UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

Dandysmo y contragénero.
La artista dandy de entreguerras:
Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks

Tesis presentada por:
Gloria Durán Hernández-Mora

Dirigida por:
Dr. Miguel Molina Alarcón
Dr. Jordi Claramonte Arrufat

Valencia, 2009

RESUMEN (Castellano)

La necesidad de esta tesis surge de indagar la posible presencia de la artista dandy dentro del propio desarrollo del fenómeno llamado *dandysmo*, aunque surgido como actitud en el siglo XIX ha tenido su propia expansión en el siglo XX, donde especialmente en el periodo de entreguerras se ha encontrado esta actitud estética y vital en cuatro autoras elegidas en este estudio: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927), Djuna Barnes(1892-1982), Florine Stettheimer (1871 - 1944) y Romaine Brooks (1874-1970). Se indagará a través de ellas, ya no sólo la posibilidad o no de la mujer dandy, sino la confirmación desde la ortodoxia de los textos originales que el dandysmo, desde su fundación, equiparó a hombres y a mujeres, a mujeres no normalizadas por la supuesta optimización burguesa, y se construyó, él mismo, contra la idea de género. Un contragénero donde el dandy, el artista de la vida moderna, es una mujer en ciertos aspectos; y la dandy, la artista de la vida moderna, será un hombre en ciertos aspectos. Es por ello que las dandys romperán pues la dicotomía entre los géneros, pero, y además, romperán la distinción entre aquellos objetos que podían, sin duda, ser considerados arte y aquellos que no, pues para ellas, su arte no será otra cosa que sus vidas, su misma auto-construcción, su aristocrático yo-como-arte. Ese yo-como-arte, prefabricado, decidido y previsto, inaugurará cierto accionismo que leeremos como proto-historia del performance, un género este cuyos orígenes encontramos en estas vidas conscientemente teatralizadas que inauguran la modernidad. En todas estas acciones, en este hacerse heroico en una sociedad en decadencia, se verá la verdadera actitud de la modernidad. Será pues esta rebeldía metafísica, esta negatividad acumulada primero y desplegada después, la que permitirá incluir a estas dandys dentro de la autonomía moderna, una autonomía que quería derrocar la “normalidad” burguesa.

RESUM (Valencià)

La necessitat d'aquesta tesi sorgeix d'indagar la possible presència de l'artista dandy dins del propi desenvolupament del fenomen anomenat *dandysme*. Malgrat haver sorgit com actitud en el segle XIX, ha tingut la seua pròpia expansió en el segle XX, durant el qual, especialment en el període d'entreguerres, s'ha trobat aquesta actitud estètica i vital en les quatre autores triades en aquest estudi: Baronessa Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927), Djuna Barnes (1892-1982), Florine Stettheimer (1871-1944) i Romaine Brooks (1874-1970). S'indagarà mitjançant elles, ja no només la possibilitat o no de la dona dandy, sinó la confirmació des de l'ortodòxia dels textos originals que el dandysme des de la seua fundació, va equiparar homes i dones, dones no normalitzades per la suposada optimització burgesa, i es va construir ell mateix contra la idea de gènere. Un contragènere on el dandy, l'artista de la vida moderna, és una dona en certs aspectes, i la dandy, l'artista de la vida moderna, serà un home en certs aspectes. És per això que les dandys trencaran la dicotomia entre els gèneres. A més a més, però, trencaran la distinció entre aquells objectes que podien, sens dubte, ser considerats art i aquells que no, puix per a elles, el seu art no serà altra cosa que la seua vida, la seua mateixa autoconstrucció, el seu aristocràtic jo-com-art. Eixe jo-com-art, prefabricat, decidit i previst, inaugurarà cert accionisme que llegirem com protohistòria del performance, un gènere aquest els orígens del qual trobem en aquestes vides conscientment teatralitzades que inauguren la modernitat. En totes aquestes accions, en aquest fer-se heroic en una societat en decadència, es veurà la vertadera actitud de la modernitat. Serà, doncs, aquesta rebel·lia metafísica, aquesta negativitat acumulada primer i desplegada després, la que permetrà incloure a aquestes dandys dins de la autonomia moderna, una autonomia que voldria fer caure la “normalitat” burgesa.

SUMMARY (English)

This thesis comes from the need to argue the possibility of a female dandy artist in the development of dandyism. Although it emerged as an attitude during the XIX century, it has been developed during the XX century, when, specially between the wars, we find this vital and aesthetic attitude in the selection of artists of this study: Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927), Djuna Barnes (1892-1982), Florine Stettheimer (1871-1944) y Romaine Brooks (1874-1970). We won't do just research on the possibility or not of a woman dandy, but the confirmation from the original texts that dandyism, from his own foundation, made men and women equals, women who did not follow the bourgeois normative, and it developed itself against the idea of two different genders. The dandy, the man-artist of modern life, is a woman in certain aspects, and the female dandy, the woman-artist of modern life, is a man in certain aspects. That´s why the female artist will split up the dichotomy between the two genders and also, they will break through the distinction between those objects that would be considered art and those which not, because their art will be just, and only, their own life, their own self-construction, their aristocratic self-as-art, prefabricated and decided will inaugurate some kind of actions that we will read as the performance protohistory, a gender which origins we find in this theatrical ways of living. It will be this metaphysical rebellion, this accumulate negativity first and open out afterwards, the one that will let us include these female dandys into the modern autonomy frame, and autonomy that wanted to overthrow the bourgeois "normative".

Í N D I C E

INTRODUCCIÓN **3**

I BLOQUE: EL DANDYSMO. APARICIÓN, DESARROLLO Y PROYECCIÓN **23**

I.1 APARICIÓN DEL DANDY **25**
I.1.1 Marco: la autonomía moderna 26
I.1.2 El aristócrata como artista 30

I.2 DEFINICIÓN DEL DANDYSMO **67**
I.2.1 Prerequisitos y paradojas 72
I.2.2 El yo como arte. Ser cosa-artefacto. 95
I.2.3 Procesos y ética de la producción 128

I.3 ACTUALIDAD DEL DANDYSMO **146**
I.3.1 La sensibilidad camp, como ser dandy en la cultura de masas 148
I.3.2 Marcel Duchamp. Padre/madre de la postmodernidad 149
I.3.3 Yo-como-arte: Gilbert & George, auto promoción y venta 156
I.3.4 Proto-performer. La fascinante década de los setenta en América 165
I.3.5 Mascarada. Quentin Crisp, David Bowie, Anna Jun y Jackie Kennedy. 172
I.3.6 La actitud de la modernidad: De Kant a Foucault pasando por Baudelaire 179
I.3.7 Lo inutil es lo único fundamental: desde el consumo de élite a las basurillas. 183

II BLOQUE: CONTRAGÉNERO Y LA MUJER DANDY **187**

II.1 DANDYS Y CONTRAGENERO. Desdibujando las dicotomías de género. **189**
II.1.1 Una semejanza directa: Mademoiselle de Maupin, Mademoiselle de Montpensier, Marquesa de Merteuil. 190
II.1.2 El nacimiento de la mujer burguesa. La Nueva Mujer, segunda generación 207
II.1.3 ¿Una flâneuse decimonónica? Janet Wolff y la revisión de una idea 214
II.1.4 El discurso de la sexualidad y la subjetividad. La Primera Guerra Mundial 221

II.2 DANDYS FEMENINIZADOS DANDYS MASCULINIZADOS O como jugar a lo mismo disfrazado de lo mismo **229**
II.2.1 Disfrazando Pareceres. Hacia atrás en el túnel 229
II.2.2 El andrógino de la historia. Cross-dressing o la moda como metáfora. 235
II.2.3 London o The British Tradition. John & Peter 242
II.2.4 París Lesbos. Barnes & Brooks 250
II.2.5 Nueva York, la ciudad mutante. Rose, Elsa & Florine. 261

III BLOQUE: LA DANDY DE ENTREGUERRAS, ANÁLISIS DE ALGUNAS ARTISTAS SIGNIFICATIVAS 281

III.1 BARONESA ELSA VON FREYTAG-LORINGHOVEN Nunca hice dinero de mi distinción (1874- 1927) 283

III.1.1 Suicidio en dandy 284
III.1.2 El círculo de Stefan George y la invención de si. 290
III.1.3 FPG, from Berlin to Kentucky. *Borne Across the World* 303
III.1.4 New York. Dada perpetual free performances. 318
III.1.5 *Dandy celluloid tubes – all sizes* La psicogénesis de una personalidad dadá 360
III.1.6 POEMS and the LR, sonora, colorista, visual, ready-made. 382
III.1.7 Confesiones, no soy carne de vulgaridad. 397

III.2 DJUNA BARNES La desconocida más famosa del mundo (1892-1982) 405

III.2.1 El pintor de la vida moderna 406
III.2.2 *Ryder* (1928) Lo obsceno y lo virginal; lo crudo y lo sofisticado 431
III.2.3 *Ladies almanack Pardon me, I must be going!* 447
III.2.4 Dorando cartones las ilustraciones de DB 455
III.2.5 *Nightwood,* la dulce mentira 472
III.2.6 ¿Cual es la forma correcta de morir? 483

III.3 FLORINE STETTHEIMER. Una flor de cristal y luz rosa (1871 - 1944) 495

III.3.1 Santos, Estetas y Chaperos. Las Catedrales del Arte 497
III.3.2 Quien dijo amor. *Las Catedrales de la Quinta Avenida* 527
III.3.3 Acampando bajo cúpulas de vidrio. Las *fêtes* galantes con las *Sttetis* 545
III.3.4 *Flor de cristal.* La vida como autorretrato 561
III.3.5 *Cuatro Santos en Tres Actos.* Baratijas y flores de plástico 575

III.4 ROMAINE BROOKS *The Dandy in Me (*1874-1970) 581

III.4.1 *Lapidé.* Entrando en el panteón de los genios 583
III.4.2 *The Dandy in Me* 594
III.4.3 Una sensualidad cerebral Retratos; de si misma y de mujeres modernas 608
III.4.4 *Peter, a young English girl* 633
III.4.5 *No Pleasant Memories* Dibujos Compulsivos 651

CONCLUSIONES 667

BIBLIOGRAFÍA 693

INTRODUCCIÓN

¿Dónde nos encontramos? La geografía de nuestra amistad, la topografía en el curso de la relación, los lugares, las diversiones con sus montañas y sus valles, los silencios (...) todo esto requiere de un colegio de cartógrafos. Considera el punto de origen, el encuentro. Las antiguas leyendas cuentan una y otra vez el encuentro de los hombres en algún lugar del mundo de la naturaleza. En el cruce de caminos los hombres se encuentran. Van caminando juntos o continúan solos, marcados por el encuentro. En el campo de batalla. En sus viajes, en sus movimientos, los hombres encuentran a otros hombres, pero nunca encuentran otras mujeres a no ser que estas estén encerradas en torres, porque las mismas mujeres rara vez han sido viajeras itinerantes.

Louise Bernikow,
Among Women[1]

Antes de la concreción del tema propuesto en esta tesis, fue iniciado en un primer trabajo teórico, en 1996, en torno al fenómeno del dandysmo después de la finalización de los estudios de licenciatura de Bellas Artes. Entonces se basó la investigación en la definición de dandy, una definición extraída del *Pintor de la Vida Moderna* de Baudelaire, donde equiparaba al dandy al artista de la vida

1 Where do we meet? The geography of our friendships, the topography of the course of the relation, the spots, the fiery mountainous excitement and valleys, the silences -a steady humming when it is simply there, neither high nor low, not remarked on -all this needs a school of cartographers. Consider the point of origin, the meeting. Ancient legend recounts time after time the meeting of men somewhere in the world of nature. At a crossroads, men meet. They go forward together or they go on alone, marked by the meeting. On the battlefield. In their travels, their movement, men meet other men, but never meet women unless the women are locked in towers, because women themselves are rarely itinerant travelers.---Louise Bernikow, Among Women-----
BENSTOCK, Shari: **Women of the Left Bank. Paris 1900 – 1940**. University of Texas Press. Austin. 1986

moderna, de hecho definía al artista al definir el dandysmo. Esta equiparación resultó muy interesante, más sabiendo que poco o nada se había profundizado en nuestro país en torno a la trascendencia para el mundo del arte, ya no solo del dandysmo, sino de la renovación del mismo concepto de arte, de arte moderno, que esta figura inauguraba o, más bien, llevaba implícita. En este primer trabajo se habló de claros herederos de esta actitud de dandy, en un dandy Duchamp, un Picabia, Warhol, Arthur Cravan, como no de Byron e incluso Joseph Beuys, todos ellos hombres. Se hablaba de sus vidas, más bien de sus manías: como se relacionaban con la comida, como elegían su atuendo, como hablaban, como caminaban, como se relacionaban con los demás, con los demás "ellos" y con los demás "ellas", como amaban, si es que amaban y, finalmente, como decidían morir, o como procuraban poetizar su propia muerte. En definitiva se trasladaba el interés de la obra a la vida, o más bien se buscaba fundir ambas, considerando las obras emanaciones, más o menos lógicas, de las vidas, o de las formas de vivir. De hecho este será el núcleo de la presente tesis, esa misma concepción del arte como una forma de vida, una actitud ante la vida que será, precisamente, el dandysmo. El dandysmo exige de todos aquellos que se adscriban a sus principios, y se autodenominen dandys, una actitud de permanente rebeldía, de rebelión metafísica que lo llama Albert Camus. Esa rebelión contra cualquier imposición exterior inaugura una actitud de oposición, una búsqueda de esa autonomía que permita a los individuos buscar su forma de vivir, una forma esta que en el caso de los dandys, se fundirá con una obra, la obra que se reconocerá, pero que, realmente, será, ella misma, la verdadera obra, difícil de catalogar e imposible de conservar, pero la obra auténtica, al fin y al cabo.

Una vez terminado ese primer proyecto teórico, el descubrimiento de un libro dio las claves para todas las preguntas que fueron surgiendo y dieron origen a esta tesis. El libro era *Postmodernism and the Engendering of Marcel Duchamp,* de Amelia Jones, donde elabora toda su tesis en torno a la figura de Duchamp, un

Marcel Duchamp leido como un dandy quintaesencial quien, según la autora, se erigirá no solo en padre de la postmodernidad, sino también, y tal vez, en madre, con su alter-ego Rrose Sélavy. Duchamp expondrá con su gesto, esta construcción de su otro yo femenino, glamuroso, francés y en venta, la naturaleza social y culturalmente construida de toda identidad sexual. Jones sigue el discurso de Judith Butler quien en su famosos *Gender Trouble* habla del género como de un acto intencional y performativo, no clausurado en el nacimiento, sino susceptible de variaciones por, precisamente, esta performatividad. Por tanto la identidad femenina prefabricada, prediseñada y teatralizada por Duchamp y, posteriormente, retratada por Man Ray, se insertaría dentro de este discurso de la performatividad del género. Duchamp será, además, el exponente más sobresaliente de las vanguardias francesas y americanas "masculinas" de las primeras décadas del siglo XX. Estas vanguardias, como herederas de la tradición literaria decimonónica, ya buscaban una salida a la estricta codificación de la normalidad burguesa, una salida de la rigidez del vestir en el buen burgués y su correcta representación de una apropiada masculinidad. Esta vanguardia "masculina" teatralizante no resultará pues ni tan vanguardista, muchas de sus actitudes no serán más que la publicitación más o menos dramática de su obsesión de epatar al burgués, ni tan "masculina", dada su generalizada tendencia a vestirse de mujeres o a jugar a ser mujeres.

La primera pregunta empezaba a surgir, ya que encontramos esta tendencia teatralizante, performativa y andrógina, entre los artistas de la vanguardia "masculina" de entreguerras, una tendencia que, además, generaba un discurso artístico con el vestir y con el mismo vivir, siguiendo el antecedente de Baudelaire, nos preguntábamos cómo es que no encontramos artistas mujeres, o mujeres artistas, que siguiesen esta misma línea, no por el hecho de ser mujeres sino, y simplemente, por el de ser artistas. Es más se cuestionaba la necesidad de trabajar con artistas-dandys que fuesen mujeres, pero, sin insistir en esta su condición de mujeres. Y aquí encontraba una paradoja, se quería hablar de mujeres artistas sin

machacar su feminidad, al menos no se quería leer eso como un hándicap o una limitación o un condicionante a reivindicar, es más, se quería obviar esa condición y tratarlas, como diría Sayers, como seres humanos. Se repetía aquello de ¿cuál es el punto de vista femenino de un triángulo equilátero? Porque, claramente, el punto de vista femenino es el mismo que el masculino, y ser un artista de la modernidad, esto es, generar tu obra en tu propia vida, no habría de ser tan diverso para un hombre que para una mujer.

La cuestión será pues buscar esas artistas cuyo discurso, cuyas poéticas, se leyesen más en su vida cotidiana que en sus piezas museadas o museables; más en su retórica que en sus textos, o en su modo de caminar, sus ropajes y sus ironías. Obviamente nos enfrentábamos a una doble complicación; por un lado a la vida-obra de mujeres, menos documentadas y comentadas que las de sus equivalentes varones. Además buscábamos a mujeres que jugaran a ser dandys, por tanto y por definición habrían de haber renunciado a cualquier comercio con las emanaciones de sus espíritus, habrían de haber vivido una vida artística pero, por supuesto, de espaldas al mercado del arte. Esto, como es obvio, conlleva otra dificultad añadida, pues recuperarlas se hace aún más difícil. Claro que por otra parte, y para completar, de todas las artistas que surgieron en el periodo de entreguerras, que fueron muchas, pocas, muy pocas, cumplirán los requisitos para ser incluidas en el selecto club de los dandys, los últimos héroes, en este caso heroínas, en tiempos de decadencia. Habíamos de encontrar a seres excepcionales y, lo que es más importante, únicos. Artistas que renunciasen a una vida vivida a favor de una vida interpretada, mujeres que hubiesen construido una biografía escrita ya como un destino, un destino bien diverso al que nos han querido avocar a muchas, conocido y previsto socialmente, un destino otro, inventado y diseñado para disfrute exclusivo de su creadora. Un destino de artistas, artistas-dandys.

Objetivos

En esta tesis se ha planteado los siguientes objetivos:

1. Reconstruir la misma noción del artista moderno, de artista de la modernidad, un ser, hombre o mujer, que transforma su vida con una actitud que podríamos llamar "dandy", una actitud ante la vida en la que todos y cada uno de los aspectos que la conforman queden, o intenten quedar, controlados y previstos, pero que, al mismo tiempo, se abran a nuevas posibilidades pues parte de esa previsión será tener los ojos, permanentemente, abiertos y caminar, siempre, en los límites de lo correcto. En esta renovación, o digamos re-lectura, del artista de la vida moderna queremos incluir varias mujeres artistas, no por mujeres sino por artistas. Esta noción de artista de la modernidad, una noción en la que las mujeres han sido, primero excluidas, y luego reconstruidas dentro de un aplastante sistema de renovada exclusión, ese sistema cuyo muy conocido eslogan será el de "mujeres artista", nos servirá a nosotros para recuperar, y reinscribir, la vida-obra de cuatro mujeres. Estas cuatro artistas del periodo de entreguerras son: la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer y Romaine Brooks. Cuatro artistas que queremos leer como dandys, artistas de la vida moderna cuya obra no será otra que esa actitud ante una vida, una actitud que funde en su narración vida y obra. Este objetivo fundamental implica, como es obvio, revisar la repetida misoginia de los dandys o la visión de la mujer como *infradandy*. Queremos rebatir este discurso planteando una relectura más atenta en la que vamos a ver como el discurso del dandy ortodoxo no repudia a la mujer en si sino al concepto de mujer establecido por la triunfante normalidad burguesa decimonónica, un repudio que se remarca al tiempo que se ensalzan figuras aristocráticas femeninas como la Marquesa de Merteuil, Madeimoselle de Montpensier, o Madame de Maupin.

2. Recuperar la idea de esa puesta en escena cotidiana y continuada de los dandys, esas vidas como teatros como una suerte de accionismo artístico. Queremos demostrar como la protohistoria del género del performance podría estar precisamente en los textos, y las materializaciones, del selecto club de los dandys. El dandysmo leído como una suerte de transformación de la vida en un performance. En este sentido es interesante apuntar que los cursos de historia del performance impartidos por Moira Roth en el Mills College de California comienzan precisamente con el dandysmo, un acercamiento al fenómeno como punto de partida para introducir el género, o la historia del género una vez que se declaro género artístico.

3. Generar un nuevo modo de narrar en el que la obra se confunda y fusione con la vida y viceversa. En la que la autobiografía literaria valga tanto como la biografía de archivos y de datos. Hacer hincapié en el valor de la gestación de una personalidad artística elegida, o como la narración de ti mismo vale tanto, o más, que los datos. Incorporar en la narración historiográfica el papel de las "preciosas", las damas aristocráticas que renovaron la lengua francesa y regentaron salones intelectuales en los que se gestó un modo de relación que resurgirá en los salones de las primeras décadas del siglo XX tanto en el mismo París como en Nueva York. El acercamiento interdisciplinar que nos planteamos permite establecer un puente entre la vida mundana y la invención de la vida del artista.

4. Investigar la adaptación de la esencia del dandysmo y de sus principios a diferentes tiempos históricos. Queremos demostrar que el dandysmo no muere con la industria de la moda, como afirmará Roland Barthes, el dandysmo se adaptará y ya no será único y unívoco pues al definirse en contra de la normalidad explosiona en tantas variantes como modelos de normalidad.

5. Demostrar que el dandysmo, en su definición “a contracorriente” evita ser enclaustrado en sistema alguno, particularmente evita definirse como masculino o femenino. Los dandys son, como ellos mismos afirman, los andróginos no ya de la mitología, sino de la historia. En su posicionamiento negador de la correcta sociabilidad burguesa, su oposición a una definición clara y unívoca como hombres o como mujeres los establece en una postura clara de contragénero. Una postura en contra del orden existente que no se manifestará en su rechazo de la mujer como tal, sino de la mujer como la normatividad burguesa la había definido.

6. Recuperar la vida hecha obra, o la obra que es la misma vida, de cuatro artistas dandys del periodo de entreguerras; la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks. Volver a sacar a la discusión, además, la cuestión del urinario de Duchamp. Queremos reivindicar, en particular, la importancia de la Baronesa von Freytag-Loringhoven en la gestación de esa pieza y otras similares. El famosísimo urinario**,** *Fontaine*, no fue más que un regalo de esta artista alemana. La cuestión será, por un lado indagar el por qué unos nombres permanecen en la narración histórica y otros se desvanecen.

Hipótesis

Hubo, como afirma Pierre Bourdieu una estratagema de disidencia y de rebelión metafísica que buscó remarcar la independencia del artista, un artista que durante todo el siglo XIX anduvo buscando un lugar o inventando una vida de artista. Este abanico de rechazos, esta disidencia, se han vuelto constitutivos de la existencia del escritor y del artista: rechazo a la familia, de origen y pertenencia; rechazo a la carrera, rechazo a la sociedad y por supuesto rechazo a uno mismo en aras de la constitución de un otro diferente, un otro medido y prefabricado, un otro que ya no será ni hombre ni mujer, un otro dandy. La idea núcleo de la tesis será la incorporación en esta casta simbólica de desclasados de unas mujeres cuya

importancia no reside tanto en haber sido mujeres artistas sino en haber jugado el juego del dandysmo, el juego de la negación de todos y cada uno de los valores heredados. Unos valores y unas conveniencias que, eso sí, parecían remarcarse con más ahínco en la biografía, prevista, de las correctas mujeres de la clase media, unas mujeres que vieron caer sobre sus destinos la diferenciación de las cualidades de su género, remarcada a conciencia por la triunfante burguesía. Obviamente los autores dandys, hombres y reconocidos, quisieron huir del seno de la clase a la que pertenecían, esta misma y despreciada burguesía, para formar una clase aparte, una clase superior de aristócratas del espíritu, individuos auto-elegidos por sus dotes intelectuales superiores. Las mujeres que queremos leer como dandys, también quisieron huir de la vulgaridad de la clase dominante y del restringido rol que les deparaba su futuro, un rol privado, y previsto, de esposas, madres o renombradas solteronas. Ellas igualmente elevaron su vida a la condición de pieza de arte, una exquisita pieza de arte aristocratizada.

Nuestra hipótesis pues maneja la posibilidad de una vida transformada en objeto de arte, un objeto que surge por oposición, por negativa a enmarcarse en una definición ya estructurada desde el poder. En el momento que estas mujeres decidieron generar una vida aparte, una vida individualista hasta el extremo, hasta la soledad más profunda, parecieron borrar los rastros de su mismo hacer. Hemos querido recuperar ese rastro y releerlas como lo que fueron, unas artistas demasiado aristocráticas para rebajarse al devenir de un mercado mediocre, de una producción estandarizada, de un modo de ser comprensible y por tanto asimilable. Cada una de las participantes en esta tesis, la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Florine Stettheimer, Djuna Barnes y Romaine Brooks reclamaron esa independencia de su ser artístico y convirtieron su misma vida en una obra de arte. Queremos demostrar, reconstruyendo una narración de vida y obra, que sus decisiones fueron conscientes y sopesadas. Queremos evitar el repetido eslogan de que sus fascinantes vidas eclipsaron sus obras. Sus vidas no eclipsaron cierta

materialización más o menos acertada de sus poéticas, sus mismas vidas fueron sus obras más concienzudamente trabajadas.

Creemos que el fenómeno del dandysmo no ha sido leído correctamente hasta el momento. Vemos repetido constantemente el supuesto odio a la mujer de los dandys, tal y como se infiere de la famosa frase de Baudelaire, *la mujer es lo contrario del dandy, es por ello abominable, la mujer tiene hambre y quiere comer, sed y quiere beber, está en celo y quiere ser poseída, hermoso mérito*, escribirá Baudelaire. Nos planteamos si está frase se dirige a la mujer o al retrato que el orden burgués hace de la mujer. Hemos de cuestionar está aseveración de la mujer como *infradandy* dado que, si leemos atentamente al mismo Baudelaire, será precisamente una mujer, la Marquesa de Merteuil, la viva imagen de la perfección del mismo dandysmo pues en ella, lo dice él, todo rastro de humanidad ha quedado calcinado. Así pues planteamos la hipótesis de una reinterpretación del dandysmo en el que ellos, los dandys, teóricos de sí mismos, definan un ser contra toda idea prefijada de género, un ser que ni es, ni quiere ser, totalmente hombre, ni tampoco, totalmente mujer, aunque busque serlo en algunos aspectos. Nos encontramos, pensamos, ante la gestación de una nueva personalidad prefabricada y prevista en la que el género no será definido y clausurado sino que pululará entre uno y otro dependiendo de las exigencias del guión, del guión que uno mismo escribe, como es natural.

El eje temporal será el periodo de entreguerras. Tras la primera guerra mundial se darán las condiciones socio-culturales para que algunas mujeres comiencen a reinventarse como artistas, poetas o creadoras. La masiva salida de las mujeres a la escena de lo público, dadas las infinitas bajas de la gran guerra, ellas generarán el marco idóneo para las nuevas mujeres y las nuevas artistas. Será la década de los años veinte la más prolífica en personalidades y nuevas ideas. Al irnos acercando a la segunda guerra mundial encontraremos cada vez menos casos

de mujeres creadoras hasta un casi completo silencio en la guerra fría. El dandysmo, como afirma Baudelaire, hace su primera aparición en los periodos de transición, en el tumulto de tales tiempos, un puñado de hombres, o de mujeres, que son *déclassés*, disgustados, desprovistos de ocupaciones pero ricos en poderes innatos, pueden concebir la idea de fundar una nueva clase de aristocracia, un nueva aristocracia del espíritu. Y esa nueva clase es la que queremos rastrear.

Metodología

La metodología interdisciplinar que desarrolla esta tesis en el ámbito de la Bellas Artes tiene su origen en los estudios de literatura, la filosofía, el feminismo crítico los estudios de crítica cultural visual. El método de análisis está enfocado hacia la investigación de textos literarios, biografías y archivos de diarios y correspondencia inédita. Esta propuesta metodológica expone las relaciones entre el ámbito de las Bellas Artes y los estudios de género, los sociológicos y literarios que indagan un campo de interpretación común aportados por estas teorías.

Este campo común establece una nueva perspectiva a la hora de narrar. Los análisis de las diversas disciplinas convergen en intereses comunes que re posicionados han generado el discurso que buscábamos. Para ello la investigación se ha basado en los textos originales literarios en torno al dandysmo ortodoxo de siglo XIX para ser exportados y servir de base para la relectura, cambiando el foco, de las artistas elegidas para el estudio: la Baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven; Florine Stettheimer; Djuna Barnes; Romaine Brooks. Así mismo se han revisado todas las aportaciones de la crítica feminista en torno al concepto de dandysmo que abren la posibilidad de nuevos discursos a la hora de recuperar la vida y la obra de artistas de las vanguardias históricas.

Para recuperar la vida de estas artistas nos hemos valido de sus

autobiografías, bien publicadas y veladas, como será el caso de Djuna Barnes o inéditas, como es el caso de la Baronesa Elsa von Freytag Loringhoven y Romaine Brooks. Florine Stettheimer sin haber escrito una autobiografía propiamente dicha sí que dejará unos diarios íntimos en los que se pueden rastrear sus ideas estéticas y sus experiencias vitales. La reconstrucción de cada una de sus vidas ha querido equiparar vida-obra, fundirla, valiéndose tanto de la lectura que ellas han hecho de sus mismas experiencias como juicios de contemporáneos que aportan otra perspectiva.

La base de toda la tesis la establecerán los escritores del siglo XIX quienes asientan el concepto y lo explotan tanto en su vida como en sus obras. Partiendo de Brummell tal y como lo retrata Barney D´Aurevilly, pasando por Baudelaire y el *Pintor de la vida moderna*, hasta llegar a Oscar Wilde y a Montesquieu, quien inspirará al Charlus de Proust. Este primer acercamiento, en el que enmarcamos toda el ulterior estudio, lo hacemos de la mano de un clásico de los años 70, de Ellen Moers, *The Dandy. Brummell to Beerbohm* (University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1978), un estudio pormenorizado de los textos fundacionales del fenómeno, desde la canción *Yakee Doodle Dandy* con la que las tropas americanas se mofaran de los *londoners* hasta Beerbohm, para Moers, el último dandy ortodoxo.

Pese a ser estos los pilares hemos ampliado el ámbito de estudio hacia toda la literatura decimonónica ya que el dandysmo, como fenómeno o como tipología de personaje, empapa toda la literatura francesa del siglo XIX. Siguiendo esta vez a Domna C. Stanton y su estudio, *The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature* (Columbia University Press, New York, 1980) incorporamos a otros clásicos menos atendidos, a Gautier, a Balzac o Sir Edward Bulwer-Lytton. Además de esta autora nos interesa el concepto de aristócrata, un concepto generado, como el

dandysmo, por oposición. Nos interesa el modo en el que esta estudiosa de la literatura ha entresacado de los textos básicos la idea de una nueva aristocracia del espíritu que, pese a ser del espíritu, toma su carácter de excepcionalidad de la aristocracia real recientemente excluida del círculo de los privilegiados, y como desarrolla una lectura paralela, o casual, del *honnête homme* de la literatura de XVII y el dandy decimonónico.

Tras los textos fundacionales nos valdremos de aquellos que han estudiado el fenómeno. Uno de los más destacados será Albert Camus y su *El hombre rebelde*. Camus afirma que todas estas rebeliones, las rebeliones metafísicas de los dandys, son privadas y pese a no querer trascender a lo público acaban, para cobrar un sentido pleno, trascendiendo. Al final lo que nos queda es un juego de contradicciones, el mismo fenómeno se asienta en la contradicción y la paradoja. Esta misma paradoja es la que nos ha guiado a la hora de establecer las bases del fenómeno, bases que hemos querido delimitar, de un modo acotado y bastante didáctico, para poder, a partir de ellas, recuperar la vida de las artistas dandys seleccionadas. Por tanto, estos pilares, básicamente literarios, delimitan el ulterior discurso y justifican su ritmo.

Igualmente nos valdremos de aquellos que han retomado el fenómeno: Sartre y su *Baudelaire,* un estudio del poeta francés en el que devana la idea del dandy*;* Roland Barthes quien en "Le Dandysme et la mode", editado en el *Le Mythe du dandy* de Emilien Carassus. (Armand Collin, Paris, 1971), habla del fin del mismo; Pierre Bourdie quien en el artículo, *The Invention of the Artist´s Life* (Yale French Studies 73. Everyday Life, Yale University Press, 1987), establece en entorno social en el cual el artista hubo de inventarse una vida para justificar su rol social, entre estas posibles invenciones de sí mismos encontramos el dandysmo. Como medio de aglutinar todo el anecdotario de la posibilidad de acercarse al dandysmo, como ya hemos apuntado contradictorio y paradójico por definición,

además de resbaladizo, nos apoyamos en el concepto de "Autonomía Moderna" acuñado por Jordi Claramonte en su *República de los fines* (Cendeac, 2009). Esta autonomía moderna se apoyaría en la construcción y acumulación de negatividad de los artistas quienes construirán así micro sistemas de vida alternativos. Así pues esta auto-construcción que es el dandysmo, la transformación de uno mismo en objeto de arte, el *self-as-art*, quedará enmarcado en esta noción de autonomía moderna.

Al llegar a la cuestión de la posibilidad o no de la dandy femenina, o digamos, de la profundización en el concepto de contragénero desde los principios del dandysmo, nos hemos valido de los textos que, en el ámbito de las Bellas Artes, y en particular en los estudios de género, se han ocupado del tema, no tanto del dandysmo femenino como del arte de determinadas mujeres artistas, escritoras o pintoras, en el periodo de entreguerras. Al estudiarlos hemos observado que se han encargado de marcar con insistencia la condición de homosexualidad de sino todas, casi todas las mujeres cuyas vidas se abordan en los diversos textos. Libros como los de Whitney Chadwick y Tirza True Latimer en *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars* (Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey, and London 2003); o Tirza True Latimer, *Women Together/Women Apart. Portraits of Lesbian Paris* (Rutgers University Press. Newe Brunswick, New Jersey, and London. 2005); Shari Benstock, *Women of the Left Bank. Paris 1900 – 1940* (University of Texas Press. Austin, 1986); Bridget Elliot y Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers. Modernist (im)positioning* (Routledge. London and New York. 2002). Obviamente nuestra perspectiva buscar salir de semejante cajón para indagar una nueva posibilidad en la que el género no esté definido ni permanezca estancado. Así las dandys del estudio, como lo fueron los dandys más ortodoxos, son, se declaran, andróginos de la historia investigando durante toda su vida diversas posibilidades de relacionarse con, o acercarse a, los otros.

Pocos son los textos que se han ocupado del tema de un modo concreto. Quizá a este respecto señalaremos, un libro en el que Ronda Garelick K. Elabora una tesis en torno al dandysmo como origen de la "celebrity" en el que las performers de finales del siglo funcionarían como nexo de unión, una tesis que no compartimos y por lo que no se ha empleado (*Rising a Star, dandyism, gender, and performance in the fin de siècle*. Princenton University Press. Princenton, New Jersey. 1998). Susan Fillin-Yeh, quien ya escribiera un artículo en el clásico *Women in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity*, editado por Naomi Sawelson-Gorse, (The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1998), en torno a Florine Stettheimer y Georgia O´Keeffe como dandys, editando un compendio de artículos en torno al fenómeno en el que se amplía la perspectiva y plantea nuevas estrategias para la teoría de los dandys, nuevas estrategias en las que entraría la posibilidad de la lectura de determinadas acciones femeninas como dandyficadas, o dandysticas. Hablamos de *Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture* (New York University Press. New York and London. 2001). Además señalaremos el libro de Jessica R. Feldman, *Gender of the divide: The Dandy in Modernist Literature* (Cornell University Press. Ithaca, NY. 1993), quien parte de la base que delimitar el dandysmo, tanto en el tiempo y en el espacio, como en el mismo género es no haber comprendido el fenómeno, ya que el dandy se define precisamente por estar desplazado, por estar fuera de cualquier sistema, sea este el que sea. Ahora bien, y quizá sea este el texto más esclarecedor al respecto, no buscamos hacer una divisoria entre la vida de las dandys de este estudio tal y como ellas las cuentan y las vidas tal y como fueron realmente. El aspecto de cada una de las personales ficciones nos interesa tanto, o más, que cualquier dato objetivo. Es más, en caso de contradicciones entre narración y archivos nos quedaremos con la narración, punto de comienzo y final de la vida de cada cual, la vida comprendida al fin bajo la perspectiva de la propia experiencia.

Porqué estas artistas dandys y no otras

El dandy no es un producto de un tiempo particular, es una figura que se fascina en la auto-creación y el juego de la presentación pública variable, y que pese a haber surgido en distintos tiempos históricos ofrece una forma específicamente "moderna" que es la que nos interesa. Las cuatro mujeres de nuestro estudio han sido seleccionadas precisamente por que cumplen todos los prerrequisitos y paradojas sobre los que se construye el sistema, los cumplen por sí mismas, y sus particulares circunstancias, y por su condición de mujeres. Si el dandy debe ser un desclasado ellas lo serán por partida doble, renuncian a la construcción cultural de la apropiada feminidad, es más, se posicionan frente a la misma de modo agresivo, y por otra parte, no encajan en agrupación cultural, vanguardista o no, alguna. Son doblemente marginales, por ser artistas y por ser mujeres. Pero será precisamente esta condición de mujeres que no quieren ser mujeres normalizadas la que genere gran parte de sus poéticas. Las dandys del estudio se inventan desplegando unos símbolos que no construyen un ser cerrado y único sino que resultan en un ser de infinitas capas, capas que pretenden interponer una resistencia al sistema desde los mismos márgenes del sistema.

El dandy específicamente moderno surge con las grandes ciudades modernas, París y Londres durante el siglo XIX y Nueva York ya en el XX. Serán pues sus barrios y sus calles, sus cafés, óperas y teatros los lugares elegidos por nuestras dandys para desplegar su ser artístico, su yo-como-arte. La Baronesa desbaratará la ciudad de Nueva York reclamando un lugar para los barrios marginales, los objetos marginales y los tipos marginales; Djuna Barnes siguiendo su estela creará Nightwood, el bosque de la noche, un canto de alabanza a lo informe, laberíntico, descompuesto, desestructurado y oscuro, un canto a todo lo que la mentalidad burguesa tachaba de peligroso, obsceno o corrupto. Romaine solo interpretará su papel en los círculos más exquisitos, aristocráticos y

decadentes. Un papel de animal herido, ser incomprendido y semi-aplastado entre el espectro de una madre perturbada y un hermano con problemas mentales. Demasiado hastiada para sonreír, demasiado altiva para enseñar su obra, sobrevivirá su propio mito gracias a su amiga Natalie Barney. Al igual que Florine sobrevivirá a sus obsesiones gracias a su hermana Ettie. Herméticas aristócratas, tanto Florine como Romaine, cerrarán su ser real a su sola contemplación, al resto del mundo llegará tan solo a la máscara de la máscara. Un ser inventado que no es más que una suerte de armadura, eso sí, una armadura de un color rosa chicle y probablemente de celuloide con ribetes dorados.

Otras artistas fueron propuestas para ser investigadas, pero ninguna cumplirá los requisitos tan bien como estas cuatro. Por ser demasiado políticas o comprometidas, como será el caso de Claude Cahun, por ser demasiado tímidas, como Hannah Höch, por ser demasiado bohemias y escandalosas, como Nina Hammet, por ser demasiado alemanas, como será Jeanne Mammen; por ser demasiado burguesas, aunque se disfracen de aristócratas, como será Tamara de Lempicka; o por ser demasiado dependiente de un hombre y demasiado desértica, como Georgia O´Keeffe. Planteamos aun más y con un espectro más amplio pero al ir cerrando el abanico vimos, y nos reiteramos en este punto, como el periodo tumultuoso de entreguerras y el despuntar de América, de Nueva York en particular, en el nuevo paisaje del arte del siglo XX han sido claves para el re-surgimiento, o continuación, de cierta vida teatralizada, una vida de artista-dandy.

Estructura de contenidos

En un primer bloque nos acercamos a la idea del dandysmo en su versión más ortodoxa enmarcando todo el desarrollo del sistema en el concepto de "autonomía moderna" y de la estética de la negatividad. Primero seguiremos el rastro a los diversos textos que han hecho del mito del dandy, ese ser de difusos contornos, lo que hoy es. En una segunda parte analizaremos, desde las fuentes literarias francesas del XIX, la definición del dandy, con el imprescindible sustrato de su fatuidad fundacional, esa vanidad satisfecha de sí misma, pasando por sus paradójicos pilares hasta su despliegue estratégico del yo-como-arte y sus métodos y mecanismos de producción. En un tercer apartado de este primer bloque apuntaremos ideas de la posibilidad del dandy hoy, una figura que ha derivado en una miríada de posibilidades al haberse ampliado igualmente la idea de una única normalidad hacia las múltiples normalidades.

En un segundo bloque indagaremos la posibilidad de la mujer dandy analizando en primer lugar los tratados básicos del dandysmo expuestos en el primer bloque pero desde la perspectiva de nuestros intereses. Partimos de los presupuestos eternamente repetidos de la mujer como *infradandy* para ir descubriendo muchos otros fragmentos en el discurso, en los que tanto Baudelaire, como Barbey, Gautier y Balzac manejan, no ya la posibilidad de alguna dandy, sino la afirmación rotunda sobre la existencia de algunas, obviamente, ellas dandys. Dandys-ellas que serán anteriores a la construcción burguesa de la mujer, esto es serán aristócratas o bien serán construcciones literarias asentadas en la negatividad que les caracteriza, como Emma Bovary. Esta indagación nos permitirá corroborar el concepto de contragénero, ya que los/las dandys niegan el mismo concepto de géneros divididos por una línea gruesa e infranqueable. En un segundo apartado presentamos diversas alternativas de ese cruce fronterizo entre la apropiada hombría, que se odia, y la apropiada feminidad, que se odia más aún. Alternativas

que hubieron de espera el convulso periodo de entreguerras para hacerse efectivas y visibles. Alternativas que en su *cross-dressing*, no sólo cruzan los atuendos mediante un obvio travestismo sino que eligen otras estrategias más sutiles, llenas todas de matices. Deambulando por las ciudades de Londres, París y Nueva York y de la mano de nuestros personajes, Gluck, Romaine Brooks, Radclyffe Hall, Una Troubridge, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, vamos descubriendo diversas estrategias de tergiversación de la norma con la elegancia y el saber estar propio de los auténticos dandys. Esa selecta casta de exquisitos ociosos.

Finalmente nos metemos de lleno en la vida y la obra, o la obra hecha vida de cada una de nuestras dandys. La Baronesa Elsa que nunca hizo dinero de su distinción y rematará, casi como el mismo Brummell, una vida en el extremo de la única manera que podría haberlo hecho, extremadamente. Desolación, pobreza, y cierto loco descuido. Djuna Barnes, una exquisita y bellísima criatura que antes de llegar al ecuador de su vida decidirá clausurarse en un minúsculo apartamento de Nueva York no dejando a casi nadie entrar en una privacidad, un verdadero yo, que nunca, y bajo ningún concepto debe ser mostrado, tal y como rezan todos y cada uno de los tratados del dandysmo, Djuna será lo que quiso ser, la desconocida más famosa del mundo. Florine Stettheimer una auténtica flor de cristal que pasará una vida entera iluminada bajo un filtro rosa, dorado y brillante. Una mariposa que revoloteaba en entornos conocidos impidiendo a cualquier ser humano acercarse demasiado. Generará un mundo privado de galantería, mundanidad y hedonismo en plena explosión del consumo de masas netamente americano. Y por fin, Romaine Brooks quien siguiendo la más rígida ortodoxia del dandy original, el anglosajón, se presentará para su

invención de la vida del artista con su chaqueta a la Brummell, su chistera a la Brummell y su pose, por supuesto, a la Brummell.

Finalmente, sólo añadir que todas las traducciones del inglés que aparecen en la tesis son propias por no haberse editado versiones castellanas de los libros de la bibliografía o bien tratarse de traducciones directas de material de archivo. Parte de los datos provienen de los archivos de las artistas, en particular de Djuna Barnes que alberga a su vez la correspondencia de la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven en la Universidad de Maryland.

También hay que señalar, por último, que a lo largo del texto se ha adoptado la voz inglesa *dandy*, en lugar de su traducción al español de *dandi*, tanto para el singular como para el plural como *dandys* y *dandysmo*, que aunque en español el uso correcto del plural inglés debería ser *dandis* y *dandismo*, hemos preferido elegir la inglesa sosteniéndonos a que en el español es poco usual este sustantivo y que además algunos autores españoles, como Luis Antonio de Villena, han utilizado el vocablo *dandysmo* en alguna de sus introducciones a libros que han tratado este tema.

I BLOQUE:
EL DANDYSMO. APARICIÓN, DESARROLLO Y PROYECCIÓN

I.1 APARICIÓN DEL DANDY

La rebelión metafísica propiamente dicha no aparece de una manera coherente en la historia de las ideas hasta fines del siglo XVIII (...) La rebelión se viste de luto y se hace admirar en la escena. Mucho más que el culto del individuo, el romanticismo inaugura el culto del personaje... la rebelión romántica busca una solución en la actitud ... El dandi crea su propia unidad por medios estéticos. Pero es una estética de la singularidad y la negación (...) El dandi es un oponente, solo se mantiene en el desafío... El dandi se rehace se forja una unidad mediante la fuerza misma de la negación.

Albert Camus [2]

Lo que he llamado "autonomía moderna" no es otra cosa que la construcción de un ámbito diferenciado de pensamiento y acción artística a partir de la negación sistemática de la "normalidad" burguesa. El dandy es una de las figuras de esa autonomía moderna que va de la Restauración a los años 60 del siglo XX. El dandy ahora es revolucionario, luego reaccionario, ahora va de negro, luego de colorines, en un momento es ateo, en el siguiente ultrarreligioso la única forma es entender su actitud como una deriva de negación sistemática de cualquier creencia, pose o sistema de señales que hubiera alcanzado el aborrecido estatuto de la normalidad burguesa: por eso la vulgaridad es "el" crimen.

Jordi Claramonte[3]

2 CAMUS, Albert: **Obras Completas 3** ***: El hombre rebelde***. Alianza. Madrid 1993, pp. 47-74.
3 CLARAMONTE, Jordi: **La República de los Fines**. Cendeac. Murcia 2009

I.1.1 Marco: la autonomía moderna

Lo que los instauradores de la autonomía moderna se encuentran es la terrible "normalidad" burguesa, la sujeción a los cánones de respetabilidad que han empezado a construir un sujeto que si bien es formalmente libre en una economía de mercado, se halla crecientemente sometido a imperativos internalizados de autocontrol. Novalis, Baudelaire, Wilde, Tzara, los movimientos que van del romanticismo y el esteticismo de fin de siglo hasta las vanguardias históricas serán los depositarios de esta "autonomía moderna" que se dedicará a la acumulación de "negatividad" e introducirá consecuentemente la "anormalidad", la diferencia y la desviación como contrapuntos a una sociedad civil con tendencia a anquilosarse social y políticamente, al tiempo que congela los ideales y las retóricas de las revoluciones burguesas

Jordi Claramonte[4]

La figura del dandy, como afirma Baudelaire, ejemplifica el ser en la modernidad, un ser que no será más que el producto de una ardua elaboración, el fin de una ascesis auto-impuesta. Esta elaboración se desarrollará en oposición directa a los valores reinantes. Sólo en un contexto apropiado, normativo y aplastante, unos pocos hombres dotados de unas cualidades excepcionales sobresaldrán y se salvarán de la avalancha niveladora de la normatividad burguesa. El dandy no puede ser etiquetado, ni capturado en una lista de preceptos ni en una receta, todo el sistema se asienta, precisamente, contra la idea de un sistema único. Los dandys sólo encuentran su sentido en ese espíritu de oposición y rebeldía, que diría Camus, o en esa estética de la negatividad que caracteriza la autonomía moderna, de acuerdo a los términos de Claramonte. El dandy pues no puede, ni quiere, ser reducido a un solo significado, su rol es uno en permanente reinvención, sólo lo sostiene la persistente oposición a cualquier estándar de la normalidad

4 CLARAMONTE, Jordi: **La República de los Fines**. Cendeac. Murcia 2009

burguesa, cualquier idea prefijada. Por tanto el dandysmo se basa en una paradoja esencial; para unos será un outsider de élite, una extravagancia necesaria, para otros un perfecto excéntrico que básicamente molesta. Su terreno debe situarse en los mismos límites de la corrección normativa, ni fuera ni dentro, deben conservar un pie en la frontera. Si su oposición es excesiva se verán desbordados, si no es suficiente pasarán desapercibidos. Un dandy debe exigirse estar en alerta, su lugar es en el filo, mira, con su medida distancia, al hombre vulgar con desprecio y desapego mientras inspecciona cada uno de sus movimientos. La carga de negatividad debe apoyarse en cada uno de los preceptos de la normatividad, así pues su irónico aguijón debe estar bien informado. Su estatus debe ser el de extranjero, una elegida marginalidad necesaria para su propósito. Un outsider del hombre común y también del mismo lenguaje; un alienado de la norma social y su discurso. Un estudioso, por otra parte, de esta misma norma para tergiversarla en su totalidad.

Pese a que la visibilidad del dandy ha sido su modo de vestir, a la larga, será más su ironía, su impertinencia, su imprevisibilidad la que le confieran el estatus que le ha hecho llegar hasta nuestros días. Como su sentido surge del contexto, al cambiar el mismo cambiará su forma pero no su esencia. El dandy se forja su unidad, como dice Camus, a fuerza de la misma negación disipado como persona privada de regla, será solo coherente como personaje. Este personaje requiere un público, pero un público al que oponerse. Su existencia sólo se asegura en el rostro de los demás, los demás generarán una suerte de imagen surrealista, infinidad de espejos que le devuelven esa imagen proyectada que él mismo busca y explota. Siempre en los márgenes, en las junturas, en la ruptura permanente obliga a los otros a crearlo, negando, consistentemente, sus valores. Al no poder vivir su vida se limitará a jugarla.

La *urbanité* comenzará a emplearse como término de la mano de Guez de Balzac en 1644 concibiéndola como una cualidad que solo se adquiere en la ciudad y al mantener relación con otros urbanitas. El dandysmo es, por definición, urbano y cobrará sentido cuando esos mismos valores de urbanidad, galantería y *bel spirit* quisieron ser erradicados de la vida cotidiana. La misma definición de *urbanité*, es como el dandysmo, una de oposición, todo lo que no sea rustico ni pedante; *Los pedantes y los campesinos no son bienvenidos a unirse al club de la urbanité porque les falta ese aire importante de absoluta indiferencia*[5]. Así el dandy surge como una ola de inconformismo contra la mediocridad y la vulgaridad burguesas, el racionalismo y el materialismo reinantes, les parecen totalmente opuestos a la sensibilidad artística personal, al refinamiento auténtico estético, gratuito y original, y a la sed de ideal y de infinito que perviven en el espíritu exigente e insaciable del hombre superior. Frente a lo práctico, una elegancia culpable, frente a lo útil, lo superfluo, un disgusto ante la vulgaridad de la vida que se debe ver. El dandy pues vive atrapado en una relación dialéctica con las convenciones sociales, debe negarlas sistemáticamente desde dentro, son esas mismas convenciones las que lo definirán y las que pre-existen al mismo dandy y al dandysmo. Una contradicción ambulante solo se encuentra si las convenciones, las jerarquías, los valores y el discurso normativo son rígidos y absolutamente previsibles y camuflan una supuesta libertad que no es tal en absoluto.

El dandysmo, como fenómeno, será un producto de la autonomía moderna, si concebimos esta, siguiendo a Claramonte como aquella basada en *la búsqueda y explotación de filones de "negatividad" y que identificará lo artístico con el reverso de la moneda de la normalidad acuñada por la sociedad burguesa*

5 Pendants and peasants are not wellcome to join the club of urbanité because they lack that all-important air of nonchalance. SCHOLAR, Richard: **The *Je-Sais-Quoi* in Early Modern Europe. Encounters with a certain something**. Oxford University Press. Oxford. 2005.

instituida[6]. Como ha descrito Pierre Bourdieu *Las Reglas del Arte, resulta manifiesto así que el campo literario y artístico se constituye como tal en oposición al mundo burgués que jamás hasta entonces había afirmado de un modo tan brutal sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación, en el ámbito del arte como en el ámbito de la literatura, y que, a través de la prensa y sus plumíferos, trata de imponer una definición degradada y degradante de la producción artística*[7].

Los dandys se moverán en una "intertextualidad polifónica"[8], que llama Sima Godfrey, conscientemente manipularan dos niveles del discurso; los clichés comunes de esa misma normalidad que repudian y un lenguaje marginal y privado. Quemarán un cheque para buscar una moneda en la oscuridad; concebirán el fumar como una actividad suficiente para justificar una vida ocupada; concebirán comer un guisante en toda una vida suficiente para llevar una dieta sana, y un largo etcétera. En su actuación cotidiana se encargarán de marcar, en reverso, cada idea prefijada por la naciente burguesía. Siempre haciendo un eco del sistema de valores se busca una solución en la actitud. La rebelión metafísica se condena a aparentar al limitarse a negar absolutamente. El rebelde quiere ser otro, quiere ser, en definitiva, un dandy.

---

6 CLARAMONTE, Jordi: **La República de los Fines**. Cendeac. Murcia, 2009

7 BOURDIEU, Pierre: **Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.** Editorial Anagrama. Barcelona. 2005, p. 95

8 GODFREY, Sima: "The Dandy as Ironic Figure".en VV.AA.: **SubStance,** Vol.11; n.3; Issue 36, 1982; pp. 21-33

I.1.2 El aristócrata como artista

La palabra

> *Desde el principio el dandy ha tenido el poder de fascinar, extrañar, viajar, persistir y figurar en una situación social ambigua en un ambiente revolucionario.*
>
> Ellen Moers[9]

Imaginemos Inglaterra a finales del siglo dieciocho. Tras la Revolución Francesa la aristocracia se encuentra sitiada en su propia isla. Su indiferente actitud ante su desolada situación, su flema británica, comienza a verse como un estilo. Necesitan una figura carismática que justifique su situación y la encontrarán en la figura de George "Beau" Brummell, el primer dandy famoso. Un oficial de la corte de Jorge IV y el favorito del príncipe de Gales, Brummell aparecerá en la escena social londinense precisamente en el año 1798 e influirá desde entonces, con sus lánguidas maneras y su afectada elegancia, a toda la sociedad. Ellen Moers, en su clásico estudio *The Dandy: From Brummell to Beerbohm* (1960) habla del origen etimológico de la palabra en el siglo XVIII, en su década de los años ochenta. Un término de significación algo difusa desde sus orígenes empleado en las fronteras escocesas en determinadas canciones, y que funcionaba como diminutivo local de *Andrew*, o de su versión inglesa, *Jack-a-Dandy*. Pero, argumenta Ellen Moers, incluso antes de ese uso, y muy alejados de su tierra natal, el vocablo ya aparecía en un contexto que sugería que desde el principio el *dandy* tuvo un especial poder de fascinar, confundir y hacer de algún modo "viajar" a aquel que le escuchaba, siempre señalando una situación social ciertamente ambigua en un ambiente,

9 ...that from the beginning dandy had the power to fascinate, to puzzle, to travel, to persist and to figure in an ambiguous social situation in a revolutionary climate. MOERS, Ellen: **The Dandy. Brummell to Beerbohm**. University of Nebraska Press. Lincoln and London. 1978, p. 11

también siempre, revolucionario. Al menos, en la década de los setenta del siglo dieciocho la "palabra" comenzó a escucharse a través de las colonias inglesas en América, y aparecía en la frase, *Yankee Doodle Dandy*[10]. Esta era la estrofa de una canción que buscaba ridiculizar a la soldadesca americana, demasiado desvencijada y campestre para los londinenses que formaban las tropas británicas, el colmo de la flema anglosajona escandalizada ante la barbarie de una nueva tierra.

No pudo haber mejor introducción para el término que una canción escrita para ridiculizar cierta vulgaridad revelada por la apariencia, por la vestimenta, y que luego se expandiría para ridiculizar igualmente ciertas pretensiones aristocráticas, una vez más, reveladas por el atuendo o el traje. El dandy pues surge como producto de cierto periodo histórico agitado, el tiempo del final del siglo XVIII. Final de siglo, y final del Antiguo Régimen. Un tiempo este en el que ya, y para siempre, aquellos valores sólidos como la riqueza y el nacimiento de uno se trastocan y pierden su lugar, siendo substituidos por otros, más efímeros, como el estilo y la pose. Estos nuevos valores servirían, y sirven aún, para justificar cierta estratificación social.

Otro autor, Perry Meisel apunta nuevos datos a los orígenes etimológicos de la palabra dandy. En un artículo titulado *The Psychedelic Sublime,* "Lo sublime psicodélico", de su libro *The Cowboy and the Dandy; Crossing over from Romanticism to Rock and Roll,* "El Cowboy y el Dandy; Cruzando desde el Romanticismo hasta el Rock and Roll" apunta; *La etimología de la palabra recuenta una historia todavía más larga y, tal y como sugiere el ejemplo de Moers,*

10 En 1942, Michel Curtiz dirigió una película con este mismo nombre; *Yankee Doodle Dandy*. En este caso se trata de la vida de un compositor y escritor George M. Cohan. En Hollywood Boulevard hay un punto dentro del "recorrido histórico" que recuerda esta película ya que el director artístico, así como el realizador, fueron los mismos que los de la mítica *Casablanca*.

sistemáticamente deshace cualquier significado unitario que pareciese tener[11]. El primer significado del término es, por supuesto, la elegancia afectada por semejanza a Brummell. Este uso data del periodo inmediatamente posterior a su ascenso social (1813-19). Pero la palabra lleva consigo un legado algo más complejo y enriquecedor, tanto antes como después del monopolio de Brummell, en 1828 en la isla de St. Thomas, los "Negros Ingleses", tal y como apunta el *Oxford English Dictionary* usaban el término *dandy-fever* para nombrar una enfermedad llamada *dengue*. El tercer significado de la palabra, que data de 1685, nos informa de que "dandy" era un nombre anglo-indio que se creó para llamar a los barqueros que surcaban el Ganges. La transmisión de estas extrañas asociaciones, revelan siempre cierta represión de las colonias e integran, también siempre, connotaciones aristocráticas. El término "dandy" aparece, y apareció, constantemente ensombrecido por su contrario, su opuesto. Si nombra la soldadesca americana aparece la británica, si a un barquero del Ganges aparecen los súbditos del imperio, y si hablamos de una plaga nativa aparecerán los ingleses separándose de su contagio. Es curioso que finalmente se haya dado la vuelta y el perfecto dandy será el portador del espíritu aristocrático y no al revés. Nosotros pues nos centraremos en este sentido, el sentido que Brummell aportó a la escurridiza palabra.

11 The word´s etymology recounts an even longer history of usage, and, as Moer´s example suggests, systematically undoes any unitary meaning it may seem to have. "The Psychedelic Sublime", en MEISEL, Perry, **The Cowboy and the Dandy: Crossing Over from Romanticism to Rock and Roll**. Oxford University Press, New York: 1999, p. 63

¿Qué es un dandy?

xv

Superioridad eterna del dandy.
¿Qué es un dandy?

Charles Baudelaire[12]

La coquetería masculina en el vestir es tan antigua como el mismo tiempo, pero el dandysmo es un fenómeno social y político que repercutirá fuertemente en el mundo de las ideas, y será un invento de la Regencia, cuando la aristocracia y la monarquía eran más despreciadas que nunca antes en la historia inglesa. Lo que la nueva clase en el poder, la burguesía utilitaria, más odiaba de los nobles, será lo que el dandy más valorará y conservará. El dandy, como los nobles de antaño, buscaba crear una criatura perfecta en su apariencia externa y preocupada única y exclusivamente en la imagen que proyectaba, un hombre dedicado sólo a su misma perfección. Perfección obtenida tras un largo ritual de buen gusto y exquisito cuidado. La personificación de la irresponsabilidad egoísta más extrema, libre de cualquier tipo de compromiso que pudiera ser incompatible con el buen gusto, incluyendo aquí cualquier pasión, moral, ambición, pensamiento político u ocupación productiva alguna. Tras una historia europea cargada de guerras, la última, argumenta Stanton, llegaba a su clímax precisamente en el tiempo de la Regencia. Todos aquellos que se quedaron en casa, rondando las calles de Londres, hubieron de inventar una nueva tipología de ser supremo. Este nuevo "héroe" estaba por las mismas circunstancias, en el centro de todas las miradas y no necesitó hacer nada para probar tal heroísmo, de hecho hubo de no hacer nada, nada en absoluto, para seguir siendo el héroe de la indolencia.

12 BAUDELAIRE, Charles, **Mi corazón al desnudo**. La Fontana Literaria. Madrid, 1973, XV,]p. 46

A lo largo de todo el siglo XIX la mayoría de la población europea clamaba por la igualdad, la responsabilidad, los caracteres enérgicos y provechosos para la nación. El dandy por su parte, siguiendo la estética de la negatividad propia de la autonomía moderna, se levantará por y para la superioridad, la irresponsabilidad y la manifiesta inactividad. Con toda su elegancia culpable, como la llamará Barbey, el dandy inflamará la imaginación victoriana y aparecerá, en la vida real y en la literatura, como carácter ineludible. Pero, esta figura personificada por el mítico Beau Brummell, el inglés más nombrado y renombrado, pasará a tierra francesa de la mano de la literatura en una suerte de abstracción intelectual, esta vez de la mano de Barbey, de Gautier, de Balzac, de Baudelaire, y, quizá de todos los padres de la literatura moderna. Esta versión del rebelde intelectual cuajó en la Francia pos revolucionaria por ser, por definición, extranjero. El francés idealizó al dandy precisamente por todo aquello que no era: no era de clase media, no era gris, ni apagado, ni monótono, no era un filisteo, ni tampoco era estúpido, no estaba sepultado en el tedio, en esa mediocre existencia de aquellos que se limitaron a vivir su tiempo en el siglo de la burguesía. La ambigüedad del dandy trajo consigo cierto ideario común a ingleses y a franceses, cierto inverosímil y a veces indescifrable ideario que se haría real en las letras de los dos países y a la postre en varias personalidades sociales.

El nacimiento del fenómeno queda pues aclarado. La era del dandy social, el inglés, terminará con el exigido exilio de Brummell a Calais, el tiempo del dandy intelectual llegaría a Francia tras la caída de Napoleón, pero no cuajará en el imaginario colectivo hasta la monarquía de Julio de 1830, según Donma C. Stanton. Para el final no parece haber un gran acuerdo en cuanto a personajes, aunque sí en cuanto a fechas. Para Ellen Moers, la era del dandy intelectual terminará con el exilio de otro dandy, esta vez el menos renombrado Beerbohm, y

su “auto-exilio”[13] a Rapallo a los 38 años en 1910. Domna C. Stanton por su parte apunta:

> *Sobre el 1885, sin embargo, un año antes de la edición de A Rebours de Huysmans, la más extremada representación del dandysmo en Francia, todos los mayores escritores dandys habían ya desaparecido de la escena. Aunque hubo trazas dandysticas en Villiers de L´Isle Adam, Bourget, Barrés y Jean Lorrain, las décadas de 1880 y 1890 no produjeron figura alguna comparable al Des Esseintes de Huysmans, quien sintetizó las corrientes del dandysmo, esteticismo y decadentismo. Para encontrar su igual, uno debe regresar a Inglaterra, completando el circuito (ciclo) que comenzó en 1830 y que contempla El Retrato de Dorian Gray. En Francia, ningún héroe dandy emerge tras Des Esseintes hasta que lleguemos a Proust, Swan y Charlus.*[14]

El recorrido histórico de la figura nos la brinda Ellen Moers, cuyo texto *The Dandy, Brummell to Beerbohm* expone un bien documentado camino de la figura del dandy, tomando como pretexto los dandys más obvios y prototípicos de la vida real. Domna C. Stanton, en su *The Aristocrat as Art,* por otra parte, se apoya más en el dandy de ficción, en la figura literaria, aunque para el siguiente capítulo, la definición del dandy, su voz nos será más útil, para este marco histórico y cronológico, nos quedamos con Ellen Moers cuyo texto se ha convertido en todo un clásico en el estudio del dandy.

---

13 Max Beerbohm (1872-1956), del que Oscar Wilde dirá "*Su estilo se asemeja a una daga de plata*" ... los cargos hechos a Beerbohm, por ejemplo, la crueldad de sus caricaturas. Hall replica que él siempre se burló de aquellos a quienes amaba; revelaba su verdad moral, no podía evitarlo. Así, Wilde era un hombre "cuya alma había desfallecido en el pecado para revivir en la vulgaridad". Eso se transparenta en cada trazo de sus caricaturas. Sus dibujos letales del Príncipe de Gales confirmaron simplemente "que el Primer Caballero de Europa era un inefable patán". Decían que Beerbohm era un hombre sin ambiciones, pero produjo 15 volúmenes de prosa, miles de caricaturas y hoy yace en la Catedral de San Pablo, en Londres, entre los próceres nacionales.

14 As for the dandy, who arrived in France after the fall of Napoleon, he did not appear in important indigenous works until the establishment of the July monarchy in 1830. By 1885, however, the year after the publication of Huysmans´s A Rebours, the most extreme literary representation of the dandyism in France, all the major dandy-writers had disappeared from the scene. Although there are dandyistic traces in Villiers de L´Isle-Adam, Bourget, Barrés and Jean Lorrain, the 1880´s and 1890´s produced no figure comparable to Huysmans´s Des Esseintes, who synthesizes the currents of dandyism, aestheticism, and decadence. To find his equal, one must return to England, completing the cycle that began in 1830, and behold *The Picture of Dorian Gray* . In France, no imposing dandy-hero emerges after Des Esseintes until we meet Proust´s *Swann and Charlus.* STANTON C., Domna. **The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth-and Nineteenth-Century French Literature**. Columbia University Press, New York, 1980, p. 12

Brummelliana

Brummell el primer dandy, un hombre pequeño y perfecto en su pequeñez, un hombre que sin pasado aristocrático ni sangre azul alguna consiguió con su arrogante superioridad, *ser la afirmación del principio aristocrático, (...) El dandy, como Brummell se hizo a sí, se eleva sobre un aislado pedestal de sí mismo*[15]. Será, para todo aquel que se acerque al fenómeno del dandysmo, el primero y más perfecto dandy. Su modo de ser dandy, no obstante, es uno entre varias tipologías de llevar a término su filosofía. Él será, sin embargo, el más exquisito y comedido, ácido y siempre discreto en su crueldad.

1. Beau Brummell, grabado de John Cooke a partir de un retrato en miniatura, 1844.
The British Museum; photograph, J.R. Freeman & Co. Ltd.

Brummell nacerá en Londres, el 7 de junio de 1778, morirá solo, abandonado,

15 His arrogant superiority was an affirmation of the aristocratic society; (...). The dandy, as Brummell made him, stands on an isolated pedestal of self. Ibid, p. 1

gordo y mirando a la pared, en Calais, el 30 de marzo de 1840. La leyenda llegó hasta su misma muerte pues dicen que incapaz de mostrar su último rostro distorsionado, prefirió que fuese la pared, y sólo la pared, la que pudiese contemplar semejante espectáculo. El mito, el suyo, como todos, no se crea solo. Será el Capitán Jesse, su principal biógrafo, el encargado de comenzar su encumbramiento. Cuando Jesse vio a Brummell por vez primera llevaba ya 16 años en el exilio, y el cenit de su belleza estaba ya bien lejos. Con poco material donde investigar, algún artículo suelto, un cuaderno de memorias esbozado por una de las amistades de Brummell, y algunas cartas y documentos de Byron, y ciertas dudosas novelas de moda en aquellos tiempos, fundó lo que Moers llama *Brummelliana.* Todas estas bagatelas y las múltiples excentricidades de pose y de maneras fueron la inspiración para una auténtica armada de fans contemporáneos. Así quizá asistimos a la ascensión de cierta tipología social novedosa, un hombre que auto imponiéndose una imagen perfectamente estudiada de sí mismo se transformó, para muchos, en una obra de arte ambulante, Beerbohm dirá de él *ni un poeta, ni un cocinero, ni un escultor, han llevado ese título (artista) más merecidamente que él (...) En lo apropiado de sus oscuras ropas, en la perfección rígida de su lino, en la simetría de su guante con su mano, reside el secreto del milagro de Mr. Brummell* [16].

Muchos han buscado cierta justificación para esta pose, esta autoconstrucción de Brummell. Albert Camus lo tacha de hombre rebelde, el hombre que dice "no" sin llegar nunca a ser un revolucionario, cuyo único objetivo será humillar a los poderosos, reformar la vulgaridad, y glorificar al hombre independiente, al hombre de genio. Otros lo han justificado con otros discursos, pero todos los intentos de

16 Within these narrow, self-imposed limits Brummell was, as Beerbohn maintains, an artist: "no poet nor cook nor sculptor, ever bore that title more worthily than he." "In certain congruities of dark cloth, in the rigid perfection of his linen, in the symmetry of his glove and his hand, lay the secret of Mr. Brummell´s miracles" MOERS, Ellen: **The Dandy. Brummell to Beerbohm**. University of Nebraska Press. Lincoln and London. 1978, p. 34

diseccionar la figura Beau Brummell, de romper la dura concha que genera en torno a sí, han conducido a la redacción de largos textos en cuyo centro reside siempre la contradicción. Siempre permanecerá cierta irreductible firmeza de su misma figura, cierta composición de seguridad, autosuficiencia, misantropía, cierta grosería, casi crueldad, que le hizo ser temido en su tiempo y que jamás será explicado del todo. Una contemporánea suya, *Lady Hester Stanhope* le preguntaría una vez el porqué de no dedicarse a algún fin más elevado que el de sí mismo, a lo que Brummell responderá que *él conocía bien la naturaleza humana y que por tanto había adoptado el único curso que le podría posicionar en una luz prominente, y que le permitía separarse de la sociedad de la masa de hombres vulgares, a los que despreciaba de modo considerable*[17].

El dandy se va a Francia

Brummell fue pues el padre espiritual de todos los dandys que poblarían las calles del Londres del cambio de siglo. Pero a nosotros nos interesa más el dandy revisitado por los intelectuales franceses ya en el siglo XIX, el dandy que, como ya indicamos, surgirá con fuerza tras la subida al poder de una nueva casa real con Louis-Philippe a la cabeza, una nueva realeza muy poco real.

La mascarada, ya desde los primeros años del siglo XIX, se ajustaba perfectamente a los tiempos. Desde la revolución los franceses habían tomado la costumbre de expresar sus opiniones políticas y sus gustos literarios por medio de la vestimenta y de la pose. Ahora había un estilo para cada posición (...) *Había ultras en bombachos, manoseando cajitas de tabaco; liberales decorando sus*

17 "To which Brummell replied that he knew human nature well, and that he had adopted the only course which could place him in a prominent light, and would enable him to separate himself from the society of the ordinary herd of men, whom he held in considerable contempt". Ibid, p. 38

grises sombreros; bonapartistas que llevaban el abrigo de levita con inmensos botones dorados. Había feministas en ropas de hombre á la George Sand; algunos de sangre azul con turbantes a la Mme de Stäel. Había seguidores de Byron con caras artificialmente pálidas y los pelos revueltos. Había seguidores de Scott que llevaban tejidos escoceses (..) seguidores de Dumas con capas de terciopelo y espadas; seguidores de Gautier y de Hugo con jubones a lo Van Dyck (..). Los impetuosos Jeune-France se distinguirán de sus oponentes más férreos, los clasicistas, por su famoso chaleco rojo: eran los brillantes frente a los agrisados (...) En la década de 1830 sin embargo, el dandysmo sobrepasó el gran armario de la mascarada. Como una pose y una actitud vino a cubrir una necesidad social.[18] La Revolución de 1830 destruyó claramente y para siempre cualquier oportunidad de vida aristocrática, la clase media había tomado el poder e iba a demostrarlo. El nuevo rey se transformaría en el primer ciudadano del reino. La nueva corte no tenía nada que ver con las cortes de antaño. Louis-Philippe fue la desesperación para los poetas quienes fueron incapaces de encontrar drama literario alguno en su persona o personalidad. Y ni él ni su familia impusieron ni un solo estándar para la vida de alta sociedad.

La vieja aristocracia arrancada de la vida de la corte por su fidelidad a los Borbones, arrancada del poder político por la misma razón, se vio a sí misma sin ventaja alguna por su riqueza, ni siquiera por su elegancia frente a la poderosa, y

18 Masquerade suited the temper of the times. Ever since the Revolution the French had been accustomed to express political opinions and literary tastes by means of costume and pose: from the start the republicans were the sans-culottes.
Now there was a style for every position. There were ultras in knee-breeches, fingering antique snuff-boxes; liberals flourishing their gray hats; bonapartists wearing the imperial frock coat with large gold buttons. There were feminists in men´s clothes, à la George Sand; blues in turbans à la Mme de Stael. There were followers of Byron with artificially pale faces and wild hair. There were followers of Scott who wore tartans, (...). There were followers of Dumas with velvet capes and swords; followers of Gautier and Hugo with pour points à la Van Dyck, (...). The impetuous Jeune-France could be distinguished from his more subdued opponent, the classicist, by the famous gilet rouge: it was the flamboyants against the grisâtres.
In the eighteen-thirties, however, dandyism outgrew the wardrobe of the masqueraders. As a pose and as and attitude it came to serve asocial need. Ibid, p. 121

nueva rica aristocracia de los Bourse. Solo les quedaban pues dos alternativas: mantenerse distantes en el cerrado y exclusivo mundo del Faubourg -donde la rígida etiqueta de la Restauración estaba perdiendo ya crédito- o abrir los salones a los nuevos ricos. Para la salida escogida, fuera ésta la primera o la segunda, el dandysmo se transformará en una necesaria insignia de clase para la descontenta y rebelde aristocracia y, cómo no, para aquellos burgueses con pretensiones de cierta sociedad aristocrática de viejo cuño. Como actitud, justificará cierta superioridad social sin referencia alguna ni a un poder político real ni a una obligatoria riqueza. Como pose, para los que sinceramente deploraban el abandono del ideal aristocrático pre revolucionario, será una defensa frente a la normalidad burguesa y por ende frente a la "vulgaridad".

Pero el dandysmo francés surgirá del inglés y, por tanto, de cierta narración del mismo. Los aspirantes a dandys en Francia sacarán sus actitudes de los libros y ello dejara su huella en esta nueva versión del fenómeno, intelectualizará y dará toques artísticos al mismo fenómeno. A mitad de siglo el dandysmo francés será esencialmente una doctrina literaria, una pose para la revuelta intelectual. Irónicamente, la revuelta victoriana que quería borrar todo lo que tuviera referencia al periodo de la Regencia forzará al dandysmo a bajarse al mundo del *underground* en Inglaterra; pero en Francia el dandy importado, algo más sutil, más suave, menos social que intelectual, quedará intacto. Al finalizar el decimonónico siglo, el dandy regresará a tierra británica, su madre patria, pero esta vez, afrancesado, intelectualizado y rebelde.

El dandy intelectual, Barbey D´Aurevilly

Los dandys franceses llegarán a las letras de la mano de autores profesionales que los insertarán en una nueva literatura surgida en el tiempo de Louis-Philippe, el gran burgués. Esta nueva literatura tomará a la sociedad completa como motivo de creación y como potencial audiencia, a un mismo tiempo. Esta será la era de la prensa francesa. Dentro de ella surgirá un grupo de escritores denominados "círculo dorado", como lo nombra Moers, un grupo que se posicionaría a medio camino entre el mundo de los clubes dandysticos y el mundo bohemio de las letras: demasiado irresponsables, ocupados y ambiciosos para ser auténticos dandys, demasiado sofisticados y prósperos para ser bohemios. Todos se fascinarán con el dandy, adoptarán parte de su actitud para su uso privado y llenaran páginas y páginas de los periódicos y de las revistas con su descripción. Casi todos los nombres de este primer círculo dorado han sido olvidados, aunque sus retratos han quedado para siempre impresos en las páginas de la *Comédie Humaine* de Balzac. Entre todos ellos Moers rescata la figura de Roger de Beauvoir, cuya dorada personalidad enseñará tanto a Baudelaire como a Barbey D´Aurevilly casi todo lo que sabrán, y expondrán, sobre el fenómeno del dandysmo.

Estos dos autores son los mayores responsables de la expansión del ideario del dandy, primero Barbey y tras él, Baudelaire. Jules Amédée Barbey D´Aurevilly comenzará a cimentar su carrera literaria en Francia con una finísima pseudo-biografía de Brummell y, por supuesto, de su dandysmo, *Du Dandysme et de George Brummell* (1845). Este mini volumen será el libro en torno al que pivotará la historia de la tradición del dandysmo. Casi nada de lo que vendrá después (ni el dandy intelectualizado de Baudelaire, ni el negativo de Huysmans, ni el estético de los ochenta y los noventa inglés) puede evitar su influjo. Y, muy poco de lo que vino antes, las memorias, las novelas mediocres, las leyendas de la original

tradición de la Regencia, habían escapado a este genial tratadista del dandysmo. Lo que Barbey pudo preservar y renovar al mismo tiempo fue debido a una serie de curiosas coincidencias tanto geográficas, como literarias y psicológicas que nos llevan a los primeros años de la década de los años 30, cuando cuatro hombres se encontraban en Caen, la modesta e inaccesible Atenas de Normandía.

Barbey llegaba a Caen en 1829 para estudiar leyes. Brummell llegará en 1830 para asumir su rol, pasajero por otro lado, de cónsul británico. William Jesse, un teniente de 25 años de la armada inglesa llegará en 1832. En una fiesta, este joven y esbelto oficial conocerá al Beau, de cuyo "extraordinario gusto e incuestionable autoridad" habían ya oído y leído. Barbey no conocería ni a uno ni al otro, pero comenzara una amistad íntima y duradera con el cuarto personaje, Guillaume-Stanislas Trébutien, un nativo de Caen cuya invalidez le obligaba a llevar una vida retirada de los ajetreos de la capital. Trébutien ayudará a Barbey a través de toda su carrera literaria como fiel lector, corrector e incluso, investigador. Su primer servicio de importancia sería cerrar el puente entre el originario dandysmo inglés y su ulterior revisión francesa. En algún momento de los primeros 30 se haría amigo del teniente Jesse. Una década más tarde el autor francés, y biógrafo más reconocido de Brummell, comenzaría a familiarizarse con la obra del ya entonces Capitán Jesse.

Barbey regresará a París en 1833, cuando la moda de la anglomanía estaba en su punto más álgido. Durante toda esa década vivirá en la frontera entre dos mundos literarios; demasiado tímido, improductivo y mediocre poeta como para unirse a los Románticos, y demasiado pobre y provinciano como para unirse a los periodistas del círculo dorado del dandysmo. En esta situación incierta cultivará, sin embargo, una clara anglomanía. Durante unos años cierto dinero heredado le permitirá poseer un bonito apartamento, una amante conocida, y unos trajes confeccionados por los

mejores sastres. No pudo permitirse ni carruajes, ni caballos, ni un puesto en las carreras, pero esto, poco importará al desarrollo del dandysmo francés. El dandysmo por Barbey proclamado será una cuestión más espiritual que material.

2. Barbey D´Aurevilly
Grabado

Trébutien, como decíamos, proveerá a Barbey de la información que este irá requiriendo para la redacción de su tratado. Muchas cartas pasaron de uno a otro y del otro al uno, y de este a Jesse, todas en torno a un único sujeto, Beau Brummell. Aparentemente encantado de haber encontrado otro fanático de Brummell, Jesse enviará a Barbey en junio de 1843 una contestación a todas sus preguntas, incluso algo mucho más valioso, una lista de "lecturas" sugeridas. Barbey se concentrará concienzudamente en tales lecturas y, para el 29 de febrero de 1844, informará a su fiel Trébutien que había concluido su propio *Brummell*. Pero Jesse aún sorprendería a Barbey al enviarle su completa biografía que estaba siendo publicada en prensa. No parece, sin embargo, que los datos del biógrafo inglés alterasen el ensayo de D´Aurevilly, en su esencia ni en su personal lectura del fenómeno, aunque si le reportarán una más amplia audiencia.

Para Barbey el dandysmo será un logro espiritual de una considerable dimensión. Minimizará la importancia del atuendo y encumbrará la cualidad intelectual de la ironía de Brummell, de su ingenio, su insolencia y su porte. Encumbró su silencio como la estrategia del desprecio a los otros, insistió en su modo de preservar intacta su vanidad evitando todo contacto amoroso, y evitó informar demasiado al lector de su terrible final. La originalidad pues de Barbey residirá en que puso al dandysmo al alcance de la pose intelectual. Igualó al dandy al artista. Brummell se releerá como el arquetipo de un nuevo artista, cuyo arte fue uno y el mismo que su propia vida. Sus logros en pose y maneras eran piezas maestras vivientes. Brummell, insistirá Barbey, llegó al mundo a gobernar, y gobernó con un genio insultante y una cruel ironía. El arte debe mover algo dentro, a veces quizá mejor que espante a que agrade, esta era la nueva estética. Para Barbey el arte del dandysmo será especialmente significativo para la Francia de

mediados de siglo. Lo responsabiliza de ser el estandarte frente a la vulgaridad, la mediocridad y la uniformidad de la nueva sociedad burguesa.

El dandysmo se convertirá de tal suerte en una buena estrategia para los artistas e intelectuales porque es esencialmente anti-burgués. El dandy será independiente de todo valor, de toda presión de una sociedad que solo busca enriquecerse monetariamente. El dandy no trabajará, él existirá, y será suficiente su "existir" para justificar su paso por la tierra, aleccionando con su elegancia a las mentes más vulgares. Por supuesto que tal tipología habría de ser exótica de antemano, y así Barbey construye a su Brummell desde esta premisa, él es inglés, un origen que a Barbey se le aparece tan exótico como Arabia. Él será un fenómeno completamente extraño para el temperamento francés. Esta cualidad se convertirá, a la postre, en una de las características más importantes de la definición de dandy, todos y todas las que de algún modo se asieron a esta condición matizaron su vida de expatriados, desclasados, sin raíces o extranjeros de cierto dandysmo. La condición de extranjería, de la no pertenencia a grupo alguno, será para muchos requisito imprescindible del dandysmo.

Finalmente, la ambigüedad sexual del dandy será para Barbey uno de sus puntos más notables. En la misteriosa estela de feminidad del dandy combinada con su fuerza masculina reside la base del decadente arquetípico del *fin de siècle*. Este ser, ciertamente andrógino, resume pues los ideales del ideario decadentista. Los dandys serán para Barbey los andróginos de la historia.

El dandy en manos de Baudelaire

Con Barbey D´Aurevilly el dandysmo francés alcanzó cierta madurez intelectual y olvidó, para los entendidos en la materia, los caballos y la anglomanía de los primeros esbozos franceses del fenómeno. La distinción que Barbey establecerá entre el dandy aristocrático, el social, y el dandy literario, el intelectual, recalará en Charles Baudelaire quien vivirá obsesionado con el dandy, tal como todos sus amigos y contemporáneos, Asselineau, Nadar, Cousin, Banville, Gautier, Champfleury, dirían de él. Todos ellos quisieron, al hablar del poeta, recuperar a un Baudelaire joven, inteligente, elegante, osado y adinerado. El Baudelaire que a los 24 años alquilaba un elegante apartamento en el margen derecho del Sena. No quisieron recordar a ese ser maduro y caduco, marcado por unas profundas arrugas y con unos ojos perdidos y desconfiados, tal y como se muestra en los famosos retratos de Nadar.

Baudelaire tuvo pues un incuestionable aspecto de dandy; vestía con elegancia, distinción y con cierta sutil originalidad. Siempre vestía de negro riguroso y tanto rigor no era muy apreciado en los circuitos sociales burgueses de mediados del XIX. Desde su lustrosa chistera hasta sus escarpines de charol, en los que gustaba mirarse, todo era negro y rotundo. Para Baudelaire el negro representará todos los colores y la ausencia absoluta de color. Catulle Mendès, un inteligente poeta contemporáneo, refiriéndose a su sobriedad exagerada en el uso exclusivo del color negro, a su adusta formalidad en sus modos y maneras, y a su clara obsesión con el dandysmo, le llamará *Su eminencia Monsignor Brummell* [19]

19 (...) Catulle Mendès gave the poet a witty nickname: His Eminence Monsignor Brummell (S. Em. Mgr Brummell). Ibid,p. 272

3. Charles Baudelaire.
"Su eminencia Monsignor Brummell"
(Catulle Mendès)

Sus trajes eran confeccionados siguiendo sus estrictas y escrupulosas órdenes que siempre buscaban alejarse sutilmente de los diseños en boga: unos pantalones muy pegados y abrochados bajo sus zapatos, un abrigo inusualmente largo y recto. Siendo muy joven se pondría alguna pincelada de color para contrastar; Nadar recuerda una corbata roja, y unos guantes de un rosa pálido; Assilineau una corbata blanca y unos guantes de un incierto color neutro. En algún punto de su carrera, sin

embargo, y según Le Vavasseur, el poeta comenzó a vestirse exclusivamente de negro, incluyendo su chaleco y su corbata, por un deseo de aparecer “más grave”.

Baudelaire conocía las posibilidades simbólicas de la moda. El negro le parecía apropiado para una era de duelo; el siglo se movía hacia un inevitable deterioro, no hacia un progreso humano. La austeridad del corte de su atuendo, su color contenido y la absoluta falta de ornamento alguno significaban para el poeta un distanciamiento espiritual de un alma, la suya, ciertamente “superior”. Continuó su construcción afeitándose la barba, dejando su pelo muy corto y pegado a las orejas, y finalmente desembarazándose de su bigote de juventud considerándolo demasiado pintoresco y casi conservador. Todas estas medidas no serían más que los sacrificios de un dandy consciente. Baudelaire escribirá que el perfecto dandy, valora la moda e impone cierta austeridad en su atuendo como símbolo de su aristocratismo espiritual. La perfección de la *toilette* consistirá pues en la más absoluta simplicidad, que será la mejor manera de distinguirse.

Baudelaire creó una nueva tipología de dandy, más en la línea de Barbey. Su audiencia no serán los *happy few* de los salones de moda. No frecuentaba los salones de París, no tenía amigos aristócratas, y, con todo el profundo desdén que profesaba a los burgueses, nunca se identificará con la clase aristocrática real. El tipo de aristocracia al que él decía pertenecer era otra diferente, nosotros dirá, somos la aristocracia del futuro, la letárgica y desclasada, *déclassé,* élite intelectual. Baudelaire pues adoptará la pose del dandy para la comunidad de artistas. La austeridad de su atuendo era una clara crítica frente al drama colorista de su círculo, la bohemia. En la bohemia su limpieza, la formalidad de su discurso, su cortesía dramatizada y pasada de moda, y sus maneras resultaban claras anomalías, totales anacronismos. Con ellas expresaba su creencia en una nueva aristocracia del espíritu, que se disociaría tanto de las afectaciones más dramáticas

como del descontrol generalizado y negligente de la joven bohemia parisina. Gautier dirá de él que fue *un dandy perdido en la bohemia*, pero quien, *preservará su rango y sus modales y ese culto de sí mismo que caracteriza al hombre imbuido en todos los principios de Brummell*[20.]

Baudelaire no prestará atención alguna a Brummell el hombre, ni al periodo de la Regencia, ni tuvo atisbo alguno de la tan en boga anglomanía. Baudelaire estaba interesado en los principios del dandysmo, unos principios que ya habían sido destilados por la pluma de Barbey D´Aurevilly. Dirá en su Salón de 1846; *Releyendo el libro Du Dandysme, el lector verá claramente que el dandysmo es un asunto moderno, que surge de unas causas completamente nuevas* [21]. Según Moers Barbey proveerá a Baudelaire no de un ideario, sino de un diseño donde volcar este ideario. Como muchos hombres del XIX, Baudelaire organizará lo más profundo, su idea del poeta, del arte, de la misma vida, con los detalles más superficiales, la ropa, el negro, unas botas bien relucientes y unos arcaicos gestos muy estudiados. Baudelaire necesitó el dandy de Barbey y lo adoptó para sí y para sus ideas estéticas.

Para él y para sus seguidores esta idea equiparará su arte, o el arte, a la vida, estos estetas transformarán cada gesto cotidiano en una expresión de su artisticidad promoviendo cierta protohistoria de la performance. Baudelaire adoptó la imagen del dandy solitario como prueba de su superioridad y de su genio, una cortesía exagerada incluso para con sus más allegados, para marcar su misantropía intelectual, y una divinización del más vulgar aburrimiento como prueba de su sofisticada mente y exquisito gusto. Toda una estética del auto-control y la

---

20 One might say of him that he was a dandy lost in Bohemia," Gautier commented, "but preserving his rank and his manners and that cult of self which characterizes the man imbued with the principles of Brummell. Ibid, p. 273

21 Rereading the book Du Dandysme, he wrote in the Salon de 1846... the reader will clearly see that dandyism is a modern thing, springing from causes completely new. Ibid, p. 274

mascarada, que regularían tanto la forma de su poesía como la forma de su vida, una máscara de indiferencia que clausuraba al público cierta desesperación y desesperanza.

Barbey y Baudelaire se conocieron y establecerían cierta correspondencia durante los 50 y 60 de su siglo. El primero, veinte años mayor que el segundo y ya bien establecido como literato parisino, ayudará al segundo a publicar la traducción de la obra de Poe y escribiría artículos laudatorios de la colección de poemas *Las Flores del Mal* cuando la mayoría lo condenaba. Ambos usarán la palabra dandy como un término con valor propio, escurridizo valor sin embargo. Muchas veces llamará a amigos o seguidores dandys sin una razón muy clara, quizá como símbolo de aceptación y respeto, o como un acto de inclusión en cierto círculo invisible de "muy personales" personalidades. Para Baudelaire uno era dandy o simplemente no era; no ser era ser despreciado. Encontrará elementos de dandysmo en Delacroix, en Poe, en Emma Bovary, por su amor al artificio y en el Valmont de *Les Liaisons dangereuses*. Sin embargo será, para Baudelaire, la Marquesa de Merteuil, la perversa rival del menos perverso vizconde, su dandy más perfecto. La Marquesa será, como ella misma afirmará, el producto de su propia fabricación; un ser que conseguirá calcinar todo rastro de humanidad, de naturalidad y, claro, de vulgaridad. Un dandy perfecto.

La palabra aparecerá pues de manera irregular en casi todos sus escritos críticos, jamás en su poesía. Sin embargo será en *Le Peintre de la vie moderne* donde expondrá su percepción completa del dandysmo. Esta aportación proveerá a la tradición del dandy de una nueva profundidad y de un nuevo poder . Quizá su intensidad, su lenguaje luminoso, y su sentido agudo de la crítica artística, así como su perfecto retrato del nuevo artista de la nueva era, hicieron del dandysmo un lugar común de todo su corpus crítico. Todos los estudiosos de Baudelaire han

tachado de dandystica su pasión por la artificialidad, por la perfección, por el refinamiento, y su gran antipatía hacia la vulgaridad, según él, el gran mal de su siglo. Nombrado como el filósofo del dandysmo por unos, el dandy interior, o la religión del dandysmo o incluso, como Sartre consideró, precursor de cierto existencialismo, Baudelaire y dandysmo son dos y uno al mismo tiempo.

El pintor de la vida moderna

En *Le Peintre de la vie moderne*, el dandy ya no será un hombre sino un concepto, un concepto rico en asociaciones lingüísticas más que históricas. *Du Dandysme*, el libro de Barbey, dará a Baudelaire una suerte de antología para su idea de poeta. Y su idea de poeta, expuesta con su lenguaje claro y cuidado, se ha mantenido a través de las generaciones siguientes.

Le Peintre de la vie moderne aparecerá publicado por vez primera en *Le Figaro* en 1863, dieciocho años después de la edición exclusivista de *Du Dandysme* de Barbey. En él Baudelaire adoptará tres roles; crítico profesional de arte, analista de la sociedad contemporánea de la Francia del Segundo Imperio, y finalmente, poeta, proponiendo una equiparación, y cierta idea de credo, del poeta y el artista moderno. Como crítico expondrá su idea de la belleza, de las dos bellezas, la eterna y la transitoria, las que son inseparables incluso en las más elevadas piezas artísticas. En la tercera parte del libro hablará del hombre, y aquí entra el poeta, un hombre del mundo, un hombre de las multitudes, un niño, *El Artista*. El hombre elegido para presentar al *Artista* será *Monsieur G.* o *Monsieur C.G.* quien quiso permanecer anónimo. Este anónimo no fue otro que el dibujante Constantine Guys, muy amigo de Baudelaire, estupendo dibujante y perfectamente desconocido para el gran público. Ambos compartieron, tal y como comentará Gautier años después, cierta pasión por el "*alto dandysmo*" y cierto instinto natural para "las corrupciones

modernas”. Guys fue un hombre cosmopolita y culto, solitario y trabajador. Su amistad no fue muy intensa pero a Baudelaire le bastará la exigua silueta que de él tenía para erigir su mitológica figura del artista-dandy. La misma búsqueda del anonimato lo presenta ya como distante e indiferente a todo y a todos, su vida una completa inutilidad, por tanto un perfecto dandy. Un paseante rondador, un mirón, un observador, un *flâneur*. Su lugar ya no está en el estudio sino fuera, en la calle, en el bulevar del nuevo París, entre las multitudes de la nueva vida urbana en la gran ciudad. Como no busca fama ni dinero, C.G. se separa del especialista, para Baudelaire un auténtico estigma que hay que despreciar, y que tiene que desprenderse del concepto de artista. Más bien será un hombre de mundo, del mundo, mejor todavía: será un dandy, un ser que posee una sutil inteligencia y un conocimiento profundo de todos los mecanismos morales de la sociedad. El artista-dandy ejercita este sutil sentido de la moral al retratar ese algo ciertamente esquivo que Baudelaire llamará modernidad.

El artista de la vida moderna tiene una sensibilidad desarrollada para advertir los detalles del vestido contemporáneo, preocupado por la moda, la pose y el gesto incluso antes de percibir al mismo modelo y a su individualidad. Las ropas tendrán una gracia *moral*, el dandy una inteligencia *moral* y la belleza un aspecto *moral*. Esta *moral* tiene implicaciones estéticas. Para Baudelaire la dualidad de la belleza se corresponde con la dualidad del hombre, un alma eterna y un cuerpo transitorio. La transitoriedad de los elementos modernos en la belleza, estarán relacionados con el cuerpo del hombre, el cuerpo vestido que conoce el pecado y la corrupción. El artista que pretenda suprimir lo transitorio, lo moderno o lo moral se quedará tan sólo con la *vacuidad de una belleza abstracta e indescifrable, como la belleza de la mujer antes del pecado* (este ejemplo será, según Moers, elegido a conciencia y no

sin segundas intenciones)[22].

Baudelaire pues localiza lo esencialmente moderno en la gran ciudad, abominando cualquier rastro de naturaleza o naturalidad, en directa oposición a los Románticos. La belleza y el interés estético residirán ahora en los fugaces y efímeros encuentros en la gran ciudad. Esos hombres y mujeres ociosos, los caballos, los carruajes evocan en el dandy *flâneur* ciertos impetuosos deseos. Una cierta intoxicación de felicidad combinada con una desgracia siniestra e inevitable, un cierto placer de la carne y una clara corrupción del alma. La mujer en todo este entramado urbano será para Baudelaire nada más que un ídolo bellísimo y estúpido, la mujer tal y como la construye la norma. Pero seguirá fascinando a poetas y a artistas como la encarnación de la belleza, no una belleza pura de reminiscencias clásicas, sino, una vez más, cierta belleza fugitiva con implicaciones morales. Los suntuosos tejidos de sus vestidos, sus coloreadas bufandas, sus pesadas joyas, su lápiz de labios rojo, son todos aderezos de esa belleza. De hecho, el artificio que busca sublimar la inevitable naturaleza animal del sexo opuesto.

En su *Elogio del Maquillaje*, Baudelaire esboza su metafísica de la modernidad. Para él el artificio nunca será una negación de la belleza verdadera, sino un perfeccionamiento de la naturaleza, una deformación sublime de la naturaleza. Los pensadores mediocres de su tiempo, opina Baudelaire, se perpetúan en los mayores

22 The artist who attempts to suppress the transitory, the modern or the moral is thus left with only "the emptiness of an abstract and indefinable beauty", like the beauty of (and here Baudelaire´s metaphor is carefully chosen) "woman before the first sin". Ibid, p. 280 Baudelaire se posiciona frente a cualquier precepto burgués. Uno de los ejes de la normalidad burguesa será la diferenciación entre lo masculino y lo femenino y la construcción de la feminidad virgen y bella. Leemos nosotros este ejemplo de la inaccesibilidad, más bien imposibilidad, de una belleza antes del pecado como un dardo a esta normalidad y a esta obsesión por la virginidad de la mujer. A este respecto ver, "virginidad y continencia", en CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, George: **Historia del Cuerpo (II) De la Revolución Francesa a la Gran Guerra**. Taurus Historia. Madrid 2005

errores del siglo XVIII, que creían en una naturaleza pura y buena. Por el contrario, todo lo fatídico y todo lo perverso derivaría de lo natural, y todo lo que es bueno, el arte, la belleza y la virtud, del artificio. Un triunfo de la razón y del cálculo sobre los instintos. Todas estas conclusiones las va construyendo Baudelaire mientras observa los dibujos y bocetos de C.G., quien, opina, es un genio, es un artista-dandy que sabe extraer la belleza de la misma naturaleza corrupta.

Baudelaire construye pues a su Monsieur G. como el artista-dandy, dandy en su desprecio al dinero, dandy en su auto-control, dandy en su desidia desdeñosa, dandy sobretodo en su sensibilidad hacia la belleza moderna, hacia la belleza moral, y dandy en su aceptación de lo corrupto y endemoniado. El capítulo noveno del ensayo se llama así, *El Dandy*, y en él se destilan los principios del dandysmo de los que ya hablase Barbey, haciendo tan sólo una referencia, casi de refilón, del personaje de Brummell. Aquí expone Baudelaire su percepción del fenómeno, del puro dandy, superior al mero artista y la auténtica encarnación de la modernidad, un modelo ideal para el artista moderno, un modelo ideal y completamente nuevo.

El mayor crimen que puede contemplar este dandy será la vulgaridad, la indiferencia debe ser el único sentimiento que deje traslucir tras su máscara de perfección. Revelar sufrimiento será un deshonor. Su ritual de la perfecta toilette no será más que una dedicación al auto-control, una suerte de embalsamamiento, una petrificación en vida para evitar cualquier gozo o cualquier dolor. Una gimnasia para fortificar la voluntad y disciplinar el alma. La doctrina del dandy de la elegancia y la originalidad es una demanda que roza la regla monástica más rigurosa, es una auténtica ascesis. La transformación que debe operarse, la conversión en un ser “digno” surgirá de esta paciencia, tristeza y ciertas dosis de resentimiento.

Acercándose a cierta posición de religiosidad mediante la auto-disciplina, el dandy de Baudelaire se acerca a la posición estética por una machacona insistencia en el "auto-embellecimiento". Superando cualquier ilusión de vida, superando, escribirá el poeta, la búsqueda de esa inexistente felicidad que para otros reside en el amor a una mujer, el dandy se dedica más insistentemente a la pasión por la distinción, un cultivo de sí mismo, que es la esencia de su pose y quizá, como bien dijo Sartre, un dedicación esclava a sí que implica la supresión de sí mismo. El dandy reconoce como valor supremo y anterior a cualquier otro la ardiente necesidad de generar una originalidad, no de ser original (con esa connotación romántica y naive de la extravagante Bohemia), no, sino haciendo de uno mismo algo, una cosa, original, tal y como otros artistas crean un trabajo original fuera de su mismo ser. Hacerse pues "cosa", ese es el objetivo final de un auténtico dandy.

El dandysmo será el último destello de un cierto heroísmo en tiempos de decadencia. Contra el advenimiento de la trivialidad y la mediocridad el dandy se erige en su pequeña rebelión. El es un ser supremo, espléndido, sin ningún tipo de cordialidad y repleto de melancolía, un sol poniente.

Vuelta a su tierra natal. Oscar Wilde

Con el *Pintor de la vida moderna* la tradición del dandy alcanzará su apogeo. Baudelaire consiguió sacar del fenómeno toda su capacidad de rebelión; una rebelión desdeñosa, silenciosa y perdida de antemano, contra la mediocridad del materialismo de la era de la democracia. Baudelaire crea el dandy de la desesperanza. Precisamente porque el dandy era, para Baudelaire, una figura al margen de la vida, irresponsable, desdeñoso, absorbido de sí mismo y en sí mismo, podía servirle como conciencia moral para un mundo contemporáneo. Desafiante frente a la dominadora sociedad burguesa, el dandy de Baudelaire admite la

originalidad y permanece, a conciencia, en el lado del pecado; el observa y consiente en la modernidad de lo corrupto.

Lo que Baudelaire comenzaría en toda su seriedad, Oscar Wilde lo terminará, apunta Moers, en un exceso. Cuando el dandysmo regresó a las letras inglesas en un viaje de vuelta desde la vecina Francia, había ya absorbido la actitud Baudelariana de la desesperanza, su alabanza de la artificiosidad, y su reconocimiento del lado maldito. Pero el pensamiento de Baudelaire llego a sus herederos del *fin de siécle* a través de la enfervecida imaginación de un J.-K. Huysmans y la juvenil de Algernon Charles Swinburne. Los dandys y la corrupción, los dandys y el pecado, los dandys y las flores del mal, se hicieron ciertamente clichés para esta generación que cerraba todo un siglo de dandysmo. Dorian Gray con una copia del *A Rebours* en la mano mirará hacia el lado maldito como una simple forma de realizar su concepción, enrevesada y altamente sofisticada y ciertamente perversa, de la belleza.

El fin de siglo consiguió lo inevitable, hizo del acorazado contra la vulgaridad un ser patéticamente vulgar, un estereotipo para el consumo de masas. Quizá el primer caso renombrado de un dandy público y conscientemente publicitado será James McNeill Whistler, quien acusado por el ya decrépito Ruskin de impostor y vanidoso, acabó ante un tribunal que le permitió lucir su agilidad mental y su estudiada pose frente al gran público. El siguiente libelo será aun más sonado, Oscar Wilde frente al Marqués de Queensberry, ya en el 1895. Todas las nuevas condiciones sociales permitieron el regreso del dandy, más bien del Nuevo Dandy, a su tierra natal; la decadencia de los estrictos valores Victorianos, el fortalecimiento de las influencias continentales y el revival de ciertas actitudes del periodo de la Regencia. El esteticismo y la decadencia se convirtieron en las poses en boga, y una nueva aristocracia volvía a dejarse ver en el espacio público

construyendo nuevas relaciones sociales y nuevas identidades. Los Nuevos Dandys de esta nueva era, Wilde, Beardsley, Beerdohm, generaron un corpus literario que reinterpretaba la tradición francesa del dandy escrito: veneración del artificio y de la gran ciudad, gracia, elegancia, desarrollo del arte de la pose; sofisticación y una elaborada máscara pública. Una agudeza para la paradoja y el aforismo con el único fin de confundir al burgués.

4. Oscar Wilde

Las últimas décadas del panorama literario inglés abrirán la brecha de un claro comercialismo. El nuevo espectáculo de la obra y el autor lanzados al mercado, el nuevo experimento de vender el mismo talento, de la publicidad y el

“showman”. Solo cobran sentido muchas de las poses adoptadas por estos literatos si no olvidamos la gran cantidad de nuevo público que comenzaba a acceder a los mismos. Nunca hasta este periodo hubo tanto litigio, tanta demanda por plagiario a la menor provocación. El mismo Whistler afirmará; *Desde luego uno no puede vivir en Londres sin un abogado*[23]. También estaba muy de moda comunicarse por carta postal o por telegrama, llevando una disputa literaria en las “cartas al editor”, generando una columna en un periódico de circulación masiva para publicitar, o anunciar, acontecimientos artísticos o literarios, o simples chismorreos, para explotar cierto temperamento artístico con algún agente literario. Quizá la figura más estereotípica del periodo no fuese ni Oscar Wilde ni Aubrey Beardsley sino Frank Harris, el periodista que, nacido en Irlanda y criado en Norte América, fue una perfecta combinación, según Moers. Harris volverá a Gran Bretaña para generar cierta idea de una nueva figura, la de “empresario de la literatura”. El fue el responsable de la edición del *Yellow Book*, mítico y glamuroso monumento a la decadencia. Esta revista ayudará a toda esta generación a vender sus libros, aunque uno tras otro fueron sutilmente expulsados de la publicación al menor síntoma de riesgo.

Pero el verdadero hombre que hizo público y, quizá, accesible, el dandysmo, fue, como no podía ser de otro modo, Oscar Wilde. Wilde llego a ser quien fue a conciencia y con una estudiada estrategia que comenzará a desarrollar nada más establecido en Londres en 1878. Llegó con un pasado muy especial. Una familia irlandesa algo excéntrica; un premio algo sonado en poesía; algunos poemas escritos; una pequeña herencia de su padre; una modesta reputación crecida en Oxford de buen conversador e individualista precoz; y lo más importante, un hermano en Londres, cuya posición en un periódico de sociedad, *The World*, le permitieron vender sus dichos más ingeniosos y sus inteligentes payasadas. El

23 “One really can´t live in London”, said Whistler, “without a lawyer”. Ibid, p. 293

primer paso dado por el joven Wilde para su exhibición pública será su atuendo, sus ropas.

Lo primero pues fue inventar un atuendo que cupiera en su nuevo título, auto impuesto, de *Profesor de los estetas*[24]: unos calzones hasta la rodilla, un lirio caído, una corbata verde flotante, un abrigo de terciopelo y un cuello inmenso y volteado que le hicieron famoso. Este estilo no buscaba impresionar a la aristocracia, todo lo contrario, Wilde buscó ser acogido en las mejores casas de la ciudad nada más aterrizó. La puesta en escena le servirá para impresionar primero a la gente del teatro, después a la prensa, y más tarde, al gran público, que era, y es, el que, al final, paga. Wilde fue creciendo en fama y fue vendiendo primero sus poemas y después sus obras de teatro. Su objetivo vital se fue cumpliendo y consiguió adquirir, como quería, cierta notoriedad antes que cierta fama.

Wilde llegará incluso a compararse con un jabón muy bien vendido entonces enumerando las cualidades en las que se apoyaba tan perfecta estrategia de auto promoción y venta. Harris, su contemporáneo, estaba de acuerdo con él: *la singularidad de su apariencia, su ingenio, sus groserías*, escribirá, *cuentan el doble en una democracia*[25]. Los años en los que Wilde, y Whistler, y Shaw y George Moore hicieron para sí mismos una fama de excéntricos fueron los años, tal y como indica Harris, en los que, *la escuela para el éxito de la personalidad estaba empezando a hacerse valer. En América les llaman ambiciosos. Sospecho que yo mismo era uno de ellos*[26]. Quizá en este punto de la historia del dandysmo asistimos a la diferenciación más marcada ahora entre el dandy social, teorizado por muchos como ancestro del *star-system* y sus *celebrities*, y el dandy intelectual,

24 "Professor of Aesthetics". Ibid, p. 295

25 Harris agreed: "singularity of appearance, wit, rudeness," he wrote, "count doubly in a democracy." Ibid, p. 299

26 ..."the personality school of success was just beginning to assert itself. In America they called them "go-getters". I suspect I was one myself". Ibid, p. 299

este más adaptado a la personalidad de muchos artistas pasados y futuros. Wilde se nos aparece como un híbrido en cuyo personaje público se fusionará el dandy social y el intelectual.

A lo largo de los años la indumentaria de Wilde fue variando al mismo tiempo que su seguridad se aposentaba. Pese a ello se preocupó de la moda y su devenir durante toda su carrera, escribió sobre moda, dió conferencias sobre moda. A mediados de la década de los ochenta cambió su etiqueta de profesor de los estetas por la nueva de dandy expirado. Muchos observadores ingleses se referirán a cierta imitación del primigenio Brummell y del exótico D´Orsay, otros comentaristas franceses, más agudos quizá, lo equipararon a las extravagancias Balzaquianas. En los noventa cuando el éxito de sus obras teatrales le dieron fama verdadera en lugar de vulgar notoriedad, el atuendo de Wilde se transformó y se hizo frío y perfectamente correcto. Contuvo su necesidad de expresar su vena individualista, al margen de su personal y notoria dimensión corporal, con tres simples detalles: un clavel verde, un chaleco rojo o turquesa y unos vistosos gemelos de diamantes.

En su universo literario Wilde trató constantemente el dandysmo en dos modos diversos, como novelista y como autor teatral. Justificó esta tendencia refiriéndose a la aristocracia y sus círculos como los únicos interesantes y apropiados a su talento. Como esteta miró hacia el centro de sí mismo, hacia esa figura auto-construida de artista-dandy. No fue, ya se ve, un innovador en ninguna de las posturas. Extraordinariamente versado en literatura y en textos críticos de su siglo, tanto franceses como ingleses, Wilde bebió de mentes tan dispares como la de Arnold o Gautier, Ruskin y Baudelaire para modelar su propio esteticismo. Tomó expresiones hechas y frases típicas de otras literaturas y las hizo propias, creyéndose incluso en la obligación de pasarlas como si fueran un código de seguridad. Según él sólo el estilo, y nada más que el estilo, hará que creamos en

una cosa.

Wilde al proclamar, *podremos perdonar a un hombre que haga una cosa útil, siempre y cuando no la admire...todo Arte es esencialmente inútil* [27], demostraba que su camino hacia el dandysmo se desarrollaba en una línea esteta y decadente. Si el arte era inútil, también lo era el mismo dandysmo; si el artista no hacía nada, tampoco habría de hacer nada el dandy; si la existencia estética era la más grácil forma de inactividad, entonces las gracias del dandysmo vendrían a dorar al mismo artista en su vida cotidiana. Una corriente ininterrumpida de paradojas vendrán a continuación:

> *El primer deber de la vida es ser tan artificial como sea posible*
> *Un ojal verdaderamente bien hecho es el único punto de unión entre el Arte y la Naturaleza*
> *El estilo, no la sinceridad, es lo esencial*
> *Ningún crimen es vulgar, pero la vulgaridad es un crimen*
> *Uno debería ser una Obra de Arte o bien llevar una obra de Arte*
> *La condición de la perfección es la indiferencia*[28].

El mismo dandysmo será para Wilde, tal y como escribirá en un famoso aforismo que refleja el influjo Baudelariano, *un intento de afirmar la absoluta modernidad de la belleza.*

Wilde sustituyó al crítico de Baudelaire por el artista, y quizá ahí radique su

---

27 When Wilde proclaimed, "we can forgive a man for making a useful thing as long as he does not admire it... All art is quite useless". Ibid, p. 301

28 A stream of paradoxes followed:
The first duty of life is to be as artificial as possible
A really well-made buttonhole is the only link between Art and Nature
Style, not sincerity, is the essential
No crime is vulgar, but vulgarity is a crime
One should either be a work of Art, or wear a work of Art
The condition of perfection is idleness
Dandyism itself, he asserted in a celebrated definition which echoed Baudelaire, was "an attempt to assert the absolute modernity of beauty. Ibid, p. 301

novedad: para él será el arte el refugio para la inacción, y el dandysmo el disfraz que habrán de tomar todos los que, sin hacer nada, nada útil se entiende, quieran ser alguien. Solo a través del Arte, afirmará, podremos protegernos de los sórdidos peligros de la existencia actual. El destino final de todo espíritu crítico no podrá ser otro, creerá Wilde, que una suerte de dandysmo. Un modo de supervivir en un enjambre de vulgaridad y mal gusto.

A contrapelo, un punto sin retorno

> *En medio de todo este barullo, un solo escritor vió claro, Barbey D´Aurevilly, quien, por cierto, no me conocía de nada. En un artículo del Constitutionnel, con fecha del 28 de julio de 1884, y que ha sido recogido en su libro Le Roman Contemporain publicado en 1902, escribió: "después de un libro semejante, al autor sólo le queda elegir entre una pistola o caer de rodillas ante los pies de la cruz".*
> *Ya está decidido.*
>
> J. -K Huysmans (1903)[29]

> *Esta sacralización del arte poético de Baudelaire, que aparece como una especie de Biblia o Evangelio que servirá de guía a la aventura estético-espiritual de des Esseintes, muestra claramente que Huysmans ha proyectado en Des Esseintes unas aspiraciones y unas inquietudes opuestas al naturalismo racionalista y materialista de Zola. Baudelaire se presenta así como el maestro o el pontífice de una iglesia o de una religión reservada a los espíritus refinados y sensibles que cree en el poder transformador del arte y profesan un misticismo estético.*
>
> Juan Herrero[30]

29 Prologo escrito en 1903, veinte años tras la primera publicación de su libro. En HUYSMANS, Jorys-Karl, **A contrapelo**. Cátedra Letras Universales. Madrid 1984, p. 117
30 Ibid, p. 137 (nota 27)

Sin ningún género de duda, la naturaleza, esa sempiterna vieja chocha, ha agotado ya la paciente admiración de los verdaderos artistas, y ha llegado el momento de sustituirla, siempre que sea posible, por el artificio.

Des Esseintes[31]

La última figura que habremos de abordar al contextualizar el dandysmo decimonónico será, tal y como afirmó Mario Pratz, el punto de inflexión, el pivote sobre el que toda la psicología del movimiento decadente girará, el *A Rebours* de Huysmans, publicado en 1884. Huysmans llevará la figura del dandy de Baudelaire hasta su misma negación: un paso más allá, un paso que ya no encontrará retorno, la última vuelta de tuerca. *Des Esseintes*, el protagonista, hastiado ya de la sociedad y la multitud se aísla y se convierte en un excéntrico, y muy cultivado, solitario. Un artista con una estéril sensualidad, un convaleciente que va consumiéndose en sí mismo. Sus privadas experiencias para ejercitar todos los sentidos, la vista, el olfato, los gustos, los sonidos y los silencios, y su permanente esfuerzo por templar sus hipersensibles nervios construyen una novela esencial de la literatura decimonónica. Su único objetivo, espantar a sus contemporáneos y predicar *el sermón del dandysmo.*

Aunque *Des Esseintes* sí reconoce a Baudelaire como el padre de su filosofía "mórbida", hace hincapié en su ilustre predecesor no tuvo suficiente *ennui*, *spleen* o vulgar aburrimiento como para enfermarse de desagrado. Este aspecto casi clínico de *A Rebours*, no pareció impresionar mucho al soberbio Wilde. Pese a que mucho de la figura de *Des Esseintes* venía del joven poeta *Robert de Montesquiou*, poeta-dandy-homosexual, que más tarde servirá de modelo para el Charlus de Proust, Wilde deducía una influencia muy sesgada del texto para el desarrollo de la parafernalia de los decadentes.

31 Ibid, p. 143

6. Count Robert de Montesquiou
Giovanni Boldini, 1897. Oil on canvas
Musée d'Orsay, Paris.

Marie Joseph Robert Anatole, conde de Montesquiou-Fezensac, más conocido por Robert de Montesquiou también se hacía llamar a sí mismo *Príncipe de los Estetas*[32], el mismo término empleado en Londres por Wilde esta vez matizado por el glamur de la capital francesa y por la ostentosa riqueza del noble dandy. En las primeras décadas del siglo XX el conde será la personificación del dandy

32 "Prince of Aesthetes", http://en.wikipedia.org/wiki/Image:250px-Montesquiou%2C_Robert_de_-_Boldini.jpg. [última consulta, 05-05-2009]

aristocrático para la sociedad francesa[33]. Apoyó a Whistler, otro dandy, durante toda su carrera artística, fue, como veremos, mentor de Romaine Brooks, también ella dandy, al margen de su empresario social a su llegada a París en 1905. El conde era la cabeza visible de un clan de aristócratas, artistas, e intelectuales, los que conformaban una suerte de sociedad secreta altamente estilizada. En estas décadas, las primeras del siglo, la figura de Oscar Wilde se había convertido en sinónimo de homosexual y Robert de Montesquiou se encargará de subrayar la asociación entre la figura del dandy y la *inversión sexual* durante toda su vida[34].

El conde afirmaba abiertamente su homosexualidad dentro de cierta insularización de sus privilegios de clase para evitar la censura pública y poder libremente cultivar su imagen estética y su abierto secreto. De hecho, argumenta Lucchesi, la "inversión" del conde quedó patente en las dos novelas que surgieron tomándolo a él como modelo. Ambas claras exploraciones de la decadencia y el dandysmo, como ya hemos indicado, el febril Des Esseintes y el renombrado Barón de Charlus de Marcel Proust.

Muchos de los que adoptaron la pose del dandy eran conscientes de sus privilegios de clase. Domna Stanton argumenta en su libro *The Aristocrat as Art* que las marcas externas para avisar de la superioridad de clase implican buscar una perfección de uno mismo que transforman al mismo cuerpo en un complejo sistema de signos. Este sistema, al que dedicaremos el siguiente apartado, aglutina el cuerpo, los gestos, los modos y maneras, el modo de hablar y cada uno de los

33 PHILIPPE, Julian, **Prince of Aesthetes: Count Robert de Montesquiou.** Viking.New York, 1965. Sigue siendo hoy día la biografía definitiva de Montesquiou

34 Wilde no nombra la homosexualidad abiertamente pero constantemente se refiere a pecados misteriosos y demonios sin nombrar. En una carta escrita al Scots Observer tras la primera crítica recibida por su novela Dorian Gray escribirá: "Cada hombre encuentra su propio pecado en Dorian Gray. Cuales son los pecados de Dorian Gray nadie lo sabe. El que los encuentre los habrá traído". MOERS, Ellen: **The Dandy. Brummell to Beerbohm**. University of Nebraska Press. Lincoln and London. 1978, p. 304.

adornos que se eligen para la presentación pública. Stanton emplea a dos figuras de la literatura francesa para explicar su propuesta, el Honnête Homme del siglo XVII, el hombre honesto del amor cortés, y el dandy, el ácido elegantólogo de las letras decimonónicas. Su discurso nos servirá para profundizar en este complejo y resbaladizo sistema del dandysmo.

I.2 DEFINICIÓN DEL DANDYSMO

Él era el mismo dandysmo ... Era un gran artista a su modo; pero su arte no era especial, y no estaba limitado a un tiempo particular. Era su misma vida ...
El captaba la atención con su persona, tal y como otros lo hacen con sus trabajos.

Jules Amédée Barbey D´Aurevilly[35]

Los espíritus que no ven de las cosas más que su apariencia han imaginado que el dandysmo era ante todo el arte del atuendo, una dichosa y audaz dictadura sobre la compostura y la elegancia exterior. Ciertamente que también lo es, pero es al mismo tiempo mucho más; es toda una manera de ser. .. una manera de ser compuesta por entero de matices.

Jules Amédée Barbey D´Aurevilly [36]

Observen que el traje negro y el redingote no sólo tienen su belleza política, que es la expresión de la igualdad universal, sino también su belleza poética, que es la expresión del alma pública; - un inmenso desfile de enterradores, enterradores políticos, enterradores enamorados, enterradores burgueses. Todos nosotros celebramos algún entierro.

Charles Baudelaire[37]

El Sr. Eugène Lami y el Sr. Gavarni, que son precisamente genios superiores, lo han comprendido bien: !éste, el poeta del dandismo oficial; aquél, el poeta del dandismo azaroso y de ocasión!. Releyendo el libro Del Dandismo, del Sr. Jules Barney D´Aurevilly, el lector verá claramente que el dandysmo es algo moderno y

---

35 "He was dandyism itself" "He was a great artist in his way; but his art was not special, not limited to a particular time. It was his life itself... He enthralled with his person, as others do with their works" D´AUREVILLY, Barbey **Les Oeuvres complètes. V**ol.IX, pp. 228-254. Citado STANTON, DOMNA C.: **The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature.** Columbia University Press. New York. 1980, p. 43

36 BARBEY D'AUREVILLY, J.; DE BALZAC, H; BAUDELAIRE, C.: **El Dandysmo.** La Fontana Literaria. Madrid, 1973

37 BAUDELAIRE, Charles: **Salones y otros escritos de arte**. Visor. Madrid. 1996. En, "Del heroísmo de l avida moderna", p. 186

que le interesan las cosas completamente nuevas.

Charles Baudelaire[38]

El dandy, extravagancia inventada por ingleses gracias a la enrarecida atmósfera de aburrimiento y falta de imaginación que caracteriza a las naciones que deciden conquistar el mundo, se transformó en manos de Baudelaire en el símbolo vivo del Artista.

Félix de Ázua[39]

Cuando los dandys no se matan o se vuelven locos, hacen carrera y posan para la posteridad. Hasta cuando gritan como Vigny, que van a callarse, su silencio es estruendoso.

Albert Camus [40]

En sus formas convencionales, el dandismo confiesa la nostalgia de una moral. No es sino un honor degradado en pundonor. Pero inaugura al mismo tiempo una estética que reina todavía en nuestro mundo, la de los creadores solitarios, rivales obstinados de un Dios al cual condenan. Desde el romanticismo la tarea del artista no consistirá solamente en crear un mundo, ni en exaltar la belleza por sí sola, sino también en definir una actitud.

Albert Camus[41]

Barbey definió al dandy como un artista y una obra de arte, una síntesis de intelectualidad y aristocratismo. El trabajo de Barbey y su definición fueron clave para el ulterior desarrollo del fenómeno en manos de Baudelaire. Baudelaire re-escribe el texto definiendo el dandysmo como el símbolo de la modernidad.

Los principios del dandysmo, destilados por la pluma de Barbey D´Aurevilly, definirán las pautas para todo el sistema del yo como arte. El dandy, surgido de

38 Ibid, p. 186
39 DE AZÚA, Felix: **Baudelaire y el artista de la vida moderna**. Palmiela. Pamplona. 1991
40 CAMUS, Albert: **Obras Completas 3 : El hombre rebelde**. Alianza. Madrid 1993. “El hombre rebelde”, p. 76
41 Ibid, p. 77

estos principios, será pues un ser auto estilizado y movido por cierto impulso ex-céntrico en contraposición a la burguesía postrevolucionaria dominante. El yo se transforma pues en un complejo sistema de signos, el cuerpo se hace signo, los gestos, los adornos, las maneras y, por supuesto la retórica y la puesta en escena. Baudelaire, que postulaba la desaparición del yo personal en los poemas, afirmaba en cambio la intransferible singularidad del poeta.

Todo este complejo sistema se presenta para los otros, los demás, los jueces supremos de uno mismo. Ante ellos uno ejerce cierta auto-promoción y auto-afirmación que publicita esa auto-construcción. Paradójicamente, él, la persona desaparecerá tras el dandy. En su desprecio al resto se muestra solo el ser disfrazado de otra cosa. Quizá estemos frente a un circuito cerrado sin salida aparente. Construcción de sí mismo para unos otros a quienes se desprecia. Construcción quizá para sí mismo. Auto-convencimiento de que se es eso que se muestra, a sabiendas de que nunca se acaba de ser del todo. Aquí comenzaría la misma paradoja del sistema pues cada dandy parece desaparecer bajo su misma distinción.

El dandysmo es una oposición a la vulgaridad en todas sus posibles formas. En la ropa, en los objetos de los que se rodea, en el modo de andar, de sentarse, de caminar, de mostrarse, de presentarse y, claro, de relacionarse con los demás. El amor no será para ellos más que una calamidad, una burda dedicación que encierra cierta obligación asfixiante, la pasión un absurdo y la moral burguesa absolutamente deleznable. Muestran una indolencia manifiesta y prefabricada. Su filosofía es la del auto control no la del placer. Solo gustan de lo artificial. De nada hacen algo y lo que es considerado importante por el resto es despreciado por ellos. Ellos se consideran *artefactos ex nihilo*, artefactos de la perpetua negación.

Por tanto el dandysmo sí se puede analizar, el mismo Baudelaire apunta como lo que hoy es bueno para un dandy no lo será mañana, él como hijo de un tiempo y una sociedad se va construyendo en cada caso, pero, eso sí, unos principios generales del dandysmo han de establecerse. Así es como los llamara D´Aurevilly en su tratado. Cada dandy perfila, destila y perfecciona ciertos principios, pero estos principios se fijaron durante el siglo XIX.

Todo este sistema se asentará en la paradoja generando ciertos callejones sin salida. Para ser dandy habremos de establecer en primer lugar un prerrequisito, la vanidad, más que eso, la fatuidad, una vanidad satisfecha de sí misma. Después las mismas bases, todo un abanico de paradojas.

Uno: seres desclasados, que evitan su origen burgués repudiando todo lo que ello implica, al salir de la clase que les toca deben generar otra clase, otra casta, esta vez de individualidades. Salen de una clase para, paradójicamente, inscribirse en otra por decisión personal y no por cuna.

Dos: se posicionan contra toda la normativa y la normalidad de la clase media, son antisociales siendo plenamente sociales. Desarrollan su batalla privada contra todo convencionalismo en el centro mismo de la sociedad a la que condenan, siempre en los márgenes o en las fronteras, pero los márgenes, al fin y al cabo, siguen estando dentro del sistema. No abogan por la revolución sino por la sutil rebelión.

Tres: generan su propuesta, compuesta por entero de matices, para un selecto público capaz de leer tales sutilezas. Se apoltronan en una ciudadela, un barrio, varias calles, que justifican su perpetuo performance. Se hacen vendedor y mercancía en un solo cuerpo, emisor y receptor del sistema de comunicación,

principio y fin del dandysmo.

Cuatro: su lema, *nihil mirari*, conservar siempre la impasibilidad, Epicuro y la dicha de las piedras. No mostrar su humanidad mostrándola permanentemente, ser inmunes a todo dolor, a toda pasión, a todo sobresalto. Azúa los llama enfermos de macrocefalia, Sartre habla de una hipersensibilidad que debe protegerse, una contención forzada que, quizá, les lleve a largas horas de solitario llanto.

Cinco: rechazo del trabajo remunerado como representante del sistema económico y social burgués. Paradójicamente han de caminar en una fina línea que evite su inclusión en un *amateurismo* que también se rechaza. Fingir no trabajar y no parar de producir. Renuncia a beneficiarse económicamente de un producto de su elevado espíritu.

Seis: vivir en un perpetuo ocio, beneficio de unos privilegiados, ocio que conduce inevitablemente al spleen, el ennui, o, el vulgar aburrimiento. Generar una vida que solo busca salir de ese aburrimiento que, por otro lado, es imprescindible, salir para regresar, o regresar para salir. De nuevo otro circuito cerrado y paradójico.

I.2.1 Prerequisitos y paradojas

La fatuidad, una vanidad muy particular

Como todo lo que es universal, humano, tiene su nombre en la lengua de Voltaire; a lo que no lo es hay que bautizarlo como se pueda, y he aquí por qué la palabra dandysmo no es francesa [42]

Con el surgimiento del individualismo Romántico, cuando un patente narcisismo se convirtió en signo de superioridad, Barbey D´Aurevilly pudo definir el dandysmo mismo como, *el producto de una vanidad que ha sido demasiado difamada*[43]. Volviendo su mirada hacia Bulwer-Lytton y hacia delante a Nietzsche, el tratado de Barbey busca revalorizar la cualidad que había sido aplastada por el desprecio cristiano por la palabra y su valorización como el más bajo de los sentimientos humanos. Por el contrario, ningún otro sentimiento es más útil que la sed de aplauso, discute, ningún otro impulso despierta de una mayor variedad de fuentes y rodea más dominios que la vanidad que el dandy y el fatuo ejemplifican[44]. Desde una perspectiva más nostálgica y poetizada, Baudelaire considera a los dandys como *la última representación de lo mejor que hay en el orgullo humano*, de hecho como l*a última representación del orgullo humano* que será pronto absorbida, junto con otras reliquias del viejo estilo aristocrático, por la creciente marea de la democracia[45].

---

42 BARBEY D'AUREVILLY, J.; DE BALZAC, H; BAUDELAIRE, C.: **El Dandysmo.** La Fontana Literaria. Madrid, 1973, p. 156

43 BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée: **Les Ouvres complètes.** 17 vols. Francois Bernouard. Paris, 1926-27. vol. IX, p. 222

44 Barbey D´Aurevily no diferencia en su tratado la vanidad de la fatuidad. Otros escritores-dandys contemporáneos, si lo harán.

45 BAUDELAIRE, Charles **Les Oeuvres complètes**. 2 vol. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, Paris, 1975. vol. II, pp. 711-712.

La vanidad que defiende Barbey es la fatuidad, e insiste, *cuando la vanidad se siente satisfecha y cuando lo manifiesta, se convierte en fatuidad. Es el nombre demasiado impertinente que los hipócritas de la modestia -es decir, todo el mundo – han inventado por miedo a los sentimientos auténticos* [46]... Sin embargo Barney insiste que la fatuidad no es en absoluto la vanidad masculina manifestándose en sus relaciones con las mujeres, *!No!*[47], nos increpa. Hay muchos fatuos, los hay de nacimiento, por su fortuna, por su ambición o inclusive por su ciencia. La fatuidad, que no se restringe a la relación con las mujeres, que según el autor intentaba aclimatarse en París desde hace tiempo, es el mismo dandysmo. Por tanto la fatuidad en su sentido más común surge de una vanidad universal, pero la fatuidad que quiere agradar a todos, surgirá de una muy especial vanidad, la vanidad inglesa.

Este orgullo humano anhela un pasado que dejo de ser realidad siglos atrás. Ese anhelo era ya en el XVII una escapatoria para la nobleza a una situación real muy poco noble. Sabemos que tras las guerras de la Fronda, el poder de la nobleza francesa se convirtió en gran medida en simbólico, que la distinción y el rango fueron de entonces y en adelante, identificadas con signos no como referentes. Por tanto, ya en el siglo XVII, los nobles que disfrutaron la obediencia de otros lo hacían solo gracias a los símbolos de su ya perdido poder. Y gradualmente, incluso el poder de estos símbolos se perdió. Durante el siglo XIX las numerosas muertes de oficiales y resurrecciones de la nobleza expresaron la ahora marginalidad sin esperanzas de la clase en la que la existencia del Antiguo Régimen había estado basada. La reinstitución bajo la Restauración de los títulos hereditarios, que habían sido abolidos por la Revolución, estimularon las ambiciones que serían de nuevo borradas bajo el mandato de Louise Philipe, quien entronizó, a través de su política

46 BARBEY D'AUREVILLY, J.; DE BALZAC, H; BAUDELAIRE, C.: **El Dandysmo.** La Fontana Literaria. Madrid, 1973, p. 157
47 Ibid, p. 157

tanto como a través de su estilo personal, la burguesía como nueva clase gobernante. Para los nobles, como ya remarcó Balzac, la década de 1830 consumó el trabajo de 1790[48]. Abolida una vez más en 1848, restaurada en 1852, la nobleza era no obstante minada definitivamente por Napoleón III, un monarca quien rehusó ennoblecer a ninguno de sus súbditos. La esperanza de volver a ganar poder nobiliario en la década de 1870 se desvaneció con la negativa de la Tercera República de cualquier tipo de diferencia heredada por nacimiento entre sus ciudadanos.

Esta aristocracia real se ira, dadas las circunstancias, clausurando en círculos cerrados al margen de la sociedad. La nueva aristocracia que los dandys pretenden recuperar ya no sera heredada, ni real, ni reclusa, será, decidida, fabricada y expuesta. En este contexto, la nostalgia del dandy sobre el desaparecido poder de la nobleza se unió con su creencia optimista, voceada por Balzac, mediante su personaje Raoul Nathan, que el *reino de la verdadera superioridad* estaba cerca[49].

Paradoja 1: no clase-nueva clase

Cuando Barbey dijo que Stendhal era un *déclassé* por los accidentes de su nacimiento y su vida, pero que él era *naturalmente aristocrático,* estaba hablando de una nueva clase de hombres, tanto reales como de ficción. Esta nueva clase de hombres incluirá a los escritores dandys como el *Raoul Nathan* de Balzac o el *Samuel Cramer* de Baudelaire, así como el mismo Stendhal. Emancipados por la Revolución de su rol como siervos nobles, el artista decimonónico se encontró "autónomo" y sin una clase a la que pertenecer, incapaces de, debido a sus valores

48 BALZAC, Honore de: **La Comédie Humana.** 11 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1966.
49 BALZAC, Honore de: **La Comédie Humana.** 11 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1966.

aristocráticos, regresar a la clase de la cual provenían, la burguesía. En su más amplia aceptación, sin embargo, la noción de *déclassement* transciende todas las cuestiones de los orígenes de clase en la literatura del dandysmo francés.

Como revelan por primera vez los textos de Stendhal, el dandy puede haber nacido como un campesino (Julián Sorel), un rico burgués (Lucien Leuwen) o incluso un sangre azul (Octave de Malivert), pero siempre se percibirá a sí mismo como un *desclasado* porque está convencido de que pertenece por derecho propio a una clase para la que ya no existe un modelo. Esto es, quizá, lo que Baudelaire tenía en mente cuando escribe: *El dandysmo hace su primera aparición en los periodos de transición, cuando la democracia aún no es lo suficientemente poderosa y cuando la aristocracia no ha sido completamente batida y rebajada. En el tumulto de tales tiempos, un puñado de hombres que son déclassés, disgustados, desprovistos de ocupaciones pero ricos en poderes innatos, pueden concebir la idea de fundar una nueva clase de aristocracia*[50]. Criaturas con talento, los dandys son unos auto-erigidos *happy few*, que reclaman su pertenencia al grupo en una clase aparte. Este ser desclasado, el dandy, construye su nueva clase sobre este principio de la no pertenencia.

Krakauer dirá de los dandys que trabajan extraterritorialmente, Robert Lebel que son hombres de frontera, Wilde definirá al *uproot*, un desarraigado, un ser que ha sido arrancado de la tierra perdiendo por ello, o gracias a ello, cualquier atadura a una costumbre en la que ya no se cree o a una nacionalidad que ya no le define. Romaine Brooks lo llamará *lapidé*, y todos serán ex-patriados. Seres que pululan de una a otra cultura definiéndose en la oposición a la que les vio nacer y también a la que les recibe. Esté término será clave para entender el desarrollo creativo de

50 BAUDELAIRE, Charles ***Oeuvres complètes.*** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, Paris, 1975. vol.II, p. 711

todos los dandys. Serán identidades móviles en permanente construcción, y negarán toda clasificación o estructura previa. Negarán un pasado real para construirse otro más literario e imaginativo, negarán un género único para cambiar dependiendo de su humor o su capricho, negarán cualquier modo de acción ya fijado y se esforzarán por ser permanentemente "imprevisibles". "Outcast Heros", dirá Amelia Jones, seres liminales, que viven *in-between* y tienen una categoría "transicional".

Paradoja 2: contra la ley-dentro de la ley

La rebelión humana termina en revolución metafísica. Marcha del parecer al hacer, del dandy al revolucionario

Albert Camus [51]

El dandy no era un revolucionario. En la Francia burguesa postrevolucionaria el inconformismo manifiesto fue considerado como un requisito de distinción. La estrategia separatista del dandy no hubiera tenido sentido alguno si tal separación ocurría realmente[52]. Pese a tal incapacidad para romper formalmente con la sociedad, el dandy deberá permanecer, tal y como Albert Camus señala, *siempre en el límite de la revuelta, siempre en los márgenes*[53], se debe posicionar amenazando una ruptura, que jamás acometerá. El dandy necesita de las convenciones y de las leyes de la sociedad como un telón de fondo para sostener su postura, los *clichés* contra los cuales escenificar su originalidad. De este modo, mientras que Baudelaire hace hincapié en la afición por la oposición del dandy y su sublevación, también es consciente, sabe, su confinamiento dentro de los límites exteriores de

51 CAMUS, Albert: **Obras Completas 3** ***: El hombre rebelde***. Alianza. Madrid 1993, p. 45

52 Quizá solo el no va más de la figura del dandy, el último y más radical de sus miembros, el Des Esseintes de Huysmans consolidará este rechazo frontal a la sociedad y ejercitará una separación que le abre, a la postre, un camino bifurcado. O se reintegra al seno de la misma o sucumbe a su debilitamiento físico y moral.

53 CAMUS, Albert: **Obras Completas 3: El hombre rebelde**. Alianza. Madrid 1993, p. 72

las convenciones sociales.

Barbey, reconoce que el dandysmo no era una revolución contra el orden establecido, explica que el dandy juega con la ley y todavía debe, aunque a regañadientes, respetarla. Tiene que recurrir a la ley, y, al mismo tiempo evadirse de la ley; la gobierna, y, alternativamente, es gobernado por ella. Esta elusiva y reversible relación adquiere cierta calidad de juego que Barbey captura cuando define al dandy como lo inclasificable *un capricho en una sociedad de clases simétricamente estructurada*[54]. La misma palabra *capricho*, apunta Sartre, por sí misma revela los límites de de la sublevación del dandy y su fundamento más bien inofensivo. Un *agent provocateur* que prueba a ver hasta dónde puede llegar, el dandy nunca amenaza los fundamentos del orden social.

Stanton afirma que en política los signos de oposición serían más importantes para el sistema que los posicionamientos reales. En un extremo del espectro, los dandys, tal y como un siglo después harían los dadaístas, lanzarán sistemáticamente ataques a la ley en nombre de la anarquía. Los dandys se posicionarán siempre fuera de la ley. La futilidad de tal posicionamiento reitera la idea de lo lúdico más que de lo revolucionario.

Baudelaire, como Balzac, Barbey, y la mayoría de los dandys de ficción, exhibieron cierto conservadurismo político. Idealizaron la estructura socio política prerrevolucionaria en la cual, reclamaron, al aristócrata como el que había reinado de un modo supremo. Parecen preferir una elegancia algo corrupta del Antiguo Régimen antes que el aburrimiento de la vida democrática entre puritanos burgueses. Un cierto anacronismo de *snob*, tal y como lo definió Jean-Pierre

54 BARBEY D'AUREVILLY, J.; DE BALZAC, H; BAUDELAIRE, C.: **El Dandysmo.** La Fontana Literaria. Madrid, 1973

Richard.

Todavía otros dandys, especialmente en los trabajos de Gautier, manifestaron su superioridad a través de su distanciamiento de toda política. (...) *actuar en oposición*, Baudelaire escribió en su ensayo sobre Gautier , *significa volverse uno mismo de algún modo filisteo,* ¿no?, *demasiado a menudo olvidamos que insultar a la multitud es convertirse en parte de la multitud* [55]. El dandy, de este modo, debe transformar su privacidad más que su vida pública en una sentencia de oposición política, una posibilidad totalmente desarrollada por *Des Esseintes*. Según él la antigua aristocracia de cuna y linaje había sido sustituida por la aristocracia del dinero, la tiranía del comercio con sus ideas estrechas y venales, sus instintos vanidosos y bribones, dirá; *se trataba, en realidad, del gran presidio de la sociedad americana trasplantada sobre nuestro continente. Todo quedaba bajo la inmensa, la profunda, la inconmensurable grosería del financiero y del nuevo rico, resplandeciendo como un sol abyecto sobre la ciudad idolatrada que, tumbada boca abajo, se regodeaba eyaculando impuros cánticos de alabanza ante el impío tabernáculo del dinero custodiado en los bancos*[56.]

Así pues el alcance de su rebelión es casi privado. No encontramos efecto alguno en el orden social. Por otra parte la atracción que sentirá por el submundo de los criminales y los bajos fondos puede ser leído como un nuevo espacio en el que puede probar sus astutas victorias, o su, paradójica pasión por pasar de incógnito; un personaje de Baudelaire, *Perte d´Auréole*, insiste en esa obsesión por comportarse como un ser "normal": *Ahora puedo rondar de incógnito, cometer actos infames y darme el gusto del libertinaje más grosero como los comunes*

55 BAUDELAIRE, Charles **Oeuvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, Paris, 1975. vol.II, pp. 106-107.
56 HUYSMAN, Jorys-Karl: **A contrapelo**. Cátedra Letras Universales. Madrid 1984, p. 365

mortales[57]. Pero hasta esta sentencia envenenada le llevará fuera de los límites de la ley, simplemente parece que cuando está exhausto de llevar su máscara de dandy baja a los infra mundos a comportarse como todo el mundo, y perder por unas horas esa puesta en escena que le obliga a estar más tieso de lo confortable. Ellos, considerados a sí mismos una raza superior estarán por encima de todas las leyes, ya que esa será precisamente la marca del hombre superior. La rebelión metafísica, como afirma Camus, confirma que a su nivel, toda existencia superior es por lo menos contradictoria.

El dandy es un oponente, solo se mantiene en el desafío. Sólo encuentra coherencia en la creación de un personaje. El espejo que serán los otros debe ser espoleado permanentemente, la condición humana olvida rápido. La provocación es su única arma. Una perpetuidad provocadora que exige una vida de atención. El dandy se ve en la obligación de asombrar de modo permanente. Su única vocación será la singularidad. Juega su vida pues no puede vivirla. (...) *desde el Cleveland del abate Prévost hasta los dadaístas, pasando por los frenéticos de 1830, Baudelaire y los decadentes de 1890, más de un siglo de rebelión se sacia a bajo coste en las audacias de la "excentricidad"* [58] . Baudelaire será, tal y como afirma Camus, el heredero de los románticos, el será el poeta del crimen, *En este mundo todo rezuma crimen -dice Baudelaire – el diario, la pared y el rostro del hombre* [59]. Para el pensador francés la grandeza de Baudelaire reside en haber sido el teórico más profundo del dandysmo.

57 BAUDELAIRE, Charles ***Oeuvres complètes.*** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, Paris, 1975. vol.I, p. 352
58 CAMUS, Albert: **Obras Completas 3*: El hombre rebelde***. Alianza. Madrid 1993, p. 75
59 Ibid, p. 75

Paradoja 3: mercancía-vendedor

El dandysmo como fenómenos colectivo, compartirá rasgos con el concepto que el sociólogo George Simmel definió como *sociedades secretas* en *La Sociología del Secreto y de las Sociedades Secretas* [60]. Para Simmel, la abertura o la clausura de cada sociedad secreta emergerá de los respectivos principios estructurales de la sociedad en la que se forje. En el caso de una aristocracia creada *ex proceso*, como el dandysmo, estaremos frente a un exclusivo grupo de cuya existencia sabemos pero cuyos propósitos y reglas son ampliamente ocultadas. Su elitismo se hace exclusivista y exclusivo para solo aquellos que por su superior inteligencia, talento o posición podrán informarse de la velada normativa. Formados por una minoría superior como reacción contra la mayoría sin valor, estas sociedades están enraizadas en un acto hostil de separación dirigido al mismo adversario: la burguesía. La burguesía desde sus más remotos orígenes ha querido, con dinero, comprar los placeres y lujos reservados a la aristocracia. Lo que el dinero no puede comprar, sin embargo, es esa dimensión espiritual que confirma la diferencial esencia de la aristocracia.

En el siglo diecinueve cuando la burguesía se convirtió, en palabras de Vigny, en la ama de Francia e impuso sus ideales de utilidad y beneficio, el dandy ya no pudo simplemente enfatizar sus diferencias y su superioridad espiritual: el expresaría una agresividad primitiva que es mucho más característica de los excluidos que de los exclusivos. Baudelaire, quien se consideraba así mismo como poseedor de la supremacía sobre el reino de la mediocridad burguesa, adscribe al

60 SIMMEL, George. **La Sociología del Secreto y de las Sociedades Secretas.** Editorial Gedisa. Barcelona, 2002

dandy el objetivo específico de combatir la trivialidad. Prefiriendo una retirada a una confrontación con la entronizada burguesía que aplastaba todo atisbo de inteligencia, virtud y arte. *Des Esseintes* en 1885 se convierte, una vez más, en el único dandy que se auto-precinta y se separa en sus dominios privados.

La aplastante invasión durante todo el siglo XIX de la mentalidad burguesa hacía mucho más imperativo, y urgente, el establecer el enclaustramiento aristocrático. En el nivel más básico el dandysmo utilizará la ciudad, la gran metrópoli, como el centro vital que le confiere su condición. Renegará de las periferias y localizará los lugares de "urbanidad" aristocrática en el centro mismo de las ciudades. El "provincianismo" burgués quedará identificado con su pasión por las afueras. En lo que constituye un tópico común, el hombre superior se siente exiliado en las provincias, encarcelado.

Baudelaire ensalzará la idea de una aristocracia que se rodea a sí misma en soledad. El París de *La Comedie Humaine*, de Balzac, e*l Faubourg de Saint-Germain* es el lugar de la separación aristocrática. Unos salones, recreados mucho más tarde también por Marcel Proust, servirán de guarida a un grupo social exquisito y clausurado del resto, de la masa. Y más aun, Balzac también reconoce que este lugar simbólico ha perdido ya su magia: se sostienen solo por tradición lo que antes poseyó realmente. No obstante, los varios salones de la *Faubourg Saint-Germain*, y aquellos de los algo más burgueses *Chaussé d´Antin*, precisamente porque pueden ser considerados inexpugnables, deben por ello convertirse en objetivos en la batalla para la eminencia social. Sin embargo ni siquiera estos salones serán un terreno a salvo de la vulgaridad, la vulgaridad llegará, según los mismos dandys, de manos de la mujer burguesa. El hombre superior, de acuerdo a Balzac, es repelido por la esterilidad de los salones, su vacuidad, y su falta de profundidad.

La exclusividad era una necesidad tan imperiosa que el dandy recreará en los espacios públicos los modos simbólicos de distanciamiento. En la ópera, en el teatro, por ejemplo, el *palco* se convirtió en el recinto visible pero inaccesible desde el que uno podía ver y ser visto por otros compañeros dandys. Además ciertos cafés, como el *Tortoni´s*, quedaban reservados para los miembros del grupo; entraban en tales lugares por la puerta de atrás, una práctica muy común en las sociedades secretas, porque tal y como Musset escribe, *las escaleras delanteras fueron invadidas por los bárbaros, esto es, por los tipos de la bolsa*[61]. Novelistas desde Stendhal a Barbey describen a los dandys como seres cuasi estatuarios, practicando sus prolongadas poses mientras se dejaban ver en el *Tortoni´s*. Estas poses, muy estilizadas, y su presencia a ciertas horas concretas en lugares cuidadosamente seleccionados eran parte de su puesta en escena cotidiana y compartían una relación directa con otros rituales exigidos a los miembros de las sociedades secretas. Había pues ciertas horas y ciertos lugares donde *les fashionables* debían ser vistos. Incluso ciertas vías públicas estarían consagradas al uso de los dandys, *la Bois de Boulogne, el Jardin des Plantes y los Campos Eliseos*. Por las narraciones de Musset, el *Boulevard des Italiens* (irónicamente llamado, tras 1816, el *Boulevard de Gand*) es abandonado por los dandys durante la mañana y desde las tres a las cinco en el mediodía, cuando las vulgares masas parisinas lo ocupaban, pero, a otras horas, se convertía en la reserva exclusiva de los iniciados. El bulevar se transformaba pues en un territorio circunscrito, lugar de extensión y amplitud del mundo de los dandys, en poco tiempo el territorio de la coronación del juego del dandysmo.

Tal y como Walter Benjamin magistralmente anotó: *La asimilación del literato a la sociedad en la que vivía se realizó en el bulevar. En el bulevar era donde se mantenía a disposición de cualquier suceso, de un dicho gracioso o de un rumor.*

61 MUSSET, Louis-Charles Alfred de. **Oeuvres complètes**. 3 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris, 1957-60. vol. III, pp. 1105-06

En él desplegaba las colgaduras de sus relaciones con colegas y calaveras; y estaba tan pendiente de sus efectos como las pelanduscas de su arte para vestirse. En el bulevar pasaba las horas de ocio que exhibía ante los demás como una parte de su tiempo de trabajo. Se comportaba tal y como si hubiera aprendido de Marx que el valor de toda mercancía está determinado por el tiempo de trabajo que socialmente es necesario para su producción[62].

Paradoja 4: para otros-para mí.

Finalmente él inventó la divisa del dandysmo, el nihil mirari de esos hombres que – dioses en pequeña escala- quieren siempre producir la sorpresa conservando la impasibilidad.

Barbey D´Aurevilly

El dandysmo introdujo la serenidad antigua en el seno de las modernas agitaciones (...) en tanto que la serenidad del dandysmo es la pose de un espíritu que ha frecuentado muchas ideas y que siente demasiado el desencanto para agitarse por nada.

*B*arbey D´Aurevilly [63]

Los dandys transformarán los espacios públicos en localizaciones donde mostrar su exclusividad y desdén. Van pues al bulevar, o al café, o a la ópera a ver, pero, esencialmente, a ser vistos. No deberán tanto preocuparse por ver o admirar, pero sí de ser visto y ser admirado. De este modo, Barbey propone su *nihil mirari* como el lema del dandysmo, conservad siempre la impasibilidad. Bien decidiendo un dandysmo extravagante, chocante y descarado, quizá mejor ilustradas por la langosta con correa que Gautier paseaba a través de la ciudad, o un otro pleno de discreto refinamiento, el dandy debía auto poseerse con total indiferencia hacia la

62 BENJAMIN, Walter: **Poesía y capitalismo. Iluminaciones II**. Taurus. Madrid, 1993, p. 41

63 BARBEY D'AUREVILLY, J.; DE BALZAC, H; BAUDELAIRE, C.: **El Dandysmo.** La Fontana Literaria. Madrid, 1973, pp. 171-172

masa humana que se encontrase en su camino. Querían humillar la arrogancia de todos los burgueses que gobernaban el mundo, y dominarlos a través de la muestra de la superioridad de su sola presencia. Esta necesidad oculta de impresionar a otro, juzgado siempre inferior, chocaba directamente con el deseo más aristocrático de actuar para el placer propio. Baudelaire, regañando a aquellos que hacían su performance para los otros, imaginaba un tipo de dandy completamente autónomo; *Hombre de muy honrada cuna y un tanto bribón por pasatiempo -comediante por temperamento – representaba para sí mismo y a puerta cerrada incomparables tragedias, o, mejor dicho, tragicomedias. Si se sentía algo alegre y excitado, tenía que comprobarlo y nuestro hombre se ejercitaba en reír a carcajadas. Si una lágrima le brotaba del rabillo del ojo, por cualquier recuerdo, iba al espejo para verse llorar*. Con esta completa auto-suficiencia, creaba una sociedad secreta de un solo miembro, un solitario en su solitaria torre del refinamiento. Para Baudelaire, tal unitaria soledad es una de las manifestaciones del genio; es también una de las condiciones del heroísmo, el auténtico héroe se entretiene a sí mismo.

La sociedad de los dandys, de hecho, permaneció siendo esencialmente lo que Sartre llamará *una participación de solitarios*[64]. Cada empresa de cada dandy debe ser sostenida y engrandecida por la existencia de la sociedad secreta, pero él será siempre primero e independiente, separado de todos los otros, incluso de los otros dandys. *No tengo ni tan solo un amigo,* una de las sentencias más conocidas de Barbey que declarará orgullosamente. Y *Des Esseintes* tan solo al final de la novela expresará, ya al límite de sus fuerzas, su deseo de encontrar un espíritu semejante al suyo. El mancillado efecto de la *amistad* fue vivamente resumido por Baudelaire: *Muchos amigos, muchos guantes* [65]. Esta determinada insularización de sus pares no era una función exclusiva de los deseos del dandy por la autonomía,

64 SARTRE, Jean Paul: **Baudelaire**. Alianza Editorial. Madrid, 1994, p. 168
65 BAUDELAIRE, Charles ***Oeuvres complètes.*** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, Paris, 1975. vol. I, p. 654

sino también una obsesiva búsqueda de supremacía. La batalla, llevada a cabo desde la tierra exterior hacia el dominio interior, había de ser llevada contra, solamente, los oponentes que merecieran la pena: sus iguales.

Paradójicamente, como afirma Sartre, a Baudelaire la soledad le causa horror. Su alteridad desdeñosa no contempla el abandono, pues la misma alteridad se desharía sin un público, esos otros que verán su otro. En un pasaje de *Fusées* Baudelaire escribirá, *cuando haya inspirado asco y horror universal habré alcanzado la soledad* ...[66]. Al final exige al otro que hable de él, aunque sea mal. Y si el asco provocado llega a ser universal, mejor que mejor, eso significaría, como apunta Sartre, que todo el universo estaría, en cierto modo, pendiente de él. Así su soledad es concebida como una función social, al final él será ese paria proscrito de la sociedad pero que al ser protagonista de un acto social, el mismo destierro, queda integrado en la misma. Su soledad queda así consagrada e incluso resulta necesaria para el buen funcionamiento de las instituciones.

El dandy se compromete con su individualidad superior. Barbey se referirá a los posibles códigos del dandysmo argumentando que no puede ser repetido lo suficientemente a menudo: no puede haber un código fijo, o legislación, para el dandysmo; si la hubiere, cualquiera podría ser un dandy; habría una prescripción que seguir y nada más. Hay, para estar seguros, principios del dandysmo y ciertas tradiciones. Pero será cada individualidad, cada dandy, quien establezca una ley sobre la que gobierna incluso a los círculos más aristocráticos…cierta ley móvil que tiene en su base, nada más que la osadía de su misma personalidad. Baudelaire, al contrario, no suscribe la idea de una ley móvil sino de una doctrina que delinea una arrogante y agresiva casta, una institución sin estatutos fuera de la ley, pero poseyendo sus propia rigurosas leyes, por las cuales todos sus sujetos están

66 SARTRE, Jean Paul: **Baudelaire**. Alianza Editorial. Madrid, 1994, p. 37

estrictamente delimitados, sin importar lo fiera e independientes pudieran ser sus naturalezas. Rígida o móvil, las reglas de la sociedad secreta constituyen el arma epistemológica que legitima al dandy y su afirmación de superioridad. Contenidas dentro de ese código no estarán tan solo los numerosos preceptos que especificaban las cualidades requeridas para llegar a ser un dandy, pero en una más amplia escala, el criterio que define el mismo dandysmo como una sociedad meritocrática.

Paradoja 5: inútil-extra profesional

Cuando finalmente lo encontré, vi ante todo que no se trataba de un artista, sino más bien de un hombre de mundo. Entiendan aquí, se lo ruego, la palabra artista en un sentido muy restringido, y la palabra hombre de mundo en un sentido muy amplio. Hombre de mundo, es decir, hombre del mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de todas sus costumbres; artista, es decir, especialista, hombre atado a su paleta como el siervo a la gleba.

Charles Baudelaire [67]

La arcaica distinción teórica entre lo bajo y lo honorable en el modo de vida de un hombre conserva aún hoy mucha de su antigua fuerza. Tanto es así que hay muy pocos miembros de la clase más elevada que no tengan una repugnancia instintiva por las formas vulgares de trabajo.

Throstein Veblen[68]

En una sociedad que entronizó la practicidad burguesa, el elogio del dandy de la inutilidad representó una re-escritura consciente de un ideal aristocrático que era deliberadamente hostil a esa idea. En un tiempo en el que las mentalidades de las gentes estaban llegando a un callejón sin salida, observaba Baudelaire, *no pienso,*

67 BAUDELAIRE, Charles: **El pintor de la vida moderna**. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos. Murcia. 1995, p. 83

68 *VEBLEN, Throstein*: **Teoría de la clase ociosa.** Alianza Editorial S.A. Madrid. 2004

opinaba, que haga daño alguno si exagero un poco en la opuesta dirección [69]. Porque, un hombre útil, es fundamentalmente desagradable y todas las funciones productivas son viles, de acuerdo con Baudelaire. Su dandy encarnará la antítesis de la utilidad.

Evocando abiertamente el sistema social y económico del Antiguo Régimen, Baudelaire reniega de todos los que sirven tan sólo para la práctica de lo que llamamos profesiones; un dandy, por comparación, no debe hacer nada, al menos nada productivo. Tal sentencia recapitula todos los pronunciamientos sobre la no productividad que impregnan el corpus del dandysmo desde 1830 en adelante. Según Balzac, un hombre acostumbrado a trabajar no podrá comprender la vida elegante. Al mismo tiempo, para asegurar que la indolencia y la corrección se descifrasen como desdenes del hombre superior y no como ineptitudes, el dandy debía combinar la no práctica del trabajo con un ilimitado potencial para su posible práctica. Un dandy, como bien ejemplificara Disraeli, podría ser lo que quisiera ser, incluso un renombrado político. Aquí, como casi siempre, Baudelaire tiene la última palabra: el dandy es *la resonancia de una fuerza desempleada*, y en un aún más llamativo hipérbole, *un Hércules desempleado* [70].

En su forma más extrema, el compromiso con la inutilidad llegó tan lejos como para excluir la producción de textos literarios. Una típica situación ficticia describe al dandy como un *artiste manqué* que posee el talento necesario pero que rehúsa cualquier labor como un artesano burgués. Este rechazo a producir un trabajo de arte tangible, un producto de consumo destinado al mercado del arte para la gente vulgar, se tornaba una prueba de su más inflexible artisticidad. El Cramer de

---

69 BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance générale.** Jacques Crépet, de. 6 vols. Louis Conard. Paris. 1947, p. 53

70 BAUDELAIRE, Charles **Oeuvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris, 1975. vol. I, p. 657; vol. II, p. 712

Baudelaire, representará, algo más que un Hércules desempleado, será el dios de la impotencia, una frase que subraya irónicamente su grandeza. En el momento que comience a producir –un trabajo en los salmos y los tratados de los usos industriales- *Cramer* cesa de ser un dandy.

Era, sin embargo, también un axioma de la aristocracia de los viejos tiempos que un hombre noble tan solo podría escribir si no se tomaba la escritura de modo serio. En una sociedad de pares que comparte la asunción anti utilitaria y anti burguesa, esta ficción podría ser mantenida fácilmente rechazando las ganancias profesionales y financieras, y tratando al arte como un juego gratuito. Bajo la influencia de Byron, los escritores dandys asumieron en sus propios trabajos una estancia que era aun más excluyente y despreocupada. Mantuvieron un proclamado deseo de no tener más que un puñado de lectores. Barbey apuntó en su tratado sobre el dandysmo que tan solo unos pocos podrían apreciarlo. El rechazo de Barbey de llamarse un autor, la pretendidamente modesta caracterización de su tratado, ampliamente documentado por otra parte, como un pequeño, mínimo, y placentero libro, reconstruye la postura estandarizada del dandy decimonónico, pero con una implicación hostil, una indiferencia para con las gentes vulgares, incapaces, creían de entender la sutileza de sus juicios.

Más que la sustancia de tales sentencias, sin embargo, es el tono de los textos dandysticos, tras el Don Juan de Byron, los que comunican este claro desdén aristocrático. Una estructura casual o perdida, junto con la impertinencia narrativa , la ironía y el cinismo, son, como *Prévost y Carassus* han demostrado, los elementos principales de un dandysmo de autor que rechaza tomarse el trabajo seriamente[71]. Y más allá, esta sentencia no fue mantenida de modo uniforme, en otros momentos, esos mismos escritores, subrayaran su profundísima seriedad, alto

71 PREVOST, John C. **Le Dandysme en France.** Paris: E. Droz, 1957, p. 109

grado de implicación en el hilo histórico literario y gran profesionalidad. Donde en *Namouna*, Musset trata al arte como un pasatiempo entretenido, en *Les Nuits* el lo idealiza como su más sublime y doloroso esfuerzo. Y si Baudelaire declaró que había espolvoreado en *Las Flores del Mal* todas sus pasiones y todas sus aversiones también y posteriormente, negará tales pasiones al referirse a su creación como a un *...inútil y absolutamente inofensivo (libro)*, que fue escrito, decía, *para mi propio divertimento y para ejercer mi pasión por los obstáculos* [72]. Tanto si el escritor dandy resta valor a su trabajo literario tachándolo de mera diversión, de amor por los obstáculos, o de simple proyecto, o bien si lo exalta como un trabajo serio, está cuestionando las mismas bases del sistema burgués de vida: la percepción del trabajo literario como un mero bien de consumo y sobre todo, el mismo concepto capitalista del trabajo.

Paradoja 6: ennui, salir–no salir

Un equilibrio en la tristeza, sucede con el tiempo a esos estadios discontinuos. Y ahí está lo que Baudelaire aprecia ante todo. Esa dolencia que, más que el nombre de dolor merecería el de melancolía, se manifiesta a sus ojos como una toma de conciencia de la condición humana.

Jean Paul Sartre [73]

El aristocratismo del dandysmo fue determinado para ejemplificar lo que Veblen llama ocio ostensible. La deliberada abstinencia para todas las formas reconocibles de labor como seña esencial de superioridad. Nos informa Veblen: *Dondequiera que el canon del ocio ostensible tenga posibilidades de operar con libertad, surgirá una clase ociosa secundaria y en cierto sentido espuria – despreciablemente pobre y cuya vida será precaria, llena de necesidades e*

72 BAUDELAIRE, Charles **Oeuvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris, 1975. vol. I, p. 181

73 SARTRE, Jean Paul,: **Baudelaire**. Alianza editorial. Madrid, 1994, p. 63

incomodidades, pero esa clase será moralmente incapaz de lanzarse a empresas lucrativas-. El caballero venido a menos y la dama que ha conocido días mejores no son, ni siquiera hoy, fenómenos desconocidos. Este penetrante sentido de la indignidad del más ligero trabajó manual es familiar a todos los pueblos civilizados, lo mismo que a los pueblos que se encuentran en una cultura pecuniaria menos avanzada. En personas de sensibilidad delicada que han estado largo tiempo habituadas a las buenas formas, el sentido de lo vergonzoso del trabajo manual puede llegar a ser tan fuerte que en coyunturas críticas supere incluso al instinto de conservación. Así, por ejemplo, se cuenta que ciertos jefes polinesios que bajo el peso de las buenas formas prefirieron morir de hambre a llevarse los alimentos a la boca con sus propias manos. (…) Un ejemplo mejor, o al menos más inequívoco, nos lo ofrece el caso de cierto rey de Francia de quien se cuenta que perdió la vida por un exceso de fuerza moral en la observancia de las buenas formas. En ausencia del funcionario cuyo oficio era trasladar el asiento de su señor, el rey se sentó sin protesta ante el fuego, y permitió que su real persona se tostase hasta un punto en que fue imposible curarle. Pero al hacerlo así salvó a Su Majestad Cristianísima de la contaminación servil [74.]

Que los escritores del dandysmo hicieran todo lo posible para la presentación de sus trabajos literarios como ocio aristocrático y no como una labor burguesa, demuestra su superioridad espiritual, o al menos lo intenta. Esto, sin embargo, no será suficiente o plenamente satisfactorio. Balzac, por ejemplo, trató de reconciliar a través de la paradoja la contradicción potencial entre el arte y el ocio, clasificando al artista como una excepción para el que la inactividad es trabajo y el trabajo ocio.

El dandy practica cierto sentido de la indolencia buscada. Un dandy parece no

74 VEBLEN, Throstein: **Teoría de la clase ociosa.** Alianza Editorial S.A. Madrid. 2004, p. 89

hacer nada pues no habrá nada lo suficientemente excitante para llamar su atención. El ocio, con cierta malevolencia, en el caso de los dandys, será la única vía de plena concentración en la exaltación del yo, punto de partida y destino final de todo dandy. El ocio no es, no obstante, un modo de vida exento de problemática, tal y como Montaigne había descubierto. Rechazar toda actividad es invitar a la confrontación con la vacuidad existencial del propio yo. Bajo tal posibilidad, el placer ocioso puede muy bien degenerar en lo que llamaran *ennui*, una suerte de cierto sofisticado hastío.

Esta *ennui* ya había sido ampliamente discutida por los aristócratas del siglo XVII francés. En particular será Madame de Scudéry quien profundiza en la idea en su trabajo *De l´ennui sans subset*. Ni tan siquiera los increíbles pasatiempos diseñados en exclusiva para la corte del rey Sol servirán a muchos profesionales del ocio para evitar el gran mal de la *ennui*. Los teóricos del dandysmo explícitamente trazan el impulso psíquico subrayando su ideal para un ocio conscientemente melancólico. En sus manifestaciones literarias más sobresalientes, esta *ennui* será una forma de *Weltschmerz*, la cual Musset, hablando a toda su generación, había llamado *le mal du siècle*. En los textos de ficción, como *Confesión*, de Musset, la relación casual entre *ennui* y dandysmo se transforma en un tópico, el *Arthur* de Eugène Sue, por ejemplo, atribuye su dandysmo a una indefinible e imperiosa necesidad de ocupación espiritual. Este estado de crónico descontento moverá muchos dandys a buscar en este heroísmo de nuevo cuño la salida que pudiera liberarlos de esa deprimente y dolorosa apatía que, insistían, les aprisionaba.

El dandysmo podría parecer ser una respuesta militante al *ennui*. Aunque el disgusto, la aplastante apatía, y la insoportable miseria que estos dandys describen caen dentro de la escala semántica del *ennui*, el término también se refiere a

aquellos complementarios, esos anhelos intensamente personales por lo infinito. De este modo el *ennui* dandystico incluyó lo que Musset describió como *un rechazo de todo en el cielo y en la tierra, que podrías llamar desencanto o, si prefieres, desesperación* [75]. El Albertus de Gautier, sin embargo, apunta hacia otro componente de la *ennui*, un aplastante sentimiento de estancamiento, sin alivio ni tan siquiera por el espectro de la experiencia humana, que el hombre común no puede nunca esperar a experimentar, mucho menos tiene la discriminación de rechazar. Para Baudelaire, la *ennui* podría, ella solita, y con mucho gusto, hacer naufragar la misma tierra y aspirar el universo entero en un bostezo[76].

Con cierta morbosa afición, el dandy, valora, busca, articula y expone la *ennui*. Fuera ya del vulgar aburrimiento o de la simple melancolía, o quizá de una posible combinación ansiosa de ambas, el dandy exhibe su *ennui* como el signo de su exquisita sensibilidad, y finalmente, la utiliza como un instrumento de conquista. Un aire melancólico, comentara Julian Sorel, nunca puede ser de buen grado; lo que uno necesita es cierto aire de aburrido. Para un dandy mostrar melancolía equivaldrá a mostrar cierta carencia, cierta falta de algo conocido y perdido; la melancolía, bajo sus principios, mostrará cierta sombra de inferioridad. Sin embargo si uno aparece aburrido, mostrará a la persona con quien esté su más estrepitoso fallo en su intento de complacerle; así desvelará la inferioridad del otro.

Al dandy no le preocupa pues mostrar su *ennui*, rebozarse en su mismo aburrimiento y hacer ostentación de él. Como Baudelaire nos recuerda: *el dandy es un blasé o pretende serlo, por razones de estrategia y de casta*[77]. El artificio o la

---

75 MUSSET, Louis-Charles Alfred de. **Oeuvres complètes.** 3 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1957-60. III, p. 64

76 BAUDELAIRE, Charles **Oeuvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, Paris, 1975. vol. I, p. 6

77 BAUDELAIRE, Charles **Oeuvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris, 1975. vol. II, p. 691

sinceridad, la estrategia es irrelevante, lo que sí importa es la producción efectiva de un signo en la búsqueda de esa superioridad. Para evitar el *ennui*, con el que no hay más remedio que convivir, se buscan todo tipo de salidas. Todas las posibles salidas serán perversamente seleccionadas. Siempre presente el escándalo de la moral burguesa. Se podrán volver hacia cierto sadismo explícito, o hacia las drogas o hacia el alcohol. *Brummell*, de acuerdo con Barbey, a menudo experimentaba *la emoción de otra vida que permanece en el fondo de ciertas pócimas, que golpean más fuerte, vibran, y deslumbran* [78]. Una vez más será el *Des Esseintes de Huysmans quien creará las más exquisitas y creativas salidas para la ennui,* sensaciones nunca antes experimentadas... pero ni tan siquiera sus experimentos más imaginativos, sean estos perfumes, comidas, joyas, flores, luces, muebles, o experimentos sexuales, podrán remediar su incurable *ennui*.

La búsqueda del dandy de la liberación del mismo curso de la *ennui*, por definición, obvian cualquier solución duradera. Tal y como lo expone Barbey, el dandysmo *solo a medias escapa…de la ennui, de esta inactiva existencia* [79] . El dandy nunca podrá escapar totalmente de la *ennui*, ni siquiera lo intenta, ya que admitir la satisfacción y aceptar las gratificaciones es valorar los esfuerzos tanto del exterior como del interior de uno mismo que el narcisismo esencial al dandy debe denegar militantemente. *Ennui* puede ser un monstruo, pero para el dandy, el heroísmo se apoya en vivir con el más que en matarlo. *Ennui*, declara Barbey, es la base de todas las cosas y para todo el mundo, y mucho más para el alma de un dandy. Tal y como alguien inteligente, aunque tristemente, dijo: los dandys se rodean de todos los placeres de la vida, pero así como una piedra que acumula musgo, sin verse afectada por el frescor que la rodea. En la piedra metafórica de Barbey, podemos ver el obstáculo que el dandy deliberadamente interpone entre su

78 BARBEY D´AUREVILLY, Jules-Amédée. **Oeuvres complètes.** 17 vols. Francois Bernouard. Paris, 1926-27. vol. IX, p. 251

79 Ibid. vol. IX, 251

perfecto “yo” y un mundo imperfecto. Escritores como Barbey vieron en esta desafiante postura la sustancia de un nuevo tipo de heroísmo: el héroe de la indolente elegancia –el héroe dandy. En un mundo profundamente in-heroico, esta forma de heroísmo era la única, y la última que quedaba.

Veblen continúa su teoría informándonos que el hombre que disfruta de ese ocio ostensible debe mostrar el uso de ese tiempo no útil. Debe pues mostrar algunos resultados tangibles. Diversos a los trofeos que resultan de las hazañas, los trofeos que deben resultar de una vida ociosa sólo pueden ser “inmateriales”. Los ejemplos que da este sociólogo y economista estadounidense son curiosos e incluyen, *las últimas modas en materia de vestido; el mobiliario; los carruajes; los juegos; los deportes y los animales de lujo tales como los perros y los caballos de carreras* [80]. Nos advierte no obstante que tales trofeos, esos conocimientos, han debido ser aprobados socialmente como demostración del empleo improductivo del tiempo. Por tanto el dandy busca esa aprobación de los otros, busca en suma seducir a todos. Y seducirá haciendo de sí mismo una pieza artística. El dandy movilizará pues toda su energía ociosa y plena de *ennui* en la génesis de un complejo de signos, una auto construcción como otra cosa. Una auto creación, el “Yo-como-arte”, *self as art.*

80 VEBLEN, Throstein: **Teoría de la clase ociosa.** Alianza Editorial S.A. Madrid. 2004, p. 89

I.2.2 El yo como arte. Ser cosa-artefacto.

En sus implicaciones más significativas, la inutilidad sistemática del dandy, logró la necesaria privacidad y el requerido retiro para el cultivo de aquellas raras formas de apariencia y maneras que fueron los trofeos del ese ocio consciente. El dandy movilizó todas las fuentes físicas y mentales del "yo" hacia una serie de estrategias productoras de signos adaptadas a dominar al adversario.

Domna C. Stanton[81]

El dandy era admirado como un retrato andante. Podía concebir una corbata, según Balzac, como una escultura del mismísimo Fidias. Infundía a un vulgar guante una belleza, insistirá Barbey, que probará que *el dandy es un artista en todas las cosas*. Y aun más allá, podía crear los mismos efectos con su persona que los demás con sus obras de arte. Para Baudelaire, incluso los más admirables artistas, Edgar Allan Poe, Eugéne Delacroix y Constantine Guys, serán los principales ejemplos de dandys, quienes *no tienen más función que cultivar la idea de la belleza en su persona* [82]. Al final los mismos dandys hablan de otros dandys y del mismo dandysmo en términos de artefacto, ellos son, y quieren ser cosas, artefactos. El poder de su misma artisticidad los pone, sistemáticamente, en primer plano.

Hay tres substancias naturales que son comunes a todos los seres humanos: un cuerpo; un comportamiento, que incluiría lo físico, los movimientos y los gestos, y también las manifestaciones fisiológicas, las maneras y la educación; y un discurso o un modo de hablar. Cada una de estas substancias naturales, sin embargo, pueden ser divididas en un número de categorías y subcategorías: cuerpo/ cara/ ojos. Cada

81 STANTON, Domna C. **The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature.** Columbia University Press. New York. 1980, p. 105

82 BAUDELAIRE, Charles **Oeuvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris, 1975. vol. II, p. 709

una de las cuales a cambio implican un número de paradigmas; por ejemplo la subcategoría ojo implicará ciertas formas, colores, tamaños. Un individuo puede ser concebido como un compendio de elecciones hechas desde dentro de cada uno de estos paradigmas, elecciones que particularizarían las trazas de su cuerpo, el modo en el que habla y actúa. En este sentido, una auto-representación individual podría ser definida como un acto de elección.

Cuando Baudelaire habla del dandy como un artista *cuya persona irradia mucha más poesía que su trabajo*[83], o cuando Balzac observa que su tratado sobre la elegancia contiene los principios que vuelven la vida poética[84], subrayan la noción de que el *yo-como-arte* es, como la función poética en el lenguaje, no son medios que conducen hacia unos fines pragmáticos. Son, sin embargo, elecciones que se justifican a sí mismas como autónomos objetos de contemplación. Ellos, los dandys, se convierten en unas obras de arte ambulantes que son un fin en sí mismos.

Desde que existe un discurso poético común para todos los dandys será más significativo hablar de un idiolecto y por extensión de una *écriture* en el sentido dado por Barthes: *el lenguaje de una comunidad lingüística, esto es, de un grupo de personas interpretando todas las sentencias lingüísticas, énoncés, de la misma manera*[85]. Este idiolecto (el lenguaje o el modo discursivo de un individuo durante un periodo particular de su vida) no se desarrolla, evoluciona, de ningún modo, como los lenguajes naturales. Este idiolecto emana de un grupo particular, en este caso los escritores del dandysmo, quienes conscientemente elaboran un código y un marco de reglas para su articulación. Al quedarnos con la noción de un idiolecto, el

---

83 BAUDELAIRE, Charles **Oeuvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris, 1975. vol. I, p. 553

84 BALZAC, Honoré de. **Dime como andas, te drogas, vistes y comes...y te diré quien eres** Tusquets, los 5 sentidos. Barcelona, 1998, p. 63

85 BARTHES, Roland. **El grado cero de la escritura. Elementos de semiología.** p, 93

yo aristocrático debe mostrar un suficiente número de elementos del código para ser descifrado apropiadamente e identificado como uno perteneciente a la comunidad del idiolecto, pero, al mismo tiempo, cada miembro deberá enfatizar ciertos rasgos e introducir ciertas variantes permitidas. Cada dandy deberá demostrar su competencia a través del manejo maestro del código, pero también deberá crear un performance personalizado.

Para el propósito de la simplificación, podemos hablar, con Lotman, de un yo-como-arte que se hace lenguaje transformándose en un texto artístico que manifiesta una estética de la identidad, la que ni soporta ni confirma los valores artísticos dominantes en la cultura, sino que se manifiesta como portador de una estética de oposición, cuyo objetivo es suplantar y/o destruir la hegemonía previa cultural[86]. El dandy será pues portador de la estética de oposición, de negatividad dentro de la autonomía moderna a la que se refiere Claramonte[87]. También, siguiendo a Domna Stanton, vamos a identificar esta estética de la oposición, de negatividad, como un afán muy dandystico de agradar desagradando, de desarrollar el sutil arte de seducir espantado; *l´art de plaire en déplaisant.*

El arte de agradar desagradando

En las sentencias de Barbey encontramos las suculenta mezcla de contrarios que caracteriza el sistema de los dandys: un juego perverso entre la atracción y la repulsión que llena una necesidad de cautivar a las gentes que se consideran inferiores y que, paradójicamente sucumbían encantadas a tal juego malvado.

Tal y como lo feo alcanzó su valor independiente en la estética romántica,

86 LOTMAN, Juri. **La Structure du texte artistique.** Gallimard. Paris: 1973, pp. 392-406
87 CLARAMONTE, Jordi: **La República de los Fines**. Cendeac. Murcia. 2009.

déplaire, en un desarrollo análogo, llego a ser un principió poético autónomo. *Incluso donde Baudelaire ofende*, Gautier apuntó, *lo hace de un modo tan intencionado, en acuerdo con una estética propia, y tras largas reflexiones* [88]. Baudelaire, como teórico y practicante del dandysmo apunta, que le proporcionaba un *aristocrático placer el desagradar,* desagradar inmovilizando a la presa en la sutil agresión, ese era el principio aristocrático y base estética. La paradoja contenida en ese agradar desagradando permite una fusión y una confusión de causa y efecto. Esta ambigüedad fundamental en el sistema del dandysmo nos provee del espacio de la diversidad, una noción que Baudelaire consideró integral a toda expresión artística.

La definición de Baudelaire es prototípica: los dandys son *seres privilegiados en los que el encanto (la monería) y lo maravilloso están tan intima y misteriosamente mezclados juntos* [89]. Tal como Barbey lo expone, el dandy tiene la obligación de producir la impresión de ser un palacio dentro de un laberinto. El máximo dandy, Brummell era especialmente adepto a esparcir dosis perfectamente iguales de terror y de afabilidad, de las que el tramaba la poción mágica de su influencia. El más bello modo de amenazar, Barbey especificó, es esa cierta hostilidad contenida. Tal como *Mesnilgrand,* su personaje de *Las Diabólicas,* se apresura a explicar a un ser inferior: *Mi querido amigo…. Los hombres… como yo siempre han existido con el único propósito de asombrar a los hombres… como usted* [90]. En la definición de Baudelaire, el dandysmo trae juntos *el placer de sorprender* con *la arrogante satisfacción de no ser jamás sorprendido* [91].

88 GAUTIER, Théophile. “Notice” to Charles Baudelaire, Fleurs du mal. Paris: Chalmann-Lévy, 1890, pp. 1-75

89 BAUDELAIRE, Charles **Oeuvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1975. vol. II, p. 711

90 BARBEY D´AUREVILLY, Jules-Amédee. **Las Diabólicas.** Dima. Barcelona. 1968, p. 258

91 BAUDELAIRE, Charles **Oeuvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

Una de las marcas de los dandys, generaliza Barbey en su tratado será, *no hacer jamás lo que de ellos se espera*; su contradicción sistemática los impulsa *a salir siempre con aquello que es inesperado, siempre algo que sea singular* [92]. Este énfasis constante en lo raro refleja la valoración de la originalidad como la condición sin la cual no hay posibilidad de mostrar, y demostrar, la superioridad: el dandy, como el artista del XIX, no puede existir *si no posee cierta exquisita originalidad*. Ninguno sabía esto mejor que Baudelaire quien identificará al dandy con el poeta, ambos serán para el escritor desviaciones paralelas de los códigos de los burgueses filisteos. Con el cultivo de la perversión como principio, *lo bizarro* emerge lógicamente en la estética de Baudelaire como un signo positivo: *Lo bello es siempre bizarro... contiene algo ligeramente bizarro, inocente, involuntario, e inconsciente, y es precisamente este toque bizarro lo que lo hace Bello…. La medida de lo bizarro que constituye y define la individualidad… juega en arte el mismo rol que el sabor o el condimento lo hace en las comidas; la comida no difiere una de otra, si dejamos aparte su utilidad o su valor nutricional, excepto por la idea que ellas revelan a la lengua* [93].

Más aún, aunque lo bizarro, pudiera, en boca de Baudelaire, parecer espontáneo, habrá, deberá haber, una conciencia controladora que ordena el producto del arte, del yo-como-arte: *No hay accidentes en el arte, ninguno más de los que hay en la mecánica. Un simple descubrimiento es el simple resultado de un buen razonamiento…. Una pintura es una máquina cuyos sistemas son inteligibles para un ojo entrenado*[94]. Esta concepción de la intencionalidad posee implicaciones globales para el sistema del yo aristocrático. *La idea de la belleza de un hombre,*

Paris. 1975. vol. II, p. 710

92 BARBEY D´AUREVILLY, Jules-Amédée. **Les Oeuvres Complétes.** 17 vols. Francois Bernouard. Paris. 1926-27, p. 282; p. 230; p. 302

93 BAUDELAIRE, Charles **Oeuvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1975. vol. II, pp. 578-79

94 Ibid, II, p. 432

escribe Baudelaire, *esta impresa en el modo en el que él viste, el modo de arrugar o almidonar su traje, como afila o suaviza su gesto, y en el largo plazo, incluso sutilmente marcará los rasgos de su rostro. Finalmente aparecerá como la persona que quisiera ser* [95]. Es aquí donde el poeta es igual al dandy, esto es, el individuo que ilustra por medio de su corpus textual la significación de la misma modernidad como sistema … *el vestir de una persona, el peinado e incluso sus movimientos, su mirada y su sonrisa (cada periodo tiene su propio modo de caminar, su look y su sonrisa) forman un conjunto que tiene una vitalidad propia* [96].

El cuerpo, como superficie significante

El dandy valora de manera extraordinaria la belleza física como un signo universalmente aceptado de superioridad, como un *privilegio comparable a la nobleza…. Es reconocido en todo lugar y normalmente valorado más que una gran fortuna o un gran talento,* escribe Balzac. *La belleza solo tiene que ser vista para triunfar, todo lo que tiene que hacer es existir* [97]. De acuerdo a esto, los dandys de ficción son normalmente poseedores de una belleza que solo se encuentra en las obras de arte. Lucien de Rubempré es comparado favorablemente con el Apolo de Belvedere, y el Fortunio de Gautier con una suprema visión de Fidias, pero el Marquis de Létorière de Sue sobrepasa incluso estas incomparables obras de arte, todos los tesoros del Antigua Estatuaria, así dicen, no podrán rivalizar con la armónica belleza de su forma.

Esta hiperbólica belleza ha sido tradicionalmente territorio de lo "femenino". En su estética de superioridad el dandy buscará ciertas trazas masculinas para matizar

95 Ibid, II, p. 684
96 Ibid, II, p. 695
97 BALZAC, Honore De. **La Comédie Humaine.** 11 vols. Bibliothéque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1966. vol. IV, p. 355

su exquisita feminidad. D´Albert, el dandy prototípico de Gautier encuentra la absoluta perfección en la combinación de unos músculos de Hércules y una piel tan blanca como la de Antinous, concluye afirmando que *estoy convencido que con estas dos cualidades y el alma que poseo, en tres años, podré gobernar el mundo* [98]. Esta androginia regresa siempre a la base paradójica del sistema y genera un ambiguo mensaje. Otros dandys tendrán una belleza, exterior, de inocente niña que ocultara unos músculos de acero y el coraje de un león. Siempre connotando lo femenino en lo blando y lo agradable y lo encantador; y lo masculino en lo violento e hiriente.

Esta violencia masculina oculta se revelará en los ojos. Los signos del enorme poder del dandy están invariablemente localizados en sus ojos, el espejo de su alma. En *Las Diabólicas,* los ojos del *Vicomte de Brassard no se molestan en escrutar, ellos penetran* [99]. Este ojo fálico corta a través de la superficie del receptor como *una demacrada espada* , lo/la violan con una salvaje velocidad que aparece concretada en una serie de metáforas animalísticas: *oeil fauve, oeil d´aigle, de tigre*. Los escritores del siglo XIX encontraron convincentes explicaciones para está magia ocular en los populares teorías psíquicas y fisiológicas sobre el magnetismo de Mesmer. Una voluntad poderosa –así va la versión de Balzac- se proyecta desde el ojo como una carga eléctrica e "hipnotiza" todo lo que se erige en el camino. La sentencia de Balzac: *este poder magnetizador es el objetivo final de la vida elegante* [100]

La belleza de los dandys, no obstante, debe ser revisitada. Lo bello para un personaje dandy de Barbey, por ejemplo, se iguala aquí a una aterrorizante fealdad

98 GAUTIER, Théophile. **Mademoiselle de Maupin.** Classiques Garnier. Paris. 1966, p. 139
99 D´AUREVILLY, Barbey. **Les Oeuvres Complètes**. Paris, Francois Bernouard. I, p. 24
100 BALZAC, Honoré de: **Dime como andas, te drogas, vistes y comes...y te diré quien eres.** Tusquets, los 5 sentidos. Barcelona 1998.

del héroe Mesnilgrand, el cual afirmará su creador: ... *era increíblemente feo... su pálida y devastada cara…, su aplanada leopardina nariz, sus glaucos ojos ligeramente delineados con sangre, como aquellos de los caballos más fieros, portaban una expresión ante la que las mujeres más sarcásticas… dejaban de ser sarcásticas…. Habiéndolo visto una sola vez, nunca lo olvidarás* [101]. Para Barbey, el abanico más efectivo de signos corporales no significan belleza, con su aburrida similitud, o fealdad que, aunque polisémica, permite tan solo un limitado número de variantes. Debido a que los rasgos faciales aparecen encerrados en una geometría inflexible, pueden producir pocas combinaciones individuales. Tan solo la expresión o la fisonomía puede generar un indefinido número de variaciones o lograr una permeabilidad del alma a través de lo regular o de lo irregular, a través de las líneas puras o distorsionadas de la cara se transformará la geometría facial en un idiolecto poderoso y original. Así mismo Baudelaire afirmará en *mi corazón al desnudo* que lo que no es ligeramente deforme, presenta un aspecto insensible; de donde se deduce que la irregularidad, es decir, lo inesperado, la sorpresa, lo asombroso constituye una parte esencial y característica de la belleza. Sera bello un aspecto hastiado, enojado, desmayado, impúdico, frío, malvado, enfermizo, gatuno, aniñado, mezcla de malicia y abandono.

Las manos requerirán también la atención del corpus teórico del dandysmo. Un dandy literario, *Lucien de Rubempré* será sospechoso para los paseantes porque sus manos reclaman el estatus religioso, principesco o ministerial de uno que *no hace nada*. El mismo modo Gautier podría entender porqué Balzac prefería ser adulado por sus manos más que por sus escritos. Las manos del dandy hubieron de ser, de hecho, desveladas y mostradas como un cierto extraño, objeto de arte. En lo que es algo más que una metáfora, Baudelaire analiza la armonía de las manos como un auténtico sistema. Las líneas y el color de las manos generan tal sistema,

101 BARBEY D´AUREVILLY, Jules-Amédée. **Les Oeuvres complètes.** 17 vols. Francois Bernouard. Paris: vol. I, pp. 267-268

así mismo el modo en que estás se mueven, su elegancia y su ritmo, son elementos indispensables del yo-como-arte.

Las partes del cuerpo, en sus variadas combinaciones, sus actitudes y sus movimientos, serán empleadas por los dandys para mostrar lo que Balzac llamó toda la nobleza física del aristócrata. Exudando un aura principesca, en la idealidad poética del término, o, como Edgar Allan Poe, poseyendo una fisonomía aristocrática, dirá Baudelaire, que marcará sus gestos y su conducta, el dandy debe controlar lo expuesto, el lenguaje de su cuerpo. La semiología de estos dos aspectos de la auto-representación se examina en el ensayo de ochenta y cinco páginas de Balzac, *Théorie de la démarche*. Haciendo un escrutinio de los signos transmitidos por diversos tipos de caracteres, profesiones, costumbres, y estilos de vida, el formuló las leyes que gobiernan la elegancia y la elocuencia del cuerpo. Sostiene Balzac que la cara debe ser inmóvil, sostenida ligeramente hacia la izquierda, ni levantada (un signo de orgullo y carácter combativo), ni tampoco bajada (un signo de pobreza y deshonra). En cambio, el cuerpo, más que inmóvil (un signo de vida contemplativa y de intelectualidad) debería ser partidario de unos gestos majestuosos, infrecuentes, sin esfuerzo, que connoten riqueza, lujo, y nobleza. Porque los movimientos mecánicos e inconexos traicionan al hombre profesional condenado a la monótona repetición de una actividad única.

Algunos incluso preferían un aire de rigidez como un signo de la seriedad inglesa y de su dignidad. De acuerdo a Barbey, el dandy vive en su dignidad como si estuviera paralizado en ella, un hecho que pese a lo flexible que pueda ser-obstaculiza de algún modo su libertad de movimientos y le hace mantenerse más tieso de lo confortable. Con el cuerpo y con la cara, así como con el traje y con el adorno, el significante individual importa menos que la connotación de superioridad que se puede inscribir en la superficie del yo-como-arte.

El corpus ampliamente ficticio del dandysmo incluye un panorama de clases sociales en las cuales es él, por propia decisión, el hombre superior, y él puede y debe separase de las masas. Su nombre aparece pues como baluarte de su presentación pública, debe englobar en una palabra toda una declaración de intenciones. Este nombre propio perversamente codificado en el dandy vuelve su mirada hacia el mundo nobiliario pre-revolucionario como un signo de diferenciación de la muchedumbre y una tipología para las élites. De este modo el *Lucien* de Balzac adopta el nombre de su madre, *de Rubempré*, por su mortificación al escuchar como es llamado cardo (Chardon) en los salones donde el resto tenía unos sonoros nombres encasillados siempre en títulos rimbombantes. Con la posible excepción de Julien Sorel, quien se convirtió en *M. de Chevalier de la Vernaye* con la ayuda de Madmoiselle de la Môle, una aristócrata real, el dandy no será reclasificado por sus pares, sino que se re-nombra como un gesto básico de militancia. Como Honoré Balzac, que se añadió el nobiliario "de" en 1831, Gérad Labruine, quien se transformó en Gérard de Nerval, o Barbey, quien exhuma el largamente desechado termino D´Aurevilly.

Los antropónimos nobiliarios de países extranjeros servirán asimismo para subrayar las nociones complementarias de diferenciación y superioridad, además de remarcar la condición de extranjería. Mientras que los dandys que eran *lords ingleses* (Walmore en *Le Dandy* de Ancelot; Falmouth en el *Arthur* de Sue; Sir William *en Rocambole* de Terrail) o nobles de Rusia (*Korasoff* en *Rojo y Negro)*, alemanes (*Rodolphine en Les Mystères de Paris* de Sue), y de origen español (*Pinta en La Comédie Humaine* y *Ravila* de Ravillès en *Les Diaboliques*). Incluso nombres no nobiliarios de origen extranjero, como *Samuel Cramer*, posicionaban al dandy a parte del mercado francés común. *El Daniel Jovard* de Gautier, quien no podía tolerar la seis ridículas letras de su "abominable" nombre, finalmente elige un pseudónimo tan lleno de *k´s* y de *w´s* y otras *consonantes románticas* que, tal y

como comenta el autor sarcásticamente, *un cartero necesitaría seis días y seis noches para deletrearlo*. Antropónimos con resonancias góticas o medievales, como *Elias Wildmanstadius*, que Roger (alias *de Beauvoir*) interpretó como compensadores de la falta de títulos nobiliarios [102] –incluso los clásicos, como *Anarchasis y Albertus*, héroes de novelas de Beauvoir y Gautier- fueron diseñados para alcanzar una hostilidad aristocrática y exclusivista para con la sociedad contemporánea. El dandy será un *patricien de nature* desde Balzac hasta Barbey, el aristócrata natural de su sociedad. Cualesquiera que fueren sus orígenes, dice Baudelaire, el dandy posee una distinción natural extraordinaria que no tiene, para nada, que ver con el rango.

Elegancia, la poética del vestido.

Habla, anda, come o viste y te diré quién eres, así subtitula Balzac su tratado de la vida elegante. En su teoría de la vida elegante, el comportamiento, la moda, las maneras y la retórica comprenden los cuatro elementos básicos que exterioriza cada individuo. Los últimos objetos, que incluyen la comida, los sirvientes, los caballos, los carruajes, los muebles, y el domicilio, son signos secundarios en el sistema: aunque estos accesorios de la vida conllevan el mismo sello de la elegancia con el que marcamos todas las cosas que emanan de nosotros, ellos parecen de algún modo arrancados del lugar de la inteligencia, y deberían ocupar solo un rango secundario en la vasta teoría de la elegancia[103]. Sin embargo, todos los significantes que pueden ser infundidos con connotaciones espirituales comunicaran un mensaje "poético" auto-reflexivo. El dandy quien encarna el principio de la vida elegante… un sublime concepto de armonía y de orden, cuyo

102 BEAUVOIR, Roger de. **Aventurières et courtisanes; Historie de la mode; De la comedie de socieété; Contes de Saint-Germaine; Les Caravanes d´Anarchasis le dandy.** Michel Lévy, Paris, 1857

103 BALZAC, Honoré de. **Dime como andas, te drogas, vistes y comes... y te diré quien eres** Tusquets, los 5 sentidos. Barcelona 1998, p. 74

propósito es insuflar poesía a todas las cosas materiales, emerge como una obra de arte viva.

Para Balzac, el vestido aparece como el más importante componente de las cuatro categorías de la elegancia. No solo nos vestimos antes de actuar o de hablar, dice, incluso nuestro discurso y nuestras acciones son producto del modo en el que vestimos. La perfección sartorial debe de ser la base fundacional de la vida elegante; así la identificación principal del dandy como *un hombre que se enorgullece de una suprema elegancia en su ropa*. El cuerpo era concebido como un objeto inacabado de la naturaleza, naturaleza que el vestido, como una fuerza de la cultura y del arte, debía completar. En una refracción más metafísica de esta actitud, el cuerpo toma partido de la naturaleza corrupta que el mismo vestido tiene que salvar. Baudelaire insistirá por su parte, *incluso los niños y los salvajes entienden la alta espiritualidad del vestido* y revelan *por su inocente aspiración hacia lo brillante, hacia los plumajes de vivos colores, las telas resplandecientes, y la suprema majestad de las formas artificiales, su aversión para con la realidad* [104]. De nuevo esta obsesión por separarse lo más posible de una naturaleza odiada y descontrolada, de nuevo esa obsesión por el dominio del ser superior sobre si, su cuerpo, y sobre el resto.

El dandy se ve a sí mismo como figura básica de la nueva sociedad que inaugura un nuevo orden de distinción y de aristocracia, con el vestido. Esta era una tarea especialmente difícil ya que la revolución había desterrado automáticamente todos los signos sartoriales de distinción. La revolución eliminó la vieja práctica del Antigua Régimen, aquella en la que cada estado poseía su propio vestido distintivo. Durante el XIX, un duque podía aparecer vestido como

104 BAUDELAIRE, Charles **Oeuvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1975. vol. II, p. 716

un abogado. El rango y el estatus en la sociedad ya no serían por más tiempo inscritos en las ropas que llevaba cada hombre. En lo que constituye un tópico de los albores del siglo XIX, la claridad prerrevolucionaria está contrastada con la confusión postrevolucionaria, algunos manuales de la cortesía, publicados ampliamente durante el siglo, rezaban; *hoy todos los diferentes estilos del vestido están mezclados; los varios elementos de un traje han sido desnudados de sus privilegios* [105].

Este era un tiempo en el que la moda masculina aparecía designada para expresar una seriedad, una orientación laboral, y un espíritu democrático. Una sobriedad generalizada hizo cambiar radicalmente la expresividad del lenguaje sartorial del pasado. Balzac se preguntara, *¿Como entonces podemos reconocer uno de otro en toda esta uniformidad?, ¿por qué signo externo podemos distinguir el rango de cada individualidad*?[106]

Nada demostró esta uniformidad igualitaria más claramente que la vestimenta negra no ornamentada que dominó la moda masculina desde 1830 en adelante. Lamentable y prosaica, como Gautier la caracterizó, este "uniforme" parecía significar cierta condición de permanente duelo, permanente sentido de culpa y de obligación. La base de la sociedad burguesa, disciplina, trabajo, religiosidad llevada al signo más obvio del rigor sartorial. Sin embargo, la mente creativa siempre encuentra las connotaciones poéticas donde no existen. Así en la ficción, el atuendo negro del dandy se transformó en un signo los tiempos que asociaba las tradicionales lecturas del color negro. Los escritores dandy describieron este atuendo como el vehículo para las ideas consumistas de la nueva sociedad: *estamos todos vestidos de negro como tanta gente en duelo*, observaba Balzac. En un estilo

---

105 RAISSON, Horace M. **Code Civil. Manuel complet de la politesse.** J. P. Roret, 1828, Paris, p. 222

106 BALZAC, Honore De. **Oeuvres diverses.** 3 vols. Louis Conard. Paris. 1935. vol. II, p. 476

similar Baudelaire escribió que *el traje negro y el abrigo negro tiene… su propia belleza poética que expresa el espíritu de los tiempos… estamos todos conmemorando un entierro* [107].

Entre los *Jeunes-France,* sin embargo, se dio una clara rebelión contra la tiranía prosaica del negro. Cada miembro de este grupo, de acuerdo con Gautier, *buscó llamar la atención sobre sí mismos a través de ciertas particularidades sartoriales* [108]. Nestor Roqueplan, en la opinión de Banville, parecía *un actor en gira* [109]. Y quizá serían los pantalones verde pálido con su banda de terciopelo negro y ese mítico abrigo gris rayado en raso verde, del gran Gautier, los encargados de imponer tal teatral moda. Además su celebrado, muchas veces imitado, chaleco escarlata marco escuela, y quería mostrar desprecio para con los códigos establecidos, buscaba irritar y escandalizar a los filisteos con *una pieza de ropa de lo más inusual, agresivo, y penetrante* [110].

Ya que este tipo de efecto estaba basado en el principio de la antítesis hacia una tesis de la uniformidad, podría generar y de hecho generaba una variedad de significantes sartoriales. Aquellos significantes que evocaban reminiscencias de cierto aristocratismo eran especialmente frecuentes: *estos ídolos preciosos constituyen…una resurrección de la moda en los anales de Francia… En las Tullerías, puedes ver peinados con las puntas curvadas hacia dentro (al estilo paje) del reinado de Carlos VI, y desde la era de Louis XIII y XIV, chaquetas ajustadas de terciopelo, lazadas y cuellos ampliamente trabajados, sombreros de caballero, abrigos cortos, lazos, y zapatos arreglados con rosetones* [111]. En un

107 BAUDELAIRE, Charles **Oeuvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1975. vol. II, p. 494
108 GAUTIER, Théophile. **Historie du romantisque.** Charpentier. Paris. 1877, p. 74
109 BANVILLE, Théodore de. **Mes Souvenirs.** G. Charpentier. Paris. 1882, p. 332
110 GAUTIER, Théophile. **Historie du romantisque.** Charpentier. Paris. 1877, p. 91
111 MAIGRON, Louis. **Le Romantisme et la mode**. Honoré Champion. Paris. 1911, p. 67

esfuerzo de ir más allá de la mera imitación de un idealizado pasado, ciertos grupos de dandys mezclaban estilos prerrevolucionarios y colectivamente comunicaban un abanico desconcertante de mensajes entremezclados:

Sus vestidos no eran franceses. Sería duro decir exactamente a qué centuria y a que nación pertenecían. Un hombre tenía una trabajada barba negra a la Francis I, un segundo una barba de mandarín y un pelo muy corto a la Saint-Megrin, un tercero una barba tipo rey como la del Cardenal Richelieu; los otros, todavía demasiado jóvenes para poseer estos importantes accesorios, inventaban para ello una cabeza llena de pelo. Un hombre tenía una chaqueta ajustada de terciopelo negro y pantalones ceñidos como los arqueros medievales; otro estaba vestido como un miembro de la Convención Nacional pero con un sombrero apuntado de fieltro de un petimetre del Renacimiento; todavía otro se había vestido con un abrigo-vestido (de mujer) dandy; con un muy estilizado corte y una fraise (cuello renacentista) a la Henry IV… Parecía que todos habían tomado de modo azaroso y ciego abalorios de todas las centurias y todo aquello que habían necesitado para crear, lo mejor que podían, un armario completo[112]

Tales poéticas yuxtaposiciones no eran en absoluto accidentales, desde que sus componentes se repetían tanto en la ficción como en la no ficción. En *Les Jeunes-France*, por ejemplo, Elias Wildmanstadius expone todas las peculiaridades del atuendo completo, plagado de malabarismos lingüísticos, del caballero medieval, que se completan con un peinado al puro estilo merovingio, rematado todo ello con una barba bien poblada. En su *Historie du romantisme*, Gautier explica el significado de las barbas anacrónicas; *en 1830*, comienza, *solo había dos en Francia: la barba de Eugène y la barba de Pétrus Borel. Llevar una barba conllevaba un coraje ciertamente heroico, sangre fría, y un desdén manifiesto por las masas.... Por ello podemos pensar de ella como proveedora de algo nuevo, singular, e incluso de algún modo chocante* [113].

112 GAUTIER, Théophilr. **Les Jeunes-France.** Nouvelle Bibliothèque Romantique. Flammarion. Paris. 1974, pp. 215-216

113 GAUTIER, Théophile. **Historie du romantisque.** Charpentier. Paris. 1877, p. 21

Fuera de los más radicales *Jeunes-France*, sin embargo, la mayoría de los escritores dandys articularon un código sartorial que estaba más cerca en cuanto a espíritu a un Brummell que a un D´Orsay. Balzac, cuyas excentricidades fueron muy conocidas, insistirá en que bajo la profusión en el colorido y bajo una excesiva ornamentación yace cierto sentido de lo ordinario y de la absoluta falta de gusto. Barbey aunque abogaba por un vestido de capricho fue transformándose, a la luz de su misma investigación del dandy Brummell, desde el descaro hacia la sutileza: *Él (Brummell) bajo el tono de los colores de sus ropas y simplificó sus cortes*; su estilo llegó a ser *más inteligente que deslumbrante* [114]. Baudelaire en 1846 y Huysmans en 1884 seguirán el mismo desarrollo del dandysmo mismo: *las excentricidades que eran demasiado visibles con sus marcados y violentos colores… quedan hoy satisfechos con los matices de un estilo y un corte incluso más que con aquellos colores* [115]. Esta evolución reflejó una extendida preferencia para la más sutil simpleza como signo de la auténtica elegancia: para Baudelaire, *la perfección sartorial consiste… en la más absoluta simplicidad, lo que es, de hecho, el mejor modo de aparecer distinguido* [116]; o en la paradoja de Barbey: *todas las cosas eran simples y eran dandys, tal como Brummell entendió el término, en otras palabras "inapreciables"* [117]. Más precisamente, estas imperceptibilidad favorece el deseo del dandy de ser *reconocido por su misma especie y no reconocido por el populacho* [118]. Excluye del circuito de la comunicación a las masas que son, por definición, insensibles a esos matices que permiten a los miembros de la sociedad secreta reconocerse en una multitud.

---

114 BARBEY D'AUREVILLY, J.; DE BALZAC, H; BAUDELAIRE, C.: **El Dandysmo.** La Fontana Literaria. Madrid, 1973

115 BAUDELAIRE, Charles **Oeuvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris: 1975. vol. II, p. 494

116 Ibid, vol. II, p. 711

117 BARBEY D'AUREVILLY, J.; DE BALZAC, H; BAUDELAIRE, C.: **El Dandysmo.** La Fontana Literaria. Madrid, 1973

118 BALZAC, Honoré de. **Dime como andas, te drogas, vistes y comes...y te diré quien eres** Tusquets, los 5 sentidos. Barcelona 1998, p. 112

No será la ropa en sí, sino una cierta manera de llevarla, lo que define a un dandy, insiste Balzac. Sobre tales presupuestos, Barbey rechaza la famosa definición de Carlyle del dandy como *un hombre que lleva cierta ropa; el no es un traje de ropajes andando solo, por el contrario, es un cierto modo de llevarlas lo que crea el dandysmo. Los significantes sartoriales están siempre eclipsados por el peso de las significaciones espiritual: las ropas no cuentan para nada. Son casi inexistentes*[119].

De todos los significantes del repertorio sartorial del dandy, la corbata fue elevada como el más importante símbolo de la aristocrática superioridad de su mente. La corbata será objeto de dos análisis substanciales: uno de Raisson, *De la cravate considérée dans ses attibutions morales, littéraries, politiques, militaires, religieuses* de 1828; y otro de Balzac *De la cravate considérée en elle-même et dans ses rapports avec la société et les individus* de 1830 Ambos harán de la misma el único significante sartorial cuya forma debía de ser constituida personalmente por el emisor. La corbata se torno sinécdoque para la originalidad dentro de un mundo igualitario. *Los franceses se convirtieron en completos iguales en sus derechos así como en sus vestido*, escribió Balzac, por tanto, continua,*…desde ese momento en adelante… la corbata… fue llamada a restablecer los matices borrados del vestido. Se convirtió en un criterio por el cual podríamos distinguir al elegante del inculto… Un hombre es solo tan bueno como su corbata… por su corbata un hombre es revelado y se hace conocer*[120]. El dandy solo puede expresar su visión de una belleza ideal a través de la escultura de su

119 BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée: **Les Ouvres complètes.** 17 vols. Francois Bernouard. Paris, 1926-27. vol. IX, pp. 307-308

120 BALZAC, Honoré de. **Dime como andas, te drogas, vistes y comes...y te diré quien eres** Tusquets, los 5 sentidos. Barcelona 1998, p. 112

corbata. Para Raisson, este elemento es de hecho, *la marca del genio*[121].

Además de la corbata, el idiolecto del dandysmo forjó otras sinécdoques que completaban la necesidad de exhibir como ejemplos del poder, un signo diseñado para informar a los transeúntes de la posición de uno. Balzac hablará de signos tales como las botas, los accesorios deportivos y los guantes amarillo limón (preferiblemente de Bodier o Boivin) los cuales usaban los dandys para codificar su inclusión como miembros de una casta. Otra metonimia fue el chaleco, usado y exhibido en cantidades hiperbólicas y en gran diversidad. En la colección vasta e ingenua de un Charles Grandet, a*lgunos llevaban gris, blanco, negro, o color-escarabajo, veteados en dorado, enjoyados o chinescos, reversibles, con chales elevados o con cuellos hacia atrás, y algunos tenían botones dorados o amarraban el cuello* [122]. Un salón, en las irónicas descripciones de Balzac, basaba su inclusión o su exclusión sobre tales signos tales como los libros que uno poseía, los carruajes, o el chaleco que llevaba.

Otro de los signos cargados de connotaciones dandysticas en este complejo sistema del yo-como-arte será el monóculo. Desde Balzac a Barbey, el monóculo magnificó el ojo leonino, ese penetrante ojo, y se convirtió en las lentes a través de las cuales el dandy proyectaba su desdén: *Un miedo mortal se apoderaba… cuando Marsay lo miraba... entonces dejaba su monóculo caer en un modo tan extraordinario que Lucien sentía que había sido golpeado por la hoja de la guillotina*[123]. Que Marsay blandía su monóculo de modo oscilante –precisamente cuando no lo necesitaba- confirma la disfuncionalidad del mismo, y, por el mismo efecto, la gran carga semiológica del gesto. Además del monóculo, el cigarro puro

121 RAISSON, Horace M. **Code Civil, manuel complet de la politesse.** Paris: J. P. Roret, 1828, p. 227
122 BALZAC, Honoré de. **La Comédie humaine.** 11 vols. Bibliothéque de la Pléiade, vol. III, p. 309
123 Ibid, vol. III, p. 624

(recientemente importado a tierras francesas) se convirtió, en manos de los dandys, en otro potente signo. El dandy clamará ser adicto al mismo. Balzac apunta en *Physiologie du cigar*, que podía disparar humo *a la cara de la gente, algo que no encontraban divertido en ningún caso*[124]. En un modo menos agresivo, Baudelaire veía en el cigarro un símbolo de la auto-absorción aristocrática y de su distinción y distanciamiento.

En el sistema de los dandys, todo ornamento y todo objeto, era explotado por su significado potencial y por su especial contribución a determinar la intencionalidad del mensaje. Este conjunto requerirá, por otro lado, seguir rigurosamente el principio de la unidad, aseguraba Balzac, todos los accesorios de la vida deberán ser interdependientes. Con una insistencia casi pedante, un dandy en *Mystères de Paris* de Sue, define su arsenal de signos: *Desde mi establo, desde mi vestido y mi casa… yo me esfuerzo por hacer mi vida un ejemplo de buen gusto y de elegancia*[125]. En este sistema de valores, la comida pierde su sentido utilitario o sus propiedades y se eleva al estatus de espectáculo estético. Como *D´Albert* de Gautier, quien ni siquiera puede ingerir comida ordinaria, el dandy-héroe de Baudelaire en *La Fanfarlo* describe detalladamente el sistema alimentario requerido para las criaturas de las élites. Y, como no podría ser de otro modo, *Des Esseintes* enumera sus alimentos predilectos*;* los pesado borgoña, las exóticas especies, las trufas y las carnes raras, una predilección por las de origen inglés, como la sopa de rabo de buey, el abadejo, el *roast beef*, además la cerveza (ale), y el queso *Stilton*, todo ellos expresamente importado para él.

La casa de *Des Esseintes* constituía una recreación artística de las más austeras y vulgares habitaciones. Unas magnificas recreaciones de los tejidos y los muebles

124 BALZAC, Honoré de. **Oeuvres diverses.** 3 vols. Paris: Louis Conard, 1935, vol. II, p. 440
125 SUE, Eugène. **Les Mystères de Paris.** Pauvert, Paris, 1963, p. 562

se emplean para transformar su dormitorio en un celda de monje, que parecía real pero que, por supuesto, no lo era. Su comedor se transformó en el camarote de un barco, con un acuario que contenía peces mecánicos y agua cuyo color variaba con la estación, con las condiciones atmosféricas y sus estados de ánimo. Una preferencia motivada por el gusto por lo artificial sobre lo natural, de la fantasía sobre la realidad, dominaba las habitaciones de *Gavarni* quien, de acuerdo a los hermanos Goncourt, amaba las puertas secretas y los artilugios ingenuos. La mecánica en *Gavarni*, que siempre se había visto atraído por los trucos secretos de magia blanca y las maquinaciones de prestidigitación, había diseñado una completa serie de dispositivos para su vivienda, que recuerdan a un lugar diseñado por *Robert Houdin*. El *Ferdinand* de Gautier ingenuamente unió los muebles de Louis XIII y objetos orientales, espadas, pipas, cachimbas, bolsitas para el tabaco, y miles de otras chucherías. Cualquiera que fuese el estilo elegido el objetivo era el mismo, generar un mundo fantástico en el que todas las cosas fuesen poéticas.

Poesía, superioridad, poder. La elegancia del dandy, en todas sus variadas manifestaciones, producía lo primero (la poesía) para probar lo segundo (la superioridad) y derivar lo tercero (el poder). Dentro del contexto de la uniformidad sartorial, el dandy destierra y falsifica las herramientas que le darán el poder para con los otros. Para llegar a ser el árbitro de la elegancia se transforma en un líder profético, para ser, ulteriormente, seguido por una ignorante multitud. Las mentes inteligentes, las mentes lucidas, siempre andan delante y muestran el camino, escribirá Balzac en *Physiologie de la toilette*; *las masas siguen más o menos rápidamente un modelo indiscriminado; adoptan lo que es bueno pero muy a menudo lo usan ignorantes, sin ningún tipo de entendimiento de lo que están haciendo* [126]. Desdeñosos de los ignorantes, en el esplendor propio de su cuerpo elegante, el dandy era la encarnación del arte de seducir desagradando, una mezcla

126 BALZAC, Honoré de. **Oeuvres diverses.** 3 vols. Paris: Louis Conard, 1935. vol. II, pp. 52-82

a partes iguales de atracción y repulsión que conseguía lo previsto, paralizar a la presa y hacerla consciente de la clara superioridad de su interlocutor.

Maneras, educación, modales, matices

Aquellas mentes que solo ven las cosas desde su ángulo más trivial, Barbey declaró en su tratado, *han supuesto que el dandysmo era sobre todo el arte del vestido, una apropiada y audaz tiranía en materia de atuendo y de elegancia superficial. Eso es más definitivamente cierto, pero es mucho más que eso. El dandysmo es una completa forma de ser, y el hombre no vive tan solo en las cosas físicas y visibles. Es una forma de ser comprendida totalmente de matices*[127]. Como todos los dandys ejemplares, discute Barbey, Brummell hubo alcanzado la eminencia principalmente por sus *inefables modales*, sus sutiles matices, nunca pudieron ser articulados y seguro que jamás imitados, pero su efecto aparecía libre de toda falta.

Dentro del sistema de los dandys los modales, la civilidad de los *gentleman* y la cortesía insinuante eran consideradas por algunos escritores como las unidades esenciales de significado. Encontramos cierto acuerdo en esta idea, un hombre descortés, era un *leproso* del mundo *fashionable*. En la práctica, sin embargo, aquellos que mostraban una educación atractiva interponían signos sutilmente negativos que provocaban un mensaje mixto. Una cortesía exagerada, casi empalagosa, en particular, servía para mezclar el mensaje de agradar y desagradar, casi agobiar, al crear efecto anacrónico que desasosegaba a la burguesía. Esta perversión de la tradicional cortesía probaba ser más humillante y más cruel que la insolencia más rotunda. La insolencia, al contrario, necesitó la norma de la cortesía tradicional como la línea desde la cual desviarse.

127 BARBEY D'AUREVILLY, J.; DE BALZAC, H; BAUDELAIRE, C.: **El Dandysmo.** La Fontana Literaria. Madrid, 1973, p. 229

Todo el sistema ira referido de modo coherente hacia el cultivo de la singularidad social, un modo de ser excepcional y a veces incomprensible, siempre rotundamente diferente y casi siempre contradictorio. Para Barbey, no obstante, la insolencia era una versión cruda y obvia de la impertinencia, una cualidad que requiere un equilibrio mucho más delicado. La impertinencia, nos informa Balzac, es también hermana de la gracia con la que debería permanecer unida. Cada una está engrandecida por su relación con la otra. Con esta síntesis de opuestos, este aroma especiado de modo perfecto, el dandy ofende y conquista de manera simultánea. De tal modo Henri de Marsay conquista el derecho de ser impertinente por sus graciosas maneras, y se convierte en el líder de los dandys, la impertinencia ilustre de *La Comedie Humaine*. Desde Balzac hasta Baudelaire, el dandy es alabado por la más admirable y la más irreprochable impertinencia.

La impertinencia del Dandy era tanto más efectiva estilísticamente porque emanaba del telón de fondo de la total compostura, de la más asombrosa calma y serenidad. Reprimiendo las emociones más fuertes el dandy valoraba la flema. En el corpus decimonónico, sin embargo, lo que es invariablemente llamado la "flema británica" representa un signo positivo a los ojos del dandys francés, y un signo negativo a los ojos del receptor. Los dandys franceses asumen un gusto instintivo por la frialdad británica, la reserva, y la flema a las que el temperamento es opuesto e incluso contrario. Veían en esta puesta en escena cierto encanto austero. En el dandysmo francés, la pose de la indolencia y de la apatía conllevan el encantador mensaje de que lo has experimentado todo y por ende estas sobre todas las cosas. Esta era la lógica tras la apatía de Brummell: *su indolencia*, Barbey explica, *no le permitía aparecer excitado, porque excitarse es sentir pasiones, y sentir pasiones es desear algo ardorosamente, y desear algo exageradamente es mostrar que uno*

es inferior[128].

Bajo esta letárgica pasividad, en el *aire inglés* se incluía una sangre-fría que literalmente debía significar congelamiento, la antítesis del prototipo francés de sangre caliente. Aquí de nuevo Brummell servirá como modelo: su elegante *frialdad* lo rodeaba de una coraza protectora que *hacía creer a los otros que era invulnerable*[129]. Las maneras escalofriantes que se cultivan en los dandys franceses llegan al punto de cierta glacialidad de acero. Más a menudo, sin embargo, lo helado y lo linfático, que designan dos tipos diferentes de agua, se combinan con una fiera pasión en un eje que diferencia lo mostrado de lo cancelado. En este tópico, una *estancada*, y glacial manera revela para el receptor una gran, enorme, pasión subyacente; en el caso de Poe, Merimee y Delacroix, Baudelaire anotó, *El mismísimo manto de hielo encubre… una ardiente pasión*[130]. Como una presencia estética, el dandy genera una tensión sustancial entre el hielo y el fuego contenidos a su antojo: *La belleza del dandy se deriva sobretodo de su aire frío que es el producto de una inamovible resolución de no sentir jamás emoción alguna y aparece como un destello latente que podemos sentir, y que podría resplandecer pero que rehúsa hacerlo*[131].

Dominar al yo es dominar al otro. Querer al otro es ser querido. *Amar, incluso en el sentido menos espiritual del término, esto es, desear, es siempre ser dependiente, ser esclavo de nuestros deseos*, insiste Barbey. *Los brazos que nos abrazasen del modo más tierno son todavía cadenas*[132]. El dandy no podía caer enamorado de modo apasionado. Era parte del idiolecto del dandy expresar su

128 Ibid, p. 89
129 Ibid, p. 32
130 BAUDELAIRE, Charles **Oeuvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris: 1975. vol. II, p. 758
131 Ibid, vol. II, p. 712
132 BARBEY D´AUREVILLY, Jules-Amédée. **Les Oeuvres Complètes.** 17 vols. Francois Bernouard. Paris. 1926-27. vol. IX, p. 216

inhabilidad para amar; *Cuando nos referimos al amor,* Marsay orgullosamente declara, *me vuelvo un escéptico como lo sería un matemático*[133]. Que Brummell no fuese conocido por haber tenido mujer alguna descubrió a Barbey como el único caso entre todos los hombres que han nacido para seducir, y quienes siempre han satisfecho sus *affaires,* pero su acto de eludir todo amor era perfectamente consistente con los principios dandysticos básicos*: En el momento que un dandy se enamora, ya no es por más tiempo un dandy, el dandysmo para exactamente en el amor*[134]. En un tono algo más atenuado, Baudelaire suscribe la misma noción: *El amor es la natural ocupación del hombre desocupado, pero el dandy no considera el amor como un objetivo especial* [135]

La manifiesta indiferencia, incapacidad o rechazo para amar cubre un miedo a la subordinación, a la castración, que encuentra su más lógica expresión en la misoginia del dandy. Dándole la vuelta, literalmente volcando, el pedestal en el que el amor cortés había puesto a las mujeres, rechazando el ideal romántico de la *madonna,* el dandy degrada a la mujer burguesa a un *un fardo de estupidez sin sentido*[136], e incluso la ve como un *animal desprovisto de alma, la encarnación de la perversión humana*[137]. Como amante, era una esclava, un instrumento de placer sexual *una almohada deliciosa para dormir, bostezar y hacer el amor*[138], o a veces simplemente otro símbolo de estatus: *Tienes una mujer con estilo tal y como tienes buenos caballos, un objeto necesario en el abanico de los lujos que todo hombre*

---

133 BALZAC, Honoré de. **La Comédie Humaine.** 11 vols. Bibliotéque de la Pléiade. Gallimard. Paris: 1966. vol. III, p. 218

134 BARBEY D´AUREVILLY, Jules-Amédée. **Disjecta membra.** 2 vols. La Conneissance. Paris, vol. II, p. 177

135 BAUDELAIRE, Charles ***Oeuvres complètes.*** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris: 1975. vol. II, p. 710

136 BALZAC, Honoré de. **La Comédie Humaine.** 11 vols. Bibliotéque de la Pléiade. Gallimard. Paris: 1966. vol. V, p. 286

137 BAUDELAIRE, Charles ***Oeuvres complètes.*** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris: 1975. vol. I, pp. 682- 83; pp. 693- 94; pp. 697- 98

138 GAUTIER, Théophile. **Mademoiselle de Maupin**. Classiques Garnier, Paris, 1966, p. 194; BARBEY D´AUREVILLY, Jules-Amédée. **Les Oeuvres completes.** Vol. XI, p. 45

joven ha de tener[139], un accesorio, un ornamento, un "objeto" que puede llenar su apariencia estilosa. Para Rastignac, una mujer de sociedad es *el diamante que un hombre emplea para cortar todas las ventanas cuando no tiene la llave dorada que abre todas las puertas* [140] – ni siquiera un objeto de valor puro, simplemente una herramienta para cortar, un medio de penetrar, un instrumento de agresión.

El mismo una obra de arte, el dandy valorará a las mujeres solo como agentes mediadores a través de los que profundizará en su búsqueda de la belleza. La semejanza de una mujer a una pintura predilecta como la fuente de deseo es un tópico tanto en Balzac como en Barbey: Henry de Marsay persigue a Paquita Valdés porque es la reencarnación de *la femme caressant sa chimère,* mientras que el Robert de Tressignies de Barbey está obsesionado con una prostituta que se asemeja a la *Judith* de Vernet, y a una cortesana de Veronese. En cambio, D´Albert de Gautier se imagina a su mujer ideal quien es la síntesis de sus pinturas y esculturas favoritas, y busca las formas femeninas de acuerdo a este modelo imaginario: *¿Cómo es el brazo? Bastante bueno. –Las manos tienen una cierta delicadeza. -¿qué piensas de los pies? Al tobillo le falta nobleza y el talón es bastante común. Pero el pecho está bien situado y bien modelado, su línea es serpentina, incluso diría ondulante, los hombros son suaves, atractivos y regordetes. –Sí, esta mujer podría servir como un modelo tolerable, podrías perfeccionar un número de sus proporciones. –La amaremos*[141]. Samuel Cramer, para quien el deseo es sobre todo una admiración y un apetito por la belleza, desdeña el exquisito cuerpo desnudo de La Fanfarlo, prefiriendo hacer el amor con ella en su vestido de escena y con su maquillaje. Como D´Albert, Samuel Cramer ha alcanzado la más alta cota de sensibilidad dandy; *donde la misma belleza ya no*

---

139 STENDHAL, Henri Beyle. **De l´amour.** Paris: Garnier Fréres, 1959, p. 6

140 BALZAC, Honoré de. **La Comédie Humaine.** 11 vols. Bibliotéque de la Pléiade. Gallimard. Paris: 1966. vol. III, p. 15

141 GAUTIER, Théophile. **Mademoiselle de Maupin.** Classiques Garnier. Paris: 1966. p. 191

puede satisfacer a no ser que sea sazonada por el perfume, el adorno etcétera[142]. Al punto extremo de la objetualización del cuerpo de la mujer, y de la mujer entera, por parte de los dandys, Des Esseintes, contrata a una mujer ventrílocua con el único propósito de proyectar su voz en una efigie, una voz previamente instruida por el mismo dandy para escenificar, exclusivamente, un dialogo sacado de un texto de Flaubert. Por supuesto, *La Eva Futura* de Villiers de L´Isle Adam, el convidado de la últimas fiestas, es la definitiva transformación de la mujer en objeto mecánico.

Aunque el dandy juzga a la mujer como él quisiera ser visto –una obra de arte- nunca renuncia a su posición superior. En una inversión de las dinámicas sexuales del amor cortés, rechaza el rol de Werther a favor del de Don Juan y piensa del amor como *el camino para llevar a cabo sus maniobras planeadas*[143]. Como el arquetípico don Juan, el dandy pierde interés una vez que ha asegurado su conquista. Como muchos teóricos de la conquista amorosa, finalmente llegarán a implorar la fortuna de encontrar algún obstáculo para sobrepasar, alguna empresa que requiriese el empleo de su inactiva moral y de sus poderes físicos. La necesidad de obstáculos más retadores le conduce a lo que es codificado como un erotismo perverso, que finaliza, así como origina, en la insatisfacción. Las extravagantes fantasías de *Marsay* y su gusto ruinoso no le traen gratificación alguna hasta que encuentra a una lesbiana Paquita Valdés, una misteriosa, tentadora pero inalcanzable síntesis de lo satánico y de lo divino, lo feo y lo bello. Que esta mujer le permitiese vestirlo en ropas femeninas en una inversión de los roles sexuales no significa, sin embargo, que él hubiera abandonado su deseo de dominar; esta "rendición" sirve, más bien, para elevar el interés del combate sexual con un oponente capaz de poner a prueba su fuerza y de ese modo renovar su deseo. *Marigny* de Barbey describe una fuente de placer idéntica: *Tengo una*

142 SARTRE, Jean Paul. **Baudelaire.** Alianza Editorial. p. 131
143 STENDHAL, Henri Beyle: **De l´amour.** Garnier Fréres. Paris. 1959. p. 233

fantasía para la esclavitud. En nuestras relaciones, yo era la odalisca y el sultán…. Sentía placer viendo… imperiosa incluso en mis brazos; una leona estremeciéndose cuya cólera era como sus caricias[144]. A través de la inversión de los roles, el dandy aspira a una suerte de experiencia singular que D´Albert de Gautier trae a un foco más afilado: *en momentos de placer sexual, yo habría cambiado los roles encantado, porque lo más frustrante es no experimentar nunca el efecto que produces*[145.] En esta búsqueda para el desdoblamiento sexual, el dandy revela su deseo de ser ambos, emisor y receptor del sistema de comunicación en el que se auto-contiene a sí mismo; esto es hombre y mujer en un mismo ser. Un andrógino perfecto.

El objetivo final en su búsqueda sexual es de hecho la unión hermafrodítica, para el dandy la fusión armónica y perfecta de dos cuerpos es simplemente enervante. El hermafrodita en cambio, con su incomparable forma artística, su única ambigüedad y ambivalencia no solo traduce la "perversión buscada" por la sexualidad del dandy, también, ejemplifica los medios y el mensaje del mismo dandysmo. Los escritores compararán al dandy, en contextos no sexuales, con el andrógino: para Jouy en 1820, para Barbey en 1840, *los dandys eran andróginos, ya no de la mitología sino de la historia*[146]. Pero fue Lemaître, en su ensayo sobre Barbey escrito en 1889, quien sacará a la luz las implicaciones totales de la relación entre el andrógino y el arte de agradar desagradando: *Esta soberanía de las maneras que le eleva a la altura de otros tipos de realeza que usurpa a las mujeres, que parecen haber nacido tan solo para ejercer tal poder. El domina de un modo muy femenino e incluso lo hace con los medios de las mujeres. Y el toma a las mismas mujeres, lo que resulta aun más sorprendente, y los hombres aceptan*

---

144 BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée: **Les Ouvres complètes.** 17 vols. François Bernouard. Paris, 1926-27. vol. V, p. 165

145 GAUTIER, Théophile: **Mademoiselle de Maupin.** Classiques Granier. Paris. 1966, p. 95

146 BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée: **Les Ouvres complètes.** 17 vols. Francois Bernouard. Paris, 1926-27. vol. IX, p. 278

esta usurpación de las funciones. El dandy posee algo no natural y andrógino sobre él por lo que puede resultar infinitamente seductor [147]

Retórica, cinismo, ironía, silencio

Cinismo, sarcasmo, e ironía constituyeron las unidades primarias de la significación del discurso dandystico.

Domna C. Stanton[148]

El efecto sobre los otros de Brummell, escribió Barbey, era siempre inmediato, él impresionaba al posible interlocutor con su entonación, su mirada, su gesto… incluso con su silencio. Quizá, concluye Barbey, es por ello que dejo muy poco escrito. Otra explicación podría ser que la conversación, aunque tachada por algunos del único placer de los seres superiores, había cesado de ser un arte en la sociedad en el convulso siglo XIX. Brummell fue un consumado conversador, insiste Barbey, pero incluso en los círculos *fashionables* su mente, que requería lucidez mental de los otros para alcanzar su luminosidad total, no tenía nada con lo que trabajar. En Francia, la buena conversación, como otros muchos pasatiempos aristocráticos, habían desaparecido con la Revolución: *Nunca antes había habido un tiempo más bárbaro para el arte de la conversación*[149]. Valorando el pasado para condenar el presente, Balzac se preguntaba donde podría encontrar esas conversaciones que habían convertido a París en la capital del mundo hablado. El tópico de la progresiva desaparición de *l´esprit francais* sirvió no solamente para

147 LEMAÌTRE, Jules. **Les Contemporains.** Vol. 4. Paris: H. Lecène & H. Oudin. 1889, vol. IV, p. 58

148 Cynicism, sarcasm, and irony constituted the primary units of significance in the dandy´s speech. STANTON, DOMNA C. : **The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature.** Columbia University Press. New York. 1980, p. 171

149 Chapus, Eugéne. **Manuel de l´homme et la femme comme il faut.** Paris: George Decaux, 1862, p. 137

condenar el igualitarismo social y el materialismo, sino también para subrayar la superioridad del dandy sin subyugarlo nunca a la comunicación con los otros. El silencio, expresa aquí un mensaje particularmente desdeñoso. Les *fashionable* parecen decir, no hay lugar para hablar contigo, nunca me entenderás. En el caso de Brummell, el silencio, listado como una técnica en la estética del poder, era *un medio más de crear el efecto –la persona provocadora y conquistadora confiada en su encanto quien sabe precisamente como prender el deseo* [150]

Pese a la inclusión del modo de hablar, entre las principales categorías de la elegancia, el arte de la conversación ocupa un pequeño espacio en los tratados del dandysmo. Los autores de algunos textos continúan prestando poco servicio al arte de agradar, pero desagradar se convirtió claramente en el orden del día. La "jerga" del dandy o los "elegantes dialectos", cuya popularidad es atestiguada por Balzac, contienen "modos particulares de pronunciación" que subvierten los ideales de claridad y de pureza. Los *incroyable*, por ejemplo, eran conocidos por reemplazar la *ch* por una *s* y la g por una z; y el dandy de la década de 1850 podía omitir una sílaba, eliminar una vocal final o una s –la versión aristocrática de la ley lingüística del mínimo esfuerzo. Estas instancias de desviación fonética sirvieron para singularizar al dandy, y eran calculadas para alienar al interlocutor, fuese este quien fuese. Efectos paralelos se alcanzaban a través de ciertos recursos de modismos ingleses y con idiolectos de las clases más bajas y del *underworld*, los cuales ya habían sido propugnados por los Románticos en su revuelta contra la "pureza" de los modismos clásicos franceses. En la estética del dandysmo tal léxico se convirtió en un arma fiable: Un hombre que sabe las últimas modas del lenguaje está armado con un inmensa poder. El tiene el derecho de mirar desdeñosamente al tonto que

150 BARBEY D´AUREVILLY. **Les Oeuvres Complètes.** 17 vols. Francois Bernouard. Paris: IX, p. 312. En torno a esta misma idea del amor del dandy por la buena conversación y su frustración al no encontrarla en la sociedad de su tiempo se pueden consultar en; Raisson, y su Código de la conversación; Balzac, en Obras Diversas; Barbey en casi todo su corpus literario, Baudelaire, en su correspondencia general.

ose preguntarle el sentido de una palabra, y reírse en su cara; exclama: Qué!, ¿no conoces esa palabra?; y la explican con cruel condescendencia; lo someten a un sermón; prueba ante todo el mundo que tal hombre está retrasado. Al no hablar como los otros lo hacen, un hombre que posee el secreto de la lengua *fashionable* tiene el placer de oír a los otros decir: Mr. X. tiene un cierto modo de expresarse… No sé, pero hay algo realmente distinguido en su conversación…El dandy emplea estas estrategias del lenguaje no solamente para mostrar su compostura aristocrática delante de lo sórdido, lo criminal o lo inmoral, él emite un signo lingüístico que subraya su auto definición como poético en todos los aspectos de la vida.

Con el lenguaje, así como con los demás elementos del dandysmo, la innovación y la excentricidad, la paradoja y la hipérbole son numeradas entre las técnicas que crearon un contraste frente a la normativa establecida. De tal modo *el dandy habló mofándose de los temas más serios y tratando seriamente los temas más frívolos de tal modo que nunca sabías dónde estabas al escucharlos*[151]. También podía sumergir al probable emisor en un interminable monólogo, el tipo de comunicación de una sola dirección que Baudelaire describió como un tipo de fraternidad fundada en el desprecio. También Baudelaire observó de Edgar Allan Poe, que *supo el arte de embelesar, estimulando la fantasía y los pensamientos, levantando el espíritu de la mina de la rutina,* pero igualmente a menudo, *abrumar a los oyentes con un absoluto cinismo*[152.]

El cinismo, el sarcasmo, la ironía serán las unidades básicas que modelarán el discurso del dandy. Su crueldad no será pues nunca crudeza, y el dandy generará

151 BARBEY D´AUREVILLY, Jules-Amédée. **Les Oeuvres complétes**. 17 vols. Paris: Francois Bernuard, 1926-27. XIII, p. 77

152 BAUDELAIRE, Charles: **Ouvres complètes. 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade.** Gallimard. Paris. 1975. II, p. 313

una combinación diseñada para conseguir humillar al receptor. Una seductora indiferencia escondiendo una mordaz ironía. Un aire de efigie que inmoviliza el ego del contrario incluso al adularlo. Todo regresa siempre al centro del sistema, al agradar desagradando. Siempre una cobertura de cortesía en el lenguaje y una suave voz embaucadora para presentar los juicios más irónicos y mal intencionados. Todo una arte, por otra parte, que exigía, una vez más una permanente vigilancia.

El yo-como-arte, estética de la negatividad

Las contradicciones en las maneras del dandy –civilidad e impertinencia, afabilidad y glacialidad, animación e insolencia-, enmarcan la oposición y la negación sistemática que da sentido al sistema. Estas contradicciones revelan diferentes estructuras jerárquicas que emplazan un predominio de las maneras y del discurso en una instancia, el vestido y el cuerpo en la otra, ciertamente variadas en el XIX. Si el sistema se basa en paradojas y se construye por oposición. Valora algunos signos contrapuestos, una belleza que incluye la fealdad, un aire patricio junto a una sutil gracilidad, una elegancia subestimada, una calma flemática y una compostura tal que rechaza todo amor apasionado. El dandy re-enfatizará el adorno y el ornamento para el hombre, de nuevo, en oposición a los valores postrevolucionarios. Porque la burguesía decimonónica creía en el ser educado, el dandy prefirió la impertinencia. Porque el burgués quiso purificar el lenguaje, el dandy estaba determinado a contaminarlo. Que quisiera agradar desagradando confirma un propósito fijo, seducir como Circe, mientras se revelan los sutiles pero determinantes cambios en las estrategias para poder realizar ese objetivo, desde la seducción hasta el satanismo, del misterio a la mistificación, una sorpresa que embelesa o un miedo contundente, la persuasión para paralizar o la dicha de las piedras. En este proceso, los significantes y los significados cambian, pero no en el

nivel de las connotaciones finales: cada significante significa primero y siempre el hombre superior. Para alcanzar ese final el dandy utiliza los mismos medios básicos: la transformación de cada elemento pertinente del cuerpo, del vestido o de la ornamentación, la educación, las maneras, y el discurso en un sistema de signos poéticos, cargados en secreto, para lograr extraer una poderosa respuesta de los receptores y reflejar su firme creencia en que el acto artístico es un fin en sí mismo, y este fin no es otro que la vuelta al hombre superior, al mismo emisor. Un circuito cerrado y cuya fuerza centrífuga hace regresar al dandy siempre al centro de sí mismo.

Que el dandy dedicara sus energías a transformar el "yo" en una obra de arte podría parecer gratuito para un Gideano, absurdo para un existencialista, tal y como Sartre escribiría, y frívolo para un puritano. Pero es precisamente al apropiarse de lo que tachamos de insignificante y de inyectarlo de un penetrante y profundo significado, que la proeza artística del dandy se entiende. Jules Lemaître escribió del dandy en 1889; *ensamblando practicas inútiles e insignificantes pone de moda una destreza que lleva su estampa personal, y que encanta y seduce tal y como lo hace una obra de arte. El confiere a los más mínimos signos del vestido, del modo de llevarlo y del lenguaje, un sentido y un poder que ellos naturalmente no poseen. En un corto plazo, nos hace creer en lo que no existe. Él reina por sus aires tal como otro solo hacen por su talento, su fuerza o su fortuna. El crea desde la nada una misteriosa superioridad…. Cuyo impacto es tan grande como aquellas superioridades que los hombres han categorizado y reconocido*[153]. Dándole la vuelta a las nociones tradicionales del mérito el dandy hace algo desde la nada y de ese modo revela lo arbitrario inherente a todos los sistemas. El dandy evidencia una fuerte creencia en la conexión entre significante y significado que la sensibilidad artística puede crear, y así, en el idealismo como el principio verdadero de toda

153 LEMAÎTRE, Jules. **Les Contemporains.** Vol. 4. Paris: H. Lecéne & H. Oudin, 1889, pp. 57-58

poesía. En lugar de aceptar el orden preexistente de las cosas y de los signos, ellos buscan manifestar y desvelar lo artístico que hay en todo lo mundano, lo espiritual en lo material, y en términos de Baudelaire, lo serio en lo frívolo. Lemaître apunta, *porque él hace algo de nada, porque sus invenciones consisten en naderías perfectamente superfluas que sólo tienen valor por el sentido personal que él les haya concedido, nos enseña que las cosas no poseen valor excepto el que le demos, y por ello que el idealismo es cierto*[154]. El dandy cree en una nueva posible conexión entre significante y significado, generan un nuevo modo de ser que manifiesta la posibilidad de lo artístico en lo mundano, lo eterno en lo transitorio, lo serio en lo frívolo, lo cruel en lo bello, y viceversa. Para comprender está nueva estética que genera un ser auto-construido, y consciente de su construcción, hay que cambiar la perspectiva, irnos más bien a los mecanismos de producción de tal nuevo objeto de arte ambulante. Será necesario, pues, determinar los medios de producción y subrayar los signos de todo el sistema del dandysmo para conseguir aproximarnos al sentido final del mismo dandysmo.

154 Ibid, p. 175

I.2.3 Procesos y ética de la producción

Este juego ya no es por más tiempo un juego sino una verdad, en la cual por mis mismas acciones yo soy representado ... Yo, el objeto y el actor de mi mismo.

Rotrou´s Saint-Genest[155]

La representación poética de la performance de uno mismo, hace que un solo actor, ese uno mismo, funcione de modo dual. Es un artista, "actor de sí mismo", y una obra de arte, o un trabajo de arte, un "objeto". El productor y el producto habitan el mismo ser. Domna Stanton propone un modelo teórico para comprender esta estrategia de transformación, este proceso performativo que lo transforma a uno, al yo-como-artista, en obra de arte, en yo-como-arte. Si lo miramos como una "performance" terminada, el dandy será la culminación de un ser que ha puesto a prueba sus capacidades, sus intenciones y sus conocimientos. Esta performance termina en cada ocasión de un modo diferente y no asegura un solo y repetido final. El dandy, como el actor de sí mismo, puede adoptar varios roles. Como analiza Sartre en el caso prototípico de Baudelaire, el es el hombre que vive perpetuamente disfrazado de otra cosa.

Naturaleza artificio y el artefacto perfecto

En el dandysmo será el emisor el que diseña y ejecuta el mismo proceso de producción, al final del cual se generará un objeto nuevo que antes no existía. Esa

155 This game is no longer a game but a truth, in which by my actions I am represented... I, the object and the actor of my self. STANTON, DOMNA C. : **The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature.** Columbia University Press. New York. 1980, p. 175

objetualización de un ser natural imperfecto deberá ser llevada a cabo por medio del artificio. Nada más que el artificio tendrá la capacidad de transformar al emisor en objeto de arte. Para el dandysmo la naturaleza no será más que una bestia fea, según Gautier, o una estúpida, falta absolutamente de delicadeza. Cualquier necesidad humana se tornará a sus ojos innoble y desagradable. Para Baudelaire no es simplemente repugnante, es además malévola y criminal; *La naturaleza obliga al hombre a dormir, beber, comer ... Es así mismo la naturaleza la que incita al hombre a matar a su hermano, a comérselo, a encarcelarlo, a torturarlo ... Es esa indefectible naturaleza la que ha creado el parricidio y el canibalismo, y un millar de otras abominaciones ... Pintura, analiza todo lo que es natural, todas las acciones y los deseos del hombre puramente natural, no encontraras nada más que horrores*[156]. Para Baudelaire la naturaleza no es más que un conjunto de legumbres sacralizadas que no conducen nada, ni bueno, ni interesante.

Para Gautier, en el extremo, el arte debe ser totalmente antinatural y el artificio el mismo mensaje de toda producción artística. Lo artificial será para él una creación que debe su existencia enteramente al arte y de la cual la naturaleza está completamente ausente[157] . Muchos de los dandys hacen de su vida una auténtica cruzada contra el sol, el campo, los paisajes y las vistas, vistas estas que sólo serán toleradas en un cuadro, esto es, representadas. Fortunio, un héroe dandy de Gautier, instala un diorama en la ventana de su casa, así diariamente puede decidir que paisaje le apetece, *¿qué país*, preguntara su mayordomo, *le gustaría que le sirviéramos hoy*?[158] . Una vez más será Des Esseintes quien ponga a la naturaleza "a contrapelo", para el neurótico dandy no hay luz de luna que la luz eléctrica no pueda reproducir, ni cascada que la hidráulica no pueda igualar a la perfección, ni

156 BAUDELAIRE, Charles: **Ouvres complètes. 2 vols.** Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1975, vol. II, p. 715

157 GAUTIER, Théophile. **"Notice" to Charles Baudelaire, *Fleurs du mal*.** Paris: Calmann-Lévy, 1890, p. 39.

158 GAUTIER, Théophile. **Nouvelles.** Paris: Charpentier, p. 1898

roca, ni flor, que el hombre no pueda fabricar. Y todavía va un paso más allá pues genera realidades inexistentes en la ya vieja naturaleza, sus experimentos olfativos le conducen al diseño de fragancias sintéticas que no existen en lugar alguno. Proclamara el fin de la era de la naturaleza y el comienzo de la era del artificio.

Así pues, y como no podía ser de otro modo, la vida del dandy habría de ser una existencia artificial, una suerte de construcción pública perpetua, una farsa. Como objeto de belleza, representará la antítesis de la naturaleza y la mujer, tratada como especie, será el símbolo de la naturaleza en la arquetípica formulación de Baudelaire, *la mujer es lo opuesto al dandy... la mujer tiene hambre y quiere comer, sed, y quiere beber. Está en celo y quiere ser poseída ... La mujer es natural, es por tanto, abominable* [159]. La misma antítesis la establecen entre la existencia social y las más básicas necesidades humanas. Esta farsa, esta artificiosidad de la existencia social está reñida tanto con la mujer, como con el mismo ser humano. El circuito una vez más se cierra en sí mismo, ya que el sueño de la anti-naturaleza enfrenta al hombre sistemáticamente a su misma condición de hombre, y sus mismas limitaciones. La muerte, por sobrepeso, de la tortuga de Des Esseintes, la que había sido decorada y recargada de gemas de todos los colores imaginables, es una advertencia final. El colmo, sin embargo, es su insistencia en ser alimentado vía rectal, para llegar a la cúspide de la artificiosidad. Sin embargo, su condición humana reclama alimento oral para seguir en esta tierra. La decisión final, la muerte o el abandono de su paraíso artificial le confronta de nuevo con sus mismas frustrantes, e inevitables, limitaciones.

El ideal será pues inalcanzable. Esa insistencia de convertirse en otra cosa, olvidar que son ellos y vivir una vida extraña ajena a su naturaleza, falla sin

159 BAUDELAIRE, Charles: **Ouvres complètes. 2 vols.** Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1975, vol. I, p. 677.

remedio. D´Albert, el héroe dandy de Gautier, encontrará cierto consuelo ante el inevitable fracaso, en la contemplación de las formas humanas más inmaculadas, especialmente la del hermafrodita, ese símbolo platónico de la unicidad primigenia del humano que conserva el precioso don de la forma. Para él estas formas conservarán la más pura simbolización de la eterna esencia de la belleza.

Al final el dandy quiere simbolizar la misma idea de la belleza en la vida material. Ejemplificará, como cualquier otra obra de arte, la unión de lo relativo y lo absoluto, el cuerpo y el alma, lo mucho y lo único. Se erigirá a sí mismo como un símbolo de la modernidad donde lo transitorio, efímero y contingente, el yo-como-arte, se transformará en el encantador envoltorio de la belleza absoluta. Un modo de hacer tal inalcanzable ideal digestible para este planeta.

Habrá pues un poderoso principio transformador que haga de puente entre el hombre, real, y el yo-como-arte, el hombre superior. Este principio transformador lo encontrará Baudelaire en la mujer, más exactamente en la comparación de dos modelos de mujer, una básica, otra altamente sofisticada: *una de ellas era una rústica matrona, desagradablemente sana y virtuosa, sin ningún encanto, sin expresión en sus ojos, en suma, poseyendo todo lo que es embrutecedor en la Naturaleza ... la otra era una de esas bellezas que dominan y obsesionan nuestra memoria, quien añade a su natural y original encanto toda la elocuencia de su vestido, en control de sí misma en todo momento, con una seguridad de reina, una voz como un delicado instrumento y ojos pensativos desde los que fluye tan solo lo que ella desea*[160]. Como un instrumento de seducción perfectamente consciente de sí mismo, el producto originado tras el estudiado artificio, encarnará, para Stanton, el mismo ideal del dandysmo. Son estas mismas razones las que hacen que Baudelaire vea a Emma Bovary como un modelo de dandy, una transformación de

160 Ibid. II, p. 319.

un ser natural en un artista, no solo por su imaginación y su actividad, ni sentimental, ni pasiva ni femenina, sino más bien por ese gusto inmoderado que ella presenta por todos los medios artificiales de seducción -vestidos, perfumes, maquillajes – *en pocas palabras, el exclusivo amor por la dominación que posee el dandysmo*[161].

El maquillaje será para Baudelaire el gran instrumento transformador. En inglés maquillarse, *make up*, es idéntico a *making oneself up*, esto es inventarse. El maquillaje se obsesiona por camuflar cualquier deficiencia natural, y nos convierte en aquello que naturalmente no somos. En *Elogio del maquillaje* Baudelaire exalta el poder transformador de los aristocráticos polvos de arroz; *su propósito será crear un unidad abstracta de color y textura, una unidad que... hace a cualquier humano asemejarse a una estatua, esto es, a un ser divino y superior*[162]. Otra vez esa obsesión por evitar que la naturaleza se manifieste.

Actores y máscaras

La máscara se hará prueba de su aristocratismo espiritual. Esta máscara tendrá una doble función, esconder los defectos de la naturaleza y esconder así mismo al propio individuo de la masa. La persona del dandy comprende una serie de binarios antitéticos: afeminado / viril; cortés/ hostil; glacial / apasionado, todos los cuales se articulan bajo la forma binaria de parecer / ser. Desde que tal binomios son parcelas del parecer, la estrategia del yo-como-arte del dandysmo hace que la audiencia busque perpetuamente al verdadero ser en ese juego de múltiples espejos. Explotando el binomio, el dandy mistifica ambos y revela y reserva a través del parecer la presencia y la ausencia del mismo ser. El dandy demuestra su valor por

161 Ibid. II, p. 82.
162 Ibid. II, p. 717.

la multiplicidad de roles y disfraces que puede adoptar.

Por otra parte el dandy expresará el principio básico de la aristocracia del siglo XVIII cuando reconoce que “el dandy” debe aspirar a la insensibilidad. Encontrará Baudelaire en el Valmont de Laclos una traza de sensiblería que le convierte en inferior a su rival, la mujer dandy, la Marquesa de Merteuil, en la que todo vestigio de humanidad ha quedado calcinado. El dandy erigirá una barrera infranqueable entre su humanidad, su ser natural, y su producto, su ser artificial y busca destruir el primero para asegurar la invulnerabilidad del segundo. Se sienten orgullosos de ser ese tipo de héroe que vive y respira como pegado a una máscara. Un hombre superior nunca debería dejar caer su máscara, un tiempo de relajación en el que se baje la guardia podría dar a conocer al otro, siempre el adversario, faltas o debilidades que destruirán nuestro mérito.

Al final, tal como ejemplifica Des Esseintes y dice el mismo Baudelaire, el hombre acaba siendo lo que parece ser. Y aunque el parecido no es nunca el ser, los mismos autores del dandysmo consideran la resolución del binomio no ya solo imposible sino poco deseable. De hecho tan solo al final de su vida, y en su más pura decadencia, incluso locura, el dandysmo de Brummell empapará toda su vida, *más fuerte que su misma razón penetrará a todo el hombre*[163], dirá Barbey. La continuidad de dicotomía, paradójicamente, garantiza la eficacia del sistema. Es más, sostener muchas diversas identidades, ya hemos visto, es común y deseado; Rodolphe tiene tres, una para el entorno aristocrático, dos para los bajos fondos; el Marquis de Létoière desarrolla tres transformaciones, desde una aterido cazador, pasando por un estudiante pobre para terminar siendo un adolescente romántico. Muchas de esas identidades serán antitéticas, nueva paradoja, a la persona del

163 BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée: **Les Ouvres complètes.** 17 vols. Francois Bernouard. Paris, 1926-27, p. 317

dandy, será prueba de su inmenso poder, Stendhal, quien más que ningún otro desarrollo su adicción a la multiplicidad de sus máscaras, describirá al hombre superior como aquel que puede, a voluntad, transformarse en un ser ideal, cuasi perfecto, y en su antítesis, un animal embrutecido. Esta pasión por encarnaciones múltiples hacen de él actor, siempre de la mejor parte, un personaje de Moliere, que dirá Stendhal, y autor, de la mejor pieza, por supuesto.

Estos performances se transforman en inmensas fuentes de placer en manos del dandy, el placer de la impostura. Una felicidad que intoxica, la satisfacción de engañar y mentir, sabiendo que solo "ellos" saben quienes son realmente, y que los demás funcionan como una suerte de presas fáciles de semejante impostura. Y, el placer de mirar a los otros desde arriba compensa el doloroso coste de la perpetua observación y el perenne disfraz. *La gente que lleva su corazón en su manga jamás podrá comprender la felicidad de la hipocresía* [164].

La hipocresía se torna en el sistema del dandysmo, desde Julien Sorel, un medio para los fines artísticos y también, un reto a la reinante mediocridad, un signo del heroísmo, y finalmente, un principio de disfrute espiritual. Para el dandy es necesario silenciar toda emoción y toda pasión ya que podrían perjudicar su performance, su puesta en escena, transformando al impenetrable objeto, ese yo-como-arte, en un indefenso sujeto. Hay que aniquilar la humillante sensibilidad, conforme el sistema se aleja de la sensibilidad romántica el sujeto se ira dandyficando más y más; los tipos balzaquianos, por ejemplo, Rastignac, Rubempré, Grandet, van petrificando su corazón, enfriándolo y secándolo. Vivir la vida, pues, tras una máscara.

---

164 BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée: **Les Ouvres complètes.** 17 vols. Francois Bernouard. Paris, 1926-27, vol. I, p. 225

Auto-superación: el proceso de ascesis.

Debemos controlar todos los aspectos del performance, parecen decir los dandys, la voz, los gestos, las acciones, todo. Debemos controlar todo, se dicen, la cualidad de la producción final y el nivel de perfeccionamiento del performance les demanda un constante control sobre los elementos del ser natural. Tal y como informa Stanton, este arduo proceso quedará bien calificado con el término de Nietzsche *Selbst-Überwindung*[165], auto-superación. Componer, obligar, y dominar. Por supuesto este ascetismo no se dirige a una vida de pobreza y privaciones, la gente refinada llama placeres a lo mismo que la gente grosera, inculta y ordinaria llama vicios. Rebelándose contra los valores de la sociedad el dandy expresa un tipo de hedonismo, como Gautier afirmará, *preferiré siempre a Sardanapalus, ese gran e incomprendido filósofo, quien dará una gran recompensa al hombre que inventase un nuevo placer; ya que el placer me parece el objetivo de la vida y la única cosa útil en el mundo*[166]. Como el mismo Sardanapalus, el hedonismo del dandy intenta encubrir un profundo pesimismo, como ya vimos, su *ennui, spleen*, o vulgar aburrimiento de su superior sensibilidad. Bailarán, como dice Gautier, en el mismo borde del abismo.

El dandy parece necesitar tomar cierta distancia del horror de la existencia, esto le hará parecer una estatua, un objeto cuasi pétreo, cierta materialización de la idea parnasiana de la más completa quietud, como la imagen de una mujer-estatua, sin emociones y sin movimiento. Una serenidad que quería representar la calma de la antigüedad en medio de la agitación contemporánea, Barbey insiste además en el dolor y en la dificultad de llevar siempre puesta la máscara del dandy, una máscara cruel y horrible. Pero esta cosa terrible que es ser dandy es al tiempo que una

165NIETZSCHE, Friedrich. **Beyonf Good and Evil.** Walter Kaufmann, trans. Vintage Books. New York. 1966, p. 201

166GAUTIER, Théophile: **Mademoiselle de Maupin.** Classiques Granier. Paris. 1966, p. 24

condena una salvación ante la arrolladora mediocridad, así, mostrar el más mínimo signo de tal crueldad, vocear el sufrimiento, será destruir la ilusión de su misma artisticidad y su performance. Como Barbey escribe, *estos estoicos de tocador beben la sangre que fluye tras sus máscaras y continúan enmascarados*[167]

Según Stanton, sin embargo, lo que ellos llamarán "estoicismo dandystico" debería llamarse "ascetismo", ya que este ascético de nuevo cuño alcanza el dominio de sí mismo a través de cierto sufrimiento al modo de los mártires. Este componente religioso que la autora encuentra sistemáticamente manifestado en la discusión de la sustancia y la forma de la sociedad secreta de los dandys. Para Baudelaire la metáfora de la orden monástica/ascética asume todo su poder; *La más rigurosa regla monástica, la irresistible orden del Viejo Hombre de la Montaña, quien hizo suicidarse a sus intoxicados discípulos, no era más despótico ni más ciegamente obediente que está doctrina de la elegancia y originalidad que del mismo modo se impone a los sectarios humildes o ambiciosos, que generalmente están llenos de espíritu, pasiones, coraje, y reprimen la energía, con la terrible fórmula, Perinde ac cadáver!* [168]. Impuesto por un superego tiránico, esta muerte simbólica del yo natural es la condición *sine qua non* para renacer en un orden espiritual más elevado. En el ejercicio de este suicidio simbólico, en este *sacramento del suicidio*[169], implica la aniquilación del yo natural en el que Baudelaire verá la última manifestación del principio del placer en el dolor, y un medio de aclamar la *eterna superioridad del dandy*[170] . Este acto de violencia acometido contra sí mismos ocurre en el preciso momento en el que el dandy se transforma en obra de arte. Su estoicismo debería ser llamado ascetismo.

167BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée: **Les Ouvres complètes.** 17 vols. Francois Bernouard. Paris, 1926-27, p. 314

168 BAUDELAIRE, Charles: **Ouvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1975, vol. II, p. 711

169 Ibid. vol. I, p. 682.

170 Ibid. vol. I, p. 682.

Toda la suerte de férreas, y duras, disciplinas que el dandy se impone no serán más que una gimnasia destinada a fortalecer la voluntad y disciplinar el alma. Son un conjunto de obstáculos que todo hombre superior se auto-impone en la búsqueda de una perfección moral. En este ejercicio de la voluntad se encuentra el centro del sistema de producción del dandysmo. Los complicados requisitos materiales a los que el dandy se somete, a voluntad, representan lo que Nietzsche también llama, *una gimnasia de la voluntad*, para, *fortalecer*, el alma[171]. Los medios que buscan conquistar a los demás se basan en una conquista de uno mismo para elevarse a un orden superior del ser. Esta ética que estructura el proceso de producción del dandysmo ejemplifica el ideal de ascesis, ejercicio, riguroso entrenamiento, auto disciplina y auto contención. Estos aristócratas decimonónicos auto proclamados que son los dandys, entrenan y disciplinan su cuerpo y su alma, sus sentidos y su espíritu, a través de duros esfuerzos de la voluntad y la práctica de duras reglas auto impuestas.

Por el puro y libre ejercicio de la voluntad, los grandes poetas, filósofos, y profetas logran un estado en el que son a un mismo tiempo causa y efecto, sujeto y objeto[172] En el centro de todo el sistema de los seres superiores encontramos el ejercicio de la voluntad, así Baudelaire encontraba a Poe y a Delacroix como artistas dandy puesto que habían demostrado un admirable deseo de poder. Además, insiste Baudelaire, verá en la Marquesa de Merteuil ese mismo afán de poder combinado con una creatividad que hará afirmar a la noble señora; *Yo digo: mis principios.... Yo los creo, y puedo afirmar que hago de mi misma lo que yo quiero... Soy el producto de mi propio trabajo* [173]. Hay una obsesión por formular un modo de ser superior que choca una y otra vez con cierta imposibilidad. El

171 NIETZSCHE, Friedrich: **The Will to Power**. Walter Kaufmann, de. R. J. Hollingdale and Walter Kaufmann, trans. Vintage Books. New York. 1968, p. 483

172 BAUDELAIRE, Charles: **Ouvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1975, vol. I, p. 398

173 Ibid. vol. II, p. 331

héroe de Baudelaire Samuel Cramer, acaba de ser dandy cuando se deja llevar por su pereza y vagancia innata. En la era de Napoleón, el dandy, desde Julian Sorel en adelante formulará su código como una combinación de cierta logística moral y militar. Baudelaire descubre esa misma pasión por la estrategia, las reglas y los métodos en las mentes "dandyficadas" de *Las amistades peligrosas* de Laclos, y entre los artistas dandys que más admirará se situará Poe, y particularmente Delacroix. Un ser naturalmente apasionado se esconderá bajo esa obsesión de auto-control, Baudelaire llena muchas de sus páginas de *Mi corazón al desnudo* con llamamientos así mismo, Higiene, Método, Moral.... y se auto-impone unas disciplinas que sabe jamás cumplirá... *de aquí en adelante juro que adoptaré las siguientes reglas como las reglas eternas de mi vida* ... [174]. Una vez más llegamos a otro callejón sin salida lo que demuestra que el dandysmo es toda un imposible fórmula con el único destino de generar seres superiores afincados en la perpetua negación, esa autonomía moderna.

Métodos cognitivos

Una corbata se debe poner espontáneamente, instintivamente, y con inspiración. Una corbata apropiadamente anudada es una de las marcas del genio que puede ser sentida y admirada, pero no analizada o enseñada . . . La corbata es romántica en su misma esencia; el día que se vea sujeta a reglas, a principios fijos, dejará de existir[175]

La paradoja sobre la que se asienta el dandysmo se repite una y otra vez. La obsesión será, por un lado, ir contra toda norma, regla o principio fijo; por otro lado, establecer unas pautas de comportamiento genéricas, una suerte de código. Las reglas se considerarán destructoras del arte y solo podrán gobernar en lo no-artístico, por ejemplo, la moda podrá aprenderse, la elegancia no, es un instinto que

174 Ibid. vol. I, p. 673
175 BALZAC, Honore de: **Oeuvres diverses.** 3 vols. Louis Conard. Paris. 1935, vol. II, p. 49

debe ser sentido. Una intuición muy cercana al tacto, el equivalente decimonónico del buen gusto. La cualidad se adquiere por un constante trabajo, pero, lo que es más importante, por una permanente observación de nuestro alrededor. Una conjunción de intuición y razón. La elegancia será al mismo tiempo una ciencia, un arte, un habito y un sentimiento. Toda aristocracia se distinguirá por ese sentimiento para la elegancia, y cierto sentido que deja su sello poético en todos los aspectos de la vida, pero este sentido no es innato, vendrá con la educación y la práctica.

Baudelaire rechaza frontalmente el puro instinto. El puro sentimiento le parecerá inútil, una sensibilidad despojada de intelecto y voluntad. El aboga por la imaginación que reclama como la reina de todas las facultades. Una *facultad visionaria que es una fuente de iluminación que percibe inmediatamente... las íntimas y secretas conexiones entre las cosas, las correspondencias y las analogías*[176] . La imaginación es también la más científica de las facultades, *es análisis,... es síntesis, ... descompone toda la creación, y, con materiales recolectados y re ordenados de acuerdo a reglas cuyo origen se puede encontrar tan solo en las profundidades del alma... produciendo una sensación de novedad*[177]. El dandysmo se transformará también en una pasión que se transforma en doctrina y se ve sujeta a sus reglas más rigurosas. El arte imbuido del mismo rigor que un problema matemático. Al final de toda la estrategia, de nuevo, epatar al burgués. Será siempre útil *señalar a las gentes mundanas el tipo de labor que es necesario para producir ese objeto de lujo la que llamamos poesía*[178].

176 BAUDELAIRE, Charles: **Ouvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1975, vol. II, p. 665
177 Ibid. vol. II, pp. 620-21
178 Ibid. vol. II, p. 215

Le je-ne-sais-quoi

Por una parte, los teóricos del dandysmo buscan darle cierta metodología al arte, conferir al proceso creativo de un razonamiento matemático. Por otra parte, y de nuevo en franca contradicción, se admite la imposibilidad de hacer tal propuesta metodológica en un discurso coherente, de comunicar las reglas a un no iniciado o de instruir a un incompetente. La esencia misma del dandy no puede ser reducida a palabras. Este esencial "algo" recibirá el nombre, por parte de Barbey, de Balzac, de Chapus, de "ese no se qué", *le je ne sais quoi*. La misma existencia de un significante lingüístico que denota un efecto estético que desafía cualquier descripción verbal conlleva un mensaje doble; por una parte, la inhabilidad de traducir tan sublime esencia en palabras y por otra parte, la evidencia de que la esencial presencia se percibe. Ese tener un "no sé qué" será, a la postre la impenetrable explicación de yo-como-arte.

Para Balzac el dandy ejerce una suerte de indefinible, misterioso secreto de seducción y de poder sobre los otros. En suma, rezuma un *je ne sais quoi*. Un aire de grandeza, una contención orgullosa, en una palabra, todo lo que ha sido llamado *je ne sais quoi*[179]. *Henri de Marsay identifica esta cualidad indispensable con esas infinitas naderías que las mujeres, el sexo intuitivo, perciben siempre infinitamente mejor que cualquier hombre: tiene que ver con el aire de una persona, conllevando, el sonido de su voz, el modo en el que te mira, sus gestos, un número de pequeñas cosas que las mujeres ven a las cuales ellas adjudican un sentido que a nosotros se nos escapa*[180]. El dandy andrógino, por supuesto, puede

179 EUGENE, Chapus. **Manuel de l´homme et la femme comme il faut.** Paris: George Decaux. 1862, p. 57. A este respecto ver; SCHOLAR, Richard: **The *Je-Sais-Quoi* in Early Modern Europe. Encounters with a certain something**. Oxford University Press. Oxford 2005

180 BALZAC, Honore de: **La Comédie Humana.** 11 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1966, vol. VIII, p. 893

invariablemente percibir este “algo” inefable, sin el cual el gran talento no sería nunca reconocido

El dandysmo parece para sus mismos creadores tan difícil de describir como de definir. Brummell reinará por unas facultades a las que Montesquiou llamará, atrapado en el mismo lenguaje, *je en sais quoi,* en lugar de informarnos de qué se trataba. Ese “yo-no-sé-qué” tiene toda una tradición y sería el equivalente secular a cierta gracia religiosa. Esta borrosa explicación de la misma base de la diferenciación y especialidad del dandy vuelve al centro del dilema, al final ¿qué es un dandy? .

La tradición que define este *le je en sais quoi* como cierto equivalente secularizado de la gracia divina no será abandonada en el siglo que proclamará la muerte de dios y del clasicismo. Para los escritores dandys, como Paul de Musset, solamente *la magia del je en se quoi, la omnipotencia de ese je en sais quoi,* podría explicar cómo determinadas personas pueden superar sus defectos naturales: *vemos a enanos, a tartamudos y a jorobados entre ellos, pero el enano del grand monde es elegante, el tartamudo habla suavemente, el jorobado lleva su joroba noblemente... incluso el ignorante deja volar sus anacronismos como un hombre de buena sociedad y el imbécil se trastabilla con gracia, busca la palabra apropiada, pero para a mitad de frase, como un perfecto caballero. Ese es el prestigio . . . del je en sais quoi en el hombre*[181].

181 VVAA: **Paris et les parisiens au XIX siècle: Moeurs, arts et monuments.** (Antología de articulos de Gautier, Houssaye, P. de Musset, L. Enault, et al.) Morizot. Paris. 1856, pp. 418 - 424

La religión del arte

Cuando Gautier declaró que *en literatura y en teología, los buenos trabajos no son nada sin una gracia divina*[182], da la clave para la producción del yo-como-arte; ese *je en sais quoi* trabajado con una férrea ascesis. Esta noción, como apunta Stanton, es un re-escritura de un tópico de la crítica. Los griegos opondrán la *physis* al *techné*, tal como Horacio habla de *Natura* y *Ars*. Baudelaire insiste en lo fundamental de perfeccionar nuestro ser natural y nuestros talentos, refinarlos, buscar nuevos efectos, debemos llevar nuestras capacidades a su máximo. Como un ejercicio ascético; un conjunto de reglas se requieren para la constitución del ser espiritual, como Poe, quien afilará toda su vida su genio para hacerse el más grande de los poetas, a ojos de Baudelaire.

Baudelaire habla del sacerdote-poeta, siguiendo una línea ancestral une la divinidad del poeta, por nacimiento, naturaleza, talento y genio, con la exigencia, para completar al cien por cien su potencial, con una extraña espiritualidad que los convierte en sacerdotes y victimas de sí mismos. Vigny declarará, *El Arte es la religión moderna, una creencia espiritual moderna*[183], y los escritores dandys desde Balzac hasta Huysmans hacen hincapié en la similaridad de doctrinas. Balzac habla de un dogma riguroso que gobierna el mundo de la elegancia, la elegancia, como el cristianismo, tiene sus pecados capitales y sus virtudes cardinales: simplicidad, armonía y limpieza. Tal y como sucede en cualquier religión, más aun, la elegancia necesita un líder espiritual, un guía. En el punto culminante del dandysmo francés, seremos testigos del espectáculo de suprema arrogancia y aplastante lógica del espectáculo de Des Esseintes señalándose así mismo como un

182 GAUTIER, Théophile: "**Notice" to Charles Baudelaire, *Fleurs du mal.*** Paris: Chalmann-Lévy, 1890, pp. 1-75

183 VIGNY, Alfred de. **Oeuvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la pléiade. Gallimard. Paris. 1958, vol. II, p. 1058

papa del dandysmo: *tenía una alcoba abovedada construida en la que recibiría a la gente de los comercios: entrarían, se sentarían unos junto a otros en bancos de iglesia, y entonces el subiría al púlpito y pregonaría el sermón del dandysmo, exhortando a los zapateros y sastres a cumplir religiosamente sus notas en cuestiones de estilo, amenazándoles con excomunión monetaria si no seguían las instrucciones contenidas en sus advertencias a la letra* [184]. Esto no se llevará a cabo, y responde más bien a una llamada interior, al igual que diseñará su habitación como la celda de un monje, con su amarillo clerical, sus candelabros de catedral, una cama de monje de clausura, y El Greco, todos estos elementos desprovistos de su sentido religioso real se erigirán en símbolos del mismo dandysmo, el que libera a cada objeto de su sentido religioso para conferirles de una religiosidad casi opuesta, la de la moda. Este espacio dramatizará el fervor espiritual que se subraya en la frívola superficie de la pose pública del dandy. No es casualidad que el texto de Huysmans se cierre anunciando un futuro peregrinaje de su protagonista, Des Esseintes, en busca de espíritus hermanos, para compartir con ellos su pasión y su misión en esta tierra. Como siempre, Baudelaire tendrá la última palabra, *en verdad, no estaba totalmente equivocado cuando consideré al dandysmo como un tipo de religión*[185].

Síntesis del dandy

Porque la vanidad es universal, asegura Barbey D´Aurevilly, el dandysmo está arraigado a la condición humana en cualquier tiempo y en cualquier lugar. El impulso aristocrático estará basado en una vanidad satisfecha de sí misma, la fatuidad, una fatuidad que apareció y aparecerá en determinados individuos una y otra vez. La representación literaria del dandy decimonónico se funde con sus

184 HUYSMAN, Jorys-Karl, **A contrapelo**. Cátedra Letras Universales. Madrid 1984, p. 39
185 BAUDELAIRE, Charles: **Ouvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1975, vol. II, p. 711

mismos autores quienes crean, en vida y en obra, una suerte de sacerdote-guerrero-poeta, un compendio de los únicos tres tipos humanos que Baudelaire considera respetables. Un guerrero aristocrático que sale de su protegida ciudadela para dominar a una sociedad que, por otra parte, desprecia; un artista que meticulosamente genera un sistema poético de signos auto referenciales; y un sacerdote consagrado a una forma de vida ascética en busca de cierto ideal espiritual.

Unas individualidades que deciden elevarse por encima de su destino, mostrando que su gran corazón es capaz de, sin miedo alguno, resistir los violentos ataques de la desgracia. Decididos a ser únicos, únicos hasta la perplejidad y la más cruda soledad, prefabrican una vida hecha ya destino en la que cada acto, cada gesto, cada palabra forman parte de un performance. Ellos serán obras de arte ambulantes, objetos de contemplación desprovistos de sentido o sensibilidad alguna. El objetivo de su vida es pues ser únicos y ser especiales, desviarse de cualquier norma social del modo más inesperado posible siendo siempre "improbables". En esta tarea podrán adoptar tantas máscaras como requiera la escenificación, miles de diseños si fuese preciso. Completaran su presentación con una también estudiada retórica, un afilado sarcasmo: Enfermos de *ennui* se quieren eternamente condenados a ese estado de dejadez y desidia, sabiendo que cada nueva aventura no conseguirá más que aguzarla. Unos seres clausurados en el centro de sí mismos.

La vanidad y la ambición se establecen como pilares del sistema en el que se desarrolla un impulso aristocrático. El dandysmo, observa Baudelaire, es una institución muy antigua, ya Cesar, Catalina y Alcibíades son ejemplos sobresalientes; y es también una institución universal desde que Chautebriand la encontró en los bosques y en las riberas del Nuevo Mundo. El impulso aristocrático

se encontrará hasta en las sociedades más democráticas, pues es hecho de la naturaleza humana y no tanto un fenómeno social. Un particular tipo de narcisismo que se dirige hacia la auto-creación y la búsqueda de la perfección en uno mismo. Un tipo de narcisismo que nos recuerda a lo que Nietzsche consideró, una de las más serias y significativas de las cualidades que servirán de motor para todas las formas de creatividad. Impresos en las formas poéticas del cuerpo, estas visiones de superioridad y diferencia todavía hoy perduran y se pueden rastrear en la historia de la cultura.

I.3 ACTUALIDAD DEL DANDYSMO

Sobre cualquier tópico, el dandy puede, y debe, mostrar que podría sostener todos los posibles discursos. El es simultáneamente de la derecha y de la izquierda, nacionalista y anti nacionalista, humano e inhumano, por el Máximo de Bien y por el Máximo de Mal . . . Un dandy de hoy, por ejemplo, solo podría haber sido Maoísta. El es evidentemente el papa de nuestro tiempo. Es muy tradicional y muy moderno, pero abomina de la moda y de la modernidad.

Philippe Sollers [186]

Jerrold Seigel nos habla en su *Bohemian Paris, Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*[187], de la imagen que Barrés tiene de su misma personalidad. Este autor ejemplifica la posición más cínica de todo el *fin-de-siécle.* Una parte de sí mismo era arrastrada hacia la religión y la otra hacia la prostitución; lo que había sido una fatalidad para Verlaine se transformaría en un placer para Barrés, *No odio el hecho de que partes de mi alma se rebajen de vez en cuando; hay un placer místico en contemplar, desde las profundidades de la humillación, la virtud que uno se merece lograr; más aun, un espíritu realmente dotado no debería distraerse de sus preocupaciones para sopesar las villanías que comete en ese mismo momento*[188]. Barrés describirá su filosofía en *culto del yo, culte du moi,* como *muy apropiada para una generación disgustada con muchas*

186 SOLLERS, Philippe, "Le Dandy", en **Splendeurs et misères du dandysme.** Bouexière and Favardin. Paris. 1968, pp. 73-74. Citado en SVEDE, Mark Allen, "Twiggy and Trotsky, or, What the Soviet Dandy Will Be Wearing This Next Five-Year Plan" en FILLIN-YEH, Susan: **Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture.** New York University Press. New York and London. 2001, pp. 243 - 269

187 SEIGEL, Jerrold: **Bohemian Paris. Culture, Politics, and the boundaries of bourgeois life, 1830 - 1930**. The Johns Hopkins University Press. Baltimore. Maryland. 1999

188 I do not hate the fact that some parts of my soul lower themselves sometimes; there is a mystical pleasure in contemplating, from the depths of humiliation, the virtue that one is worthy of achieving; moreover, a truly adorned spirit should not be distracted from its preoccupations to weigh the villainies that he commits at the same moment". BARRÉS, Maurice, **Un homme libre**, Book IV, Chap. 12. "Sous l´oeil des barbares". Citado por SEIGEL, Jerrold: **Bohemian Paris. Culture, Politics, and the boundaries of bourgeois life, 1830 – 1930**. The Johns Hopkins University Press. Baltimore. Maryland. 1999, p. 284

cosas, quizá con todas las cosas[189]. Barrés verá su mismo posicionamiento moral como a mitad de camino entre la bohemia y el dandysmo. Efectivamente la base sobre la que se asienta todo el discurso del dandy será la misma negación de la norma impuesta desde fuera. Por tanto el posicionamiento del dandy, en cualquier tópico, como dice Sollers, variará de un extremo al otro, y su estrategia para "epatar" al burgués tomará diversos tintes.

Así pues esta "generación disgustada" ha estado presente desde los mismos orígenes del fenómeno del dandysmo, y ha corrido paralela al desarrollo del capitalismo y de la economía de libre mercado. La definición del dandy, pese a respetar los principios generales expuestos anteriormente, se ha debido adaptar a cada nueva situación social. Cada sociedad tendrá a sus dandys que se parapetarán en llevar la contraria siempre y por sistema. El siglo XIX aparece cargado de dandys, en el cambio de siglo vemos que siguen apareciendo. Jean Cocteau, por ejemplo, quien se esmerará en pulir su apariencia y afilar su ingenio, una puesta en escena propia de la vida de los salones parisinos. Y, por supuesto Duchamp, el encargado de exportar el fenómeno al nuevo continente, continente que aceptará al afrancesado dandy y lo retomará una y otra vez en diversas versiones.

189 Ibid, p. 284

I.3.1 La sensibilidad camp, como ser dandy en la cultura de masas

La personalidad y las obras de Jean Cocteau las ve Susan Sontag como *camp*. Lo *camp* es para Sontag difícil, sino imposible, de definir exactamente, es una sensibilidad. La esencia de lo camp es el amor a lo no natural: al artificio y a la exageración. Pero la *sensibilidad camp,* como toda sensibilidad *no puede ser ajustada al molde de un sistema, o manipulada con los toscos instrumentos de la prueba,* pues si así lo fuera, habría dejado de ser una sensibilidad y *habría cristalizado en una idea...*[190]. Así pues se referirá a lo *camp* con unas notas, notas que va introduciendo con aforismos de Wilde, porque, lo *camp* es para Sontag el dandysmo moderno. *Lo camp es la respuesta al problema: cómo ser dandy en la cultura de masas*[191]. Una vez más se comparará el modelo del dandy supereducado, desdeñoso, aburrido, y en perpetua búsqueda de cualquier cosa que la menospreciada masa no hubiera ya conocido, o manipulado, o gustado. Una vez más pues, ese espíritu de oposición y negación. Así el *connaisseur* de lo *camp* ha encontrado los placeres no mancillados en las artes de las masas, el gusto camp transciende la náusea de la réplica, simplemente posee cualquier objeto de producción masiva de un modo "raro". Wilde será el encargado de anticipar el gusto por lo *camp* al asegurar que una corbata, un ojal, un llamador, o una silla eran realmente importantes, solo lo totalmente inútil será absolutamente imprescindible. Se genera una nueva poética de los objetos y del mismo aspecto basada en uno de los principios del dandysmo que obligan a exaltar lo que todo el mundo desprecia y a despreciar lo que todo el mundo exalta, por vulgar y falta de originalidad.

Lo camp solo podrá surgir en las sociedades opulentas, en una suerte de

---

190 SONTAG, Susan. **Contra la Interpretación**. Alianza Editorial . Madrid, 1998, p. 356 (Este artículo fue escrito en el año 1964)

191 Ibid, p. 371

consumo superfluo, o, como Sontag lo llama, *psicopatología de la opulencia*. Patología que lleva a la producción y venta masiva de los objetos más inverosímiles e inútiles, muchos de los cuales son lo suficientemente impactantes, teatrales, conscientemente exagerados, para ser *camp*. Sontag construye toda una explicación del *camp* siguiendo paso a paso lo que podría ser una aproximación al fenómeno del dandysmo; los individuos de sensibilidad *camp* son un grupo auto elegido que, a falta de una aristocracia real que fomente gustos especiales, se auto erigen en aristócratas del gusto, cierto gusto perverso, claro. Además encontrará una afinidad y solapamiento entre la sensibilidad *camp* y la homosexualidad, los homosexuales, y también los judíos, serán, para la autora, las descollantes minorías creadoras de la cultura urbana contemporánea: *Las dos fuerzas precursoras de la sensibilidad moderna son la seriedad moral judía y el esteticismo y la ironía homosexuales*[192]. Pero, como sucede en el dandysmo, el gusto *camp* es algo más que el gusto homosexual. Avala nuestra idea de la persistencia del dandysmo en el sentido de que afirma que si los homosexuales no hubieran inventado la sensibilidad *camp* alguien lo habría hecho, ya que, la postura aristocrática en relación a la cultura no puede perecer, aunque solo persista en formas cada vez más arbitrarias e ingeniosas.

I.3.2 Marcel Duchamp. Padre/madre de la postmodernidad

De Marcel Duchamp se han ocupado infinidad de autores, pero en lo que respecta a nuestros propósitos será Moira Roth[193] quien hará un convincente discurso en lo que se refiere a la aceptación de la figura del *dandy/flaneur* en la figura de Duchamp quien retoma la idea Baudelairiana de artista de la modernidad.

---

192 Ibid, p. 373

193 ROTH, Moira. **Difference / Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage (Critical Voices in Art, Theory and Culture).** Routledge. London and New York. 1998 . “Marcel Duchamp in America: A Self Ready-Made “, pp. 17-33

Para los americanos de los años 50 precisamente con la predilección de los extra machos expresionistas abstractos (la figura del artista héroe creador solitario), la persona del dandy francés pudo haber sido particularmente seductora por sus cualidades femeninas. Roth infiere que bien como un afrancesado dandy o como una *femme fatale* Duchamp fue apropiado por una joven generación de artistas americanos, precisamente porque les proveía de un modelo alternativo al ofrecido por los expresionistas abstractos. Construido y auto promocionado como un dandy exótico y desapegado, Duchamp pudo haber sido particularmente seductor para aquellos artistas que quisieran subvertir lo que ellos veían como la hegemonía de Greenberg en la definición de lo que era apropiado como práctica artística, con su retórica aplastantemente patriótica, su masculinizada pose, y su complicidad con la ideología burguesa del individualismo que era tan agresivamente promovidas en la USA de la guerra fría.

Amparada en una nueva negación, está vez de la modernidad de Greenberg, Amelia Jones en *Postmodernism and the Engendering of Marcel Duchamp*[194] elabora una teoría en la que encuentra la paternidad de la postmodernidad en la figura de Marcel Duchamp, una paternidad algo más compleja que la expuesta por el grupo de *October*, Rosalind Krauss a la cabeza. La postmodernidad será la etiqueta que la crítica americana aplicará a los contemporáneos que practicarán un arte radical. Esta radicalidad se confirmaba en su posicionamiento en contra de todos y cada uno de los preceptos de la modernidad de Greenberg: autoritarismo, exclusivismo, y masculinización. De modo recurrente se ha invocado a Marcel Duchamp como origen de estas prácticas radicales. Su irónico gesto de los *ready-mades* parece haber inspirado, tal y como avalan los teóricos, a una amplísima generación de artistas americanos. Muestras, conferencias, cursos, publicaciones, libros, monografías, catálogos razonados, etc., el mercado americano de la década

194 JONES, Amelia: **Postmodernism and the engendering of Marcel Duchamp**. Cambridge University Press. London, 1994.

de los años 60 pobló todas las instituciones artísticas de referencias al maestro de la frialdad y la contención. Desde la década de los años 50 y 60 su figura se ha construido como un objeto de deseo, un objeto seductor, un enigma altamente erotizado. Su figura se construye como la de un dandy, sobre la perpetua paradoja; *no será encontrado vs. abierto a todo el mundo; imposible hablar de él e inexplicable pero, continuamente explicado* [195].

Jones critica sin embargo la limitada lectura que de Duchamp, y sus *ready-mades*, ha hecho la crítica americana. Se refiere específicamente al libro *Art after Modernism: Rethinking Representation,* en el que los escritores de *October* generan un discurso que busca explicar el concepto de la posmodernidad en una visión muy americana. Wallis, el editor, plantea la oposición entre la modernidad greenbergiana y el arte apropiacionista de la posmodernidad. Para Wallis, *el propósito central del arte y la crítica artística desde 1960 ha sido el sistemático desmantelamiento del monolítico mito de la modernidad y la disolución de su progresión opresiva de las grandes ideas y los grandes maestros*[196]. Centrándose en los artículos de Douglash Crimp, Craig Owens, Hal Foster y Benjamin Buchloh, Jones critica su error al no tener en cuenta la equívoca autoridad que el mismo Duchamp interpone en la elaboración de su obra, tanto en el plano de su auto-construcción como artista, como su función como autor que se entreteje a lo largo de todos sus trabajos. Jones se esfuerza pues en apuntar la explícita contradicción y la no fijación de la figura de Duchamp así como sus estrategias específicas al exponer la diferenciación sexual como un efecto oscilante que tanto las normas sociales como culturales se esfuerzan por estabilizar. Está pues más interesada en

195 ...Duchamp is fixed simultaneously and paradoxically as seductive and erotized enigma ("not to be found", "open for everybody", "impossible to write about" yet eliciting a "sweet taste" in the body of the writer, "inexplicable" yet continually explained. Ibid, p. xii

196 "central purpose of art and art criticism since the early 1960s has been the dismantling of the monolithic myth of modernism and the dissolution of its oppressive progression of great ideas and great masters". Ibid, p. 57

comprender la invención de su vida de artista y su función como autor, una estrategia la suya nada alejada de una clara tradición decimonónica.

¿Quien era el verdadero Marcel Duchamp? [197], se preguntara Barbara Rose. Para Cleve Gray será, *el padre de las actitudes estéticas contemporáneas ... Sus logros han sido, e indudablemente serán, una influencia seminal en el arte de este siglo ... Ahora que tanto artistas como público están adoptando las ideas de Duchamp, uno se plantea que pensaría él de esta nueva intimidad, de ser desnudada* [198]. La contradicción está en la base de la posible disección. Será por un lado "seminal", esto es, relativo o perteneciente al semen de los animales masculino, y es, también, un objeto pasivo del que se apropia tanto el público como los artistas: *violado, impotente, feminizado*[199]. De nuevo un andrógino de las historia que no solo es padre de la postmodernidad americana, sino, quizá, también la madre.

Además Duchamp va acumulando capas de significación que le hacen miembro de esa sociedad de individualidades, la sociedad de los superiores seres dandys. *Life* publicará un artículo en torno al artista, en el 1952, tres años tras la famosa portada del súper masculinizado Jackson Pollo. Duchamp aparece como un tipo "extraño", con unas exóticas raíces extranjeras, y se habla de él como de un *francés enjuto, genial, de ojos grises*[200]. Además de este aspecto exterior, él elaborará unas prefabricadas maneras, una dramatizada cortesía y un pulidísimo encanto. Siempre se presentara ante el público como un intelectual. De nuevo, *la vida de Duchamp*

197 Who was the real Marcel Duchamp? ROSE, Barbara: "Marcel Duchamp", Vogue 163, no.2 (February 1974)

198 (Duchamp is) the father of contemporary aesthetics attitudes... (H)is achievements have been and will undoubtedly continue to be the seminal influences in this century´s art ... Now that both artists and the public are embracing Duchamp´s ideas, one wonders what he might think of this new intimacy, of being stripped bare. GRAY, Cleve. "Retrospective for Marcel Duchamp", Art in America 53, no. I (1965): 102-5, at pp. 103, 104, 105

199 ...raped, helpless, feminized. Ibid, p. 63

200 SARGEANT, Winthrop. "Dada´s Daddy", Life 32, no. 17 (April 28, 1952): 100-6, 108, at p. 100

más que la de muchos otros artistas compone gran parte de su obra[201]. Una posición ambivalente y contradictoria que inventa una pose indiferente, desmontada por Jones, y un famoso silencio, que, como apunto Cage, es por definición imposible.

El supuesto coraje que demostrará al rechazar la evidente explotación de su éxito, por una explotación más sutil y disimulada, atraerá, comenta un artículo del *Arts Review* en 1966, a muchos jóvenes artistas. Dirá Burn Guy, *el hecho de que haya gastado gran parte de sus 79 años jugando al ajedrez y dando clases de francés cuando podría haber explotado su éxito solo parece añadirse a su estatura. El coraje inherente en su actitud gusta particularmente a los artistas más jóvenes hoy*[202]. Efectivamente el mito de este héroe *paria*[203], que opta por el silencio, renunciando, tal y como afirma Sontag a *una vocación*[204], y evitando cualquier dato referente a su actividad artística real para declararse a sí mismo un "respirador": *el arte era un sueño que se había vuelto innecesario... digamos que yo pasaba mi tiempo no pintando. Yo soy un respirateur – un respirador. Lo disfruto tremendamente*[205]. Pero eso no es todo, en otra entrevista afirmara que ha permanecido absolutamente inactivo, *no he tenido ni una sola idea en diez años*[206]*;*

---

201 "the life of Duchamp more than that of any other artist makes up part of his oeuvre". HULTEN, Pontus, Preface to Jennifer Gough-Cooper and Jacques Caumont, **Plan pour écrire une vie de Marcel Duchamp** (Paris: Centre Nationale dárt et de culture George Pompidou, Musée national dárt moderne, 1977), p. 9

202 "The fact that he has spent a large part of his seventy-nine years playing chess and giving French Lessons when he could have been exploiting success only seems to add to his stature. The courage inherent in this throwaway attitude appeals particularly to young artists today" BURN, Guy, "Marcel Duchamp Marchand du Sel Profile", Arts Review 18, no. 12 (June 25, 1966): 306-7, p. 306.

203 "outcast hero"

204 ...a vocation...SONTAG, Susan. "The Aesthetics of Silence". En, SONGTANG, Susan: **Styles of Radical Will.** Picador. New York. 2002

205 "Art was a dream that´s become unnecessary... Let´s just say I spend my time not painting. I´m a *respirateur –a breather. I enjoy it tremendously"*. Marcel Duchamp en "Art was a Dream....", entrevistado y revisado por Robert Lebel en Marcel Duchamp, Newsweek 54, no. 19 (November 9, 1959); p. 119

206 I haven´t had one idea for years. Interview by Jean-Marie Drot

luego afirma que dejo de pintar esperando otras ideas que nunca llegaron; y que es un retirado, un pintor retirado y un hombre de negocios retirado, y eso que, lo dice él, nunca fue un hombre de negocios. Efectivamente el dandy no debe hacer nada, al menos nada productivo, ya vimos. Y el dandy además vive, también lo vimos, asentado en la paradoja y cierta dulce mentira.

Lo más sorprendente es que todo esto será un mito de si mismo pues obviamente hablo, y mucho, no fue en absoluto indiferente a nada que se refiriese a su obra, aunque proclamara que sí, y trabajó, trabajó bastante. Pierre Bourdieu en su artículo, "La Invención de la Vida del Artista"[207], se refiere a la "fórmula de Flaubert", en particular a su estrategia de la indiferencia y el desinterés, *En este mundo, la cuestión más importante es mantener el espíritu de uno en una elevada región, lejos de las miras burguesas o democráticas. El culto de las Artes genera orgullo; nunca hay demasiado del mismo. Esta es mi regla (a Mme Gustave de Maupassant, 23 Febrero 1872)... El aristocratismo, que conduce a Flaubert a soñar en regiones de mandarines .... le lleva a posicionarse en el role de la indiferencia, del desapego, y como el espectador quasi-divino de aventuras predeterminadas*[208]. Flaubert se posiciona con tal regla auto impuesta en una doble negación, oponiéndose como artista a la "burguesía" y al "pueblo", y se sitúa en un foso de pura artisticidad contra el arte burgués y el arte social. Ejerce esa negatividad sistemática, a la que se refiere Claramonte, el artista se erige como ser indeterminado que va fluctuando en sus elecciones para evitar esa "*impaciencia*

207 BOURDIEU, Pierre, "The Invention of the Artist´s Life", en **Yale French Studies**, no. 73. Everyday Life, Yale University Press, London, 1987, pp. 75-103.

208 "In this world, the most important thing is to keep one´s spirit in a high region, fra from the bourgeois and democratic mire. The cult of Art creates pride, there is never too much of it. This is my rule" (to Mme Gustave Maupassant, 23 February 1872). The aristocratism, which leads Flaubert to dream of a region of mandarins,.... leads him to place himself in a role of the indifferent, detached, and quasi-divine spectator of predetermined adventures. This time Flaubert delivers Flaubert´s formula. Ibid, p. 98

por los límites"[209].

Así pues la indiferencia de Duchamp tiene su base en la formación de la bohemia en el siglo XIX. El artista de la modernidad ya se obsesionó por afirmar su libertad y su individualismo y por distanciarse, lo más posible, de la mediocridad de su propia clase. El artista se transforma en un ser sin raíces, ni ataduras, en un sujeto puro, cuyo único baluarte es rechazar de pleno el mundo burgués. Este rol de rebelde metafísico con lo que parece haber sido un remarcable sentido de la ironía, se acerca a cierto nihilismo autodestructivo al más puro estilo Des Esseintes o Dorian Gray. Al mismo tiempo que se muestra indiferente se está auto-construyendo para el mundo del arte, facilitando su mismo endiosamiento , viviendo su propia afirmación de que *la idea de una gran estrella viene directamente de una suerte de inflación de pequeñas anécdotas .... La cosa está completamente basada en historias inventadas*[210]. Evidentemente Duchamp aprovecha ese fetichismo del sujeto, esta mistificación que el capitalismo cultural ha generado en torno a la noción de autor, *lo que en los inicios de la cultura mercantil del capitalismo pudo ser un fetichismo del objeto, de la mercancía, se tradujo pronto en un fetichismo del sujeto-autor, en un misticismo de la marca como referente de las posibilidades de percepción y organización de la experiencia*[211]. El autor ensalzado por sí mismo, re-inventado para el mercado del arte.

La actitud de Duchamp será, ya lo vimos, seguida por muchos artistas. Unos artistas que inventaron un nuevo ser indiferente, irónico, alambicado, y que a veces, se parodiaba así mismo. Es más Hal Foster parece haber afirmado, aunque

---

209 "impatience for limits", Ibid, p. 77

210" (t)he idea of the great star comes directly from a sort of inflation of small anecdotes .... (T)he entire thing is based on *made-up* history". DUCHAMP, Cabanne, **Dialogues with Marcel Duchamp**, p. 104

211 CLARAMONTE, Jordi. **La República de los Fines.** Tesis Doctoral Inédita. Madrid. 2007

Jones apunte lo contrario, que el arte apropiacionista representa el dandysmo de la década de los 80, pero un dandysmo que tiene unos requisitos muy particulares; *ciertamente hay una tensión entre el compromiso y el dandysmo en el arte apropiacionista al menos. ("Yo me apropio de estas imágenes, "(Sherrie) Levine remarcó en una declaración temprana "para expresar mi anhelo simultaneo por la pasión del compromiso y la sublimación del desapego") Sin embargo está tensión existe solo en tanto en cuanto lo permita la política cultural. Al expandirse el Reaganismo de los ochenta, el posicionamiento del dandysmo llegará a ser menos ambiguo, más cínico, y la estrella de Warhol oscurecerá a las demás*[212]. Efectivamente, Un Andy Warhol sería un dandy quintaesencial al combinar en su persona una cuidada puesta en escena que ensambla aires punks, con exageraciones camp, cierto glamur underground y una pose y un modo de hablar ciertamente medidos y controlados. Una vida transformada en un perpetuo performance.

I.3.3 Yo-como-arte: Gilbert & George, auto promoción y venta

Este nuevo dandysmo liderado por un Warhol nos acerca, peligrosamente, a otras tesis en cuanto al devenir del fenómeno y nos hace cuestionarnos que valor pesa más para los nuevos artistas dandys, el mediático o el intelectual. En *Rising a Star; Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siécle*, Rhonda K. Garelick afirmará que la clave de las "celebrities" es que han sido, y son, capaces

212 Certainly there is a tension (or is it a compromise?) between commitment and dandyism through appropiation art at least. ("I appropiate these images," (Sherrie) Levine reamrked in an early statement, "to express my own simultaneous longing for the passion of engagement and the sublimation of aloofness.") yet this tension exists only as long as the political culture allows. As Reaganism spread in the eraly 1980s, the dandyish position became less ambiguous, more cynical, and the star of Warhol obscured all others. FOSTER, Hal, **The Return of the Real: The Avant-Garde and the End of the Century.** MIT Press, Cambridge, 1996, p. 122; 259 n. 45. Foster cita a Levine tal y como es citada por Benjamin Buchloh en "Allegorical Procedures: Appropiation and Montage in Contemporary Art", Artforum, September 1982.

de crear un icono de sí mismos, de proyectar una imagen personal distintiva. Garelick sitúa el nacimiento de la estrella mediática en los albores del siglo XX en América. Una nueva personalidad que aparece reproducida en supermercados, pegatinas, muñecos, televisiones y pantallas variadas. Se trata de una personalidad que desaparece en su misma reproductibilidad, son iconos; John F. Kennedy, Marilyn Monroe, Jackie Onassis, Michel Jackson, Madona, Arnold Schwarzenegger[213], está creación, supuestamente Americana, tendrá sus raíces, según la autora en la tradición literaria y cultural francesa e inglesa. *Mucho antes que la estrella del pop y el ídolo fílmico, el dandy había hecho una forma de arte de su personalidad comodificada*[214]. El punto de partida de Garelick será el encuentro de la lectura final de un dandysmo, ya decadente, y las "performers" femeninas de finales del XIX, este encuentro hará surgir lo que hoy es la estrella mediática y el icono camp.

En este encuentro se comienza a desdibujar la distinción entre la alta y la baja cultura, estás dos formas de "invención", que son el dandy y la performer[215], generarán un subtexto cargado política, social y culturalmente en el que la personalidad-comodidad-mercancía emerge. Durante la década de 1880 y 1890 la cultura comienza su industrialización en la forma del music-hall y el cine; comienza también la fascinación con la personalidad comercializada; la producción masiva de bienes de consumo y de entretenimiento y la consiguiente preocupación por la decadencia de la alta cultura. La tesis de Garelick parte pues de este momento histórico y de un hecho clave, la fusión entre el dandy de ficción y el dandy real, entre la invención y la realidad. Fusión que a la postre desdibujará al

213 GARELICK K., Rhonda. **Rising a Star, Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle**. Princenton University Press. Princenton, New Jersey. 1998

214 Long before the pop music star and the motion-picture idol, the dandy had made an art form of commodifying personality. Ibid, p. 3

215 No traducimos la palabra "female performer" pues creemos que es más amplia que la calificación de bailarinas, o actrices, o pobladoras de la escena de los teatros de finales de siglo.... Por el momento no hablamos de performer en el sentido artístico, pero, obviamente, las *Woman Performance* de los 60 y 70 serán unas herederas de estás.

autor transformándolo en su invención, siempre otra cosa. La personalidad del dandy Balzac se funde con el dandysmo de Eugène de Rastignac, o Henri de Marsay. El dandysmo de Baudelaire se mezcla con Samuel Cramer, y Gautier se transforma en D´Albert. Huysmans se hace Des Esseintes y, por supuesto, Oscar Wilde es comparado con el pecador Dorian Gray. También se dará la equiparación del dandy literario a su modelo, el Charlus de Proust será Robert de Montesquiou, y el príncipe Korasoff el mismo Beau Brummell. Dentro del mismo dandysmo habrá un interminable juego de espejos entre la realidad y la ficción, lo que se quiere ser y lo que se es. *Si el dandy es una persona que interpreta el papel de sí mismo,* escribe Jessica Feldman, *como podremos separar nítidamente al real de tal ficción*[216]. Y Françoise Coblence sigue, *Brummell creó un mito, él transmitió el dandysmo como una tradición en la que lo real y lo imaginado están íntimamente unidos* [217]. Y Domna Stanton, asegura igualmente que *no podemos decir si fue la realidad social la que generó la formulación literaria o si las personas reales imitaron o dramatizaron... los dandys que encontramos en textos literarios... la verdad debe estar en un mutuo enriquecimiento y una elusiva combinación de estas dos posibilidades*[218].

El dandysmo, como sistema, o como movimiento[219], no solo genera esa confusión entre personaje histórico y literario, también crea un extraño influjo o intoxicación, en la crítica que inspira. El ensayo de Barbey sobre el dandysmo es hiperbólico y exagerado. Otros autores que tratan el tema también dramatizan el

---

216 "If the dandy is a person who plays the part of himself, how can the real be neatly culled from such fiction?. FELDMAN, Jessica. **Gender of the Divine;** The Dandy in Modernist Literature. Cornell University Press, Ithaca, 1993

217 COBLENCE, Francoise. **Le Dandysme, obligation d´íncertitude.** Presses Universitaries de Paris, 1988

218 We can not say whether it was the social reality that generated the literary formulation or whether real people imitated or dramatized.... dandies found in literary texts... The truth may lie in a mutually enriching but elusive combination of these two possibilities. STANTON, DOMNA C. **The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature.** Columbia University Press. New York. 1980

219 Garelick lo llama "dandyist movement", p. 10

lenguaje, Baudelaire, Balzac, Mallarmé, Disraeli, Whistler... los textos sobre dandys se escriben para seducir a otros dandys, y caen, ellos mismos, fácilmente, en cierto estilo "dandystico", esto es, exagerado, grandilocuente y dramático. Evidentemente, está exaltación del lenguaje para hablar de un personaje es la base del sistema de las *celebrities*, las estrellas mediáticas. Como Emilien Carassus anotó; *Raros son aquellos que se declaran así mismos dandys, la mayoría solo obtienen el título de dandys a través de la opinión de los otros*[220]. Se requiere pues para alcanzar el estatus de estrella y de dandy, y que valga para algo, cierta tupida red de opinión y de deseo.

Garelick hace un recorrido histórico que comienza con los textos clásicos del dandysmo, Balzac, Barbey y Baudelaire; pasa luego a los ocho números de la revista escrita, editada, publicada y distribuida por Mallarmé durante el año 1874, *La Dernière Mode*, en la que consigue generar una *femme à la mode*, una "criatura", una idea, más que una mujer, que mezcla la mascarada, un cuerpo cultural, el género, ciertas dosis de dandysmo y la interpretación de sí misma. De esta mujer sin cuerpo a la mecanizada y prefabricada *Eva Futura* de Villiers de l´Isle-Adam, quien narrará la primera aproximación literaria de una estrella mediática; y, finalmente Loie Fuller, una bailarina americana afincada en París que cautivó Europa (particularmente a los escritores decadentes) con su danza de la mariposa ejecutada bajo artilugios imposibles que la alejaban de esta tierra para transformarla, también a ella, en una muñeca mecánica, muñeca ligera e inmaterial. De nuevo una idea de mujer más que una mujer. Un ser sin existencia real.

Fuller será además la primera performer de cabaret en explotar su misma imagen con un buen, y primitivo, marketing. Vendió muñecas como ella, tal y

220"Rare are those who declare themselves dandies, the majority only obtain the title of dandyism through the opinion of others CARASSUS, Emilien, "Dandysme et aristocretie" en **Romantisme 4**, no. 70, 1990

como luego haría Josephine Baker, lámparas ciertamente kitsch, y estatuas al más puro estilo bacante, en pleno éxtasis de danza. Todo ello podía ser adquirido por el público a la salida del teatro, en el mismo hall de la sala. Una creación auto promocionada y vendida; una chica original de Illinois y transformada en "hada de la electricidad", era al tiempo una visión para los artistas simbolistas de la alta cultura y una estrella para una audiencia masiva; era "casta" y "correcta", y coqueteaba de un modo permanentemente erótico, y, era, abiertamente, lesbiana. Susan Sontag tacha a Loie Fuller de *camp*, ofreciendo una clara descripción del cambio creado por la confrontación del dandy y la cultura de masas. Y si Fuller hizo cuerpo ese cambio desde el dandysmo a la sensibilidad *camp*, será Oscar Wilde, el dandy moderno quintaesencial, quien anuncié su conclusión final.

Wilde entra de esa separación sistemática de la normativa burguesa. Tal como Regina Garnier señala, Wilde representa los extremos del espectro social: aristócratas y desempleados, ambos fuera de la normalidad burguesa, normalidad que no será jamás representada, *Wilde exhibirá una absoluta falta de conformidad con las normas de la clase media*[221]. La obra en la que Garelick encuentra el salto del dandysmo decadente de Wilde a la performer y a la ulterior sensibilidad *camp* es *Salomé* [222]. Salomé está diseñada como un dialogo con una audiencia. Wilde solo pudo haber imaginado su danza como un espectáculo en el que se dan poderosas conexiones con su público. Además la princesa de Judea, una *femme fatale*, sería una versión del mismo Wilde, quien, en un modo *camp*, infundiría su dramático personaje con una identidad fuera de la escena que excedería los límites del personaje de ficción. El público acabará integrado en el mismo desarrollo de la

221 "(Wilde´s works) exhibited a (complete) lack of conformity to muddle-class norms". GAGNIER, Regenia. **Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public**. Standford University Press, Standford, California, 1986, p, 165

222 "Camp Salome: Oscar Wilde´s circles of desire". GARELICK K., Rhonda. **Rising a Star, dandyism, gender, and performance in the fin de siècle.** Princenton University Press. Princenton, New Jersey. 1998, p. 128-153

pieza y así se borrarían la distinción entre el mismo autor, su obra y la audiencia. Esta intención se hace más clara en la puesta en escena que Wilde diseñará para *Lady Windermere´s Fan,* escrita un año después. Para el estreno Wilde ideó *convertir a la misma audiencia en un objeto de artificio*[223]. Wilde pedirá a su amigo W. Graham Robertson[224] que llevara una flor el día del estreno y que convenciese al mayor número posible de "hombres" de la audiencia a hacer lo mismo. En el escenario, un joven del reparto también llevaría un clavel verde. Wilde pensaba que*; la gente lo mirará y se preguntará. Entonces mirarán alrededor y verán que aquí y allá más y más pequeñas motas de verde místico. "Esto debe ser algún símbolo secreto" se dirán. "¿Qué demonios significará?"*[225]. Y cuando Robertson pregunta, qué demonios significa, Wilde afirmará que nada en absoluto y que eso será lo que nadie adivinará.

Obviamente, tal como Gagnier afirma, el gesto, llevar un clavel verde en el ojal, estaba integrando a la audiencia masculina en una suerte de asociación secreta de homosexualidad[226]. Y el mismo Wilde, haciendo alarde de su astucia teatral, al final del estreno subirá a escena a dar la enhorabuena por su maravilloso "performance" al perplejo público[227]. Los espectadores se habían convertido en el

---

223 "would turn the audience itself into an object of artifice". GAGNIER, Regenia. **Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public**. Standford University Press, Standford, California, 1986, p. 165

224 Robertson fue un artista y escritor que creó una importante colección de dibujos de Blake, diseñó gran número de trajes para diversas escenografías, y escribió obras de teatro para niños. Citado por GARELICK K., Rhonda. **Rising a Star, dandyism, gender, and performance in the fin de siècle.** Princenton University Press. Princenton, New Jersey. 1998, p. 207

225 (The public) likes to be annoyed. A young man on stage will wear a green carnation; people will stare at it and wonder. Then they will look round the house and see every here and there more and more little specks of mystic green. "This must be some secret symbol" they will say. "What on earth can it mean". GAGNIER, Regenia. **Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public**. Standford University Press, Standford, California,1986, p. 163

226 Sir Noël Coward - who, in his 1929 musical Bittersweet, publicized green carnations as a symbol of homosexuality, with the lyrics Pretty boys, witty boys,/ You may sneer/ At our disintegration./ Haughty boys, naughty boys,/ Dear, dear, dear!/ Swooning with affectation .../ And as we are the reason/ For the Nineties being gay,/We all wear a green carnation. http://www.lexscripta.com/articles/wilde7.html [última consula 5-08-2008]

227 Ibid, p. 164

espectáculo. Este clavel verde tenía un sentido claro, así Wilde emplea su misma estética para hacer visible ese "secreto a voces", y engañar la respetabilidad burguesa. La escenografía de *Salomé*, como defiende Gagnier, pudo haber sido construida bajo los modelos articulados por Antonin Artaud en su *Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad,* hecho imposible por cronología, pero interesante como desarrollo teórico[228]. *Todo espectáculo contendrá un elemento físico y objetivo, percibido por todo el mundo ... la mágica belleza de los trajes tomada de ciertos modelos rituales, resplandeciente bajo la luz, la encantadora belleza de las voces, el encanto de la armonía, las poco frecuentes notas de la música, el color de los objetos*[229]. Así, Wilde, bajo este principio, integrará a la audiencia en la misma pieza al generar un espectáculo sinestésico con una escenografía que simulará un mundo decadente que, *alcanzará a la audiencia y la arrastrará al mundo enrarecido de un dandy decadente*[230].

Tanto Loie Fuller como Oscar Wilde combinarán el dandysmo francés con la habilidad originalmente americana en el marketing, y la promoción y venta de su mismo personaje, tal y como después haría Warhol y muchos otros. Garelick acabará su discurso haciendo una lectura "en dandy" de Prince, Jackie Onassis,

---

228 Salomè fue escrita en 1894, mientras este Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad lo será en 1932. Artaud le reprocha al teatro clásico el exceso de preocupación por los conflictos humanos, la separación entre público y escenario, y el predominio del texto sobre el cuerpo y su gestualidad. El teatro debe ser altar vibratorio donde el hombre se reúna con fuerzas cósmicas divinas; el teatro debe convertir al espacio en cuarzo mágico donde la percepción humana se acalore en una luz trascendente.

229 "Every spectacle will contain physical and objective element, perceived by everyone... the magical beauty of costumes borrowed from certain model rituals, resplendent in the light, the incantatory beauty of voices, the charm of harmony, the rare notes of the music, the colors of the object". ARTAUD, Antonin. **Oeuvres complètes.** Vol 4. Paris: Gallimard, 1978. *Premier Manifeste du Théâtre de la cruauté.* Citado por GAGNIER, Regenia. **Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public**. Standford University Press, Standford, California, 1986, p. 166

230 Such Decadent concepts for the staging of the play reach out the audience and pull it into thte rarified world of the decadent dandy. GARELICK K., Rhonda. **Rising a Star, dandyism, gender, and performance in the fin de siècle.** Princenton University Press. Princenton, New Jersey. 1998, p. 148.

Jaques Derrida, y Paul de Man, (...) *El Dandysmo plasma la contradicción del auto proclamado e independiente genio social y su necesidad de existir dentro (y reproducir) las mismas instituciones que critica. A su nivel, la deconstrucción en América materializa la misma contradicción*[231]. Así pues y tal como está autora afirma, el dandysmo sigue vigente en todos aquellos que hacen de sí un personaje, y que, además, van contra la norma dentro de la norma.

En el *San Francisco Chronicle* del sábado 16 de febrero de 2008, Kenneth Baker comienza su artículo en torno a la retrospectiva de Gilbert and George en el de Young Museum de la misma ciudad con una cita extraída del texto publicado en el 69, *Las Leyes de la Escultura*; *aparece siempre bien vestido, bien acicalado, relajado, amigablemente cortés y en completo control. Haz que el mundo crea en ti y que pague grandes sumas por este privilegio. Nunca temas discusiones o críticas estúpidas y permanece tranquilo respetuoso y calmado*[232]. La pareja británica se proclamará a sí misma "esculturas vivientes", *living sculptures,* no solo en sus programadas performances sino también en sus vidas hechas permanente performance. Al más puro estilo dandy, la vida como puesta en escena. Gilbert and George basan su obra y su vida en una compleja mezcla de *Torysmo* perverso, cierto evasivo cristianismo y unas pequeñas dosis de *queer* de parroquia, una mezcla que han empleado desde sus orígenes de modo militante y burlón. Ironía, sarcasmo, contradicción, bases del sistema del yo-como-arte. Incluso su apego a los tory puede ser dandy, aseguraron en los ochenta que les gustaba Margaret Thatcher, probablemente para oponerse a lo previsto, este espíritu de la contradicción y, al tiempo, del desapego tan dandy. De hecho insisten en que ellos

231 Dandyism embodied the contradiction of the self-proclaimed, independent social genius and his need to exist within (and reproduce) the very institutions he critiques. At its height, deconstruction in America embodied the same contradictión. Ibid, p. 164

232 Always be smartly dressed, well groomed relaxed friendly polite and in complete control. Make the world to belive in you and to pay heavily for this privilege. Never worry asses discuss or critize but remain quiet respectful and calm. BAKER, Kenneth, "`Sculptors´ might make you squirm". DATEBOOK from San Francisco Chronicle, Saturday 2.16.2008

no son tory y quieren ser normales para, desde esa posición subvertir su discurso. Grandes y brillantes collage coloreados sobre una trama negra en lo que siempre aparecen los dos, mostrando una pose correcta y comedida, con sus trajes de chaqueta, en un entorno de imágenes tabú del mundo social, o de fluidos corporales o de basuras. Su indumentaria, gemela, fue en la década de los 60 y los 70 un reto para la moda del momento, hoy aparecen más bien como dos tíos lejanos y agrisados vestidos de domingo.

Al salir de esta misma antológica en de Young Museum, te encontrabas en una tienda exclusiva G&G. No es que hubieran incluido sus productos en la tienda-librería del museo, no, habían abierto una tienda exclusiva de su *merchandising* en la última sala que completaba la muestra. Así pues allí te transformabas de consumidor visual de arte a consumidor objetual de arte. Los objetos que podías adquirir se acercaban más a las tiendas de Disney que a cualquier otra cosa. Camisetas con G&G, bolsas para comprar el pan de G&G, cubos de rubric con la reproducción de 6 de sus collages, carpetas que harían las delicias de cualquier adolescente, de G&G claro, imanes para la nevera, vasos, tazas, platos... todos los objetos imaginables con una obra de G&G, obra en la que, inevitablemente, G&G aparecían. Dandysmo, performer, consumo de masas y auto promoción y venta, sino puedes vencer al mercado, sucumbe a él, hasta el fondo tergiversando desde dentro.

I.3.4 Proto-performer. La fascinante década de los setenta en América

La baronesa parece viva hoy debido al interés en el juego de los géneros y en el `acting-out´en el mundo del arte de los 90, como si fuera una tía-abuela muy distante del arte del performance femenino [233].

En la introducción del libro, *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America 1970-1980,* Moira Roth escribió; *además de futuras investigaciones en torno al role de las mujeres en el desarrollo del arte del performance, necesitamos análisis frescos en los orígenes del arte del la performance fuera de la historia del arte. Por ejemplo, el concepto literario de dandy (la vida-como-una-obra-de-arte y la creación de una personalidad artificial) es importante en los últimos experimentos de los performances en su persona*[234].

En la descripción, *syllabus and readings*[235], *del curso History of Performance,* que Roth imparte en el Mills College for Women de Oakland (California), escribe, *Históricamente el seminario comienza con los antecedentes europeos de esta forma de arte en los Futuristas, Dada, y los movimientos revolucionarios artísticos rusos, y demás. Simultáneamente emplaza la historia del arte del performance en*

---

233 The Baronesa seems vivid today because of the interest in gender play and `acting-out´in thte 90´s art world, as though she were a very distant great-aunt of feminist performance art. HUGHES, Robert, "Days of Antic Weirdness: A Look Back at Dadaism´s Brief, Outrageous Assault on the New York Scene", in **Time,** 27 January 1997

234 In addition to further research on women´s roles in the development of performance art, we also need a fresh analysis of the sources of performance art aoutside those of art history. For example, the literary concept of the dandy (life-as-a-work-of-art and the creation of an artificial personality) is important in later performance experiments in persona. ROTH, Moira. **The Amazing Decade. Women and Performance Art in America 1970-1980.** Astro Artz . San Francisco, 1983. Preface 9

235 ROTH, Moira, "A History of Performance", in **Art Journal**, Vol. 56. No. 4. Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. Published by College Art Association. Winter, 1997. pp. 73-74

un contexto más amplio de la tradición decimonónica del dandy y en la historia del teatro de vanguardia (incluyendo el cabaret), la danza y la música[236]. Los dandys pueden ser interpretados como los primeros performers, y, los más radicales. Además de ser los padres espirituales de los dadas, quienes, como apunta Albert Camus, tiene un origen de *dandysmo anémico*[237]. De hecho para el autor francés será Alfred Jarry, un maestro del dandysmo, la última, y más singular, encarnación del rebelde metafísico, esto es, el dandy.

Un dada que se basa, como el dandysmo, en la perpetua contradicción, los verdaderos dadas están en contra de dada, nihilistas de salón que correrán, como afirma Camus, el peligro de abastecer a las ortodoxias más estrictas. Peligro que aparecen haber heredado todos los artistas más radicales quienes han despertado a la vida muchas de sus ideas tanto formales como conceptuales. Gestos vitales convertidos en una suerte de armamento contra los convencionalismos de arte establecido. Recordemos que todos los dadás de Zúrich serán poetas, artistas de cabaret y actores, mucho antes de crear objetos dadá. Al igual que los parisinos eran agitadores y poetas antes de generadores de objetos que luego se harán arte. Como apunta Goldberg en su ya clásico, *Performance Art, from Futurism to the Present*, de 1979, *los manifiestos del performance, desde los futuristas hasta el presente, han sido la expresión de disidentes que intentaban encontrar otros medios para evaluar la expresión del arte en la vida cotidiana*[238].

La misma definición de performance es tan escurridiza como la del dandysmo.

---

236 Historically the seminar begins with the European antecedents of this art form in the Futurist, Dada, and Russian revolutionary art movements, and so on. Simultaneously it places the history of performance art in a wider context of the nineteenth-century dandy tradition and the history of avant-garde theater (including cabaret), dance, and music. Ibid, p. 73.

237 CAMUS, Albert: **Obras Completas 3** ***: El hombre rebelde***. Alianza. Madrid 1993, p. 119

238 Performance manifestos, from the Futurists to the present, have been the expression of dissidents who have attempted to find other means to evaluate art experience in everyday life. GOLDBERG, Roselee: **Performance: Live Art 1909 to the Present.** Thames and Hudson. London. 1979, p. 8

El trabajo de un artista de performance se puede presentar solo, o en grupo, con la intervención del creador o sin ella, con luz o sin luz, en una galería, en un supermercado, en una esquina, en una calle cualquiera, con o sin música, no suele tener guión ni narrativa, aunque pudiera tener, puede tratarse de ínfimos gestos o de grandilocuencias melodramáticas, se puede hacer una vez o muchas, puede durar desde pocos minutos hasta horas, o incluso días, puede ser espontaneo o un producto ensayado hasta el milímetro. Lo único que si hace falta siempre es un performer y un público, un tiempo y una localización. Al igual que el dandy necesitó a los otros para probar sus múltiples disfraces, el performer necesita de un público que, si no llega a mirarlo, al menos perciba, de un modo u otro, su presencia, y, si es bueno, haga que ese mismo que lo percibe se cuestione el estado de las cosas, de la política, de la sociedad o de la misma vida.

Tal y como apunta Henry M. Sayre, será el 1970 una fecha clave para el "nacimiento" del arte del performance en América. Un punto de partida. En tal año se establecerá, por ejemplo, como una rama definida y separada de las programaciones de las escuelas de arte, en particular serán Judy Chicago y Miriam Shapiro las primeras en diseñar un programa de estudios para el Cal Arts de Los Ángeles. Además ya a primeros de los setenta las mejores colecciones de arte tenían alguna pieza de performance en su haber, lo que significaba que tenían una idea conceptual en forma de fotografía, de vídeo o incluso de texto, y, claro, los derechos sobre esa idea conceptual. A finales de esta década publicará Roth el primer estudio sistemático sobre el performance femenino, *Amazing decade*, surgido tras la exposición *A Decade of Women´s Performance Art*, comisariado por Mary Jane Jacob. Lucy Lippard, la misma Jacob y Moira Roth colaborarán en la investigación de todas las mujeres que durante la década eligieron el performance como medio de expresión. Muchas mujeres encontraron en este arte, híbrido entre artes visuales, danza, teatro, música, poesía y ritual, un espejo en el que poder

comentar los cambios sociales, psicológicos y culturales que ellas mismas estaban experimentando. Encontrarán en el performance una expresión adecuada a sus pretensiones y, mientras Acconci se masturbaba, Denis Oppenheim se quemaba, Burden se disparaba y Barry Le Va se empotraba, a conciencia, en las paredes de la galería en la Universidad de Ohio, las mujeres desarrollaran un increíble abanico de propuestas, entre las cuales comenzarán a introducir personajes autobiográficos que transformarán las direcciones del medio. Estas investigaciones en torno a la identidad serán herederas directas del mismo dandy y su búsqueda de un yo que más que querer encontrarse se limita a cuestionarse. Roth establecerá una clasificación de estas posibilidades; la autobiográfica/narrativa; la mística/ritualística; la política. Para las herederas del dandysmo será la autobiográfica/narrativa la mejor estrategia, una estrategia de auto-invención, una vez más, yo-como-arte.

En 1972 Martha Wilson, viviendo totalmente aislada del mundo del arte, en Nueva Escocia, comenzará a crear retratos, casi siempre en vídeo. Wilson se representará, y presentará, como una mujer vestida para seducir a los hombres, como un hombre travestido (in drag), como una mujer anciana que posa como una joven, como una lesbiana ortodoxa, y como ella misma, una ella misma en su versión más horrenda y en su versión más favorecida. En el 73 saldrá con su cara pintada de rojo y experimentará lo que es ser un individuo estigmatizado. En ese mismo año y ya en Nueva York Wilson colaborará con Jacki Apple en Claudia, un yo inventado, un ser fantástico, maravilloso y con un increíble poder. Ambas artistas se disfrazarán súper glamurosas, con altos zapatos de tacón, pieles carísimas, vestidos ajustados, medias de seda, y uñas largas, cuidadas y pintadas, un perfecto maquillaje y un pelo de peluquería, también perfecto. Alquilaran una limosina, comerán en el Hotel Plaza de Nueva York, jugando a ser poderosas mujeres y no jovencitas pseudo hippies con pretensiones artísticas. De esta misma

guisa se irán a visitar las galerías de arte del SoHo. Buscar el efecto provocado y vivir la misma parodia de una vida, otra, posible, se inscribe en la poética de este trabajo.

Además de Wilson, Joan Jonas y Faith Wilding introducirán sus historias personales en su trabajo. En 1972 serán muchas las mujeres que comenzaran a registrar, saquear, indagar, analizar, exponer y re-inventar su historia personal. Los materiales autobiográficos serán, siguiendo a Roth, material imprescindible en el desarrollo del arte del performance femenino. Al avanzar la década Laurie Anderson, Nancy Buchanan, Poppy Johnson, Linda Montano, Rachel Rosenthal, Martha Rosler, Carolee Schneemann, Theodora Skipitares, Barbara Smith, Martha Wilson, las *Feminist Art Workers and The Waitresses*, entre otras rebuscarán en sus propias vidas para crear su arte. Estas historias personales se mezclaran con otras posibles personalidades de ficción, personajes híbridos que, generalmente, representados por la misma artista, comenzaran a rondar las calles y las galerías americanas. Los experimentos más famosos serán los de Eleanor Antin.

En 1972, Antin partirá de una premisa, la mujer se maquilla para representarse a sí misma para el mundo. En su primera cinta *Representational Painting*, Antin aparece maquillándose muy despacio hasta que se transforma en *una especie de hippie del Vogue*[239]. De este tipo hippie chic Antin se hará Rey, *King*, al cuestionarse a si misma que tipo de hombre querría ser en caso de ser un hombre. Luego se hará bailarina negra del ballet de Diaghilev, y más tarde una erótica enfermera. Todos estos personajes cobrarán vida a través de performances en directo y vídeos, fotografías, y guiones. Así pues en este movido año, 1972, Antin caminará por las calles de Solana Beach como un rey venido a menos, Linda

239 I turned out to be some sort of Vogue Hippie. Citado por ROTH, Moira **The Amazing Decade. Women and Performance Art in America 1970-1980.** Astro Artz . San Francisco, 1983, p. 19

Montano rondará por San Francisco como la mujer pollito, la *Chicken Woman*, y Adrian Piper se hará un ser mítico, *Mythic Being* en Nueva York. En el 74 Bonnie Sherk se hará camarera de una tienda de donuts en San Francisco, *The Waitress*, y en el 75 Betsy Damon se transformará en una anciana de 7000 años. Ese mismo año Lynn Hershman comenzará su construcción de Roberta Breirmore, una criatura auto-suficiente y liberada (con carnet de conducir, cuenta bancaria a su nombre, terapeuta particular), cuya alma primera había encontrado el descanso tras una experiencia ritual en Italia. En el 76-77 Suzanne Lacy se hará una "vieja dama" y "dama de las bolsas", o mujer sin hogar que deambula (¿una *flâneuse*?), *Old Lady - Bag Lady*. Como concluye Roth, entre el 1972 y el 1976 todas estas mujeres performers inventaron un increíble acerbo de personajes y personalidades alternativas tanto para el mundo del arte como para las mismas calles.

Los dandys por definición son y serán todo aquello que el resto no es, ese placer en epatar, de alucinar y bloquear en su misma definición a los demás. Su presencia es el espectáculo que tiene cierto carácter esquivo. Un dandy es a la vez un artista y una pieza de arte móvil, su presencia adquiere una densidad doble. La apariencia es efímera, pero la presencia de un dandy tiene el poder de grabarse en nuestra memoria, y si no se graba en una cinta y se lleva al museo. El dandysmo como el arte de la performance tiene mucho de actuación y de control, todas estas mujeres hechas personajes buscaran algo muy parecido a lo que buscaba el dandy que rondaba por las calles, lo bulevares, los clubes y los parques de la gran ciudad. Como apunta Fillin-Yeh, *la presentación pública de los dandys, esa suerte de ensamblaje de mensajes, se erige en "cosa social", lo que Karl Marx describirá cuando identifica el fetichismo de la comodidad, de la mercadería, como la que define "una relación social definitiva entre los hombres, que asume . . . la forma fantástica de una relación entre las cosas". En este sentido las ropas de los dandys se tornan jeroglíficos sociales que esconden, incluso al revelar, un estatus social y*

de clase, y nuestras expectativas hacia ellos ...[240]. Así pues todos los que han establecido una estrategia de auto creación a base de estrategias sartoriales que definen nuevas identidades y nuevos posibles "yos" alternativos, son, como afirma Fillin-Yeh, potencialmente dandys.

240 All dandies ensembles are the "social thing" that Karl Marx described in identifying the "fetishism of comodities", that is, "a definite social relation between men, that assumes.... the fantastic form of a relation between things." In this sense, dandies´clothing is a "social hieroglyphic" that hides, even as it reveals class and social status, and our expectations on them. MARX, Karl: **Capital.** Lawrence and Wishart. London, 1983, vol. 1, p. 77-79. BARNARD, Malcolm: **Fashion and Communication.** Routledge, New York, 1996, p. 7. Citado en, FILLIN-YEH, Susan: **Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture.** New York University Press. New York and London. 2001, p. 2

I.3.5 Mascarada. Quentin Crisp, David Bowie, Anna Jun y Jackie Kennedy.

En los primeros años del siglo XX, antes de la Primera Guerra Mundial, los niños llevaban rosa ("un color más fuerte, más decidido", de acuerdo a la literatura promocional del momento) mientras que las niñas llevaban azul (entendido como "delicado" y "refinado"). Solo tras la Segunda Guerra mundial, informaba el Times, el actual alineamiento de los dos géneros con rosa y azul comenzó a usarse.

Marjorie Garber[241]

Los cambios que la teoría feminista, la *queer theory*, y otros estudios sobre la mujer han elaborado en la idea de la identidad, bajo la rúbrica de la deconstrucción y la postmodernidad, reconocen y entienden el dandysmo como estrategia para la invención de cierta identidad múltiple y móvil[242]. Examinando las políticas de género así como las estrategias discursivas que indagan en las limitaciones de la dicotomía de los géneros encontrarán nuevas herramientas en la profundización del estudio de la figura del dandy decimonónico que, como ya hemos visto, rompe está línea de demarcación moviéndose libremente de un lado a otro. Las observaciones introducidas por la teoría fílmica feminista que demuestran que la identidad es mutable, tiene múltiples capas, y sobre todo, es una construcción, nos proporcionan de una muy útil información para el terreno de los dandys, pues todos y todas son un ejemplo perfecto de auto-construcción e identidad "racionalmente" decidida y

241 In the early years of the twentieth century, before World War I, boys wore pink ("a stronger, more decided color", according to the promotional literature of the time) while girls wore blue (understood to be "delicate" and "dainty"). Only after World War II, the Times reported, did the present alignment of the two genders with pink and blue come into being. SALMANS, Sandra, "Objects and Gender: When it Evolves into a He or a She", New York Times, November 16, 1989. Citado en GARBER, Marjorie: ***Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety.*** *Routledge.* New York and London. 1992, p. 1

242 Clark, Danae, "Commodity Lesbianism", in **The Lesbian and Gay Studies Reader,** de. Henry Abelove, Michéle Aina Barale, and David M. Halperin. Routledge, New York, 1993, p. 188-89

prevista[243].

Así mismo Marjorie Garber en *Vested Interest, cross-dressing and cultural anxiety*[244], rastrea esta ruptura de diferenciación sexual. La cita del cambio en la percepción o significación del color rosa y el color azul para marcar el género de un bebe o de un niño pequeño causó, tal como la autora informa, cierta conmoción entre la opinión pública. Le daba la vuelta al binarismo, ella rosa – el azul, que parecía tan arraigado en la tradición, la continuidad, la costumbre y la tradición. Garber investiga esta ruptura de la dicotomía sexual y los diferentes códigos de identificación a lo largo del libro. Concluye que ha habido cierta confusión cultural entre los términos, afeminado, homosexual y dandy. Y aunque esto no es siempre cierto sí lo es a veces, como confirma la figura a la que se refiere, Quentin Crisp, quizá, y según Rhonda K. Garelick el último dandy[245]. Al morir en 1999, dice Garber, a los noventa años, en Nueva York, *se fue quizá el último vínculo que teníamos con la gran tradición del dandy inglés del siglo diecinueve*[246]. Un hombre elegante, con sombrero de cowboy sobre unos tirabuzones de Gibson-girl hechos con el poco cabello gris que le quedaba. Un pañuelo de seda alrededor del cuello, largas y cuidadas uñas, una estrella de David hecha de coral enorme como anillo y un pin de la bandera americana, decoraban al hombre que Garelick recibirá para, tras entrevistarlo, comprobar si era él realmente el último dandy británico. Un artista de sí mismo llegará a la gran manzana con 75 años, pobre y luchando por

---

243 KAPLAN, E. Ann: **Women and film: Both Sides of the Camera.** Methuen. New York. 1983 y MODLESKI, Tania: **The Woman who Know Too Much.** Methuen. New York, 1988. Joan Riviere "Womanliness as Masquerade" International Journal of Psychoanalisis 10 (1929), reprinted in BURGIN, Victor; DONALD, James y KAPLAN, Cora: **Formation of Fantasy.** Routledge. London.1986, pp. 35-44; and Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Screen 16, no. 2, 1975,pp. 6-18

244 GARBER, Marjorie: ***Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety.*** *Routledge.* New York and London, 1992

245 GARELICK, Rhonda K. "Quentin Crisp: the Last Dandy?". Epílogo (270-280). En, FILLIN-YEH, Susan: **Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture.** New York University Press. New York and London, 2001

246 With him goes perhaps the last link we had to the great nineteenth-century tradition of the English dandy. Ibid, p. 270

conseguir pagar la renta. Sus memorias, publicadas en 1968, *The Naked Civil Servant,* se mostraba tal como era insistiendo en que el mundo habría de aceptarlo tal cual. Ya en los veinte y en Londres, su ciudad natal, saldrá a la calle maquillado, con peluca, tacones y uñas pintadas, recibiendo todo tipo de insultos e improperios. Sobrevivirá, ya que, *mis asaltantes,* escribirá, *no querían mi muerte*[247]. Tal y como lo ve Garelick, Crisp no es un dandy porque escribe memorias, y afirma, ningún dandy lo hace, nosotros opinamos justo lo contrario, una vida prefabricada sin el corolario de una autobiografía, con grandes licencias de inventiva por supuesto, no tendría sentido. Será pues un dandy de nuevo cuño cuando el cambio en la misma definición del fenómeno imposibilita un único y ortodoxo modelo, no se trata de una muerte total sino de una adaptación a la nueva multiplicidad de normalidades. Una negatividad específica para cada circuito de normalidad. Refinado, irónico, teatral, agudo, prefabricado, outsider. Un escritor y un performer para la televisión y el cine (aparece en *Philadelphia* y en *Orlando*). Era una figura de culto en América, ya que en América, como el mismo decía, podías vestirte como quisieras ya que si parecías extraño la gente pensaría que pretendías vender algo. Y, claro, en política no podía ser más imprevisiblemente previsible: *¿Cómo describiría su política? No tengo política. La política es el arte de hacer parecer lo inevitable como una cuestión de elección humana*[248].

Muchos postestructuralistas igualmente han tratado directamente el cuerpo vestido y sus articulaciones como mecanismos de poder, y han contribuido a la teoría feminista en torno a la moda como campo de investigación intelectual[249]:

---

247 CRISP, Quentin: **The Naked Civil Servant. Signet.** New York. 1968, p. 62

248 RG: How would you describe your politics?
QC: I don´t like politics. Politics is the art of making the inevitable appear to be a matter of wise human choice. GARELICK, Rhonda K. "Quentin Crisp: the Last Dandy?". Epílogo, pp. 270-280. En, FILLIN-YEH, Susan: **Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture.** New York University Press. New York and London. 2001, p. 279

249 WILSON, Elizabeth: **Adorned in Dreams: Fashion and Modernity**. Berkley: University of California Press. 1987. También, "Elizabeth Wilson, Adorned in Dreams", en CARTER; Angel:

Roland Barthes le da a los dandys el estatus de "signos rudimentarios", que pueden significar sin el recurso del discurso. Barthes sin embargo anunciará la muerte prematura del dandysmo; la moda, afirmará, acabará con los dandys. La moda no matará al dandysmo como fenómeno social aunque si matará al dandy ortodoxo y unívoco, en el sentido más decimonónico. El florecimiento del mercado de masas y la proliferación de diversos modos de consumo, y de diferentes mundos soñados, harán o generarán un florecimiento paralelo de normalidades, *nichos de normalidad alternativa*[250], que provocaran la aparición de diversas tipologías de dandys, de seres auto proclamados superiores que se mueven bajo la batuta de la contra permanente y por sistema. Por ejemplo algunos críticos británicos ofrecen así mismo una mirada a los dandys, desde Louis Althusser quien describe las ideologías inconscientes, o Dick Hebdige, Stuart Cosgrove y Angela McRobbie quienes han identificado grupos de subcultura para los que la ropa es un acto político[251]. Para estos autores los hipsters americanos, los mods, los skinheads, los punkis explotan y utilizan la estrategia del dandysmo como forma de vida y de ropa. Ese terreno ya explorado y definido por Michel Foucault en estudios sobre el cuerpo que se resiste a las presiones sociales, sexuales y a cualquier filiación con el poder: *un substrato movible de relaciones de fuerza*[252] .

David Bowie, por ejemplo, personificará el glam, con altas dosis de camp, asumiendo personalidades cambiantes; *Ziggy Stardust*, *Aladdin Sane*, *Mr. Newton*,

---

Shaking a Leg: Collected Writings. Peguin. New York. 1997. También, WILSON, Elizabeth, "Fashion and the Postmodern Body", en Chic Thrills: A Fashion Reader, editado por WILSON Elizabeth y Juliet Ash. Evans and Thornton, women and Fashion, 1-16; Linda Nochlin, "Whose Vision Is It Anyway?" entrevista con Thierry Mugler, New York Times Magazine, July 17, 1994, 46-49; y estudios en torno al vestido de Mary Ellen Roach, Joanne Bubolz Eicher, y Ruth Barnes, entre ellos, Ruth Barnes y Joanne B. Eicher, **Dress and Gender**. New York: Berg. 1992

250 CLARAMONTE, Jordi: **La República de los Fines**. Cendeac. Murcia. 2009

251 HEBDIGE, Dick: **Sottocultura Il fascino di uno stile innaturale.** Costa & Nolan. London 1997; COSGROVE, "The Zoot-Suit and Style Warfare", in **History Workshop** 18, autumn 1984: pp.77-91; McROBBIE, Angela, **Zoot Suits and Second Hand Dresses**. Unwin Hyman. Boston, 1988. ASH & WILSON, Chic Thrills: A Fashion Reader, pp. 3-16

252 FOUCAULT, Michel, **La Historia de la Sexualidad, vol. 1, An Introduction.** Vintage. New Cork, 1980

el duque blanco, el Führer rubio. Su mutante figura se transformará en una venerada en los primeros setenta. Una imagen sensualmente ambigua, una exquisita criatura que llenaba salas en locales de provincia o en edificios victorianos rehabilitados por toda Gran Bretaña. *(...) constituirá una cultura juvenil de personas que cuestionará (desde un punto de vista de clase y de cultura) el valor y el significado de la adolescencia y el paso al mundo adulto del trabajo*[253]. Por otra parte el estaba al margen de toda política y cuestión social, y se limitaba a generar su personaje lo más alejado posible de la realidad y de todo lenguaje prosaico. Envuelto en un glamuroso artificio que desdibujaba sus contornos en su perpetua mutación. Una dramatización de una estrategia ya conocida. Una escapada, o negación rotunda, de un encasillamiento, sea este en un solo sexo, una sola clase, una sola personalidad, un solo país de origen. Creando un pasado fantástico ya no nobiliario, como sus pares, sino imposible y estelar. Como concluye Dick Hebdige *Bowie dará preferencia al dandysmo y al travestismo – a lo que Angela Carter ha descrito como "el ambivalente triunfo del oprimido" - más que una auténtica superación del rol sexual*[254]. Con una confusión artificial entre la masculinidad y la feminidad, recreando un andrógino más de la historia, Bowie revisa todas las nociones heredadas de la literatura decimonónica en busca de los mismos objetivos.

Susan Fillin-Yeh habla de otras dandys, esta vez, ellas, que siguen la estrategia de la mascarada y el travestismo. Anna Jun posa, en 1968, como un perfecto dandy decimonónico, pero con moño sesentón y maquillaje a lo Mary Quant. Un traje de

---

253 (...) piuttosto che a costituire una cultura giovanile di persone che mettano in questiones (da punto di vista di classe o culturale comunque sia) il valore e il significato dell´adolescenza e il passagio al mondo adulto del lavoro. TAYLOR, I; WALL, D., **Working Class Y ought Culture.** G. Mungham y G. Pearson. London. 1976

254 Benchè Bowie fosse ben lontano dalla liberazione intensa nel senso radicale corrente, dando la preferenza al dandysmo e al travestimento – a ciò che Angela Carter ha descritto come "lámbivalente trionfo dellóppresse – piú che un "autentico" superamento dei ruoli sessuali. HEBDIGE, Dick: **Sottocultura Il fascino di uno stile innaturale.** Costa & Nolan. London 1997. (65). CARTER, Angela, "The Message in the Spiked Heel, "Spare rib", September 16, 1976

chaqueta de doble cierre, una camisa con encajes en la solapa, corbata, un pañuelo asomando del bolsillo derecho, y un ineludible bastón. Un perfecto *Brummellian dandy*. La fotografía de 1968 apareció en la portada de *Takarazuka Gurafu*, la revista del club de fans japonés dedicado a la compañía teatral, de solo mujeres, *Takarazuka Revue*, un teatro que desde los años 20 es el reverso del Kabuki. Una mujer dandy y japonesa, una posibilidad que discute Fillin-Yeh y que nosotros veremos en próximos capítulos. Esta autora ve dandysmo en todas las actrices que asumieron roles masculinos, desde Sarah Bernhardt y Maude Adams, pasando por Katharine Hepburn, Greta Garbo y Marlene Dietrich. Todas las personalidades adoptadas sobre un escenario emplean el disfraz de un modo bien distinto a como lo hacen los dandys. Tras el personaje hay alguien, ese otro que volverá a ser al acabarse la función, Dietrich se embutirá en un vestido de lentejuelas cuando se quite la pajarita, las demás harán lo propio. No vemos, como o ve Fillin-Yeh dandysmo en la vida de estas mujeres. En cambio el caso de Anna Jun, una *Takarazuka otokoyaku*, especialista en roles masculinos, implica no solo una imagen sino una forma de vivir. El travestismo, como veremos, es una de las caras del dandysmo de las féminas. Aunque tal y como apunta Barthes en El sistema de la Moda, el aspecto de chico en la moda femenina tiene más que ver con la eterna juventud que con una metafórico cambio de rol, *ambos sexos tienden a ser uniformes bajo cierto signo . . . ese de la juventud*[255].

El paradigma de la mascarada contribuye también a la visión de la actualidad del dandy. Un ser de poder performativo, cuyo atuendo no tiene porque ser, exclusivamente el contrario. Wayne Koestenbaum leerá en, *Jackie under My skin: Interpreting an Icon*[256], a *Jackie como Dandy . . . la artificiera . . . una empresaria*

255 Both sexes tend to become uniform under a certain sign . . . that of youth. BARTHES, Roland: **The Fashion System**. University of California Press. Berkley and Los Angeles. 1990, p. 257

256 KOESTENBAUM, Wayne: **Jackie under My skin: Interpreting an Icon**, Farrar, Straus and Giroux. New York. 1995

de las apariencias [257]. Nacida Jacqueline Bouvier, para ser Jackie Kennedy primero y Jackie Onassis después, escribirá en 1951 un sonado artículo en el que invoca a Baudelaire y a Oscar Wilde como las figuras históricas que más hubiese deseado conocer, afirmando toda una declaración de intenciones. Construyó una figura aurática que nunca hacía nada pero acaparaba todas las miradas, una persona pública que tendrá como dice Koestenbaum todos los atributos de una obra de arte. La reina de lo superficial y las superficies, Jackie fue una dandy social ortodoxa, de la escuela de Brummell, sus vestidos, su presencia, su pose, su elegancia y su estado semi flotante le conferirán la calidad del dandy, al final, un icono cultural más que una persona de carne y hueso. Como afirma Fillin-Yeh, *uno podría pensar e incluso decir que Jackie como un dandy vivió su vida "in drag"*[258].

257 Jackie as a Dandy. . . the artificer. . . an entrepreneur of appearences. Ibid, p. 179

258 One might even say that Jackie as dandy lived her life "in drag". FILLIN-YEH, Susan: **Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture.** New York University Press. New York and London. 2001, p. 17

I.3.6 La actitud de la modernidad: De Kant a Foucault pasando por Baudelaire

La divisa de la ilustración es la de tener el valor de servirse del propio entendimiento, de la propia capacidad de pensar, esto es lo que concluye Kant en su respuesta a la pregunta *¿Qué es la Ilustración?*[259] que publicó en 1784 el periódico alemán Berlinische Monatschrift. La libertad radicaría en este uso público de la razón, un uso que no debería temer el riesgo inherente a exponer tu punto de vista. El proyecto de la ilustración será pues un proyecto de emancipación por la razón. Angelina Uzín[260] Olleros se pregunta entonces ¿es ésta una época de ilustración?. Para responder retoma la visión que de esta primera respuesta ofrecerá Michel Foucault en 1983 primero y 1984 después. Su visión será expuesta en una conferencia que titulará igualmente, *¿Qué es la Ilustración?*. Dirá Foucault, *La reflexión sobre el 'hoy' como diferencia en la historia y como motivo para una tarea filosófica particular me parece que es la novedad de este texto. Y considerándolo así, me parece que se puede reconocer en él un punto de partida: el esbozo de lo que se podría llamar la actitud de la modernidad*[261]

La modernidad como actitud y no como tiempo histórico, siendo la Ilustración un “ethos” (como llamarían los griegos a esta actitud) filosófico que se caracterizaría por una crítica permanente de nuestro ser histórico. Una ontología crítica de nosotros mismos es lo que propone Foucault, una búsqueda arqueológica ya que la verdad, el pensamiento y la acción son construcciones histórico-sociales. Ya Kant define la *Aufklärung*, la Ilustración, de un modo negativo como la *Ausgang*, la salida o la vía de escape. Una modificación de la relación preexistente

---

259 *Was ist Aufklärung?*

260 UZIN OLLEROS Angelina, "La Ilustración según Michel Foucault". Modernidad y Postmodernidad Prensra Libre, Psicoanálisis, Saber, Sexualidad, poder. En http://www.psicoanalisis-s-p.com.ar/modernidad012.htm [última consulta 20-09-2008]

261 FOUCAULT, Michel. ¿Qué es la Ilustración? Argentina. Córdoba. Alción. 1996, p. 93

entre la voluntad, la autoridad y el uso de la razón; una salida que el hombre tan solo acometerá si opera un cambio sobre sí mismo, de sí sobre sí. Se trata de un acto de coraje que debe ser realizado de manera personal. La modernidad como actitud más que como un periodo, un modo de relación con y frente a la actualidad. Un modo de actuar que se establece como una tarea y como el despliegue de unos códigos de pertenencia. Lo que Foucault quiere indagar sobre como, *la actitud de modernidad, desde su propia formación, se encuentra en lucha con actitudes de "contra-modernidad"*.

Foucault caracteriza la actitud de modernidad ejemplificándola con Baudelaire, al que considera necesario, ya que su *consciencia de la modernidad* es una de las más agudas de todo el siglo XIX. Por una parte para Baudelaire la modernidad será lo fugitivo, lo transitorio, lo contingente, pero para ser moderno hay que decidir una actitud frente a esto. Hay que aprehender lo que hay de "heroico" de "eterno" en el momento presente. Pero hacer heroico el presente es irónico, y Foucault diferencia la actitud del *flâneur*, ocioso que ronda, con el hombre de la modernidad. El hombre de la modernidad, ejemplificado en *El Pintor de la Vida Moderna* por Constantin Guys, que no es un *flâneur*, el hombre de la modernidad transforma lo real en un ejercicio de libertad; *Una transfiguración que no es anulación de lo real sino juego difícil entre la verdad de lo real y el ejercicio de la libertad; en ese juego las cosas "naturales" se convierten en "más que naturales", las cosas "bellas" llegan a ser "más que bellas" y las cosas singulares aparecen "dotadas de una vida entusiasta como el alma del autor*[262]. Un ejercicio de libertad que respeta lo real. Pero, además, la modernidad no es, para Baudelaire, un modo de relacionarse con el presente sino de relacionarse consigo mismo. Esa relación consigo mismo se asociará a un fundamental ascetismo, cada uno debe elaborarse de un modo arduo y complejo, cada uno debe transformarse en el objeto de esa

262 BAUDELAIRE, Charles: **El pintor de la vida moderna**. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos. Murcia, 1995.

elaboración, es lo que llama *dandysmo*[263]. Una despótica disciplina de la elegancia de lo modos y de las maneras, como ya hemos visto, *el ascetismo del dandy que hace de su cuerpo, de su comportamiento, de sus sentimientos y pasiones, de su existencia, una obra de arte*[264]. El hombre moderno será el que se inventa a sí mismo. Y solo en el arte se podrá realizar esta tarea compleja de encontrar lo heroico en el presente, esa tiránica elaboración e invención de uno mismo que debe seguirse para ser moderno.

Con estas pinceladas Foucault establece la línea que unirá las conclusiones de Kant en torno a la *Aufklärung*, un interrogante filosófico que problematiza de modo simultaneo, *la relación con el presente, el modo de ser histórico y la constitución de sí mismo como sujeto autónomo.* La Ilustración será esa permanente reactivación de una actitud, *un ethos filosófico que se podría caracterizar como una crítica permanente de nuestro ser histórico*[265]. Manuel Cirauqui retoma está línea de pensamiento para su artículo "La invisibilidad del dandy"[266], remarcando la línea trazada por el pensador francés entre la idea kantiana de razón crítica y la concepción baudelariana de artista, ese artista que se toma a sí mismo como objeto de una ardua elaboración. Cirauqui retoma al hilo del discurso a James J. Williams III, con una muestra de 1981 en la que el artista británico pone en venta espacios enteros en los que él mismo ha residido durante al menos un mes, vende todos los rastros de su estancia, unos restos que no sería más que fragmentos de retratos incompletos, *en la medida en que todos los objetos significan la utopía de una*

263 En la traducción del artículo de Foucault está escrito dandismo, palabra que introduce advirtiendo que se trata de un vocabulario de la época, sin, negar, a lo largo del artículo la posible vigencia.

264 FOUCAULT, Michel. "¿Qué es la Ilustración?" (197-207). En FOUCAULT, Michel: **Saber y Verdad.** Las Ediciones de la Piqueta. Madrid. 1991

265 Ibid, p. 95

266 CIRAUQUI, Manuel, "La invisibilidad del dandy". El artista y su imagen, en **Lápiz** Julio 2008, p. 69-77

perfecta identidad consigo mismo, el dandi es incapaz de autorretratarse[267].

Según Cirauqui Williams desarrollaría una línea discursiva de un dandysmo "clásico", un dandysmo social y ortodoxo como llamaríamos nosotros, aunque, afirma, el mismo concepto de dandysmo ha entrado en crisis al masificarse la singularidad de la imagen. Efectivamente el dandysmo ha entrado en crisis pero no para desaparecer sino para cambiar estructuralmente. Ya no podemos hablar de una sola estrategia, los dandys actuales juegan, dentro de la estética de oposición, enfrentándose a la multiplicidad de normalidades de nuestro tiempo. Por tanto establecen infinitas y concretas estrategias para cada normalidad. Creemos importante disociar las dos concepciones del dandysmo que ya viéramos en nuestro primer capítulo, el dandy social y el dandy intelectual, o relectura de la figura del dandy Brummell a manos de Barbey primero y Baudelaire después. Habríamos de disociar el dandy que se nombra como titular de una revista de moda y el dandysmo como "actitud" desarrollada por un artista como estrategia de vida. Cirauqui se refiere también a Warhol, *otra de las figuras fundadoras de este post- o contradandismo fue Andy Warhol, que modelo su personalidad de acuerdo con la evidencia del carácter prefabricado de la identidad del individuo de las sociedades postindustriales*[268]. Al analizar *66 Scenes from America,* una secuencia realizada por Jorgen Leth en 1981. Warhol aparece comiendo hamburguesas, una acción que Cirauqui considera muy poco dandy, o un acto heroico invertido, nosotros, por otra parte vemos un gesto absolutamente dandy, ya que el dandy establece un cambio en la relación con los objetos valorando lo que, hasta el momento, era poco o nada valorado por la institución del arte y reconstruyendo una identidad netamente americana que toma todo lo que define una sociedad, como dirá la baronesa, basada en la "glotonería", y orgullosa de esa glotonería.

267 Ibid, p. 72
268 Ibid, p. 72

I.3.7 Lo inútil es lo único fundamental: desde el consumo de élite a las basurillas.

Tal como apunta Rosalind H. Williams, al iniciarse el siglo XX la cultura de consumo de masas estará ya asentada, como demostró la exposición universal de 1900. El "consumo ostensible" teorizado, en ese mismo tiempo, por Veblen se daba la mano con las formas tradicionales de consumo de lujo de las clases más privilegiadas; *en ambos casos el consumidor trata de realizar sus fantasías a través de la mercancía. El consumo burgués es también un mundo soñado. En los tiempos prerrevolucionarios los sueños de la burguesía fueron siempre ascender al rango de la aristocracia*[269]. Según esta misma autora la diferencia entre los consumidores no será el consumo en sí, sino las fantasías que tales consumos pretenden alcanzar. Así, la proliferación de consumidores trajo consigo la proliferación de las imágenes y las mismas ideas del lujo y de ocio, nuevos mundos soñados. Una vez que la autoridad de un estilo burgués homogéneo de consumo fue cuestionada, una vez que la noción de experimentación triunfó sobre la obediencia a la hora de establecer los modelos, una vez que la posibilidad de nuevos estilos se abrió, estos mismos rápidamente se multiplicarán. Esta multiplicación de estilos de consumo es teorizada por Williams en dos tendencias; el consumo elitista y el consumo democrático. Los dandys, herederos de un exquisito Brummell, serán para Williams los originadores de este consumo de élite ya que rechazarán las constricciones de la sociedad burguesa, su idea de practicidad, utilidad y ahorro. *Estos últimos cortesanos, los dandys, se estaban rebelando contra el futuro, y todavía al redefinir la aristocracia se convirtieron en profetas sociales. Los aspectos residuales del dandysmo se mezclaran con otros nuevos y emergentes; en su revival de un mundo social moribundo se convirtieron en los creadores de un*

269 WILLIAMS, Rosalind H.: **Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France.** University of California Press. Berkeley, 1991, p. 180

nuevo mundo soñado del consumidor elitista [270] . Los artistas que optaron por el dandysmo más ortodoxo vivirán soñando una excepcionalidad espiritual pendientes, en todo momento y de un modo casi esclavo, a los matices que les definirán como seres superiores.

Sin embargo ya Oscar Wilde encontrará cada día más difícil dar con esos distintivos matices, *encuentro una dificultad creciente en expresar mi originalidad a través de mi elección de chaleco y corbata*[271]. Un modo de solucionar esta dificultad, sobrevenida por el desarrollo industrial, será poner un mayor énfasis en la distinción a través de otras posesiones, especialmente en la decoración de la casa de uno. A finales del XIX los dandys se obsesionaran por los objetos extraños, bizarros y, a ser posible, inútiles. Por ejemplo, los hermanos Goncourt, Jules (1830-1870) y Edmond (1822-1896) adquirirán el hábito de rondar por las tiendas de antigüedades parisinas, y en 1868 comprarán una casa para atesorar todos sus encuentros casuales. Edmond de hecho escribirá un libro entero dedicado a este asunto de la decoración, *La Maison d´un artiste,* de 1881. Objetos del pasado se mezclarán con objetos exóticos, buscando siempre cierta ambivalencia de sentidos. En esta suerte de museo privado crearán una sociedad elegida a su gusto, en la que la vulgaridad estará erradicada. Una fortaleza que los protegerá de la amenazante sociedad mediocre y uniformada. Esta estrategia se repetirá en otros autores y otras autoras a lo largo de la historia del siglo XX.

Esta obsesión por diferenciarse caerá una y otra vez en la imposibilidad. *¿Cómo será posible, cuando todo el mundo puede jugar a la aristocracia, identificar a los*

---

270 The last courtiers, the dandies, were rebelling against the future, and yet in redefining aristocracy they became social prophets. The residual aspects of dandyism are mingled with the emergent ones; their revival of a dying social world became the creation of a new dream world of the elitist consumer. Ibid, p. 111

271 MOERS, Ellen: **The Dandy. Brummell to Beerbohm**. University of Nebraska Press. Lincoln and London. 1978, pp. 20-21

tipos más auténticos? [272]. La diferenciación, vemos nosotros, se dará la vuelta y mostrará la otra cara de la misma moneda. Obviamente la burguesía enriquecida se rodeará de todos aquellos objetos que, más o menos nobles, pretendían imitar un tiempo pasado y un orgullo de casta prefabricada, ya que no se era, por naturaleza, aristocrático, al menos, que se pareciese. Obviamente a la estrategia militante del dandy esta encorseta elegancia con pretensiones no podía interesar en absoluto. Se comienza a transformar así el campo de acción y se pasa a una suerte de aristocracia de intemperie, que llamaría Juan Ramón Jiménez. Una suerte de aristocracia que hallaría sus fuentes en el pueblo, ese otro extremo del espectro social del que el buen burgués quiere igualmente alejarse. Aquí asistiremos a la revisión de lo que es o no artístico que vamos a ver en todos los dandys. Los productos inútiles, chirriantes, absurdos, brillantes, aquellos productos que imitan una añorada aristocracia sin disimulo, obviamente, descaradamente, objetos que no pretenden ser más de lo que son, remedos plasticosos de utensilios de cuentos, sueños o incluso, pesadillas. Los productos industriales del todo a veinte duros, o a un euro, se hacen arte puro por la elección de un alma sensible. Los restos de objetos que entes fueron algo, todo lo desechado, olvidado, abandonado, roto, fragmentado vuelca su belleza poética al ojo bien entrenado. La superioridad espiritual del dandy se reflejará en esa mirada entrenada que sabrá encontrar dentro del maremágnum industrial y de la acumulación de basuras de nuestra sociedad, el valor poético, un valor poético que estará siempre pero camuflado, dormido en algún rincón esperando a ese ser, entrenado en el lujo y con una sensibilidad afilada, lo despierte.

Así pues ni las tesis de Rosalind Williams que restringe al dandy a ese ser social rigidizado en un origen estrictamente británico, ni las tesis de Cirauqui, quien

272 Under such conditions, when anyone could play at aristocracy, how was it possible to identify the genuine variety? WILLIAMS, Rosalind H.: **Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France.** University of California Press. Berkeley. 1991, p. 126

igualmente solo ve dandysmo en la elección de objetos y atuendos ortodoxos, aparecen acertadas a la evolución real del dandy, de ese ser que elige su vida como un “ethos”, un ardua tarea, una ascesis que busca alejarse lo más posible de la clase social a la que, pese a sí mismo, pertenece, la aborrecida burguesía, los bienpensantes.

II BLOQUE:
CONTRAGÉNERO Y LA MUJER DANDY

II.1 DANDYS Y CONTRAGENERO.
Desdibujando las dicotomías de género.

... el género de los artistas de la modernidad en la tradición del dandysmo ya no nos proporciona una base útil para distinguirlos entre ellos como artistas... Dos géneros en relaciones cambiantes más que en una oposición fija; esa es la forma del dandysmo.

Jessica R. Feldman [273]

1. *The Lady with the Monkey*,
ilustración de Beardsley para Mademoiselle de Maupin de Gautier
(1897. Victoria and Albert Museum. Londres)

273.... the gender of modernist artists in the tradition of dandyism no longer affords a useful basis for distinguishing between them as artists. (...) Two genders in changing relation rather than fixed opposition: such is dandyism´s shape. FELDMAN, Jessica R. **Gender of the divide: The Dandy in Modernist Literature**. Cornell University Press. Melaine C. Hawthorne. Ithaca, New York, 1993, p. 16

II.1.1 Una semejanza directa: Madeimoselle de Maupin, Madeimoselle de Montpensier, Marquesa de Merteuil.

Esta soberanía de las maneras que él eleva a la altura de otros tipos de realeza la usurpa de las mujeres, quienes parecen haber nacido para ejercer tal poder. El domina en el modo en el que lo hacen las mujeres y con los medios que emplean las mujeres. Y toma a las mismas mujeres y, lo que es todavía más sorprendente, los hombres aceptan esta usurpación de sus funciones. Hay algo sobre el dandy que es anti natural y andrógino por lo que puede resultar infinitamente seductor.

Jules Lemaître [274]

Los escritores del dandysmo, los escritores *on the divide*, como los llama Feldman, serán los que demostraron ser capaces de escapar de la dicotomía de los géneros. Quisieron mostrar que la autoridad patriarcal ya no es monolítica, sino una mera construcción cultural como cualquier otra; condicionada, cargada de inconsistencias, que existe bajo unas complicadas relaciones con el mundo real, más que gobernar ese mismo mundo exterior. Cuando Gertrude Stein reclama su *derecho a auto-crearse con ingenio y placer* y *evadirse de las categorías de género que tanto obsesionan a sus contemporáneos*[275], hará una distinción que valdrá igualmente para todos los escritores del dandysmo, Gautier, Barbey, Baudelaire, Huysmans, Wilde.

Las mujeres de la modernidad hubieron de buscar un lenguaje y unas ropas y unos gestos que las llevasen fuera del discurso dominante, al igual que los hombres

---

274 This sovereignty of manners which he elevates to the stature of other types of royalty he usurps from women, who alone seemed born to exercise that power. He dominates in a woman´s way and even with a women´s means. And he gets women themselves and, what is even more surprising, men to accept this usurpation of functions. The dandy has something anti natural and androgynous about him which he can be infinitely seductive. LEMAÌTRE, Jules: **Les Contemporains.** Vol. 4. H. Lecène & H. Oudin. Paris, 1889, p. 58

275 ...Gertrude Stein as one who claimed "the right of self-creation with great wit and relish" and "evaded the gender categories that obsessed so many of her contemporaries" GUBARN, Susan, "Blessing in Disguise: Cross-Dressing as Re-Dressing for Female Modernists", in **Massachusetts Review** XX, n. 13, pp. 477-508

del XIX buscaron todos esos nuevos códigos que les permitieron salirse de la normatividad burguesa para inventar esa vida de artistas. Ellas, como ellos, buscaron el lugar de un "otro", y hablaron desde el lugar de ese otro. Shoshana Feldman se preguntará, *¿como puede el pensamiento romper con la lógica de las oposiciones polares?* [276], ¿como puede una mujer salir del marco de la dicotomía masculino-femenino?. Una de las posibles respuestas será buscar en aquellos hombres y mujeres que se construyeron como "otros", por virtud de su género y su inventada identidad de "artistas" dentro de la cultura burguesa de los siglos XIX y el siglo XX. Como las mujeres artistas, siempre, y los hombres, a menudo, han debido cuestionarse las bases mismas del modelo patriarcal, tanto los unos como las otras han tenido la ocasión de adoptar estrategias similares, sus respuestas a un mismo sistema opresivo servirá para borrar la línea que se erige entre ese ser hombre y, o, ser mujer.

La asunción más común y generalizada es que el dandy es, tiene que ser, un hombre, las grandes damas dandys que aparecen en los tratados más ortodoxos, Madeimoselle de Montpensier, la Condesa Dash, la Condesa de Merteuil y Mathilde de La Mole no se tienen ni siquiera en cuenta. Para Albert Camus el dandy es un rebelde, "un hombre que dice no", y para Walter Benjamín, es siempre un *flâneur*, nunca una *flâneuse*, un rondador que se funde con las muchedumbres en la nueva trama urbana. Emilien Carassus en su antológica con fragmentos de cuarenta obras que tienen algo que ver, o que decir, en torno al dandysmo, no incluye ni una sola mujer. Y la sentencia de Roland Barthes resume todas estas pre-concepciones, el dandysmo, dice es *un phénomène essentiellement masculin*[277].

---

276 How can thought break away from the logic of polar opposition?" FELDMAN, Shoshana. "Women and Madness: The Critical Phallacy", in **Diacritics** 5, Winter 1975, pp. 2-10

277 Un fenómeno esencialmente masculino. CARASSUS, Emilien, "Dandysme et aristocretie", in **Romantisme** 4, no. 70, 1990, p. 315

Ahora bien, si tenemos en cuenta la realidad intelectual del siglo XIX nos cuestionamos si la masculinidad de los poetas del dandysmo era tan masculina y tan esencial como parece. Christopher E. Forth establece una teoría para entender lo que llama el "anarquista intelectual"[278], esta acusación, empleada tanto por conservadores como por liberales, etiquetaba a cualquier individuo o grupo que amenazase con subvertir las concepciones dominantes de las jerarquías intelectuales y culturales. Una etiqueta está que escondía el miedo al desorden tanto de la confusión entre las clases sociales como entre los géneros. Como apunta Showalter en *Sexual Anarchy, en breve, la anarquía intelectual implica la anarquía sexual* [279]. La mujer era la gran amenaza y se la leía como incapaz de desarrollo académico alguno, pero, las categorías de género no se limitaban a diferenciar a los hombres de las mujeres, sino también se encargaban de dividir a los mismos hombres entre ellos. Sería curioso la interpretación de la amenaza de desorden femenino en un mundo, el de los intelectuales, en el que no había ni podía haber mujeres, el desorden pues habría de venir más bien de una feminidad imaginaria, una feminidad sin mujeres, el espectro amenazante de lo "subversivo de los hombres feminizados". Obviamente los escritores del dandysmo tienen mucho de femenino, incluso Baudelaire llega a desarrollar la "histeria", patología netamente femenina, dicen, como una armadura de distinción en su batalla contra las convenciones. Además ellos mismo se declaran andróginos, ya no de la mitología, sino de la historia. Entonces ¿cómo puede ser un fenómeno eminentemente masculino si los mismos padres del fenómeno renuncian a su masculinidad?. El centro de la diana de todo el sistema del dandysmo no será otro que el orden burgués, la distinción misma de la apropiada feminidad y la apropiada masculinidad es uno de los pilares básicos del orden burgués, ¿cómo no comenzar

278 Intelectual Anarchy, FORTH, Christopher E.: "Intelectual Anarchy and Imaginary Otherness: Gender, Class, and Pathology in French Intellectual discurse, 1890-1900". in **The Sociological Quarterl**y, Volumen 37, Number 4, pp. 645-671

279 In short, intellectual anarchy is implicitly sexual anarchy. SHOWALTER, Elaine. **Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle.** Virago Press. London, 1992

derrocándolo?. Claramente el dandysmo no es tanto un fenómeno "eminentemente masculino" sino un fenómeno que amenaza con barrer la base de la sociabilidad burguesa, la dicotomía hombre/mujer.

Por otra parte, los escritores del dandysmo, miembros de la vanguardia literaria, se querían representar como una suerte de nobleza cultural en permanente guerra con el "establishment" literario o con el mercado de las letras. Y pese a sus reclamos de cierto individualismo estético esta vanguardia literaria era esencialmente aristocrática[280]; *nuestra anarquía es enteramente aristocrática,* declarará un escritor decimonónico; *la labor de los poetas es afirmar la aristocracia de una Idea, la única legitima porque les Artistes sont les* Artistes[281]. Al inventar un nuevo arte de vivir, como argumenta Bourdieu, la revolución cultural de donde procede este mundo al revés, *subvertirá todos los principios de visión y división*[282]. Constituirán pues un mundo aparte del corriente, un imperio dentro de un imperio, instaurado por oposición al mundo "burgués" que se empeñaba en afirmar de manera casi brutal sus valores, sus demarcaciones, legitimaciones y juicios. Así que, ¿qué mejor modo de construirse *a rebours* que construyéndose como seres "aristocráticamente femeninos"?

En *Madeimoselle de Maupin*, de 1835, Gautier ampliará ya el concepto del dandy como un mero ser estilísticamente vestido y aseado, rico y hastiado.

---

280 POGGIOLI, Renato, **The Theory of the Avant Garde.** Hardvard University Press. Cambridge MA. 1968; BOURDIEU, Pierre: **Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.** Editorial Anagrama. Barcelona, 2005; DATA, Venita. "Aristocrat or Proletarian: Reflections on the Intellectual in Fin-de-Siècle France", in Paper presented at the 22d Annual Conference of the Western Society for French History. Des Moines, pp. 26- 29. Octubre, 1994.

281 RETTÉ, Adolphe, "L´Art et l´anarchie". *La Plume,* Feb. 1 pp 45-46. 1893. Citado en FORTH, Christopher E.: "Intelectual Anarchy and Imaginary Otherness: Gender, Class, and Pathology in French Intellectual discurse, 1890-1900, in **The Sociological Quarterly**, Volumen 37, Number 4, p. 658

282 BOURDIEU, Pierre: **Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.** Editorial Anagrama. Barcelona. 2005, p. 95

Comenzará con el dandy como personaje en su caballero d´Albert, un esteta, un snob, un *petimetre*; pero presentará a una dandy como reflejo de ese mismo dandysmo; Madelaine, quien compartirá con el héroe la máscara del dandy. Así, cuando Gautier imagina a una mujer con las mismas características del dandy, o cuando, al revés, imagina a un dandy que posee las características de una mujer, sugiere un proceso por el que feminiza el arte con el único objetivo de retar y romper la misma distinción que comúnmente se establece entre ser hombre o ser mujer. La novela es un texto en torno a la metamorfosis, una metamorfosis en la que debemos buscar el origen de una figura mítica, en este caso, del dandy, un ser míticamente auto-fabricado. Al final el dandy es una figura paradójica que pulula entre el mito y la realidad, entre la historia y la leyenda, entre las incidencias y las coincidencias de un argumento, las particularidades de un personaje y los ecos de las alusiones.

> *Muchos hombres son más femeninos de lo que yo soy. Tengo poco de la mujer, a excepción de mis pechos, unas pocas redondeadas líneas y unas manos más delicadas: la falda está en mis caderas, y no en mi constitución. En ocasiones sucede que el sexo del alma no corresponde para nada con el sexo del cuerpo, y esto es una contradicción que no puede sino producir un gran desorden. (...) Me aburre permanecer sentada con mis pies juntos y mis codos pegados a mis costados, dejar caer mis párpados modestamente, hablar con una suave y acaramelada voz, y meter un pedazo de madera diez millones de veces a través de los agujeros de un lienzo; no tengo ni el más mínimo apego a la obediencia, y la expresión que más frecuentemente empleo es "Yo quiero". Bajo mi suave frente y sedoso pelo hay pensamientos fuertes y varoniles; todas las afectadas estupideces que seducen a las mujeres nunca me han estimulado en grado alguno, y como Aquiles se disfrazó de jovencita, yo estaría dispuesta a*

renunciar a mi espejo por una espada [283]

Mademoiselle de Maupin, se presenta en este fragmento rechazando punto por punto todos los requisitos que una buena mujer burguesa habría de poseer; humildad, delicadeza, sumisión, virtud, habilidad, recato.... bajo una firme decisión de Maupin se re-construye por oposición a todo lo que de ella se espera. Su nuevo ser, sedujo a los estetas de finales de siglo y en particular a Beardsley (1872-1898) quien recrea este personaje travestido en un estilo muy similar al que empleará Djuna Barnes para su ilustración del mismo dandy. Una vez más la supuesta distancia del dandy y la mujer se colapsa en una semejanza directa, y es esta semejanza la que generará un mundo analógico en el que las mujeres son hombres y los hombres mujeres. Hemos pues de entender que el dandy no es totalmente hombre ni totalmente mujer, sino que es, precisamente, la figura que borra, o difumina, estas distinciones. *La proposición incorregible de que el hecho biológico prueba el estatus natural de dos géneros distintos es desafiada desde la literatura del dandysmo*[284]. Gautier expandirá las nociones recibidas del dandysmo, al poner las imágenes de sus dandys en un perpetuo movimiento de metamorfosis. El dandysmo para él se moverá entre personajes, entre géneros, a través de muy diversos paisajes, y en distintos géneros artísticos.

---

283 Many men are more feminine than I am. I have little of the woman, except her breast, a few rounder lines and more delicate hands: the skirt is on my hips, and not in my constitution. It often happens that sex of the soul does not at all correspond with that of the body, and this is a contradiction which h cannot fail to produce great disorder (...) It bores me to remain sitting with my feet together and my elbows glued to my sides, to cast my eyes modestly down, to speak in a little soft, honeyed voice, and to stick a bit of wood ten million times through the holes in a canvas; I have not the least liking for obedience, and the expression that I most frequently employ is "I will". Beneath my smooth forehead and silken hair move strong and manly thoughts; all the affected nonsense which chiefly beguiles women has never stirred me to any great degree, and like Achilles disguised as a young girl, I would be ready to relinquish the mirror for a sword. GAUTIER, Théophile, "Theodore". En, WILSON, Emma (edit.) **The Dedalus Book of Sexual Ambiguity, Sexuality & Masquerade**. Dedalus Limited. UK. 1996, p. 200

284 The "incorrigible proposition" that biological fact proves the natural status of two distinct genders is challenged throughout the literature of dandyism. KESSLER, Suzanne J., and McKENNA, Wendy. **Gender: An Ethnomethodological Approach**. University of Chicago Press. Chicago. 1978, p. 77

Barbey establecerá más bien posiciones paradójicas, incluso contradictorias. Su dandysmo queda también definido en un línea que atraviesa la distinción entre géneros pues, su especial forma de belleza, su elegancia, es el feminizado *petit sex* de una belleza masculina. Todo dandy, dice, conserva trazas de cierta feminidad y es una mujer, "en ciertos aspectos". La figura mítica del dandy que Barbey genera en su pequeño ensayo niega la síntesis en favor de la paradoja, Beau Brummell renuncia a una paralización en la cómoda red de las convenciones y las tradiciones. Brummell es, tal y como afirma Jessica R. Feldman, un palimpsesto, una suerte de superficie en la que se pueden escribir y borrar sucesivos textos, a veces congruentes, a veces contradictorios. Barbey establece toda su obra a base de apropiaciones, tanto de personajes reales como de ficción. Muchos de sus caracteres serán mitad retratos retomados, mitad auto-retratos buscados, al final, todos ellos convergerán en su única, y última obsesión, la idea del "Dandy". Este intento de auto creación ira suavizando la línea que separa la verdad de la fantasía, la criminalidad y la licencia poética, el plagiarismo y la creación. Brummell, en el centro de esta técnica creativa, se hace retrato más como proceso que como persona, otro *work in progress*. El autor francés no quiere mostrar a Brummell como figura histórica, como alguien simplemente más agudo, más fuerte y mejor vestido que el resto, Barbey lo quiere construir como una *influencia*, como un hombre cuya grandeza es inherente a su relación con su sociedad. Brummell será construido para rellenar un hueco, ese hueco que toda sociedad necesita, un ser que sea peculiar, caprichoso, elegante y absolutamente inútil. Una figura aposentada en la misma paradoja pues es reclamado por una sociedad puritana que reprime sus naturales impulsos hacia la belleza, el antojo y lo absurdo; precisamente las cualidades por las cuales ejerce su poder.

En esa misma paradoja Barbey afirmará, el dandy es una mujer en ciertos aspectos; *Naturalezas dobles y múltiples, de una sexualidad intelectual indecisa, en*

la que la gracia es aún más cortés en su fuerza y en la que la fuerza aún se encuentra en la gracia, andróginos de la historia no más que de las Fábulas, y de los cuales Alcibíades fue el tipo más bello en la más bella de las naciones[285]. La naturaleza de todo dandy mezcla la gracia con el poder, lo masculino con lo femenino, la historia con el mito, la realidad y la invención, todos términos paradójicos, no meramente contrastantes -como afirma Feldman- ya que Barbey ve la antítesis y no la síntesis, como la forma de expresión superior. La imagen final es la del Alcibíades, la figura de la duplicidad, un modelo de pensamiento equívoco, un ser inclinado a los contrarios, un personaje que le brinda a Barbey el llevarnos, justo, donde quiere llevarnos. Alcibíades plantea la naturaleza misma del amor, y así, igualmente, de los géneros. Tal y como se construye el ensayo del dandysmo, a base de recurrentes antítesis – silencio y discurso, francés e inglés, ardiente y helado, encantador e irónico, bello y malvado – la misma antítesis de lo masculino frente a lo femenino le permite a Barbey, *moverse hacia atrás y hacia delante a través de los límites categóricos y terminales*[286].

Barbey demostrará que el género, como la identidad, existe tan solo *en l´air*. Brummell sentirá en el límite de los dos sexos. Y el mismo Barbey dice tener *una mitad masculina y la otra mitad que no es masculina, esa, también la tengo*[287]. De hecho en la década de 1840 firmará bajo el nada discreto pseudónimo *Maximilienne de Syrène*, una serie de artículos de moda en *Le Moniteur de la*

285 Double and multiple natures, of undecided intellectual sex, in which grace is yet more graceful in its strength and in which strength still finds itself in grace, androgynies of History, not more than a Fable, and of whom Alcibiades was the most beautiful type in the most beautiful of nations! D´AUREVILLY, Barbey. Du Dandysme, 278. Citado por FELDMAN, Jessica R. **Gender of the divide: The Dandy in Modernist Literature**.. Cornell University Press. Ithaca, NY. 1993, p. 84

286 "play back and forth across terminal and categorical boundaries". COLIE, Rosalie: **Paradoxia epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox.** Princenton University Press. Princenton. 1966, p. 7. Ibid, p. 85

287 D´AUREVILLY, Barbey. Lettres à Trébutien. 2: 298. Citado por FELDMAN, Jessica R. **Gender of the divide: The Dandy in Modernist Literature**. Cornell University Press. Ithaca, NY. 1993, p. 86

Mode[288]. En estos artículos esta sirena aristocrática, una suerte de emperatriz mítica e imposible, nos adiestra en torno al sutil arte de la compra del mejor corsé, o la correcta elección del color de moda. Bajo esta carcasa de frivolidad se esconden todas sus meditaciones estéticas. En su *De l´élégance* (1843), Barbey establece la distinción entre la belleza y la elegancia siguiendo las líneas del género. La elegancia es menos que la belleza, pero más que la gracia. La belleza y la elegancia serán para él tan diferentes como el hombre y la mujer. La elegancia es el sexo menor de la belleza. Es inferior y al mismo tiempo es "otra", que la belleza. De hecho parece estar buscando una moderna definición de la belleza que se acercaría más a la elegancia, y esta re-definición estaría asociada a lo femenino. La moda es la reina, pero, debe ser tomada seriamente, la moda, afirma Barbey, es una cuestión muy seria aunque parezca frívola. Y Brummell que personifica la elegancia misma personificará igualmente la asociación básica entre el hombre y la mujer.

Además la elegancia reclama la libertad del capricho, pero, al tiempo, depende de reglas estrictas e inmutables. El elegante, el dandy, personificará esta paradoja, el capricho atrapado en un código, la mujer atrapada en el hombre, el movimiento dentro de una estructura, el resplandor dentro de la piedra. Y la cualidad sobre la que todo el sistema del dandy se asienta, la vanidad, es, tal y como comienza Barbey su ensayo, femenina y guarda relación directa con la arrogancia de la reina en relación a su rey. *Los dandys serán, quizá, mujeres aunque sean hombres*[289]. La mujer aparece en todo el ensayo, con un lenguaje figurativo, con sutilezas del lenguaje, con anécdotas o con abstracciones. Barbey asimila a Brummell a las *coquettes*, a las cortesanas y las musas. Las mujeres, opina, nunca le perdonarán que tenga la gracia que ellas tienen. Las mujeres de sociedad se parecerán al dandy y los hombres dandys creados en el ensayo se parecerán a las mujeres de sociedad.

---

288 Premiers articles (1834-1853)

289 *Dandies are, perhaps, women, although they are men.* FELDMAN, Jessica R. **Gender of the divide: The Dandy in Modernist Literature.** Cornell University Press. Ithaca, NY. 1993, p. 86

Barbey pues feminiza el dandysmo en varios modos; al comparar a Brummell con el andrógino Alcibíades (así como con las *coquettes*, y las cortesanas y las musas); al generar una analogía entre la elegancia y el sexo femenino; al estructurar todo el ensayo con notas en torno al género. A través de todo el ensayo Barbey juega con las antítesis para inutilizar los términos consiguiendo hacer del mismo concepto de género un terreno de pura paradoja. Tal y como concluye Feldman, *Él (Barbey) debe descubrir en la mujer su ser artístico verdadero, y apropiárselo de una manera tan completa que de ahí en adelante "dandy", "mujer" y "artista" sean tres términos que, tomados juntos, describan a un ser, el mismo Barbey* [290].

Unos años después de la primera publicación de *Du Dandysme*, Barbey escribirá, *Un Dandy d´avant les Dandys*, *Un Dandy Anticipado*. Este breve texto gira en torno a Lauzun, el hombre que conquistó, tan sólo por su dandysmo, a la gran Madeimoselle de Montpensier, la prima de Luis XIV. Feldman asegura que en este breve texto Barbey se basa en dos hechos irreconciliables; por una parte, asegura que los dandys se crean al negar a las mujeres, dejándolas siempre al margen dado su escaso conocimiento; y, por otra parte, que los dandys se parecen a las mujeres, tienen que tener, obligatoriamente, ciertas características femeninas.

En este dandy anticipado se nos narra una historia de amor, "la Grande Madeimoselle" enloquece al ver por primera vez a un oficial de la guardia del rey, Antonin de Caumont, duque de Lauzun. La narración será también paradójica, por una parte es la historia de una venganza a lo dandy, ya que Lauzun triunfa sobre Montpensier con su altiva frialdad. El duque se hace dandy al torturar a una mujer. Pero, al tiempo, es ella quien hace al dandy y lo construye a su antojo, entonces la

290 He must discover in woman his own truest self, appropriate her so fully that henceforth "dandy", "woman", and "artist" are three terms that, taken together, describe one being, Barbey´s own. This he does as afterthought to "Du Dandysme". Ibid, 92

princesa se hace artífice, artista, y al tiempo, dandy, mujer dandy. En la primera edición de *Du Dandysme* en 1845, Barbey afirmará que el dandy no puede ser ni artista, ni mujer, incluso si tuviera matices femeninos. Pero en esta ampliación de la noción, en este dandy anticipado, la Gran Madeimoselle se hace, como ya lo fuera Lady Hamilton e incluso D´Orsay, estatua, y su corazón se ha vuelto mármol, y todos sus movimientos están medidos por la ceremonia y la etiqueta. Se hace estatua y escultora, hacedora, artista. Será en sus *Mémoires*, libremente citadas por Barbey a lo largo de toda la pieza, en las que la princesa se recrea a sí misma y al duque de Lauzun. Los dandys se crean a sí mismos y los artistas crean obras de arte, pero, tal y como concluye Barbey, el artista moderno debe hacer ambas cosas.

Por vez primera se nos presenta una dandy con voz, una naturaleza compleja que encuentra un modo de auto-expresión. Ella, nos explica D´Aurevilly, por el poder de sus palabras y por su naturaleza noble, gana a un Lauzun, un frío dandy, precisamente porque lo crea, *ella magnificará al hombre que ama*[291]. Finalmente exclamará en una típica hipérbole, *esa mujer ha descifrado el dandysmo*[292]. Ella vivirá en el aire, bifurcada. Creará las mismas acciones que luego tendrá que interpretar y re-crear en sus textos. Diseña primero, vive después y documenta luego. Todo un despliegue de ser controlado a lo dandy. Es esta una narración de sí misma basada en adversarios, el artista dandy es una víctima, una mártir y al tiempo una vencedora. Y el dandy Lauzun se hace muñeca, obligado por guión a cometer actos crueles y auto complacientes. El texto de Madeimoselle, *Traité de la Princesse*, que Barbey imagina escribiendo a lo largo de los años con un contenido que se compone de *esos pedacitos encantadores como aquellos que escribiesen*

291 BARBEY D'AUREVILLY, J.; DE BALZAC, H; BAUDELAIRE, C.: **El Dandysmo.** La Fontana Literaria. Madrid, 1974, p. 239
292 Ibid, p. 239

solo los escritores de genio[293].

En el espejo que el mismo Barbey genera, en este último apéndice de su tratado, en la tragicomedia de Madeimoselle, encontrará la mayor de sus paradojas, y, de tal suerte, su ser más auténtico. Ella encierra y suma en su persona los deseos de aristocratismo innato del escritor y su ansia de auto posesión. La princesa puede permitirse el lujo de retar las mismas normas de las jerarquías y las tradiciones sin perder su posición privilegiada. Es una mujer cuyas palabras hacen que el mundo se parezca a la visión interior que ella tiene del mismo, incluso el personaje que ella misma decide interpretar le toca sufrir. Tal y como concluye Feldman, en ese salto que irá desde la esterilidad de un Brummell a la creatividad de una mujer que genera y prediseña un mundo en el que vivir y actuar emergerá el artista. Un mundo pues de asociaciones y de analogías en el que el yo es siempre otro, el dandy es una artista, la mujer es un hombre, y nuestros ojos, por fin, son ojos "modernos".

Baudelaire leerá a Gautier y su *Mademoiselle de Maupin*, y a Barbey y su *Du Dandysme*, y reconocerá que el dandysmo es un fenómeno que se puede expandir tanto como lo desee, o lo necesite, su creador. Gautier encontrará en el dandy la posibilidad de continuar su revuelta artística contra las estructuras sociales y contra la estética por la vía de la *artistic impersonation*, de la performance del artista. Barbey descubrirá en el dandysmo el medio de fragmentar y multiplicar la identidad humana al tiempo que la protege de su misma disolución. Ambos, tanto Gautier como Barbey, buscarán retar las nociones burguesas de orden, y para tal fin, elegirán examinar el concepto de género.

Al escribir sobre la androginia y el travestismo, al asignar los roles

293 Ibid, p. 239

tradicionalmente masculinos a las mujeres (Madelaine como un gentil caballero, la Grand Madeimoselle como un artista), Gautier y Barbey esperan de sus lectores cierta reflexión en cuanto al mismo concepto de género. Madelaine se da cuenta que actuando como un hombre y vistiéndose como un hombre, no es simplemente aceptada como hombre por el resto, sino que ella misma se sentirá en cierto modo "masculina". Más allá, comprendiendo el mismo poder inherente al sentido de "crear" su mismo género, se dará cuenta que, inclusive, habiendo permanecido vestida de mujer, podría haber desarrollado tal creación y jugado ese mismo rol. Este supuesto nuevo rol hubiera, no obstante, requerido cierto cambio en el guión, en el tono de voz, en la gesticulación, pero con todo no hubiera dejado de ser una actividad de auto-presentación pública, algo idéntico a su presentación vestida de hombre noble. Esta nueva, y supuesta, presentación, o invención, sería, si se quiere, más esperada, más "real", quizá más "verdadera", pero no dejaría de ser una puesta en escena. Al salirse Madelaine fuera de la dicotomía de los géneros sale fuera del mismo sentido común, al menos el sentido común al resto de sus aburguesados contemporáneos. Al final no hay lugar para ella; al menos Gautier se verá incapaz de visionar ese nuevo lugar para la rebelde que él mismo había generado.

Baudelaire sí imaginara este nuevo lugar. Imaginará un lugar en el que el género no es más que una cuestión de auto-presentación pública más que decreto absoluto. Y en este nuevo lugar será el dandy quien debe ocupar el centro de la escena, ya que el ostentará su auto-presentación, auto-creación, recordándonos que nosotros, como él, elegimos nuestra ropa, nuestro lenguaje no verbal, posturas, gestos, expresiones faciales e incluso nuestras actividades diarias para presentar al mundo una imagen de nosotros mismos, nosotros somos eso que mostramos. Incluso, el dandy será para Baudelaire, una figura que romperá cualquier cliché en los roles sociales, burlándose de la construcción burguesa de la perfecta esposa o del responsable y productivo profesional o del pintor virtuoso de retratos. En este

proceso de creación del ser más heroico y más inútil, el dandy, con su cargada *toilette* y su fina cintura, la misma noción de separación entre los géneros deviene cliché. El dandy es tan frágil como una flor y tan fuerte y decidido como un general, lo que revela que la dicotomía hombre-mujer, no captura la verdadera naturaleza elusiva del género, y que el género está socialmente construido, y que ocurre en la experiencia y en el modo en el que los otros nos leen.

Sin embargo el mismo Baudelaire se asentará también en la paradoja. El dandy se declarará contradictorio en su frontal rechazo a las mujeres y en su semejanza a las mujeres. Las mujeres, por un lado, serán bestias estúpidas, incapaces de expresarse adecuadamente. La arquetípica formulación de Baudelaire, *la mujer es lo opuesto al dandy... la mujer tiene hambre y quiere comer, sed, y quiere beber. Está en celo y quiere ser poseída... La mujer es natural, es decir, abominable*[294]. Pero la mujer también provee al dandy de todo su "artístico" poder, *en una palabra, quiero decir que en el gusto precoz por el mundo femenino, mundi muliebris, por todo lo que es ondulante, centelleante y perfumado en su presentación, está lo que hace a los genios superiores*[295].

Por otra parte también expresará el principio básico de la aristocracia del siglo XIX cuando reconoce que el dandy debe aspirar a la insensibilidad. Encontrará Baudelaire en el Valmont de Laclos una traza de sensiblería que le convierte en inferior a su rival, la mujer dandy, la Marquesa de Merteuil, en la que *todo vestigio de humanidad está calcinado*[296]. En este mismo sentido ese ansia de poder y ese

---

294 BAUDELAIRE, Charles: **Ouvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1975. vol. I, p. 677 . Citado por STANTON, DOMNA C.: **The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature.** Columbia University Press. New York. 1980, p. 180

295 In a word, I mean that the precocious taste for the femenine world, mundi muliebris, for all that undulating, scintillating and perfumed display, makes superior geniuses. Ibid, p. 677

296 Merteuil, the female dandy in whom "everything human is calcinated". STANTON, DOMNA C.: **The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and**

espíritu creativo lo encontrará Baudelaire en la afirmación de Mme de Merteuil; *Yo establezco mis principios, ... yo los creo, y puedo afirmar que he hecho de mi misma lo que soy ...soy el fruto de mi propio trabajo* [297]. Otra mujer dandy que supera en arrogancia e impostura a todos sus contemporáneos, otro personaje surgido de la mente de un varón que desprecia cualquier emoción por inferior y que erige una frontera infranqueable entre su ser artístico, que se muestra, y su ser real, que debe ser destruido. Una vida vivida tras una máscara. Dirá, *Tras estos preparativos (para su amante), (...), leo un capítulo de Safo*[298], *una carta de Eloísa y dos cuentos de La Fontaine, para recordar los distintos tonos que quiero adoptar,* y continua, *No creo haber nunca puesto más empeño en gustar, ni haber quedado nunca tan satisfecha de mi misma. Después de la cena, tan pronto infantil como razonable, juguetona como sensible, a veces incluso libertina, disfruté considerándolo un sultán en medio del serrallo, del que yo era, una tras otra, las distintas favoritas, concluyendo, ...y no hay nada que me divierta más que la desesperación amorosa. Me llamará pérfida, y la palabra pérfida siempre me ha gustado; después de la de cruel es la que suena más dulce en los oídos de una mujer, y es menos penoso merecerla*[299].

Habrá pues un poderoso principio transformador que haga de puente entre el hombre-real, y el yo-como-arte, el hombre superior. Este principio transformador lo encontrará Baudelaire pues en la mujer, más exactamente en la comparación de

---

Nineteenth Century French Literature. Columbia University Press. New York. 1980, p. 191

297 "I say: my principles... I created them, and I can state that I made myself what I am ... I am the fruit of my own labor" BAUDELAIRE, Charles: **Ouvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1975. II, p. 74. Citado por STANTON, DOMNA C.: **The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature.** Columbia University Press. New York. 1980, p. 198

298 Safo de Lesbos, (Lesbos, actual Mitelene, Grecia, c. 650-580 a.C.) fue una poetisa griega. Ha sido probablemente la poetisa más traducida y más imitada de la antigüedad clásica. La poetisa actuaba probablemente como maestra de jóvenes aristócratas, preparándolas para sus casamientos y sus maridos. La tradición de Safo fue recuperada por las expatriadas del París de los años veinte, en particular por Natalie Barney quien tomará incluso el modelo de su comportamiento y seguirá esa tradición que había sido suprimida durante dos mil años.

299 DE LACLOS, Choderlos: **Las amistades peligrosas**. Alianza Editorial. Madrid. 2004, p. 28

dos modelos de mujer, una básica, otra altamente sofisticada: *una de ellas era una rústica matrona, desagradablemente sana y virtuosa, sin ningún encanto, sin expresión en sus ojos, en suma, poseyendo todo lo que es embrutecedor en la Naturaleza ... la otra era una de esas bellezas que dominan y obsesiona nuestra memoria, quien añade a su encanto natural y original toda la elocuencia de su vestido, en control de sí misma en todo momento, con un regio conocimiento de sí, una voz como un delicado instrumento y ojos llenos de sabiduría desde los que fluye tan sólo lo que ella desea* [300]. Como un instrumento de seducción perfectamente consciente de sí mismo, el producto originado tras el estudiado artificio, encarnará, para Stanton, el mismo ideal del dandysmo. Son estas mismas razones las que hacen que Baudelaire vea también a Emma Bovary como un modelo de dandy, una transformación de un ser natural en un artista, no solo por su imaginación y su actividad, ni sentimental, ni pasiva ni femenina, sino más bien por ese gusto inmoderado que ella presenta por todos los medios artificiales de seducción -vestidos, perfumes, maquillajes – *en pocas palabras, el exclusivo amor por la dominación que posee el dandysmo* [301] .

Entonces según nuestros tratadistas del dandysmo encontramos mujeres dandys, en personajes de sus propias ficciones, como Madeimoselle de Maupin, en personajes de novelas aristocráticas, la Marquesa de Merteuil, o contemporáneas, también verá Baudelaire en Madame Bovary ciertas trazas de dandysmo disidente. Pero, lo que más nos llamará la atención será encontrar precisamente dandysmo en una aristócrata, la Grand Madeimoselle, la mujer más "real" de toda Francia, más real y más francesa que su propio tío Luis XIV. Madeimoselle, como otras "preciosas", habitantes de ese *monde* que nacerá en el siglo XVII francés bien

300 BAUDELAIRE, Charles: **Ouvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1975, II, p. 319. Citado por STANTON, DOMNA C.: **The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature.** Columbia University Press. New York. 1980, p. 183

301 Ibid. II, p. 82

alejado de la corte y de la iglesia, un mundo este dotado de leyes autónomas y un código de conducta significado por el riguroso culto a las formas. Un modelo de sociabilidad que pese a la gran fractura de 1789 sobrevivirá, como afirma Craveri, a través de mil metamorfosis. La primera obra que narrará esta mundanidad en un acercamiento netamente histórico será publicada, precisamente, en 1835, *Mémories pour servir à l´histoire de la société polie en France*[302]. Esta obra hará más accesible este modelo de sociabilidad aristocrática, modelo que los artistas con ansias de aristocracia, los dandys, observarán. En este mundo utópico lleno de impostura las poderosas serán ellas, precisamente, quizá todas "dandys anticipadas", Madame de Rambouillet, Madame de La Fayette, Madame de Sévigne y Montpensier, la Grand Madeimoselle: *en la sociedad aristocrática del Antiguo Régimen, eran las mujeres, y no los hombres, quienes legislaban y establecían las reglas del juego.* Parte de las reglas de este juego encajarían en cualquier tratado del dandysmo, *cada cual se crea una imagen exterior, un semblante que sustituye lo que se es por lo que se quiere parecer*, esta máxima, la número 256, resumiría el mito del dandy y lo acercaría, sospechosamente, a la mundanidad dieciochesca [303].

Pero, nuestras dandys, las mujeres cuya vida y obra queremos rescatar, vivieron y crearon en el siglo XX, más exactamente, en el periodo de entreguerras. Un periodo convulso de inestabilidad política y social, marco perfecto para el re-surgir de un cierto renovado dandysmo. La cuestión pues queda abierta, ¿qué le pasó a la mujer, o a las mujeres, tras la Revolución Francesa y durante el siglo de la

302 CRAVERI, Benedetta: **La Cultura de la Conversación.** Biblioteca de Ensayo Siruela. Madrid, 2003, p. 14

303 Así, en un contexto histórico inédito, donde las prerrogativas tradicionales habían perdido sus signos de exclusividad y las oportunidades de hacerse valer se habían reducido a los carruseles y los tiovivos, la nobleza de espada optará por distinguirse en el capcioso terreno del estilo. A partir de ese momento, será la manera de vivir, de hablar, de ataviarse, de divertirse, de reunirse, lo que brindará a las élites nobiliarias la inquebrantable certeza de su superioridad; serán las *bienséances*, el cuerpo de leyes no escritas, pero más poderosas que cualquier norma, las que suministrarán el banco de prueba que antes estaba reservado a las armas. Ibid, p. 27

burguesía? ¿Qué tipo de construcción social parapetó a todas las mujeres entre la casa y la iglesia?

II.1.2 El nacimiento de la mujer burguesa.

> *Por último, la tercera corriente -en la que estarían incluidos humanistas tales como Erasmo y Vives – parte de que la capacidad para la virtud* in genere *es distinta para hombres y mujeres y, en consecuencia, asigna a cada uno de los dos sexos virtudes diferentes y complementarias (elocuencia / silencio; mando / obediencia, etc.). El problema entonces se plantea es ¿cómo pueden las reinas, las princesas y otras mujeres nobles practicar ciertas virtudes que son contrarias a las de las mujeres en general?*
>
> *Julia Varela* [304]

El sociólogo alemán Norbert Elias en su estudio sobre la sociedad cortesana [305] sostenía que una buena parte de las mujeres de la alta nobleza francesa seguían gozando de una cierta paridad con los nobles, poseían enormes riquezas, y sus oportunidades de poder estaban bastante equilibradas, en la medida en que tanto mujeres como hombres de la aristocracia cortesana participaban en la formación de la opinión política, cultural y las costumbres. Señalaba además que, en general, para este grupo social, el amor y el matrimonio no estaban unidos, y que la limitación de las relaciones sexuales amorosas al matrimonio era considerada en muchos casos como "burguesa" e indigna de la condición noble. El poder y la influencia de estas mujeres fue enorme, y su modo de vivir, curiosamente, parece seguir punto por punto los principios básicos del dandysmo, un seguimiento

304 VALERA, Julia: **Nacimiento de la mujer burguesa**. Colección Genealogía del Poder. Ediciones Endimión. Madrid, 1997, p. 197

305 ELIAS, Norbert: **La sociedad cortesana.** Fondo De Cultura Economica. 1993

anterior a la escritura misma de estos.

Estas mujeres de la nobleza francesa se convirtieron, durante los siglos XVI y XVII, en guardianas del patrimonio de signos que servirán de reconocimiento a toda una élite, garantes de la pureza de la lengua y de los modales. Todas estas cualidades se habían de conseguir mediante un proceso cognitivo; se estudiaba, se copiaba, se interiorizaba. El modelo de comportamiento aristocrático se convertirá en objeto de imitación por parte de los exponentes más ambiciosos y emprendedores de las élites burguesas. Con el desplazamiento del criterio de adscripción social del nacimiento al mérito, con la identificación del mismo mérito con los valores de la vida mundana, cuya difusión y control quedarán en manos de las mujeres, la élite nobiliaria pareció aceptar mezclarse con la gente de extracción inferior. El espacio de los salones apareció pues como un lugar donde se daba una alarmante movilidad social y representaban una amenaza tanto para los valores de la estabilidad nobiliaria como para la ética burguesa. Así, afirma Craveri, *debido al elemento más relevante de la nueva comedia humana era el primer plano que toca ocupar a las mujeres, éstas harán de chivo expiatorio de un conflicto ideológico que rebasa ampliamente los límites de un debate sobre la identidad femenina*[306].

Carolyn C. Lougee[307] ha analizado como esta amenaza de movilidad social levantó una oleada de antifeminismo en la segunda mitad del siglo XVII. La discusión versará no tanto en la misma naturaleza de la mujer, sino en el lugar que ésta debería ocupar en la sociedad. Si las mujeres eran objeto de burlas por sus ambiciones mundanas, por sus aspiraciones culturales, por su demanda de cortesía,

306 Ibid, p. 49

307 En un importante estudio sociológico, LOUGEE, Carolyn C.: **Le Paradis des femmes. Women Salons, and Social stratification in the XVIIth Century in Franc**e, Princenton University Press, Princenton, 1976, Carolyn Lougee examina, a partir de la lista de 171 damas que frecuentaban los salones más significativos de la época, estableciendo un nexo entre la movilidad social y le papel hegemónico de las mujeres. Ibid, 496

de urbanidad, de galantería, si se les recordaba los deberes domésticos, la discreción debida, la obediencia, era precisamente porque todas estas "ridículas" pretensiones amenazaban el peso de la tradición, la autoridad de las costumbres y la estabilidad del orden social. El amor galante ponía en peligro la concepción cristiana del matrimonio indisoluble, y su capacidad para ser los "árbitros" de la composición social de los salones las hacían responsables de la mezcolanza de rangos: Su aspiración al lujo buscaba la homologación con la cultura aristocrática y las alejaba, irreparablemente, del ideal burgués.

Tomás Moro, en su *Historia de Ricardo III*, proporciona una significativa información sobre la *vida disoluta* de las damas nobles, al tiempo que crea una imagen demonizadora. La reina Isabel y Jane Shore aparecen en su libro descritas como mujeres que dominan la retórica, saben hablar persuasiva y elocuentemente en público, usan las mismas armas que los nobles para defender sus derechos, seducen a hombres y tienen amantes; son ambiciosas, vanidosas, y defienden sus propios intereses familiares siempre antes que los intereses de sus maridos. Estas mujeres se suponían, según Moro, malas madres, destructoras de la familia y de los lazos fraternales, mujeres opuestas a los nuevos modelos de madre y esposa que propagaran tenazmente los humanistas. El ideal burgués pues siempre se enfrentará a una educación completa de la mujer. G. Mattingly afirmará, *la princesa Isabel ... recibió una formación similar a la de un caballero noble, una formación que comprendía la lectura y la escritura en español, la poesía, la música, el dibujo, el baile, los bordados, la heráldica, la genealogía, montar a caballo, cazar con halcón* [308]. Las preciosas, pobladoras de los salones, buscaban esa formación completa para vivir su mundanidad.

Lougee ha demostrado que la sociedad de los salones era mixta. Y la tendencia

308 MATTINGLY, G. **Catherine of Aragon a Spanish Princess.** Jonathan Cape. London. 1942.

a la integración entre el mundo de la nobleza y de la alta burguesía y las finanzas que se perfila en los salones parisinos de los años 60 del siglo XVII, habrá de acentuarse con el tiempo. Pero, estas preciosas eran demasiado amenazantes para el orden burgués ya que por vez primera ya no serán los hombres quienes estudiaban, interpretaban y dirigían al otro sexo, sino que era el propio sexo débil el que se definía y declaraba en voz alta como quería ser tratado. Serán ellas las que reflexionarán sobre su condición de mujer. Y eso, no podía ser.

Julia Varela en su ensayo *Nacimiento de la mujer burguesa*[309], demuestra como desde el siglo XII se ha venido fraguando lo que ella misma llama *el dispositivo de feminización*. Con una primera ofensiva de la iglesia institucional tendente a la imposición y control del matrimonio cristiano indisoluble; una consolidación en el Concilio de Trento del mismo concepto, y un ulterior éxodo rural entre el XIII y el XVII que generó a una mujer urbana "libre" que fue definida, solamente, como prostituta. Y un segundo estudio que aporta información en torno a la institucionalización de las universidades cristiano-escolásticas y la expulsión de las mujeres burguesas de los recintos en los que se atesoraban los saberes legítimos. Dirá Varela; *Me parece que los procesos descritos (...) están articulados entre sí un poco al modo de muñecas rusas. Son procesos que se superponen y refuerzan entre sí, que se condensan y solidifican hasta alcanzar un determinado gradiente de generalización que implica nuevos registros, un nuevo estatuto, un cambio social e institucional, en suma, una redefinición en profundidad del equilibrio de poder entre los sexos* [310].

El *dispositivo de feminización* hace explícita la lógica de fondo que articula todos esos procesos históricos y sociales que afectan de forma diferente y

309 VALERA, Julia: **Nacimiento de la mujer burguesa**. Colección Genealogía del Poder, Ediciones Endimión. Madrid, 1997
310 Ibid, p. 226

diferenciada a mujeres de distinto rango y condición, un dispositivo que hizo posible, pensable y representable, la imagen de la mujer burguesa, del *eterno femenino,* una imagen de marca surgida de la génesis de la modernidad, y que coincide con el nacimiento del capitalismo. Esta imagen *pretendidamente universal, a histórica, y asocial, está sustentada en la historia y en el espacio social, en procesos ignorados y ocultos de ejercicio de poder sobre mujeres reales que han sufrido en su cuerpo y en su mente la violencia inscrita en el propio dispositivo de feminización* [311].

Este dispositivo de feminización quedará dramáticamente establecido tras el acontecimiento, la revolución y tras el texto, el código civil, los cuales marcarán la ruptura definitiva de la historia, e incluso en los países en los que la ruptura no tendrá una fecha tan precisa como la de Francia o Estados Unidos, también llevarán la marca de ese paso a la modernidad que es el fin de la realeza y el comienzo de una nueva era democrática y una sociedad civil muy distinta. La ruptura marca igualmente la exclusión de las mujeres de la vida de la ciudad. La separación entre el espacio público y el espacio privado se consolida y es también una de las consecuencias de la revolución: se distingue escrupulosamente entre vida privada y vida pública, se separa la sociedad civil de la sociedad política.

Al comenzar el siglo XIX se piensa que todas las mujeres, como especie, deben tener idéntica finalidad, una única misión de esposas y madres; en cambio, al final del siglo se propondrá una norma más fina, que convertirá cada historia femenina en un discurso controlado. Se podría entender que se devuelve la libertad al individuo femenino, a quien se reconoce la elección de un itinerario personal. Sin embargo, afirman George Duby y Michelle Perrot, *nada es menos seguro; su destino se juega en una participación regulada donde la medicina, la sociología, la*

311 Ibid, p. 226

psicología y el psicoanálisis y la estética se dan la mano para volver a enunciar la esencia de lo femenino[312].

Los diversos discursos de la modernidad, pues, producirán su propia imagen del cuerpo de la mujer, y del hombre. De acuerdo a los dictados de la ciencia y de la filosofía, el hombre moderno y las mujeres modernas habrían de aparecer dramáticamente diferenciados. Para la mentalidad europea del siglo XIX, una mujer masculinizada o un hombre feminizado representaban una aberración anti natural, una grotesca distorsión del abanico de matices distintivos que tenían sus raíces, supuestamente, en la biología, y estaban decretados por la naturaleza y aprobados por una compleja organización del comportamiento sexual y social que caracteriza a las sociedades modernas[313]. Si los hombres y las mujeres habían de ocupar sus roles prescritos, entonces deberían aparecer habitando esas ficciones sociales, una apropiada masculinidad y una apropiada feminidad, con naturalidad, como de toda la vida. Las apariencias testificarán el mantenimiento de un orden social basado en esas obvias y visibles distinciones. Si las fronteras se desdibujaran, el caos estaría asegurado.

Precisamente el dandysmo focalizó su carga de negatividad en este aspecto varonil oscuro, serio y austero que proclamaba los valores de respeto, y de responsabilidad y trabajo. Las extravagancias del Antiguo Régimen en el atuendo masculino no eran permitidas y eran, por otro lado, las favoritas de muchos de los dandys, en particular de Gautier, el monstruo de los chalecos de colores. Entonces la masculinidad se erigía demócrata estableciendo un frente que se abstenía de todo ornamento, de todo color y de cualquier signo exterior, excesivo o lujoso, que

312 DUBY, George y PERROT, Michelle: **Historia de las mujeres IV. El siglo XIX.** Círculo de Lectores. Valencia. 1993, p. 21

313 La justificacción científica de la inconmensurable diferencia entre los hombres y las mujeres, LAQUEUR, T. **Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud.** Harvard University Press. NY. 1992

pudiera ser asociado con la decadente aristocracia. El "triunfo del negro", tal y como Phillipe Perrot lo llama, se erigió por un nuevo orden político y social, una nueva ética fundada en la austeridad y el mérito, el trabajo y la cuidadosa salvaguarda del dinero y de las propiedades. Decencia, esfuerzo, sobriedad y auto control serán los nuevos valores burgueses, y el rechazo de una vestimenta extravagante, de cualquier joya o decoración se sumaban para apuntalar esa imagen de estoicismo masculino defensor de la propiedad y de lo apropiado.

Octave Uzane genera una elocuente imagen de la diferenciación pública entre hombres y mujeres; *El traje ordinario de un hombre está tan simplificado que... en determinadas ocasiones cuando se mezcla con mujeres, parece una humilde larva reptando entre las flores*[314]. Porque, efectivamente, si el hombre no podía adornarse, la mujer tenía que, obligatoriamente, hacerlo; *la mujer tenía el derecho a ornamentarse, a embellecerse, y a introducir un poquito de brillo en el aburrimiento.... de la vida moderna*[315]. Las mujeres hubieron de presentarse a sí mismas como un espectáculo "precioso", adornadas, enjoyadas y con larguísimos vestidos cuasi perfectos. Sería una tiranía contraria. Obviamente, bajo la estética de la negatividad y la autonomía moderna, las mujeres que quisieran ostentar cierta libertad habrían de vestirse austeramente, pero, ¿hubo espacio social para vestirse de otra cosa que no fuera la dama perfecta?, o más claramente, ¿fue posible la mujer-dandy durante el siglo XIX?.

---

314 "The ordinary dress of a man is so much simplified that... on state occasions when he mixes with women, he looks like a humble grub crawling among the flowers". UZANE, Octave. **The Modern Parisienne**. London, 1912, p. 22. Citado en GARB, Tamar: **Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France.** Thames and Hudson. London. 1998, p. 81

315 "woman has the right to ornament, to embellish herself, and... to introduce a little brilliance into the dullness of... modern life". Ibid, p. 27

II.1.3 ¿Una flâneuse decimonónica? Janet Wolff y la revisión de una idea

Para las mujeres burguesas, ir a la ciudad y mezclarse con las multitudes de composición social mixta no era solo peligroso por ser poco familiar, sino porque era moralmente peligroso . . . Los espacios públicos eran oficialmente el terreno de y para los hombres; para las mujeres entrar en el conllevaba inimaginables riesgos ... Para las mujeres, los espacios públicos podían ser un lugar donde una perdía su virtud, se ensuciaba; la salida al espacio público y la idea de la desgracia estaban íntimamente alineadas[316].

La conexión directa entre la presencia de la mujer en la ciudad, en el entorno público y el temor al caos, al desorden y a lo inesperado han caracterizado el desarrollo de la burguesía. La idea de la posibilidad o no posibilidad de la *flâneuse* ha generado un debate en diferentes disciplinas. Janet Wolff escribió en 1985 un ensayo titulado *The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity*[317], en este arremetía contra la sociología al uso interpretándola como privativa de los espacios públicos en los que, afirmaba, la mujer durante el siglo XIX tuvo muy poco que decir. La literatura de la modernidad, decía, quería localizar lo específicamente moderno en la vida de la ciudad: en lo fugaz, lo efímero, los impersonales encuentros en el ambiente urbano, en particular la imagen del mundo que el ciudadano desarrollaba [318].

---

316 For bourgeois women, going into town mingling with crowds of mixed social composition was not only frightening because it became increasingly unfamiliar, but because it was morally dangerous. . . The public space was officially the realm of and for men; for women to enter it entailed unforeseen risks . . . For women, the public spaces thus construed were where one risked losing one´s virtue, dirtying oneself; going out in public and the idea of disgrace were closely allied. POLLOCK, Griselda, "Modernity and the Spaces of Femininity", in **Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art**. Routledge. London and New York. 1988, p. 69

317 WOLFF, Janet, "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity", Theory, Culture & Society 2, no. 3, (La Flâneuse Invisible: Mujeres y la Literatura de la Modernidad)

318 (...) of those writers who locate the specifically "modern" in city life: in the fleeting, ephemeral, impersonal nature of encounters in the urban environment, and in the particular world-view which the city-dweller develops". Ibid, p. 38

Por supuesto estos escritores incluirán tanto a sociólogos, George Simmel y Richard Sennett, como a autores como Charles Baudelaire, Walter Benjamin y Marshall Berman. La literatura del XIX y también la sociología, en su nacimiento, están escritas por hombres y plantean la visión desde el punto de vista masculino. Sus protagonistas se auto erigen en personificaciones ambulantes de la experiencia de la vida moderna, ya se trate de *el dandy, el flâneur o el forastero*[319]. La literatura de la modernidad no ve a la mujer, sigue Wolff, porque la mujer queda relegada al ámbito de lo privado. Evidentemente la vida del solitario e independiente *flâneur* no estaba abierta a la mujer, y claro, tampoco su siguiente categoría, la de dandy. La conclusión de Janet Wolff es rotunda, la división sexual entre lo privado y lo público en el siglo XIX prohibía a la mujer rondar solita por la ciudad, así pues, una versión femenina del *flâneur* es inexistente.

Yéndonos un paso más allá, nos planteamos no ya la existencia o no de la rondadora, sino su inclusión en el discurso patriarcal. Mujeres en el dominio de lo público había, pero, el modo en el que estas mismas mujeres se hacían visibles aparecía regulado de antemano por el discurso de los autores decimonónicos. *Las mujeres sólo aparecen...a través de su relación con los hombres en la esfera pública, y a través de rutas ilegítimas o excéntricas en el terreno masculino – esto es en el rol de prostituta, viuda o víctima de asesinato*[320]. Igualmente las mujeres de la alta burguesía aparecían públicamente como portadoras de todos los símbolos de estatus que sus esposos podían permitirse, la moda era, para ellas, una visualización de su poder pecunario, además y por supuesto llevaban los típicos "artificios" tal como los llama Thorstein Veblen, como el corsé, *en teoría económica, el corsé es, sustancialmente, una mutilación, provocada con el*

319 "(...) its protagonist invoked to epitomize the experience of modern life," were invariably male figures: the dandy, the flâneur or the stranger". Ibid, p. 39

320 "Women only appear...through their relationship with men in the public sphere, and via their illegitimate or eccentric routes into the male arena – that is, in the role of the whore, the widow or murder victim". Ibid, p. 44

propósito de rebajar la vitalidad de su usuaria y hacerla incapaz para el trabajo de modo permanente e indudable[321]. Por otra parte, el surgimiento hacia mediados de siglo de los grandes almacenes revolucionó la imagen pública de la mujer de clase media, y fue introduciendo poco a poco un lugar para una nueva apariencia pública. Así pues mujeres había, pero lo que quizá no había eran ojos femeninos que viesen esa realidad y la contasen generando nuevas heroínas de la modernidad.

Tres años después de la publicación de este sonado artículo de Wolff, Griselda Pollock publicará *Modernity and the Spaces of Femininity*[322]. Este texto es una revisión del impresionismo desde el punto de vista feminista. La crítica apunta directamente a la lectura del Impresionismo por pare de T. Clark en la que la idea del genero está ausente. Tanto este autor como muchos otros han apuntado recurrentemente al artículo de Baudelaire *El pintor de la vida moderna* como el originario y representativo de la nueva idea del artista de la vida moderna, esto es, el *flâneur*, el dandy, siempre masculino. Este artículo fundacional celebra el solitario rondador hombre. Así pues podríamos afirmar, avaladas por estas personalidades, que la idea de la mujer dandy, la *flâneuse*/dandy, binomio que tomamos prestado de Amelia Jones, durante el XIX (George Sand no será representativa, ya que pese a todo, lucha por la custodia de sus hijos, prepara budín para Jules Sandeu y cuida de Chopin enfermo además de tejer pantuflas para su marido del que ya está separada) aparece imposible.

Así pues ser mujer *flâneuse* será, durante el siglo XIX, repetimos, imposible. Ni observamos las condiciones materiales ni las condiciones sociales que sí dieron lugar al *flâneur*/dandy de Baudelaire, al hombre que dejándose llevar por el ritmo de la nueva urbe mira el mundo y desde esa mirada construye un discurso artístico,

---

321 VEBLEN, Thorstein: **Teoría de la clase ociosa.** Alianza Editorial. Madrid. 2004, p. 178

322 POLLOCK, Griselda, "Modernity and the Spaces of Femininity", in **Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art**. Routledge. London and New York. 1988

un texto, un dibujo, una pintura o una expresión de sí mismo como obra, un dandy. La mujer quedará relegada, constreñida y estructurada desde lo privado y lo privado no parece haber interesado realmente en la construcción teórica de la modernidad. La idea de la dandy, la *flâneuse*, habrá de esperar un tiempo hasta que se den las condiciones para que el fenómeno social nazca y se desarrolle. Aunque, si volvemos a Janet Wolff y a un segundo artículo, posterior, *Gender and the haunting of cities (or, the retirement of the flâneur)*[323], vemos como desde mediados de los años ochenta, precisamente cuando el *flânerie* tomo un lugar central en el discurso sociológico de la modernidad, gran parte de la crítica feminista comenzará a poner en duda este modo de conceptualizar la modernidad. La exclusión de las mujeres, argumenta Wolff, es más producto de un discurso de finales del siglo XX que priorizarán las calles y el espacio público en la misma definición de modernidad.

Muchas críticas han insistido en el hecho de que siempre ha habido mujeres en el terreno público. Leonore Davidoff y Catherine Hall, por ejemplo, han demostrado en su estudio de la vida de la clase media inglesa entre 1780-1850 que lo público y lo privado no estaban separados de un modo tajante sino que intersectaban, a través de redes familiares y uniones matrimoniales que siempre se relacionaran con la estructura económica[324]. Mica Nava señala que *la apropiación de las mujeres del espacio público, tanto en un sentido simbólico como en uno material, estaba creciendo rápidamente entre finales del siglo XIX y primeros del XX*[325]. También Peter Fritzsche en su estudio de Berlín en 1900, y Judith

323 WOLFF, Janet, "Gender and the haunting of cities (or, the retirement of the flâneur)", p.p 18-31, en D´SOUZA, Aruna; McDONOUGH, Tom (edt.) **The Invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris**. Critical Perspective in Art History. Manchester University Press. 2006

324 DAVIDOFF, L. & HALL, C.: **Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class, 1780-1850**. The University of Chicago Press. Chicago. 1987.

325 "women´s appropiation of public spaces, in both symbolic and material ways, was growing rapidly in thte late nineteenth and early twentieth centuries". NAVA, Mica: "Modernity´s

Walkowitz en el Londres de la década de 1880 y Kathy Peiss en su trabajo en torno a las mujeres de la clase trabajadora en el cambio de siglo en Nueva York[326] , confirman este hecho. Otros teóricos incluso llegan a insistir en el role de la mujer como *flâneur* sobre todo cuando va al cine o va de compras, dos de las nuevas actividades del cambio de siglo. Con lo que respecta a nuestros propósitos poco valen estos argumentos pues la condición básica para un verdadero *flâneur*, o *flâneuse*, es precisamente su falta de objetivo, su rondar sin tiempo y sin destino. Wolff, tras su exposición se reitera, *pero es igualmente importante recordar las obligaciones reales, y los peligros que afrontaban las mujeres en el ambiente urbano, quiero insistir que el rol del flâneur permaneció imposible pese a la expansión de las actividades públicas de las mujeres, y pese a las nuevas actividades de las compras y el cine. Porque lo más importante de la definición de flâneur son tanto la falta de destino del caminar, y lo reflexivo de la mirada*[327] . Como muy bien expondría Bejamin, quizá el responsable del peso del flâneur en el discurso de la modernidad, el gran almacén matará al *flâneur*, pues ya no habrá lugar para la ronda sino que los productos y los dependientes impedirán ese estar por estar; *Si las arcadas son la forma clásica de intérieur, que es como el flâneur ve la calle, el gran almacén es la forma de la decadencia del intérieur. El bazar es*

Disavowal: Women, the City and the Department Store", en NAVA, Mica y O´SHEA A. **Modern Times: Reflections on a Century of English Modernity.** Routledge. London. 1996, p. 40

326 FRITZSCHE, P.: **Reading Berlin 1900.** Harvard University Press. Cambridge, Mass. 1996, pp. 63-66; WALKOWITZ, J. **City of Greatful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London.** Chicago University Press. Chicago. 1992; PEISS, K.: **Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York.** Temple University Press. Philadelphia. 1986

327 But because it is equally important to keep in mind the actual constraints, exclusions, and dangers faced by women in the urban environment, I want to insist that the role of fl^neuse remained impossible despite the expansion of women´s public activities, and despite the newer activities of shopping and cinema going. For central to the definition of the flâneur are both the aimlessness of the strolling, and the reflectiveness of the gaze. WOLFF, Janet, "Gender and the haunting of cities (or, the retirement of the flâneur)", p. 21, en D´SOUZA, Aruna; McDONOUGH, Tom (edt.) **The Invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris**. Critical Perspective in Art History. Manchester University Press. 2006

el último lugar frecuentado por el flâneur[328].

Lo más destacable de todos los posibles puntos de vista en torno a la figura del flâneur es su inadecuación a lo esperado de un hombre, esto es, la figura del flâneur se separa de la sobriedad, de la optimización del tiempo, de la eficacia y de la productividad, requisitos básicos para el buen burgués y el buen hombre. Así la misma idea del flâneur borra la distinción entre los géneros ya que se permite perder su tiempo dejándose llevar por el ritmo de la vida de la ciudad sin otro objetivo que el de mirar y, por supuesto, ser mirado. Como apunta Elizabeth Wilson, *la misma masculinidad del flâneur está en cuestión, es un error aniquilar la figura amenazante de la mujer con su mirada, y observaremos que ni su falta de objetivo en su caminar ni la traslación de la observación de la vida de la ciudad a un texto literario o a una pieza artística está en consonancia con la ideología de la masculinidad como definida por objetivos claros, centrada y productiva*[329]. Volvemos a esta ruptura de las divisiones de género, igual que vimos en el caso del dandy, quizá el colorario del *flâneur/flâneuse*, la cuestión del genero no es trascendente pues una de las bases de su estética de la negatividad es precisamente negar uno de los hitos de la normalidad burguesa, la diferenciación tajante entre la correcta feminidad y la apropiada masculinidad. Al romper está barrera la entrada de las mujeres en el sistema del yo-como-arte, el dandysmo, habrá de esperar a tiempos más propicios, tiempos en los que se re-habiliten las posibilidades de experimentar con sus propias biografías y decidir el destino de sus propias vidas, cosa que, durante la restauración, pareció negárseles de raíz.

---

328 If the arcade is the classical form of the *intérieur*, which is how the flâneur sees the street, the department store is the form of the intérieur´s decay. The bazaar is the last hangout of the flâneur. BENJAMIN, Walter, Charles Baudelaire, p. 54. Citado por WOLFF, nota 13, p.29

329 The masculinity of the *flâneur* is itself in question, in his failure to annihilate the threatening figure of woman with his gaze, and we could also observe that neither the aimless wandering nor the translation of observations of the city life into literary and artistic texts accords well with the ideology of masculinity as purposive, focused and productive. WILSON, Elizabeth, "The Invisible *Flâneur*", in **New Left Review** I/ 191, January-February 1992

Las mujeres que pudieron hacer de sus vidas una obra de arte trabajaron y vivieron siempre en las fisuras, en los intersticios de la vida urbana, en las zonas liminales. Sobrevivieron y florecieron negociando las contradicciones de la misma ciudad en su modo particular. Importará pues su "retórica del caminar"[330] y las "retóricas de la vida cotidiana" en las grandes ciudades de los primeros años del siglo XX. Habrá que re-escribir la ciudad desde los márgenes.

330 "rhetoric of walking", concepto desarrollado en De CERTEAU, Michel, **The Practice of Everyday Life.** University of California Press. Berkeley, 1984

II.1.4 El discurso de la sexualidad y la subjetividad. La Primera Guerra Mundial

La primera cuestión que descubre un observador poco atento es que las mujeres no son como los hombres. Ellas son "el sexo opuesto" (aunque, porqué, "opuesto", no lo sé; cual es el "sexo vecino"). Pero la cuestión fundamental, es que las mujeres son más parecidas a los hombres que a cualquier otra cosa en el mundo.

Dorothy L. Sayers [331]

¿Quién, o qué, fue la Nueva Mujer?. Rica, educada, e inteligente, la Nueva Mujer afirmaba su derecho a compartir la herencia americana de individualismo y confianza en uno mismo. Unas cuantas mujeres nacidas entre las décadas de 1850 y primeras de 1900 en América, educadas, ambiciosas y frecuentemente solteras. A principios del siglo XX ya habían encontrado un lugar en las nuevas profesiones, en los gobiernos y en diversos organismos de reforma. Afirmando su derecho a una voz pública y a un poder visible, demandaron los derechos y los privilegios que, según costumbre, habían pertenecido tan sólo a los hombres blancos de clase media. Su salida a la luz marcaba la muerte simbólica del sujeto femenino anterior, la confinada y refinada dama victoriana.

Obviamente hubieron de luchar por su legitimación social y sexual. La Nueva Mujer desafiaba las relaciones de género preexistentes y la distribución del poder. El discurso las definirá como fisiológicamente "antinaturales", los claros síntomas

331 The first thing that strikes the careless observer is that women are unlike men. They are "the opposite sex" (Though why "opposite", I do not know; what is the "neighboring sex"). But the fundamental thing is that women are more like men than anything else in the world. SAYERS L., Dorothy: **Are women human?** Wm. B. Berdmans Publishing Co. Cambridge. 2005, p. 51

de una sociedad enferma, unos síntomas que amenazaban con desintegrar el orden social burgués, un orden, según ellos mismos, perfectamente "natural". Sobra apuntar que las Nuevas Mujeres repudiarán esa normalidad y este encorsetado orden.

A esta primera avanzadilla de Nuevas Mujeres, sucederá, tal y como apunta Carrol Smith-Rosenberg [332], tras la Primera Guerra Mundial, un nuevo grupo que cambiará las estrategias discursivas. Las Nuevas Mujeres de los años 20 adoptaron la retórica sexual de los médicos, de los reformadores sexuales, de los políticos e incluso de los novelistas. Todas estas retóricas representaran a la Nueva Mujer como el tercer sexo, como unas "hermafroditas", un sexo intermedio que existía, de algún modo, fuera del orden biológico y sexual. Lo hacían con una clara intencionalidad política. Al investir imágenes generadas por hombres con un contenido feminista, le daban la vuelta a la estrategia y empleaban los mitos masculinos para repudiar el mismo poder masculino – para desbaratar el mundo masculino y ponerlo "patas arriba"[333] . De algún modo, esta estrategia falló. Y ya en la década de los años 30 la segunda generación de Nuevas Mujeres se convirtió en un conjunto de sujetos de incomprensión y ridículo. No obstante será precisamente en esta década, los años 20, cuando encontremos el respaldo social que nos permitirá encontrar la posibilidad de cierto dandysmo femenino, un dandysmo disidente heredero directo de aquel de los literatos decimonónicos.

La educación constituirá la característica fundamental de las Nuevas Mujeres, y su mayor demanda. La única vía de crecimiento personal y liberación de las ataduras de la familia burguesa la encontrarán en la educación universitaria.

---

332 ROSENBERG-SMITH, Carroll. "Discourses of Sexuality and Subjectivity: The New Woman", 1870 – 1936, en DUBERMAN, Martin; VICINUS, Martha and CHAUNCEY, George Jr.: **Hidden from History. Reclaiming the Gay and Lesbian Past**. A Meridian Book, pp. 264- 280

333 .... they sought to use male myths to repudiate male power – to turn the male world upside down. Ibid, p. 265

Claramente el situar una carrera profesional por delante del matrimonio chocaba frontalmente con la concepción victoriana de la apropiada feminidad y la normatividad burguesa. Así la Nueva Mujer se quedó fuera de las estructuras sociales convencionales. Se convertirán, por propia decisión, en marginadas sociales. Una marginación que, para la re-invención de la vida de la artista, vendría muy bien. Las estudiantes universitarias serán figuras liminales, figuras de transición atrapadas en un nuevo lugar y en una nueva ritualística vital. Conscientes de ser el objetivo de muchas miradas cerraron lazos entre ellas mismas y compartieron identidades que desarrollaran diversos roles siempre marginales o enfrentados al discurso dominante. Casi todas continuarán experimentando con estilos de vida alternativos una vez finalizados sus estudios.

Todos estos cambios y esta avalancha de Nuevas Mujeres tendrá su origen en el desequilibrio surgido tras la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias, las cuales constituirán un brusco cambio en los entornos públicos y privados y en las necesidades de la sociedad. Los mismos escritores hombres, autores como D. H. Lawrence, T. S. Eliot, Wilfred Owen, Siegfred Sasson y naturalmente Ernest Hemingway describen la guerra como un periodo apocalíptico de la lucha entre los sexos e incluso como un festival de desorden femenino. Los hombres se ven ridículos ante una guerra devastadora y viril, triunfal y negadora de todos los valores sobre los que se sostenía la cultura occidental. Incluso se encontraron a sí mismos víctimas de enfermedades supuestamente femeninas como la histeria. La maquinaria de la guerra debía continuar, las bajas eran demasiadas y las únicas que podían llevar a cabo la producción armamentística y los transportes serán las mujeres. Curiosa amenaza para los combatientes. Miedo a la desposesión de su poder y ansia ante una mujer uniformada, eficiente y públicamente correcta. Por la fuerza de la necesidad la guerra abre la frontera que separaba trabajos femeninos de trabajos masculinos. Así mismo y por esta misma necesidad las escuelas superiores

de médicos e ingenieros dejan lugar a la entrada de la mujer.

A esto añadimos el surgimiento de los renovadores de la moda, la muerte del corsé, el acortamiento de las faldas y la nueva comodidad de la indumentaria permiten a la mujer desarrollar otro tipo de vida menos codificada y previsible. La nueva figura clave para entender a la dandy, la Nueva Mujer, nace en este maremágnum de colapso social y renovación. Se destruyen viejos tabúes al ritmo que las bombas van destrozando la vieja Europa. Tal y como quedó ya reflejado en la novela *La Garçonne* de Raymond Radiguet, un escandaloso éxito de ese tiempo, la sociedad anda aterrorizada ante todas esas mujeres que andan solas, viven solas, asumen solas las responsabilidades, cuestiones estas aparentemente imposibles hasta ese momento. Ya vimos que durante todo el siglo XIX una mujer podría morir de hambre antes de osar entrar sin compañía a un restaurante pues, si hacía semejante cosa, su condición de mujer burguesa digna caería para siempre hacia los sectores más sospechosos y marginales de la sociedad.

La misma Janet Wolff en un artículo más reciente asiente a la posibilidad de la *flâneuse* en el cambio de siglo cuando los movimientos feministas van cuajando en el mundo occidental y la guerra, que ya estaba en aire, acabó de generar la suficiente desestructuración social y la crisis necesaria para que se den cambios. Nos interesa retomar la idea de la necesidad del *aimlessness*, esto es, el "no objetivo", la ausencia de un fin utilitario de la salida al terreno de lo público. Los teóricos que hablan de la mujer que en el XIX va al cine o va de compras como *flâneuse* se equivocan, evidentemente su fin es ese, ver una película o comprar algo. El fin de la *flâneuse*/dandy no es ninguno otro que el de observar el ritmo de la vida moderna y las miles de claves que el comportamiento cotidiano de los ciudadanos esconde. La dandy se deja ver en la ciudad, en los cafés, en los parques, en los bulevares, pero va, sin objetivo prefijado, observando lo que le rodea para

tomando de aquí y revisando de allá generar su propio discurso estético, un discurso que seguro acabará convirtiéndose en una pose, un modo de hablar, de sentarse y de mostrarse. En suma, en una puesta en escena.

Si seguimos el ritmo de la discusión en torno a la *flâneuse* hemos de detenernos igualmente en Elisabeth Wilson. Esta autora inglesa da un paso más y se cuestiona si el *flâneur* fue una realidad tangible o una construcción cultural más flotante que real. Wilson ve en el *flâneur una figura alegórica o mitológica que representaba lo que quizá fuera la respuesta más característica a todas las nuevas formas de vida que se estaban desarrollando: la ambivalencia*[334]. Para esta autora el *flâneur* no era una figura exclusiva, ni mujer, ni hombre, ni pública ni privada. El *flâneur* representará, continua, precisamente lo no decidido, lo incierto, lo novedoso en la experiencia burguesa de la ciudad. Así, la cuestión residiría más bien en preguntarnos cual serán esas ansiedades ante el nuevo mundo moderno. Una de las más acuciantes sería, sin duda, la sexualidad y los espacios públicos, términos ambos que estaban cambiando de forma drástica, y problemática. El *flâneur* será además una figura que rondará esos lugares intermedios que fueron los primeros centros comerciales, unos territorios híbridos, entre privados y públicos. Esta figura mitológica será para la autora inglesa una suerte de compensación, un mecanismo de defensa contra las amenazas de todos estos nuevos lugares.

Este paso es desconcertante, cuando menos, pues nos hace plantearnos está posibilidad. Lo más interesante es el borrado de las dicotomías, hombre-mujer, público-privado. Sea un figura cultural o real lo cierto es que sí existirá en el imaginario de nuestras dandys rondadoras pues serán todas ellas herederas de una

334 "a mythological or allegorical figure who represented what was perhaps the most characteristic response of all to the wholly new forms of life that seemed to be developing: ambivalence" WILSON, Elizabeth, "The Invisible Flâneur". New left Review, no. 191 (January – February 1992), p. 93

tradición literaria en que ambas figuras campaban a sus anchas. Walter Benjamín aún no había escrito por entonces *sobre algunos temas de Baudelaire,* ni tampoco, *Baudeliare y las calles de Paris*, ni tan siquiera *El Flâneur*[335], por tanto la figura de *flâneur* quizá no estaría tan repetida, pero, el texto de Baudelaire, en el que se equipara al flâneur y al artista de la modernidad, sigue siendo fundacional y básico.

Por tanto, durante los albores del siglo XX y dada la situación política la sociedad sufre un cambio sin precedentes. La mujer sale a la calle y sale sola. Aligera su aspecto y comienza a mirar la vida de la ciudad con sus mismos ojos. Recordemos la sentencia de Baudelaire, *el dandysmo hace su aparición en los periodos de transición...En el tumulto de tales tiempos un puñado de hombres que son déclasses, disgustados, desprovistos de ocupaciones pero ricos en poderes innatos, pueden concebir la idea de fundar una nueva clase de aristocracia.* Por supuesto que estos hombres, nos parece, pudieron ser mujeres cuando, y solo cuando, las condiciones sociales, políticas y económicas lo permitieron. Estas condiciones de crisis, caos y reajustes vendrán en el intenso periodo de entreguerras.

Por otra parte, estas Nuevas Mujeres de la Primera Guerra Mundial y de la década de los años veinte, crecerán en un nuevo entorno discursivo, un entorno de una sexualidad subjetivada y un abierto eroticismo. Para estas Nuevas Mujeres de segunda generación, la autonomía sexual significará el derecho a la libre experimentación. Las Nuevas Mujeres más radicales rechazaran las convenciones sexuales de pleno. Tal y como infiere Carroll Smith-Rosenberg, para entender a la Nueva Mujer de la década de los años 20 y 30, no podemos limitarnos a seguir sus sentencias políticas y sexuales. Para seguir el devenir de su presentación pública y su posicionamiento habríamos de prestar mayor atención a las obras. Según Smith-

335 BENJAMIN, Walter: **Poesía y capitalismo. Iluminaciones II**. Taurus. Madrid, 1993.

Rosemberg, sus novelas, *Orlando*, de Virginia Woolf y *El Bosque de la Noche*, de Djuna Barnes, leídos como fragmentos de un discurso mucho más amplio. Por nuestra parte consideramos que ese discurso más amplio queda perfectamente expuesto prestando atención no sólo a las obras terminadas, libros, dibujos, pinturas o piezas varias, sino, más específicamente, acercándonos a la personalidad de las artistas más destacadas, y radicales, de estas Nuevas Mujeres. Ese acercamiento leerá más información en su presentación, sus modos y maneras, y su dandysmo que en sus piezas aisladas. Las mujeres que hemos seleccionado para nuestro estudio expondrán claramente esta tendencia: Djuna Barnes, Romaine Brooks, Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven y Florine Stettheimer.

Estas mujeres de los 20 deliberadamente transpusieron las metáforas sexuales masculinas a un lenguaje feminista. Insistirán que la afirmación de que las distinción de los géneros es una construcción social, y por tanto, artificial. El "Género" y no "la Nueva Mujer" será lo no natural, y las distinciones normativas entre los géneros deformarán, según ellas, el espíritu humano, tanto el femenino como el masculino. Las convenciones en cuanto al género son la base de las tradiciones burguesas, esas mismas contra las que la artistas de la modernidad arremeterán por castradoras y limitadoras. La androginia será su ideal. Las artistas de la modernidad generaron un nuevo modo de vestirse y una imaginería que repudiaba la dicotomía de géneros, borraba los límites y proclamaba un nuevo orden, quizá una realización de un orden que ya fue pero que quedó meramente impreso. Susan Gubar afirma que la adopción del traje masculino de sastre por algunas de las escritoras de la modernidad fue una buscada declaración política. Los dandys decimonónicos se feminizaban frente a la negrura del buen burgués, las mujeres de la modernidad se hacen austeras frente a la brillante y lustrosa feminidad de las buenas costumbres, un juego, una vez más, de reversos. Mujeres y hombres van, por una vez, por la misma senda en contraposición directa a la

normalidad burguesa, la insistencia en la misoginia de los dandys no será tal, los/las dandys van contra el hombre correcto y la mujer correcta, ambas construcciones sociales, la mujer, burguesa, será natural y por tanto abominable, como dirá Baudelaire, pero el hombre no será más que un enterrador aburrido, obediente y absolutamente deleznable. Cualquier sujeto que prescinda de su individualidad para conformar lo apropiado de una sociedad perfectamente estructurada será el blanco de todos los dardos, como es “natural”.

II.2 DANDYS FEMENINIZADOS DANDYS MASCULINIZADOS
O como jugar a lo mismo disfrazado de lo mismo

Antes de la guerra las condiciones eran diferentes. El hombre de la calle era anti-feminista pero los escritores de calidad eran pro-sufragistas. Ahora el caso es el contrario. El hombre de la calle acepta la emancipación de las mujeres . . . Pero un gran número de escritores hombres jóvenes adoptan una actitud misógina[336].

II.2.1 Disfrazando Pareceres. Hacia atrás en el túnel

Además, así como las trajes de la imaginería de los hombres modernistas es profundamente conservadora, la imaginería en los atuendos de las modernistas feministas es radicalmente revisionista en un sentido tanto político como literario, porque implica que ninguno, ni hombre ni mujer, puede o debe ser confinado a un uni-forme, una sola forma del ser
Sandra Gilbert[337]

Como Virginia Woolf apunta en *Orlando, hay mucho para sostener la visión de que son las ropas las que nos llevan a nosotros y no nosotros a ellas, podemos hacer que tomen el molde de nuestros brazos o nuestro pecho, pero (las ropas)*

336 "Before the war conditions were different. The man in the street was anti-feminist but the writers of quality were pro-suffrage. Now the case is reversed. The man in the street accepts the emancipation of women . . . But a very large number of the younger male writers adopt (misogynistic) attitude". WEST, Virginia "Autumn and Virginia Woolf", en **Ending in Earnest: A literary Log**. New York. 1971, pp. 212-13

337 Moreover, just as male modernist costume imagery is profoundly conservative, feminist modernist costume imagery is profoundly conservative, feminist modernist costume imagery is radically revisionary in a political as well as literary sense, for it implies that no one, male or female, can or should be confined to a uni-form, a single form or self. GILBERT, M. Sandra, "Costumes of the Mind: Transvestism, as Metaphor in modern Literature" in **Critical Inquiry**, Vol. 7, No. 2. Winter, 1980, pp. 391-41. Los hombres, poetas modernistas, tal y como lo hemos traducido, con los que trabaja en el artículo son Yeats, Eliot y Joyce. Compara la actividad literaria y el modo, opuesto, de trabajar el travestismo en los hombres y las mujeres de letras de las primeras décadas del siglo XX.

modelan nuestro corazón, nuestro cerebro, nuestra lengua a su antojo[338]. La moda será, para los artistas de la modernidad, la suprema expresión del espíritu contemporáneo. Tal como apunta un texto clásico, *Psicología del Vestido,* (originalmente publicado en 1930 por Hogarth Press, la editorial de Virginia y Leonard Wolff); *además de la cara y las manos . . . lo que realmente vemos y ante lo que reaccionamos son, no los cuerpos, pero las ropas de los que nos rodean . . . de hecho la misma palabra "personalidad", como nos han recordado escritores recientes, implica una "máscara" que es en sí un artículo del vestir. Las ropas, de hecho, aunque parecen apéndices exteriores, han entrado en el mismo corazón de nuestra existencia como seres sociales*[339]. Las ropas pues, hacen a los hombres, y, claro, a las mujeres. Expresan identidades codificadas en términos de afiliaciones a determinado género, clase, raza, nación, profesión, y orientación sexual, adoptando precisamente esta orientación sexual el aspecto predominante, una suerte de proyección de nuestro modo de relacionarnos con las normas culturales del género y la sexualidad.

Las ropas oscurecen y al tiempo definen el género, el cuerpo sexuado, velando su forma física con una máscara cargada de significado; actúa, como Barthes lo nombra como un "objeto poético", para permitir un intercambio entre el que lleva las ropas y el que observa, ambos, emisor y receptor del sistema, negocian sus identidades entrando en un juego doble que funciona entre una identidad mostrada y la posibilidad del juego[340] . La cuestión que a nosotros nos interesa es descubrir la diferente manera de jugar que tendrán los escritores de las primeras décadas del

338 "There is much to support the view that it is clothes that wear us and not we them, we may make them take the mould of arms and breast, but (clothes) mould our hearts, our brains, our tongues to their liking. WOOLF, Virginia: **Orlando.** New York. 1928. Citado en GILBERT, M. Sandra, "Costumes of the Mind: Transvestism, as Metaphor in modern Literature" in **Critical Inquiry**, Vol. 7, No. 2. Winter, 1980, pp. 391-41; y JONES, Amelia: "Clothes Make a Man: The Male Artist as a Performative Function", in **Oxford Journal** 18:2. 1995, pp. 18-32

339 FLÜGEL, John Carl: **Psicología del vestido**. Paidós. Buenos Aires. 1964. 1930, pp. 15-16

340 BARTHES, Roland: **The Fashion System**. University of California Press. Berkeley and Los Ángeles. 1990, pp. 236-255

siglo veinte y las escritoras, o artistas, quienes, sin una heroicidad perdida que defender, sin pasado glorioso alguno que reivindicar, se sintieron libres para mostrarse de las miles de maneras que las ropas les permitieron, miles de maneras que incluirían la posibilidad de miles de géneros, si es que esto fuese posible. Y si tal exagerada cantidad no fuese posible, al menos, se negarán a ser clausuradas en cualquier estructura fija que las aplastase en una sola, y única, identidad pre-fijada de antemano.

Como veíamos Virginia Woolf ve la moda inseparable de la identidad, es más, creerá que la moda genera la identidad[341]. Con el advenimiento de la industria del vestido los hombres y las mujeres comunes, junto con individualidades menos comunes (Baudelaire, Gautier, Barbey, etc.) comenzaron a experimentar nuevas visiones del fenómeno de la moda y de su naturaleza "teatral". Hacia finales del siglo XIX, tal y como apunta Sandra Gilbert, los círculos literarios del *fin de siècle* estaban ya dominados por hombres que eran, en su mayoría, dandys, poetas cuya máxima era el estilo en toda la amplitud del término. Al comenzar el siglo XX la preocupación con el tema de la moda continuará, pero, curiosamente, mientras las escritoras y artistas, como Woolf, Barnes o H.D., imaginaron los disfraces que mostraban sus puntos de vista con gran ironía y altas dosis de ambigüedad, sus contemporáneos, Yeats, Joyce, Eliot, emplearán los disfraces de muchos de sus personajes para afianzar más la estructura patriarcal y el cada uno en su lugar. Debido a que la ropa, y más el *cross-dressing,* o travestismo, define los roles sexuales, las artistas de la modernidad consideraron que todas las posibles apariencias sartoriales eran disfraces, y que como todos los disfraces tienen mucho de falso y todo de juego. No opondrán, como su pares varones, la falsedad de su atuendo y la realidad de su desnudez, no, para ellas su ser sexual era también una

341 But because costumes are selves and thus easily, fluidly, interchangeables. GILBERT, M. Sandra, "Costumes of the Mind: Transvestism,as Metaphor in modern Literature" in **Critical Inquiry**, Vol. 7, No. 2. Winter, 1980, p. 405

“moda” y la “moda” eran ellas mismas[342].

> *Por el contrario; donde tantos hombres del siglo XX han buscado subrayar los duraderos mitos conectados con el género detrás de la historia, muchas mujeres del siglo XX han luchado por definir una realidad de género libre detrás o debajo del mito, una esencia ontológica tan pura, tan libre que “ella” (“it”) puede “habitar” cualquier ser, cualquier moda. Para los hombres modernistas, en otras palabras, el género es normalmente una realidad máxima, mientras que para las mujeres modernistas una realidad máxima existe tan solo si uno viaja más allá del género* [343]

Como venimos viendo en nuestro estudio del sistema del dandysmo, está no fijación del género, este borrado de fronteras se dio ya en los escritores decimonónicos. ¿Qué les sucedió a la generación que abrió el siglo XX?; ¿Cómo es que abandonaron la posibilidad de un mundo sin restricciones en el que la sexualidad fuese libre y cambiante?, ¿Por qué serán precisamente las mujeres las herederas de esta visión de un posible mundo menos estructurado, previsto y restrictivo?. Gilbert asume varios argumentos para explicar el “desconcierto” de los poetas del nuevo siglo, el constante invento de diferentes modas durante todo el siglo XIX, la amenaza del afeminamiento de todos los decadentes *fin de siècle* y la amenaza seria de los feminismos en Inglaterra y América, además del hecho de que “mujeres garabateadoras”[344], a ambos lados del Atlántico, estaban apropiándose del mercado literario. Pero, de todas las posibles causas, Gilbert remarcará la gran guerra, la Primera Guerra Mundial, la causante de las características desplegadas

342 On the contrary, many literary women from Wolff to Plath see what literary men call “selves” as costumes and costumes as “selves”, in a witty revision of male costumes metaphors that can be traced back to such nineteenth – century foremothers as Charlotte Brontë and Emily Dickinson. Ibid, p. 394

343 On the contrary; where so many twentieth-century men have sought to outline the enduring, gender-connected myths behind history, many twentieth-century women have struggled to define a gender-free reality behind or beneath myth, an ontological essence so pure, so free that “it” can “inhabit” any self, any costume. For the male modernist, in other words, gender is most often an ultimate reality, while for the female modernist an ultimate reality exists only if one journeys beyond gender. Ibid, p. 394

344 “scribbling women”

por estos artistas, tanto ellos como ellas. La penumbra masculina frente al regocijo femenino; la ansiedad sexual masculina frente a la exuberancia sexual femenina; los anhelos masculinos de regresar al mito y los deseos femeninos de quedarse detrás del mito. Los acontecimientos apocalípticos de la guerra fueron diferentes para el mundo de los hombres y para el de las mujeres. Tal y como Paul Fussell lo demuestra, la Primera Guerra Mundial demostrará a muchos hombres lo falaz de sus visiones de heroísmo, y por extensión de las imágenes históricas de ese mismo heroísmo[345]. Por supuesto, las mujeres, que nunca habían tenido ilusión alguna de heroicidad, ni para ellas mismas ni para la historia, no encontrarán ninguna frustración de sueño alguno de grandeza, sueño este que nadie les había enseñado a tener. Como especula Gilbert, consciente o inconscientemente articularan este hecho, ya que compartirán la creencia que verbaliza la Catherine Morland de Jane Austen, *la historia, la verdadera y solemne historia . . . no me dice nada que no me desconcierte o me canse. Las peleas de los papas y reyes, con guerras o pestilencias, en cada página; los hombres todos demasiado buenos para nada, y prácticamente ninguna mujer en absoluto – es muy tedioso* [346]. Nada que perder, y quizá, como afirma Gilbert, todo que ganar, como ya vimos en el capítulo anterior. En 1918, cuando la guerra había terminado, 8.5 millones de hombres europeos habían muerto, y 37.5 millones hombres aparecen como víctimas, bien asesinados, o heridos, o desaparecidos. Durante cuatro años los hombres fueron constreñidos a uniformes y a trincheras, las mujeres encontraran cierta libertad en los nuevos puestos de trabajo, en las granjas, en las fábricas, y comenzarán a cambiar sus "hábitos".

---

345 FUSSELL, Paul: **The Great War and Modern Memory.** New York. 1975. LEED, Eric J.: **No Man´s Land: Combat and Identity in World War I**. Cambridge, 1979

346 History, real solemn history. . . tells me nothing that does not either vex or weary me. The quarrels of popes and kings, with wars or pestilences, in every page; the men all so good for nothing, and hardly any women at all – it is very tiresome. AUSTEN, Jane: **Northanger Abbey.** New York. 1965. Citado por GILBERT, op. cit. p. 408

Inevitablemente al final de la devastadora guerra ellos, se obsesionaran con la idea de los falsos o verdaderos disfraces, con lo engañoso de la historia y con la verdad del mito, y el travestismo y el verdadero "vestir". Insistirán en que la verdadera realidad que subyace a la historia, el mito o la ontología, debe ser La Verdad del *Género*[347]. En *Between the Acts*, Wolff, dibujará múltiples espejos para mostrarnos los roles de toda la cultura occidental, roles que serán meros disfraces; *para encontrar la verdad real uno debe volver en el "túnel", atrás hacia la noche de los dinosaurios y el barro, la "noche antes de que los caminos fueran hechos"*[348]. La misma noche en la que Djuna Barnes situará su bosque, *Nightwood*, una noche anterior al asentamiento de los géneros, de las costumbres, de los apropiados atuendos, una noche para reclamar, como lo hará el personaje del Dr. O´Connor de Barnes, el tercer sexo. Como concluye Gilbert, *solo aquellos que son oprimidos o reprimidos por la historia y la sociedad quieren hacer pedazos los paradigmas establecidos de dominación y sumisión asociados a las jerarquías de género y restaurar el caos primigenio de travestismo o "genderlessness". Estos devotos políticos del "tercer sexo" querrían decir, Yo no soy ese ser fijo que tú has encasillado en esas ropas metálicas: soy todos los seres – y ninguno* [349]. Como los dandys ortodoxos, las mujeres artistas de la modernidad encajarán en esta pasión por romper la norma, la regla y la grisalla burguesa, por buscar un nuevo lugar desde el que funcionar artísticamente eligiendo una indumentaria acorde a sus deseos estrictamente personales e intransferibles.

---

347 "Truth of Gender". SCHOLES, Robert: **Structuralism In Literature: An Introduction.** New Haven. Connecticut, 1974

348 To find real truth one must "tunnel" back, back to the night of the dinosaurs and the mud, the "night before roads were made". WOLFF, Virginia: **Between the Acts**. New York. 1941 (p. 219). Citado por GILBERT, op. cit. p. 412

349 Only those who are oppressed or repressed by history and society who want to shatter the established paradigms of dominance and submission associated with the hierarchies of gender and restore the primordial chaos of travestism or genderlessness. Such political devotees of "the third sex" wish to say "I am not that fixed self you have restrained in those nettight garments; I am all selves – and no selves". GILBERT, op. cit. p. 416

II.2.2 El andrógino de la historia. Cross-dressing o la moda como metáfora.

El dandy reta la distinción hombre/ mujer, y de este modo estos escritores escapan lo que Feldman llama "la prisión de la dicotomía de los géneros". Por ejemplo, cuando describe la Madelaine de Théophile Gautier, Feldman escribe: "Madelaine ha aprendido lo que todos los dandys de mi estudio anuncian: el género es una creación de auto-presentación y de atribuciones sociales, no algo dado por los dioses o un "hecho" biológico genéticamente fijo [350].

Jessica R. Feldman presenta en su estudio sobre la literatura de la modernidad y los dandys, *Gender of the divide: The Dandy in Modernist Literature*, la tesis de que los dandys fueron los primeros en deconstruir el sistema de sexo/genero. La noción de dos géneros diferentes y distintos es un producto de nuestro "educado" entendimiento, o nuestros ojos adiestrados culturalmente. Foucault en su primer volumen de *Historia de la Sexualidad, hace del sexo una función de la sexualidad y considera la sexualidad un simple proceso semiótico*[351]. El género no será una identidad estable sino una identidad constituida en el tiempo por una *estilizada repetición de actos*[352]. Como bien ha demostrado Judith Butler, el género es instituido a través de la estilización del cuerpo y, de este modo, debe ser entendido como un modo mundano en el que los gestos del cuerpo, los movimientos, y las

350 The dandy challenges the male/female distinction, and thus these writers escape what Feldman calls "the prison of dichotomous gender". For example, when describing Théophile Gautier´s Madelaine, Feldman writes: "Madelaine has learned what every dandy of my study announces: gender is a creation of self-presentation and social attribution, not of god-given or genetically fixed biological "fact". FELDMAN, Jessica R.. **Gender of the divide: The Dandy in Modernist Literature**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.

351 "makes sex a function of sexuality and considers sexuality as a purely semiotic process" FOUCAULT, Michel: **La Historia de la Sexualidad.1, Introducción.** Alianza Editorial. Madrid. 1980

352 *Stylized repetition of acts.* BUTLER, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in **Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theater,** ed. Sue-Ellen Case Johns Hopkins UP, Baltimore,1990, p. 392

interacciones de diversos tipos constituyen la ilusión de un ser de género perdurable. El género por tanto tendrá una constitución *de temporalidad social*[353]. Así, si el género se instituye a través de actos que son inherentemente discontinuos, entonces la apariencia de la substancia es precisamente eso, una identidad construida, un logro performativo que la audiencia social mundana, incluyendo a los mismos actores, llegan a creer. *Si la base de la identidad de género es la repetición estilizada de determinados actos a través del tiempo, y no es una identidad aparentemente coherente, entonces las posibilidades de la transformación del género se encontrara en la arbitraria relación entre dichos actos, en la posibilidad de un tipo de repetición diferente, en la rompedora o subversiva repetición de tales actos*[354]. El dandy pareció conocer este dato mucho antes de ser formulado y subvirtió cualquier previsible repetición del acto de transformarse en un caballero modelo para convertirse en un ser escurridizo y en permanente mutación.

El dandy seduce usurpando de la mujer las armas que, se supone, naturalmente, esta tiene. Se hacen así mismos anti-naturales y andróginos, andróginos ya no de la mitología sino de la historia. Estos andróginos abogan por un amor no fructífero, y no solo eso, sino por un amor que suponga un reto. El mayor reto que Gautier encontrará será una lesbiana, Paquita Valdés. Como muchos otros soberanos el dandy implora algún difícil obstáculo que deba superar, alguna prueba que active su inactiva moral y su poder físico. Esta búsqueda de obstáculos les llevará al eroticismo perverso, un proceso circular que se genera por la insatisfacción y no tiene otro fin posible que la misma insatisfacción. Marsay, con sus extravagantes fantasías y su gusto ruinoso no encuentra gratificación alguna hasta que conoce a

353 Social temporality. Ibid, p. 392

354 If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary realtion between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style. Ibid, p. 392

Paquita Valdés, una misteriosa, encantadora pero inalcanzable síntesis de lo satánico y lo divino, de lo feo y de lo bello. Él le permitirá vestirlo en ropas de mujer en un juego de contrarios, una estrategia que no persigue otro objetivo que aglutinar en un solo ser al emisor y al receptor. Esa obsesión por estudiarse, mirarse, analizarse en un acto, el amoroso, en el que no se deben perder los sentidos. *En momentos de placer sexual,* dirá Gautier, *cambiaría los roles sexuales muy gustosamente, porque es mucho más frustrante no experimentar los efectos que produces*[355]. Gautier va un paso más allá haciendo, como apunta Carter, apología de la homosexualidad, tanto femenina como masculina; *debemos hacer notar que en Madeimoselle de Maupin, Gautier se convierte en un apologista del lesbianismo -Maupin y Rosette-, y la homosexualidad – D´Albert y Théodore. (...) Sin embargo, la homosexualidad se convertirá en un tema importante de la literatura francesa solo después de 1885*[356].

El andrógino no sólo ejemplificará la sexualidad perversa del dandy, también, como apunta Domna, los medios y el mensaje del mismo dandysmo. Por otra parte, Estrella de Diego afirmará, ... *y sin embargo los andróginos eternamente adolescentes y la Nueva Mujer frecuentemente comparten la ambigüedad moral que se achaca tanto a la mujer masculinizada – a la que se ve como ejemplo de una sociedad decadente y en crisis – y a ciertas representaciones masculinas fin de siglo...* Esta ambigüedad moral decidida se hará pública por la estrategia del *cross-dressing*. Ellas se vestirán de hombres cargando esta vestimenta de multitud de

355 "In moments of sexual pleasure, I would gladly have changed roles, for it is most frustrating never to experience the effect one produces". GAUTIER, Théophile: **Mademoiselle de Maupin.** Classiques Granier. Paris. 1966, citado en STANTON, DOMNA C.: **The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature.** Columbia University Press. New York. 1980, p. 169

356 It should be noted that Mademoiselle de Maupin, Gautier also becomes an apologist for lesbianism -Maupin and Rosette – and homosexuality – D´Albert and Théodore. (...) However, homosexuality becomes an important theme in French literature only post-1885...." CARTER, Alfred E. **The Idea of Decadence in French Literature, 1830-1900.** University of Toronto Press, Toronto, 1958.

sentidos, las artistas de este estudio, artistas de vanguardia, se construyeron como seres andróginos de la historia abriendo nuevos posibles lugares donde posicionarse como artistas y como mujeres.

> *Cross-dressing es sobre la confusión sexual. Cross-dressing es sobre el falo como esencialmente velado. Cross-dressing es sobre el poder de las mujeres. Cross-dressing es sobre la emergencia de la identidad gay. Cross-dressing es sobre la ansiedad de dislocación económica y cultural, la anticipación o reconocimiento de la "otredad" como pérdida. Todas verdad, todas parcialmente ciertas, todas poderosas metáforas.*
>
> *Marjorie Garber* [357]

El *cross-dressing,* o travestismo, no ha sido leído del mismo modo en diferentes tiempos y en diferentes culturas. En algunas culturas se asocia directa y solamente con la homosexualidad o el lesbianismo, y en otras se interpreta como heterosexual u homosexual indistintamente. Como dicen los Bullough, *el vestido ha sido un símbolo ubicuo de la diferencia sexual, enfatizando las concepciones sociales de la masculinidad y la feminidad. Así el Cross dressing representa una incursión simbólica en el territorio que cruza las fronteras del género* [358]. Radclyffe Hall se vestirá de "John", Gluck de "Peter". Con un traje de hombre, un corte de pelo de hombre y una actitud ciertamente masculina. Tergiversando su sofisticada puesta en escena con un vulgar Juan y Pedro. Quizá estas dos artistas serán las más radicales en su presentación pública. El resto caminaran sobre una incierta línea

---

357 Cross-dressing is about gender confusion. Cross-dressing is about the phallus as constitutively veiled. Cross-dressing is about the power of women. Cross-dressing is about the emergence of gay identity. Cross-dressing is about the anxiety of economic or cultural dislocation, the anticipation or recognition of "otherness" as loss. All true, all partial truths, all powerful metaphors. GARBER, Marjorie, **Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety**. Routledge. New York and London. 1992, p. 390

358 Dress traditionally has been a ubiquitous symbol of sexual differences, emphasizing social conceptions of masculinity and femininity. Cross dressing, therefore, represents a symbolic incursion into territory that crosses gender boundaries. BULLOUGH, Bonnie & BULLOUGH Vern L.: **Cross Dressing, Sex, and Gender.** University of Pennsylvania Press. Philadelphia. 1993 (introduction viii)

que conserva trazos de feminidad y marca una clara tendencia masculinizante. Como sus predecesores dandys no son, ni quieren ser, ni totalmente hombres, tal y como los hombres eran codificados por la cultura dominante, ni totalmente mujeres.

1. Hannah Gluckstein, alias Gluck, alias Peter

La imagen de una Radclyffe Hall, llevada a los tribunales en 1928 por escándalo público tras la publicación de su novela *The Well of Loneliness,* arraigó en la imaginación popular la asociación de ideas, mujer vestida de hombre igual a lesbiana, desviada y por supuesto, perversa. Tras el juicio por obscenidad, las fotografías aparecidas en prensa (con el pelo muy corto, pajarita, un cigarrillo saliendo de su boca, con un gesto de indiferencia y su mano colgando de un bolsillo de su pantalón) obsesionaran a la opinión pública durante décadas. Otros

sectores de la sociedad más instruidos también criticaran su adhesión a la idea del tercer sexo de Havelock Ellis[359], una crítica que veía en su imagen una interiorización de sus teorías demasiado rígida. Pese a ello, Sonja Ruehl argumenta, siguiendo el discurso de Foucault, que el mismo proceso de categorización *hace la resistencia al... poder posible*[360].

La dramática presentación pública de Gluck, Una, Radclyffe y Romaine Brooks resultará pues muy efectiva como generadora de un discurso opuesto a la norma, un *counter-discourse*[361]. La norma, como veremos no era la misma en París que en Londres que en Nueva York. Laura Doana genera una acertada crítica a los trabajos de Sandra Gilbert y Susan Gubar por pasar por alto las diferencias nacionales entre los diversos grupos de mujeres artistas. Escribirán estas autoras; *desde Renée Vivien a Radclyffe Hall y Djuna Barnes, (...) un gran número de mujeres se apropiaron de modo transgresor de la moda masculina u oscilaron entre cierta paródica feminidad y el traje masculino como declarando que, como Woolf dijo somos lo que llevamos, y de ese modo, como podemos llevar cualquier cosa, podemos ser cualquiera*[362]. Se declararán libres de adoptar al personaje que más les

---

359 Las teorías sobre la homosexualidad proliferaron en la década de los años 20 en Europa, y la más influyente de estas teorías fue, de lejos, la "inversión sexual". Este término fue comúnmente empleado en las teorías en torno a la homosexualidad y fue popularizado por el título del primer trabajo publicado por el sexólogo Havelock Ellis. HAVELOCK, Ellis and SYMONDS J.A.. "Sexual Inversion", in **Physocoly of Sex** vol. 1**.** Wilson and Macmillan, Londres, 1897. Ver también WEEKS, Jeffrey "Havelock Ellis and Sexual Inversion," in **Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the nineteenth century to the present.** Quartet Books, London, 1977, pp. 57-67. También mirar BLAND, Lucy and DOAN, Laura **Sexology Uncensored** Chicago University Press, Chicago, 1998 para un acercamiento reciente al impacto social de la sexología.

360 "process of categorization makes resistance to... power possible" RUEHL, Sonja. "Inverted and experts: Radclyffe Hall and the Lesbian Identity", en BRUNT Rosalind and ROWAN Caroline (eds), **Feminism, Culture and Politics.** Lawrence & Wishart. London, 1982, p. 17

361 "counter-discourse" , un discurso que se salta las reglas del juego. TERDIMAN, Richard. **Discourse/Counter Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century France.** Cornell University Press. Ithaca, 1985

362 "from Renée Vivien to Radclyffe Hall and Djuna Barnes, (...), a number of other women transgressively appropriated male costumes or oscillated between parodically female and male costumes as if to declare that, as Woolf said, "we are what we wear, and therefore, since we can wear anything, we can be anyone". GILBERT M. Sandra and GUBAR, Susan. **No Man´s Land:**

convenga; pero no será lo mismo ser una frágil poeta suicida londinense afincada en París, que una expatriada americana del lado izquierdo del Sena que una escritora reconocida de la alta sociedad británica.

Efectivamente, al igual que vimos con el fenómeno del dandy originario, no será lo mismo ir vestida de hombre en Londres que en París que en Nueva York, si, como queremos verlo, ir vestida de hombre oculta más significaciones que las obvias y marca la diferencia dentro de un contexto social especifico. La condición del dandy surge de cada ciudad, y la estrategia de distanciamiento se hace pública en lugares previstos, el Teatro de Londres o la Ópera de París o el Music Hall de Nueva York. Obviamente las autoras inglesas harán gala de un dandysmo más ortodoxo, más puro y definitivamente británico. John, Radclyffe Hall nació en Hampshire, Peter, Gluck en Londres, ellas serán las más radicales. En París ni Djuna Barnes, ni Natalie Barney se vestirán de dandy radical, sólo Romaine Brooks, quien lo hará exclusivamente para hacer su perpetuo performance de artista. Nueva York re-leerá todas las tradiciones continentales a su manera y así encontramos la sutileza pintada de una Florine Stettheimer, la parodia de una feminidad borrosa de Rrose Sélavy o la radicalidad de un dramática Baronesa.

The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, vol.2, Sexchanges. Yale University Press. New Haven, 1989, p. 327

II.2.3 London o The British Tradition. John & Peter

2. Una Troubridge y Raclyffe Hall, Londres

Conocidas por un gran número de apelativos, incluyendo *boy-girl, boyette, hard-boiled flapper, Modern Woman, or Modern Girl* [363], la mujer-niño comenzó a ser un fenómeno social, tal y como apuntan los historiadores de la moda, tras la primera guerra mundial. La palabra *flapper*[364] cambió sus connotaciones peyorativas y se empleó para definir a las jovencitas con una figura de niño[365]. El ideal, para lograr ser una *flapper*, sería pues un cuerpo joven y extra delgado. El pelo debía de estar cortado a lo Eton, *Eton-cropped*[366]. Aunque el nombre del corte

363 Hemos preferido no traducir estos términos dada la dificultad, todos son juegos culturales de palabras que no tienen una traducción directa sin perder su sentido más pleno. DOANE, Laura. "Passing Fashions: Reading Female Masculinities in the 1920s", in **Feminist Studies** 24, no. 3 Fall 1998, pp. 663-700

364 La palabra *Flapper* significó, en la última década del siglo XIX, una jovencísima prostituta o una adolescente con tendencia a la ensoñación. Ibid, p. 670

365 STEELE, Valerie. **Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age** Oxford University Press, New York, 1985, p. 237

366 DOANE, Laura. "Passing Fashions: Reading Female Masculinities in the 1920s", in **Feminist Studies** 24, no. 3. Fall 1998, p. 670. *Eton* es una de las escuelas británicas más reputadas. Solo para hombres. Tiene una muy larga lista de alumnos conocidos, incluyendo 19 primeros ministros británicos, príncipes, académicos, escritores, diplomáticos, y héroes militares. Ahora mismo tiene 1290 alumnos, entre 13 y 19 años, que pagan en torno a 30.000 euros por un año de escolarización.

de pelo remite directamente al más elitista colegio, exclusivamente masculino, de Inglaterra, Doane no ve unión alguna entre este elitismo y la moda del peinado. Sin embargo resulta al menos sospechoso que fuese esta institución la que formó a Brummell y a otros mitos de la cultura inglesa. Las connotaciones de clase, asegura Doane, no surgen de los actuales usos de esta palabra. Sin embargo este *look* será el favorito de ciertos grupos de vanguardia, femenina y aristocrática, que formarán un conjunto con cierta actitud de rebelión y disidencia. Grupos que confundirán los lugares de lo apropiado y los límites de los roles sexuales y de género, conformando una amenaza no solo para la sociedad sino para la misma relación con la subjetividad artística y la misma noción de creatividad.

La nueva tipología social de la mujer-niño, plana por delante y por detrás, parecía borrar las barreras de clase tal como confirman varios artículos de prensa contemporáneos. La vieja guardia, las octogenarias que opinaban sobre asuntos de sociedad, andaban escandalizadas por *esas chicas modernas, a medio vestir, con estrepitosas voces, que fuman cigarrillos, y tienen presuntuosos modales, son actualmente un objeto sin atractivo, para cualquier rango social al que pertenezcan; y actualmente, siento decirlo, se encuentra en todos los estratos sociales*[367]. Estas jóvenes con aspecto de niños gritones nada tenían que ver con la presentación pública de las artistas, como diría un comentarista contemporáneo *las chicas modernas han cesado de ser mujeres pero todavía no se han convertido en caballeros*[368].

¿Entonces una corbata de caballero, unos pantalones de caballero y un monóculo de caballero que podrían significar en este contexto de hembras que

367 **Time**, 8 August. 1921, 9. Citado por DOANE, p. 672

368 ”The modern girl has ceased to be a woman but has not yet become a gentleman” CUNNINGTON, C. Willett. **English Women´s Clothing in Present Century.** Faber&Faber. London. 1952, p. 163

juegan a ser hombres sin querer serlo del todo?. Doane comienza hablando de los pantalones, de su historia como indumentaria femenina y también de la naciente subcultura de las lesbianas. Gluck, en 1918, inventó su personal versión de los pantalones escribiendo a su hermana sobre su felicidad al diseñarlos y llevarlos. Sin embargo la opinión que levantaba una mujer con pantalones, un signo indiscutiblemente masculino, era más bien chismosa y fruncía más de un ceño. La normativa en cuanto a cuando y donde podía una señorita llevar pantalones no se hizo esperar, en 1927 se permitía solo en ocasiones especiales. Radclyffe Hall rara vez llevará pantalones en público, aunque en todas las fotografías se construye como artista y aparece con ellos. Sólo Gluck llevará pantalones públicamente durante toda la década, sugiriendo más bien una personalidad artística que lesbiana, construyendo cuidadosamente un personaje de sí misma y haciendo de su vida una pieza de arte, un performance o un anuncio perpetuo.

La cuestión del monóculo nos parece todavía más interesante. Garber apunta que los códigos de la indumentaria son elaborados sistemas de significación, como venimos viendo en todo el sistema del yo-como-arte que es el dandysmo. Enfatizando la fluidez de tales códigos dice, *hablan en un número de registros: clase, género, sexualidad, estilo erótico. Parte del problema -y parte del placer y del peligro de decodificar- reside en determinar cuál es el abanico de referentes que entran en juego en cada escenario. Ya que la misma decodificación es un acto erótico – de hecho, uno de los más poderosos que conocemos*[369]. Y continua, *el monóculo, y el cigarro, la boquilla, o el puro son accesorios tanto antes como después del lesbianismo*[370]. Según Laura Doane Una, Lady Troudbridge se compró

369 Speak in a number of registered: class, gender, sexuality, erotic style. Part of the problem -and part of the pleasure and danger of decoding- is in determining which set of referents is in play in each scenario. For decoding itself is an erotics – in fact, one of the most powerful we know. GARBER, Marjorie: ***Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety.*** Routledge. New York and London. 1992, p. 161

370 The monocle, and the cigarette, cigarette holder, or cigar, are, accessories both before and after the `fact´of lesbianism. Ibid, p. 152

un monóculo de concha de tortuga para publicitar su homoerostismo. Recordemos que el monóculo será uno de los signos del dandy más cargado de connotaciones, serán las lentes a través de las cuales proyectará su desdén. Tratándose de una mujer, pareja de Radclyffe Hall, que elegirá en muchas ocasiones la apariencia más "paródicamente" femenina, el monóculo actúa como contradictorio objeto disfuncional que genera la paradoja de ese aristocratismo disidente. El monóculo estaba además asociado a lo "decadente" un término que según Elaine Showalter *es notoriamente difícil ... de definir ... era una etiqueta peyorativa aplicada por la burguesía a todo lo que pareciese antinatural, artificial, y perverso, desde el Art Nouveau hasta la homosexualidad, una enfermedad con unos síntomas asociados con la degeneración cultural y la descomposición* [371].

Así pues esta dudosa decodificación y esta escurridiza definición, nos hace cuestionarnos porque Doane no ha caído en el sistema del yo-como-arte, del dandy aristocrático al tratar tal decodificación y tal definición. Pensamos nosotros que Una era perfectamente consciente de todas las implicaciones del uso de un inútil monóculo. Obviamente, ni el monóculo, ni los pantalones, ni la pipa de Gluck o el cigarro de Radclyffe tienen un solo sentido, y como imágenes que, a la postre son, están abiertas a múltiples significados. Como finalmente señala Doane refiriéndose de nuevo a ese otro ojo, el objeto que mejora la vista en un solo ojo, *lleva implícitos múltiples significados, denotando clase, lo inglés, osadía, decadencia, rebelión, afectación, excentricidad, y posiblemente, pero no necesariamente, identidad sexual* [372].

---

371 (...) notoriously difficult... to define... it was the pejorative label applied by the bourgeoise to everything that seemed unnatural, artificial, and perverse, from Art Noveau to homosexuality, a sickness with symptoms associated with cultural degeneration and decay. SHOWALTER, Elaine. **Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle.** Virago Press. London. 1992, p. 169

372 But the instrument designed to aid vision *only* in a single eye carries multiple symbolic meanings, denoting class, Englishness, daring, decay, rebellion, affectation, eccentricity -and

Hall, Troubridge y Gluck han sido machaconamente leídas como lesbianas, y lo eran, pero, hemos de plantearnos si la lectura de los contemporáneos de la década de los años veinte fue la misma, al menos antes del juicio de 1928, juicio este, que como el de Wilde, cambió la opinión popular con un escándalo mediático de alta envergadura. Ethel Mannin encontraba la masculinidad de Hall *a nivel sartorial, de una confección exquisita, y ella es una de las más "guapos" mujeres que nunca he conocido... Tiene una bella cabeza, y un lustroso, y cortísimo pelo rubio con una suave onda; penetrantes, ojos gris-acero, una pequeña, sensible boca, una nariz aquilina delicadamente fuerte, y una encantadora sonrisa de niño* [373]. Al igual que alguien dijo del Conde de Montesquiou que era *beautiful*, Mannin afirma que Hall es *handsome*. En inglés el primer adjetivo es básicamente femenino sin serlo absolutamente, y el segundo es netamente masculino. No obstante sorprende la casi asexuada descripción de la belleza de Radclyffe, una belleza que se asemejaría más a un objeto de arte que a un ser humano. La reconstrucción de la escritora la transforma en un potente y delicado objeto de penetrantes ojos de acero y exquisita boca, casi como muchos comentaristas han descrito el famoso autorretrato de la señorita Brooks, una gélida mirada y unos labios de fresa. Un fuego interno que no quiere salir y solo se deja intuir por una masculinizada mirada de amenaza. Otro comentarista habla de su pelo de Tiziano, de su silencio manifiesto, de su aura de intelectual en su traje de caballero. Una auténtica escultura ambulante. Hasta el mismo Havelock Ellis, el teórico del tercer sexo, al verla escribirá, de ella, es *terriblemente moderna & rapada & con monóculo*. Doane se preguntará, ¿es una lesbiana masculinizada o una víctima de la moda?. Doane responde que las dos, nosotros que las tres. Lesbiana, moderna y dandy. La única pregunta será si la

---

possibly, but not necessarily, sexual identity. DOANE, Laura. "Passing Fashion Reading Female Masculinities in the 20´s", in **Feminist Studies** 24, no. 3 (Fall 1998) pp. 663-700

373 Her masculinity, sartorially, is of the exquisitely tailor-made kind, and she is one of the handsomest women I have ever met... She has a beautiful head, and sleek, close-cropped fair hair with a slight wave; keen, steel-gray eyes, a small, sensitive mouth, a delicately strong aquiline nose, and a charming boyish smile. MANNIN, Ethel, **Confesions and Impressions. Jarolds.** London. 1930. Citado en DOAN, Laura, p. 683.

moda la sigue a ella, como siguió a Brummell, o si ella sigue a la moda.

La presentación pública de Gluck, por otra parte, podría también hacernos caer en una manifiesta y casi pornográfica homosexualidad, pero la estrategia de Gluck era, una vez más, más performativa y planificada de lo aparente. Gluck era, para los que la veían, ultra-moderna y su accionismo buscaba saltarse todas las reglas, las reglas de etiqueta y las reglas de definición de géneros y las reglas de la misma moda. Su cambio de nombre ya indica un paso, su auto publicidad para sus exposiciones *one man show*, y su ensayado modo de fumar en pipa no querían ser inocentes. Como Wilde busco la notoriedad antes que la fama empleando, también como Wilde, los medios de comunicación de masas. Casi como una pieza de arte contemporáneo, su inclusión en las páginas centrales de un diario, vestida de hombre reclamaba una atención inmediata. El *Tatler* despreciaba sin rodeo alguno a la joven pintora, por ser *una joven que disfruta con pipas y lleva pantalones bombachos y desdeña los prefijos*[374].

Incluso Doane tacha a la acción de su publicidad en prensa como un performance que creaba una imagen fija y única de la artista, una mujer que lleva bombachos, siempre, que no es convencional, y que parece pasarse la vida fumando en pipa, esto es reflexionando y haciendo más bien poquito. Por supuesto su cabello está cortado a lo Eton. La cuestión era más complicada de lo aparente pues tales bombachos levantaban la esperada expectación ya que se trataba de una prenda, netamente británica, y diseñada, exclusivamente, para cazar en el campo. El hecho de que estos bombachos se llevasen en la ciudad de Londres y por una mujer era una doble ruptura de los códigos, los femeninos y los masculinos. Volvemos a este incierto lugar en el que los dandys, ya no importa hombres o mujeres se tocan. Brummell generó el primer escándalo equiparable cuando llevo a

374 Young woman who affects pipes and plus fours and scorns prefixes. **Tatler**, 21 April 1926

su club unas botas de caña alta de cazar. Una vuelta de tuerca más, ¿casualidad o premeditada perversión?.

La recurrente lectura de estas, y otras autoras, como meramente lesbianas surgirá tras el juicio de Hall. En 1928 la primera novela que narraba la vida de una lesbiana, Stephen, fue condenada por obscenidad. Esta novela es, para muchos críticos, un remedo del *A Rebours* de Huysmans. La autora de *The Well of Loneliness*[375], la bienvenida a la soledad, se transformó tras el escándalo en la imagen viva y estereotipada de la lesbiana. Beresford Egan hablo de ella como del *dandy crucificado*[376], y se transformará en una suerte de mártir de la causa, y su apariencia se estandarizará. Al mismo tiempo, la masiva publicidad y cobertura mediática que el juicio recibiría, hizo que el público en general concibiese, desde entonces, a toda mujer vestida de hombre como meramente lesbiana. La mujer masculinizada, a la moda, cesó precisamente en el momento en el que la imagen de Hall se equiparó a la de la lesbiana. La moda se apresuró en re-consolidar a cada género en su casillero y la asociación de cierta apariencia y ciertas preferencias sexuales, entre identidad de género y vestimenta se solidificará desde entonces.

Obviamente hemos de tomar perspectiva con cualquier narración de un pasado. Nuestra mentalidad es la resultante de muchos años de cambios sociales, y políticos y culturales. Somos un producto del pasado, y, nuestro pasado nada tiene que ver con el pasado de las artistas de los años 20 que aún bebían de fuentes literarias, leían poemas y buscaban un lugar para su creatividad. Como hemos visto el siglo XIX es el siglo de la literatura y es un siglo cargado de dandys, en la vida

375 Hemos preferido preservar el título original ya que la traducción que ha recibido "El pozo de la soledad", no nos parece muy acertado. Creemos que es más bien cierta Bienvenida de la Soledad, hay algo de "altivo", de indiferente ante el resto, de "dandy" en el título que la palabra "pozo" tergiversa y machaca.

376 *Crucified dandy*. DOAN, Laura, p. 695

real y en la ficción. Parece obvio que una intelectual de los años de posguerra se alimentase precisamente de esa noción de artista-dandy. Parece lógico que en su búsqueda de identidad se reconociesen en esos afeminados hombres con cigarro, monóculo, guantes y estirado cuello. La ropa no anda sola y tanto Gluck, como Hall como Una se vistieron de hombres para generar un discurso infinitamente más rico que una mera, y simple, orientación sexual.

II.2.4 París Lesbos. Barnes & Brooks

3. Romaine Brooks, Paris

Monique Witting ha escrito que la homosexualidad no es el deseo por el mismo sexo "es también el deseo por algo más que no está connotado... este deseo es la resistencia a la norma" [377].

Shari Benstock

La comunidad de mujeres artistas que se formó en el París de principios del siglo XX ocupaba, como nos informa Benstock, el lado izquierdo del Sena. Casi todas expatriadas, extranjeras que con sus diversas actividades, escritoras, publicistas, pintoras, libreras y *salonières,* generaron un nuevo territorio en el que

377 Monique Witting has written that homosexuality is not only the desire for one´s own sex "it is also the desire for something else that is not connoted... t. his desire is resistance to the norm". BENSTOCK, Shari: **Women of the Left Bank. Paris 1900 – 1940**. University of Texas Press. Austin. 1986

la vida y el arte, el mito y la biografía convergían. Esta comunidad se caracterizará por el hedonismo y el fervor intelectual. Todas las participantes de esta comunidad de expatriadas generará su personal versión de lo que fue ser una mujer en el París literario de principios de siglo; Gertrude Stein, Edith Warthon, Natalie Clifford Barney, Sylvia Beach, Colette, Nancy Cunard, H.D., Alice B. Toklas, Djuna Barnes, Romaine Brooks... Pero, tal y como Sandra Gilbert y Susan Gubar se cuestionan: *¿qué significa ser una mujer escritora en una cultura cuyas definiciones básicas de la autoridad literaria son... tanto abierta como encubiertamente patriarcales?* [378].

En su estudio de las féminas de la modernidad que optaron por el *cross-dressing*[379], Susan Gubar afirma que *las mujeres de la modernidad escapaban las constricciones de la feminidad socialmente construida mediante la apropiación de ciertos trajes que identificaban con la libertad*[380]. En este artículo Gubar une la estrategia del *cross-dressing* tanto a las teorías de la homosexualidad femenina, la noción del tercer sexo de Krafft-Ebing y Havelock Ellis, y al movimiento sufragista, haciendo de tal estrategia parte de los esfuerzos femeninos por desembarazarse de las formas convencionales de legitimación. Para Gubar el *cross-dressing* estará íntimamente relacionado con el arte radicalmente experimental de muchas de las mujeres de la modernidad:

---

378 What does it mean to be a woman writer in a culture whose fundamental definitions of literary authority are... both overtly and covertly patriarchal?" GILBERT, Sandra, y GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination.** Yale University Press, New Haven, 1979, pp. 45-46

379 Vamos a emplear el término *cross-dressing* (travestismo) por no encontrar ningún término equivalente en castellano. Una suerte de "modo de vestirse cruzado", en el que ellas se asemejan a ellos y ellos se acercan a ellas. El término inglés no es ni femenino ni masculino y sirve igualmente para hablar de un Duchamp que se "*cross-dress*" como Rrose Selavy como para nombrar a Gluck que realiza su *cross-dressing* convirtiéndose de tal suerte en Peter.

380 "female modernists escaped the strictures of societally-defined femininity by appropriating the costumes they identified with freedom" GUBARN, Susan, "Blessing in Disguise: Cross-Dressing as Re-Dressing for Female Modernists", in **Massachusetts Review** XX, 13, 477-508

Como una metáfora que floreció cuando el éxito de las sufragistas marcó de modo paradójico y trágico la destrucción temporal del movimiento feminista, cross-dressing se relacionará de modo cercano al lesbianismo y la condición de expatriadas en el arte de las mujeres de la modernidad. Por una parte como signo de separación voluntaria, incluso de desprecio, por otra parte como esfuerzo de expresar el amor por otras mujeres (y, por extensión por el mismo ser mujer) el cross-dressing reflejará su ansiedad en el sentido de la transición y la incertidumbre, incluso como demostró su marcada experimentación conscientemente personal con el juego de los roles sexuales [381].

Tal y como infiere Shari Benstock, al unir el feminismo con la estrategia del *cross-dressing* y la experimentación artística de la modernidad, Susan Gubar no distingue adecuadamente los variados usos y las diversas motivaciones para el *cross-dressing* de la comunidad de expatriadas del París de la década de los años 20[382]. Aunque sí es certera su afirmación de que el empleo de este cruce de vestuario se transforma en una sentencia política que incide en la retórica de la apariencia y el vestido para definir al sujeto femenino, no se encarga de separar a las *cross-dressers* por clase social o creencia política. La conclusión de Benstock es que Gubar no sale del discurso de la norma heterosexual ya que finalmente leerá la inversión de los ropajes como una estrategia de las lesbianas, una perversión de la norma para invertir los estereotipos sexuales. Evidentemente no todas las lesbianas exteriorizan su orientación sexual del mismo modo, y por tanto no todas se visten de hombres, y por supuesto no todas optan por cierto dandysmo, quizá, trasnochado.

---

381 As a metaphor that flourished when the success of the suffragists paradoxically and tragically marked the temporary destruction of the women´s movement, cross-dressing was closely related to lesbianism and expatriation in the art of female modernists. On the one hand a sign of self division, even self contempt, on the other an effort at expressing love for other women (and, by extension, for the female self) cross-dressing reflected their anxious sense of transition and uncertainty, even as it demonstrated their remarkably self-conscious experimentation with sexual role-playing. Ibid, p. 501

382 BENSTOCK, Shari, **Women of the Left Bank. Paris 1900-1940**. University of Texas Press, Austin, 1986

Unas se vestirán de deidades femeninas en rituales de celebración; otras de hombres en fiestas de máscaras; algunas adoptarán las ropas de hombre y asumirán cierta identidad masculina como parte del código homosexual; las pocas emplearan la moda del hombre como signo de cierta autoridad, también y obviamente, masculina. Parece ser que el atuendo elegido dependería del público previsto. Nada pues más alejado que querer "pasar" por hombres. Cada puesta en escena requirió la dirección de arte correcta, el discurso connotado siempre similar, pero no siempre el mismo. Sin duda la comunidad de creadoras lesbianas del lado izquierdo del Sena mucho se asemejaban a los selectos clubes del diecinueve inglés y francés. Selección del personal, ocultamiento de los códigos, ritualización de las actividades más triviales y exaltación, precisamente, de estas trivialidades.

Para muchas de las artistas, escritoras, pensadoras, dibujantes, pintoras o figurantes, de las primeras décadas del siglo XX, la participación en estas mascaradas de disfraz masculino era un signo de pertenencia a las clases altas y privilegiadas, cierto estatus de superioridad intelectual, artística o monetaria. Cierto orgullo de élite y de distinción envolvía estas reuniones femeninas. Muchas de las mujeres que formaron parte de estas élites no eran adineradas, pero sí poseían grandes talentos. Para una Djuna Barnes, una Baronesa, o Isadora Duncan o Janet Flanner, estas ocasiones les brindaban su ansia de pretensión y fingimiento, un acercamiento a sus ganas de epatar al burgués y paralizar su sensibilidad. Las reuniones de la 20 *rue Jacob*, la casa de Natalie Barney, solo aceptaban a mujeres, tal y como le *Club White* de Brummell solo aceptó a hombres. Hombres feminizados en este, hombres ciertamente asexuados, mujeres masculinizadas y de sexualidad móvil en el primero, mujeres que optarán por una amor más ritualizado que firmado.

Según Bertha Harris[383] muchas de las espiritualmente libres mujeres de las clases más privilegiadas de este París de posguerra optaran por el homoerotismo como marca de su selecta cuna. Natalie Barney será la líder de este grupo de lesbianas que crearon el "grupo femenino de amor ritualizado", tal y como nos informa Jane Marcus [384]. Buscaban el placer, se concentraban en la búsqueda de su propia mitología y fomentaban una sexualidad libre y no culpable. En este mito del París de las lesbianas, ser lesbiana era ser elegante, bella, estudiar el vestido y la pose, ser indulgente consigo mismas y tener talento artístico. Esta superioridad era más mítica que real. La inmensa fortuna de Barney nada tendrá que ver con la situación de Colette, o de Djuna Barnes, ni de Sylvia Beach, Janet Flanner o Gertrude Stein. Su vida elegante habría de ser financiada por otras fuentes. No obstante la superioridad aristocrática de la que se jactaban, como los dandys, era de una dimensión espiritual.

En las reuniones de este grupo, en el *Temple à l´Amité* del patio trasero de la casa de Natalie Barney, al que solo asistían mujeres, los vestidos que lucirán las invitadas serán de una variedad muy imaginativa. Muchas, adscritas a cierta adoración de Sapho como diosa de la luna, se vestirán de diosas griegas, pálidas y etéreas con un fondo prefabricado de flores primaverales, mientras tanto Colette bailaba desnuda reclamando una libertad total para su cuerpo y Dolly Wilde se vestía como su tío y se paseaba del brazo de Janet Flanner quien, para la ocasión, también optaba por un sombrero de copa a la Brummell y una chaqueta de esmoquin. Estas reuniones de *performers* permanentes han quedado, misteriosamente, olvidadas.

---

383 HARRIS, Bertha. "The More Profound Nationality of Their Lesbianism: Lesbian Society in Paris in the 1920´s" in **Amazon Expedition: A Lesbian Feminist Anthology**, ed. Phyllis Birkby, Bertha Harris, Jill Johnston, Esther Newton, and Jane O´Wyatt, 77-88. Times Change Press, New York, 1973, p. 77-88

384 MARCUS, Jane. "Liberty, Sorority, Misogyny", in HEILBRUN, Carolyn G. y HIGONNET **Representation of Women in Fiction**, (Selected Papers From the English Institute, 1981, New Series, No. 7). Johns Hopkins Univ Press. Baltimore, 1983, pp. 60-97

Tal y como Benstock apunta, no era lo mismo vestirse de hombre para una mascarada que vestirse de hombre para la vida cotidiana. Para aquellas mujeres que adoptaron la imagen masculina como vestido diario, Radclyffe Hall, la Marquise de Belbeuf (la inmensa Mimi), en París, y Gluck, en Londres, el *cross-dressing* no fue tan solo una marca de aristocratismo, *era hermana del dandysmo del periodo y compartía, irónicamente, la misoginia que apoyaba la imitación burlesca que de la mujer haría el dandy*[385]. La transformación de estas artistas en dandys no era ni inocente ni casual. Tanto ellos, los hombres, como ellas, las mujeres, buscaron ese disfraz resbaladizo, el disfraz de dandy, como clara oposición a cualquier definición burguesa de un rol social. Frente a los hombres grises, los guantes amarillos y las flores marchitas en el ojal, frente a la masculinidad de cazador, una sutileza de formas que impedía tal caza. El dandy, ya se dijo, es una mujer en ciertos aspectos, pero, jamás será una mujer burguesa. Ellas tampoco querían ser mujeres como las construía la norma y la convención. La diferencia estribaría en que ellos querían que ellas se quedasen como estaban, que no cambiasen en absoluto, mientras ellas querían de sus pares cierto cambio de rol cierta salida del camino. Pero tanto unas como los otros fueron, abiertamente, misóginos, irónicamente misóginos, claro.

Lucchesi asegura que Brooks al conscientemente adoptar la "feminizada" masculinidad del dandy Robert de Montesquiou, *busca subrayar su homoerotismo con su misma imagen, intentando con este efecto minar la teorizada creatividad artística netamente heterosexual, y, simultáneamente explorar las posibilidades de una identidad visual lésbica* [386]. Igualmente Elliot y Wallace apuntan que la

385 For those women who adopted male clothing as their daily costume female cross-dressing was not only a mark of aristocracy, it was sister to the dandyism of the period and shared, ironically, in the misogyny that supported the dandy´s burlesque of the female. BENSTOCK, Shari, **Women of the Left Bank. Paris 1900-1940**. University of Texas Press, Austin, 1986, p. 180

386 By self consciously embracing the "feminized" masculinity of Robert de Montesquiou´s dandy, Brooks underscore the homoerotics of her own image, undermined a privileged heterosexuality of artistic creativity, and simultaneously explored the possibilities of a visual lesbian self identity.

estudiada presentación pública tanto de Romaine Brooks como de Natalie Barney buscaba posicionarlas en contra a una heterosexualidad masculina, a la sexualidad dominante de los círculos de vanguardia que las autoras tachan de *homosociality*[387]. Este término de difícil traducción, se referirá más bien al asociacionismo de los grupos de vanguardia que fue eminentemente masculino, sin connotar, obligatoriamente, homosexual, más bien lo contrario.

Esta invocación de la figura del dandy como representativa de lo no auténtico y lo artificial, lo ya construido culturalmente en estadios pasados,, se correspondería con lo que Dollimore denomina una estrategia de *(mis)appropiation*[388]. Esta palabra que significaría cierta apropiación indebida se refiere, en el caso de estas artistas, a su malévola apropiación de códigos masculinos previamente tergiversados. Las autoras no se transforman en un hombre al estiloso modo de una Dietrich, por ejemplo, o de una Garbo. Ellas se visten con estudiados diseños llenos de detalles, de "nuances", de matices que diría Barbey, que las trasporta a otro tiempo y de un golpe las separa de la sociedad de los comunes mortales, vulgares habitantes de la timorata clase media. En este artículo, *The dominant and the deviant: a violent dialectic*, Jonathan Dollimore toma prestado de Foucault la explicación de cómo ciertos grupos sociales al desviarse de la norma se hacen

---

LUCCHESI, Joe. "Romaine Brooks, the dandy in Me", p. 164, in FILLIN-YEH, Susan: **Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture.** New York University Press. New York and London. 2001

387 "It is also important to emphasize that while the socially "dominant" sexuality against which Barney and Brooks were defining themselves was not heterosexuality femininity but heterosexuality masculinity, the culturally dominant sexuality –that of the avant-garde- was in many ways that of masculine homosexuality, or at least masculine "homosociality". ELLIOT, Bridget; WALLACE, Jo-Ann: **Women Artists and Writers. Modernist (im)positioning.** Routledge. London and New York. 2002, p. 53
La palabra *homosocial* data, según el webster on line dictionary, de 1968, y significa, "de, relacionado con, o que tiene que ver con relaciones sociales entre personas del mismo sexo y especialmente entre los hombres.
http://www.merriam-webster.com/cgi-bin/dictionary?book=Dictionary&va=homosociality

388 DOLLIMORE, Jonathan (1986) "The dominant and the deviant: a violent dialectic", in **Critical Quarterly** 28, pp. 179-92

políticamente resistentes a través de una serie de estadios negociados. Por ejemplo, en el caso de los homosexuales, el grupo *comienza a hablar en su propio nombre, a forjar su propia identidad y cultura, normalmente en las mismas categorías por las cuales ha sido producido y marginalizado, y eventualmente desafía las mismísimas poderosas estructuras responsables de su creación*[389]. La resistencia pues de cualquier grupo marginal necesariamente se mueve a través de un número de estadios durante los cuales se emplearan diferentes estrategias, siempre las más efectivas. Dollimore se referirá aquí a los estadios iniciales, los primeros:

> *Para los subordinados, al nivel de la lucha cultural ...(una) simple denuncia de la ideología dominante podría ser peligrosa y contraproducente. Más bien, ellos en su lugar, o también, deben negociar. Hay muchas estrategias de negociación; estoy interesado aquí en mostrar dos: la transformación de la ideología dominante a través de la (mis)appropiation -apropiación indebida- y su subversión mediante la inversión*[390].

El hombre homosexual se hace, mediante subversión, un dandy, digamos, más ortodoxo. La mujer hace apropiación indebida de esta estrategia. Evidentemente en la cultura decimonónica de la "decadencia", el aristócrata refinado al igual que el dandy había sido, ineludiblemente, asociado con la sexualidad "desviada". Ya en la década de los años 20 del pasado siglo XX se había convertido en parte del imaginario colectivo tanto para hombres como para mujeres[391]. Para Brooks y otras artistas contemporáneas el uso de dichas estrategias en su apariencia, sus modos y modales y su puesta en escena las entendemos como un reciclaje positivo de un ideario que pretende crear una nueva sexualidad y un nuevo lugar para la mujer en

---

389 Ibid, p. 180

390 For the subordinate, at the level of cultural struggle... (a) simple denunciation of dominant ideologies can be dangerous and counterproductive. Rather, they have instead , or also, to be negociated. There are many strategies of negociation; I am concerned here with two: the transformation of the dominant ideologies through (mis) appropiation, and subversion through inversion. Ibid, p. 181

391 WEEKS, Jeffrey, **Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800.** Longman. New York, 1981, pp.107-8

el entorno artístico. Tal y como concluyen Elliot y Wallace, *(...) en estos términos, el Autorretrato de Brooks o Peter (Una joven chica inglesa) son "originales" en el sentido de que se apropian indebidamente del estilo sartorial del dandy decadente para una élite de lesbianas*[392], y, añadimos nosotros, no en el sentido que la crítica de la modernidad ha dado al término "original".

En este punto hemos de cuestionar a Rosalind Krauss quien en su conocido artículo, "*The originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition"* [393] en el que afirma; *El artista de la vanguardia ha llevado muchas apariencias durante los primeros 100 años de su existencia: revolucionario, dandy, anarquista, esteta, tecnológico, místico. También ha predicado una variedad de credos. Una sola cosa parece mantenerse constante en el discurso de la vanguardia y es el tema de la originalidad*[394]. Lo que no parece contemplarse es la función de las mujeres en este entramado de originalidad; siguiendo ahora sí a Wallace y Elliot observamos como en su posicionamiento auto-impuesto, y, quizá, poco novedoso, como dandys, obvió este reclamo de originalidad, o se limitó a leerlo de otro modo que, parece ser, nadie entendió. El reclamo de Ezra Pound[395], *make it new*, no solo no las impresionaría sino que parecieron trabajar a contra corriente, rescatando modelos literarios y pictóricos trasnochados, anacrónicos, decadentes o siendo tan extremadamente originales que la originalidad, siempre comedida y comprensible, a la que se refería Pound, quedaba traspasada con la consiguiente incomprensión

392 In these terms, Brook´s Self Portrait or Peter (A Young English Girl) are "original" in the ways they (mis) appropriate the sartorial style of the decadent dandy for the socially elite lesbian. ELLIOT, Bridget; WALLACE, Jo-Ann: **Women Artists and Writers. Modernist (im)positioning.** Routledge. London and New York, 2002, p.54

393 KRAUSS, Rosalind, "La Originalidad de la Vanguardia: Una Repetición Postmoderna". *National Gallery* de Washington, 1986. Ibid, pp. 13-29

394 The Avant-Garde artist has worn many guises over the first hundred years of his existence: revolutionary, dandy, anarchist, aesthete, technologist, mystic. He also preached a varied of creeds. One thing only seems to hold fairly constant in the vanguardist discourse and is the theme of originality. Ibid, p. 18

395 Su reclamo "Make it New" parecía obsesionar a todos los contemporáneos, a todos, menos, claro, a las dandys.

colectiva.

Djuna Barnes será un buen ejemplo de toda esta originalidad demasiado original en su collage de estilos robados de otro tiempo. Su persona era una obra de arte, como ya veremos, exquisitamente vestida, pese a su manifestada precariedad económica, muy alta, siempre estirada mostrando una pose ciertamente aristocrática. Practicante de un silencio estruendoso, como posicionamiento decidido, sólo abrirá la boca para decir alguna lindeza perfectamente construida en lo formal y terriblemente hiriente en lo conceptual. Todas las fotos la muestran bellísima y elegante, altiva y distinguida, lo más alejado del posible ideal de dulzura del hogar. Ella pasaba el día en los cafés sin hacer nada y sin hablar con nadie, solo mirando la vida pasar y concentrándose en su próximo texto. Su feminidad era sorprendentemente masculina, un híbrido perfecto de o mejor de cada sexo. Se casó muy joven con un breve marido, como es habitual en las dandys, y luego caminó libremente entre uno y otro sexo. Una vez le preguntaron si era lesbiana, no, dijo, si me amase un caballo eso sería.

Las artistas que siguieron la estela de los dandys en su vida y en su obra, o en su vida hecha obra quizá fueron, sin saberlo, las primeras postmodernas. Las categorías de la modernidad se resquebrajaron entre finales de los 60 y principios de los 70. Hal Foster habla de *cross-over*, esto es de apropiación de un nuevo estilo mediante la combinación de géneros. Este *cross-over* se dió entre la música y el arte, el cine y la performance, la escultura y la arquitectura, la pintura y la cultura popular. En este caso asistimos a una fusión de toda una forma de vida, una imagen pública y una obra artística. La originalidad de la vanguardia se convierte en un mito moderno y Pierre Menard reescribe palabra por palabra el Quijote de Cervantes, esta vez, *infinitamente más rico*[396]. ¿Las mujeres que imitan una imagen

396 Cervante´s text and Menard´s are verbally identical, but the second is almost infinitely richer

afeminada de dudosa masculinidad no están generando un anacronismo que, sin saberlo, enriquece el mismo concepto de arte en la modernidad?.

(more ambiguous, his detractors will say, but ambiguity is richness. BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, Author of the Quixote, en FOSTER, Hal (edt.) **Art After Modernism, Rethinking Representation**. The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984

II.2.5 Nueva York, la ciudad mutante. Rose, Elsa & Florine.

4. Frances Benjamin Johnston "Self-Portrait".
En su estudio de Washington DC, con 21 años, 1896

"Cross-dressing" se convierte en un modo de señalar y redireccionar lo inadecuado de las categorías culturalmente definidas de la apropiada masculinidad y la apropiada feminidad.

Susan Gubarn[397]

397 "Cross-dressing becomes a way of ad-dressing and re-dressing the inequities of culturally-defined categories of masculinity and femininity. GUBARN, Susan, "Blessing in Disguise: Cross-Dressing as Re-Dressing for Female Modernists", in **Massachusetts Review** XX, 13 Autumn 1981, pp. 477-508

... en cuarto lugar, no lleven sombrero o guantes; el sombrero oculta el rostro y los guantes velan su alma.

Djuna Barnes [398]

Charles Demuth (1883-1956) vestía la parte de un dandy-esteta y admiraba a Oscar Wilde y a Des Esseintes, (...); al mismo tiempo, frecuentando los nightclubs con el siempre congénito fiestero Duchamp, Demuth estaba muy conectado a los dadaístas y otros vanguardistas que practicaban en el Nueva York de los años diez y los veinte. Proveyendo una unión entre los decadentes del siglo XIX y los eróticamente inclinados, pero generalmente heterosexistas y generalmente patriarcales dadaístas de Nueva York.

Amelia Jones [399]

Susan Fillin-Yeh, escribe un artículo en el famoso texto editado por Naomi Sawelson-Gorse, *Women in Dada, Essays on Sex, Gender and Identity,* titulado, *Dandies, Marginality, and Modernism: Georgia O´Keeffe, Marcel Duchamp, and other Cross-Dressers* ("Dandysmo, Marginalidad y Modernidad: Georgia O´Keeffe, Marcel Duchamp, y otros Cross-Dressers"); *Dos fotografías realizadas aproximadamente en las mismas fechas en la década de los años veinte, y en la misma ciudad, Nueva York, ofrecen la imagen del dandy para los espectadores del siglo veinte*[400]. Una de las fotografías es de Georgia O´Keeffe, tomada por Stieglitz en 1921. Lleva por título "Un retrato". La otra, también de 1921, Marcel Duchamp posando de Rrose Sélavy. Estos retratos, sigue la autora, enriquecen la lectura, al

398 BARNES, Djuna: **Nueva York**. Mondadori. Madrid. 1989, p. 48

399 Charles Demuth (1883-1954) dressed the part of a dandy-aesthete and admired Oscar wilde and des Esseintes, (...); at the same time, frequenting nightclubs with the always congenital party-goers Duchamp, Demuth was deeply connected to the dadaists and othe avant-gardists practicing in New York in the teens and twenties. Providing a link between the nineteenth-century decadents and the erotically inclined, but generally heterosexist and often pariarchal New York dadaists. JONES, Amelia. "Women" in Dada: Elsa, Rrose and Charlie", pp. 142-174. En, SAWELSON-GORSE, Naomi: **Women in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity**. The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London, England. 1998, p. 160

400 Two photographs made at nearly the same time in the 1920s, and in the same city, New York, offer the image of the dandy to twentieth century viewers. FILLIN-YEH, Susan. "Dandies, Marginality, and Modernism: Georgia O´keeffe, Marcel Duchamp, and other Cross-Dressers", pp. 174-206. Ibid, p. 175.

presentarnos a dos agentes que generan nuevas significaciones artísticas, culturales y sexuales, incluso nuevas narrativas personales.

5. Rrose Sélavy, 1921.
Foto de Man Ray.

La autora habla de Rrose Sélavy en su rol de *Femme Fatale.* Una pieza clave para lo que Christine Buci-Glucksmann ha denominado "La arqueología de la modernidad"[401]. Según la pensadora francesa en su reflexión sobre "El Ángel como alegoría", el carácter bisexual del Ángel es también un rasgo de su rareza: el Ángel de la venganza, el Ángel de la Historia, y el Ángel de la destrucción, combinan el principio femenino y el masculino en una única presencia. Estas reflexiones sugieren, comenta Bryan S. Turner, que los orígenes de lo moderno y de la modernidad podrían derivar ya no tanto del principio masculino del universalismo, la racionalidad y la coherencia, sino de lo extraordinario, y los extraños principios de la otredad, la contradicción, la ambivalencia y la catástrofe que sólo pueden ser expresados a través del método literario de la alegoría, del pastiche, la parodia, la ironía y la ambivalencia. Estos mecanismos literarios, siguiendo la interpretación

401 BUCI-GLUCKSMANN, Christine**. Baroque Reason, The Aesthetics of Modernity.** Gage Publications. Paris. 1984

que Buci-Glucksmann hace de los textos de Benjamin y de Baudelaire, se derivarían arqueológicamente de los temas de las alegorías y las parodias del periodo barroco en el cual las extrañas metáforas de la biblioteca, el laberinto y la ruina se convierten en centrales. Esta perversión de la racionalidad humana no encontrará su reflejo humano en un empresario organizado, más bien lo encontrará en el dandy/flâneur, el bohemio o en la prostituta de Baudelaire.

Esta idea de lo falso, del pastiche, la parodia, empapa todo el sistema del dandy, del yo-como-arte, con su afán por lo artificial. Marcel Duchamp parece saber que la mujer de moda ya sea.... *inalterable, despreocupada, traviesa, aguda, refinada, exigente, equilibrada, pausada, fresca, sofisticada, coqueta, seria, ingenua, etc.: (...) es una colección de pequeñísimas esencias separadas, más parecidas a las piezas de un personaje interpretado por un actor en el teatro clásico... la moda presenta a la mujer como representación* [402], tal y como apunta Roland Barthes en *El Sistema de la Moda*. El artista se construye y re-presenta vestido de mujer, una mujer paródicamente falsa, hecha de pedacitos de discurso cuya performatividad de género es un modo de desestabilizar las "naturalizadas" relaciones de identidad.

Seguimos a Amelia Jones en el discurso que genera en torno a la figura de Rrose Sélavy, figura que usa como excusa para intentar responder a Judith Butler. Este gesto consciente podría ser para la crítica una posible estrategia de construcción de la identidad sexual, y por extensión, de la identidad en general, *el género... como un estilo corporal, es un `acto´ como lo fue, tanto intencional como performativo*[403]. El contexto ideológico en el que inscribimos el nacimiento de

402 ... fast, carefree, naughty, sharp, discriminating, balance, easygoing, sassy, sophisticated, coquettish, serious, ingenuous, etc.: the woman of Fashion is a collective of tiny, separate essences rather than analogous to the character parts played by actors in classical theater ... Fashion presents the woman as a representation. BARTHES, Roland. **The Fashion System.** University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1990, p. 254

403 BUTLER, Judith. **Gender Trouble. Feminism and the subversion of Identity.** Routledge. New

Rrose Sèlavy es muy rico, en él encontramos: la masculinizada Nueva Mujer, la altamente feminizada cultura del consumo (representada por la proliferación en el cambio de siglo de infinidad de anuncios para uso femenino), los actores y cantantes que se travisten en sus actuaciones, y, termina Jones, *el afeminado y poderoso dandy y su colorario, el flâneur. Más allá, trayendo a Rrose Sélavy al contexto contemporáneo, el dandy/flâneur ha sido recontextualizado con la figura camp y los neodadaístas de los 50 y los 60 en los Estados Unidos*[404]. Efectivamente, la *femme fatal* nombrada por Fillin-Yeh, se transforma para Jones en un dandy y también en una comodidad, un objeto vendible. Dentro de todo su discurso, nos merece pararnos en lo referente al nombre ya que establece, al margen de una lúcida reflexión, una aproximación a lo que era Estados Unidos, y Nueva York en particular, en los albores del siglo XX.

La fotografía de Rrose Sèlavy expone, para Nancy Ring, el cliché contemporáneo de la manía francesa de todos los americanos. Ese afrancesamiento convertía a la mujer, francesa claro, en una suerte de ser exótico, erótico y lejano[405]. Ring apoya su tesis con fotografías del *Vanity Fair* y del *Ladies´ Home Journal*. Estos anuncios de revistas femeninas, como Rrose, tendían a cierta erotización de la cara y el cuerpo de la mujer. Todas posando de modo seductor, muy maquilladas y apareciendo tras un velo de misterio añadido por el enfocado suave. Estas fotografías aparecerán siempre yuxtapuestas con grandes primeros planos bien definidos de productos cosméticos y otras mercancías para mujeres. Duchamp claramente explota la pasión de los americanos en la década de los 20 por los productos afrancesados, e, incluso, por los artistas franceses, igual que

---

York and London. 1999, p.139. Citado por JONES, Amelia, **Postmodernism and the Engendering of Marcel Duchamp**. Cambridge University Press. 1994, p. 62

404 (...) and the effeminate yet empowered dandy and his corollary, the flâneur. Furthermore, bringing Rrose Sèlavy to contemporary context, the dandy flâneur has been discursively re contextualized with the camp figure and the neodadaist of the 50s and 60s in United States. Ibid, p. 162

405 RING, Nancy. "The Politics of Identification: Duchamp´s Femininity," en **New York Dada and the Crisis of Masculinity: Man Ray, Francis Picabia, and Marcel Duchamp in the United States, 1913-1921**. Ph.D. Dissertaion (North Western University, Evanston, Ill., 1991)

Francia sufrió una anglomanía durante el siglo XIX, el nuevo continente quería afrancesarse, ya en el XX, a toda costa. El mismo artista explicará un tiempo después que la elección de su alter ego; *Rrose Sèlavy, surgió de un juego de palabras entre las palabras francesas C´est la vie, Sèlavy, y Rose que es el nombre francés femenino más común en el que pude pensar* [406]. El nombre Rose también es el de una flor, y argumenta Ring que igualmente los publicistas de entonces insistían en desprender a los perfumes de las connotaciones negativas que tenían. En una puritana América los maquillajes fuertes, la barra de labios y la máscara de ojos se asociaban con la prostitución. Con el objetivo de difuminar tal asociación proliferaron las marcas comerciales que llamaban a sus esencias, *Crema de Lilas, o Florecimiento de Violetas*. Un experto en publicidad, Carl Naether argumenta esta pasión por los nombres afrancesados (pasión que aun hoy vivimos):

> *... Una de las lenguas más atractivas, que posee una especial belleza femenina, es el francés... las frases o las sentencias en francés en una carta, un libro, o un anuncio conllevan un aire distintivo y extranjero. Sugiere que probablemente los bienes sean importados...; al menos, eso es lo que pretenden, para que las mujeres los compren y establezcan los estándares, para entendernos, de los asuntos de moda y sociedad* [407]

Duchamp remarcará pues su condición de francés, de expatriado. Una condición, la de desclasado y foráneo, básico para la construcción de un ser artístico aurático. Con ello insistirá en su ya afamada "clase" y se posicionará como artista en el terreno del otro. Se construye como comodidad adquirible, pero como

---

406 It evolved from a pun on French words C´est la vie, Sèlavy. Rose being the most commonplace feminine name I could think of (French taste of the period). Duchamp to Katherine Kuh in her "Marcel Duchamp", in 29th century Art from the Louise and Walter Arensberg Collection (Chicago: Art Institute of Chicago, 1949). 17. Citado por RING in "The Politics of Identification: Duchamp´s Femininity".

407... (o)ne of the most graceful languages, possessing exceptional feminine beauty, is French.... Phrases and sentences in French in letter, booklet, or advertisement lend such matter a distinctive, a foreign air. They suggest that probably the good are imported ...; at least, they are meant for, and undoubtedly purchased by, women who set the `standard´so to speak, in the affairs of fashion and society . NAETHER, Carl A. **Advertising to Women.** Prentice-Hall, New York, 1928.

otra infinitamente más seductora, más deseable. Tanto el nombre propuesto como el retrato, los códigos visuales, son generadores del sentido completo tanto del artista, como de la mujer, como del producto. Lo sabio del gesto es que Duchamp genera, como la publicidad, una necesidad que antes no existía. Queremos saber quién es el/la retratado. Conocerlo, y, si podemos adquirirlo. Tiene la capacidad de seducir a todos. Un artista convertido en objeto de arte imposible de comprender completamente ya que usa el pastiche, la parodia, la ironía y la ambivalencia. Duchamp parece perpetuar, o más bien, dramatizar, la ambivalencia de género que aparece en toda la definición del dandy de Baudelaire y de D´Aurevilly, con su aire de *elegante indiferencia* dice Barbey, el afeminado dandy hace propaganda de toda una completa teoría de vida,... un modo de existir, ... una manera particular de llevar .... la ropa. Los dandys, ya vimos, eran como bellas mujeres que emplean la coquetería del silencio para seducir a mujeres y a hombres por igual. Estos términos han sido repetidamente empleados para describir la "seductora" figura de Marcel Duchamp. Incluso Robert Lebel, el autor de la primera monografía publicada del artista francés, identifica a Duchamp explícitamente en términos de dandysmo:

> *Duchamp perteneció a un tipo mucho más peligroso de drop-out*[408] *(que un beatnik, un hippy o un borracho) – el tipo cortés, el tipo cool. Él fue un dandy que supo como sonreír, pero que jamás se rendía y nunca se arrepentía ... él alcanzó un estado de súper-conciencia que lo elevaba al nivel de los grandes visionarios de todos los tiempos ... Él organizó su vida como un hombre de frontera, tomando una posición tras otra ... ni siquiera aceptó permanecer prisionero de su identidad y de su sexo, tal y como demostró al adoptar el ficticio nombre de mujer, Rrose Sèlavy*[409]

408 Respetamos el término inglés pues la traducción perdería connotaciones que nos parecen importantes, un "*drop-out*" es una persona que conscientemente decide separarse o salir de las convenciones en cuanto a actitudes sociales o responsabilidades se refiere. El diccionario dice, "la persona que deliberadamente vive una vida no convencional".

409 Duchamp belonged to a far more dangerous kind of drop-out (than a beatnik, a hippy or a drunk) – the polite one, the cool one. He was a dandy who knew how to smile, but who never gave in and

Lebel construye la figura de Duchamp en torno a la contradicción al estilo de Baudelaire; es un ser que ha dejado las convenciones sociales, es por ello peligroso, un individuo de fronteras que jamás abandona ni se rinde, un ser altamente temible. Pero, al mismo tiempo es educado, cortés, "cool". Además fusiona los límites de una apropiada feminidad y de una apropiada masculinidad. Lebel remarca pues la ambigüedad del gesto y articula un discurso en torno a esa misma ambigüedad.

También Kynaston McShine reitera esta idea; *La imagen que Duchamp proyecta es esa del dandy, elegante, revelando una inteligencia de superioridad aristocrática y creando su propia originalidad tal y como Baudeliare la definió .... El dandysmo de Duchamp esconde la compleja lucha artística por una mayor libertad, cuestionando el mismo propósito del arte*[410]. Amelia Jones critica de McShine el énfasis en la idea de mascarada, de fachada femenina para un centro de propósitos artísticos básicamente viriles. La ambivalencia de su auto-construcción aparece más rica y resbaladiza, una amenaza real al mismo concepto de creatividad, de creador y de obra de arte.

La teórica que más se ha dedicado a la figura de Marcel Duchamp en América ha encontrado parte de la justificación de su ulterior masiva acogida, ya en los 60,

---

never repented... He reached a state of super-awareness which raised him to the level of the great visionaries of all time ... He organized his life as a frontier man, taking up one position after another ... He did not even accept to remain a prisoner of his identity and his sex, as he showed when he adopted a fictitious woman´s name, Rrose Sélavy. LEBEL, Robert, "Portrait of Marcel Duchamp as a Dropout," conferencia dada en una seri entorno a Marcel Duchamp en el Museum of Modern Art, en febrero de 1974, transcrito a los archivos del Museo. Citado por JONES, Amelia, **Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp**. Cambridge University Press. 1994, p. 177

410 "The image that Duchamp projects is that of the dandy, elegant, revealing an aristocratic superiority of mind and creating his own originality true to Baudelairean definition... Duchamp´s dandy concealed the complex artist striving for a higher freedom, questioning the very purpose of art". McSHINE, Kynaston, "La Vie en Rrose", de McSHINE Kynaston and D'HARNONCOURT, Anne: **Marcel Duchamp**, Philadelphia Museum of Art, Museum of Modern Art (New York, N.Y.) Publicado por Museum of Modern Art. 1973, p. 127. Citado por JONES, p. 179

precisamente en su condición de dandy es Moira Roth. Roth se ha interrogado sobre sus estrategias de auto-representación y ve en el "culto de sí mismo" de Duchamp un gesto de dandy/flâneur que lo hace inmensamente atractivo. Esta "teatralizada" persona dandy, argumenta Roth, culmina en Rrose Sèlavy – trayendo consigo la asegurada putativa figura femenina de la *femme fatale: Un dandy podría haber intimidado a la audiencia de Nueva York, nunca la hubiera cautivado. Dos cualidades son constantemente repetidas por los observadores contemporáneos: su seductor encanto y su belleza física y su distanciamiento e indiferencia psicológica, una combinación que resulta clave para la figura de la Femme Fatale*[411]. Roth además hace hincapié en la androginia de Duchamp y en su indiferencia que enfatiza apuntando, *..su manifiesta aversión hacia un excesivo compromiso u obvio esfuerzo*[412].

Tal y como Mary Ann Doane ha apuntado, la *femme fatale* es un nexo de unión para las nuevas ideas de urbanización y modernidad. La *femme fatale* habitará los nuevos espacios urbanos, los salones de baile, las calles y los restaurantes. Aparece como figura en los trabajos de Freud, y es una pieza clave de las nuevos medios de comunicación de masas, de la fotografía y del cine. La *femme fatale* lleva consigo *el poder de la mascarada, un conocimiento distante, privilegiado y revoltoso tras una fría fachada*[413]. Duchamp se construye otra, pedazo a pedazo, como si de un collage se tratase; Germaine Everling le prestará el sombrero y las manos, Man

411 "A dandy might have intimidated a New York audience, he would never have charmed it. Two qualities are mentioned repeatedly by contemporary observers: his seductive charm and physical beauty and his psycological distance and indifference, a combination which is key to the phenomenon of the *Femme Fatale.* ROTH, Moira. "Marcel Duchamp in America: A Self Ready-Made", en ROTH, Moira. **Difference / Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage (Critical Voices in Art, Theory and Culture).** Routledge. London and New York. 1998 , p. 93

412 "aversion towards excessive commitment or obvious effort". ROTH, M. 93

413 A "sign of strength in an unwritten history of many feminisms, the *femme fatale,* as Doane has discussed her epistemology, carries with her the power of masquerade, a privileged, distanced, and disruptive anti-knowledge behind a cool facade. DOANE, Mary Ann, **Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis**. Routledge. New York and London. 1991, pp. 1, 3, 33-34.

Ray hará el retoque fotográfico y dispondrá la luz.

5. Marquesa Luisa Casatti,
por Man Ray. Paris 1921

Esta no es Rrose, esta es la Marquesa Luisa Casatti, uno de los iconos culturales del siglo XX. Sorprende el parecido y la similar puesta en escena. La marquesa era famosa por sus extravagancias aristocráticas, sus inusuales diseños de pieles sobre su desnudo cuerpo, y el gatopardo con el que gustaba pasear siempre amarrado con una correa de diamantes. La marquesa será la primera aristócrata que pose para Man Ray. Con sus enormes ojos, alta e imponente, la marquesa recibió al diminuto Man Ray en una bata de seda y su rojo cabello intencionadamente despeinado. Las lámparas que llevo Man Ray se fundieron nada más instalarlas, quizá porque la potencia de las casas francesas no pudo soportar el voltaje americano. Las fotos hubieron de hacerse sin lámparas, así que la marquesa apareció movida en todas las

tomas. Ella insistió en ver las imágenes y, acaba Herbert R. Lottman, *la marquesa se quedó embobada con un primer plano de su rostro que, puesto que se había movido durante la larga exposición, tenía tres pares de ojos. "Es un retrato de mi alma", exclamó, y le pidió docenas de copias* [414].

Al margen de la anécdota, no cabe duda que en la personalidad de Casatti, quien, además, había sido amante de Gabrielle D´Anunzio, se dan cita muchas tradiciones, el dandysmo y la fatalidad. Era, *una de las grandes exhibicionistas del siglo veinte ... una pieza de auto-invención magistralmente tallada ;* o, también, *una leyenda genuina;* o, *su vida fue la crónica de un obsesión personal;* o, como dice su nieta, *un fenómeno extravagante, excéntrico, bizarro, y realmente original, mi abuela*[415]. Vemos repetidas las ideas de auto invención, objetualización de uno mismo, ya no una mujer o un hombre sino un fenómeno. El fenómeno al ser mediático es aun más fenómeno, y podríamos sugerir que Duchamp genera un ser que sólo tiene valor en cuanto a mercancía, él se hace otra, se hace cosa y se vende al mejor postor.

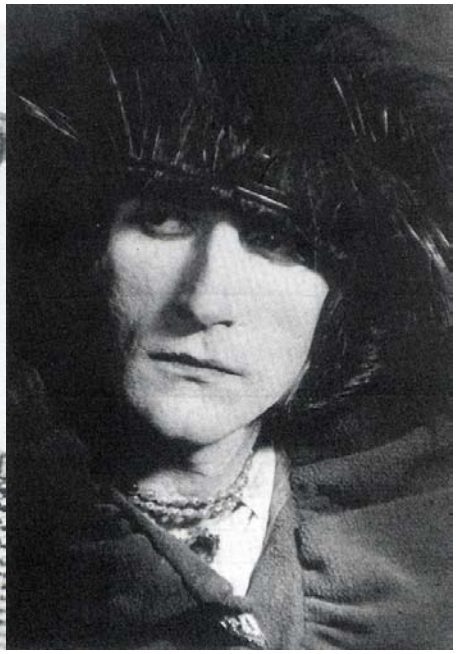
Para Irene Gammel el empleo de Duchamp de su mismo cuerpo para su arte estaba, sin lugar a duda, inspirado por la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, la reina del dada neoyorkino, y su original uso de su mismo cuerpo y sus ropas para sus acciones artísticas y su cuestionamiento de los roles de género. También en torno a 1920 y 1921 Man Ray fotografiará a la Baronesa en lo que será su retrato menos conocido, o menos reproducido. En la fotografía Elsa aparece en un plano medio con una chaqueta masculina y un sombrero también masculino. Sin maquillaje y con un gesto nada seductor, más bien ausente, ni mira a la cámara ni

414 LOTTMAN R. Herbert. **El Paris de Man Ray.** Tusquets Editores. Barcelona 2003, p. 91-92

415 RYERSSON, Scot D.; YACCARINO, Michael Orlando: **Infinite Variety. The Life and Legend of the Marchesa Casati.** University of Minnesota Press. Minneapolis. London. 2004. Extraido de las citas introductorias, por orden: Nick Foulkes, Evening Standard; Elle; Leslie Chess Feller, New York Times; Lady Moorea Black, Spectator.

parece mirar nada concreto. Su cabello desaparece bajo el sombrero. Un sólo elemento, y marginal, dulcifica su masculina austeridad, un broche que decora su oscura blusa, un remedo de diseño victoriano fuera de contexto. Aquí se expone su *estrepitosa seriedad -creativa- solemne – apasionada* [416]. Esta masculinizada seriedad será el reverso de la moneda de la frívola feminidad de Duchamp.

6. Baronesa EvFL,
por Man Ray, NY, 1920-21



7. Rrose Sèlavy (M.D.)
por Man Ray, NY, 1920-21

Como David Joselit lo expone, la relación de Marcel Duchamp con la masculinidad en su periodo del dada de Nueva York es algo parecido al efecto

416 EvFL to JH, ca. Invierno 1922, "Dear Heap –You would please me a heap", (LR Papers GML), LRC, 3. -se trata de un juego de palabras entre el apellido de Jean Heap, la editora, junto a Margaret Anderson de la revista de vanguardia neoyorkina *Little Review*, y la palabra "heap", un salto... un empujoncito económico vamos, la Braonesa siempre dependía de la respuesta de sus allegados a estos "empujoncitos". Citado por GAMMEL, Irene: **Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography**. The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002, p. 289

Warren Beatty en el Champú – el hombre menos macho adopta atributos femeninos para seducir a mujeres [417] . La transformación a *femme fatale* es pues, digamos, sutil, o como bien dijo la Baronesa, *Duchamp y Williams ejemplifican la tendencia entre los hombres de la vanguardia a hacer arte radical en sus ratos libres, mientras que viven unas vidas más o menos burguesas, conducidos por sus miedos neuróticos hacia los retos modernos para con su coherencia como sujetos masculinos* [418]. Ella, la Baronesa romperá las fronteras del género de modo sistemático, su vida y su arte se transformaron en una misma cosa, una "cosa" que no fue otra que ella misma.

Frente a la Baronesa ya no cabía la tan repetida pregunta, ¿es chico o chica?. Frente a su imagen sólo cabía, "eso" ¿que es?. Elsa aparece en la escena dada neoyorkina como una tempestad, altamente sexual representará la otredad en todos sus aspectos, otra ética, otra nacionalidad, otra clase, otra sexualidad. Una andrógina de intenso pelo rojo con un voraz apetito sexual, una profunda y gutural voz teutona y una ropa hecha a base de detritus urbanos, estridentes joyas de plástico de colores y toda suerte de artilugios birlados. Rondará, de modo permanente, casi como una amenaza, las calles de la Gran Manzana, como una *homeless*, una vagabunda sin raíces o una artista moderna demasiado vanguardista para sus contemporáneos. Su juego de roles sexual no podrá ser pues ni estético, ni sutil. Según su biógrafa está liberada alemana combatió y rechazó el estigma de la prostituta durante toda su vida, y no por el estigma negativo per se, sino porque su "esencia" reposaba más bien en atravesar las identidades sexuales. Su incansable trabajo como una máquina sexual reflejará; *el caleidoscópico paisaje de la ciudad,*

---

417 "Warren Beatty effect in Shampoo" - the less macho man adopting feminine attributes in order to seduce women. Citado por JONES, Amelia: **Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada**. The MIT Press Cambridge, Massachusetts. London, England, 2004, p. 9

418 From the Baroness´s point of view, Duchamp and Williams exemplified the tendency among male avant-gardist to make radical art in their free time, while living more or less bourgeois lives, driven by neurasthenic fears of the modern challenges to their coherence as male subjects. GAMMEL, p. 8

era una consumada viajante, una aventurera sexual y una pícara. Ya era más una figura de ficción que una prostituta[419]. En Elsa se darán el fenómeno que ya nombrara Benjamin, en un solo ser sujeto y objeto, producto y persona, mercadería y vendedor en un solo paquete, o, como escribiría Nietzsche, el colmo de la aristocracia; *la prostituta es el extremo de la aristocracia: no tiene el orgullo de la propiedad, ni siquiera de su propio cuerpo* [420].

Muchos años antes de llegar a Nueva York, la por entonces Else Plötz, apareció en el escenario de un teatro de Berlín en ropa de hombre. Estamos en el año 1894, si consideramos ciertos los datos que nos aporta *Fanny Esler*, una novela biográfica que escribiera su segundo marido, el por entonces, Félix Paul Greve. Else comenzará a travestirse de hombre incapaz de recordar las líneas que debiera aprender de Ibsen, Goethe, Schiller, Hauptmann o Richard Voss. Todavía ni siquiera había nacido Marlene Dietrich. Para la futura Baronesa el traje de hombre era más natural que el de la mujer. Esta presentación en el escenario vestida de hombre no será nada comparado con su futura presentación pública como guerrera del arte y del sexo, quien con su arte centrado en su mismo cuerpo y su huida de la feminidad convencional parece avanzar la nociones de radicalidad de la postmodernidad; *la Baronesa parece viva hoy debido al interés en el juego de los géneros y en el `acting-out´en el mundo del arte de los 90, como si fuera una tía-abuela muy distante del arte del performance femenino* [421]. Su apariencia no se limita a difuminar la frontera de los géneros, simplemente arrasa con ellas.

---

419 In fact, the prostitute´s identity was one that Elsa rejected and combated throughout her life, nor because of the negative stigma per se but because her "essence" lay in the traversing of sexual identities. Her tireless work as a protean sex machine reflected the kaleidoscopic landscape of the city: she was the consummate priapic traveler, the sexual aedventuress, the *picara*. Already she was more a figure of fiction than a literal prostitute. GAMMEL, Irene. **Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity, A Cultural Biography**, p. 64

420 NIETZSCHE, Friedrich.

421 The Baronesa seems vivid today because of the interest in gender play and `acting-out´in thte 90´s art world, as though she were a very distant great-aunt of feminist performance art. HUGHES, Robert, "Days of Antic Weirdness: A Look Back at Dadaism´s Brief, Outrageous Assault on the New York Scene", in **Time,** 27 January 1997

En Nápoles realizó lo que bien podríamos llamar un performance proto dadá al entrar en un reservado pornográfico del Museo de la Ciudad. Con gestos ostentosos consiguió convencer al guarda, cuyo propósito era precisamente alejar a las mujeres de tal espacio, de que su extranjería le impediría "sufrir"[422] al ver el material expuesto en el interior. Así pues pasó al prohibido espacio. *Dentro ella inspeccionó la colección de falos con una objetiva calma, como si se tratase de lámparas antiguas*[423]. Anticipándose a sus múltiples performance neoyorquinos Elsa se introduce en un espacio prohibido para las damas y reclama su derecho a ver objetos de temática sexual. Su insistencia puede leerse tanto como un intento de apropiarse de un falo, dada su natural tendencia al hurto, o como una necesidad casi feminista de relativizar la importancia de lo mostrado en el "gabinete secreto" al descubrir el velo de misterio que envolvía al objeto en cuestión como poderoso símbolo cultural. Su acercamiento al falo se torna así absolutamente racional y consciente, cognitivo, ella permanece en control de la situación. Además consigue penetrar en el gabinete pornográfico, un protegido espacio exclusivamente masculino, un asalto escandaloso realizado frente a un público masculino; un acto firmado en su personal batalla contra las convenciones burguesas.

Esta batalla tomo forma artística en las calles de Nueva York y en las páginas de la revista *Little Review* [424]. Desde junio de 1918 en adelante, la Baronesa será la

---

422 El gabinete de pornografía del museo de Nápoles surgió por la necesidad de preservar todos lo "hallazgos indecentes" de la excavaciones romanas. Giuseppe Fiorelli será el primer encargado en establecer una guía de estos indecentes objetos, "La Racoltta Pornográfica" será el primer catálogo del museo, un inventario de unas 20 páginas sin imágenes. Una sala "secreta" se abriría en el museo, una sala ala que las mujeres no podían entrar. http://www.art-omma.org/NEW/issue10/text/theory/Naomi%20Salaman_The%20Taxonomic%20Effect.htm [última consulta 8-10-2008] en torno al efecto de la taxonomía de lo pornográfico.

423 "Inside she inspected the collection of phalluses with calm objectivity, as if they were antique lamps" SCHMITZ, Oscar A. H.: **Dämon Welt. Jahre der Entwicklung.** Edit. Georg Müller. 1926, p. 226; "Klain Wieland", p. 104. Citado por GAMMEL, p. 92

424 La revista literaria Little Review fue fundada por Margaret Anderson y Jean Heap en 1914 en Chicago. Con la ayuda de Ezra Pound pronto trasladarían su sede a Nueva York. Además de publicar el Ulises de James Joyce, asunto que les llevará a los tribunales, serán de las primeras en editar trabajos dadá, y serán las "madrinas" de la Baronesa en la ciudad publicando gran parte de

estrella de la vanguardista publicación y con ella los temas de género y sexualidad se convirtieron en centrales en la revista. Dentro del círculo de la *Little Review* , la Baronesa conectará con gays y lesbianas, incluyendo al poeta Hart Crane, el pianista de Chicago Allen Tanner, y el cantante francés Georgette Leblanc. Pero será Jean Heap (1887-1964) quien se convertirá en el espíritu gemelo de la Reina Dadá. Una mujer andrógina que llevaba el pelo muy corto, con un corte masculino, tenía ojos marrones, y usaba lápiz de labios. Heap empleaba ropas masculinas, chaquetas -americanas- de sastre, sombreros, y pantalones ajustados apropiados para trabajar en el campo. Ambas se unirán en su batalla contra la trivialidad, el puritanismo burgués, las rancias estéticas sexuales.

8. Jean Heap, editora junto a
Margaret Anderson de la Little Review

Este toque de feminidad, los labios, en esa imagen radicalizada nos acerca a la

su producción. Los archivos de la revista están en *Archival Resources in Wisconsin – University of Milwakee; Serie 1. Administrative Files 1917-1938, Little Review Records, 1914-1964.* El trabajo original de la Baronesa; Box 7-Folder 5-6

última figura de la androginia neoyorkina, está vez pasamos de la neurastenia a la sutileza, del vagabundeo a la alta alcurnia, pero, en la base, el discurso de la transformación del propio cuerpo y de la misma vida en una pieza artística. Stettheimer pintará también a Duchamp extremadamente afectado y a ella misma elegantemente masculinizada. El artista francés se transforma, a los ojos de Florine, en un dandy en versión doble. Uno, ausente, serio, *cool*, aparece vestido de negro y elegantemente sentado en un sillón mientras manipula lo que parece ser su otro yo, un altísimo taburete sobre el que en un inestable equilibrio se dibuja una estilizada, y brillante, sílfide. Un afeminado otro Duchamp, embutido en una suerte de maillot rosa adherido al cuerpo en una sola pieza. La firma del artista se repite hasta la nausea, en tipografía inglesa sobre el sillón y en fríos y modernos caracteres alrededor del marco. MD multiplicado por 27.

9. Florine Stettheimer, *Portrait of Marcel Duchamp*, 1923

Stettheimer era pues consciente de todas las tácticas del cross-dressing y del dandysmo. Desde el auto-retrato de 1923, que llamó *Portrait of Myself* en el que elige ya no la androginia, tal y como apunta Fillin-Yeh, sino un ser más bien hermafrodita, etéreo, volátil, frágil y asexuado. Su auto-representación más ortodoxa del dandy la veremos en otro retrato, esta vez de familia, *Family Portrait No. 2*, también del 1933, una nueva imagen de la artista llena de significación. De hecho su posición declara su marginalidad, ya no sólo para el mundo en general, sino para el mundo del arte en particular, esa doble marginalidad de todas las artistas de este estudio. Stettheimer ocupa con respecto a su propia familia un lugar extraterritorial. Como una *flâneuse* prefiere verse mirando a los demás y fuera de la acción. Aparece de espaldas y con un perfecto traje de caballero negro, la única concesión a la feminidad sus eternos zapatos de tacón rojos. En todas y cada una de sus auto-representaciones repite este motivo, un elemento fetiche que la acerca a una quizá paródica feminidad.

Duchamp fue un dandy reconocido, la Baronesa jugó a un dandysmo más dramático dentro de una acumulación de negatividad tan extrema que acabó devorándola, y Florine se travistió en sus representaciones personificando a un consumado dandy, mientras en su vida real se conformaba con ser una *flâneuse* escondida a plena vista. Todas ofrecieron la evidencia de la aceptación por parte de la escena neoyorkina del cambio en los roles artísticos durante la década de los 10 y los 20 del pasado siglo XX, una aceptación de la que más tarde, y dados los acontecimientos, parecerán arrepentirse.

9. Florine Stettheimer:
Family Portrait No. 2, 1923, fragmento

III BLOQUE:
LA DANDY DE ENTREGUERRAS,
ANÁLISIS DE ALGUNAS ARTISTAS SIGNIFICATIVAS

III.1 BARONESA ELSA VON FREYTAG-LORINGHOVEN: Nunca hice dinero de mi distinción (1874- 1927)

... la baronesa se autodestruyó, muriendo a la temprana edad de cincuenta y tres años tras regresar a Europa en la década de los veinte y vivir en una abyecta pobreza durante varios años. Construyéndose a través de fronteras – como mujer sin un centavo en venta, Nueva Mujer-artista, amante masculinizada de Duchamp, rondadora callejera andrógina sin tierra, una orgullosa feminista dependiente del soporte masculino – ella se fue quedando sin lazos y finalmente "desapareció" víctima de, en sus palabras, "mi verdadera naturaleza honesta y amorosa – y mi incapacidad de tratar con el mundo - desprotegida".

Amelia Jones[425]

1. Reina Dada, Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, 1920. Man Ray. Fotografiada para la *Little Review* en Nueva York, Septiembre-Diciembre 1920.

425 ...the baroness self-destructed, dying at the early age of 53 after returning to Europe in the 1920s and living in abject poverty for several years. Performing herself across boundaries -as penniless woman for sale, New Woman-artist, mannish lover-of-Duchamp, outlandishly androgynous streetwalker, a proud feminist dependent on male support ---she became increasingly unbounded and ultimately "disappeared" a victim of, in her words, "my true honest love nature – and my unfitness to deal with the world – unprotected" JONES, Amelia: **Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada**. The MIT Press Cambridge, Massachusetts. London, England, 2004, p. 67

III.1.1 Suicidio en dandy

It is only "art" that ever sustain me – insufficiently always-
*due to its bastard position – for- though **I** distinguish myself (...)-*
***I** NEVER could make distinction pay money.*
I fed engine with my rich flowing blood direct-
The Baroness to Peggy Guggenheim (1927)

Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven [426]

La gran reina dada, Elsa von Freytag-Loringhoven escribió está suerte de poema autobiográfico a Peggy Guggenheim dentro de una carta mecanografiada de 25 páginas. Una espontanea solicitud de beca artística para desarrollar lo que sería su último proyecto. Comenzaba con ciertas abstracciones poéticas, una sección autobiográfica las seguía, una declaración de su tendencia pro-Americana, una desviación de cualquier rumor en torno a sus extremados y destructivos comportamientos, un claro resumen explicativo del proyecto de su estudio para modelos convertido en una audaz aventura de arte de vanguardia, y finalmente, un presupuesto en el que se pedía a la millonaria mecenas 500 francos mensuales para los gastos de alquiler del estudio[427]. Toda la carta aparecía salpicada con chistes Dadá que, parece, impresionaron a Guggenheim, quien, no sólo guardó la carta para su colección particular, sino que respondió a la artista de modo entusiasta. Y, especula Irene Gammel, su biógrafa, concedió a Elsa una "beca" para inaugurar su estudio.

Esta correspondencia cruzada sucedió en agosto de 1927. En la mañana del 15

426 Es solo "arte" lo que me mantuvo -insuficientemente siempre- debido a su bastarda posición – por – aunque Yo sea distinguida / NUNCA podre hacer a la distinción pagar dinero (...) Yo alimento la máquina con mi fluido sanguíneo directamente". Carta de la Baronesa Elsa a Peggy Vail (Guggenheim), 1927. Typed Letter, 30

427 GUGGENHEIM, Peggy. **Out of this Century: Confessions of an Art Addict.** Garden City: Doubleday, 1980.

de diciembre, Jan Sliwinski corrió a informar a Abbott de que la Baronesa estaba muerta. De algún modo el gas quedó abierto toda la noche. Encontrarán el cuerpo sin vida de Elsa en la habitación de un siniestro hotel, el *M. Hatté´s Grand Hotel* en la 22 *rue Barrault* en el sudeste de París, una zona que desplegaba, tal y como Alfred Perlés dirá en 1931, *una belleza cancerosa* [428]. Quizá una escenografía gótica muy apropiada para el último acto de la vida de la artista. ¿Que le pasó a la Baronesa en los pocos meses que median entre agosto y diciembre que puedan explicar su caída?, o mejor aún , ¿porqué elegirá un suicidio tan poco "sonado"?, o, simplemente, ¿se suicidó?. Pudiera ser que estuviera "borracha de agotamiento", como especula su biógrafa, quizá se descuido sumida en su depresión y su cansancio, o quizá culminó un proyecto de vida que no tenía otro posible final que un premeditado suicidio.

Su biógrafa encuentra una posible respuesta en la caducidad de su visa francesa. Durante meses había estado incumpliendo la legislación francesa al trabajar como modelo y al abrir una escuela para modelos. El 21 de septiembre de 1927 escribirá a Reynolds, *Tengo que dejarlo todo dispuesto para irme en una semana. Me resulta duro hasta escribirlo. Todo parecía tan asentado – y ahora – el ministro de interior ha cambiado de opinión,* y continua, envíame *todo el dinero que puedas – porque no sé a qué habré de enfrentarme otra vez. Ni siquiera sé donde iré! Estoy otra vez a la deriva* [429]. Lo que no aclara en la desesperada carta de auxilio es si

428 "There may be quarters in Paris more hoary, but it would be difficult to find another more sinister, more terrifying. Around the Place Paul Verlaine there is perhaps only a consumptive melancholy aura, but when you come to the Place Nationale the life of the 13th arrondissement burgeons into a cancerous loveliness". PERLÉS, Alfred. "Gobelins Tapestries", Paris Tribune (26 April 1931), reeditado en FORD, Hugh (edt.): **The Left Bank revisited; selections from the Paris Tribune, 1917-1934.** University Park, Pennsylvania State University Press 1972, p. 41

429 "I have to arrange to leave in a week. It is hard for me to even write it. Everything seemed so settled – and now – the minister of the interior has decided otherwise". She continues, " Send me any money you can – because I don´t know what I will have to face again. I don´t know even where I shall go!! I am just adrift again" EvFL to Mary Reynolds, n.d., Postmarked 21 September 1927. Citado por GAMMEL, Irene: **Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography.** The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002

fue expulsada del país debido a lo que, podríamos leer, como su último performance público. Ford Madox Ford sugiere esta "expulsión" de Francia:

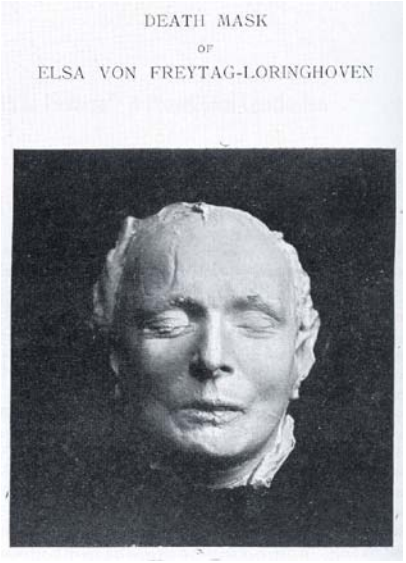
> *La baronesa también era una asidua visitante de la oficina, donde invariablemente se comportaba como un miembro más bien severo de alguna familia reinante no-prusiana. Así que pensé que las historias de sus excentricidades eran exageradas. Su permis de séjour que había conseguido de algún modo del Consulado General Británico en Berlín expiró y me pidió ayuda para intentar conseguir una extensión del mismo en el Consulado General de París. El Consulado General de París está compuesto por la gente más servicial y me cite con ella para encontrarnos allí. La esperé durante dos horas y entonces me fui a casa. Encontré mi teléfono sonando y un amigo enfurecido de la Embajada Británica al otro lado. Quería saber que demonios pretendía al enviarle a una mujer prusiana vestida simplemente con un sujetador de latas de leche conectadas mediante cadenas de perros y que llevaba en su cabeza un plumcake!! (...) y así se convirtió en la segunda poeta de mis conocidos en ser expulsada de Francia. La embajada se dio de baja en la suscripción de mi revista*[430]

Obviamente la Baronesa estaba desesperada, empobrecida, agotada a sus 53 años y prácticamente sola dada su natural tendencia a enfadarse con todo el mundo, o, casi todo. Y, pese a no haber dejado nota de suicidio alguna, un extraño silencio para alguien tan voluble y verbalmente artístico como ella, desde Berlín y anteriormente a su llegada a París, escribiría; *Acabo de descubrir que no estoy, y porque no estoy, hecha para el suicidio – a no ser que sea llevado a término*

---

430 The baroness too was a fairly frequent visitor to the office, where she invariably behaved a rather severe member of any non-Prussian reigning family. So I thought the stories of her eccentricities were exaggerated. Her *permis de séjour* which she had somehow obtained from the British Consulate General in Berlin expired and she asked me to try to get the Paris Consulate General extend it. The Consulate General in Paris is made up of most obliging people and I made a date with her to meet me there. I waited for her for two hours and then went home. I found the telephone bell ringing and a furious friend at the British Embassy at the end of it. He wanted to know what the hell I meant by sending them a Prussian lady simply dressed in a *brassière* of milk tins connected by dog chains and wearing on her head a plum cake! So attired, (...) and so became the second poet of my acquaintance to be expelled from France. The Embassy discontinued its subscription to the Review". Ford Madox Ford, "It was the Nightingale", pp. 333-34. Citado por GAMMEL, Irene: **Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography**. The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London, 2002. L, p. 380-81

alegremente – triunfalmente – florecientemente [431]. El proyecto de un suicidio en dandy no se cumplió y lo único que quedó fue una gran pregunta, como escribirá William Carlos Williams el 21 de enero del 28, *¿se suicidó la Baronesa o simplemente murió?* [432].



2. Máscara mortuoria de la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven
1927. Fotografía de Marc Vaux,
en *transition*, febrero 1928

La Baronesa no era positivamente vieja, pero, como Baudelaire *podría llegar a serlo*[433]. Como el poeta, ella pareció elegir una larga y prolongada disolución que

431 "I have just discover that I am not, and why I am not made for suicide – unless it could be done gaily – victoriously – with flourish". EvFL to DB in Selections From the Letters of Elsa Baroness von Freytag-Loringhoven", transition 11 (February 1928), p. 27. Citado por GAMMEL, p. 385. El manejo de la lengua inglesa de Elsa es personal y dandystico, esto es, imprevisible, las traducciones se ciñen a las palabras empleadas por la Baronesa quedando a veces el sentido algo confuso.

432 "Did the Baroness kill herself or just die?". Un fragmento de la carta aparece publicado en el artículo que Rudolf KUENZLI, E. "Baroness Elsa Von Freytag-Loringhoven and New York Dada", pp. 442- 475, en SAWELSON-GORSE, Naomi: **Women in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity**. The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London, 1998

433No soy positivamente viejo, escribe en diciembre de 1855, pero podría llegar a serlo. SARTRE,

acabará, como dijo su amiga Djuna Barnes, en un *estúpido chiste que ni tan siquiera tuvo la decencia de la malicia*[434]. La misma Barnes fue la encargada de sus asuntos y de su legado. Encargó una máscara mortuoria que sería fotografiada por Marc Vaux, el fotógrafo de *Ryder,* y la publicará en *transition* en el 1928. La Baronesa aparece autoritaria, intensa y tensa, y andrógina, pareciese, como dice Gammel, que incluso después de la muerte establece una rígida ley para sí misma.

Desde hacía ya casi una década las referencias al suicidio en los textos de la Baronesa habían sido constantes. Durante sus años parisinos está obsesión se radicalizará. Se referirá a la suerte corrida por Franz Karl Kleist, su admirado abuelo, quien se suicidaría, según ella, en un acto que lo ennobleció; también afirmaba que el único acto heroico de su breve marido, el Barón von Freytag-Loringhoven, fue precisamente, suicidarse. Todas las cartas que enviase a Djuna Barnes desde el duro Berlín de posguerra estaban salpicadas de fantasías suicidas: *si fuese un Romano debería `caer en mi espada´, o clavarme una daga... los nobles chinos se cuelgan con tiras de seda.... enviadas estas por su soberano*[435]. Una distinción, por la que nunca consiguió dinero, y un sueño de muerte ennoblecida, o al menos, dignificada por algún medio poético. El suicidio, dice Sartre, es el máximo sacramento del dandysmo, de hecho los dandys no son más que un club de suicidas. La Baronesa quizá eligió ese suicidio tan poco noble, quizá simplemente murió. Pero, su vida, fue, por otra parte, el ejercicio de un suicidio permanente. Quizá su final agregue el punto a una *vida peripatética de un genio desencuadernado*[436]. La elección libre que hizo de sí misma, *se identificó*

Jean Paul: **Baudelaire.** Alianza editorial. Madrid, 1994, p. 109

434 "a stupid joke that had not even the decency of maliciousness" DB, "Obituary", in **Transition** 11. Febrero, 1928

435 "a Roman I should `fall into my sword´ or stab myself with a dagger... Chinese nobles hung themselves by silken cord ... send them by their sovereign" EvFL to DB, ca., Spring 1924, "Djuna – I send you", in HJARTARSON, Paul; SPETTIGUE, Douglas**: Elsa von Freytag-Loringhoven, Baroness Elsa.** Ottawa: Oberon Press. 1992. **BE**, pp. 207-08

436 Michel de Leiris escribirá refiriéndose a Raymond Roussel, "Y su suicidio agrega el punto final a

absolutamente con lo que llamamos destino [437] .

Ella misma resumirá en un poema incluido en esa misma carta de 25 páginas que escribiera a Guggenheim, su posicionamiento artístico, su modo de hacer arte y por tanto su modo de vivir (y morir). Decía, *Conmigo posar es un arte -agresivo – viril – extraordinario – vigorizante – anti estereotipado – no importa las cabezas que bloqueadas por naturaleza les desagrade la degeneración* – se sienten molestos – subraya la *in-receptividad como el jazz lo hace (La Baronesa a Peggy Guggenheim, 1927)*[438].

---

una vida peripatética de un genio desencuadernado"

437SARTRE, Jean Paul. **Baudelaire.** Alianza editorial. Madrid, 1994, p. 26

438 With me posing (is) art – aggressive – virile – extraordinary – invigorating – ante stereotyped – no wonder blockheads by nature degeneration dislike it – feel peeved – it underscores unreceptiveness like jazz does (The Baroness to Peggy Guggenheim, 1927). Citado por GAMMEL, Irene en "Limbswishing Dada in New York, Baroness Elsa´s Gender Performance" (3-24). HJARTARSON, Paul; KULBA, Tracy (edt.): **The Politics of Cultural Mediation. Baroness Elsa von Freytag-Lorinhoven and Felix Paul Greve.** The University of Alberta Press. Edmonton, Alberta, Canada, 2002

III.1.2 El círculo de Stefan George y la invención de sí.

Sus ojos eran de un helado color gris-verdoso, su cuerpo *extraordinariamente bien formado.*

Oscar A. H. Schmitz [439]

Al imitar la "voz masculina y gutural" [440] *de la Baronesa en sus propias memorias, los artistas y escritores de la modernidad – incluyendo a Abbott, Barnes, Biddle, Bouché, Churchill, Flanner, Josephson, McAlmond, Brooks, Pound y Williams - vuelven a capturar el cuerpo hibridado de la Baronesa. Para estos cronistas de la modernidad, la recolección del vestuario de la Baronesa crearon una memoria de radicalidad urbana y disidencia sexual inscrita en los espacios públicos de las primeras metrópolis del siglo veinte.*

Irene Gammel [441]

La Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven ... era uno de los "terrores" del barrio que corta por debajo de Minetta Lane y sobre la dieciocho hacia el oeste. Con el borde de un pulido cubo de carbón como casco amarrado en su cabeza con una correa escarlata que se abrochaba bajo su barbilla, bolas de navidad en rojo y amarillo como pendientes, un colador de té alrededor de su cuello, una falda amarilla muy corta que apenas cubría sus piernas, y sobre sus precisos pechos un lazo negro simple, así caminaba por la ciudad ...
Una vez hizo un gran molde de escayola de un pene , y se lo mostraba a todas las "viejas solteronas" con las que se cruzaba.

Djuna Barnes, *c. 1933* [442]

---

439 **SCHMITZ,** Oscar A. H, "Dämon Welt", 226 in SCHMITZ, Oscar A. H.: **Das wilde Leben der Boheme.** Tagebücher 1896-1906, Wolfgang Martynkewicz, Herausgeber, p. 226

440 McKAY, Claude: **Along Way from Home.** 1937. New York: Harcourt Brace, 1970, p. 140

441 By ventriloquizing the Baroness´s "masculine throaty voice" in their own memories, modernist artists and writers – including Abbott, Barnes, Biddle, Bouché, Churchill, Flanner, Josephson, McAlmond, Brooks, Pound and Williams – recaptured the Baroness´s body splashy hibridity. For these modernist chroniclers, the recollection of the Baroness´s body costumes created a memory of urban radicality and dissident sexuality inscribed into the public spaces of he early twentieth-century metropolis. GAMMEL, Irene: **Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography.** The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002

442 Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven.... was one of the "terrors" of the district which cuts bellow Minetta Lane and above eighteenth street to the west. Wearing the lip of a burnished coal scuttle for a helmet strapped to her head with a scarlet belt which buckled under the chin,

La expatriada artista alemana, La Reina Dadá, el terror del barrio, la amenaza hipersexual de muchos artistas, la creatividad desparramada ... la Baronesa pasó un largo proceso de auto-invención hasta generar estas imágenes escritas, estas descripciones de sus llamados (por ella misma) *street free performances,* una suerte de actuaciones callejeras gratuitas y/o libres. Pasará de joven Else Hildegard Plötz a Else Endell a Else Greve a Elsa Greve a Elsa von Freytag-Loringhoven, más exactamente a la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, "La Reina Dadá". *Busco lo mejor que puedo dar expresión artística para sacar a relucir algunos de mis pensamientos íntimos... Siempre ha estado mi alma hambrienta – siempre esa rabiosa protesta dentro de mi contra todo lo convencional* [443]. Para ir en contra de cualquier convención no elegirá otra vía que una estudiada puesta en escena, un *self as art,* el yo-como-arte. En el artículo anónimo aparecido en diciembre de 1915 en el *New York Times* en el que se revela la identidad de la refugiada alemana que anda enloqueciendo a la Academia de Arte de Nueva York, se afirma que la Baronesa necesita mucho tiempo y esfuerzo para presentar su pulida imagen y su nuevo, y revolucionario, concepto de belleza. Un concepto fuera de toda norma, de todo pasado canon o cliché, de toda posible diferenciación de géneros. Una imagen que reclama un nuevo estatus para la artista y para la obra, un nuevo estatus en la que una será la otra y la otra la una. Elsa hará cuerpo su propuesta artística y esta, su radical propuesta, no será otra que la total fusión arte-vida, una fusión que la irá consumiendo poco a poco.

Christmas tree balls of yellow and red as earrings, a tea strainer about her neck, a short yellow skirt barely covering her leg, and over the precision of her breast s a single length of black lace she would walk the city.... She made a great plaster cast of a penis once, & showed it to all the "old maids" she came in contact with. Djuna Barnes, c. 1933 . Citado en, JONES, Amelia: Irracional Modernism. **A Neurasthenic History of New York Dada.** The MIT Press Cambridge, Massachusetts. London, England, 2004, p. 208

443 "I seek as best I may to give astistic expression, to show forth something of the thoughts within me... Always was that soul hunger – always that raging protest within me against the conventional" . (Anonymous), "Refugee Baroness Poses as a Model: Woman Who Puzzled New York Art School Students Reveals Her Identity", New York Times, December 5, 1915, n.p., visble. Citado en JONES, Amelia: **Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada.** The MIT Press Cambridge, Massachusetts. London, England, 2004, p. 7

Oscar A. H. Schmitz escribirá un curioso y primerizo retrato de la joven Else Plötz en *Klasin Wieland*. Parece, como dice Gammel, que nos proporciona la posible fecha para el comienzo de sus originales construcciones corporales (*body constructions*), 1898, con tan solo 24 años:

> *Tenía una cara inusualmente dura, pero casi bonita, organizada en un estilo cuatrocentista, quizá para agradar a Leo (Richard). Su pelo pajizo caía lacio sobre sus pezones, la cabeza cubierta con un excitante sombrero panamá, como si despreciase las decoraciones de lazadas y perifollos y flores que adornaban los sombreros de las mujeres à la francaise. Su vestimenta era austera, que iba muy bien a sus delgados miembros y a sus fuertes, y bien formadas manos. Las botas eran espléndidas, con un corte muy masculino. No era muy pesada, aunque llevara siempre pesadísimas joyas, y un antiguo anillo de sellar tan enorme que parecía contener un compartimento secreto para veneno, dos pendientes en forma de contenedores griegos de aceite hechos de piedra atigrada, y un collar tipo rosario hecho de pequeñas nueces de coral, ámbar, y todo tipo de piedras semipreciosas, opal verde resplandeciente, quizá vidrio mezclado. Aunque pareciese despreciar cualquier atractivo o encanto sensual, era más provocativa que las dulzonas bellezas pastel de las cortesanas*[444]

Su protesta contra la normalidad burguesa comenzará así con un atuendo. Este atuendo, de cierta literaria extravagancia, tiene un sabor claramente decadente. Tanto el tono de la narración como la imagen que podríamos proyectar de la misma larguirucha futura Baronesa. Su estilo extravagante ya se iba estableciendo en su periodo muniqués en torno a 1898, cerca del círculo de Stephan George. Joyas, colores, y vestidos nos presentan a una mujer que "asienta" la moda más que

---

444 She had an unusually hard, but almost beautiful face, arranged in quattrocentric fashion, perhaps to please Leo (Richard). Her straw-colored hair lay tight around her temples, the head covered by a somewhat adventurous panama hat, as if she despised the decorative frills of loops and flowers that adorned ladies hats à la francaise. Her clothing was austere, which suited the thin lips and the strong, but well formed hands. The boots were superb, with masculine cut. She was not heavy, even though she wore unusually heavy jewels, antique signet ring so large that it seemed to contain asecret compartiment for poison, two earrings in form of old Greek oil containers made of tigered stone and a rosary-type necklace made of little nut of corals, amber, and all sorts of semi-precious stones, green shimmering opal, perhaps glass flux. Although she seemed to despise any sensually attractive charm, she was more provocative than the sweet pastel beauty of the courtisan. SCHMITZ, "Klasin Wieland", pp. 101-102. Citado por GAMMEL, p. 91

seguirla. Las botas marcan su androginia, un posicionamiento de partida para toda una carrera que quiso borrar los compartimentos estancos de hombre y mujer. *Uno,* diría Simone de Beauvoir, *no nace, sino, más bien, llega a ser una mujer*[445]. La Baronesa no llego nunca a ser mujer, al uso, porque, simplemente, no lo quiso. Se transformó en un objeto de arte ambulante, un objeto sexualmente hiperactivo pero con un genero no especificado, ni cerrado, ni previsto. A esta primera descripción seguirán muchas otras en las que va radicalizándose, desde una estética decadente hacia una estética imposible de digerir por sus contemporáneos en la que unirá restos de cachivaches encontrados en sus correrías neoyorquinas, objetos birlados en sus grandes almacenes predilectos y ensamblajes de todo tipo de restos y detritus urbanos. Tal y como informa Gammel, ya en los últimos años del XIX y aún en la vieja Europa, la todavía Else Plötz se transformó en una obra de arte, ya no será por más tiempo ni la Madonna pagana de Lechter ni la Duquesa de Ferrara sino *que había creado su propio estilo artístico*[446], estrictamente personal, pero, siguiendo una estela estética que ya inaugurase Brummell en el anterior cambio de siglo. Ella nunca será convencional, despreciará la vulgaridad y cualquier atisbo de normalidad.

Thierry de Duve ha establecido un hilo discursivo que justificaría muchas de las innovaciones estéticas de Duchamp, y por ende del Dada neoyorkino, en la corriente muniquesa de finales del XIX, una vanguardia, la de Múnich, que, por otro lado, el artista francés conocería más bien poco. Sin embargo, argumenta Gammel, la Baronesa efectivamente transmitirá una tradición que vivió muy de cerca ya que estuvo muy involucrada en el círculo de Stephan George. La Baronesa

445 "Variations on Sex and Gender: Beauvoir´s The Second Sex", Yale French Studies 172 (1986). Citado por BUTLER, Judith, "Performance Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". En JONES, Amelia (edt.) **The Feminism and Visual Culture.** Routledge. London and New York

446 A work of art, Elsa Plötz no longer embodied Lechter´s pagan Madonna or the Duchess de Ferrrara but had created her own artistic style. GAMMEL, p. 97

realizó su primer acercamiento al arte aplicado en Múnich, y se conectó con la *Kunstgewerbler* alemana, incluyendo una relación directa con quien fuese su marido y líder del grupo August Endell. Toda la carga erótica de esta tradición artística quedo impresa en su mismo cuerpo. Irene Gammel afirma que la Baronesa fue la transmisora de la chispa de la altamente erotizada vanguardia muniquesa en Nueva York. Retomará su inyección del arte en la vida cotidiana, su focalización en eros como fuerza conductora, y su inclinación a cierta feminización de lo masculino. Es un hecho ya demostrado que el Dada surgido en Zúrich en 1916 beberá de las fuentes de la vanguardia de la vecina Múnich, Peter Jelavich ha documentado el linaje de este Dada desde Múnich: El rechazo de Dada de la cultura Europea se formalizó con una ruptura interna del mismo lenguaje. *La disolución de la palabra, que había comenzado con los trabajos de Wedekind, Kandinsky, y otros artistas de pre guerra, se completará en la poesía de puro sonido de Hugo Ball*[447].

En 1892 Stefan George (1868-1933) lanzó una nueva revista literaria, *Blätter*

---

447 Dada´s rejection of European culture was formalized in a total breakdown of language. The dissolution of the word, which had commenced in the works of Wedekind, Kandinsky, and other prewar modernists, was completed in Ball´s pure sound poetry". JELAVICH, Peter: **Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwritting, and Performance, 1890 – 1914.** Cambridge: Harvard University Press. 1985, p. 297; ver también, Richard Huelsenbeck, **Memoirs of a Dada Drummer**, de. Hans J. Kleinschmidt, trans. Joachim Neugroschel (Berkley: U of California P, 1991). Huelsenbeck enfatiza la influencia de Munich sobre Hugo Ball, sugiriendo que Kandinsky ya había estado experimentando con una forma de poesía sonora que estaba quitando todo sentido semántico" (xxx). De hecho, evitar todo sentido semántico en un poema no era algo inusual en Alemania y puede encontrarse en la poesía de Paul Scheerbart (1897) y en Christian Morgenstern´s *Galgenlieder* (1905) El poema sonoro de Paul Scheerbart titulado "*Ich liebe dich*" (te amo) comienza así:

Kikakoku!
Ekoralaps!
Wiao kollipanda opolosa...

Para acabar la lista de Huelsenbeck debemos añadir la poesía sonora de Else Lasker-Schüler, que también fue recitada en el Cabaret Voltaire. Esta focalización de Munich como la raiz artística y espiritual para Dada es también explorada por Roselee Goldberg, "Dada Performance: The Idea of Art and the Idea of Life", en **Performance: Live Art 1909 to the Present.** Thames and Hudson. London, 1979, pp. 34-35

für die Kunst, que marcó el nacimiento de una nueva vanguardia en Alemania. La campaña de George en aras de la renovación cultural no solo se dirigió hacia la renovación del lenguaje, también conllevó cierta experimentación en la personalidad, el género, y los códigos de comportamiento social. El llevo el arte a la vida cotidiana y conscientemente cultivará un nuevo modo de vida, una renovada forma de vivir. Siguiendo la senda de la estética homoerótica de *l´art pour l´art* de Oscar Wilde, George, apunta Gammel, era *un dandy quintaesencial*[448], aunque su seriedad estrictamente germana le alejase del irreverente sentido del humor de Wilde. El hilo conductor pues queda establecido, de un Wilde que bebe de Barbey y Baudelaire hasta la Baronesa que reaparece en Nueva York con toda una tradición estética a sus espaladas. La chispa que faltaba para la renovación estética que supuso el Dada neoyorkino.

Else Plötz se integrará en este círculo cerrado, esta sociedad secreta de estetas y decadentes, los seguidores de Stefan George. La sexualmente cargada, rebelde y revoltosa Elsa vivirá en busca de una nueva identidad. Aunque quizá jamás fuese presentada al mismísimo Stefan (solo las verdaderas señoritas le fueron presentadas) conseguirá infiltrarse en el reducto intelectual muniqués con su sexualidad nada convencional y su fascinante historia vital. Los discípulos de George y los artistas más veteranos del círculo -Lechter, Ernst Hardt, Schmitz, Wolfskehl y Greve- serán "magnéticamente" atraídos por ella. Tras haber trabajado como actriz durante un tiempo fue, casualmente "descubierta" por un miembro del "círculo". Asimilará rápidamente toda la jerga del grupo, y recibirá el apodo de "encanto de la cofradía", una frase extraída de *Tapiz de la vida* de George.

448 In the wake of Oscar Wilde´s homoerotically charged l´art pour l´art aesthetics, George was the quintessential dandy, although he was Germanically self-serious, lacking Wilde´s irreverent humor. GAMMEL, p. 73

El espíritu muniqués en el cambio de siglo

Munich sentó las bases de gran parte de la cultura de élite del siglo veinte, esto es lo que Peter Jelavich afirmará en su estudio sobre la vanguardia muniquesa del cambio de siglo, una vanguardia que desarrollará *una quintaesencial sensibilidad moderna para la "teatralidad"*[449] . En febrero de 1900, con 26 años, Else Hildegard Plötz llega a la floreciente y artística ciudad de Múnich. Pronto conocerá al *Kosmiker Spectrum*, un grupo de unos cuarenta elitistas y experimentales artistas, el *círculo más estirado de artistas*[450], entre ellos, Ludwig Klages, Alfred Schuler, Karl Wolfskehl, Oscar A. H. Schmitz, Karl Stern, Friedrich Huch, Bodgdan von Suchocki, Franz Hessel, Franz Düllberg y Franzisca zu Reventlow, además, claro, de Stefan George, quien haría visitas esporádicas al grupo.

3. *Kosmiker Spectrum.* Stefan George es cesar
Karl Wolfskehl es Dionisos, Franziska zu Reventlow, abajo ala izquierda.
En el apartamento de Wolfskehl, Múnich 22 febrero 1903. Fotografía de Richard F. Schmitz.

449"a quintessentially modern feeling for "theatricality"". JELAVICH, Peter: **Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwritting, and Performance, 1890 – 1914.** Cambridge: Harvard University Press. 1985

450"The most high-brow artist circle". GAMMEL, p. 102

Los *Kosmiker* de Múnich serán el grupo que iniciará el siglo veinte con una ola de "feminizada masculinidad". Se auto proclamaban Nietzscheanos Dionisíacos, *Dionysian Nietzscheans,* y aspiraban a una suerte de éxtasis dinámico. En 1897 Wolfskehl había descubierto una edición de un trabajo protofeminista; el *Das Mutterrecht – Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur,* de Johann Jakob Bachofen de 1861 (El Derecho de la madre: Una investigación de la ginocracia del mundo antiguo y su naturaleza religiosa y legal). Bachofen documenta en su tesis las trazas de una cultura pre-patriarcal, una sociedad regida y regulada por Hetaera[451], una cortesana. En esta sociedad la sexualidad era libre y las mujeres eran las únicas responsables de su cuerpo y su sexualidad. Con este libro bajo el brazo, el exquisito grupo de artistas, los *Kosmiker*, se propusieron renovar la rancia cultura alemana con una inyección en toda regla de valores matriarcales y paganos en la vida y en el arte. El objetivo, recuperar pasados tiempos en los que la mujer estaba en control de su propio destino. Venerarán a la tierra y la *Urmutter* como los principios de vida (*Kosmos*) y rechazaran el paternal principio cristiano (*Moloch)* como destructor de la vida. Darán la espalda a la tiranía del pensamiento ilustrado y a la era de las máquinas. Desmantelaran la subjetividad occidental ensalzando el éxtasis, el sentimiento, la intuición, los sueños, y los símbolos. Querrán transformar la vida recuperando el antiguo poder de las mujeres y celebrando al andrógino. En sus bailes se transformaran en hermafroditas; las mujeres se travestirán (*cross-dressed*) como

451 La prostitución era legal en Atenas siempre que no fuera practicada por un ciudadano ateniense. Esto significaba que las prostitutas tendían a ser o bien esclavas, mujeres y hombres, quienes, no habiendo nacido de padres atenienses no podían ser ciudadanos pero si tenían ciertos derechos como residentes extranjeros. Entre las prostitutas, se hacía una distinción entre la común pornê (mujer comprable) y la hetaire (hetaera) o compañera, quien generalmente era una consumada cortesana y casi siempre más educada que las esposas respetables y las hijas que estaban secuestradas en las casas. En una sociedad en la que los hombres se casaban tarde, en la que los matrimonios no solían ser por amor, y en la que las mujeres de las familias de ciudadanos normalmente vivían en reclusión, "ser comentada por los hombres" en palabras de Pericles, "bien si están alabándote o criticándote", el role de la hetaira era quizá inevitable. http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/greece/hetairai/hetairai.html [última consulta 20-10-2008]

niños corybantes[452]; Else Laker-Schüler se travestirá como *Magna Mater*. Franzisca zu Reventlow hará hincapié en la cuestión de la ruptura entre la separación de géneros en su título, Herrn Dames Aufzeichnungen (*Esbozos de Mister Ladys*).

Else absorberá todos los códigos del círculo, integrándose en esta secreta sociedad, está sociedad de artistas dentro de la sociedad de artistas, este *selecto grupo al que incluso entonces pertenecí.* Sin embargo pronto verá límites a su personalidad en tal dorado círculo, y descubrirá lo difícil que resultará ser el símbolo viviente de determinados conceptos de la vanguardia masculina. Muchos la considerarán una concubina y la quisieron instruir en el arte de conseguir dinero de los hombres. Pronto, sin embargo, su radicalidad desmantelará su asignado role simbólico y la catapultará como una fuerza disruptiva e insurgente, una Nueva Mujer que clamaba sus derechos con fiereza.

La andrógina Elsa ejemplificará lo que Reventlow había definido como la *virago*, una figura que sistemáticamente se negaba a cultivar las típicas cualidades femeninas como la paciencia y la gentileza. El arsenal de Plötz era más militante, conllevando siempre un cruce sistemático de la supuesta frontera de división entre los géneros, un posicionamiento con características masculinas y un reclamo de los derechos de la mujer. De hecho encontraremos en sus primeros encontronazos amorosos ciertas reminiscencias dandysticas. Como Des Esseintes decide seducir a Miss Urania, la forzuda americana, por ser lo menos parecido a una mujer que podría imaginar, Else Plötz decidió, por *aburrimiento, curiosidad y vanidad*[453],

452 Sacerdotes de la diosa Cibeles servían a la diosa con salvajes rituales que resultaban en un excepcional estado de éxtasis que les hacía perder totalmente el control. El culto se dio en Grecia y posteriormente en Roma donde se denominaron Galli. Platón será el primero en proponer la posibilidad de que los músicos y los poetas estuvieran poseídos por un éxtasis frenético. http://www.pantheon.org/articles/c/corybantes.html

453 “I knew him to be homosexual (...) and his expresses desire to sleep with me (...) I then had

concederle el deseo a Bob, un muy joven pintor homosexual, de dormir con ella. Una adjetivación muy apropiada para una dandy en ciernes, vanidad, *ennui* o vulgar aburrimiento y mera curiosidad, quizá por saber cuál es el efecto que provoca un posible cambio de roles sexuales, aunque sea teatralizado. Este será el primero de muchos ulteriores encuentros con homosexuales.

Dentro de este entramado de artisticidad muniquesa, Else llevó a cabo lo que será, tal y como afirma Gammel, su primer experimento en cuestiones de matrimonio. La víctima propiciatoria será el afamado arquitecto August Endell (1871-1925), quien le dará su primer cambio de nombre. Le atraerá de él su, *de alguna manera, subdesarrollada masculinidad*[454]. Un hombre con unas características opuestas a lo que era una apropiada masculinidad, pálido, sensitivo, cerebral, alto, extremadamente delgado, con una intensa mirada y una seria expresión en el rostro. Un hombre que resultaría ser impotente, cosa que a la sexualmente hiperactividad de Else parecía, en principio, no importar, ya que resultaba un tentador reto para una mujer acostumbrada a la conquista, *Exactamente eso me levantaba la curiosidad – como se comportaría él. Estaba ansiosa – preparada para cualquier "perversión"*[455]. Parece sin duda hacerse eco de las palabras de Pelham, el matrimonio es una calamidad, el amor apasionado un absurdo, y la moral burguesa absolutamente deleznable. Se casa por mero aburrimiento y vanidad, desprecia la moral burguesa al desear todo tipo de perversiones, y obviamente no contempla un amor que la saque de sí misma y de su artística y prevista vida. Además el día de su boda se pintará las uñas de color rojo intenso, una provocativa transgresión del decoro de una novia.

---

consented for boredom – curiosity – vanity. BE, p.139. Citado por GAMMEL, p. 107

454 "to compensate for his somewhat underdeveloped masculinity". SCHMITZ, Oscar A. H.: **Dämon Welt. Jahre der Entwicklung.** Edit. Georg Müller. 1926, p. 259

455 "Exactly that made me curious – how he would behave. I was eager – ready for any `perversity´". BE: 112. Citado por GAMMEL, p. 110.

Durante su matrimonio sin embargo sí se desarrollará artísticamente. La pareja comenzará a atraer la atención dentro de la comunidad artística por sus extravagantes vestidos. Vestidos que ellos mismos diseñaran. Vestidos que enmarcarán sus cuerpos de modo muy poco convencional procurando distorsionar la imagen de piernas, brazos o cabeza. Además de hacer sentencias artísticas de lo más iconoclasta. Una vez más una elegancia culpable, inútil y perecedera. Tal y como Klages relató, *ahora (Else) se presenta con unas ropas diseñadas por Endell en un estilo jamás visto con anterioridad* , y en el caso de Endell, *el diseño resaltaba aun más su aspecto de garza (los pantalones seguían de modo inmediato a un chaleco de diferentes colores sin chaqueta, de tal modo que sus piernas aparecían fantásticamente largas*[456]. Este esfuerzo colaborativo parece que continuará en las tendencias teatralizantes y accionistas de la futura Baronesa en su presentación pública neoyorkina.

Si a esta tendencia sumamos otra importante influencia vemos como se comienza a vislumbrar cierta lógica para la explosión Dadá newyorkina. Una personalidad que sin duda cautivó a la joven Elsa será la del influyente Benjamin Franklin Wedekind (1864-1918). Un hombre atractivo que probablemente "obnubiló" a la joven artista con su encanto desplegado a la hora del té en *Zehlendorf* [457] en junio de 1902. Excéntrico y desafiante, su expresión artística provocó vías de trabajo sin precedente y de clara estética protodadá. Se orinará y masturbará sobre el escenario y se paseará, deliberadamente, sobre la frontera de las leyes por obscenidad. Las invitaciones al "té" que aún se conservan enviadas por Elsa a Wedekind en 1902 dejan claro su fascinación y su influencia y su

456 "now presented herself in clothing designed by Endell in a style never seen before". In Endells case, "the design highlighted his stork-like appearance (pants immediately follow a different colored vest without jacket, so that his legs appeared fantastically long)". Citado en Hans Eggert-Schröder, Ludwig Klages, p. 247-248. En GAMMEL, p. 115.

457 Los Endell se instalaron, nada más casarse, en Zehlendorf-Wannase (Karlsstrasse 20 y la Augustastrasse 9), no en los barrios de vanguardia de Berlín, sino en una zona más convencionalmente burguesa en el sur, cerca de Wannsee, una zona de atracciones para turistas.

década de adelanto a Hugo Ball.

En torno a este mismo año 1902, conocerá a quien será su segundo experimento matrimonial, el segundo hombre que transformara su nombre y, por ende, su persona, en su camino hacia su madurez artística. Aun con Endell conocerán a un estudiante de arqueología, Félix Paul Greve, FPG, cuya elegancia y ostentada indiferencia, en una vena muy dandystica, impresionarán a Elsa. Hay que constatar que FPG fue el traductor de la obra completa de Oscar Wilde al alemán, labor está que acometería, en gran medida, junto a Elsa, con la que, por otra parte, compartirá toda una década. Con 27 años Elsa sentirá la primera necesidad real de expresarse poéticamente, precisamente, cuando conoció a inaccesible y helado FPG, y cuando, acababa de leer la primera traducción de Greve de una obra de Oscar Wilde, *Bunbury*. *He hecho, tras un intervalo de años, mi primer, y para una amateur increíblemente buen poema, por necesidades de la naturaleza – para expresar el amor de algún modo*[458]. Busca expresar un amor, pero está más pendiente de sus efectos que de su sentir real, y, ese "extraordinariamente buen poema", para ser un *amateur*, desgraciadamente, no se conserva.

Elsa decidió enfrentarse a una primera negociación con su esposo en torno a su derecho de tener un amante, dadas las circunstancias. La negociación fue bien y August accederá a tal derecho, aunque lo retrasará. Entre tanto, Elsa seguirá inflamando su amor hacia el hombre que vestía caros trajes de sastre ingleses, que tenía unos alargados ojos de un azul místico, una severa y perfecta nariz, unos movimientos majestuosos, pero determinados y precisos, en suma, un encanto de criatura que anunciaba a un verdadero caballero de muy buena cuna[459]. Será, según

458 "I made, after an interval of years, my first, for an amateur amazingly good poem for nature´s necessity –to express love *somehow*" BE, p. 61. GAMMEL, p. 120

459 "Dressed inoffensively highly expensive -in English fashion – with an immovable stony suave expression on his very fair face, with slightly bulging large misty blue eyes, a severe saucy nose –

ella misma afirma, la primera vez que cambiará un movimiento físico en movimiento espiritual. Félix Paul Greve será su "amor" más duradero, y la pareja artística de su vida. Una relación que durará diez años y que la llevará a América donde desarrollará todo su potencial. Un hombre, además, que tras desaparecer absolutamente de su vida, la de ella, y también su vida, la de él mismo[460], reaparecerá gracias a un trabajo de investigación de filólogos canadienses. En esa investigación Elsa saldrá a la luz para el mundo del arte.

hair as spun yellow glass, over six feet tall and elegantly narrow – with a whippiness to his movements and at the same time precision and determination – that was charm and force in one and announced splendidly the well- bred gentleman". **BE**, p. 71

460 Felix Paul Greve abandonará Europa simulando un suicidio falso. Al llegar al Nuevo Mundo cambiará su nombre sin cambiar sus iniciales pasando a ser Frederick Philipe Grove. Nombre que ha "ocultado" hasta hace pocos años su verdadero pasado alemán y su verdadera identidad. Ocultamiento este que al ser desvelado sacó a la luz, por fin, a la Baronesa. Una salida a la luz que fue realizada por estudiosos de la literatura, ya que FPG se ha convertido en una de las principales figuras de las letras canadienses.

III.1.3 FPG, from Berlin to Kentucky. *Borne Across the World*

La historia de estos artistas, entonces, como la de sus predecesores, es una de desplazamientos y disfraces, representaciones y falsas representaciones, reproducciones e innovaciones, asentamientos y des asentamientos, de hacer y deshacer.

Paul Hjartarson [461]

En 1902 el pasado sexual de Félix Paul Greve, quien hasta la fecha no había dado ninguna evidencia de ser heterosexual, cambiará radicalmente al instalarse en Berlín cerca del apartamento de August Endell y Elsa. Schwabing se estaba preparando para lanzar lo que sería la primera de sus legendarias orgías paganas en la casa de Wolfskehl, Elsa Ti Endell reclamará, desde tal acontecimiento, a *Mr. Félix* como a su *sex-sun*, el sol de su sexualidad. Endell había pedido ya a Greve que "entretuviese" a su mujer, y ese entretenimiento se transformará en el centro de la vida de Elsa quien vivirá, durante el primer año del siglo XX, exclusivamente para "el té de las cinco en punto" con Greve. *Estaba bastante bebida y temblando de excitación y miedo disimulados*[462], escribirá en sus memorias, mientras tanto el dandy Greve se mantendrá, *más y más y más y más petrificado y auto controlado.* El 24 de diciembre de 1902 llegarán a su primera intimidad sexual, Elsa será la incitadora, claro. Greve como un efigie sentada, una suerte de Budha, mientras Elsa se describirá a sí misma como el agente sexual, coreografiando toda la escena de alta carga dramática; *mi sangre corría por mis venas como una bestia peligrosa*

461 "The Story of these artists, then, like that of their predecessors, is one of displacement and disguise, representation and misrepresentation, reproduction and innovation, settling and unsettling, making and unmaking" HJARTARSON, Paul; KULBA, Tracy (edt.): **The Politics of Cultural Mediation. Baroness Elsa von Freytag-Lorinhoven and Felix Paul Greve.** The University of Alberta Press. Edmonton, Alberta Canada, 2002. (IX)

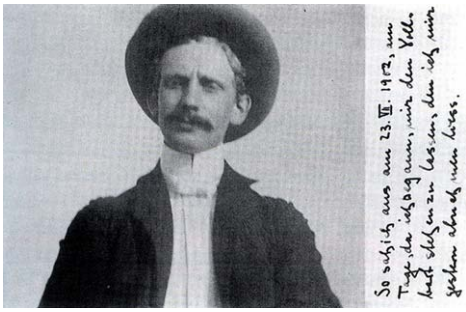
462 "I was rather drunk and trembling with supressed excitemant and fear". (...) became more and more and more stonily inscrutable and self-possessed". **BE**, p. 72-73

arriba y abajo – saltando, subiendo y bajando[463] . Igual que Des Esseintes quien sueña con Miss Urania y un artificial cambio de sexo sustituyendo los remilgos de una dama por la musculatura y el vigor de la forzuda americana, Elsa sueña un Greve que pasa de estar inmóvil a parecer, directamente, catatónico. La alemana no pudo, sin embargo contenerse, y se lanzará en sus brazos, lo rodeará por el cuello y sentirá como tiembla, aun, sin inmutarse. A Elsa esto no le importó pues sabía, *I had him*, "ya lo tenía". Como habitualmente en sus relaciones sexuales los roles están en reverso, ella inicia y controla, y Mr. Félix "cediendo" en términos muy femeninos, tal y como escribirá ella triunfalmente; *Pero este especial momento puede pasar solo una vez con cada hombre*[464].

En enero de 1903 comenzará un viaje triangular y particular. Endell, Greve y Elsa, un viaje que les abocara a un cambio de posiciones y de pareja. Elsa se registrará como *Mrs. Félix* en Nápoles. Como Endell dirá a Elsa, *No solo me abandonas sino que además me robas a mi amigo*. Como cuenta Gammel, *tras un final cara a cara (heart -to-heart) con Greve, y el regalo de una bicicleta para ejercicio terapéutico, el marido despechado fue enviado a continuar el viaje en solitario*[465]. En Febrero se instalarán en Palermo. En una pensión Mr. Félix, quien había internalizado ya la necesidad de su compañera del placer del orgasmo cumplirá *con un sentido teutón de la obligación*[466]*; Era estrictamente necesario estar en ello metódicamente y sin parar – al margen de nuestro deseo que existía en mi en una mayor cantidad que en Félix* [467], aunque ella misma era consciente que había de relajar sus nervios en lugar de forzarlo más. Tras dos meses de "entrenamiento sexual riguroso" *(rigorous sexual workout*), un momento de éxtasis

463 "My blood ran through me like a dangerous beast up and down – jumping, surging". **BE**, p. 73
464 "But this one moment can only happen once with each man". **BE,** p. 75
465 Aftter a final heart-to-herat with Greve, and the gift of a bicycle for herapeutic exercise, the cuckolded husband was sent off to travel on his own. GAMMEL, p. 129
466 And went about his work with a Teutonic sense of duty. GAMMEL, p. 130
467 "It was highly necessary to be as methodically and unflinching – quitea side from our desire that was existing in greater amount in me than in Felix". GAMMEL, p. 130

absoluto le llevará a una nueva sabiduría, descubrirá *toda la vida contenida y satisfecha* [468]. Esta experiencia, tan buscada y esperada dará paso a una explosión de creatividad y escribirá toda una serie de poemas que celebran el gran momento: *Orgasmic Toast*; *Koitus*, *Desire*, y también dará paso a un nuevo reclamo feminista en el que Elsa exigirá el derecho de toda mujer al placer sexual, *a woman´s right.* El resumen final, no el acontecimiento puntual, de su interacción con su *sex-sun* no será, sin embargo, muy halagüeño. Una potencia voluntariosa, en contraste con sus pasados amantes quienes ejecutaban elaboradas oberturas pero un pobre "cuerpo de ópera", pero Mr. Félix era distante y la dejaba *con su exceso de esplendor sola.* Además, afirmará, actuaba con una mecanicidad de hombre de negocios, o era complaciente y aparecía orgulloso de sí mismo, *su ligero desprecio por lo sexual ya mostraba síntomas de cierta aversión sexual* [469].



4. Félix Paul Greve, 23-VII-1912
Así como me veía el 23 de Julio de 1902,
el día que comencé a dejar crecer mi barba, que afeite ayer

Su estilo sugiere esa ambivalencia sexual dandy, completada con un lenguaje corporal muy controlado, una elegancia cuidada y consciente. En *Randarabesken zu Oscar Wilde (1903)* Greve confesará que Wilde será una presencia fantasmagórica en sus relaciones con Elsa; *El me perseguía a través del mar hasta*

468 "all life contained and fulfilled in it". **BE**, p. 90
469 **BE**, p. 90-91

la alcoba de mi cariño. (...) de pronto él se ponía cerca de mí y me amenazaba... y me ha privado de queridas horas de susurros de amor lanzándome flechas satíricas entre mis labios [470]. Y aunque Gammel apunta que Greve pareció olvidar, temporalmente, este toque wildeano para atender las demandas de su voraz pareja, creemos nosotros que más bien se estableció una relación de dandy con dandy, el juega a ser ella mientras ella se recrea siendo él.

A su regreso a Alemania Greve será arrestado, permaneciendo en la cárcel un año completo. Este año lo pasará Elsa entre Nápoles y Palermo ejercitando su pasión por los amantes homosexuales y contando todos los detalles a su sol en explícitas cartas, *debo confesar mis problemas sexuales extensamente, hasta que él me rogó que fuese menos expresiva, más convencional en mis descripciones – por el bien de los oficiales de la prisión...*[471]. Será precisamente en Palermo donde Elsa tendrá un sueño que según su biógrafa modelará su poco convencional "Psicología Sexual", *sexpsychology,* un modo de vivir en el que *ni la naturaleza ni el arte me interesarán sin una presencia sexual masculina*[472]. El sexo pertenecerá para Elsa a la experiencia, ampliará su conocimiento, y cultivará su nueva, y creada, *personalidad,* la cual *agrandará la experiencia – el conocimiento – la personalidad- solo serán alcanzables a través del sexo*[473]. Su renovada vida de promiscuidad no se verá teñida por sentimiento de culpa de ningún tipo, quizá sí por cierta rabia. En Italia pues, entre 1903 y 1904 ejercitará su "superficie depredadora sexual", una urgencia que en su dinámica dandy se transformará en

470 "He followed me across the sea into my sweetheart´s chamber. (...) suddenly he stepped near and threatened me... and dear hours of whispering love has he deprived me of by shooting satirical arrows between our lips. FPG, "Randarabeske zu Oscar Wilde" (Minden: Bruns, 1903) citado en **SPETTIGUE, Douglas O.: FPG: The European Years.** Oberon Press. Ottawa. 1973, p. 111

471 "I had to confess it (my sextrouble) to him largely – until he had to beg me to be less expressive, more conventional in my descriptions – for the sake of the prison officials becoming outraged or demoralized". BE, p. 107

472 "neither nature nor art interested me without a man´s sex presence". **BE**, p. 146

473 "enlargement of experience – knowledge – personality – was with me reachable only through sex. **BE**, p. 45

ese afán de conquista de la que ya hablaran los literatos decimonónicos y padres del fenómeno. *Él estaba asustado – yo absolutamente determinada – conducida – por un más no poder – que tomo posesión de mi – (...) a este hombre debo yo poseer*[474].

¿Cual, se pregunta Gammel, será la motivación de estas gratuitas aventuras?. No tendrá, dirá ella, tendencia alguna hacia la perversión sexual. Prefería tener un acercamiento teatralizado en unas relaciones, con homosexuales, abocadas al fracaso por definición. Un cambio actuado, premeditado, de escenario, de los roles comunes del genero convencional, un primer paso hacia esa sexualidad de "terrorista", que llama Gammel, que desplegará en las calles de Nueva York. En estas apariciones públicas la artista proto-dadá parodiará, distorsionará, problematizará y destrozará las categorías de cuerpo, de género, de sexualidad y de identidad. Su vida sexual italiana nos muestra a una dama desinhibida quien o no verá la homosexualidad de sus amantes, como afirma categóricamente Gammel, o, pensamos, la verá claramente y la buscará a propósito para ejercer su necesidad de retos y su pasión por las dificultades. Además de su obligación de ser permanentemente "improbable".

Felix saldrá de la cárcel y comenzará la vida con Elsa. Los primeros cinco años se mantendrán a base de pasión; *No tenía ninguna otra obligación de la que había en la llamada de mi sangre – amarle*[475]. Y aunque supuestamente Félix controlará su identidad la mantendrá más bien apartada de cualquier contacto social pues era impredecible, como una *Enfant Terrible,* y con sus burdos modales, paradójicamente levantaba una excesiva atracción sexual que Mr. Félix no parecía gustar tanto. Greve estaba enamorado de su extraordinaria mente, *Fue esta*

474 "He was scared – I absolutely determined – driven – by a might – that took possession of me (...) this man I had to have" **BE,** p. 151

475 "I had no duties but the one that was my bloocall – to love him". **BE,** p. 116

cualidad la que primero despertó mi interés – luego mi respeto – luego mi amor[476]. Este matrimonio de cabezas pensantes generó un estilo de colaboración artística que irá pululando por toda Europa; Inglaterra (1904); Wollerau, cerca de Zúrich (julio 1904 a mayo 1905); la costa francesa cerca de Étables (verano 1905), y luego un cambio permanente de residencia en la ciudad de Berlín, siempre con los dos perros de Elsa como familia móvil, Mumma y Nina. Su primer fruto conjunto será *Fanny Essler*, unos poemas demasiado intensos para haber salido de la fría mente y delicada mano del señor Greve, tal y como afirma el curador de los manuscritos de Greve de la Universidad de Manitoba, Gaby Diavy, quien escribe un artículo en al que titula, *Fanny Essler´s Poems: Felix Paul Greve´s or Else von Freytag-Loringhoven ?* [477.] Además FPG llegará a escribir a Andre Gide; *Ya no soy una persona, soy tres: Yo soy 1) Mr. Felix Paul Greve; 2) Mme Else Greve; 3) Mme Fanny Essler*[478]. Elsa le enviará a Greve su vida en cartas, cartas que el escritor empleará para su libro biográfico al que también llamará *Fanny Essler* y que publicará en octubre de 1905 entre Stuttgart y Berlín. Un libro en el que Elsa mostraba abiertamente su sexualidad narrada con la consabida retórica de su marido. *Fanny Essler* presenta a una joven heroína que queda sexualmente frustrada tras un concurrido "viaje" por los círculos de la vanguardia muniquesa, esos hombres que clamaban ser la primera revolución erótica alemana. Por supuesto, las críticas a la novela no fueron muy positivas.

El acto sexual descrito en la novela es un acto despersonalizado, incorpóreo, purificado, una suerte de éxtasis sin cuerpos. *Los cuerpos están ausentes: no hay besos, no se toca, incluso la mirada está velada, creando fronteras. El hombre y la*

---

476 "It was the quality that first aroused his interest – then his respect – then his love. **BE,** p. 115

477 DIVAY, Gaby, "Fanny Essler´s Poems: Felix Paul Greve´s or Else von Freytag-Loringhoven?" Arachne: interdisciplinary Journal of Language and Literature 1.2 (1994): p. 186

478 "I am no longer just one person, I am three: I am 1)M. Felix Paul Greve; 2) Mme Else Greve; 3) Mme Fanny Essler". FPG to Gide, 17 de octubre de 1904, en ERNST and MARTENS, FPG – Andre Gide, pp. 74-75

mujer están coreografiados no como cuerpos sino como pronombres gramaticales y posturas sexuales: actuando e interpretando, zwingen y bezwungen. El mismo sexo es como una obra de arte trascendente, una teología de un eros abstracto y diametralmente opuesto al caluroso y físicamente conscientes carnavales dionisíacos de Wolfskehl[479]. Hacer el amor con guantes, una de las máximas del dandysmo tiñendo toda la novela biográfica de Elsa. Una biografía, que como su personaje principal, girará en torno a la permanente paradoja.

En 1906 *Maurermeister Ihles Haus*, (La casa del maestro mampostero), irá a la prensa. De nuevo una novela basada en la vida de Elsa y su casa familiar. De nuevo un trabajo colaborativo firmado por Félix Paul Greve. Oscar A. H. Schmitz declarará que Félix insistía en tener en cuenta los puntos de vista de su "cortesana", curioso título que quizá no hubiese disgustado totalmente a Elsa, principalmente por las connotaciones nobiliarias, o por, la aristocracia de la prostituta, como diría Nietszche[480]. Las traducciones serán muchas veces conjuntas, sobre todo si a Elsa le gustaba el texto. *Las mil y una noches* será su favorito. Este será su trabajo, el de FPG, más brillante, una traducción muy lograda con numerosas ediciones. La Baronesa confesará mucho tiempo después haber sido utilizada por su marido, *yo era famosa por mi "sí" o "no"*[481].

El matrimonio es una cosa extraña – una parte siempre tiene que darse por vencida y sufrir y yo no lo hice – no sabiéndolo – solo en tanto en cuanto mi

---

479 The bodies are absent: no kiss, no touch, even the gazes are veiled, creating boundaries. Male (er) and female (sie) are choreographed not as bodies but as grammatical pronouns and sexual positions: acting and acted on, zwingen and bezwungen. Sex itself is like a transcendent work of art, an abstract Eros of teleology in diametrical contrast to the warmth and bodily awkwardness of Wolfskehl´s Dionysian delight during the carnival dances. GAMMEL, p.142

480 *"El hombre expoliador es un aristócrata; la mujer expoliadora es una prostituta, pero la prostituta es el extremo de la aristocracia: no tiene el orgullo de la propiedad, ni siquiera de su propio cuerpo. ¡ Oh ramera de Babilonia, cúbreme con tus pecados!"* Nietzsche

481 "I was famous for my yes or no". EvFL, to *The Little Review* (LR Papers, GML), **LRC**, p. 5

ceguera pasional iba – queriéndolo[482,] le dirá a Djuna Barnes en 1924. Los Greve, pese a todo, mantenían un aspecto exterior muy elegante, sorprendentemente pues siempre tenían escasez económica, como apunta Schmitz. Oficialmente se casarán el 22 de agosto de 1907 en una boda civil en Berlín. Tardaron tanto en formalizar su relación que ya se formalizó con graves fisuras, peleas apasionadas, *si no te callas*, le dirá Félix a Elsa, *me sentiré tentado a golpearte – y eso es algo que no podría soportar, y seguir viviendo*[483]. En 1909 Greve hizo un "movimiento dramático" que hará historia literaria. Con el consentimiento de Elsa y con su ayuda, fingió su propio suicidio y rápidamente partió para América vía Canadá. Antes de suicidarse ya amenazaba con divorciarse, pero tras el finjido suicidio ambos se marcharán al nuevo continente, la viva, ella, un año después del muerto. Se citarán así en 1910 en Pittsburgh, Pennsylvania. Gammel afirma que Elsa permanecerá ese año en Berlín donde conocerá los poemas sonoros que estaba presentando Else Lasker-Schüler en los cabarets berlineses, y que serían empleados por los dadaístas del Cabaret Voltaire[484.] En noviembre de 1909 Lasker-Schüler asumirá el nombre de Príncipe Yusuf de Tebas, un alter ego andrógino y de una nobleza orientalizante. Esta poeta, muy conocida por haberle dado la espalda a la sociedad burguesa negándose a poner el nombre de su padre a un hijo que tuviera, fue tachada de "histérica" por Walter Benjamin, sin embargo para sus lectores será una figura emblemática en la reconfiguración de la Nueva Mujer. Su destino será paralelo al de Elsa, emigración, construcción de su propia inventada identidad, marginalidad y pobreza. Elsa llegará a Nueva York el 29 de junio de 1910 con 50 dólares en el bolsillo. Comenzará su reinvención antes de cruzar la frontera y orgullosamente se identificará en su declaración de inmigración como un "autor".

---

482 "Marriage is a strange thing –one part always has to knuckle under and suffer and I didn´t – not knowingly – only as far as my passion´s blindness went – willingly". EvFl to Djuna Barnes, agosto 1924, en **BE**, p. 216

483 "If I did not shut up – he would be temped to hit me –and that was something he never could bear – and live". **BE**, p. 119

484MARTENS, Klaus, "Franziska zu Reventlow, Prince Yusuf, and Else Greve: New Roles for Women Writers". Conference paper, CCLA/ACLC Edmonton, University of Alberta, May 2000.

El año que pasará en la profundidad de Kentucky será el más duro de su vida. En una escena de *Settlers of the Marsh,* otra novela biográfica de FPG, Elsa se nos presenta vestida en ricas sedas en medio de la cocina mientras unas mujeres cocinan y unos hombres trabajan el campo bajo un sol abrasador, ella sonríe ausente, fuera de toda responsabilidad, que se niega a asumir, fuera de todas las cosas, una observadora, simple y puramente. Durante el día una capa de frialdad rodeaba sus movimientos, durante la noche se transformará en una demandante incesante de sexo. Las descripciones de la mujer que ya iba envejeciendo llegan a ser grotescas y anuncian algo del futuro de Elsa en las calles de Greenwich Village. Una cara con arrugas y hundidos ojos negros, la misma representación de un continente viejo y decadente, la imagen generada por un autor pretendidamente canadiense, FPG, del Viejo Continente. Finalmente tanto en la novela como en la vida real, *Félix Paul Greve comenzó otra vez a impresionarse con la virginidad* [485]. Bajo el punto de vista de Elsa, obviamente, adorar la virginidad era la cosa más ilógica del mundo: *Adorar la virginidad como una propiedad esencial es lo más flagrante e ilógico posible! Es el sentimentalismo de esa putrefacta tradición que reduce a los hombres de la raza teutona – porque ellos son los más acosados por este crecimiento de sin sentido*[486.] Sus encuentros sexuales pues terminaron de raíz. El resto de los encuentros también terminarían pronto pues, en ese mismo 1911, FPG desaparecerá, "desertará" que dice la biógrafa, sin avisar y sin dejar rastro. Aunque la experiencia fue muy dura para una mujer de la muchedumbre, Elsa vio nacer, asegura Gammel, a la poeta, pues la producción en el desolador Kentucky es mucha y adelanta sus estrategias lingüísticas de sus futuros poemas dadá. En Europa había aguantado su calidad de "guarnición intelectual", como apunta Gammel. En América ya no aceptará esa situación, *El debería darse cuenta que la*

485 Felix Paul Greve, "began again to be impressed by virginity", GAMMEL, p. 148

486 It is sentimentality to that roting tradition that reduces men of Teutonic race – for they are the most beset with this freak growth of no sense. **BE**, p. 83

verdadera cualidad en una mujer no puede ser intimidada ni tapada[487.] Se unirá su celo artístico a su opuesta visión de la sexualidad, ambos campos de batalla, abiertos, empujaran a Elsa a definir su propuesta artística de modo independiente a su cuasi ex marido y a todo lo conocido.

Una vez abandonada, *Felix secretamente me envió 20 dólares y desde entonces – nada. No hablaba inglés, no tenía ninguna destreza para ningún trabajo, era arrogante, y era considerada una loca*[488], tal y como escribirá en los márgenes de un poema, *todos los artistas están locos con respecto a la vida ordinaria.* Su papel de loca parecía no solo no molestar sino más bien ayudar en una tierra hostil, su desconocimiento del idioma resulta al menos incoherente dado que "ayudará" a traducir, durante casi una década, la obra de Wilde, desde el inglés al alemán. En sus notas para la biografía de la Baronesa que Barnes dejó sin terminar apuntará que tras ser abandonada vivirá en una tienda con *negroes* y empezará a posar como modelo de pintura. En 1912 Cincinnati en el río Ohio, un centro urbano que atraía a un gran número de alemanes. Allí se acercará al *vaudeville* de nuevo y comenzará a escribir poemas, ya como una artista independiente a sus cuarenta años estaba dispuesta a marcharse a Nueva York y comenzar sus actividades radicalmente Dadá antes incluso que el Dadá existiese.

Estos dos agentes culturales que vivieron a caballo entre ciudades y culturas, entre identidades y puestas en escena han sido investigado y recuperados para la historia de las ideas, en su mayor parte, por investigadores canadienses quienes siguieron el rastro de Frederick Phillipe Grove, FPG, la versión canadiense de Félix

487 "He had to make the experience that true quality in a woman cannot be bullied and baffled". **BE**, p. 117

488 "(Felix) secretly sent me $20 and from there on – nothing. I spoke no English, had no working skills, was arrogant, and was considered crazy" (...) "Every artist is crazy with respect to ordinary life". Marginalia sobre FPG escrita en una hoja de papel en el que aparece EVFL´s "Wolkzug", poema aleman sin publicar.

Paul Greve. Paul Hjartarson & Tracy Kulba en la introducción de *The Politics of Cultural Mediation*, investigan a las dos figuras, FPG+E como mediadores culturales. Un mediador cultural será un ser nacido "a través" del mundo, *borne across the world;* nacido entre culturas, o quien desarrolla la vida entre estas mismas culturas. Estos mediadores generan zonas de contacto en las que se mezclan e hibridan varios modos y modelos de vida. Como una suerte de arlequines estos mediadores van acumulando en su mismo cuerpo restos de experiencia que los van modelando, creando identidades móviles que nunca paran de re-inventarse. FPG y Elsa, los dos, se "tradujeron" a otros contextos, se movieron entre diversas culturas, produjeron trabajos artísticos en su países de adopción, y, duplicaron, o, triplicaron, sus nombres. Ambos vivirán más de una vida ya que rediseñarán sus vidas permanentemente.

Esta mediación cultural, siguiendo a Hjartarson & Kulba, se delineará en tres frentes; mediación como traducción; mediación como migración; y mediación dentro de un aparato socio-institucional específico. En la relación de FPG con la obra de Oscar Wilde se establecerá la mediación cultural como traducción. Una de las más claras manifestaciones del concepto de mediador cultural aparece en la traducción que Paul Morris hace de *Oscar Wilde: Marginalidad en Arabesco*[489,] un análisis crítico de la estética de Wilde. Según Douglas O. Spettigue FPG se tradujo a sí mismo además de al autor irlandés. Así, su traducción del texto de Wilde *Randarabesken zu Oscar Wilde* marca la habilidad de Greve/Grove para *insinuarse dentro de Wilde como para imitar el más mínimo gesto, su modo de usar los ojos, quizá la vuelta de un frase. Es evidente que Greve poseía tales talentos y que sus habilidades para la traducción funcionaban en dos direcciones*[490]. Para la

489"Oscar Wilde: Marginalia in Arabesque". HJARTARSON, Paul; KULBA, Tracy (edt.): **The Politics of Cultural Mediation. Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven and Felix Paul Greve.** The University of Alberta Press. Edmonton, Alberta Canada, 2002, p. xxii

490"(FPG) could translate himself as well as his authors", (...) "(insinuate) himself into Wilde so as to imitate the meres gesture, his way of using his eyes, perhaps his turn of a phrase. It is evident

Baronesa esta convivencia con un alter ego de Wilde sumará una nueva capa estética a su propuesta final. Este contacto con toda la poética del dandysmo, en texto y en vida, marcará su famoso "majestuoso paso" y su tan proclamada "distinción" esa, que, por otra parte, nunca le dará dinero.

Otra teoría central en la estética de FPG se referirá a la idea de la mediación cultural como migración. FPG identifica al artista como *entwurzelt, desarraigado, trotamundos, quien ya no está en casa ni en su país de origen ni en su país de adopción*[491]. FPG identificará a este "desarraigado trotamundos", *uprooted wanderer*, como a una figura artística que tendrá la capacidad de generar multitud de raíces, estar multi-arraigado, pero quien, por otro lado, también tiene el potencial de convertirse en un degenerado criminal. La Baronesa, en esta vía, sobrevivirá haciendo equilibrios en la fina línea que separa al artista radical del criminal[492,] pero, como señala Martens empleará toda la tradición literaria europea en su movimiento transatlántico[493.] Una traslación de su anterior vida a un nuevo escenario, una expatriada rondadora en busca de un lugar propio, un lugar que habrá de permanecer siempre en los márgenes de lo habitual. Una existencia que niega toda estructura o categoría. Un vida en él y al límite.

---

that Greve had such skills and that his abilities to translate worked in two directions". Ibid, p. xxiii

491 "The theory of the artist as *entwurzelt*, an uproot, wanderer who is "no longer at home in either his native or adopted environment". La palabra alemana *entwurzelt*, significa literarmente eso, ser arrancado de la tierra y dejar las raices al aire.

492 La Baronesa pasará largas temporadas entre rejas, entre rejas americanas. Conocerá todas las cárceles de Nueva York en las que, tal y como cuentan sus conocidos, comenzara su afición a convivir con ratas. Aunque Elsa nunca dio datos de sus estancias ne las cárceles americanas, Margaret Sanger hará una descripción de su estancia en las *Tombs*, el centro de Lower Manhattan. Mantas grasientas y sucias, colchones apestosos, un olor nauseabundo, helador, lleno de amenaza de contagios múltiples, cucarachas, y bichos indescriptibles, muchas ratas que pasaban por encima de uno tranquilamente, casi todos los presos estaban allí por pequeños hurtos y permanecían incontables meses esperando un juicio. (La Baronesa era famosa porque alimentaba a las ratas en su apartamento como si fuesen animales de compañía). CULLEN-DUPONT, Kathryn. **Margaret Sanger. An Autobiography**. Cooper Square Press. New York.1999, p. 121

493 MARTENS, Klaus, ed. ***Pioneering North America: Mediators of European Literature and Culture.*** Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

La mediación cultural en su aspecto institucional y social nos lleva a las teorías de Pierre Bourdieu en las que el campo de producción cultural se transforma en un terreno en el que los participantes compiten por un poder simbólico; *La ideología "carismática" que es la base última de la creencia en el valor de una obra de arte y que de ese modo es la base del funcionamiento del campo de la producción y circulación de mercancías culturales, es, sin lugar a dudas, el principal obstáculo para una rigurosa ciencia de la producción del valor de los bienes culturales. Es esta ideología la que dirige su atención hacia el `productor aparente´, el pintor, el escritor o el compositor, en pocas palabras, el `autor´ suprimiendo la cuestión de que es lo que autoriza al autor, qué crea la autoridad con la que el autor autoriza* [494] . Por tanto esta nueva zona de mediación cultural se transforma en un campo de batalla simbólico en el que el artista pelea para adquirir cierta legitimación y cierto capital simbólico. O dicho de otro modo, adquirir la autorización de quien le autorice a autorizar. La Baronesa nunca consiguió tal autorización y ni una sola galería se interesará por su "*living art*".

Richard Cavell y la biógrafa de la Baronesa, Irene Gammel, examinaran el contexto social e institucional de la Baronesa haciendo hincapié en su tratamiento de la cuestión de género y su corporeizado trabajo artístico. Ambos encuentran la base del trabajo de la Baronesa, su poesía experimental, sus ensamblajes, y su práctica performativa en su "cuerpo" y en su género, los cuales funcionan como mediadores y medios de la expresión de su personal versión del Dadá. Richard Cavell encuentra en el *Jugendstil* una posibilidad de cierta "arqueología" del Dadá

494 The `charismatic´ideology which is the ultimate basis of the belief in the value of a work of art and which is therefore the basis of functioning of the field of production and circulation of cultural commodities, is undoubtedly the main obstacle to a rigorous science of the production of the value of cultural goods. It is this ideology which directs attention to the apparent producer, the painter, the writer, or composer, in short, the `author´suppressing the question of what authorizes the author, what creates the authority with which authors authorize. BOURDIEU, Pierre: **The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature.** New York: Columbia University Press, 1993, p. 76

performativo de la Baronesa. Este autor intenta explicar su puesta en escena como su herencia cultural traída a América desde Europa, la lee pues como una mediadora y una inmigrante cultural. Pero Cavell va un paso más allá al analizar igualmente las teorías "anti-retinianas", las cuales hacen del cuerpo y de sus procesos el centro de la acción artística. Los teóricos de la empatía generan la hipótesis de que el cuerpo se proyecta y se objetiva en formas espaciales, Robert Vischer, por ejemplo, propone prácticas artísticas que descentralizan el lugar y el tema del arte tradicional. Los teóricos de la empatía cambian el foco tradicional del arte visual desde el ojo hacia los mecanismos de producción y la recepción. Este cambio facilitará la salida de la galería y explicará el compromiso del arte de la Baronesa con las prácticas de la vida cotidiana. Practicará un arte performativo altamente sexualizado desarrollado en las calles y en los espacios públicos en lo que *su cuerpo se hace lienzo*[495].

Gammel por su parte interpreta los actos Dadas de Elsa, actos de "modernidad cotidiana" que llama ella, *everyday modernity*, examinando su dilución de las fronteras entre géneros como una práctica social performativa. La Baronesa no se limitará a romper con el espacio de la galería como lugar privilegiado, sus performances, rompen con la dicotomía de géneros, con la idea de una apropiada masculinidad y una apropiada feminidad. Con todo el arsenal de estrategias que transforman su cuerpo en un objeto dinámico; bolas de té, cucharitas, canarios, tiras de embalaje, pelotas de navidad, sellos caducados, latas de tomate o de leche, zanahorias doradas, higos secos, colas iluminas,.... la Baronesa se adelanta a los surrealistas y retoma objetos de la vida cotidiana liberándolos de su función utilitaria y elevándolos a los altares del gran arte. Con esta estrategia de apropiación la Barones, afirma Gammel, buscaba re-significar estos objetos al tiempo que se re-significaba así misma también. La diferencia entre los

495 In which her body became a canvas. Ibid, p. xxxii

comentaristas contemporáneos, que no entendían nada, y los actuales, expone de modo claro la gran trampa de la narración de ese arte elevado. La Baronesa ha sido alternativamente legitimada y deslegitimada por el aparato institucional. Laureada como una radical de las vanguardias, la más radical, o examinada como una curiosa rareza que se mira pero no se toca. Por ejemplo Jean Heap, Ezra Pound, William Carlos William o Mary Butts la aman y la odian alternativamente; y en un contexto más amplio, le ha sido negado el reconocimiento que sí han tenido otros, leasé Marcel Duchamp, hasta hace muy poco años en los que ha sido re-descubierta y re-leída por la crítica feminista.

III.1.4 New York. Dada perpetual free performances.

La primera Dadá Americana...ella es la única de todo el mundo que viste Dadá, ama Dadá y vive Dadá", dirá de ella su misma editora.

Jean Heap[496]

(The Baroness) IS NOT A FUTURIST.
S H E I S T H E F U T U R E .

Marcel Duchamp [497]

Tuve que llegar a ser una artista desnuda – para purificar el poder de la vida – porque – Solo puedo unirme a la vida verdadera no al espectro de un performance - (...)- Toda América no es más que unas insolentes excesivas hamburguesas sin guía – tenderos- toda América está fundada sobre eso – sobre glotonería – así Yo sola – no pertenezco aquí – como digo – NO PUEDO LUCHAR CONTRA UN CONTINENTE ENTERO.

La Baronesa a Jean Heap [498]

El Barón, *Enduring Ornament*

En 1920 John Rodgers escribirá en la *Little Review, Paris ha tenido Dada por cinco años y nosotros hemos tenido Elsa von Freytag-Loringhoven por dos años.*

Klaus Martens [499]

---

496 "the first American dada...she is the only one living anywhere who dressed dada, loves dada, lives dada". Jean Heap, "Dada", Little Review (Spring 1922) , p. 46

497 Marcel Duchamp, citado en REXROTH, Kenneth: **American Poetry in the Twentieth Century.** Herder and Herder. New York: 1973, p. 77

498 I had to become anude artist – for sheer life power – for – I can only join real life not specter performance. (. . .) All America is nothing but impudent inflated rampantly guideless burguers --- trade´s people (. . .) all America is founded on that --- on greed --- hence I alone --- do not belong here ---as I say – I CANNOT FIGHT A WHOLE CONTINENT. EvFL, to Jean Heap, ca. Invierno de 1922 ·D*ear Heap – You would please me a heap* (LR papers, GML), **LRC**, p. 7.

499 John Rodgers indirectly acknowledge this in the Little Review (1920), although his time frame was a little off: "Paris had had Dada for five years and we have had Elsa von Freytag-Loringhoven for two years" (Naumann, New York Dada 168**).** MARTENS, Klaus**,** ed. ***Pioneering North America: Mediators of European Literature and*** Culture. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, p. 44

Si el arte del performance es por naturaleza efímero y situacional, ¿cómo vamos a entenderlo desde un momento histórico posterior? ¿Qué significará para nuestro entendimiento los performances de la Baronesa al ser tan mediados por los comentarios contemporáneos? ¿Pueden las huellas materiales de esos performances – esto es, los objetos con los que se adornaba – por sí mismos iluminar nuestra interpretación de su intervención cultural?.

Irene Gammel [500]

Elsa Plötz Endell Greve llegará a Nueva York en 1913, dos años después de ser abandonada por su segundo esposo FPG en Kentucky. Se establecerá en la 228 West 130th Street en pleno Harlem. Su estancia en Nueva York se solapa con el Dada neoyorkino, de 1915-1923. *En Else von Freytag Loringhoven París se une místicamente con Nueva York*[501], escribirá sobre ella el autor británico John Rodker. La, entonces joven, alemana que nació Else Plötz, para ser luego la señora de August Endell y más tarde la señora de Félix Paul Greve (o Frederick Philipe Grove), llegará ya en Nueva York a conseguir el estatus que le lanzó a la radicalidad de su propuesta Dada. Este estatus no fue otro que el de aristócrata. Con el nombre de su tercer esposo, el Barón Von Freytag-Loringhoven se quedará como fascinante titular para la presentación de su ser artístico, igualmente fascinante. Será para siempre y desde entonces, la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, *The Dada Queen.*

---

500 If performance art is by nature ephemeral and situational, how are we to understand it from a later historical moment? What does it mean for our understanding of the Baroness´s performances to be so highly mediated through contemporary commentary? Can the material traces of those performances – that is, the objects with which she adorned herself – themselves illuminate our interpretation of her cultural intervention?
GAMMEL, Irene. "Limbwishing Dada New York", en HJARTARSON, Paul; KULBA, Tracy (edt.): **The Politics of Cultural Mediation. Baroness Elsa von Freytag-Lorinhoven and Felix Paul Greve**. The University of Alberta Press. Edmonton, Alberta Canada, 2002, p. xxxiii

501 "In Else von Freytag-Loringhoven Paris is mystically united (with) New York", John Rodker, "Dada´and Else von Freytag-Loringhoven", Little Review 7.2 (July-August 1920): GAMMEL, Irene: **Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography**. The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002, p. 92

Una *flâneuse* urbana, una Nueva Mujer altamente original, una andrógino consciente, una dinamo con cierta sexualidad enloquecida, y una fiera enemiga de cualquier convención burguesa. La artistócrata de 39 años de edad se enfrentará a una América provinciana con una expresión viva del Dadá antes incluso que la misma experimentación Dadá comenzase en Zúrich. En la batalla librada por la modernidad frente al victorianismo combinará un original estilo de franqueza peripatética, intensidad poética, arte visual y arte del performance. Una explosiva mezcla que a la postre harán de su propio cuerpo y de su propia vida su verdadera obra de arte. Se transformará así misma, se hará Dadá vivo y lo llamará *posing as art*, un despliegue de principios del dandysmo que la transformaron en ese sexualmente cargado artefacto, ese yo-como-arte.

El 19 de Noviembre de 1913 la ya Elsa[502], recorrió el camino del City Hall, el Ayuntamiento, de Nueva York, para desposarse con el Barón alemán *Leopold Karl Friedrich von Freytag-Loringhoven* (1885-1919). Tras estas nupcias, auténtica iniciación pública a su persona artística, la Baronesa nacía para el nuevo mundo y para el arte. Elsa utilizará el regalo de este sonoro apellido como una bandera de declaración de su aristocracia cultural frente a una democrática América, el país de la *impudent inflated rampantly guideless burgers*, un país fundado, como decía, por vendedores y basado en la glotonería. Evidentemente el afán aristocrático de los dandys encuentra aquí un eco clarísimo, una salvaguarda de ciertos valores, sexuales, morales y cívicos que a la Baronesa le convendrán como titular para su ulterior puesta en escena y su separación radical del resto de la masa anónima de la gran ciudad, todos esos vendedores atiborrados. El mismo día de su boda comienza el mito y la obra. En el camino hacia el *City Hall* de Broadway, Elsa encontrará lo

502 Else se transformo en Elsa. Una sutileza que queda camuflada bajo los otros extremados cambios en su nombre. Este sutil cambio lo justifican algunos teóricos en la otra Else, Else Lasker-Schüler, la poeta flautista que acabó sus días en Jerusalem. Una contemporánea de Elsa con la que ha sido emparentada estéricamente.

que se convertirá en su primera pieza. Un anillo de hierro macizo que la artista reconocerá como un símbolo representativo de la misma Venus. A este, su primer objeto encontrado, lo llamará *Enduring Ornament,* un título que según su biógrafa, Irene Gammel, sugiere cierta conexión con su matrimonio, un matrimonio que no durará, por otro lado, más que unos meses. Cuando todavía no habían llegado a Nueva York ni Duchamp ni Picabia, la Baronesa se apropia ya de objetos encontrados y los declara arte por la gracia de su decisión retando toda la tradición artística occidental o quizá materializando muchos preceptos estéticos volcados ya en la literatura del anterior siglo. Valora lo que los demás desechan, tiran o desprecian, rechaza todo lo pulido, correcto, apropiado y normativo. Una estrategia constante de militante negatividad. Contra todo y contra todos.

5. *Enduring Ornament*, 1913, EvFL.
Objeto encontrado, anillo de metal, 85 mm de diámetro aprox..
Mark Kelman Collection, NY.

Esta unión duró, como decíamos, muy poco. En 1914 la Primera Guerra Mundial estallará marcando el final del cortísimo matrimonio. Leopold partirá hacia Europa como voluntario para la armada alemana. Nunca más se verían. En 1918 el Barón se suicidará llevando a término, tal como escribirá la Baronesa, *el acto más heroico de toda su vida*[503]. Durante todos los años en los que la Baronesa vivirá en Nueva York el Barón solo existirá como memoria, como un mero fantasma. Su desaparición convertirá a Elsa en una de las primeras viudas de guerra, anticipándose en esto también a la promiscua Lady Brett Ashley, el personaje de ficción de Hemingway, por más de una década. La Baronesa como Lady Brett no perderá ni un momento en un duelo que nunca sintió, y se lanzará ella también a su dandystica promiscuidad en el paisaje elegido de Nueva York, la metrópoli mutante al tiempo que se ejercitará en su nuevo rol de agresiva Nueva Mujer. Desde sus primeros años adoptará su posicionamiento artístico a través de la moda, una moda asociada a su vida cotidiana, incluyendo frecuentemente, elementos de la guerra, además de artilugios robados o encontrados de toda índole.

7. International News Photography (INP) Elsa en su estudio de NY, 1915. Fotografía 2001, Bettman/Corbis/Magma.

503 "the bravest (act) of his life", cit. GAMMEL 164, de ANDERSON, Margaret: **My Thirty Years´ War: The Autobiography, Beginnings and Battles to 1930.** (1930) New York: Horizon; 1969, p. 179

En varias de las pocas fotografías que de ella se conservan aparecerá, en 1915, con un gorro de aviador haciéndose eco de los bombardeos alemanes sobre Gran Bretaña. Louise Bouché narra un encuentro con ella en el metro neoyorkino, iba, dirá, con un *Poilu Francés, un casco azul de trinchera, era no más uno de sus extraños objetos*[504]. Según el mismo pintor ella adoraba todo lo que tuviera que ver con Francia, siendo alemana esto se convertía en un acto transgresor ya que Alemania y Francia estaban enfrentadas. Según Gammel esta agresividad casi militar, esconde el trauma de toda la generación de la Primera Guerra Mundial, un trauma que la Baronesa inscribió en su propio cuerpo con una imagen anti-femenina, una agresividad militante, que incluirá hasta un combate de boxeo con William Carlos Williams y otros altercados del orden público, y que articulará en su arte de humor escatológico su exteriorización de todo lo que pensaba o sentía, y su estrategia de borrar la diferenciación entre dos géneros estancos en sus públicos performances en los que ya no se podía hablar de "actos" de género por ser estos demasiado novedosos para ser catalogados. Su arte será siempre "intransigentemente radical", levantando controversias de modo rutinario, como afirma Gammel, *la Baronesa incluso se hará pionera de las más originales formas de arte que efectivamente anticipan proto-punk, body art, y performance art* [505]

504 When young French American painter Louis Bouché (1896-1969) first met her at a Broadway subway station, she was wearing a "French Poilu´s blue trench helmet," which was "only one of her odd gets-ups". The Baroness adored everything French, she a German, and Germany and France in mortal combat". Louis Bouché Autobiography (Louis Bouché papers, AAA), roll 688, frames 700-02. Citado en GAMMEL, p. 166.

505 Her work was always uncompromisingly radical, routinely unleashing fierce controversy, even as the Baroness pioneered highly original art form that effectively anticipated proto-punk, body art, and performance ar. GAMMEL, Irene. "Mirror Looks". Citado en GAMMEL, Irene. "Limbswishing Dada in New York. Baroness Elsa´s Gender Performance". En, HJARTARSON, Paul; KULBA, Tracy (edt.): **The Politics of Cultural Mediation. Baroness Elsa von Freytag-Lorinhoven and Felix Paul Greve**. The University of Alberta Press. Edmonton, Alberta Canada, 2002, p. 3-25

¿Quién es esa FEMME?

O uno ve a la Baronesa saltar ligeramente de uno de esos nuevos taxis blancos con setenta pulseras tobilleras blancas y purpuras repiqueteando en sus profanos pies, un sello de correos de otro país -cancelado- colocado en su mejilla; una peluca dorada y púrpura pícaramente agarrada con un cable que en su día sirvió para amarrar importaciones de Cathay; pantalones rojos – y capten el sutil, y polvoriento perfume que ella desprende- un cuaderno de notas humano, antiguo, sobre el que han sido escritas todas las locuras, disparates e insensateces de alguna pasada generación.

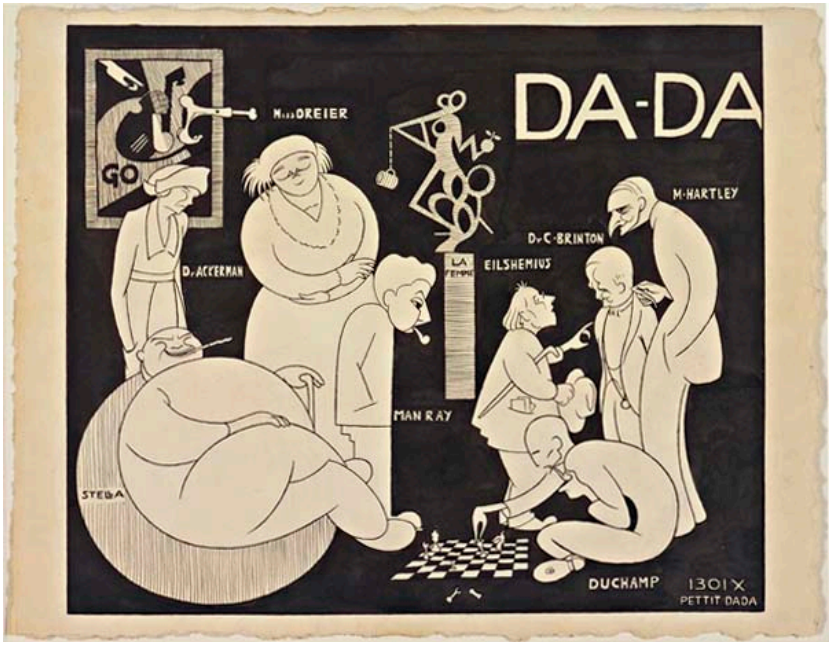
Djuna Barnes [506]

Richard Cavell dedica un artículo a la Baronesa en *The Politics of cultural Mediation*, se llama *Baroness Elsa and the Aestethics of Empathy. A mystery and a Speculation*[507]. Desarrolla toda una teoría en torno a la figura del fondo, la "misteriosa" figura que se erige sobre un pedestal en el que leemos simplemente y genéricamente, LA FEMME. La "especulación" de este investigador es que esa figura no es otra que la Baronesa misma. Ella se le aparecerá como la misma encarnación del espíritu Dada en Nueva York en las primera década del siglo XX. El consenso de la crítica en torno a esta asunción es unitario, pero Cavell hace un

506 "Or one sees the Baroness leap lightly from one of those new white taxis with seventy black and purple anklets clanking about her secular feet, a foreign postage stamp -canceled- perched upon her cheek; a wig of purple and gold caught roguishly up with strands from a cable once used to moor importations from Cathay; red trousers -and catch the subtle, dusty perfume blown back from her – an ancient human notebook on which has been written all the follies of a past generation". DB, "How the Villagers amuse themselves", New York Morning Telegraph Sunday Magazine (26 November 1916), reeditado en BARNES, Djuna: **New York**, Alyce Barry ed., Angeles: Sun and Moon Press. 1989, p. 249. Citado en GAMMEL, p. 192

507 CAVELL, Richard, "Baroness Elsa and the Aesthetics of Empathy, A Mystery and a Speculation", pp. 25-41 en HJARTARSON, Paul; KULBA, Tracy, **The Politics of Cultural Mediation Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven and Felix Paul Greve.** The University of Alberta Press, Canadien Review of Comparative Literature 2002. Richard Cavell incluye un artículo en este libro llamado, "Baronesa Elsa y la estética de la Empatía, Un misterio y una Especulacion". Todo el artículo gira en torno a una misteriosa figura que aparece en el conocido dibujo en el que se representan a las mayores personalidades del dadá neoyorkino, DA-DA (NEW YORK DADA GROUP), de Richard Boix, 1921.

especial énfasis en la idea de la “encarnación”, una encarnación en objeto de arte más que en carne, dato este muy importante, es una “cosa” no una persona la que encarna en este caso. Apunta Cavell, podría decirse que la más grande obra de arte que Elsa produjo durante este periodo en Nueva York fue ella misma. Esa será la razón por la que su vida y obra han permanecido durante tantos años en la oscuridad. Elsa transformara todas las nociones heredadas de cierto rechazo a un arte óptico en la elaboración de su persona y de su estética de la performatividad. Nosotros añadimos a esta especulación la clara puesta en escena heredada de su vena más poética, de su re-lectura de un Baudelaire y de un Wilde. Autor este que también ella traducirá, en palabras, en cuerpo, en gestos y en dramatizaciones.



8. Richard Boix, DA-DA (NEW YORK DADA GROUP), 1921.
Pincel, pluma y tienta. (28.6x36.8 cm).
La primera inscripción está firmada como L.R. “Boix”. The Museum of Modern Art, New York. Katherine S. Dreier Bequest.

Las descripciones de cada aparición pública de la Baronesa en le Greenwich Village de Nueva York fueron *Happenings* por derecho propio, su arte se traslado a su cuerpo y su cuerpo a la calle:

Entonces se rapó la cabeza. Después se la pintó de un rojo bermellón intenso. Luego robó una corona de una funeraria y se confeccionó un vestido con ella.

Margaret Anderson,
Nueva York 1921[508]

En el año 1921 las paredes de la sede de la revista de vanguardia, la *Little Review*, estaban pintadas de negro. Margaret Anderson narra la primera aparición de Elsa en esta sede:

La protagonista una artista en su cuarentena, conocida en el barrio de Greenwich como La Baronesa vino a vernos. Lo primero que hizo fue exhibir su roja cabeza desde todos los ángulos posibles, una imagen fascinante con las negras paredes de contrapunto. Después bruscamente se quitó el crêpe de un solo movimiento. Es mejor cuando estoy desnuda, dijo. Era muy bueno. Pero la verdad que estuvimos (Jean Heap y Margaret Anderson) agradecidas que ninguno de nuestros amigos más conservadores eligiese ese momento para aparecer. Raparse la cabeza es como tener una experiencia amorosa, proclamaba la Baronesa.

Margaret Anderson,
Nueva York 1921[509]

Para las mismas editoras de la revista, LR, Anderson y Heap, estos actos resumen la entereza de cierto activismo de la mujer artista. De hecho el mismo

508 "So she shaved her head. Next she lacquered it in a high vermilion. Then she stole the crêpe from the door of a house of mourning and made a dress of it".ANDERSON, Margaret: **My Thirty Years´ War: The Autobiography, Beginnings and Battles to 1930.** (1930) Horizon; 1969, New York, p. 211

509 See came to see us. First she exhibited the head at all angles, amazing against our black walls. Then she jerked off the crêpe with one movement. / It´s better when I ma nude, she said. / It was very good. But we were just as glad some of our more conservative friends didn´t choose that moment to drop in. / Shaving one´s head is like having a new love experience, proclaimed the Baroness. / Ibid, p. 211

sentido de lo moderno estará materializado en estos sorprendentes asaltos a la gramática patriarcal del género y la sexualidad. Tras su llegada a los Estados Unidos, dos años antes del estallido de la primera Guerra Mundial, ganando una miserable subsistencia como modelo de artistas y elevándose al rango de Baronesa tras sus desposorios, Elsa se transformó en un objeto, un objeto cargado con una sexualidad impensable entonces, alarmante más bien. Soy estrictamente sexo, afirmará, y recorrerá todo el espectro de posibles y no posibles géneros, desdibujando en su experimentación hasta la misma idea de género, obstinándose, eso sí, a ser atrapada en la apretada malla de una correcta y normativa feminidad.

Una Nueva Mujer andrógina, una prematura, y promiscua viuda, que rondaría las calles de Nueva York haciendo ostentación de sus imágenes corporales realmente fascinantes, imágenes estas surgidas del infinito inventario de los productos de consumo de masas. Productos estos que se iban añadiendo día a día a su imposible atuendo.

> *La Baronesa de manera audaz buscó una victoria para Dada y las reformadores del vestido a través de una estrategia Dada de su misma invención: lacó su rapada cabeza, la coloreo de bermellón, se puso un cubo de metal invertido, y aplicó a su cuerpo todo tipo de instrumentos mecánicos como decoración, como bolas para hacer té. Estos eran sus esfuerzos en contra de la era del corsé.*
>
> Robert Reiss[510]

Llevaba de vez en cuando un vestido negro con una cola eléctrica iluminada a pilas. Cuando le pregunte porqué la llevaba dijo: "Los coches y las bicicletas llevan luces traseras. ¿Por qué yo no? Además así la gente no se tropezará

510...the Baroness audaciously sought a simultaneous victory for Dada and dress reform through the dada strategy of her own invention: she shellacked her shaven skull, colored it vermillion, wore an inverted coal scuttle for a cap, and applied to her body as decorative elements mechanistics implements such as metal teaballs. These were her counterefforts in an age of corsets. REISS, Robert; ""My Baroness": Elsa von Freytag-Loringhoven, pp. 81-102 en KUENZI, Rudolf E.: **New York Dada.** Willis Locke Publishing. New York. 1986, p. 86

conmigo en la oscuridad". Otra vez todavía la veías en al calle con una jaula de pájaros de madera en su cuello con un canario vivo dentro. El dobladillo de su falda estaba decorado con pins de general, y llevaba cinco perros con cinco correas.

Louis Bouché (1915-17) [511]

... comenzará a inmiscuirse en exposiciones de arte moderno - como una chica de guerrilla, atacará el mundo del arte convencional. En 1922 Louis Bouché estaba organizando una exposición en la Belmaison Gallery. Una mañana, la Baronesa – puesta en pie en lo alto de la escalera que conducía a la galería – estaba "arengando con una desmesurada violencia a la multitud que parecían ovejas de abajo, quienes habían venido para su dosis homeopática de modernidad". Había recolocado la exposición entera, cada cuadro con un ángulo diferente u uno o dos boca abajo, mientras otros estaban tirados en la alfombra, y ahora ella estaba vituperando del modo más truculento contra el espíritu burgués de un gran almacén, al colgar el arte moderno, había logrado la simetría tan poco inspiradora de un aparcamiento.

George Biddle [512]

Esta presentación pública significaba una amenaza en potencia, como diría Showalter, una invención tan terrible y tan chocante como el esteta y el decadente de finales de siglo. Una renovación más solitaria y radicalizada de una vida llevada a contra corriente, en contra de todo valor burgués, en contra del mercado del arte,

---

511 She wore also at times a black dress with a bustle on which rested an electric battery tail light. When I asked her why she wore it she said: "Cars and bicycles have tails lights. Why not I? Also, people won´t bump into me in the dark". Still another time on the street she had a wooden bird cage around her neck housing a live canary. The hem of her skirt was decorated with horse blanket pins, and she had five dogs on five leashes. De los documentos de Louis Bouché no publicados, Archivos de Arte Americano, Smithsonian Institution, Washington D.C. Citado por REISS, p. 87

512 ... she began to intrude into modern art exhibitions – guerrilla-girl-like with strikes against the conventional art world. In 1922 Louise Bouché was arranging an exhibition at the Belmaison Gallery. One morning, the Baroness – standing on top of the staircase leading to the Gallery – was "haranguing with unmeasured violence the sheeplike crowd bellow, who had come for their homeophatic dose of modernity":
She had rehung the entire show, each picture at a different angle and one or two upside down, while others lay face down on the carpet, and she was now inveighing in the most truculent manner against the bourgeois spirit of a department store which, in hanging modern art, had achieved the uninspired symmetry of a parking lot. BIDDLE, George: **An American Artist´s Story.** Little, Brown. Boston. 1939, pp. 139-140

incluso en contra de sí misma. La Baronesa al transformar su cuerpo en otra cosa y escurrir cualquier categorización, tampoco podrá ser juzgada. Biddle apunta al principio de la cita, que quizá estas acciones repetidas en las galerías de moda del naciente arte moderno americano, se deberían a su no inclusión en el discurso de ese primerizo "arte moderno". Dada la amplia formación que respalda a la artista alemana, vemos más bien un claro posicionamiento que avanza muchos, sino todos, los desarrollos estéticos ulteriores. No deja de ser curioso que Biddle en 1939 escriba, como una *guerrilla-girl*, grupo que nacerá en la década de los años ochenta.

Será un yo-como-arte en permanente mutación. Una mañana aparecerá en una exposición de Biddle en Wilenstein, un espacio famoso por su convencional valor comercial con uno de sus vestidos escultura. Tras adquirir ilegalmente todo tipo de juguetes del almacén de Schwartz los coserá en su vestido. Entre sesenta y ochenta artilugios de plomo, de latón o de hierro fundido; muñecas, coches, locomotoras, cajas de música; además una papelera en la cabeza a modo de chistera, decorado con un ramo lustroso de perejil fresco. No iba sola pues siete perros amarrados a intervalos variables, pequeños, hambrientos y aterrorizados la seguían allá donde iba. Solemnemente recorrerá la galería parándose, sin inmutarse frente a cada una de las pinturas expuestas. Comenzará pues a utilizar todo el arsenal de productos de consumo de masas para su obra tergiversando la misma idea de arte elevado y de lo digno o indigno para ser considerado tal, aprecia todo lo que los demás desprecian y rescata lo abandonado, perdido, u olvidado; en un gesto de tradición dandy pone al mundo, o a la idea que el ciudadano medio tiene del mundo, patas arriba. Tal y como la retrata el mismo artista en una litografía de 1921, *The Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven*, la artista variaba cada día al ir añadiendo piezas o quitando elementos de su abigarrada presentación, era un cuaderno de viajes puesto al día cada día, como un diario de correrías ambulante, un arte sin final. En esta litografía

aparecen seis cabezas de la Baronesa, *seria, taciturna, sentenciosa, reflexiva, inquisitiva y apesadumbrada*[513]. De todas, ¿cual será la verdadera Baronesa? , ¿Importa realmente saberlo?. Como a Baudelaire podremos perseguir a la Baronesa en su alteridad, en su incansable, y a veces agónico, juego de identidades, pero la verdadera Elsa seguirá escurriéndose entre bastidores. Demasiado delicada para ir por el mundo "sin protección".

8. George Biddle
The Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, 1921
Lithografía, 38 x 45 cm. Aprox. Colección de Francis M. Naumann. Nueva York.

Cada vez que alguno de sus contemporáneos se refiere a ella, lo hace contando alguna de sus acciones. Un día, por ejemplo, Louis Bouché le llevó un regalo, un artículo de un periódico en el que aparecía el famoso cuadro rechazado en el *Armory Show* del 13, *Nude Descending a Staircase*, de su amado Duchamp. En un

513 Biddle´s 1921 lithograph portrait of the Baroness shows her with six heads – serious, morose, judgmental, reflective, inquisitive, and glum. Ibid, p. 139

acto espontaneo, y ciertamente proto dadá, la Baronesa restregó el recorte de prensa por todo su cuerpo en un impactante acto que cuenta el mismo Bouché: *Era toda felicidad, tomo el recorte y se masajeo con él, sin dejarse ni una sola parcela de su anatomía. En el clímax recitará un poema que ya le hubiera compuesto a Duchamp. Decía así, "Marcel, Marcel, Te amo como el Infierno, Marcel"*[514]. Esta performance, como todas las suyos, aparece documentada con palabras y por el único espectador de la misma. Según Gammel, hastiada ya de la evasiva respuesta de Duchamp a sus reclamos amorosos decidió tener un encontronazo sexual con la representación del mismo sujeto de sus deseos, un recorte de prensa de Duchamp, transformado en él mismo, su obra hecha cuerpo para Elsa. Este acto auto-erótico parece hacerse eco de los mismos postulados duchampianos y de su "masturbación olfativa". Empleando la pieza de arte más reconocida y famosa de su era, consigue desviar la atención desde la mujer pintada, la desnuda mujer que desciende una escalera de caracol, hacia esa otra mujer, ella misma, que carga su cuerpo de fuerza sexual y móvil, presentando su novedosa propuesta artística, cierto dadá cinético y vivo. Este cuerpo cinético, este cuerpo hecho arte, será para Amelia Jones la base para un "dada performativo", la innovación del Dadá neoyorkino que centrará su trabajo en la vida cotidiana.

Nueva York será el escenario perfecto para los rondadores o antes nombrados *flâneurs*. Los bulevares de Nueva York en los albores del XX se asemejaban a aquellos del París decimonónico que tanto atrajeron a Baudelaire y demás petimetres notorios. Los rascacielos se comenzaban a construir para fascinación del ciudadano medio, y las calles iban creciendo rápidamente cambiando los paisajes

514 One day Bouché brought her a gift, a newspaper clipping representing Nude Descending the Staircase. In a spontaneous protodada act, the Baroness promptly applied it to her body in a gesture so striking that it was memorialized by Bouché: "She was all joy, took the clipping and gave herself a rubdown with it, missing no part of her anatomy. The climax was a poem she had composed for Duchamp. It went "Marcel, Marcel, I love you like Hell, Marcel". GAMMEL, p. 258

que ya no podían ser cotidianos. En este campo futurista de arquitectura que crece y se destruye, la Baronesa encontrará la escenografía perfecta para sus actos performativos libres. Empleará el mismo dinamismo arquitectónico de la Gran Manzana como sustento para su igualmente mutante visión del arte. Tomo el arte y lo sacó de sus enclaustramientos museísticos y realizó sus performances fuera de los ciclos teatrales del Music Hall, de las salas de exposición que comenzaban a surgir, de los Museos e incluso de los salones. Como artista se sintió tan penetrada por la ciudad de Nueva York que incorporó esa idea de crecimiento y destrucción, generación y muerte en su propio cuerpo, en su propio arte y en su propia vida, siempre extremo. Su expresión artística fue una mezcla explosiva, como un libro de notas desencuadernado, mezclará toque nor-europeo, parisinos e italianos con una capa superficial de una glotona e histéricamente consumista Nueva América.

Utilizando las teorías urbanas de Walter Benjamin y Michel de Certeau, Amelia Jones hace una discusión espacial para capturar las innovaciones proto-dadas de la Baronesa. Viendo en ella una espectacular *flâneuse* Jones apunta, *la Baronesa es perfecta para la retórica del paseo*[515]. La Baronesa nos provee de cierto "extrañamiento" en sus performances Dadás cotidianos, una manera de romper lo que Michel de Certeau[516] ve como la trama del efecto totalizador de la ciudad racionalizada que se basa en un retícula que podría ser aprehendida en toda su pureza (que Le Corbusier hubiera llamado inefable) desde algún rascacielos. Un

---

515 JONES, Amelia "Practicing Space: World War I-Era New York and the Baroness as Spectacular Flâneuse", in DROBNICK, Jim & FISHER Jennifer, ed.: **Living Display.** Chicago University of Chicago Press. Chicago. 2001. See also JONES, Amelia: **Body Art Performing the Subject**. University of Minnesota Press. 1998. En particular el capítulo "Postmodernism, subjectivity, and Body Art: A Trajectory", pp. 21-52. En este artículo Jones desarrolla el concepto del Body/Self que designa, "el cuerpo del artista el cuerpo como actuación de si mismo", una definición que podría aplicarse directamente a la Baronesa. Esta suerte de "Body Art" necesita la espectador incorporándolo a la obra, al mismo cuerpo del artista. En cuanto a discurso se no aparece como esa necesidad del dandy de los otros como jurado de las acciones cotidianas que le sirven de disfraz, escudo y protección, pp. 52-31

516 DE CERTEAU, Michel: **La invención de lo cotidiano.** México: Universidad Iberoamericana. 1999

imperialismo "óptico" que criticará de Certeau y romperá diariamente, con su "irracional" subjetividad, la Baronesa. Así generará nuevos espacios de enunciación, siendo radicalmente otra diversa a las políticas culturales y espaciales de la modernidad, así como a cualquier versión artística del racionalismo. El rondador urbano expone los límites de la apropiada subjetividad del sujeto moderno y si es una mujer se adscribe a ciertas categorías; buscona, mujer caída, lesbiana o víctima de asesinato, unas categorías que se suponen legitimadas para rondar solas por las calles, solas y sin objetivo prefijado. Como Walter Benjamin observó en sus reflexiones de 1930 en torno a Baudelaire y los pasajes de París decimonónico, Baudelaire, en cierto sentido identifica al poeta, y a su paralelo rondador, el *flâneur*, con la prostituta – circulando *de modo seguro en el atascado corazón de la ciudad*[517]. El *dandy/flâneur* quiere ser yo y al tiempo no-yo, quiere ser emisor y receptor del sistema de comunicación quiere ser comodidad y vendedor en un solo cuerpo. Hablaríamos de una *dandy/flâneur* que busca por los márgenes de la decencia, esto es, una degenerada, en el sentido que Max Nordau le conferiría; *los degenerados no son siempre criminales, anarquistas o destacados lunáticos. Muy a menudo son autores o artistas*[518]. Elsa desparramará su decorado cuerpo rompiendo con su toque "sublime", esto es masculino, fuerte, autoritario y magnífico, y con su "belleza", imperfecta, ornamentada, trivial, a veces débil, caótica, y ciertamente enfermiza, por los márgenes de la gran ciudad. Su personalidad *queer* en ciernes se dejará ver como una hetera re-visitada, o como un *streetwalker*, literalmente una que camina las calles, o que las hace mientras también se hace a sí misma.

---

517 BENJAMIN, Walter, Charles Baudelire: "A Lyric Poet in the era of High Capitalism". London. New Library Books. 1973. Citado por JONES, Amelia: **Irracional Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada**. The MIT Press Cambridge, Massachusetts. London, England, 2004, p. 186

518 "Degenerates are not always criminals, anarchists and pronounced lunatics. They are often authors and artists". Max Nordau, "Degeneration" . Citado en WILSON, Elizabeth: **Bohemians, The Glamorous Outcasts.** Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey, 2000

9. International News Photography (INP)
EvFL en su estudio, NY, 1915

La Baronesa, siguiendo a Jones, alcanzó la idea del absoluto presente en la ciudad de Nueva York dejando atrás a un rancio y revenido Europa que entraba ya en la decadencia previa a la primera guerra mundial. Esto es discutible pues era está década, la primera del XX, más europea que americana. Una mujer empobrecida, marginal absolutamente, y desarraigada, con un manejo nada más que rudimentario del inglés y un marcado acento alemán, reclamó igualmente un espacio en el Arte elevado para los márgenes de la ciudad, y así se lanzó a un permanente performance de auto construcción pública con sus *spontaneous*

theatrical street performances[519] . Frente a cualquier sentido del ridículo reclamaba, como los dandys, para sus modelos, el estatus de arte elevado. *Cansada ya de los vestidos tradicionales, comenzó a crear su propia moda que la llevaba a ser arrestada cada vez que aparecía en las calles*[520], contará Margaret Anderson sobre las performances espontaneas de Elsa; saltaba, decía, con tal agilidad de los vagones de tren para fugarse de sus perseguidores que, estos mismos, quedaban tan admirados que la dejaban escapar. La Baronesa cautivará a los nuevos urbanitas neoyorquinos tal y como un Gautier, o un Baudelaire cautivará a los extrañados parisinos decimonónicos. Sus poses resultaban chocantes y desmontaran todo el montaje de la supuesta apropiada y natural feminidad:

Su cabeza; rapada al cero y coloreada, laqueada, de brillantes y estridentes colores. Su maquillaje: Negro y amarillo, como las paredes de la sede de la Little Review, y con sellos de curso legal en sus mejillas; o verde de purpurina, o azul... Sus joyas: Objetos de producción masiva, objetos útiles con una funcionalidad transformada, anillos de botones gigantes, pendientes de cucharas, de bolas de te... imposibles collares...adornos de navidad, jaulas, basuritas... Sus accesorios: latas de tomate a modo de sostén, aros de celuloide adornando su cuerpo, chinchetas de tapicería decorando sus dobladillos, una cola iluminada colgando de un liadísimo traje negro, animales vivos pendiendo de su cuello o amarrados con correas doradas o, como poco, llamativas; berenjenas cromadas, higos secos formando un collar, zanahorias, perejil, cinturones inútiles, cintas negras.... coronas de muertos...

Estas imágenes textuales, repetidas una y otra vez, la hicieron famosa en el

519 *performances callejeros espontáneos*. GAMMEL, Irene, "The City´s Eye of Power: Panopticism and Specular Prostitution in Dreiser´s New York and Grove´s Berlin" Canadian Review of American Studies 22.2 (fall 1991): pp. 213-214

520 Tired of conventional dressing, she began creating costumes which resulted in her arrest whenever she appeared upon the streets", recalls Margaret Anderson. GAMMEL, Irene, p. 183

corazón del Greenwich Village; en las estaciones de metro, en los museos, en las exposiciones, en los grandes almacenes, y la mayoría de las vías públicas. Una denominación de origen, la suya, absolutamente novedosa para la década de los años 10 en la aun provinciana América. Cada día se añadirán nuevos elementos, casi imposibles de describir según los contemporáneos, a su trabajada imagen. Casi siempre, eso sí, emplearía objetos de la basura, del contenedor o de sus múltiples hurtos. Toda su persona, todo su cuerpo y, por ende, todo su arte, era andrógino: masculino, ya que producía un efecto chocante y femenino, ya que atraía la mirada de todos los paseantes. Esa dualidad de fortaleza sensible que ya vimos en sus pares los dandys decimonónicos, los andróginos de la historia, los dandys.

En su obsesión con esta estrategia de transformación de los desechos de otros en accesorios de moda, la Baronesa paseaba constantemente por las calles de *Manhattan* en busca de materiales artísticos, *Sarah*, dirá a una amiga, *si encontrases una lata en la calle quédate cerca esperando a que algún coche pase por encima, entonces tráemela*[521]. William Carlos William hablara de su "colectomanía". Todos los objetos de uso cotidiano, todos, formarían parte del repertorio potencial de la Baronesa; un tacón perdido de alguna dama, celuloide de variada procedencia, latas, muñecos y juguetes, vegetales dorados de decoración navideña, pedazos de hierro, cristal, chinchetas, sellos, lo que fuese... con esta estrategia de acumulación, tanto su decorado cuerpo como su abarrotada casa se transformaban en una suerte de museo vivo, una muestra de la capacidad del mercado de consumo de masas para producir mercancías, un archivo de la vida cotidiana neoyorquina. Despegarse de un mercado que se odia pegándose a él por el lado del pillaje. Nada de esta suculenta colección, ni un solo objeto, llegará a ser

521 *"Sarah, if you find a tin can on the street stand by until a truck runs over it. Then bring it to me"*. La Baronesa a Sarah MacPherson, en REISS, Robert, "My Baroness: Elsa von Freytag-Loringhoven," en KUENZI, Rudolf E.: **New York Dada.** Willis Locke Publishing. New York. 1986, p. 82

inventariado legalmente. Según su biógrafa dos serán las vías; el rastreo de la basura pública, o el premeditado hurto en sus dos almacenes predilectos, *Woolworth* o *Wanamakers*. Cierta inversión del rol previsto en una "chica".

Los grandes almacenes fueron, desde su aparición, diseñados con el único objetivo de seducir a las mujeres, como muy bien argumenta Rosalind Williams[522], ellas eran las potenciales compradoras. En la rebeldía de la Baronesa el consumo se traduce en robo y la revuelta contra toda moral y toda religión que requiere su ser dandy se materializa en el lado de los criminales, esos submundos tan atractivos para los poetas. Como los dandys Elsa hacía poético lo banal, daba importancia a todo lo que nadie consideraba importante y obviaba lo que al resto sí le parecía digno de atención. Arrancaba la semántica convencional de cualquier objeto cotidiano, le despojaba de su sentido pragmático resonando, una vez más a Wilde, solo lo inútil es absolutamente necesario. Reclamando cada objeto de su inmenso inventario como "artístico para su arte del performance" descolonizó todo de su sentido utilitario.

Danto apuntará en *La transfiguración del lugar común, Hay, sin embargo, dos obstáculos a esta posición, tal y como la defiende Cohen. Entre los objetos que se dicen inmunes a la valoración estética, Cohen cita chinchetas corrientes, envoltorios blancos baratos, tenedores de plástico de comida para llevar", y especial "urinarios"*, pero luego nos sigue informando Danto, *Nada puede ser una obra de arte, como dice Dickie, sin el potencial mínimo de valor estético; y es cierto. Pero me pregunto si hay algo en esto que no sea cierto. Él mismo concede, frente a Cohen, que "las chinchetas, los envoltorios y los tenedores de plástico poseen cualidades que se pueden valorar si uno se toma la molestia de prestarles*

522 WILLIAMS, Rosalind H.: **Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France.** University of California Press. Berkeley. 1991

atención[523]. La Baronesa pues confirió cierto valor estético a todo eso, chinchetas, tenedores, celuloides, cucharas, bombillas, tuberías,...mucho antes que teórico alguno se dignase a prestarles la atención que años después se les prestaría. El Dadá de la Baronesa será pues una importante e inteligente respuesta para la sociedad de consumo de masas. Una respuesta algo desmesurada y quizá loca, pero como ella misma afirmaba,... *estar loca por un tiempo, y luego estar perfectamente cuerda, y fuerte y estable después*[524]. Su Dadá creó momentos espontáneos de performance en vivo, *spontaneous moments of living performances*, en la ciudad para todos los espectadores casuales, su extraña belleza proto punk, se establecerá para cambiar el mismo sentido de lo bello, generando momentos de mareo estético e incluso de risa.

Y aun más allá, su mismo cuerpo hablaba de cierto perpetuo movimiento, como alimentado por la *perpetual motion food* del Supermacho de Jarry, él mismo un dandy, el último, según Alber Camus. Sus brazaletes repiqueteaban al chocar unos con otros, sus pendientes alargadísimos llevaban al compás al ritmo de sus movimientos. La pieza, *Earring-Object, 1917-1919*, un objeto-pendiente, prolongaba sus orejas con una tira de metal en forma de espiral procedente de los engranajes de algún reloj, y un elemento bailante en forma de triángulo, el pendiente-collage de basurillas buscaba aumentar su belleza en el mismo movimiento cuando Elsa se lo ponía para airear su distinción por las calles de Nueva York. Los sellos pegados en sus mejillas la transformaban en una suerte de pieza de *mail art*, un cuerpo, el suyo que estaba allá enviado desde algún lugar lejano y que, igualmente, podría partir en cualquier momento, en el momento que asegurase su efecto. Una carta viajera que va de un lugar hacia el siguiente en un

523 DANTO C., Arthur; **La transfiguración del Lugar Común. Una filosofía del arte**. Paidós. Barcelona. 2002, pp. 142-145

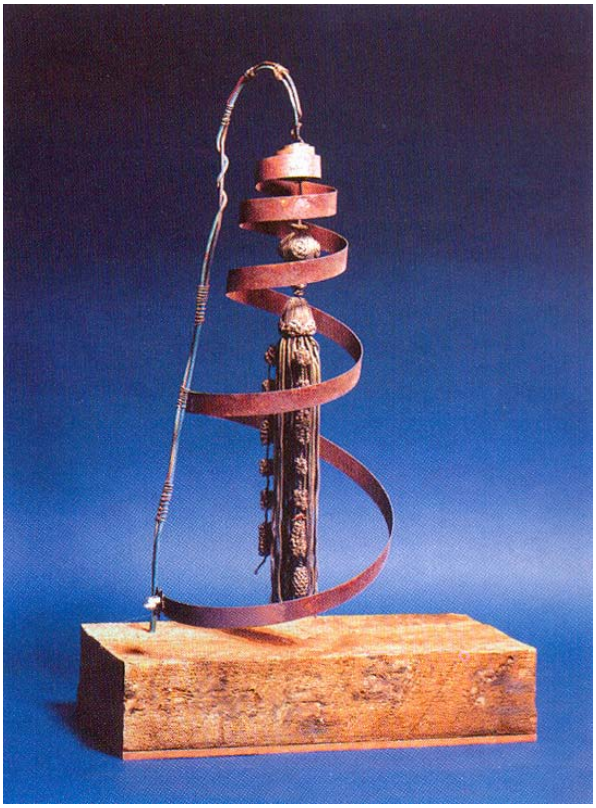
524 (...) To be insane, for a time, to be very sane and steady and strong and relieved after it" EvFL, "The Art of Madness", **LR** 6.9 (January 1920): p. 29. GAMMEL, p. 187

movimiento permanente, como una maleta viajera que va pegando adhesivos de cada lugar al que va, como el traje de un arlequín que añade rombo a rombo historias, lugares, objetos y vulgares cachivaches. El ensamblaje de *Limbwish*, de 1920, guarda en su centro una borla de decoración victoriana, una borla de cortina, un elemento imprescindiblemente inútil en cualquier casa burguesa que se precie, un elemento óptimo para ser encarcelado en una espiral sin final. Una astuta estrategia que asegurará su persona y su posición frente a los objetos-máquina de sus pares dadas varones. Los animales que casi siempre la acompañaran en sus paseos neoyorquinos, los perros y el solitario canario enjaulado, acentuarán la imagen de su cuerpo como una fuerza, viva y amenazante. Los que la vieron habían de enfrentarse a una cosa que no respondía sistema alguno conocido, ni a ninguna categoría, que no respetaba ninguna norma y que tergiversaba el discurso de la normalidad bloqueando al adversario en su juicio. Una puesta en escena, una movilidad permanente que se pavoneaba contra la era de las triunfantes máquinas y contra la machacona fetichización de la tecnología de sus amigos, los hombres-hombres del dadá neoyorquino.

10. *EvFL*, Earring-Object. ca. 1917-1919
Mixed media. Earring 12x8x8 cm. Mark Kelman Collection NY.

Según Gammel el foco de su arte cinético quedaría perfectamente representado en este, su ornamento *Limbwish* (ca. 1920). Un artilugio en forma de látigo espiralado realizado con una tira metálica y una borla de cortina que llevaba normalmente atado a su cinturón, para que tuviese la libertad del balanceo. El juego de palabras *limb swish* pone el énfasis en la condición móvil de todo látigo y su movimiento silbante, *swishing*, al tiempo que imprime cierto erotismo agresivo de dominatriz. Al amarrarlo a su cintura, casi como una arma de defensa, que se denuncia en su balanceo sonoro, se hace evidente instrumento dada. Pero, además, el artilugio connota cierto cruce de géneros ya que el término *swished* era empleado por la comunidad gay para marcarse públicamente como *fairies*, hadas,

en su traducción correcta, maricas, en su traducción ofensiva[525]. La Baronesa era comentada como un objeto sonoro, tal y como Anderson escribirá, *paseándose por las avenidas como una aparición descabellada... y sus botones de campesino sonando como campanillas cuando la Baronesa, con una extrema ceremonia, se sentaba para escribir su nombre en alguno de sus poemas*[526].



11 EvFL, Limbwish, ca.1920.
Tira metálica, borla de cortinal, aprox. 45Cm de altura.
Mark Kelman Collection, New York

525CHAUNCEY, George, **Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of Gay Male World, 1890-1940**. Basic Books. New York: 1994, p. 104. Citado por GAMMEL, p. 188.

526ANDERSON, Margaret: **My Thirty Years´ War: The Autobiography, Beginnings and Battles to 1930.** Horizon. New York, 1969, p. 178

No solo chocaba su imagen, también su soniquete y su pose, su modo de ritualizar todo lo que hacía, con ese sentido de la ceremonia que solo la vieja aristocracia conserva, una supuesta vida altamente cultivada y artificializada, en contraste directo con el modo de relacionarse de la Nueva América, un modo rápido, utilitario y práctico, el modo de la prisa. Al final, su cuerpo cargado eróticamente se convertía con su estrategia en una suerte de collage cinético que retaba la imagen femenina mecanizada y previsible que estaban realizando Duchamp, y Zayas, y Picabia. Su cuerpo era imprevisible, impredecible y a veces hasta indescifrable. Aunque Gammel insiste en este punto, su *cuerpo* dice *era un guión codificado,* un cuaderno humanizado como lo llamaría Djuna Barnes[527]. El que la viera debería decodificarla, pero, quizá, como los dandys, esos palimpsestos, esta decodificación requeriría de cierto conocimiento previo, de una intelectualización del juicio. La pose de la Baronesa no estaría prevista para juicios menores del americano medio, al igual que Baudelaire no se vestía de negro para el parisino medio, como dice el refranero, no están hechas las perlas para los cerdos.

Finalmente merece la pena detenerse en su empleo de legumbres, tubérculos y demás vegetales comestibles para sus aderezos y terminaciones. Gammel nos llama la atención sobre el carácter efímero de estos productos, un carácter que diría mucho de la esencia del arte del performance, el elegido para desarrollar su creatividad artística. Algunos piensan que un performance sin documentar nunca será un performance, otros, como Peggy Phelan, van aun más allá: *El performance no puede ser guardado, grabado, documentado o de otro modo participar en el circuito de las representaciones de las representaciones: una vez que se ha hecho, se convierte en otra cosa que ya no es el performance*[528]. El performance no se

527 Her body was a coded script ("a human notebook," as Barnes put it). GAMMEL, Irene, "The City´s Eye of Power", pp. 213-214

528 Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does, it becomes something other than performance". "Performance in a strict ontological sense is non reproductive." "It is this quality that makes

puede reproducir, tal y como afirma esta misma autora, *en su sentido ontológico estricto es no-reproducible*, y es esta condición la que ha convertido al arte del performance en la expresión menor y encanijada *de las inmundicias del arte contemporáneo.* Su puesta en escena se apoyaba en materiales muchas veces perecederos y orgánicos, zanahorias, berenjenas, lechugas, acelgas, y animadas, perros y canarios e incluso ratas. Así mismo su arte, que era su mismo cuerpo y su misma vida, acabarán pereciendo por su mismo desbordamiento.

Como su arte no podía ser grabado, ni conservado, ni guardado, ni vendido, ni comprado. Su arte, que fue lo único que la mantuvo, la mantuvo más bien mal. Sólo se han conservado algunas fotografías y las narraciones de sus más allegados. Casi como siguiendo la línea teórica de Pelham, cuanto más dramática se aparece la performance, más inquietante la abrupta desaparición. Su cuerpo, su vida y su persona toda, corrieron un grave riesgo, tanto legal como físico. Su obra como un cuerpo en perpetuo movimiento y en permanente proceso de construcción y destrucción la convertiría en el primer sujeto posmoderno, un sujeto en proceso constante y permanente juicio. Richard Cavell no puede equivocarse en su tesis, y esa genérica FEMME, figura anónima, desarticulada y zigzagueante, escultórica, una pieza de arte de cuyos miembros flacos e imposibles cuelga toda una suerte de cacharrería varia , no puede ser otra que la gran Reina Dada Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, como dirían los americanos, *in the flesh*[529].

---

performance the runt of the litter of contemporary art". PELHAM, Peggy, **Unmarked: The Politics of Performance.** Routledge. London.1993, pp. 146-148

529 En persona. *Flesh* significa "carne", es importante hacer notar que el único personaje que no es de "carne y hueso" (*flesh and blood*), es la Baronesa, los demás integrantes son representados con sus atributos de seres humanos. La Baronesa se transforma en una estatua, al fondo y con pedestal. Además necesita un cartel que la inscriba en algún registro, por eso la llama genéricamente LA FEMME, porque visualmente de FEMME tiene más bien poco.

Queer-sexual-persona. *Ragpicker*

El flâneur, de este modo, tiene su lado "femenino" (o, hablando en términos más amplios, "queer" o renegado, irracional, y no normativo), siendo aparentemente un hombre con atributos no-masculinos (...)
La Baronesa revisa el carácter del flâneur en una dirección (...) queer.

Amelia Jones [530]

La Baronesa, como modelo para Robin Vote, es precisamente esa figura abyecta, queer y détraqué: puede ser leída (yo la proyecto aquí), en su hedor, en su exposición abiertamente sexual, en su voraz apetito por la vida urbana, como "el último frente contra la racionalización y el aburguesamiento". Una ragpicker, una ladrona de grandes almacenes, ella desbarata las regulares estructuras del capitalismo que contienen los flujos de capital y de deseo, si hubiese podido liberarlos, hubiera, efectivamente, destruido la modernidad urbana y patriarcal.

Amelia Jones [531]

Para introducirnos un poco más en la psicología de la propuesta artística de la Baronesa, y de la mano de su biógrafa, Gammel, echaremos un vistazo a un texto que escribiría el pintor George Biddle tras una fugaz visita a la casa de la artista en la calle catorce de Greenwich Village, el barrio ciudadela donde nuestra selecta dandy se dejaba ver y vivía. De entrada remarca el agudo olor, algo ácido quizá, que te penetraba nada más pasar el umbral de su puerta, era un perfume punzante

530 The flâneur thus has his "feminine" (or, more broadly speaking, "queer" or renegade, irrational, and nonnormative) side, being an apparent man with uncomfortably nonmasculine attributes. JONES, Amelia: **Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada.** The MIT Press Cambridge, Massachusetts. London, England, 2004, p. 186

531 The Baroness, as model for Robin Vote, is precisely such an abject, queer figure or *détraqué:* she can be viewed (I project her here), in her stench, overt sexual display, and voracious appetite for urban life, as a "final front against rationalization and *embourgeoisement*". A ragpicker and a department store thief, she thwarted the regulatory structures of capitalism that contained the untrammeled flows of capital and desire that, fully unleashed, would have effectively destroyed patriarchal urban modernity. Ibid, p. 189

que emanaba de su estudio-museo y de su mismo cuerpo. Como el mismo Biddle remarcará:

> *Era un loft sin calefacción en la calle 14. Estaba atestado y apestaba con extrañas reliquias que ella había sacado en años de búsqueda por las alcantarillas de Nueva York. Viejos pedazos de cacharrería de hierro, neumáticos de coche, vegetales dorados, una docena de perros hambrientos, pinturas de celuloide, latas de cenizas, todos los horrores concebibles, los cuales para su tormentosa, aunque altamente sensibilizada percepción, se convertían en objetos de belleza formal. Y, exceptuando el trágico y siniestro entorno, habría de ser tan auténtico como, por ejemplo, el estudio de Brancusi en París, el de Picabia, o alguna de las muchas exposiciones del trabajo de los niños, de los lunáticos, de los dadaístas o surrealistas, los cuales en su revolución absorbían a los intelectuales de París y Nueva York* [532.]

También William Carlos William insistirá en este afán colector, una colección cuyo requisito de inclusión exigía la ilegalidad y la fragmentación. La Baronesa se hace así *détraqué o ragpicker*[533], o unas basurillas, que diríamos aquí. Rebuscando, por las calles y por los grandes almacenes de Nueva York, pequeños fragmentos y pedazos de "cosas" que pudieran luego transformarse en adornos para su esbelto cuerpo así como tomando buena nota de cualquier sonido o resto de lenguaje que descubriese en estas sus cotidianas correrías. En el inmenso muestrario de la sociedad neoyorkina de principios de siglo, el fragmento, el "cachito", lo roto, lo perdido, lo abandonado pasaban a formar parte del batiburrillo desde el que Elsa generará su propuesta artística y poética. Como Anaïs Nin describe en *Ragtime*, dibujando a esa figura que está en los márgenes de la sociedad, la *ragpicker*:

---

532 "It was in an unheated loft on 14th Street. It was crowded and reeking with strange relics which she had purloined over a period of years from the New York gutters. Old bits of ironware, automobile tires, gilded vegetables, a dozen starved dogs, celluloid paintings, ash cans, every conceivable horror, which to her tortured, yet highly sensitized perception, became objects of formal beauty. And, except for the sinister and tragic setting, it had to me quite as much authenticity as, for instance, Brancusi´s studio in Paris, that of Picabia, or the many exhibitions of children´s work, lunatics´work, or dadaist and surrealist shows, which in their turn absorb the New York and Paris intellectuals". BIDDLE, George: **An American Artist´s Story.** Little, Brown. Boston. 1939, p. 140

533La que recoje harapos, trapos...(wordreference.com)

El ragpicker nunca miraba a nada que estuviera entero. Sus ojos buscaban lo roto, lo gastado, lo desvaído, lo fragmentado. Un objeto completo lo entristecía. ¿Qué puede hacer uno con un objeto completo? Ponerlo en un museo. No tocarlo. Pero un papel rasgado, un cordón de zapato sin su pareja, una taza sin plato, eso era excitante. Podían ser transformados, fundidos en otra cosa diferente. Un trozo de tubería retorcida. Fantástico, esta cesta sin asa. Fantástico, esta botella sin tapón. Fantástico, esta caja sin llave. Fantástico, medio vestido, el lazo arrancado de un sombrero, un ventilador sin un aspa. Fantástico, el soporte de una cámara sin la cámara, la rueda de bicicleta solitaria, medio disco de fonógrafo. Fragmentos, mundos incompletos, harapos, detritus, el final de los objetos, y el comienzo de sus transmutaciones[534]

Nin parece describir a la perfección las búsquedas, o encuentros casuales, de la Baronesa por la gran manzana. Quizá esa tubería retorcida no sea otra que su futura y polémica pieza *God*, de la que luego hablaremos y la bicicleta soltera la que emplease Duchamp para su afamado ready-made. Claro que Duchamp meterá su soltera rueda de bicicleta en un museo, justo el lugar que hay que, por coherencia, evitar a toda costa. Quizá la Baronesa sea el único personaje, *ragpicker*, que encaja a la perfección en la poética propuesta por Nin. Ella toma esos fragmentos y los transforma en adornos para su cuerpo y en objetos que, o bien perecían tras la escena prevista, o bien resistirán, obstinadamente, cualquier posible inventario, tenga este vulgar listado el objetivo que tenga. Las piezas que se han conservado no son tales, son nada más restos de alguna de sus invenciones sartoriales, objetos recompuestos y recombinados que la decoraron en su unicidad. Los pendientes balancín, *Earring-Object* (1917-19); el enorme colgante espiralado de dominatrix,

534 The ragpicker never looked at anything that was whole. His eyes sought the broken, the worn, the faded, the fragmented. A complete object made him sad. What could one do with a complete object? Put it in a museum. Not touch it. But a torn paper, a shoelace without its double a cup without a saucer, that was stirring. They could be transformed, melted into something else. A twisted piece of pipe. Wonderful, this basket without a handle. Wonderful, This bottle without a stopper. Wonderful, this box without a key. Wonderful, half a dress, the ribbon off a hat, a fan with a feather missing. Wonderful, the camera plate without the camera, the lone bicycle wheel, half a phonograph disk. Fragments, incompleted worlds, rags, detritus, the end of objects, and the beginning of transmutations. NIN, Anaïs, "Ragtime", en **Under a Glass Bell and Other Stories.** Chicago Swallow Press, 1948, p. 59

Limbswish (1920); el anillo duradero que inauguró un matrimonio de tan solo unos meses, *Enduring-Ornament* (1913), de los que ya hemos hablado. Además; *Cathedral*, (1918), *God* (1917), el complicadísimo ensamblaje *Portrait of Duchamp* (1920) se transforman en diarios de sus aventuras callejeras, diarios que adquieren cierto estatus al ser posicionados sobre un pequeño pedestal de madera, la catedral, o sobre una injertadora, su Dios. Su último *Oggeto* de 1925-27, regalado a Peggy Guggeheim agradeciendo su beca final y, actualmente, en su colección y parece un cinturón museo.

Ese loft sin calefacción estaba, como indica Biddle, en la catorce cerca del río Hudson, la misma calle en la que vivirá Djuna Barnes, su gran amiga y protectora, desde el 15, Margaret Anderson y Jean Heap a partir del 17, y Duchamp muchos años después. William Carlos Williams cuenta la visita que hizo a la finca; *la pensión más indescriptiblemente sucia de la ciudad. Romántica, místicamente sucia, de paredes grasientas, oscuros recibidores iluminados con luz de gas y escaleras estrechas, olía a negros cuartos de baño, uno en cada planta, con unas llamas de gas muy tenues siempre encendidas y periódicos rasgados amontonados sobre la humedad. Olas de un terrible olor se densificaban a medida que uno iba subiendo*[535]. La misma Baronesa escribirá en una pieza teatral, "Atrapada en Greenwich Village" (*Caught in Greenwich Village*), la atmósfera de su casa llevándonos de la mano durante un día cualquiera en la vida de la, *high-strung Baronesa*, "la altamente tensa Elsa":

> *Mañana en el pasillo* / *vecina de estudio una señorita hambrienta* / Podrías usar agua caliente - / *Ilustrado joven vecino*: / Gracias – Me voy a afeitar -- / T.L.

535 "the most unspeakably filthy tenement in the city. Romantically, mystically dirty, of grimy walls, dark, gas lit halls and narrow stairs, it smelt of black water closets, one to a floor, with low gas flame always burning and torn newspaper trodden in the wet. Waves of stench thickened on each landing as one moved up". William Carlos Williams, "Sample Prose Piece: The Three Letters", Contact 4 (Summer 1921): 11. Citado en GAMMEL, p. 232

Stn. / Que excitante!
Hora de comer. / Conversación saliendo de la puerta del estudio de la señorita hambrienta / (*voz masculina aguda) /* Soy esa espiritualmente tensa Baronesa – querido – pronto estaré macerando los queridos platos de Laura -- Haciendo tintinear mi dulce ukelele (...)
Tarde / *Música* de Jazz – voces – penetrando desde la puerta del joven ilustrado (...)[536]

Una famélica y perpetuamente hambrienta dama, narra lo que pasa desde la mañana, ciertamente excitante, hasta el atardecer de jazz y voces. Así va retratando la ciudad de Nueva York con sus poemas, mirándola ciudad desde arriba, *Brooklyn Bridge – Glassy blackened waves of foam*, o desde abajo, desde el underworld, la dimensión más grotesca de la ciudad de NY. Su poema de ciudad más conocido es *Appalling Heart*, un alucinógeno canto de amor a la gran ciudad que es erótico, sonoro y "extrañamente embaucador":

City stir – wind on eardrum -
dancewind: herbstained -
flowerstained – silken - rustling --
tripping - swishing - frolicking -
courtesing - careening - brushing -
flowing - lying down - bending -
teasing - kissing: treearms – grass -
limbs - lips.
City stir on eardrum -
In night lonely
peers -:
moon – riding!
Pale - with beauty aghast -
too exalted to share!

536*Morning in hallway*. / Starved lady studio neighbor / You may use hot water -- / Illustrator youth neighbor: / Thanks --- I´m going to shave --- / T. L. Stn. / How perfectly exciting !.
Lunch hour. / Conversation emanating from starved lady studio door / (highpitched male voice) / I´m that high strung spiritual Baroness --- dear ---- soon´s I´m through sousing Laura-dear´s dishes – tinkle I mellow ukulele (...)
Evening / (Jazz music – voices – penetrating from illustrator youth door (...) . EvFL, "Caught in Greenwich Village", fragmento de la pieza teatral poética editada por la Little Review. (LR Papers, GML), **LRC**, p. 69.

In space blue – rides she away from mine chest -
illuminated strangely -
appalling sister! [537]

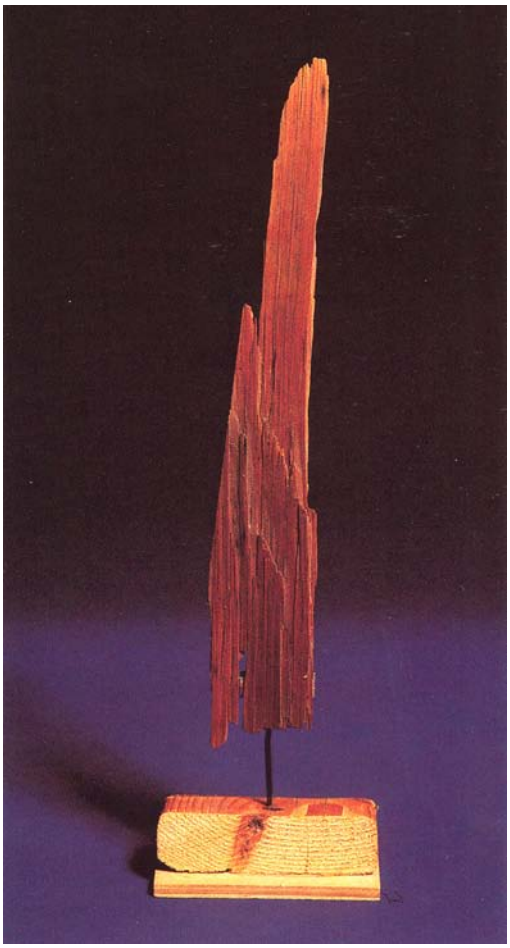
Un poema musical y rítmico que genera un paisaje ciudadano bien diverso al que andaban confeccionando sus pares varones. Elsa crea una ciudad femenina, encantada, *extrañamente iluminada*, contoneante, zigzagueante, que te besa, te corteja, te cepilla, te cuida, y, te engaña, cuidadosa y sedosa. Nueva York es como su mismo cuerpo, solitario, pálido, azul, brillante, con una "horrorizada belleza", una belleza muy baudelariana, en la que la *irregularidad, es decir, lo inesperado, la sorpresa, el asombro, constituyen una parte esencial*[538]. Una suerte de hermana con la que la Baronesa se dispone a tener un encontronazo amoroso sin consecuencias, pecho con pecho. Algunos críticos literarios la han estudiado como "artista bajo los efectos de alguna droga". La Baronesa era una fumadora cotidiana de marihuana, eso es cierto, decían que fumaba marihuana en una enorme pipa alemana que debía contener media onza o aun más, al igual que Mina Loy usaba cocaína, y Mabel Dodge peyote. Sin embargo, todos los poetas contemporáneos estaban, como Elsa, buscando nuevas vías de expresión.

WCW afirmaba que, ellos, los escritores, eran auténticos "rebeldes" por ignorar las mayúsculas y tirar por la borda la rima. Elsa, una vez más irá mucho más lejos que el resto. No se limitará a omitir la letras mayúsculas, desmenuzará la gramática inglesa con un inusual uso de signos de exclamación y de puntuación, trabajando con un lenguaje hecho también de pedazos y fragmentos. Como Gammel argumenta, Elsa ensambla piezas muertas de lenguaje tal y como Mary Shelley ensambló pedazos de cuerpo para crear su *Frankenstein* (1817). La gramática y la sintaxis se hacen ruinas, la lógica del lenguaje se diluye, las palabras pierden su uso

537 Respetamos la versión original en inglés pues la traducción destruiría totalmente la musicalidad del poema. EvFL. "Appaling Heart", **LR** 7.3 (September-December 1920) 47

538 BAUDELAIRE, Charles: **Mi corazón al desnudo**. La Fontana Literaria. Madrid, 1973, p. 19

cotidiano y utilitario creando neologismos híbridos a veces indescifrables, otras soberbios. Las junturas de sus mutilados verbos se hacen rítmicas gracias al movimiento y a su sonido fonético, y así surge una fuerte vibración erótica. Emerge un cuerpo híbrido y sensual, con brazos de árbol, manchado de hierba, de flores, oliendo a concha, a bosque y a jungla. La ciudad resurge con toda su carga sensual.



12. EvFL, *Cathedral* 1918
Fragmento de madera.
Mark Kelman Collection, New Cork

La pieza *Cathedral* (1918), cuyo título se refiere a un gran centro comercial, una catedral comercial de rascacielos, fue realizada dentro de este mismo contexto de rondadora y cazadora de pedazos de ciudad. En 1913 el *Woolworth Building* era el edificio más alto del mundo, y era, por supuesto, uno de los establecimientos comerciales en los que la Baronesa mantenía entrenadas sus destrezas en el arte del birle. La pieza es eso, un pedazo de madera, orgánico, frágil, irregular y perecedero, opuesto en su materialidad a la otra catedral vanguardista, la pieza que Man Ray firmase en 1917, *New York*, hecha a base de acero en su definitiva versión museística. Sí tendrá, por otra parte, más que ver con otra catedral, la que pintase Florine Stettheimer, otra dandy, en su cuadro *Nueva York* también de 1918. En este la estatua de la libertad aparece también vulnerable, construida con una especie de pasta blanquecina, *putty*, una mezcla de polvo blanco y aceite que se usaba para rellenar agujeros en la madera, una suerte de estuco. Es una estatua envejecida y erótica a un tiempo, como la Baronesa, *hastiada, enojada, desmayada, impúdica, voluntariosa, malvada, enfermiza, gatuna y aniñada, una mezcla de malicia y abandono*[539], un regalo europeo que sobrevive cotidianamente a duras penas.

Evidentemente su sentido de lo bello era revolucionario y por eso mismo incomprensible, su sentido del decoro y su idea de la limpieza eran un revulsivo para la sociedad de entonces, y aun para la nuestra. Dandy a la inversa, si en su posicionamiento firme en contra de toda normatividad se incluye generar su propio espacio de trabajo acorde con sus particulares gustos estéticos, Elsa no hizo más que ser fiel a sí misma. La novela de Huysmann *A Rebours* genera el dandy más extremo de los generados en la literatura decimonónica. Des Esseintes, el héroe, o anti héroe, decide separarse de la sociedad una vez que ha explotado todos los

539BAUDELAIRE, Charles: **Mi corazón al desnudo**. La Fontana Literaria. Madrid, 1973, p. 23

vicios, placeres y perversiones que esta podía brindarle. El retiro en su magnífica casa no se aleja mucho, en esencia, a esta gruta de despojos que parece ser era la casa de la Baronesa. Des Esseintes se recrea con la belleza de infinidad de artilugios que harían vomitar e indignarse de disgusto a sus entonces contemporáneos, esto es, a los ciudadanos del París de 1895. Volveremos sobre esta novela pues nos da, no solo claves del fenómeno, sino un auténtico modelo de vida para muchas de nuestras dandys.

Biddle la apeló del tipo “codiciosa- anal”, *-anal-acquisitive-*, aunque Irene Gammel opina que su personalidad era más del tipo “expulsiva- anal“, *-anal-expulsive-*. Esto es, un caos totalmente desorganizado más que ordenada, previsora y limpia. Evidentemente ignoraba sin contemplaciones cualquier convención o sistema de orden impuesto por la sociedad. Su impulsiva atracción, Dada, hacia las basurillas de la sociedad nos recuerda a su contemporáneo Kurt Schwitters, o al posterior Joseph Cornell, y porque no, al mismo Marcel Duchamp. Todos generaron objetos artísticos desde objetos cotidianos desechados, la poética del *object trouvé*, ha sido ampliamente analizada y teorizada y asumida y comprendida, y, entonces, la Baronesa, ¿donde la ponemos?. Pareciese que para una mujer ser amante incontrolada de los detritus sociales tiene algo de "*shocking*". No se sabe, sea como fuere ella tenía su lugar, su habitación propia, y en esta generará toda una estética que cargaba militantemente contra todo sentido de lo considerado apropiado para una dama, aunque sea una dama famélica, desmayada, enojada y voluntariosa.

God, entre rezar e ir al retrete

Esculpidos labios endurecidos- piel áspera coraza pálida – sangre de sapo rezumando / en unas palmas de cierto rojo pálido (...)[540]. Cast-Iron-Lover

El iconoclasta *God* es para Irene Gammel un punto de inflexión en los anales del Dada. Será, solo pasados 90 años desde su producción, apreciada, y mucho, por la crítica. Aparecerá, por ejemplo, en la portada de un estudio del Dada Newyorkino de Amelia Jones, *Irrational Modernism A Neurasthenic History of New York Dada.* La pieza es sorprendente, la base es una ingletadora de madera, encontrada en algún basurero, sobre la que se inserta una pieza de fontanería que se enrosca sobre sí misma para terminar con cierto aire fálico que señala hacia arriba, hacia el cielo. La simple idea de que el mismo dios pudiese producir objetos cotidianos como tuberías por las que los desechos humanos circulan desmonta de un modo contundente la omnipresencia divina en la cultura occidental y la más sagrada autoridad en el sistema de producción de signos culturales. Siguiendo la línea del poema *Cast-iron lover* y su sentido escatológico, de *squat*, la concepción de esta sacrílega pieza Dada nos lleva de regreso a la infancia de la Baronesa.

---

540 "Chiselled lips harden-shellpale skin coarsens-toadblood OOZES/ in redish pale palms (...)". EvFL, "Cast-iron lover", 10. Mi traducción, muchas de las palabras son invenciones de la artista quien une sustantivo con adjetivo cuando le interesa, incluso para un nativo su inglés era algo más allá de extraño. Su estilo poético, ya no solo es personal, como el de Gertrude Stein y Mina Loy, es agresivo, oblicuo y casi impenetrable. Un "volcán *inconsciente*" es como el poeta neoyorquinos Maxwell Bodenheim describe su estilo en defensa de "*Cast-iron lover*": "*Es refrescante ver como alguien se abre camino a arañazos y se apresura aullando, vomitando, y saltando desnuda*". Como ningún otro poema "C*ast-iron lover"*, nueve intensas páginas de poema, arremete contra cualquier gusto estético al uso. Es, poeticamente hablando, imaginería *heavy metal* y quizá eso mismo nos lleve a pensar que fue concebido en un tiempo muy próximo a su radical pieza "G*od"*, en 1917. En el poema asalta de modo brutal a todas las convenciones poéticas y al mismo tiempo expone una muy elaborada prosodia: "E*sculpidos labios endurecidos- piel áspera coraza pálida – sangre de sapo rezumando / en unas palmas de cierto rojo pálido (...)"* Los chorreos sanguíneos son evocaciones poéticas establecidas con una sonoridad implosiva de "p" y mientras tanto las líquidas "l/*s"* semejan cierta idea de rezumar sangre.

13. EvFL, *God*, 1917
Tubería de fontanería en ingletadora.
The Louise and Walter Arensdberg Collection.
Philadelphia museum of Art

Su padre era un hombre anti-religioso y algo, también, sacrílego, escribe la artista a este respecto: *Mi espíritu algo subido de tono es innato / legado a través de mi padre / su humor era insensible – yo soy la elegida / para ser rara con un gusto corrompid*[541]. En el fondo, para su ser dandy, esto le venía bien, por un lado lo toma como una concesión, legado, paterno, un destino ya fijado en su genética y su origen, por otro lado, retomar la figura de un padre escatológico, antirreligioso, profanador, y obsceno para la creación de sus piezas Dada, le venía estupendo, pues de un solo golpe rechazaba su feminidad y se hace "heredero". La sociedad toda se transforma para el dandy en un metafórico campo de batalla, la misma base del dandy es anti católica por definición. Desde el surgimiento del individualismo Romántico, cuando un abierto narcisismo se transformó en signo de superioridad, el mismo Barbey D´Aurevilly pudo definir el dandysmo como el *producto de una vanidad que ha sido demasiado difamada*[542]. El tratado de Barbey D´Aurevilly, *El Dandysmo y George Brummell*, pretende revalorizar la cualidad que había sido aplastada por el desprecio cristiano de la vanidad como uno de los sentidos más bajos del sentir humano. Desde sus orígenes la moral cristiana y el fenómeno dandystico han estado en franca oposición, caridad y altruismo promulgada por unos, egotismo, auto afirmación y rebeldía propagada por los otros.

Originalmente la pieza, *God* fue atribuida al hombre que la retrató, Morton Schamberg. Por qué sucedió esto y como se aclaró la paternidad, o maternidad, de la pieza permanece, según la misma Gammel, siendo un misterio. Desde que se hizo pública en 1917 causo cierto "furor". Hasta hoy mismo la pieza sigue siendo

541 "Analytical Chemistry of Fruit": "My bawdy spirit is innate/ Bequeathed through my papa/ His humour was crass ---I am elected / TO be funny with corrupted taste". Unpublished German Poem. En GAMMEL, p. 220. Mi traducción, una vez más y dada la complejidad de las palabras empleadas y de la gramática me he limitado a la traducción literal.

542 STANTON, DOMNA C.: **The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature.** Columbia University Press. New York. 1980, p. 68. BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée: **Les Ouvres complètes.** 17 vols. Francois Bernouard. Paris, 1926-27 (Vol IX, p. 222)

controvertida, hay ciertas disputas en torno a la idoneidad o no idoneidad de mostrarla a los alumnos de Bachillerato. Un profesor Americano se planteaba en 1998 si, perteneciendo la pieza al *Philadelphia Museum of Modern Art* sería "aceptable" mostrarla a los estudiantes. *God,* que pertenece a la colección de Louise y Walter Arensberg, levanta ciertas sospechas entre los educadores americanos en torno a las delicadas cuestiones de buen gusto, normalizado, de aceptabilidad, normalizada, y de valor pedagógico, normalizado. La Baronesa y toda su obra se erigen entonces como auténtica revulsivo canónico de tales fronteras entre lo correcto y lo incorrecto, lo apropiado o lo inapropiado, lo lícito y lo ilícito, lo decoroso, lo aceptable y lo pedagógico.

Margaret Morgan llama a la escultura "objeto renegado": *Ochenta años después de su creación como obra de arte, todavía no ha sido integrada dentro de lo bello. Obstinadamente sigue siendo un objeto desgarbado, un poco como la misma figura de la Baronesa. Sacrílego, impulsivo, inteligente, ella era todo lo que pudiera ser paródico, anárquico y realmente, fabulosamente ridículo en Dada*[543]. La más Dada de todos los Dada, la que llevo a término todos los desmadres teóricos, y paradójicamente, la menos recordada de todos ellos.

El famoso urinario de Duchamp, la fuente, fue firmado por R. Mutt, otro de sus conocidos alter egos, en 1917. En 1917, también, en la misma ciudad, en el mismo barrio, la Baronesa firmaba su *God*. La primera, es sensual, sinuosa, resbalosa, lustrosa y brillante; la otra rugosa, feonga, con una coloración corrupta, algo amorfa y, rasposa, una auténtica *pièce de resistance.* Sólo el urinario llegará a la

543"renegade object": ""Eighty years after its emergence as a work of art, it has not collapsed into the beautiful. It stubbornly remains an ungainly object, a bit like the figure of the Baroness herself. Sacrilegious, impulsive, intelligent, she was all that was parodic, anarchic and truly, fabulously ridiculous in Dada". MORGAN, Margaret A., "A Box, a Pipe and a Piece of Plumbing",(48-82) en SAWELSON-GORSE, Naomi: **Women in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity**. The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London, England. 1998, p. 65

exposición de 1917 de la *American Society of Independent Artists*, llegará para irse antes incluso de salir, como todos sabemos. Recordemos que la misma amiga de Duchamp, Katherine Dreier, renegó de la pieza, negó su valor artístico y la quitó de la exposición, en ese momento tanto Duchamp como Arensberg dimitieron de su puesto como directores de la sociedad. ¿Qué hubiera pasado de haber sido enviada la sacrílega *God* en lugar de la insinuante *Fountain?*

Hay varias teorías entorno al pseudónimo elegido por Duchamp. "Abuela" en alemán, *Ur mutter*, término que lo relacionaría con Múnich. O, también con referencias al alemán, *Armut*, "pobreza". Francis M. Naumann dio a Irene Gammel esta información refiriéndose al crónico estado de absoluto empobrecimiento de Elsa, al que se referirá en mucha de su correspondencia con ciertas dosis de obsesión. Gammel sostiene que el mismo Urinario lleva el sello de la Baronesa, y esta suposición corrobora sus teorías. De donde surgió la pieza, el urinario, sigue siendo un auténtico misterio. En su estudio, William Campfield se pregunta si la compró, la robó, la encontró, o alguien se la dio. Si, sigue el autor indagando, tenemos en cuenta la carta que el mismo Marcel enviará el día 11 de Abril del mismo 17 a su hermana Suzanne en la que le informa de que *The Fountain,* en ese momento más que una fuente un vulgar retrete, había sido concebida por una amiga:

> *Una de mis amigas, quien ha adoptado el pseudónimo de Richard Mutt, me vendió un urinario de porcelana como una escultura; como no había nada indecente sobre esta, no había razón para rechazarla*[544].

Evidentemente esto desmonta un montón de presupuestos y desvela una vez

544 Une de mes amies sous un pseudonyme masculin, Richard Mutt, avait envoyé une pissotière en porcelaine comme sculpture; ce n´était pas du tout indécent aucune raison pour la refuser. Marcel Duchamp to Suzzane Duchamp , 11 April 1917. "Affectueusement Marcel: ten letters from Marcel Duchamp to Suzzane Duchamp and Jean Crotti", ed. Francis M. Naumann, Archives of American Art Journal 22.4 (1982): 8. Camfield cita esta carta en su libro, "Marcel Duchamp´s Fountain", pp. 71-72. Citado en GAMMEL, p. 224

más lo injusto de la narración artística. Campfield sigue sus pesquisas hablando de esta misteriosa "amiga chica" a la que se refiere Duchamp, la que adopta un pseudónimo masculino, ¿sería esta un "agente navegador"?; ¿vivirá, se pregunta, en Philadelphia?, porque el señor Mutt ha sido identificado como oriundo de Philadelphia. Curiosamente la Baronesa estaba en la primavera del 1917 en Philadelphia, y estaba concentrada en la concepción de su obra *God* que habría de estar relacionada con los desechos humanos, y este dato vuelve a levantar la cuestión de la implicación de la Baronesa en la concepción del urinario. Irene Gammel realiza una serie de asociaciones para demostrar hasta que punto es factible este trabajo colaborativo: al urinario le llamaron "Buddha del baño", *Buddha of the Bathroom*, también, "Madonna del baño", *Madonna of the Bathroom*[545]. Gammel reconoce que Duchamp nunca hablo de tales asociaciones, aunque muy dandy él, hablaba siempre lo justo, era más bien un agente respirador, como gustaba de definirse. Sigue la autora y da una vuelta completa para volver de nuevo a la infancia de la Baronesa y a su controvertido y pervertido padre, quien, afirma, establecía una igualdad entre la veneración religiosa y el urinario, rezar o ir al baño, casi lo mismo, según él. Finalmente la autora establece la "hermandad" de las dos piezas en cuanto a factura y a discurso. Aunque, creemos, el pulso de dandy frente a dandy es ganado, como no, por Duchamp. Un dandy tiene que encantar a todos, viviendo en su permanente mascarada, su sangre fría y su saber estar debe fascinar a todos los espectadores. Agradar en el desagrado, ese es el lema de los dandys. La Baronesa tenía algo de *shocking*, por lo tanto de inclasificable, pero, me temo, se excedió en la crudeza, franqueza y caracter directo, claro e intencionado de su controvertida pieza. Duchamp quizá quiso decir lo mismo, pero, lo dijo sin

545 En un número de "The Blindman" Louise Norton, amigo de Duchamp, argumentaba su visión de la pieza como "Buddah of the Bathroom". Luego fue rebautizada como "Madonna of the Bathroom" cuando Stieglitz la fotografió en su galería 291, cuando la posición de la pieza y la luz transformaron "la fuente" en una silueta de Madonna". Louise Norton, "Buddah of the Bathroom", The Blindman 2 (May 1917): pp. 5-6. También puede verse Wood, "I shock myself", p. 30; NAUMAN, Francis M.: **New York Dada 1915-23.** Harry N. Abrams Incorporated. New York. 1994, pp. 46-47, y CAMPFIELD, "Marcel Duchamp, Fountain", p. 74

decir palabra y con una pieza que emanaba delicadeza y sensualidad. Más sabio y comedido, y, claro, triunfante. Sea como fuere de lo que no hay duda es que ambas piezas son un hito y un punto de inflexión en la historia de lo bello[546].

Irene Gammel nos da un montón de referentes para corroborar su tesis; el pseudónimo Richard Mutt lleva la huella de la Baronesa. Durante su segundo matrimonio con el escritor fugado FPG, colaborarán en la novela biográfica *Fanny Essler*. Elsa desde ese momento comenzó a presentarse en la *Little Review* como Tara Osrik, uno de los personajes de la novela. Richard es el nombre del padre de su hermano mayor, que ya habían empleado en *Maurermeinster Ihle´s Haus*. Aunque Richard es un nombre muy común, ortográficamente es exactamente igual en Inglés, en Francés y en Alemán. Mutt es la palabra inglesa para un perro mezclado (*mixed-breed*) cuyo parentesco es desconocido, un chucho vamos. La Baronesa tenía doce o más, todos de la calle, esto también podría hablarnos de la metamorfosis desde un urinario hacia un recipiente para el agua de los perros, los Mutt. Más allá, libremente empleaba la palabra *shitmutt* como taco y desplegaba cierto regocijo cuando de humor de "urinario" se trataba, como queda claro en su modo de llamar a William Carlos William, *W.C.* o a Louis Gilmore como "*Loo´Gilmore*". Considerando aun más allá la elección de un objeto cotidiano segregado espacialmente como masculino, una elección con una agresiva carga sexual, muy coherente con la famosa entrada de la Baronesa en el Museo de Nápoles, sección de pornografía, donde birlo un falso pene con el que luego se pasearía. Lo birlará en un lugar judicial y socialmente masculino en una Italia en los albores del siglo XX. Si añadimos a todo eso que la pieza, *Fountain*, llego tarde para el catálogo y no se reprodujo, famosa era ella precisamente por llegar siempre tarde para desesperación de sus amigos, al contrario que Duchamp, cúmulo de puntualidad entre Francesa e Inglesa. Más aun, una información filtrada por un

546 GAMMEL, p. 226

periódico de Boston, en la que se jactan de semejante cosa como arte, y dice, ”el Señor Mutt quiere algo más que el dinero que se le debe. Quiere daños y prejuicios”, conocido también su facilidad para extorsionar dinero de la gente. Finalmente, muchos años después, cuando discutían la escultura de Duchamp, Williams la llamó una “magnífica *cast-iron urinal*”, un resbalón lingüístico fascinante si pensamos en el poema de la Baronesa *Cast-Iron Lover*. Aunque evidencias finales y contundentes nos faltan, queda claro que si alguna chica le ayudó, esa no pudo haber sido otra que la Baronesa, para la que el apelativo “chica” queda, como raro.

III.1.5 *Dandy celluloid tubes – all sizes*
La psicogénesis de una personalidad dadá

La moralidad es una inyección de chocolate en las venas de todos los hombres . . . Proclamo la oposición a todas las facultades cósmicas frente a (sentimentalmente) esta gonorrea de un sol pútrido desde todas las factorías filosóficas del pensamiento . . . Todo producto de desagrado capaz de convertirse en negador de la familia es Dada.

Tristan Tzara,
Dada Manifesto, 1918 [547]

La confusión de géneros de la Baronesa y su abierta sexualidad como artista/espectador reta la post-Ilustración y la estética mucho más agudamente que los Dadaístas lo harán con sus pinturas y dibujo.

s
Amelia Jones [548]

547 Morality is an injection of chocalate into the veins of all-men. . . I proclaim the opposition of all cosmic faculties to (sentimentaly) this gonorrhea of a putrid sun issued from the factories of all philosophical thought. Every product of disgust capable of becoming a negation of the family is Dada.TZARA, Trista, “Dada Manifesto 1918” en WOOD, Paul and HARRISON, Charles: **Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas**. Oxford and Cambridge, Massachusetts, Blackwell Publishers, 1992

548 The Baroness´s confusions of gender and overt sexualization of the artist/viewer relationship challenged post-Enlightenment and aesthetics far more pointedly than did Dadaist paintings and

La Baronesa hará un increíble arsenal de poesía, que no ha estado accesible en siete décadas. Escribirá en alemán, y en inglés generando un paisaje artístico y sexual totalmente nuevo, enfrentándose abiertamente a la censura, al control de la natalidad, a la sociabilidad sexual, y a la falta de placer de las mujeres burguesas. Derribará los códigos de género post-victorianos al poetizar temas no poetizados hasta el momento, incluyendo todo tipo de artilugios para el control de la natalidad, como condones, *dandy celluloid tubes–all sizes*, juguetes sexuales, *the vibrator- / coy flappertoy!, spinsterlollypop*, y actos sexuales específicos, incluyendo sexo oral, *I got a lusting palate*. En su último año de vida escribirá para la revista *transition*, de los Jolas, su "Una docena de cócteles por favor", " *A Dozen Cocktails --- Please* dedicado *a* Mary Reynolds:

No spinsterlollypop for me - yes - we have
No bananas I got a lusting palate -- I
Always eat them -
They have dandy celluloid tubes -- all sizes--
Tinted diabolically like a bamboon´s hind-complexion
A Man´s a -
Piffle! Will-o´-th´-wisp! What´s the dread
Matter with the up-to-date-American-
Home-comforts? (. . .)
There´s the vibrator -
Coy flappertoy! I am adult citizen with
Vote --- (. . .)
Psh! Any sissy poet has sufficient freezing
Chemicals in his Freudian icechest to snuff all
Cockiness. We´ll hire one[549].

---

drawings. JONES Amelia, "Eros, That´s Life, or the Baroness´s Penis", NAUMANN, Francis M., **Making Mischief, Dada invades New York**. Whitney Museum of American Art. NY, pp. 239-244

549 No piruleta de soltera para mi – si – tenemos / No bananas Tengo un paladar lujurioso --- Yo / Siempre me las como ----- / Tienen tubos dandy de celuloide – todos los tamaños -- / Tintados públicamente con una complexión trasera de bamboon --- Un Hombre es / Piffe! Ser – una espiral! cual es el temor / Cuestiones que ver con el confort actual de los hogares americanos? (. . .) / Hay está el vibrador ---- coquetón juguete de flappers! Soy un ciudadano adulto con voto ----

Un carnaval de sexo oral, *piruletas para solteras*, *bananas*, *paladar lujurioso*, *una docena de cócteles*, y ciertos toques de tecnología para los artilugios, *vibradores*, c*oquetón juguete para flappers* y para los materiales, *tubos de celuloide* (condones), una sátira de la cultura del consumo de masas y de la moralidad femenina en la sociedad patriarcal, ella, contrariamente a lo previsto en una "chica", naturaliza y no se inmuta, *¿spinsterlollypop?* (consoladores)*;*"sí -- ya tenemos", gracias. También arremeterá contra la nueva religión del sexo que defenderán D.H. Lawrence o Harry Crosby: *Psh! Cualquier poeta mariquita tiene los suficientes congelantes / Químicos en su pecho de hielo freudiano para palmar a todos / Prepotencia*. Como si se anticipara a André Breton, Paul Eluard, Max Ernst, Man Ray, y alguno más que se reunirán entre el 1928 y el 1932 para tener conversaciones serias sobre sexo, sobre masturbación, impotencia, eyaculación precoz y orgasmos, como apuntará Irene Gammell, *A dozen cocktails please*, era una hilarante parodia sobre las discusiones serias sobre sexo, *self-serious sex talk*.

Además mezclará temas sexuales y religiosos en la poesía que publicará en la *Little Review* provocando al lector. En *Holy Skirts*, (Faldas Sagradas), visualizará los órganos sexuales de unas monjas como unos "coches vacíos" (*empty cars*), una suerte de dada americano en el que lo sexual y lo religioso explotan al mezclarse desbaratando todo el mismo sistema de signos patriarcal[550]. Curiosamente este, *Holy Skirts*, ha sido el título elegido por Rene Steinke para escribir una biografía novelada de la Baronesa, biografía que no transmite la exaltada y rompedora

---

(. . .) / Psh! Cualquier poeta mariquita tiene los suficientes congelantes / Químicos en su pecho de hielo Freudiano para palmarla. Prepotencia. Contrataremos uno. EvFL, "A Dozen Cocktails --- Please." En GAMMEL, Irene, "German Extravagance Confronts American Modernism: The Poetics of Baroness Else", en MARTENS, Klaus, ed. ***Pioneering North America: Mediators of European Literature and*** Culture. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000

550"Holy Skirts". EvFL, LR 7.2 (July-August 1920): 28.La biografía novelada, STEINKE, René: **Holy Skirts**. William Morrow Harper Collins Publishers. New York. 2005, construye un personaje algo subido de tono pero bastante moña, nada que ver con la radicalidad de la propuesta sexual y vital de una dama alta y desgarbada que liberaba su lenguaje y su mismo cuerpo de cualquier atadura concebible.

sexualidad de la Baronesa. Elsa mediante sus juegos de líneas dentadas, sacudidas eróticas, e intensidad poética va construyendo esa persona, personalidad y personaje público que rompe cualquier sistema o estructura. Y aunque Gertrude Stein, Mina Loy, Edna St. Vincent Millay, y Djuna Barnes también intentaron desestabilizar la frontera de la dicotomía de géneros, nunca llegaron tan lejos como la Baronesa.

En 1906 el que fuera por entonces su marido, FPG, escribirá su primera biografía novelada, la Baronesa que entonces contaba 31 años se encargará de proveer el material necesario narrando su adolescencia a su atento marido. *Maurermeister Ihles Haus,* "La casa del maestro mampostero". El mismo autor, todavía entonces Félix, escribirá a Andre Gide hablándole del tema central de su novela, *es el estudio*, escribirá, *de un animal salvaje transformado en burgués*[551], un resumen muy poco adulador del padre de Elsa. Aunque la novela estaba dedicada a Adolf Pöltz, esta bestia salvaje, en el último capítulo, como informa Spettigue, uno llega a darse cuenta que la novela no buscaba tanto mostrarnos el desarrollo del maestro mampostero mismo, sino más bien de sus hijas, y particularmente de Sue (Elsa). Se describe un entorno familiar violento y abusivo, un teatro de agresión que lo llama Gammel[552]. Elsa aparecerá, y será, una princesa mimada, y sin embargo, hipersensitiva, introspectiva, soñadora, que se enfadaba con extrema facilidad, y muy propensa a tener pesadillas y a explotar en repentinos ataques de llanto. Ida Kleitz, la madre, será un ser débil que no aparece capaz ni de protegerse a sí misma, perdiendo poco a poco la razón como única vía de escape a su "tóxico" ambiente. En el poema de la Baronesa, *Analytical Chemistry of Fruit,*

551 "a wild animal turned bourgeois". FPG to André Gide, 16 March 1906, en MARTENS, Klaus & ERNST, Jutta ed.: **Felix Paul Greve – Andre Gide: Korrespondenz und Dokumentation.** Röhring. St. Ingbert. 1999

552 La infancia de Elsa se ha ido reconstruyendo a partir de su mismo autoanálisis ya que no hay nadie que pueda aportar un testimonio directo. Elsa le narrara su propia infancia a Margaret Naderson, Jean Heap, incluso a William Carlos William, generando así parte de su mito, y quizá su misma justificación.

se describirá a sí misma como un *brilliant offspring* (*brillante retoño)*, y atribuirá su temperamento altamente cargado al mal matrimonio de sus padres[553].

Uno de los primeros recuerdos de la Baronesa será una pelea entre su piadosa madre y su ateo padre. La madre intentaba enseñar a sus hijas a rezar cada noche, y el padre comparaba este acto cotidiano con ir al baño antes de dormir. Al final de la misma, en la que una defendía aprender a rezar, el otro comparaba el rezo con hacer pis, Adolf concluirá, *no hay alma.* Ida, su mujer, lo llamará bárbaro, pero pese a todo, su batalla por la religión pareció perdida. Adolf se negará a pisar una iglesia, aunque pagará sus impuestos eclesiásticos por no enfadar a su clientela. Elsa, desde bien temprano, se declarará, ella también, "escandalosamente antirreligiosa", tal y como lo era su padre. *Somos gente impía -- burlándose en la iglesia – religión --!*[554]. Este tipo de afirmaciones aparecerán en lo que será sus confesiones finales, confesiones que ira enviando a su amiga Djuna Barnes, *o Djuna querida, !si tú supieras!*[555]. Pero Elsa al mismo tiempo empleará a dios como un objetivo para todas sus travesuras, y la religión será su lugar favorito para testar y para contestar los límites impuestos por la sociedad y cualquier figura autoritaria: *Estaba a malas con dios privadamente de todos modos --- desde hacía mucho --- yo desprecio una cosa tan tonta como esa --- hacer animales (pero) no llevártelos al cielo – cuando casi siempre tienen una vida tan corta – como son – comidos en su mayor parte*[556]. Este tiempo será también el de la cruzada anti-católica de Bismarck, que terminará en la agresiva expulsión de los jesuitas de Prusia.

---

553 EvFL, "Analytische Chemie der Frucht", unpublished German Poem (LR Papers, GML) **LRC,** p. 42

554 "We are impious people –scoffing at church – religion --- !". EvFL to Djuna Barnes, *If you would Know*, 5.

555 GAMMMEL, Irene, "Breaking the Bonds of Discretion: Baroness Elsa and the Female Sexual Confession". Tulsa Studies in Women´s Literature, Vol. 14, No. 1 (Spring 1995). pp 149-166

556 "I was on bad terms with god privately anyway – since long – I scorned a silly thing like that --- making animals (but) not taking them into heaven --- when often they had such short life – as it was – being mostly eaten. Ibid, p. 11

La Baronesa asociaba la figura del mismo Bismarck a la de su padre, Adolf Plötz, era de la tipología "teutón de denso cerebro", como dirá Elsa. Bismarck representará el poder masculino sexualmente agresivo, y esta violencia y está agresividad la encontrará, igualmente, en su padre quien estará, la mayoría del tiempo, borracho, por otra parte. El objetivo de Bismarck será expandir Alemania oprimiendo cualquier minoría de resistencia, socialistas, polacos y católicos. Representará para el país el "poder alemán", y las imágenes de matices sexuales en la representación de su poder ya prefigurarán la iconografía altamente sexualizada y agresiva en la representación visual de Wilhelm II, Guillermo II de Alemania, y como sigue Gammel, entre paréntesis *por no mencionar el otro Adolf alemán y su fetichización visual del cuero y el poder*[557]. Al visualizar el nacimiento de una nueva forma de poder, viril, rudo, y hecho a sí mismo, en lugar de esa otra ya pasada de una realeza, paternal y heredada, muchas de las ilustraciones de la era (entre ellas las de Von Werner), encapsulan este periodo histórico. El canciller de hierro, o el ministro dictador, eran los apodos de este primer ministro prusiano y canciller alemán, y esa mano de hierro tenía el don de la ubicuidad y se reflejaba en la vida cotidiana de toda Prusia y toda Alemania.

Adolf Plötz será un tipo rudo cuyas reglas dejarán cicatrices traumáticas. Como escribirá Elsa, era, *violento-temperamental, desmedido, inclemente, generoso, de gran corazón, perversamente cruel, vengativo, tradicionalmente honesto para los negocios*[558]. El poema *Coachrider* es una memoria de violencia, Adolf es un cazador que acecha con una pistola y de pronto dispara a un cuervo:

557 Not to mention the other German Adolf´s visual fetishizing of leather and power. GAMMEL, p. 32

558 Violent-tempered, intemperate, generous, bighearted, meanly cruel, revengeful, traditionally honest in business. HJARTARSON, Paul; SPETTIGUE, Douglas: **Elsa von Freytag-Loringhoven, Baroness Elsa**. Ottawa: Oberon Press. 1992, p. 44

“AaaaaaaaaH Maamaaa --- Paapaaa!
No-o-o-o-o aaaaaa – niiiiiiii- maaaaaaaallllll
Paaapaaaaa – deeeeeaaaar – no-o-o-o-o-o-o ---
Do -o-o-o-o-o-o ------ n-o-o-o-o-o ----shoooooooooooo----
Aaaaaaaa-niiiiiiii---- Mama – don´t let him ---
I can´t --- caaaaannnnnt Hrrrreeeeeeeeeeeee!
Hrrrreeeeeeeeee! No -o-o-o-o-o---- no-o-o-o-o-
Shoooooooooooo ---------- !

En la novela de FPG, *Maurermeister,* Adolf es un perversor de menores y agresor permanente de su mujer. Su alter ego será, *maliciously contemptuous,* malicioso despectivo*;* quien disfruta con un sadismo malicioso, que pega a su hija con un cinturón de cuero cada vez que tiene un ataque de ira. Y su madre será un ser vulnerable que de vez en cuando va a dormir al cuarto de las hijas para escapar de las demandas sexuales de un borracho. Se le acusará, al padre, de haber transmitido la sífilis a su mujer en la misma noche de bodas. Pese a todo este arsenal la estrategia de la mujer será el desvío, la renuncia y el escondite. Estrategias estás que Elsa rechazará decidiendo hacer justo lo contrario, generar una batalla abierta a los hombres, una batalla sin cuartel. Habrá de hecho una fiereza exasperada en la personalidad de Elsa, que podrían sugerir, apunta la biógrafa, un trauma infantil causado por la violencia de la casa donde se formo, violencia está que se instalará en su psicología; *Como era normalmente nuestra familia – distribuida por toda la casa – evitándonos los unos a los otros – sin estar nunca juntos --- si era posible*[559]. Elsa odiaba a su padre llegando incluso a soñar que lo apuñalaba hasta matarlo, sabía, dirá, que la *verdad* estaba en ese sueño. Adoptará precisamente la estrategia del agresor a lo largo de su vida, en el

559“As our family usually was – distributed all over the house --- avoiding each other – never being together – if decently possible”. EvFL to DB. Todo el material no publicado de la Baronesa, en el que se inclusyen estas confesiones, se conservan, junto a todos los documentos de Djuna Barnes, en “Elsa von Freytag-Loringhoven Papers, Special Collections, University of Maryland at Colelge Park Libraries” (CPL).

poema *Coachrider*, finalmente escribirá, *That I were a boy! Shoot!* [560].

Ya desde pequeña expropiará los símbolos de poder de su padre, su afición por lo "subido de tono" y lo escatológico. Walter Benjamin ha teorizado que la infancia tiene un gran potencial *revolucionario*. Los niños no se limitan a imitar el mundo de los adultos, argumentará, sino que hacen nuevas composiciones a base de palabras prestadas, creando así nuevos mundos mientras juegan. Emplean los fragmentos y los desperdicios de la sociedad y así, *no imitan tanto el mundo de los adultos al juntar, en los artefactos que producen para jugar, materiales de un tipo muy diferente en unas nuevas relaciones intuitivas*[561]. La Baronesa creará su propio mundo experimentando con identidades, lenguajes, escribiendo poemas y todo tipo de expresiones artísticas; *mi primer poema lo hice a los doce – cuando empecé a retirarme para este propósito en la entrepierna de un nogal – por el bien de mi majestad y mi aislamiento*[562]. Cuando una profesora leyó en alto sus poemas ella lo interpretó como una flagelación pública, una crucifixión que no podía soportar, y seguir viviendo.

Ya a esa edad estaba como en casa en cualquier espacio de transgresión sexual. Su primer *sex attachment* como ella lo llamará, acoplamiento sexual, fue en torno a los ocho o a los nueve años, tal y como Elsa narrará a Djuna. El "acoplamiento" será con un oficial naval chino, nada menos, Li Chong Kong, quien le llamará mi pequeña novia. Desde niña ya transgredía al darle la vuelta a los miedos que le pretendían inculcar, acercándose a los "seductores peligros": *me habría fugado con*

---

560 EvFL, Coachrider, 5

561 "trash of society". . . "do not so much imitate the words of adults as bring together, in the artifacts produced in play, materials of widely different kinds in a new intuitive relationship. BENJAMIN, Walter. **One Way Street and Other Writtings**. London: New Left Books, 1979, p. 53

562 My first poems I made at the age of twelve – when I began to retire for this purpose into the convenient crotch of a big walnuttree – for the sake of loftiness and seclusion. HJARTARSON, Paul; SPETTIGUE, Douglas: **Elsa von Freytag-Loringhoven, Baroness Elsa**. Ottawa: Oberon Press. 1992, pp. 61-62

el primer marinero que hubiera intentado secuestrarme – para tener la oportunidad de ver China, India, -- eso nunca sucedió (...) Pero a través de todas mis días de infancia – esperé a ese marinero – contra el cual yo estaba advertida – yo que vivía en un puerto[563]. Igualmente mostrará su tendencia a la androginia, con doce años se encaprichará con la hija de un oficial, una exótica católica, pues ser católica en ese, su pueblo natal, del norte de Alemania, Swinemünde, era algo muy exótico, convirtiendo al piadoso en "otro".

Cuando cumplió 14 años, en 1888, morirá el Kaiser Wilhelm I (Guillermo I), y en dos años, otras dos autoridades patriarcales serán simbólicamente destronadas; su hijo Kaiser Friedrich III morirá a los tres meses de su nombramiento y será sucedido por su propio hijo Wilhelm II. También Bismarck fue forzado a dimitir , y el 20 de marzo de 1890 lo hará. Estos acontecimientos tuvieron, afirma Gammel, la intensidad de una sacudida eléctrica. Si Bismarck podía caer, entonces cualquier autoridad patriarcal podría caer y ser reemplazada. En la casa de Elsa, las cosas también comenzarán a cambiar por estas fechas, quizá un reflejo de estás dinámicas móviles. La madre Ida, comenzará su revolución privada. Primero cortará el pelo, muy corto, a sus dos hijas, Charlotte y Elsa. Luego les comprará zapatos de un amarillo estridente muy a la moda de Berlín. Redecorará la casa con todo lo más bizarro y arbitrario que encontró en su camino. Y comenzará a actuar, *extrañamente: despreocupada de la opinión de los demás (...) despreocupada de su apariencia --- de todo!! Homeless – se convirtió en una homeless en medio de su confortable gran casa y de su segura posición. Ella ya no pertenecía allí!* [564] La base de su estratagema será mantener a Adolf a raya; colocará también altares en su

563"I would have run away with the first sailor who would have tried to kidnap me – for chance of seeing China – India --- that did not happen (. . .) But through all my child days – I waited for that sailor --- against whom I was warned – me living in a seaport. EvFL to WCW, 1921. "Do not Hate Me" (LR, Papers, GML). **LRC**, p. 17.

564She began to act "strangely": "careless of people´s opinion (. . .) careless of appearance – of everything! Homeless – she became homeless in midst of great house comfort secure position. She did not belong there!. EvFL, to DB, "Djuna my Sweet: if you would know", 2 (**CPL**)

habitación para mantener a su borracho y ateo marido fuera de allí, a su marido y a todo el resto de la familia más bien impía. Está suerte de repentino cambio de rol materno quedará fijado en la memoria de Elsa quien al analizarlo afirmará que su madre nunca, ni por un solo minuto, había estado loca, como creería todo el mundo, sino "sana", era honesta y no hizo más que enfrentarse, con sus armas, a esa diplomático aburridísimo y prudente mundo de los hombres. Teatral, espectacular y altamente chocante, la exteriorización de su revuelta producirá una imborrable memoria en la Baronesa, inculcando a la artista un importante legado de poder materno que mantendrá a los hombres *at bay*, a raya.

En 1891 Ida tendrá su primer intento de suicidio introduciéndose en el gélido Mar del Norte, pero le faltó valor. En 1892, simplemente desaparecerá, las hermanas esperarán sentadas toda la noche en el salón, en la cocina dos criadas, esperarán también el regreso del padre en su búsqueda de la madre,.... ¿estaría colgada en algún árbol?, ¿nadando en alguna charca?, ¿viajando hacia un lugar lejano? ¿dónde?. Al final regresará pero algo más asilvestrada aún y de ahí en adelante su comportamiento se irá haciendo más extravagante, lo que la familia llamará *una declaración de guerra abierta*[565] . Se negará a ver a su marido y será trasladada a un sanatorio, el *Frauendorf Sanatorium* de Stettin, donde ella *slyly, giggling smirking gay insisted she wasn´t mad*[566] , entre risas airadas y astucias insistirá en que ella "no estaba loca". En el sanatorio desplegará toda su creatividad y dejará salir sus explosivos, extravagantes y "dementes", para la época, "obras de arte". Hará unos ensamblajes extraordinarios poniendo juntos materiales muy elegantes venidos a menos y basuras y baratijas, cansada ya de tanta delicada artesanía femenina. Lo más importante será que fabricaba objetos totalmente inútiles, los únicos importantes para una sensibilidad adiestrada como ya sabemos.

565 "open war declaration". Ibid, p. 8

566 "astutamente, riéndose y sonriendo con suficiencia, alegremente insistía en que ella no estaba loca" Djuna Barnes, Elsa- Notes. 24 de abril de 1933, p. 8 (**CPL**)

No había propósito burgués alguno en ellos, y pertenecerán al terreno del "antiarte", terreno no inaugurado aun a finales del XIX. Por otra parte, este modo de hacer representara para ella una liberación de una relación con el arte castradora, su afición al piano había sido encorsetada en un símbolo de estatus, su pasión por la lectura reprimido y llevado a cabo a escondidas. La supuesta locura le abrirá un camino libre ya de las convenciones y de las reglas de la producción cultural y del consumo, Elsa idealizará este posicionamiento materno: *Mi madre forzó su entrada en un brillante estallido de bellas y nobles piezas. La encontraré sonriéndome – un espíritu gemelo – como silenciosamente y maliciosamente sonreía con satisfacción*[567]. Morirá tras terribles dolores a causa de un cáncer de útero. Elsa culpará a las convenciones burguesas de haber "instalado" el sentimiento de vergüenza en su madre que la previno de buscar un diagnóstico temprano, repudiará a los médicos y a las enfermeras. *Mi madre,* dirá, *me lego su herencia, me permitió luchar,* en un texto que se titula, "no puedo evitar darme cuenta de esto" y que publicará en la *Little Review*[568]. La muerte de su madre en 1893, cuando Elsa tenía 19 años la enfrentará a su independencia y a su rabia.

Su padre aparecerá en todas las ficciones que recuperan su biografía como una bestia depredadora que causará la prematura muerte de la madre. En *Settlers of the Marsh*, de 1925, el ya Frederick Phillipe Grove, reputado autor canadiense, así lo escribirá. Djuna Barnes, al interpretar las *confessions* de Elsa leerá la locura de Ida como una compleja metáfora feminista y la expresión de una mujer cansada de plegarse ante las reglas de una sociedad patriarcal. Una mujer enferma de las decepciones de la vida que elige "voluntariamente" adquirir el estado de locura sin, sin embargo, poder minimizar sus daños. Gammel interpreta está lectura como

567"My mother broke into beautiful shattered scintillating noble pieces. I will find her smiling at me – kindred spirit – as she did silently mischievously smirking. EvFL, "Baroness Elsa", typescript of EvFL letters prepared by Djuna Barnes, p. 22. **(CPL)**

568My mother left me her heritage, left me to fight. EvFL, to LR, "I can not help realizing it" (LR papers, GML) **LRC**, p. 130

lógica para una Barnes quien también rechazará a la sociedad y vivirá una infancia llena de traumas. Para Elsa será una madre-musa. Tras su desaparición Adolf pronto encontrará otra mujer que representará el "no va más" de la respetabilidad burguesa, la hija de un notario, Köning Wilhelm Bad. Su hermana Charlotte también se irá y Elsa se quedará con la casa familiar comenzando su desfile en busca de sí misma. Decorará la casa de vivos colores destacando, entre todos, el rojo que empleará además para su atuendo; calcetines rojos, combinación roja, vestidos rojos y camisas rojas. Abiertamente dirá que busca un marido y sino un amante, cosa que ya escandalizaba, *no es apropiado que una señorita tenga secretos abiertos y escandalosos en las buenas familias*[569]. Gammel afirma, *se había zambullido en el territorio de una nueva experiencia: la sexualidad*[570]. Se maquillará, se interesará por el afamado Pistorious, el delicado peluquero del pueblo, se vestirá frente al espejo, fumará sola en su habitación deleitándose con el toque de la seda sobre su cuerpo, y hará realidad su mayor fantasía fetichista, llevar siempre ropa interior de un rojo *Bordeaux* con un diseño algo agitanado. Construirá una vida *auto erótica*, como afirma Gammel. El color fue elegido, dirá Elsa, para molestar lo más posible a su nueva madre adoptiva quien vivía obsesionada con la corrección, las restricciones, y por lo que era apropiado para una jovencita. Con esta indumentaria se sentirá inspirada y tumbada en su sillón imaginará *que muchos (...) hombres jóvenes – trepaban a través de las ventanas de mis aposentos – para sorprenderme en ellos (...) les echaba fuera (y) – debatíamos nuestros diferentes puntos de vista y opiniones sobre – aparentemente – mi negativa a taparme -- (...) No podría traer mi malvado sentido de la belleza – y cubrir este esplendor*[571]. Su fantasías eran dramáticas y excitantes, orientadas más al exhibicionismo y al

569 It is not nice to have open secret scandal in good families". Ibid, p. 129

570 She had plunged into a new realm of experience: sexuality. GAMMEL, p. 47

571 To let several (...) young men – clamber through my chamber window – to surprise me in it. (...) I oredered each of them out (and) – we came into such a debating and difference of opinion about it – seemingly --- I always neglecting to cover myself up --- (...) I couldn´t bring it over my wicked beauty sense – to cover this splendor up – EvFL, Djuna Sweet, If you would Know", pp. 28-29 **(CPL)**

fetichismo que a cualquier modo de "liberación masturbatoria", que llama su biógrafa. El sueño terminará con su padre expulsando, agresivamente, a todos los apuestos jóvenes de la habitación de su hija, mientras Elsa, sin inmutarse, continuará con su seductora pose.

Tras un enfrentamiento directo con Adolf, en el que este la cogerá de los pelos, la tirará al suelo, e intentará estrangularla, Elsa decidirá marcharse. Pese a la imagen atroz en sus memorias recuerda estar satisfecha y haber controlado la situación, había conseguido su propósito, mostrar a su nueva y perfecta madrastra, la verdadera cara de su padre, haciendo visible toda la carga de violencia acumulada durante su infancia. Por primera vez había sido capaz de enfrentarse a su padre abiertamente, como un hombre, más que sortear su poder discretamente, como una mujer. Para Gammel está será la raíz más importante en la génesis de su futuro arte del performance, al enfrentarse al enemigo, obligándole a responder y reaccionar. *Fue el nacimiento de Elsa como renegada radical quien siempre se pondrá a sí misma en la primera línea del frente*[572]. Elsa pagará este posicionamiento pues será, al correr de los años, desheredada por "falta de moralidad", por su familia, y luego desbordada por su misma acumulación de negatividad, por ella misma.

Con diecinueve años, y tras este incidente, se irá de su casa y jamás regresará, tras un intento por parte de su padre de ingresarla en un reformatorio, a lo que, claro, se negará, pues nunca pensó que necesitase reforma alguna, al contrario, lo más importante era ir en contra de cualquier forma ya conocida por re-formar. Escapará *una tarde soleada de domingo cuando todo el mundo estaba fuera*[573]. Se

572 It was the birth of Elsa as radical renegade who will always put herself on the front line. GAMMEL, p. 49

573 "by means of a washline, one bright Sunday afternoon when everybody was away". EvFL, **BE,** p. 43

llevará la memoria de una madre rebelde y altamente creativa, y un odio contra su padre que quedará arraigado para siempre en su personalidad. En un poema hablará de está perdida del padre, mucho, mucho antes de su muerte real, *In Memoriam Pater*. Dos personajes se sientan en la arena de la playa de Swinburne, solo se oye el mar y las olas, sus rodillas rozan pero la incomunicación es absoluta; *Ever sweet Heart / Tacit Enemy / Knee / to Knee.* Liberada ya de su casa burguesa, se dispondrá a conquistar el mundo entero. Primero comenzará por Halles y Leibniz, luego Múnich y Berlín, después se irá desplazando a Nápoles, París y Nueva York.

Elsa tendrá que diseñar una estrategia para posicionarse en un terreno cultural algo hostil. No tendrá educación intelectual alguna, ni estatus aristocrático, ni diplomacia social de ningún tipo, ni inspirará respeto; no será ni una Lou Adreas-Salomé ni tampoco la Condesa Franziska zu Reventlow. Además era demasiado independiente y estaba demasiado interesada en sí misma como para embarcarse cualquier actividad política o causa social, como si lo harán sus contemporáneas sufragistas Helene Stöcker y Anita Augspurg. Elsa habrá de retomar la estrategia del dandy, inventarse un pasado aristocrático, generar una apariencia sobresaliente, saltarse toda convención o norma impuesta, y comenzar a cuidar su lenguaje, sus modos y sus maneras. La exuberancia, la intensidad, la curiosidad, su audaz falta de convencionalismo serán sus características más sobresalientes. Desde bien temprano desplegará sus señas de identidad, su abruptas erupciones de mal genio; su pasión por el flirteo sin vergüenza, ni estratagemas, ni tapujos; su pasión por todo lo anti-burgués. Hubo de buscar un espacio para sí misma creando una identidad absolutamente prefabricada desde la nada más absoluta, desde, solamente, una férrea voluntad de salvar lo poco que de heroísmo quedaba en su sociedad.

Armará su personalidad comenzando por la mezcla de roles sexuales y la

experimentación, consiguiendo generar una individualidad sexualmente agresiva y una "guerrera" artística que sale a la calle a conquistar la nueva ciudad. Su ambivalencia andrógina, apunta Gammel, le permitirá probarse en una sorprendente gama de posicionamientos o personalidades eróticamente cargadas: *ingenua jovencita, flâneur femenina, trabajadora del arte erótico, viajante priápica, chica de coro con mención honorífica de prostituta, actriz, cross-dresser, lesbiana, y paciente de sífilis – todo en un espacio de tan solo unos años*[574]. Volvemos a recuperar una vida tras el disfraz, pues ninguna y todas estas personalidades definirán a la Baronesa, su vida no será más que un viaje entre diversas identidades y elegidos roles. Su única arma permanente será el sexo, y el sexo le abrirá las puertas de los círculos modernistas y de los espacios artísticos. En un irónico reverso de las teorías de Freud el sexo será para Elsa un conducto para el arte y para su misma identidad.

Primero Berlín, una ciudad en perpetuo movimiento y transformación, una ciudad cuya historia se asocia al cambio permanente. Berlín ofrecerá nuevos espectáculos, nuevas sensaciones y nuevos dramas que para los ojos de una adolescente de un pueblo pequeño y helador serán una fuente inagotable de estímulo, un campo de juegos sobredimensionado en el que podrá reclutar sus placeres y ampliar sus deseos. Los primeros dos años los pasará con una tía Kleitz a la que pronto abandonará alquilando una habitación a 100 marcos al mes que, obviamente, había que pagar. Así que se convertirá en "artista erótica", debutando en 1894 en el espectáculo de Henry de Vry quien la reclutará tras pasar un casting que buscaba "chicas con buenas figuras". Elsa relata el casting exactamente, deleitándose en la sensación de ser tan mirada, re-mirada y ad-mirada. La contratarán para hacer de "figura de mármol", un espectáculo que camuflaba su

574 Young ingenue, female flâneur, erotic art worker, priapic traveler, chorus girl cum prostitute, actress, cross-dresser, lesbian, and syphilitic patient – all in a span of just a few years. GAMMEL, p. 57

“subid” tono con unas poses clásicas sacadas de la estatuaria griega. La legislación alemana permitía el desnudo si de asuntos artísticos se trataba, y ¿hay algo más artístico que un estatua griega?. Elsa recibirá unos leotardos bien ajustados que se pondrá sobre unas falsas caderas y un falso pecho, se sentirá orgullosa como una prima donna. En *The Erotic Arts* el historiador Peter Webb argumenta que las “pinturas vivas” serán una forma fronteriza de arte. Las *Tableaux vivants* o *Lebande Bilder* tuvieron gran popularidad en el siglo XIX en Francia y Alemania. Pero el desnudo simulado en estás poses, en estás “figuras de mármol” generaba cierta controversia. Los actores estaban embutidos en mallas que simulaban el acabado marmóreo, y posaban en figuras mitológicas que seguían los productos clásicos de arte occidental. El mismo Webb desarrolla una teoría que enlaza estos *poses plastiques* y estos shows de desnudo con la obra de Francis Picabia *Relâche* (1924) en la que Marcel Duchamp aparece posando de Adan en un cuadro de Lucas Cranach, Adan y Eva[575]. Susan Sontag, quien vimos teoriza el camp, tiene como protagonista de su novela “El amante del volcán” a una dama de la alta sociedad que gasta su tiempo en estas poses imitaciones de estatua para sus selectos invitados. Lo aristocrático y lo popular, lo Kitsch y lo camp, lo elegante y lo chabacano, se encuentran, de nuevo, esta vez revisitados en los nuevos espectáculos de masas, espectáculos que camuflaban su mediocridad con referencias al gran arte, al arte clásico[576]

Cuando de Vry se fue de *tourné* con su *troupé, Kunst-Ensemble,* a Leipzig y Halle, Elsa se convertirá en *un voraz consumidora de sexualidad cuyo iniciación liberará un festín priápico de una excesiva indulgencia*[577]. Elsa comenzaba a saber

575 WEBB, Peter, **The Erotic Arts.** New York: Farrar, Straus, Giroux, 1975, pp. 301- 02

576 Esta tendencia a justificar la elegancia y la altura estética de centros de ocio, o espacios privados, mediocres sigue aun hoy muy en boga. Basta con conducir por Torrevieja y ver las múltiples fábricas de piedra falsa que reproducen modelos clásicos para los jardines o los “pubs”, o darse un paseo por algún centro comercial, recomiendo el de la salida de Alicante, Roma en versión costa cálida. Una maravilla.

577 In Leipzig and Halle, she now became a voracious consumer of sexuality whose initiation

lo que "significaba la vida", cada noche un hombre nuevo, así que todos sus sueños de infancia se hacían realidad, *estaba embriagada!*. Sus fantasías sexuales de *flapper* en *neglillé rojo bordeaux,* se hacían realidad en una orgía de promiscuidad, aunque William Carlos Williams encontraba está repentina identidad hiper-sexual hilarante, *perdió su virginidad tras la escena de una casa de vaudeville, al no querer ser diferente a las demás no como su hermana que se quedó en casa*[578]. Sin embargo, afirma Gammel, esta juerga de sexo aleatorio la iniciará en lo que luego será su firma y, por ende de su identidad artística y real, una identidad mutante cuyo único rasgo unificador será esa sexualidad hiperactivada y proclamada a los cuatro vientos. "Euforia libidinosa" la llama su biógrafa, una euforia que será oscurecida por el hecho, aplastante, de que el coito no la proveía, ya no de un desmesurado lujo, sino ni tan siquiera de un digno soporte financiero. Elsa se pensaba como una suerte de *geisha*, cuya misión, en su tierra natal más bien occidental, era de una suma importancia social, además de ser un servicio cultural nada despreciable. Necesitaba, así lo veía ella, una compensación. Pedir dinero le parecía falto de tacto, pues la convertiría en una prostituta, cosa, etiqueta, que evitará toda su vida. Necesito alguien que me provea, dirá en uno de los poemas, una necesidad que no verbalizara.

Su tía, algo escandalizada con todo esto intentará recuperar al menos su *semirespectability,* la mitad de su respetabilidad que a su juicio aun había de conservar, y hará que vuelva a la casa además de pagarle clases de teatro. Teatro en el que actuará travestida. Sin embargo antes de graduarse y tras una discusión, terrible al más puro estilo Baronesa, con su tía, dejará la casa, también para siempre. El último lazo familiar se romperá con apenas veintiún años. Ahora solo

---

unleashed a priapic feast of overindulgence. GAMMEL, p. 64

578 "lost her virginity behind the scenes of a vaudeville house, not to be different from the rest nor like her sister who stayed at home. WCW, "Sample Prose Piece: The Three Letters", Contact 4 (Summer 1921): p. 10

se tendrá a sí misma para sostenerse en el mundo. Pero, mirado positivamente, tenía, también, la más absoluta libertad para dejar fluir sus infinitas personalidades, ya no solo en la ciudad de Berlín, sino en el mundo entero, un ilimitado campo de experimentación. Y, *sin perder ni un minuto, Elsa regresará a su verdadera misión: la actualización personal de su odisea sexual, con la creencia optimista que la buena fortuna estaba a la vuelta de la esquina*[579]. En otoño de 1895 se presentará a Richard Schulz en el Zentral Theater al Alte Jacobstrsse 30, el lugar más *fashionable* para las chicas de coro, *chorus girls*. Elsa era atractiva, con una figura alargada y ágiles piernas. Fue contratada y se transformará ahora, tras su experiencia de estatua de mármol, en chica del coro, un estatus bastante interesante, en el que chicas independientes, liberadas, audaces y modernas desplegaban todo un abanico de nuevas estrategias para con los hombres y el mismo sentido de la diversión. Estas chicas ocupaban una posición social "liminal" a ojos de la sociedad, una suerte de chicas de vida alegre, o ligeritas de cascos que diríamos aquí. Muchas de estas chicas podían, si así lo deseaban, elevar sus ingresos introduciéndose en la industria del sexo. En la novela biográfica de FPG, *Fanny Essler,* vemos retratado este lado más oscuro en el que se requieren negociaciones a veces duras. Muchas mujeres se quejarán de explotación sexual, el alterego de Elsa en la novela reaccionará ante este estrés con nauseas y arranques de llanto, tal y como le pasaba a Elsa en su infancia. Sin embargo la Elsa real y joven preferirá quitarse el estrés comprando; *en los días de mi vida de chica vagabunda, dirá, cuando tenía que olvidar algún daño por haber sido tratada con malicia, a veces me gastaba hasta mi último penique (comprando)*[580].

Este mundo de mujeres, de sólo mujeres, de las coristas, será un buen terreno

579 Without missing a beat, Elsa returned to her true mission: self-actualization in her sexual odyssey, with the optimistic belief that good fortune was just around the corner. GAMMEL, p. 66

580 Elsa reacted to the stress with compulsive shopping, as the Baroness noted in Berlin "in the days of my girl vagabond life --- when I had to forget a hurt of being meanly treated – (I) sometimes spent my last penny (shopping)". **BE**, p. 172

para probarse en cuestiones de lesbianismo. Aunque negará su homosexualidad, su acercamiento a su mismo sexo será propio de una dandy, curioso e indagador, divertido; *Llevaba un monóculo porque estaba de moda – Ni me lo ponía en el ojo – no podía – solo lo dejaba colgando*[581]. Los símbolos favoritos de los *Freundinnen*[582] para reconocerse entre ellas , serán el monóculo y un ramillete de lilas eróticas. Aunque apuntamos, nosotros que esté monóculo tendrá, para Elsa, más lecturas. Será ese marco del ojo leonino, un dato que completa su retórica de superioridad y disidencia, además de un símbolo de poder robado de su madrastra y tergiversado en su contra y contra todas las custodiadoras de la perfecta moral, esto es, contra la mujer burguesa optimizada. Doris Claus investiga en su libro *Lesben in Berlín* toda la escena homosexual de la ciudad en la década de 1890, la subcultura femenina estaba en auge y desarrollaba sus propios símbolos y sus propios códigos. Desde el 1871, el párrafo 175 del código penal alemán prohibía la homosexualidad "masculina", nada decía de la femenina, y está, en la sociedad del underground, florecerá. Bailes de monóculos, bailes de lilas, bailes en la playa, bailes de disfraces, bailes de cabaret, todas las noches eran noches de baile. Elsa experimentará con una de las chicas, pera proclamar airadamente un tiempo después, *nuestra única noche juntas no me convenció de la cosa*[583]. Coquetear con una identidad más, la de ser lesbiana, sin ser absolutamente, rompiendo toda posible etiqueta única.

Su fluidez sexual, entre un sexo hetero-depredador y un homo-curioso, será otra de sus señas de identidad. Su cuerpo era muy delgado, muy largo, sin pecho. Su pelo muy corto, era un andrógino quintaesencial, o un *arsenomorph*, que apunta Gammel. Su alter ego en *Fanny Essler* será *lad*, muchacho, o chaval, o jovencito.

---

581 "I wore a monocle by fancy – I didn´t put in the eye – I couldn´t --- just letting it hang". **BE**, p. 78

582 Freund, in m(f) , -(e)s, -e (Kamerad) amigo(-a) *m/f* , (Liebhaber) novio(-a) *m/f* . http://diccionario.reverso.net/aleman-espanol/Freundinnen [última conslta 25-10-2009]

583 "our one night together did not convince me of the thing. **BE**, p. 79

Una palabra esta, *lad*, que emplea mucho Oscar Wilde en sus textos, Dorian Gary es un *lad*, y, recordemos, FPG tradujo toda la obra, toda, de Wilde al alemán, además de traducir su personalidad a su misma vida; ¿podríamos encontrar trazos de dandysmo en esta construcción novelada del ex de la Baronesa de la vida de la misma Baronesa?. La protagonista de *Fanny Essler* será un ser con características tanto femeninas como masculinas y su cuerpo será *boyishness*, como el jovencito polaco de Muerte en Venecia, aniñado, efébico. Esta androginia será remarcada por su delgadez, una delgadez natural no como la de Byron, prefabricada a base de cinta métrica, bizcochitos ligeros y agua carbonatada. Aunque, además de la naturaleza genética su naturaleza de pobre de solemnidad impedirá que se alimente muchos días, prefiriendo unos buenos cigarrillos a un buen filete. Además está imagen, cuasi anoréxica, construía una identidad anti-maternal, una idea de feminidad más bien agresiva y picuda. *Si quedara embarazada*, afirmará, *me sorprendería hasta la locura*[584]. Sus combinadas proclamas de hembra hiper-sexual y su total, militante, desvinculación de la procreación son, muestras más que obvias de su posicionamiento anti-burgués y anti-católico, un posicionamiento en busca del placer más que de la funcionalidad. Como escribe Gammel, sorprende esta posición en Elsa sabiendo que jamás empleará ningún tipo de precaución "segura", o convencional prevención. Los anticonceptivos eran ilegales en ese tiempo, y solo se encontraban en el mercado negro. Y a la luz de esta falta de auto-protección y de su *naitivité* en las cuestiones más pragmáticas del sexo, el hecho de que nunca quedase embarazada, o que siquiera se lo plantease, o se preocupase, podría deberse, cree Gammel, a razones fisiológicas o de salud: su bajo peso, y su encuentro temprano con enfermedades venéreas. También puede deberse a lo literario de su propia narración, pues Elsa recupera su misma vida contándola. Contra los aspectos más prácticos y aburridos de una vida no podía seducir a una artista-guerrera-heroína-dandy, el dandy debe ser poético en "todos" los aspectos

584 She intensively rejected motherhood in her life and identity: the idea of a baby "should have surprised me up to madness", she declared. **BE**, p. 46

de la vida. ¿Hay algo poético en las cuestiones más pragmáticas del sexo?

Sus aventuras sexuales en Halles y Leipzig la habían dejado con gonorrea, algo nuevo y algo desagradable para ella, aunque, reconocerá, inevitable; *todas las nubes de plata tienen un borde de sable* . Escribirá en sus confesiones, *Heridas que – tras curarse – la hacen a una más apta --- sangre de dragón – amor – volviéndome inmune a toda herida*[585]. En la construcción de su propia identidad aparece esta obsesión, típica de todo el sistema del dandysmo, por otra parte, de protegerse de los demás y de la vida misma, una inmunidad más declarada que real ya que al final de sus días afirmará su incapacidad para seguir viviendo una vida, "sin protección". Lo interesante de la cuestión, sin embargo, es que le da la vuelta a la supuesta vergüenza que habría de sentir por la enfermedad, y lo lee como un armazón que le confiere una extraordinaria fuerza, como una auténtica heroína de la modernidad, una guerrera, como la llama siempre Gammel; *en su viaje salvaje a través de un polimorfo paisaje sexual, Elsa finalmente lograra un blindaje del cuerpo de su personalidad que la convertirá en una suerte de guerrero eróticamente cargado. Era una sorprendente Amazona moderna cuyo acercamiento a la sexualidad era más agresivo que seductor, quien conquistó el sexo peleando su propio camino a través de una ciudad sexualmente cargada*[586] .

Sin embargo está vida, de amazona del sexo, llegará, abruptamente, a un obligado parón y a un punto para renovar estrategias de auto-creación. En 1896 contraerá la sífilis. Sin dinero, ni apoyo alguno no le quedo otra que acudir a un hospital público. Se le diagnostico "sífilis secundaria", *secondary syphilis, lo que*

585 Every silver cloud has its sable rim (...) Wounds that after healing – made one more fit --- blood of dragon --- love --- turning one immune from injury". **BE**, pp. 45-46

586 In a wild journey through a polymorphic sexual landscape, Elsa ultimately practiced a self-armoring of body personality that turned her into an erotically charged warrior of sorts. She was a stinkingly modern Amazon whose approach to sexuality was more aggressive than seductive, who conquered sex by fighting her way through the sexually charged city. GAMMEL, Irene, p. 68

traducido significa: heredada[587]. Esta afirmación será, una vez más, un modo de poetizar o justificar a su modo las realidades de la vida. El secundario se refiere al estadio en el proceso de la enfermedad, caracterizado por cierta irritación de la piel en forma de moneda y de color marrón, no tiene nada que ver con la herencia materna. Aunque poetiza, que es lo importante. Su focalización en esta idea de una sífilis congénita, adquirida al nacer, le servirá para aumentar, si ello fuese posible, el odio a la figura paterna, e insistir en su "crimen" como hombre sexualmente agresivo e irresponsable, crimen que ahora se cebaba en el cuerpo de su hija. Gammel asegura que quizá el tratamiento a base de mercurio empleado a finales del XIX en la curación de la sífilis podría ser otra de las posibles causas de la infertilidad de la Baronesa. Sea o no cierto, la cuestión es que el mercurio la dejo como nueva en tan solo seis semanas. Y el nuevo estigma se transformó en una nueva capa de blindaje, ella había salido triunfante en su batalla contra la misma enfermedad, y psicológicamente inmune. Tras las seis semanas de tratamiento emergerá "triunfante".

Pero esta estancia en este hospital público, de barracones de la infamia, será un punto de no retorno. Tras dos años de *sexcapades*, viviendo en los límites de la permanente auto-destrucción, y provista de una interesante historia "personal" que contar, además de salpicada por la cruda realidad, Elsa decidirá reducir marcha. Su tiempo de aprendiz como urbana mujer moderna estaba llegando a su fin. En la primavera de 1896 ya totalmente recuperada, decidirá recomenzar con un nuevo principio, *dispuesta a seguir su verdadera llamada vital (aunque no tenía ni idea cual era esta llamada)*[588]. Su madre llegará, póstumamente, justo a tiempo para permitirle ese cambio. Tras salir del hospital alquilará una habitación por 150 marcos que podrá pagar gracias a una pequeña herencia de su madre... *algunos días*

587 Which translates meant: inherited. **BE**, p. 47

588 In the spring of 1896, once again strong, she was determined to make a fresh start, ready to follow her life´s calling (although she did not know yet what that call was). GAMMEL, Irene, p. 71

después conoceré a mi primer "amigo artista"[589]. Este primer "amigo artista" será eso, el primero de muchos y decidirá su cambio de rumbo. Será Melchor Lechter, una figura central de los movimientos de vanguardia quien la llevará hacia un nuevo mundo de arte y de amantes de artistas. Siendo una veinteañera encontrará un nuevo "hogar" en el círculo de los vanguardistas esotéricos liderados por ese dandy quintaesencial, *Meister*, Stefan George. Y la historia de su artisticidad comenzará así a cultivarse.

III.1.6 POEMS and the LR, sonora, colorista, visual, ready-made

La Baronesa era una dandy cuya expresión artística se volcó en su misma vida y en su mismo cuerpo. Trasladará todo lo que está vida le irá proporcionando a algún soporte material, y el más desarrollado, en una alma poética y poetizante como la suya, será el escrito. Escribirá en un lenguaje también hibridado. Escribirá en alemán y en su libre versión de la lengua inglesa. Su biógrafa aclara en un prefacio, que su estética se basará en el uso libre de la puntuación, la sintaxis, y las reglas gramaticales y ortográficas. Incapaz de seguir ningún sistema y decidida a ir inventando al ritmo sus propias reglas del juego, se hará, en ocasiones, incomprensible. Para facilitar la lectura y evitar la confusión, escribe Gammel, los errores en el orden de las letras que forman una palabra han sido corregidos para las ediciones de su obra. En sus transgresiones poéticas se adelantara a muchos e introducirá un nuevo sentido estético en el que no despreciará ni un sonido, ni una valla publicitaria, ni un comentario casual, ni juego alguno del lenguaje que se cruzase en su vida cotidiana. Inventará sus poemas de colores, sonoros, *ready-made*, visuales y su poemas anti-poemas, una nueva tergiversación de todos los

589(. . .) some days later I met my first artist friend. **BE,** p. 48

códigos previstos y una avanzadilla demasiado avanzada para la comprensión de sus contemporáneos.

Poesía sonora LR.

La *Little Review*, editada por Margaret Andersen y Jean Heap, publicaba con asiduidad la poesía de la Baronesa. Jean Heap estaba impresionada con la presencia de la Baronesa, con su inventada indumentaria y su aura de autoridad mientras paseaba con paso lento a lo largo de su oficina inspeccionando cada uno de los tomos de su librería "majestuosamente". Dirá de la Little Review, *es la única revista de arte que es arte*[590]. En junio de 1918 la LR lanzó a la Baronesa, en su *American Number*. Un número de que se llamaba así precisamente por lo contrario, ninguno de los escritores publicados era americano. Se trataba de un número dedicado a los artistas no-americanos que vivían en Nueva York en tal fecha. La publicación no buscaba *ser entretenida, divertida ni conciliadora,* será, *un intento de romper con el rechazo a todo pensamiento en América y establecer una suerte de comunidad intelectual entre Nueva York, Londres y París*[591]. Estamos en 1918, el armisticio se firmará en noviembre de ese mismo año, los números publicados a partir de tal fecha hasta el 1920 aparecerán con algún poema de la Baronesa. Obviamente editar la elegíaca poesía de posguerra de un artista con ese discreto nombre transcenderá las fronteras nacionales[592]. Esta poesía de posguerra incluiría, *Mefk Maru Mustir Daas,* diciembre 1918; *Irrender Köning, an Leopold von Freytag-Loringhoven,* marzo 1920; y el poema sonoro, *Klink-Hratzvenga*

590 ANDERSON, Margaret: **My Thirty Years´ War: The Autobiography,** "Beginnings and Battles to 1930". (1930) Horizon. New York: 1969

591 "an attempt to break through the ingrained refusal of thought in America and to establish some sort of intellectual community between New York, London, and Paris". Advertisement for **The Little Review**, The Greenwich Village Quill 2.2 (January 1918): p, 29

592 Hemos de añadir que Berg Freytag Von Loringhoven escribirá un libro llamado, "En el búnker con Hitler", editado en España en el 2006 por Crítica (Barcelona). Este familiar lejano de la Baronesa estuvo en el bunker, era ayudante del general Guderain y jefe del enlace entre el frente y e bunker. Vivió para contarlo.

(Deathwail), publicado en marzo de 1920, una canción de duelo a base de sonidos sin sentido alguno, una suerte de sollozos teutones:

Narin-- Tzarissamanili
(He is dead)
Ildrich mitzdonja – astatootch
Ninj – iffe kniek ---
Ninj – iffe kniek!
Arr – karr --
Arrkar ---barr (...)

Robert Motherwell escribió en su influyente antología sobre el dadá, que las actividades de dadá cesaron en el momento en el que los Estados Unidos entraron en la guerra[593]. Deberíamos revisar esta afirmación. Las mujeres de la vanguardia actuarán a la inversa y trabajaran mucho más. La *Little Review* apoyó a Dadá; THE LITTLE REVIEW IS AN ADVANCING POINT TOWARDS WHICH THE `ADVANCE GUARD´ IS ALWAYS ADVANCING[594], proclamará Jean Heap en mayúsculas y en el número dedicado a Francis Picabia de la primavera de 1922. De hecho crearon una plataforma desde la que lanzarán las propuestas más originales de la vanguardia del siglo XX y de la poesía moderna, de la prosa de ficción y del arte: Djuna Barnes, Maxwell Bodenheim, Mary Butts, Hart Crane, Ernest Hemingway, Alfred Kreymborg, Mina Loy, Ezra Pound, William Carlos Williams, y William Butler Yeats; Constantin Brancusi, Charles Demuth, Henri Gaudier-Brzeska, Francis Picabia, Man Ray, y Joseph Stella. Creerán firmemente en la Baronesa y publicarán sus poemas junto al *Ulyses* de Joyce, empleando a la misma Baronesa como modelo viviente de su motivo publicitario, MAKING NO

593 MOTHERWELL, Robert: **The Dada Painters and Poets: An Anthology** Belknap Press. New York. March 29, 2007.

594 La Little Review es un punto avnazado hacia el que la "guardia avanzada" está simepre avanzando. HEAP, Jean, "Full of Weapons!", LR 8.2 (Spring 1922): p. 33. En GAMMEL, p. 246.

COMPROMISE WITH THE PUBLIC TASTE[595].

La Baronesa obviamente no se comprometerá con el gusto del público, pero tampoco levantará "una pata" por la humanidad. Un momento estelar de la Baronesa será narrado por un cronista del Greenwich Village, Allen Churchill, será la noche en la que apareció en una recepción en honor a una famosa cantante de ópera, Margerite D´Alvarez:

> *Para la ocasión la Baronesa se había compuesto con un vestido de un azul verdoso brillante. Mantenía el aire circulando lánguidamente mientras movía un abanico de plumas de pavo real. En su cabeza llevaba la tapa de un cubo de carbón, atada bajo su barbilla como un casco. Dos cucharillas de mostaza a los lados de este daban el efecto de dos plumas. Una parte de su cara estaba decorada con sellos cancelados. Sus labios estaban pintados de negro, su cara empolvada en un amarillo brillante.*
> *No innatural mente, los homenajeados estaban algo molestos con esta presencia... Pese a ello, las dos damas conversaron, con la prima donna hablando extensamente sobre sus talentos vocales inusuales. "Mi arte es solo para la humanidad, Yo canto solo para la humanidad", declaró. Esto era demasiado para la Baronesa, quien hasta ese momento había escuchado atentamente. "Yo no levantaría un pata por la humanidad", gritó ella.*[596]

Esta anécdota escrita por Allen Churchill en su libro (1959), *The Improper Bohemians*, los Bohemios "indecorosos, deshonestos, indebidos o incorrectos", está tomada directamente del libro autobiográfico de Margaret Anderson, *My Thrirty Years War*, que escribiera la editora en 1930. Esta soltura y libertad con la que la Baronesa no solo se lucia, sino emitía los juicios de modo opuesto a lo esperado, influirá en la estética de todo el grupo en torno a la vanguardista revista. La Baronesa será la más firme guerrea de los gustos convencionales y de la

595 Sin hacer compromisos con el gusto del público. Ibid, p. 247

596 CHURCHILL, Allen: **The Improper Bohemians**. Ace Books. New York. 1959, p. 169; El incidente está sacado de ANDERSON, Margaret: **My Thirty Years´ War: The Autobiography, Beginnings and Battles to 1930.** (1930) Horizon; New York:,1969

vulgaridad generalizada, el resto se radicalizarán también en una batalla sin cuartel para desmontar la racionalidad del capitalismo de la modernidad, incluyendo en esta racionalidad los espacios de la alta cultura y los individuos que avalaban esos mismos espacios. La Baronesa se instalaba, instalaba su mismo cuerpo, en la primera línea del frente, *rehusando "levantar una pata por la humanidad" destruye y pisotea la complaciente conexión entre el arte y la humanidad*[597]. De Hecho la figura de la Baronesa será clave para la negociación de los límites entre el dada y los modernistas, al ser publicado su poema de artillería heavy-metal, Cast-Iron-Lover, contemporáneo a la pieza God, se levantará el debate del "arte de la locura", que enfrentará a las dadaístas feministas y a los modernistas. La crítica de Nueva York Lola Ridge (1871-1941) escribirá, *¿estás hipnotizadas, o qué, que abrís la Little Review con semejante agresión de arcadas al Arte (The cast Iron Lover´)?*[598] Otros pondrán el grito en el cielo, cómo es posible que tengáis el honor de publicar a Yeats y le deis el mejor lugar, a la Baronesa, escribirá un lector de Chicago. Heap contestará al espontaneo cuestionando su comprensión de Yeats, un gran maestro, y su incomprensión de la baronesa, una futura gran maestra. Otros la verán como una loca indecente sexual en un éxtasis danzarín de su personal religión. Heap defenderá su control de su misma locura y ella misma hablará de la necesidad de estar intermitentemente un poco loca, opinando además, que *todo lo emocional en América se convierte en un show y en un hacer-creer. Los americanos están entrenados para invertir dinero, y toman grandes oportunidades en ello, aunque nunca hacen inversiones en belleza ni toman las oportunidades desesperadas. Con dinero tratan de comprar la belleza -después de que ha muerto – famélica – haciendo una mueca. La Belleza está eternamente muerta en*

597 Refusing to "lift a leg for humanity" the Baroness pissed on and destroyed (if only momentarily) the complacent connection between art and humanism. JONES, Amelia: **Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada**. The MIT Press Cambridge, Massachusetts. London, England, 2004, p. 203

598 Are you hypnotized or what, that you open the Little Review with such a retching assault upon Art ("The Cast Iron Lover´)? Lola Ridge, FER, y Jean Heap escribiran en la misma columna bajo el titular "Concerning Else von Freytag-Loringhoven", LR, 6.6 (October 1919): p. 56. En GAMMEL, p. 249

América[599].

En 1954, Margaret Anderson, quien en cierta ocasión comparó la altura poética de la Baronesa con la del mismísimo James Joyce, publicará una antológica de poesía americana o hecha en América, *The Penguin Book of Modern American Verse*. Sorprendentemente Ezra Pound escribirá a Margaret Anderson, criticando la no inclusión de los poemas de la Baronesa en el libro, *yu wd/be proper person to chew his ear for OOOOmission of Elsa vF.L.*, a lo que la indignada Anderson contestará, *Hice todo lo que pude por ella en la L.R.*[600.]

Poemas de color.

La auto-percepción de sí misma como *hot wire*, "cable caliente", se expresa mejor en su interpretación de los que llamará "poemas de color", *color poems*, su retrato de Duchamp compuesto por bombillas de luz, es un claro ejemplo. Desafortunadamente esta pieza está perdida y solo queda de ella la narración del pintor americano George Biddle en su autobiografía:

> *Estaba pintada en un trozo de celuloide y era a un mismo tiempo retrato de, y un apostrofe de, Marcel Duchamp. Su cara estaba indicada por una bombilla eléctrica desprovista del carámbano, con unas enormes orejas pendulares y otros símbolos.*
>
> *"Ves, está tan terriblemente enamorado de mi", decía ella.*
>
> Yo pregunté: *"¿Y las orejas?"*

599 Everything emotional in maerica becomes a mere show and make-believe, Americans are trained to invest money, are said to take even desperate chances on that, yet never do they invest (in) beauty nor take desperate chances on that. With money they try to buy beauty -after it has died – famishing – with grimace. Beauty is ever dead in America. EvFL, Scott and Heap, "The Art of Madness", p. 29. GAMMEL, p. 253

600 "I did all I could about her in the L.R." Pound to Anderson, 28 febrero, 1954. y Anderson a Pound 4 de marzo de 1954, ambos en POUND, Ezra: **Pound/The Little Review: The Letters of Ezra Pound to Margaret Anderson: The Little Review Correspondence**. First Edition, first Printing. New York. 1988, pp. 319- 329

Ella se estremeció: "*Genitales -el símbolo de su potencia aterradora y creativa"*
"Y la bombilla eléctrica incandescente"
Ella torció el labio con desdén. "*Porque él es tan terriblemente frío. Ves todo su calor fluye hacia su arte. Por esa razón, aunque él me ame, jamás tocará ni siquiera el dobladillo de mi rojo chubasquero tramposo. Algo de su calor dinámico – eléctricamente - podría ser disipado a través del contacto"*[601]

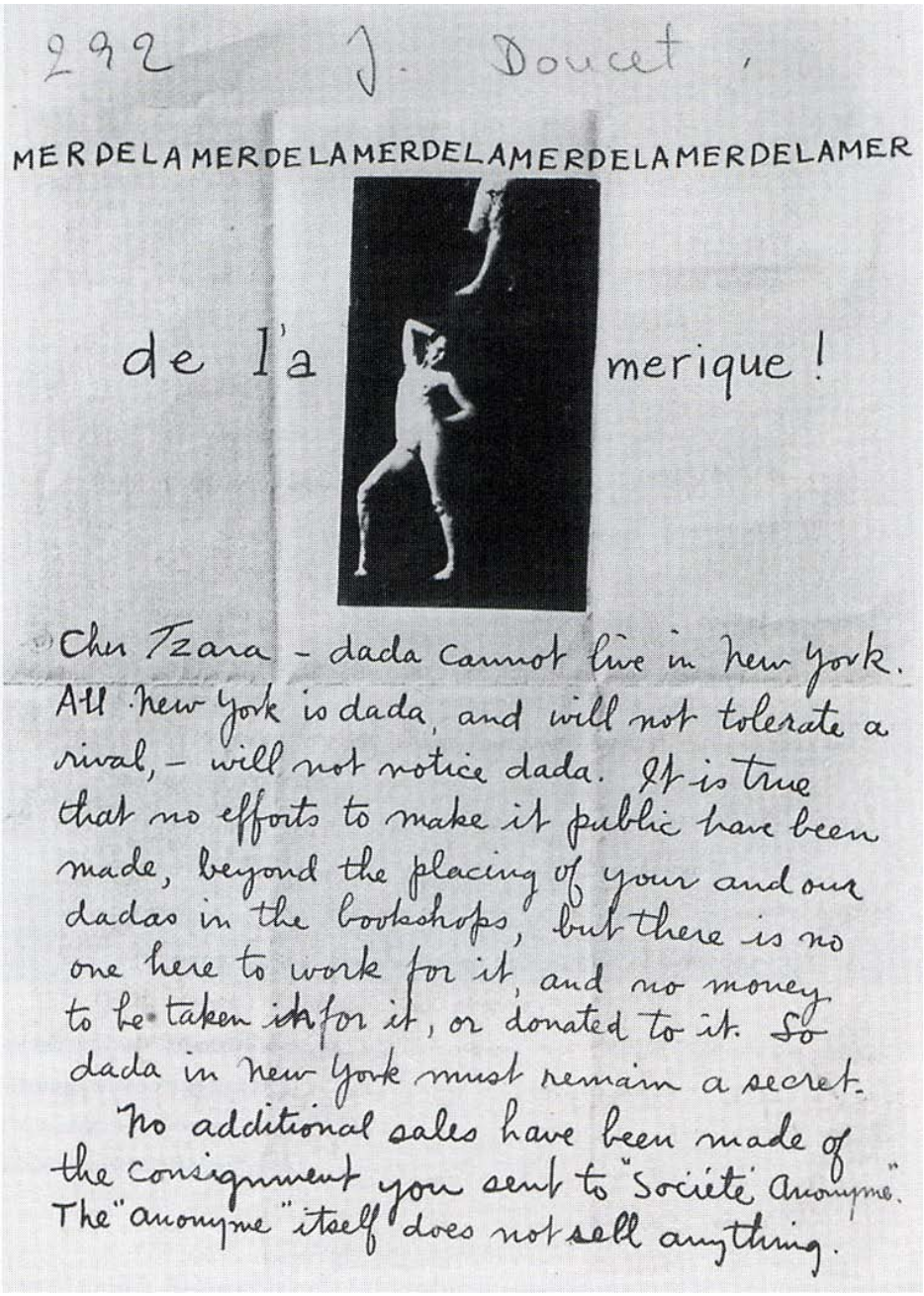
Encontramos en esta obra y en su narración cierta obsesión convulsiva. La Baronesa capta lo andrógino y lo dandystico de Duchamp. Un ser frío y calculador que, sin embargo, esconde tras ese velo de inmovilidad una corriente de alto voltaje que volcará tan solo en su obra. Sus largas orejas remiten a su rol de "oyente" en su relación con la Baronesa, además de a su supuesta latente potencia sexual, aterradora y creativa.

También colaborará con Duchamp y Man Ray en un trabajo que, por desgracia, se ha perdido. Con dos cámaras filmarán a la Baronesa afeitándose su vello púbico, cuando intentaron revelar la película en el cuarto oscuro, la película se apelmazó y se arruinó. El modo en el que la Baronesa posó ha sobrevivido gracias a una carta del 8 de junio de 1921 en la que Man Ray escribirá a Tristan Tzara en París, conservada en los archivos de Jacques Doucet de París. Elsa aparece posando con su cabeza rapada , afeita enteramente, al final de su performance, y con una pose altamente sexual. Sus piernas forman una suerte de A, y la postura está enmarcada por las palabras:
"MERDELAMERDELAMERDELAMERDELAMERDELAMERDE (...) *de*

601"You see, he is so tremendously in love with me," she said.
I asked: "And the ears?"
She shuddered: "Genitals – the emblem of his frightful and creative potency
"And the incandescent electric bulb?"
She curled her lip to me in scorn. "Because he is so frightfully cold. You see all his heat flows into his art. For that reason, although he loves me, he would never even touch the hem of my red oilskin slicker. Something of his dynamic warmth –electrically – would be dissipated through contact". BIDDLE, George: **An American Artist´s Story.** Little, Brown. Boston. 1939, pp. 34-48. GAMMEL, p. 176.

l´amerique, un juego escatológico entre *mer* (el mar), *merde* (mierda), y *Amerique (América)*. Una mujer cinética en perpetuo movimiento, su cuerpo mostrando exuberancia, éxtasis y energía viva...*Con mi "posando como arte" - agresiva – extraordinariamente viril – vigorosa – anti-estereotipo – no importa que cabezas bloqueadas degeneradas por naturaleza se desagraden – se sientan molestas – subraya la no-receptibilidad como lo hace el jazz (...) pero hay algunas cabezas brillantes que han entendido el hecho para su mayor placer – ventaja-- admiración de mi*[602]

602"With me posing as art –aggressive – virile extraordinary – invigortaing – ante-stereotyped – no wonder blockheads by nature degeneration dislike it – feel peeved – it underscores unreceptiveness like jazz does. But there are numbers of bright heads that have grasped (the) fact to their utmost pleasure – advantage – admiration of me". EvFL, to Peggy Guggenheim, ca. August 1927, p. 29



292 J. Doucet

MERDELAMERDELAMERDELAMERDELAMERDELAMER

de l'a merique!

Cher Tzara - dada cannot live in new York. All new York is dada, and will not tolerate a rival, - will not notice dada. It is true that no efforts to make it public have been made, beyond the placing of your and our dadas in the bookshops, but there is no one here to work for it, and no money to be taken ~~ik~~ for it, or donated to it. ~~So~~ dada in new York must remain a secret.

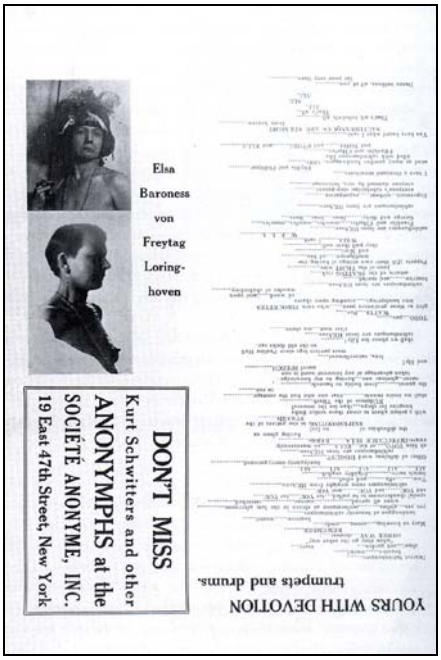
No additional sales have been made of the consignment you sent to "Société Anonyme". The "anonyme" itself does not sell anything.

14. Man Ray. Carta a Tristan Tzara, 8 de junio de 1921.
Bibliothéque littéraire Jaques Doucet, paris. Estate of Man Ray.

Este proyecto fílmico se conservará con el título, *Elsa, Baroness von Freytag-Loringhoven, Shaving Her Pubic Hair*. Además de las implicaciones pornográficas, argumenta Gammel, Man Ray insistirá en que la presentación de este cuerpo anuncia la muerte del Dada en Nueva York; *Cher Tzara – dada cannot live in New York*. El cuerpo desnudo, y pelado, de la Baronesa solo podía ser mostrado matando al tiempo todo el movimiento que representaba. El Dada newyorkino, concluirá, solo sobrevive gracias a la generosidad de algunos amigos pobres. La dandy Baronesa arremeterá contra esta obsesión de los artistas dada de conseguir dinero con su arte, *los artistas americanos son prostitutas*, ya que para hacer arte moderno estaban más dedicados a la cuestión de los negocios que a una estética sin límites[603].

El género será el tema principal en el número de abril de 1921 de la *New York Dada*, compilada por Duchamp y por Man Ray y con textos de Tzara. La portada presenta las botellas de colonia de Duchamp en su alter ego Rrose Sélavy; la famosa foto de Stieglitz de una pierna y un zapato femeninos, que servirá de portada para *Women and Dada* también se publicará en ese mismo número. La Baronesa será, sin embargo, la figura central y aparecerá en dos fotografías con su cabeza rapada y adornada con plumas, con una tira de perlas cayendo sobre sus diminutos pechos, junto con las fotografías publicará un poema *Yours with devotion: Trumpets and Drums*, editado en un estilo muy dadá, al revés:

603EvFL, to Jean Heap, “Dear Heap --- You would please me a heap” (LR Papers, GML)**, LRC**, p. 4.



15. Portada de New York Dada, publicada en New York en abril de 1921. Fotografías de Man Ray, *Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven.* Philadelphia Museum of Modern Art.

YOURS WITH DEVOTION
Dearest Saltimbanques ----------
beatrice ---------muriel
shaw -------- not garden -------- mary -------
"When they go the other way"
OTHER WAY – ------dearest ---
REMEMBER
Mary so knowing ------ emma ----- emily -------
beatrice ------ muriel
bandwagon of heavenly saltimbanques ------
yes, yes ------ girlies ------- performance at eleven in the afternoon
wires all spread ------- canvas ----------streched[604]

604EvFL, "Yours with devotion: Trumpets and Drums", New York Dada 1.1 (1921): 4. Reeditado en NAUMAN, Francis M.: **New York Dada 1915-23.** Harry N. Abrams Incorporated. New York. 1994, p. 206

Hay aun más obra poética referida a Duchamp, su gran obsesión. Por ejemplo *Keiner*, un poema visual, que recibirá de Roger Shattuck el apelativo de "Poesía fundada en la pintura"[605], su subtítulo, "Literariamente- Cinco-en-punto" (*Literary Five-o-clock*), alude a su feliz relación sexual con su segundo y tercer marido, Greve y el Baron Leo. En una fingida parodia del *Nude Descending the Staircase*, la Baronesa organiza las palabras visualmente en un *crecendo* descendente de pasos tipográficos que imitan el ritmo de cierto encontronazo amoroso, la organización visual, su estilo, prende de modo eficaz la intensidad cinética del poema. Este poema visual inédito, que fue, originalmente escrito en alemán, establece una ecuación clara y provocativa, *poema=coito*, tanto para el arte como para el sexo se requiere:

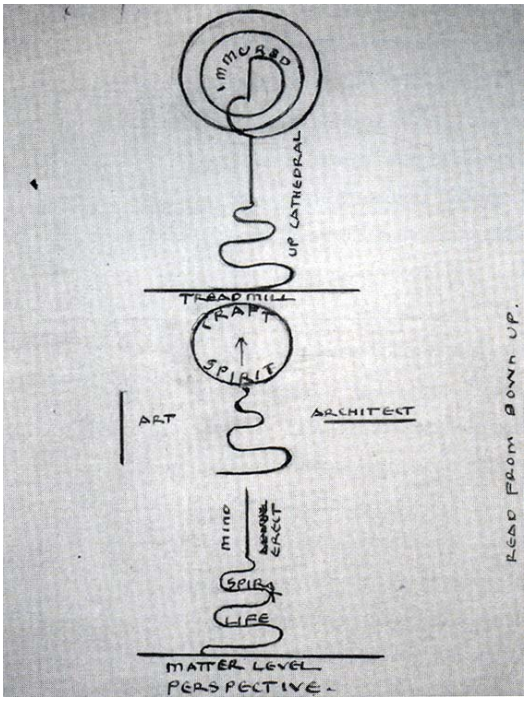
Ritmo--
Eros --
Propósito --
    Frialdad ---
    Fuego
    Fantasía.[606]

Visual Poetry

Matter Level Perspective, está organizado en tres formas geométricas entrelazadas. Sobre la base fundacional del *Matter Level Perspective*, una célula de esperma va subiendo haciendo un espiral haciendo que el ojo del lector ascienda,

605 "poésie fondée en peinture". GAMMEL, p. 177
606 *Rhythm-*
Eros
Purpose--
Coolness--
Fire
Fantasy.
EvFL, Keiner (Literarischer Five-o-clock), unpublished visual poem in German. GAMMEL, p.177

Life Spiral, hacia un segundo escalón, *Spirit Crafts, the domain of Art and Architecture*, el espíritu, la artesanía, el dominio del Arte y la Arquitectura. Después un molino que funciona como un espacio intermedio, como un esfuerzo repetitivo. El final, lo más alto, (Cathedral, con un movimiento en espiral ascendente, hacia lo enjaulado) que significaría ese movimiento perpetuo que la tiene apresada. Mientras que la Catedral hace referencia a su pieza, su clara taxonomía de niveles y líneas evoca la taxonomía de Dante en la Divina Comedia. Su exilio berlinés fue una suerte de infierno que la atrapará en un absurdo espiralado sin salida aparente, tal y como se describe en este poema de 1922-23.



16. Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, Matter Level Perspective, 1922-23.Visual Poem. Documentos de la Baronesa. Special Collection, University of Maryland at College Park

Ready-Made Poetry

Elsa introducirá el objeto encontrado en el lenguaje. Esta vez con su *Ready-to-wear- American soul poetry*, creará una nueva forma poética, el *ready-made poem*. Los elementos claves de esta poesía serán los nuevos productos de consumo de masas que comenzaban a invadir el mercado americano: el chicle doblemente mentolado de *Wrigley*, las hojitas de peppermint *Life Savers*, de 1914; el queso envasado de *Kraft* de 1915. La sintaxis del poema desaparece bajo el peso del cúmulo de productos de consumo, y el cuerpo se transforma en un neutro soporte donde se adherirán todos estos productos, *just rub it on*, "solo tiene que frotarlo", o como una boca hambrienta, sin sentimientos ni emociones, que se limita a ingerir y deglutir alimentos, como un consumidor medio de la metralla publicitaria ingiriendo hasta la arcada todo lo que ven sus ojos. Hasta las mismas relaciones sociales son mediatizada por el consumo , *That is a secret pep-o-mint –will you try it --- / To the last drop?*, una conversación que surge como en un anuncio, un juego de palabras, *pep up*, es levantar el ánimo; "Eso es un secreto para levantar el ánimo, lo probarás --/ ¿hasta la última gota?". Tal y como los objetos que encontraba o birlaba o conseguía decoraran su cuerpo así *bologna´s beauty* hará su poema de belleza estética. El brillante poema *Subjoyride*, un paseo metro la mar de entretenido, lleva al lector en un recorrido privilegiado a través de las estaciones de metro del Nueva York de la década de los diez. En su versión *ragpicker* recoge todos los eslóganes, anuncios y publicidad varia dispuesta por las paredes de los túneles, en un juego sardónico, *Sub-Joy-Ride*, un paseo de diversión subterránea a través de la naciente cultura americana del consumo burgués:

READY-TO-WEAR-AMERICAN SOUL POETRY. (The right kind)
It´s popular –spitting maillard´s safety controller handle – you like it!
(...)
Tht is the secret pep-o-mint – will you try it --
To the last drop?

Toutsie kisses Marshall´s kippered health affinity gout of 5 –after 40 --
many before your teeth full-o´ pep with ten nuggets products lighted chillets wheels and axels – carrying royal lux kamel hands off the better bologna´s beauty – get this straight – Wrigley´s pinaud´s heels fur the wise – nothing so pepsodent –soothing –pussywillow --
kept clean with Philadelphia Cream cheese.
They satisfy the man of largest mustard – no dosing --
Just rub it (...) [607]

En *Tailend of Mistake America*, se describe el avance tecnológico americano como algo ilusorio y contradictorio. Este poema tiene una musicalidad machacona que nos recuerda a la limpieza de la casa, movimientos circulares y repetitivos, *rushing-crushing,* con una "prisa apabullante". Una hilarante crítica musical al rol de la mujer en la sociedad burguesa de clase media y a su concepción de un tiempo siempre lleno e utilitario, además de a la convulsa obsesión por la limpieza, una limpieza de un supuesto confort, que según la misma Baronesa ha hecho que América olvide su propia maquinaria, su cuerpo[608]*:*

In this rushing – crushing –exhilarating time of universal revel – alteration – by logic´s impotency "putting things to right" house cleaning – vigorous relentless – husbandry – in New Zion-York -- "Holy communion is served to soft – soft – soft" to softies --- (Christians).
Excrutiating pertinency! Jo ---ho ---ha --- jecee!
Omnipotency –unerring –unmasking consumptive –assumptive "softy Susie´s" impotence.
Malted milkshake – haloflavor – for humble bastard cripple --
Coca-Cola for bully drummer of second-hand misfit religious pants.

By the poem´s end, the country finds itself paralysed, "croaks on genickstarre-- " and the speaker leaves us with nonsense sound ("Such is larklife-- today! / Ja

607 EvFL, "Subjoyride". LR Papers, GML, LRC, 96. Gammel, p. 280.
608 "America´s comfort: -sanitation – outside machinery – has made america forget (his) own machinery – body". **EvFL.** (Smart aleck – country but – in sunday attire – strutting".

heeeeeeeeee!”) and unintelligible ravings![609]

En su poesía parece adelantar todos los temas que el arte retomará en la postmodernidad. La crítica al consumismo feroz, al rol de la mujer en la sociedad, a su falta de placer, a su victimización como compradora imparable, al fanatismo por la limpieza exagerada y clínica, además declarará su frontal rechazo al mercantilismo del arte, y criticará todas las instituciones serias y profesionales de ese mismo supuesto arte moderno. Todo ello tratado disparatadamente, irracionalmente, compulsivamente, paródicamente, irónicamente y descaradamente, además de envuelto en cierta esencia hiper-sexual. Haciendo las cosas tal y como una señorita educada de sociedad jamás debería hacer las cosas, y haciéndolo a conciencia.

III.1.7 Confesiones, no soy carne de vulgaridad

Yo era demasiado estrictamente sexo, (too strictly sex).

EvFL[610]

He llegado a saturarme de hombres hasta la punta de mis orejas – no, por encima de mi cabeza, permitiendo a mi cerebro, chorrear por mis globos oculares.

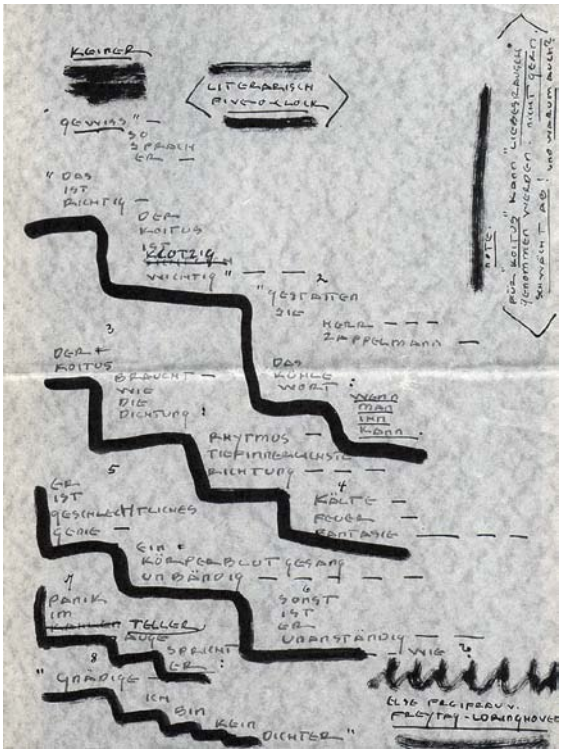
EvFL[611]

609 EvFL; “Tailend of Mistake: America”, poema inédito (LR papers). GAMMEL, p. 282

610 “I was too strictly “sex””. GAMMEL, p. 104.

611 “I had become mansick up to my ears tips – no, over the top of my head, permeating my brain, stabbing out of my eyeballs”, GAMMEL, Irene, “Breaking the Bonds of Discretion: Baroness Elsa and the Female sexual Confession”. Tulsa Studies in Women´s Literature, Vol. 14, No. 1 (Spring 1995), pp. 49-166

KEINER
Si señor – así hablo – eso es correcto
El coito es muy importante
Si me permite –señor Zappelmann
La palabra fría – cuando uno es capaz (...)
BvFL[612]



17. Keiner. “Si señor, el coito es muy importante”.
Poema inédito de la Baronesa Elsa von Freytag-Lorinhoven.
Un juego para su amado Duchamp parodiando la escalera del famoso cuadro del francés.

---

612 Keiner
Jawohl –so sprach er -- “das ist richtg -- / Der Koitus ist äuberst wichtig. --” / Gestatten Sie – Herr Zappelmann / Das kühle Wort – wenn man ihn kann! / Der koitus --- braucht wie die Dichtung / Rhythmus – tiefinnerlichste Richtung / Kälte Feuer Fantasie / Er ist geschlechtliches Genie / Ein Körper Blut Gesang unbändig / Sonst ist er unanständig – wie? / Panik im runden Auge spricht er: / “Gnädige – ich bin kein Dichter. GAMMEL, Irene (ed.):
Mein Mund ist lüstern. I got lusting palate. Dada- Verse von Elsa von Freytag–Lorinhoven. Edition Ebersbach. Berlin, 2005, pp. 24-25

Este poema inédito, *Keiner*, rompe con todas las posibles convenciones poéticas al emplear la, quizá descarada palabra coito. En los márgenes del manuscrito original (arriba a la derecha) anotará que si fuese absolutamente necesario, para evadir la censura, la palabra *koitus* podría ser reemplazada por la palabra *Liebesrausch*, éxtasis, una referencia al concepto cósmico de Eros en Munich. Sin embargo la Baronesa se decanta más por Koitus, un término que la moverá hacia la "anti poesía" asaltando directamente las convenciones poéticas. Del latín, *co*, juntos, e *ire*, ir, coito enfatiza la unión de dos cuerpos, y mientras cualquiera de sus víctimas preferirá siempre una prudencial distancia, la Baronesa clamaba por una unión, dominada por ella misma, dándole, una vez más, la vuelta a los roles previstos. Aunque admitirá, en su inconclusa auto-biografía, "confesiones", que este rol de agresiva perseguidora e iniciadora sexual escondía un doble quiebro irónico. Su satisfacción es llevar a término su deseo, normalmente admite los fallos tras la conquista y parodia al género masculino mediante un "bajada de humos", minando su omnipresente discurso. Esta estrategia, su paródica personificación de un conquistador varón, es una entre varias. En otras ocasiones se enmascarará de extra-mujer. Con una o con otra mantendrá las distancias dentro de una dramática teatralidad; *se mueve dentro y fuera del rol y del género "femenino", empleando la teatralidad y la parodia como estrategias de resistencia* [613].

Otro de los roles predilectos de Elsa será el de prostituta. Como mujer pública sin un centavo y amenazada por la posible caída en desgracia, decide, caer ella solita y a conciencia. Esta premeditada incursión en la explícita venta de su cuerpo no busca otra cosa que poner a prueba la reacción de sus amantes más ricos. Aunque como asegura Gammel, su originalidad, su cuerpo más desconcertante que

613While keeping her distance, she moves in and out of "feminine" roles and genres, using theatricality and parody as resisting strategies. GAMMMEL, Irene, "Breaking the Bonds of Discretion: Baroness Elsa and the Female Sexual Confession". Tulsa Studies in Women´s Literature, Vol. 14, No. 1 (Spring 1995), p. 157

agradable, más grotesco que erótico, será, finalmente, excluido del ciclo capitalista de producción y consumo, pese a sí misma. Este rol puede cambiar de un día para otro. De prostituta a mujer casada, *démosle una oportunidad a las convenciones*[614], afirmará. Este rol, ya hemos visto, no le durará mucho exigiendo, como en su primer experimento matrimonial, sus derechos sexuales bien pronto.....*¿no estaba.... dentro de mis derechos sexuales?* [615].

Así en la narración de su misma vida Elsa se mueve entre estereotipos femeninos investigando como le va cada uno de ellos. Al final ella, Elsa, se mantendrá fuera de cualquier red social, ni hombre, ni prostituta, ni esposa adúltera, la Baronesa, tozudamente, rehúsa ser atrapada en red alguna, ni en discurso alguno, ni en construcción alguna de una "supuesta" apropiada feminidad. En sus relaciones parece hacerse eco de muchos dandys, quienes conquistan por aburrimiento, y mantienen por holgazanería. Un obvio desprecio hacia las mujeres que según los escritores del dandysmo, engrandecía su encanto. Sin embargo, la lectura de esa repetida abstinencia sexual del dandy, esa negativa a rebajarse a los instintos, hemos de leerla dentro del marco de la estética de la negatividad. El hombre, por tradición conquista a la mujer para aplacar sus apetitos sexuales, el dandy, que no quiere ser un hombre, se niega a seguir "esa" tradición. Y a la inversa, la mujer, por tradición, se deja seducir, y conquistar, y es el lado pasivo. La dandy, que tampoco quiere ser una mujer, le da la vuelta al sistema y conquista, inicia y despliega sin pudor sus "apetitos" sexuales. Un juego de inversos, ser siempre "improbable", hacer siempre lo contrario a "lo que se espera". Fin y principio del dandysmo.

Al final este baile de máscaras, está pasión por los disfraces, de la que ya

614"let convention have a chance". EvFL, "Selections from the Letters of Elsa von Freytag-Loringhoven", transition, 11 (1928), p. 26. Citado, Ibid, p. 157

615Ibid, pp. 61 y 84

hablase Sartre refiriéndose a Baudelaire, no será más que un escudo protector que la rodea absolutamente. Los amantes no deben acercarse demasiado. Pide una imposible invulnerabilidad, y una inmunidad, cuyo reverso sugieren un miedo incontrolado a ser dañada. Con esta capa protectora se aparece como un guerrero dentro de un mundo pleno de hostil y peligroso sexo, intentando distanciarse de su sexualidad incluso en su acercamiento frenético. Irene Gammel crea una bonita analogía entre su miedo a la sexualidad y su miedo al arte, su "terrible pavor"[616]. De hecho, argumenta Gammel, la idea de "hacer arte" es tan desalentadora que se acerca a él solo a través la narración de su propia historia de infancia a su segundo marido FPG, quien escribirá *Fanny Essler* con la misma. Incluso, como poeta, al publicar, muchos años después en la *Little Review* y en *transition*, la Baronesa siempre *regresará a modos de hacer arte marginales, fronterizos y femeninos: al arte del performance, usando su cuerpo como lienzo; a la escultura hecha de materiales encontrados en las calles; y finalmente a la confesión, una forma relegada normalmente a la escritura popular "baja*[617]. Todos estos modos de hacer solo buscaban un objetivo, *shock*, impresionar, paralizar, epatar, a la audiencia, desconcertarla, indignarla tal vez, dejarla con la boca abierta. Solo se sobrepondrá a su terrible miedo a ser marginada, rechazada y obviada, sobreactuando, tanto sexual como artísticamente. Invitando a la impresión y al rechazo al menos, concluye Gammel, controlan la reacción negativa que, inevitablemente, prevé.

Elsa celebra su rebelión satánica, hace listas de sus sufrimientos, de su falta de placer real, de su victimización, y de su final degradado y degradante en una casa grasienta y sucia donde escribirá sus "confesiones". Un guión que va de la frustración al declive final, como Baudelaire, escogerá sufrir, por que el sufrimiento ennoblece. Como dirá en *Fusées, (una hermosa cabeza de hombre)*

616"*terrible dread*", Ibid, pp. 17, 54

617 ... the Baroness always returned to typically feminine, marginalized, borderline art forms: to performance art, using her body as a canvas; to sculptures made from materials she found in the streets; and finally to confession, a form generally relegated to "low" popular writings.

llevará consigo algo de radiante y de triste – necesidades espirituales, ambiciones tenebrosas rechazadas – la idea de una insensibilidad vengativa ... en fin (para tener el coraje de confesar hasta que punto me siento moderno en estética), la desdicha [618].

Las confesiones de Elsa finalmente no se publicaron, ni se han publicado todavía. Su historia ha llegado a nosotros casi siempre contada por otros artistas, generalmente hombres, o a través de los libros de FPG. En este movimiento pendular entre la rebelión y la victimización, las confesiones de la Baronesa, como su propia vida surgen de la permanente contradicción. No consigue establecerse ni como un "mujer tradicional", ni como una exitosa "mujer liberada", por pura supervivencia, en su autobiografía escribe, *Mi orgullo femenino me demanda encontrar un amante que me provea*[619]. Elsa, dice Gammel, se posicionará a sí *misma, apropiadamente, en una categoría terciaria transicional de mujer, aquellas que devienen inevitablemente víctimas de las normas misóginas de la sociedad incluso cuando tratan de*[620]. Una posición doblemente marginal, que si bien le permitió experimentar con su persona y personalidad, ha provocado un su "enterramiento" en el silencio por más de cincuenta años, mientras que todos aquellos a los que acusa y acosa, han ocupado los lugares de poder de la historia de la cultura.

Para el público del siglo XXI toda la puesta en escena de la Baronessa, sus vestidos, sus accesorios, su modo de hablar y mover su cuerpo, sus poemas, y su artillería verbal lanzada al aire en los lugares escogidos, constituyen un

618 SARTRE, Jean Paul: **Baudelaire.** Alianza editorial. Madrid, 1994, p. 63

619 "(M)y feminine pride demanded of me to find a lover to provide for me" (Baroness Elsa, p. 53). En Women in Dada, "Women in Dada: Elsa, Rrose and Charlie", JONES Amelia, p. 170

620 Elsa locates herself, appropriately, in a third transitional category of women, those who become inevitably victimized by society´s misogynistic norms even as they try to challenge them. GAMMMEL, Irene, "Breaking the Bonds of Discretion: Baroness Elsa and the Female sexual Confession". Tulsa Studies in Women´s Literature, Vol. 14, No. 1 (Spring 1995), p. 163

performance de género en el sentido que Butler le ha dado al término. En un artículo llamado *Performative Acts and Gender constitution*, "Actos de la performance y constitución de genero", Judith Butler escribe: *El genero es lo que se pone, invariablemente, bajo presión, diariamente y de modo incesante, con ansiedad y placer* , desde que, *el genero se construye a través de actos corporales específicos*[621]. La Baronesa construyo un género sin nombre, un contragénero, en sus muchas transgresiones públicas y su asalto sistemático a la gramática tradicional del mismo género. También nos recordará el riesgo implícito en este arriesgado proyecto. En contraste con el performance teatral, *el performance de género en contextos no teatrales está gobernado por unas convenciones sociales mucho más punitivas y reguladoras*[622]. Un travesti en un escenario, *puede conseguir aplausos mientras que el encuentro con ese mismo travesti en una asiento contiguo al nuestro en un autobús puede provocarnos miedo, rabia, incluso violencia.* Butler concluye, *en el autobús o en la calle al acto se hace peligroso,* mucho más turbador, *pues no hay convenciones teatrales que puedan limitar el carácter puramente imaginativo del acto*[623]. El cuerpo hibridado y andrógino de la Baronesa fue una superficie de radicalidad urbana y de disidencia sexual que se inscribió en los espacios públicos de los primero años del siglo XX. Con un enorme pene falso en una mano y una cola iluminada colgando de su trasero, la Dada-performer se burló y cuestionó todo la prepotencia del mundo masculino con su *bodily bricolage*, y como ya comentara su amiga Djuna Barnes, Elsa también podría ser "cualquier cosa"; *sería cualquier cosa, si un caballo me amase eso*

---

621 "Gender is what is put on, invariably, under constraint, daily and incessantly, with anxiety and pleasure" (...) "gender is constructed through specific corporeal acts"
BUTLER, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution: AN Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theater, ed. Sue-Ellen Case (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990), p. 272

622 "gender performance in non theatrical contexts are governed by more clearly punitive and regulatory social conventions". Ibid, p. 278

623 A transvestite on stage can compel pleasure and applause while the sight of he same transvestite on the seat next to us on the bus can compel fear, rage, even violence. (...) On the street or in the bus, the act become dangerous" (...) "no theatrical conventions to delimit the purely imaginary character of the act. Ibid, p. 282

seria[624] .

> *I STARVE WITHOUT MONEY – I CANNOT SUPPORT MY ART. I HAVE NO CHANCE HERE NONE AT ALL – I HATE THIS COUNTRY – I AM NAUSEATED TO SEE THE MONSTROUS FACES --- SEND ME TO PARIS .....*
> *I WILL PERISH – I CANNOT BECOME VULGAR --- NOR CATER TO VULGARITY (THEREFORE) THE MOB WILL EAT ME!*

EvFL[625]

624 BARNES, Djuna to Emily Coleman. 27 de octubre de 1935 (DB Papers, CPL). Tambiéne n Lynn De Vore´s "The Backgrounds of Nightwood: Robin, Felix and Nora", Journal of Modern Literature 10.1 (March 1983): 71-90, el primer estudio de la obra de Djuna Barnes

625 MUERO DE HAMBRE SIN DINERO – NO PUEDO MANTENER MI ARTE. NO TENGO NINGUNA OPORTUNIDAD AQUÍ. NINGUNA EN ABSOLUTO. ODIO ESTE PAÍS. SIENTO NAUSEAS DE VER LAS CARAS MONSTRUOSAS. - ENVIADME A PARÍS... PERECERÉ – NO PUEDO VOLVERME VULGAR ---NO SOY CARNE DE VULGARIDAD (ASÍ PUES) LA MASA ME COMERÁ VIVA
EvFL to LR, n.d. ca. 1922-23, "Since you made that appointment with me" (LR Papers, GML), **LRC**, p. 23.

III.2 DJUNA BARNES
La desconocida más famosa del mundo (1892-1982)

Si logras una adecuada preservación de tu mito personal, nada más importará en la vida. No es lo que les pasa a las personas lo que es significativo, sino lo que ellas piensan que les pasa.

Anthony Powell [626]

626"...If you bring off adequate preservation of your personal myth, nothing much else in life matters. It is not what happens to people that is significant, but what they think happens to them" POWELL, Anthony: **Books Do Furnish a Room.** Little Brown. Nueva York. 1971

III.2.1 El pintor de la vida moderna

Un dandi puede ser un hombre hastiado, puede ser un hombre que sufre; pero, en este último caso, sonreirá como el espartano mordido por un zorro.

Charles, Baudelaire [627]

Djuna Barnes aparece mencionada en todas las memorias de las personalidades que conformaron el París de la década de los años 20, el París de las expatriadas, tal y como lo llama Shari Benstock. Era parte integrante de la *McAlmon´s crowd*, ese grupo de expatriados americanos que en la década de los 10 habían conformado la vanguardia del Greenwich Village neoyorkino. Se la menciona como una belleza fría y ácida, con una inteligencia afilada y aguda. Pasaba la mayor parte de su tiempo en algún café del Boulevard du Montparnasse; era muy conocida en el *Dome*, en el *Coupole*, y en el *Rotund*, pero prefería el menos "americanizado" *Café de Flore* en el Boulevard de Sant Germain de Pres. Vestía siempre una larga y oscura capa, regalo de Peggy Guggenheim, y gastaba sus horas en un absoluto silencio, observando la vida pasar y perdida en sus pensamientos. Era este un ocio exhibido como parte de su tiempo de trabajo.

Barnes gozará de esa fisonomía distinta y totalmente aparte a la que se refiere Baudelaire. Con sus labios muy rojos y su eterno bastón presentará una imagen de sí misma que parece acabar donde comienza. No hay evolución, ni aprendizaje. La imagen proyectada a los veinte será la misma que a los treinta, cuarenta y hasta ochenta. Una estilizada figura, elegantemente vestida, perfectamente peinada que

627BAUDELAIRE, Charles: **El pintor de la vida moderna**. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos. Murcia. 1995, p. 115

caminaba solemnemente por los bulevares de París. Una belleza que atraía a los hombres pero que al tiempo los repelía dada su agudeza y afilado ingenio. La descripción de McAlmond genera una imagen polarizada de mujer "formidable" e irlandesa "sentimentaloide":

> *Conocí a Djuna en Nueva York, porque Djuna era una dama muy arrogante, muy rápida en las respuestas, y con una afilada lengua que yo era demasiado discreto para intentar rivalizar. Pareció, sin embargo, que en cierta ocasión escribí a la Little Review, preguntando que como era posible que Miss Barnes fuese tan rusa y tan irlandesa (a lo Synge). (...) Al final Djuna se formó la idea de que a mí no me gustaba y de que yo era un tipo muy sarcástico. Estaba equivocada al menos en la primera idea, porque Djuna es demasiado guapa y aguda para no inspirar orgullo y admiración de mi parte, incluso cuando ella exagera las maneras de la gran dama y habla siempre del alma y de ideales. En la conversación es casi siempre buena en su comedia, pero al escribir parece que cree debe inyectar metafísica, misticismo, y su personal y extraña versión de la "calidad literaria" en su trabajo.*
>
> Robert McAlmon [628]

Una belleza inaccesible y peligrosa. Sueño de Baudelaire quien por *orgullo y rencor, intentó hacerse cosa a los ojos de los otros y a los suyos propios. Deseó erigirse apartado de la gran fiesta social, como una estatua, definitivo, opaco, inadmisible*[629]. Una cosa construida por oposición, los ornamentos no serán para Barnes más que la marca de la servidumbre femenina a los deseos de los hombres y

---

628 I had known Djuna slightly in New York, because Djuna was very haughty lady, quick in the uptake, and with a wise-cracking tongue that I was far too discreet to try to rival. It seemed, however, that once I had written a letter to the Little Review, asking how can it that Miss Barnes was both so Russian and so Synge-Irish. (...) In the end Djuna had gathered the idea that I dislike her, and that I was a very sarcastic individual. She was wrong about the first idea at least, for Djuna is far too good-looking and witty she is rather overdoing the grande dame manner and talking soul and ideals. In conversation she is often great with her comedy, but in writing she appears to believe she must inject metaphysics, mysticism, and her own strange version of a "literary quality". KNOLL, Robert E.: **McAlmon and the Lost Generation**. Lincoln. Nebraska. 1962, pp. 167-168. Citado, BENSTOCK, Shari: **Women of the Left Bank. Paris 1900 – 1940.** University of Texas Press. Austin. 1986

629 SARTRE, Jean Paul: **Baudelaire**. Alianza editorial. Madrid, 1994, p. 52

los tirabuzones las serpiente entre las que quedará atrapada. Un sobrio traje negro, una blanca camisa, un pañuelo en su cuello, un sombrero negro y un largo bastón de pastor. Parecía, como Burton Rascoe afirmará, *una figura de Watteau salida de alguna fiesta galante*[630].

> *Djuna Barnes: Una elegante cabeza que se alza sobre un estilizado cuello y un largo y aristocrático cuerpo. El pelo rubio melocotón con ondas. Afilada, ladeada y desdeñosa nariz. Ojos luminosos enigmáticamente hundidos con una mirada desnuda y firme como un gato siamés. Su boca forma una inamovible elipse, casi de los Habsburgo. Genera el efecto de un ave zancuda, indiferente, preparada y aislada, detenida en una larga pausa.*
>
> Bacon, Peggy [631]

La letanía de anécdotas y leyendas de su figura pública persiguió a Djuna Barnes durante los noventa años de su existencia. Todos los retratos la convierten en una figura rica y controvertida, incomprendida y seductora. Fue una reclusa de sí misma, una performer de su misma vida; aparecerá como un fantasma en las memorias de muchos de sus amigos y conocidos, siempre en los márgenes del discurso establecido, siempre en el borde de la disciplina de la literatura de la modernidad. Un amplio abanico de personalidades que buscarán ocultar su verdadera hipersensible y vulnerable persona. Una artista que vivirá en una romántica mentira, como diría de ella Peggy Guggenheim, o que ejercerá una permanente auto-tortura, como dirá Antonia White, *uno debe perpetuar el espectáculo de su auto-laceración*[632]. O podía beber té y absenta en el Aldon,

---

630 "A Watteau figure in a fête galante". Burton Rascoe, LYNN BROE, Mary (edt.), **Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes**. Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville. 1991, p. 5

631 Djuna Barnes: An elegant head lifted on a slender neck and long aristocratic body. Peach-blonde hair with ripples in it. Sharply tilted, scornful nose. Light eyes in shadowy hollows with a firm, bare gaze like a Siamese cat. Mouth forms an immobile ellipse, a trifle Hapsburg. Gives the effect of a solitary wading-bird, indifferent, poised and insulated, arrested in along pause. BACON, Peggy, **Off with Their Heads!** McBride & Company.New York. 1934. Ibid, p. 5

632 "one has to endure the spectacle of self-laceration". Ibid, p. 5

mientras sostenía un tenedor amenazando con su mirada a una "vieja dama" que la hubiera mirado bajando sus anteojos; o amenazar a John Hayward con la cabeza de hierro en forma de querubín de su eterno bastón; o imitar a Sir Francis Rose con su maquillaje violeta y verde en alguna plaza de Tanger; o, durante la depresión, sentarse, con sus labios de un rojo intenso, y ataviada únicamente con un carísimo "picardías" negro, y esperar que su hermano le diese alguna moneda para tomar un autobús. Compleja en su vida privada rechazará cualquier posible control de la audiencia. En 1968, una bibliotecaria de Filadelfia que estaba preparando una exposición sobre *Nightwood*, escribió, muy correcta, a la señorita Barnes interesándose por los detalles de su vida. Barnes indignada le contestó que los escritores no revelan tales circunstancias y que si ella lo hubiera hecho la bibliotecaria ya lo habría leído. Como afirman muchos estudiosos de su obra, toda su vida, mordió la mano que le dio de comer.

Djuna Barnes podía ser tierna, severa, nostálgica, estirada, sentimental, pedante o terca. Sus amigos hablan de una deliberada vanidad que rehusaba cualquier tipo de auto-análisis. Ya la analizarían los otros, para qué se iba ella a molestar en perseguir a un personaje escurridizo. Ella aparecerá de modo oblicuo y tangencial en todas y cada una de sus obras, se va desvelando mientras se vela cada vez un poco más. Elegirá un destino decidido, disfrazada de otra cosa, una espartana mordida por un zorro que sonreirá cáusticamente mirándonos con desdén, *querida Little Review,* escribirá a Margaret Anderson como respuesta a un amplio cuestionario en torno a su persona, para el número final de la vanguardista publicación, *lo siento pero no me interesa responder la lista de preguntas. Tampoco tengo ese respeto por el público*[633]. La Baronesa no levantaría, ya lo vimos, una pata por la humanidad, Barnes desprecia, literalmente, al público. Una

633 Dear Little Review:
I am sorry but the list of questions does not interest me to answer. Nor have I that respect for the public. Djuna Barnes (1929). Ibid, p. 66

refinada, increíble, bella, leonina o dandy, que desciende de un mismo origen; participa del mismo carácter de oposición y rebelión; *todos son representantes de lo mejor que hay en el orgullo humano, de esa necesidad, demasiado escasa en los de hoy día, de combatir y destruir la trivialidad. De ahí nace, en los dandis, esa actitud altiva de casta provocadora, aun en su frialdad*[634].

2. Djuna Barnes ca. 1928.
Una imagen congelada en el tiempo
que acaba donde empieza envolviendo a una personalidad escurridiza.

La señorita Barnes será un ser privilegiado en la que lo bonito y lo temible, se confundirán misteriosamente. Un pozo de sabiduría desparramada en un *slang* neoyorkino. Una aristocrática dama que aboga por los marginales, los parias, los bizarros y los desclasados. Una vida ritualizada en el silencio, *si*, dirá, *cultivas tu silencio, tus palabras últimas serán más provechosas*, haciéndose eco del mítico silencio de Brummell. Rehusará generar una "única" voz y aparecerá incómoda

634BAUDELAIRE, Charles: **El pintor de la vida moderna.** Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos. Murcia. 1995, p. 116

ante cualquier forma de arte "canónico", perdiendo, en ocasiones, la coherencia poética, a propósito. Explorará todas las perversiones terminando sus piezas sin un final y llevando al lector al límite de su tolerancia; *la prueba de la obscenidad de un libro, se dice, reside en su capacidad para corromper a aquellos que están abiertos a la corrupción; y si yo tuviera una hija cuya pasión por las señoritas y por chicas mayores estuvieran comenzando a causar alarma y escándalo, insistiría ciertamente en que leyese Nightwood*[635]. Reconstituirá sus personales categorías culturales de lo "masculino" y lo "femenino" interrogando las convencionales dicotomías de género mientras explora el deseo femenino en toda su amplitud. Arremeterá contra todos aquellos que tienen la mentalidad trimada y la moral sellada en los bordes.

Un hombre con ambiciones mercantiles tiene que evitar toda celebridad personal, esa celebridad de los revolucionarios, o en general, los artistas y los bohemios. (...) Bebía excelentes vinos y se contentaba con ser feo y ordinario; en realidad hubiera lamentado enormemente cualquier rasgo excepcional. Estaba satisfecho de su físico, que era de una calidad apropiada, pues le hacía pasar desapercibido. Tenía tanto interés en llamar la atención como un soldado al acecho (...) [636], este será para Djuna el hombre vulgar, anodino y despreciable, del que ya escribiera en sus primeros artículos a sus veinte años. En cambio, en estos mismos artículos que componen la antología "Humo", y refiriéndose a otro personaje, Monsieur Ampee, escribirá, *Le parecía extraño poder apreciar en sí mismo a dos hombres distintos pero completamente decentes, puesto que siempre*

---

635 The test of a book´s obscenity is said to be its power of corrupting those who are open to corruption; and, had I a daughter whose passion for mistresses and older girls were beginning to cause scandal and alarm, I should certainly insist that she read Night wood.(...) Artículo del Newstatement and Nation (17 de Octubre de 1936), sin firmar, pero el tono, afirma, Jane Marcus, es de Rebecca West, una conocida crítica literaria contemporanea a Barnes (1892 – 1983), de origen británico que escribirá para el Times, el New York Herald Tribune, el Sunday Telegraph, y el New Republic.

636 BARNES, Djuna. "Monsieur Ampee" en **Humo**. Editorial Anagrama. Panoramas de Narrativa. Barcelona, 1989, pp. 133-145

había pensado que sólo existía una clase de bien y de mal. (...) Cuando por fin se olvidó el caso -él lo había deseado ansiosamente- se había convertido en una suerte de "dandy". Se le consideraba encantador.

Barnes combinó su trabajo de periodista con su obra literaria más seria. Para ella su "prosa de revista", *magazine prose,* no era más que un completo despilfarro[637], una pérdida de tiempo. Pero, lo cierto es que sus artículos para medios tan dispares como *The New York Morning Telegraph, Charm, Vanity Fair, Theatre Guil,* publicados entre 1917 y 1929, suponen una auténtica mina y un repertorio de personajes para su futura obra de ficción, en ella encontramos las claves de su estética. Siguiendo a Cheryl J. Plumb podemos encontrar en el periodismos de Barnes dos tradiciones que corroborarán nuestra tesis; una estética decadente relacionada con el simbolismo y un permanente impulso a la sátira. Cierta impertinencia y cierto sentido de la diferencia, componentes esenciales del dandysmo. Es más, el foco de la tradición simbolista en sus textos primerizos es un intento individual de descubrir vías satisfactorias para vivir, vías que no nieguen el crecimiento del espíritu humano, vías que conserven el último resplandor de dignidad en tiempos de decadencia. Esta vía no será otra que una obsesiva dedicación al arte, única vida digna de ser vivida, y, acompañando esta decisión, esta determinación del sacerdocio, una feroz crítica a la vulgaridad de la clase media. Verá pues en el arte algo que trascenderá a la propia muerte y al artista como un ser separado y superior al hombre común, al hombre de la multitud. Sera pues, como todas nuestras heroínas, una *outsider*, una reportera de una cultura con la que no se comulga, una observadora anónima escondida a plena vista bajo su inamovible máscara.

637 Tal y como ella misma afirmaría en una entrevista concedida en 1950 a Dan Mahoney, ella consideraba su *magazine prose, "utterly wasteful"*. (inservible, una basura, un desperdicio)

En sus primeros artículos, escritos entre el 1913 y 1922 para el *Bruno´s Weekly* y el *Morning Telegraph*, Djuna Barnes se explaya en su visión crítica, y altamente ácida, de los valores de la clase media. De modo consistente se identifica con el artista. Por ejemplo en uno de ellos afirma que el público asiste noche tras noche a los teatros *con una visión mental previamente recompuesta y con su moral precintada en las orillas*[638]. En otra ocasión culpa a los asistentes del *Provincentown* de matar el tiempo en lugar de cultivarlo. Y qué opina de la misma pieza teatral que comenta, *sólo tiene un valor, es típica del alma de todo lo que es Americano, las prisas, la ostentación, y la vulgaridad*[639]. Su espíritu superior, de artista de la modernidad, no puede quedar impasible ante la vulgarización generalizada de los bien pensantes. Donde su desdén, sin embargo, llega a su máximo será cada vez que hable de la mujer de clase media. Hablando del público, esos zánganos aburridos, comentará: *...oscuras mujeres que planean despreocupadamente sobre raras ediciones de Emerson, Longfellow y Riley... o mujeres gordas cargadas con perros diminutos...que dicen que "adoran" todas las "tendencias", es algo tan grande el "progreso"... o peor aun peor, el tipo turista (...), o la joven mujer que exclama entusiasmada "qué concepción de la línea y el color"*[640]. Esa burguesía de primeros de siglo que comenzaba a poblar las ciudades y sus múltiples distracciones serán su fuente de ingresos y su gran pesadilla. Por supuesto, como para sus pares dandys, la dama correcta y apropiada era el centro de la diana, por ser el objeto visible más representativo de una vida normativa y

638 *night after night with mink-trimmed minds and seal-edged morals.* BARNES, Djuna, "The Washington Square Players: What is the Secret of The Organization as a Whim in Boni´s Bookshop and Now Threatens to Become Popular?" *New York Morning Telegraph, Sunday Magazine,* 3 December 1916, p. 8

639 It had one value only. It was typical of the soul of everything American, the hurry, the ostentation, and the vulgarity. BARNES, Djuna, "Three days out", *New York Morning Telegraph, Sunday Magazine,* 12 August 1917, p. 4

640 They were "great droning bores, like buzzards" ... or "murky women who hover, in casual life, over rare editions of Emerson, Longfellow, and Roley... Or fat ladies burdened with small dogs... who say they ´adore´ all ´trends´ it is such a great thing for ´progress,´" or worse " the tourist type, (...), and the young women who exclaim enthusiastically, ´What conception of line and color´. BARNES, Djuna, "Three Days Out", New York Morning Telegraph, Sunday Magazine, 12 August 1917, p. 4

normalizada, una vida como Dios manda.

Djuna ridiculizará de modo sistemático a todas las jóvenes que representan una inocencia perfectamente entrenada que niega todo lo que pueda ser doloroso o gozoso. Tal y como ya hicieran los escritores del siglo XIX, señalará en sus textos lo pernicioso de esa construcción cultural, esa estrategia de poder que será la buena y correcta mujer, aquella a la que sistemáticamente se le aplicaban los valores de modestia, resignación, obediencia, sentimiento del deber, y un innumerable abanico de "virtudes". A ella se la culpará, a la pobre, de la mala calidad de las novelas más vendidas, de la generalizada persecución de la figura de *Madame Bovary*, o de la castración de las piezas de *Shakespeare* cuando hubieran de llegar al gran público. Por el contrario, para Barnes, la vida del artista, o la vida del ser que posea una superior sensibilidad, es una vida plena porque no niega ni el dolor ni la vida de los sentidos. Muchas de sus entrevistas se centraran en este tema que le obsesionara toda su vida. Se cuestionara, ¿cómo vive el artista?, ¿debería casarse un artista?,... invariablemente la respuesta a la primera pregunta será, observando la vida, la vida de las calles y de los caminos, la vida bajo presión;

> *Habla con la chica de la calle, habla con la joven del convento; habla con el panadero; habla con el rey; ve a las raíces; examina las flores, no seas despectivo con la comunidad de las partículas comunes que unen lo más alto y lo más bajo - el tallo. Se siempre consciente; estate alerta; ten ojos y úsalos; ten oídos y entrénalos; ten una lengua y habla poco. Si cultivas tú silencio tu sonido último será provechoso.*
>
> Djuna Barnes [641]

641 Talk to the street girl, talk with the girl of the convent; talk with the baker, talk with the king; go to the roots; examine a lower, be not contemptuous of a community of common particles that unites the highest and the lowest -the stem. Be conscious always; be alert; have eyes and use them; have ears and train them; have a tongue and speak little. If you cultivate your silence your ultimate sounds will be profitable. BARNES, Djuna, "David Belasco Dreams: The Chronicles of One Wanders among the Heavy Timbers of Antiquity", New York Morning Telegraph, Sunday Magazine, 31 December 1916, p. 1

Parece aquí hacerse eco de ese Sr.C.G., enamorado de la multitud y del incógnito. El Sr. C.G. descubrió, él solito, las artimañas de su oficio, la señorita D.B. por su parte, se aprenderá el diccionario de memoria y poco más ya que no fue al colegio, fue formada en su casa a base de literatura y pintura, y nada más. El Sr. C. G. también estuvo vinculado a la prensa, también observaba la vida y la ilustraba. Era no tanto un artista más bien un *hombre de mundo*[642]. La palabra artista la entiende Baudelaire en un sentido muy restringido, la palabra *hombre de mundo* en un sentido muy amplio. *Hombre de mundo, es decir, hombre de mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de todas las costumbres; artista, es decir especialista, hombre atado a su paleta como el siervo a la gleba*[643]. El hombre de mundo, en nuestro caso, la mujer de mundo, quiere saber, comprender, apreciar todo lo que pasa en la superficie de nuestro "esferoide". El artista, sigue Baudelaire, vive muy poco, o casi nada, en el mundo moral y político. La mayoría de los artistas son, brutos muy hábiles, simples peones, inteligencias de pueblo, sesos de aldea. Su conversación, forzosamente limitada a un círculo muy estrecho, se vuelve muy pronto insoportable para el *hombre de mundo, o la mujer de mundo;* para el ciudadano espiritual del universo. Será así la curiosidad el punto de partida de su genio, y en el caso de Barnes una curiosidad que la llevará a comentar una realidad moral asfixiante y una vida política frustrante.

Con lo que se refiere a la segunda cuestión, ¿debería casarse un artista?, y pese a no ser muy específica, deja caer que uno nunca pondrá dos pasiones en la vida, o se es artista o se ama, no hay elección. Uno no deberá estar, o quedar enamorado ya que se tiende a la desconcentración, se trabaja de modo frío y distraído, y se

642 BAUDELAIRE, Charles: **El pintor de la vida moderna**. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos. Murcia. 1995, p. 83

643 Ibid, p. 83

descuida el pensamiento lógico. La vida debe servir al arte, y desde que el arte real del dandy es la construcción de su misma identidad y de su persona pública, la vida pues habrá de servir a uno mismo. El problema sin embargo no acaba en estos grandes titulares. El problema real lo lanza la tercera pregunta; *Y entonces , ¿cómo habrá de ser tu vida día a día?*. Barnes se refiere aquí a cierto sentido de lo eterno en lo transitorio, o, dicho de otro modo más vulgar o, *separar el grano de la paja*[644]. En su artículo, *Becoming Intimate with the Bohemians*, Barnes realiza esta comparación, y asimila al artista a aquel que siendo todavía capaz de ver la paja y rescatar el grano, corre el riesgo quedar atrapado en ella. No pierde así mismo en este artículo la oportunidad de espantar al burgués pues el mismo comenzará con una descripción de las calles del Greenwich Village, auténtica sede de la bohemia, que hacen huir despavorida a una madre que agarra a sus dos larguiruchas hijas. En este artículo la escritora nos presenta, sin nombrarla, a otra dandy, la gran reina Dadá, la Baronesa Elsa von Freytag Loringhoven. Dice así: ... *cuando el crepúsculo de una rancia mansión ha reptado a través del eternamente ensanchado ojo de la cerradura la Reina de la Bohemia ha llegado, pues su día ha comenzado; la encontrarás en el Polly, en el Cadle Stick, el Brevoort, el Black Cat o en cualquier otro lugar del Greenwich Village que quieras visitar*[645]. La Reina Dadá, como Brummell en sus buenos tiempos, solo saldrá a la calle al crepúsculo, y saldrá con el único objetivo de airear su ser artístico. Ambas, la que escribe, Djuna, y de la que se escribe, la Baronesa, sintieron esa ardiente necesidad de

---

644 And the fan keeps blowing through the world, winnowing the wheat from the chaff. And because the chaff is lighter, it blows up and up and turns and shines in the sun, dancing a moment mad wild dance -a dance that turns the gaze from the grain lying in a fruitful heap. But the chaff dances slower and slower down, down and down -it blows out of sight – it has never been. BARNES, Djuna, "Becoming Intimate with the Bohemians", New York Morning Telegraph Sunday Magazine (Nov. 19, 1916). En BARNES, Djuna: **Nueva York**. Mondadori. Madrid. 1989, pp. 192-201

645 "Becoming Intimate with Bohemians: When the Dusk of a Musty Hall Has Crept through the Ever Widening Keyhole the Queen of Bohemia Has Arisen, for Her Day Has Begun; You Will Find Her in Polly´s, the Cadle Stick, the Brevoort, the Black Cat or Any Other Greenwich Village Place You Care to Visit", New York Morning Telegraph, Sunday Magazine, 19 November 1916, p. 4

afirmar la personal identidad de su excepcional individualidad, una identidad de mujer que ni era obediente, ni resignada, ni servicial, ni poseía virtud alguna que pudiese sobresalir en algún estreno teatral del momento. Ambas querrán escapar, como Baudelaire, del tedio de la vida diaria escabulléndose en el arte[646]. Esta escapada no será más que un afán por trascender el dolor de vivir y la dura realidad cotidiana con cierta expresión mental de ese mismo dolor. Preguntara Djuna, *No estará él (Sygne) construyendo con su pluma un Sygne que viva para siempre como un hombre que, si no fue siempre superlativamente original – y, el admite muchas fuentes- es todavía un bello ritmo – digamos un acento – quizá no sea nada más – ciertamente tampoco es menos*[647]. En cada uno de sus artículos vuelve a elaborar esa obsesión por la construcción de uno mismo, una creación original que se separe de cualquier código previsto, esa vida de artista día a día.

Habla de sus amigos hablando de sí misma. Presenta a los personajes de la Bohemia en este famoso artículo, "Entrando en la intimidad de la Bohemia"; la Reina, cuyo nombre no puede desvelar, dice; *la chica, quien se emborracha terriblemente, baila toda la noche, tiene un pasado histórico, es una gran perdedora; tiene todas las enfermedades del almanaque y no le importa. Sólo sus ojos no cambian nunca, están engastados en su cara como los de un niño asomado al muro de contención del vertedero de la vida. Es algo terrible y hermoso; su nombre es... dejémoslo así*[648]. También irónicamente hace preguntar a la misma señora que antes espantó, Madame Bronx, esa mujer envuelta en pieles y cargada de joyas que anda conociendo el barrio, a una mujer pelirroja; *¿es usted artista?* , a

646 G. B., "Fleurs Du Mal a la Mode de New York", "Pearson´s Magazine", p. 45. December 1919, p. 656

647 "Was he (Sygne) not building by his pen a Sygne that will live always as a man who, if he was not always superlatively original -and he admits many sources – is still a beautiful rhythm – let me say accent – perhaps it is no more – certainly it is no less". BARNES, Djuna, "The Songs of Sygne: The Man Who Shaped His Life as He Shaped His Plays", New York Morning Telegraph, Sunday Magazine, 18 February 1917, p. 8

648 BARNES, Djuna: **Nueva York**. Mondadori. Madrid. 1989, p. 195

lo que la mujer pelirroja responderá, *no, soy panfletista, ¿que es eso?*, preguntará la madame, *una de las partidarias del control de natalidad*, acabará la conversación la pelirroja con rostro impasible. Una mujer con los visones y enjoyadísima le sirve de escusa para hacer un retrato robot de la correcta mujer que pasea con sus hijas legalizadas, como las llama Barnes, para conocer ese barrio lleno de ¿artistas?, ese barrio del que le habían dicho, *...he oído hablar de casas viejas y de mujeres extrañas y hombres que se sientan en los bordillo recitando poesía a los policías o pescando panecillos que la lluvia arrastra hacia la Batería. He oído hablar de pequeñas tabernas donde las mujeres fuman y los hombres hacen el amor y hay baile y risas y poca luz. He oído hablar de casas rayadas como las cebras de oro y plata, y de trajes que... !Rápido, Rápido! - gritó interrumpiendo de pronto en mitad de la frase y agarrando a cada niña de una mano, exactamente como la Reina Blanca en A través del espejo, mientras echaba a correr -- !Ahí hay uno!* [649]. ... luego salta a unos pocos tostones radicales que entran con sus corbatas flotando y sus morales flotantes, pasando de mesa en mesa, manteniendo que Baudelaire tenía razón cuando decía, *Emborráchate de vino o de mujeres, pero emborráchate de algo. Hippolite Havel apoya a Baudelaire*, sigue Barnes, *un poco mejor que ningún otro, manteniendo al mismo tiempo lo que nada puede borrar, la educación que ha sido embotada en charlatanismo mental a base de muchos y duros golpes*[650]. ... y los estudios de los más prósperos tiene un libro de poemas de Mina Loy abierto y *una edición de Oscar Wilde manchada por pulgares socialistas.*

El habitante del Village, el artista, tiene, además, que divertirse, *En verdad es una vida dura, pues aquí uno no sólo tiene que vivir a la altura de la porcelana azul (ocupación que tanto deploraba Wilde), sino que además tiene que vivir a la altura de su jade y sus antigüedades, para no mencionar sus mancilladas reputaciones. ...aquí uno enseña más de lo que sabe, sueña más de lo que tiene*

649 Ibid, p. 195
650 Ibid, p. 199

capacidad para soñar, espera más de toda esperanza... O puede que no estemos en el Club Liberal, sino en el Webster Hall de la Calle Once Este. Quizá Mike, el camarero del Polly´s esté recogiendo los tickets en la puerta; quizá Allen Norton pase en oriental esplendor. O veamos a la Baronesa saltar ligeramente de uno de esos nuevos taxis blancos, con setenta ajorcas negras y púrpuras tintineando alrededor de sus seculares pies, un sello de correos extranjero, cancelado, posado sobre su mejilla; una peluca púrpura y oro sujeta con hebras de cable utilizado una vez para amarrar importaciones del lejano Catay; pantalones rojos – y capten el sutil, polvoriento perfume que exhala --, un antiguo libro de notas humano sobre el cual se ha escrito todas las locuras de una generación pasada.

Finalmente, tras pasar por todos los rituales cotidianos de la vida en el *Greenwich Village*, la vida de la década de los 10 del pasado siglo, un tiempo en el que la misma bohemia comenzaba a mercantilizarse y resultaba, curiosa a los turistas de la Gran Manzana. *Que ya no es ningún placer recorrer los barrios bajos. ¿De qué sirve sumergir las manos en el barro sólo para verlas emerger más limpias y brillantes, como un cuchillo de cocina?. ... ¿supones que estudie a Rebeláis y Moore para esto?...Es divertido matar un gato. Es divertido romper objetos de arte. Es divertido llevar corbatas púrpura y batas de baño amarillas. Es divertido fumar cigarrillos debajo de la cama. Es divertido perder la propia reputación. Es más divertido seguir hablando de la de los demás. Es más divertido aún observar al mundo entero yéndose al diablo por la escalera de incendios. Pero todas esas cosas son juegos de niños, gracias. Escuchen. Circula la idea de que la gente se divierte cuando es feliz. !Qué idea tan absurda!. Qué típico del estúpido mundo pensar así. (..)* Cuando parece haber frivolizado toda noción del artista de la Bohemia, cuando parece decir que todo es una tontería y que nada es real, termina, *para todos nosotros hay una cierta habitación en una cierta casa donde vivimos nuestra gran comedia, solos. Un momento en que la niebla se ha aposentado sobre*

las ollas de la chimenea y la sensación de otoño nos invade el alma, dejando tras de sí una inefable melancolía, tan profunda y tan portentosa como la que le dio nacimiento. Éste es el auténtico modo de divertirse de un Bohemio. Luego vuelve a salir del texto y vuelve a hablar de ellos, se construye como personaje de la bohemia para salir como reportera que recibe unos dólares por escribir unas líneas sobre sus amigos. Hay sarcasmo e ironía, y luego una seriedad cuya interpretación se desdibuja en su misma intensidad, extrema para ser real. Pero Barnes siempre fue extrema y, verdaderamente, vivirá su comedia, siempre entrando y saliendo de la escena.

Repasando los títulos de estos artículos asistimos a esa curiosidad en la que baso su "genio", una curiosidad que la hará conocedora de todos o casi todos los posibles "tipos" que luego poblaran su obra madura:

- *Lenitivo sacamuelas" y sus tenacillas atormentadoras*
- *La gente y el mar, y como se llevan entre sí*
- *Nuestra escuela vuelve a estar abierta y estamos encantados de regresar*
- *Setenta expertas sufragistas andan sueltas por la ciudad*
- *Veteranos en el tajo: El cartero Joseph H. Dowling cuarenta y dos años en activo; El cobrador "Kid" Connors cuarenta años cobrando billetes; El camarero Patrick Dunne cuarenta años llevando una bandeja; El bombero Michael Quinn cuarenta años luchando contra las llamas; John F. Maguire, ascensorista, veinticuatro años en una caja; "Tío Tom" Baird, mecánico, sesenta y cinco años con las máquinas; Daniel Sheen, vendedor de periódicos, cincuenta y cinco años vendiendo noticias; Robert Merchant, empleado del Tribunal, cuarenta y siete años llevando el libro del destino; Avon C. Burnham, profesor de cultura física, setenta y siete años entrenando a sus huestes*
- *¿Quién es el último squatter?*
- *Si en Coney Island se prohibiera el ruido, mucha gente perdería su puesto de*

trabajo

- *Djuna Barnes explora las almas de los habitantes de la jungla en el circo hipódromo*
- *Un desfile de modas hace que una chica lamente que la vida no sea todo desenfreno y boliches*
- *Entrando en la intimidad de la Bohemia.*

Esa curiosidad la llevará así mismo a lo que pudiéramos leer como un performance. Para escribir su artículo, "Que se siente siendo alimentada a la fuerza", someterá a su mismo cuerpo a esta prueba, ciertamente angustiosa, de recibir alimentación forzosa. Las mujeres inglesas en su esfuerzo por conseguir el voto cometieron actos de desobediencia civil. Sin embargo, viendo lo poco efectivo de sus detenciones, adoptaron la táctica de la huelga de hambre mientras estaban en prisión. Muchas cayeron enfermas y el *Home Office*, no queriendo permitir a las prisioneras la popularidad del martirio, ordenó que las huelguistas de hambre fueran alimentadas a la fuerza por los empleados de la prisión. Contrariamente a lo previsto está alimentación forzada matará a más de una, Miss Lillian Lenton, acusada de quemar el salón de té de Kew Gardens, contrajo pleuresía y neumonía, su doctor atribuiría directamente la enfermedad a la experiencia de la alimentación forzosa. El gobierno tomará la decisión de liberar a las más enfermas para re-encarcelarlas una vez recuperasen su salud. El método de alimentación empleado en Inglaterra difería algo del descrito por Barnes, pues utilizaba una mordaza de acero que permitía la introducción de un tubo entre los dientes, hiriendo dientes y mandíbulas, además de la garganta. Barnes será alimentada a la fuerza por propia voluntad para experimentar en carne propia la impotencia de un cuerpo inepto incapaz de luchar para evitar esa "forzosa alimentación". Comenzará el artículo con letras mayúsculas,*!HE SIDO alimentada a la fuerza!* [651]. Un experimento lo

651 BARNES, Djuna. "Que se siente siendo alimentada a la fuerza", en **Nueva York.** Mondadori. Madrid. 1989,

suficientemente angustioso, dirá, para comprender alguno de los fenómenos de su tiempo. *La sala a la que me llevaron era larga y estaba débilmente iluminada. Podía oír al doctor que caminaba delante de mí, andando como todos los doctores, con esos andares confiados que deben tener los caballos al volver de los funerales. (...) una mesa se alzaba ante mí; mi mente la percibió cargada de dolores futuros (...) Y entonces supe que mi espíritu estaba aterrorizado ante un metro escaso de tubo de goma rojo (...) Tomo el extremo suelto de la sábana y comenzó a envolverme: la enrollo alrededor de mi cuerpo, con los brazos fuertemente sujetos a los costados y embozada hasta la garganta de manera que no pudiera moverme (...) Todos los problemas de la vida se habían reducido ahora a un simple acto: tragar o asfixiarse (...) Me roció los orificios de la nariz con una mezcla de cocaína y desinfectante que al llegar a la garganta quemaba y quemaba (...) El doctor me había insertado un tubo rojo, con el embudo la final, a través de la nariz hasta los canales de la garganta. Es imposible describir la angustia que eso produce. (...) Suscitaban la horrible imagen de estar atrapada por los tentáculos de algún espantoso monstruo marino en las profundidades de un mar tropical, mientras el líquido seguía lentamente su camino a través de pasajes sin fin que parecían atravesar mi nariz, mis oídos y los intersticios internos de mi cabeza palpitante. (...) Un dolor sordo crecía y se extendía a partir de los hombros por toda la espalda y el pecho. (...) Había caído en un mecanismo físico sin poder oponerme ni reaccionar a este ultraje de mi voluntad. (...) Ahí está, la voluntad ultrajada. Si yo, que estaba actuando, sentía mi ser arder de rebeldía ante esta brutal usurpación de mis funciones propias, cómo las que realmente sufrieron la ordalía en su horror más agudo debían arder ante la violación de los santuarios de su espíritu.(...) La ciencia nos había privado pues del derecho a morir. (...) Se había terminado. Me puse en pie, tambaleándome en la luz recobrada; había compartido la mayor experiencia de las más valientes de mi sexo. La tortura y el*

---

p. 139

ultraje de lo acontecido ardían en mi mente; una ira sorda, sin forma y sin palabras subía a mis labios, pero me limité a sonreír. (...) ¿No hay otro modo de atar a una persona? -- pregunté --- eso se parece tanto a...[652.]

3. Djuna Barnes siendo alimentada a la fuerza, fotografía para el artículo "How It Feels to Be Forcibly Fed", Mew York World Magazine, 6 Septiembre 1914. Colección Especial, documentos de DB, Universidad de Maryland. College Park.

Todos estos artículos, los que componen *New York*, fueron escritos siendo todavía una veinteañera. La realidad moral y política de su tiempo se inscribieron de manera clara en cada uno de estos artículos y sus "acciones" pretenden, no solamente acercar al lector a una noticia del momento, sino generar un posicionamiento político claro y diferenciado. Djuna será, desde el principio de su carrera, un pintor de la vida moderna, una oteadora de todos los posibles perfiles

652Ibid, pp. 142-143

que componían la realidad de su momento histórico. Refiriéndose a su propio arte como cierta *insolente necesidad de crear*[653], la verdadera insolencia que la poseerá será la de afirmar una existencia personal, una existencia privada, silenciosa y ajena a toda normativa impuesta. Una existencia de *mujer de mundo*.

¿Quién es Lydia Steptoe ? (revistas 1922-1928)

En torno a 1922 Djuna se unirá al grupo de las expatriadas de París. Al mismo tiempo que seguía con su carrera periodística, Djuna comenzará a publicar su trabajo "serio". *A Book* aparecerá en 1923, *Ryder* en 1928 y *A Night Among the Horses*, en 1929. Durante la década que permaneció en París dedicará pues mayor esfuerzo a su trabajo de ficción que al periodismo.

Sin embargo Barnes llegará a la capital francesa como enviada, reportera de la vida de la comunidad estadounidense en el París de entreguerras, por la revista *McCall´s*. Su firma cambiará para cumplir esta cometido. Todos los artículos que aparecerán publicados serán firmados por una tal Lydia Steptoe. Curioso pseudónimo este que fabricará una personalidad, otra, en la que la intelectual Djuna volcará todas aquellas características "típicas de su género" con las que ella no comulgara. Al fin y al cabo gran parte de los potenciales compradores de esa publicación, *McCall´s*, esperaban a una reportera más acorde con la pre-fabricada Lydia que con la, también prefabricada, ácida dandy. Los artículos que publicará girarán en torno a la moda, las joyas y a importantes diseñadores franceses. Estos artículos le darán libertad y dinero para escribir lo que realmente quería escribir. Quizá su afán por separar sus dos carreras, su trabajo serio que estaba por entonces empezado a ser conocido en círculos de vanguardia, y lo que le daba de comer, el

653 *impudent need to create*, PLUMB, Cheryl J., **Fancy´s Craft, Art and Identity in the Early Works of Djuna Barnes.** Associated University Presses. London and Toronto: 1986, pp. 21-33

periodismo, hicieron que inventara una personalidad femenina acorde con los dictámenes sociales de la mujer perfecta. Recordemos que todos los dandys consagrados del siglo XIX desarrollaron una similar estrategia, camuflando su ser dandy en un nombre femenino y escribiendo sobre el color optimo de una cortina o los aderezos propios de un cóctel en el campo. Ya vimos como D´Aurevilly se llamará *Madeimoselle Du Syrene*, en recuerdo a una mujer a quien había *adorado* en secreto en su juventud"[654], y como escribirá identificándose totalmente con este pseudónimo y opinando sobre moda; igualmente Mallarmé escribirá, editará y distribuirá, *La Dernière Mode* opinando sobre cuestiones similares.

Los artículos satíricos, que publicará bajo el nombre de Lydia Steptoe, reflejan siempre su constante preocupación con la fuerza de las convenciones y la gestación de la identidad. Casi todas estas piezas se centran en la identidad de las mujeres. *Against Nature: In which Everything that is Young, Inadequate, and Tiresome Is Included in the Term Natural*, "Contra la Naturaleza En la que Todo lo que es Joven, Inadecuado y Cansado Se Incluye en el Término Natural", por ejemplo, es uno de los muchos que satirizan a la *young lady* : *Odio a la jeune fille. No hay tal juventud. Siempre andan exclamando "¿Donde estoy?" cuando se levantan un poquito demasiado pronto para el desayuno*[655]. Solo el título del artículo es una declaración de intenciones que reflexiona sobre lo falso de la idea de lo natural de la naturaleza femenina, una idea que se inculcaba desde la educación más básica, esa "naturaleza femenina". Una de las obsesiones de Barnes, otra, será el role de la madre. No comprende porque una mujer está ya justificada como individuo en el

654 Barbey d´Aurevilly published lines on elegance under the female pseudonym of Maximiliene de Syrène, in remembrence of the woman he had "silently adored" in his youth. LEHMANN, Ulrich: **Tigersprung, Fashion in Modernity**. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, London, 2000, p. 85

655 "I hate the jeune fille. There isn´t that much youth. They are always exclaiming ´Where am I?´when they wake up a little too early for breakfast". Lydia Steptoe, "Against Nature: In which Everything that is Young, Inadequate, and Tiresome Is Included in the Term Natural". *Vanity Fair* 18 (August 1922): p. 60

momento que es madre, deja de ser muchas cosas para ser "madre" por encima de todo:

> *¿Ahora lo que yo quisiera saber es porque los bebes están considerados como justificadores de la existencia de una mujer?*
> *Justificarte a ti mismo una media de cinco o seis veces en una vida es insistir demasiado en el punto, me parece a mí; un punto que incluso la Naturaleza podría disminuir – y que la Naturaleza nunca hace disminuir a un punto.*
> *Incluso algunas mujeres van derechas hacia el séptimo y el octavo.*
> *Pienso que sería mucho más delicado de parte de las mujeres, de cualquier modo, si dejaran de resolver sus discusiones con los hijos*[656].

Para Djuna ser mujer es ya suficiente justificación para generar una identidad, no hay que buscar otra justificación fuera de ello, ni en los hijos ni en otra parte. Su misoginia, repetimos, es hacia el concepto de mujer creado tras la revolución burguesa, el ángel del hogar portadora de todo lo correcto, deseado y lícito. Otro ejemplo característico es la pieza *The Diary of a Dangerous Child*, "El Diario de una niña peligrosa". La heroína protagonista se enfrenta a una gran frustración una vez que descubre lo limitado del destino de la mujer burguesa de clase media; *Me ando debatiendo conmigo misma si yo debería ponerme en manos de algún hombre bueno y convertirme en madre, o si debería convertirme en una lasciva y salir fuera al mundo y hacerme un lugar para mí misma.* La joven continua su reflexión pensando que su padre, un abogado, desaprobaría la segunda opción, y su madre, que pertenece a la buena sociedad, no lo aceptaría. Al fin concluirá; *Deberé ser una idiota por su propio bien.* Pero, en su penúltimo diario, nuestra heroína revela una nueva solución a su dilema, y humorísticamente añade; *Sí, he cambiado de*

656 *Now, what I want to know is why babies are considered such justifiers of a woman´s existence?*
To justify yourself more than five or six times in life is rather insisting on the point, it seems to me; a point that even Nature would drop – and Nature almost never drops a point.
Yet some women go right on to the seventh or eight.
I think it would be far more delicate of women, in every way, to stop clinching arguments with children.
Womanhood should not be thrust upon the attention. Ibid, p. 60.

parecer. Ni voy a darme a ningún hombre bueno, y convertirme en madre, ni voy a salir al mundo y convertirme en una lasciva. Voy a huir y me voy a convertir en un chico [657] . Queda pues evidente que para Djuna la mujer está sentenciada, y en aras de lograr su libertad debe dejar de ser lo que es y convertirse en otra cosa diversa. Encontramos una doble lectura que, de modo sarcástico, arremete contra la sociedad al tiempo que da las claves de la ruptura. Unas claves que, en su individualista rebelión, no dejen de quedar enmarcadas en la mismísima sociedad a la que se pretende criticar. La misoginia del dandy ortodoxo aboga por una mujer que no cambie, que se quede tal y como la concibe el imaginario masculino, o virgen o puta, que elija, pero que permanezca allí. La misoginia de Barnes quiere a una mujer que deje de ser lo que otros la imaginan para convertirse en otra cosa diferente, diferente, única e individual. La salida más clara, para ser nombrada, será convertirse en un chico. La salida más real, la elegida, es algo más sofisticada.

Sin embargo, la pieza más renombrada y sofisticadamente perversa, es aquella en la que se cuestiona, *¿cual es la forma correcta de morir?*, en la que satiriza a todos aquellos que desdibujan su personalidad adaptándose a raja tabla a las normas y convenciones sociales:

> *Uno debe morir con buen gusto. Y sin embargo que poca gente se da cuenta de que hay un ritual para morir en buen tono tal y como lo hay para vivir!*
> *... Grandes tomos han sido compilados en el arte de vivir; casas especializadas en el envío de cartas de amor, de rechazo o de desesperación para ocupados hombres de negocios... pero dónde, le pregunto a usted, si hubiera un solo y sucinto, simple, conmovedor, ineluctable folleto sobre la muerte, y la manera correcta en la que un jovencita deberá morir?*

657 "I am debating with myself whether I shall place myself in some good man´s hands and become a mother, or if I shall become a wanton and go out in the world and make a place for myself. (...) I should be an idiot for their sake (...) Yes, I have quite changed my mind. I am neither going to give myself into the hands of some good man, and become amother, nor am I going to go out in the world and become a wanton. I am going to run away and become a boy. Lydia Steptoe, *Diary of a Dangerous Child: Which Should be of Interest to All Those who Want to Know How Women Get the Way They Are*", Vanity Fair 18 (July 1922): p. 94

No, esas cosas han sido, por incontables siglos, dejadas a la inspiración del momento....[658]

Lydia enumera las muertes más apropiadas y de buen gusto, según el color del pelo de la que se dispone a morir. Las rubias no deberán pegarse un tiro, esto supondría no solo un error social sino totalmente falto de romanticismo, mejor sería que optase por colgarse, a ser posible de alguna antigüedad italiana. La pelirroja, recordemos que el pelo de Djuna era algo caoba, debería morir con agua, aunque es consciente de que este método es algo más costoso de conseguir, y generalmente estas damas prefieren la reclusión y la reducción al mínimo de cualquier actividad. Curiosamente el final de Barnes será precisamente este. No llegará a nombrar el espejo que Larra empleará para su suicidio, pero hay cierta idea de control de tu propio final, un espejo metafórico es el que la escritora aconseja para cumplir el sacrificio final, el broche de oro de una vida preparada.

Muchas de las heroínas que construye Barnes tienen la resolución de escapar a una vida de convenciones, pero, en general, no tienen la suficiente fuerza de carácter o simplemente les falta conocerse en mayor profundidad para conseguir una vida plena y satisfactoria. Quizá todos sus textos no fueron más que una excusa para probar posibles vías de escape para sí misma. En esa búsqueda va perfilando su misma máscara, refinándola y perfeccionándola. Sabe que para una mujer ser íntegra y llevar hasta sus últimas consecuencias su deseo de ser tratada como a una

---

658 *One must die in good taste. Yet how many people fail to realize that there is a ritual of good form for death as there is for life!*
... Heavy tomes have been compiled on the art of living; mail order houses do a rushing business issuing sample letters of love, rejection, and despair. ... but where, I ask you is there a single thin, succinct, touching, ineluctable brochure on death, and the correct manner in which a young lady may die?
No, there things have been, for countless centuries, left to inspiration of the moment. No wonder people drag on dreary and inappropriate lives, rather than lay themselves open to adverse comment by their ignorance of good form in dying. Lydia Steptoe, "What is a Good Form in Dying? In Which a Dozen Dainty Deaths Are Suggested for Daring Damsels", *Vanity Fair* 20 (June 1923): p. 73

igual se torna duro en extremo. Pero, tanteando posibilidades llegará a ser lo que fue, una figura intermedia e indeterminada y andrógina; bella y distante; afilada y retadora.

Durante 1929 y 1931 casi todos su artículos se publicarán en el *Theatre Guil*, y esta vez vuelve a usar su nombre completo. Aun así, sigue sin considerarlos parte de su trabajo "serio", serán lo que llamará, el poso de los desperdicios. En ellos mostrará parte de sus ideas estéticas. En la década de los años 20 Djuna completó su trabajo serio, *Ryder* y *Ladies Almanack*, muchas de sus piezas de un solo acto para teatro, y parte de sus historias cortas que aparecerán en *A Book* y en *A Night Among the Horses*. Todos estos trabajos quedarán reflejados en los nuevos artículos sobre teatro, y demuestran, una vez más, su obsesión con la búsqueda de la identidad.

Los códigos Victorianos serán para ella destructivos para la identidad de la mujer, y concluirá, *hubiera sido mucho mejor si una Brönte hubiera sido sacrificada a su hermano, lo que era tradicional cuando el amor era amor, y el pecado era pecado y nunca ambos se mezclaban o relacionaban. El pecado conduce al infierno, y el amor a un montón de hijos adorados por una madre que tenga un número suficiente de hijas para limpiar tras ellos*[659]. Evidentemente no quiere saber nada del modo en el que la sociedad posiciona a las mujeres, sin embargo no le parece mal que se establezca un estándar de conducta para el público general, para todos a excepción, claro está, del artista. El artista debe, moralmente, hacer lo que le plazca. Asume así una suerte de norma ética que debería ser generada por cada espíritu superior para sí mismo. Estas almas

659 ...it is far better than that one Bronte should be sacrificed to the brother, which was traditional when love was love, and sin was sin and never the two could mix and mingle. Sin led to Hades, and love to a lot of male children doted upon by a mother who bore a sufficient number of girls to clean up after them. Barnes, "The Dear Dead Days: Love Is Done Differently on Our Current Stage", in **Theater Guild Magazine** 6 (February 1929): p. 43

hipersensibles son conscientes, dice, de los pros y los contras del establecimiento de un código personal de conducta. Nada más cercano a la visión del dandy que esta disciplina auto impuesta que engrandece al cuerpo y disciplina el alma.

III.2.2 *Ryder* (1928) Lo obsceno y lo virginal; lo crudo y lo sofisticado

Ahora, en París ... Djuna Barnes ha escrito un libro que es todo lo que ella era, y debe aún seguir siendo – vulgar, bella, desafiante, inteligente, poética y un poquito loca – un desconcertante hodge-podge de lo obsceno y lo virginal, de la sátira y la melancolía, del humor más grosero y de la tristeza más delicada – un libro que bloquea absolutamente cualquier clasificación, pero que sin duda es una de las cosas más sorprendentes que pueda llegar de manos de una mujer[660].

4. Djuna Barnes. París, 1925.
Foto atribuida a Man Ray.

660 Now in Paris,... Djuna Barnes has written a book that is all that she was, and must still be – vulgar, beautiful, defiant, witty, poetic, and a little mad – a bewildering hodge-podge of the obscene and virginal, of satire and wistfulness, of grossest humor and the most delicate sadness – a book that absolutely baffles classification, but that surely is a most amazing thing to have come from a woman´s hand. CALHOUN, L. "A Woman´s Hero", The Argonaut 104 (1 September 1928): 12. The American Mercury. Citado en PLUMB, Cheryl J. **Fancy´s Craft, Art and Identity in Early Works of Djuna Barnes** Selinsgrove: Susquehanna University Press. London and Toronto: Associated University Press. 1986, p. 75

Si la identidad es variable, tiene infinidad de capas, y sobre todo es una construcción, el dandy se erige como la figura perfecta para esta dialéctica de la identidad auto-construida y prefabricada. La noción baudelariana del dandy, tal y como afirma Simmel, se caracteriza por la oposición, donde un sentido aristocrático decidido reemplaza una aristocracia de cuna[661]. El dandy reta la normatividad burguesa patriarcal al anunciarse como la suma de un conjunto de poses y puestas en escena premeditadas, un yo que se adscribe a un tiempo otro en el que la moral era otra y las expectativas para una dama también otras. Djuna Barnes nacerá en 1892 en una cabaña de troncos cerca del río Hudson; su odiado padre y su adorada abuela proclamaban el amor libre. Zabel Barnes, su abuela, fue espiritista y feminista, *saloniere* y articulista; frecuentará los salones de lady Wilde, la enorme madre de Oscar Wilde quien *navegaba entre sus invitados a toda vela*[662] y será amiga de Eleanor, la hija de Karl Marx. Djuna hablará de su familia y sus orígenes en la novela *Ryder*, ella aparecerá oblicuamente, con una identidad variable de infinitas capas, se mostrará guardando silencio, *Me gusta presentar mi experiencia humana con un poco de silencio y moderación. El silencio hace que la experiencia llegue más lejos y cuando muere le da esa dignidad común a lo que uno ha tocado sin arrebatarlo*[663].

En *Ryder*, hablará de cincuenta años en la vida de un familia. La escribirá en 1928, con 38 años. Una extravagancia que mezclará los estilos de varios escritores "subidos de tono", Rebeláis, Fielding, Sterne y Joyce. La historia de Wendell Ryder se hará anatomía de la ideología sexual de la autora. Primero imita la crónica familiar con figuras de la picaresca de Rebeláis; *Ryder* narra las aventuras del gran

661 SIMMEl, George. **Fashion, Individuality and Social Forms.** Chicago University Press, 1971.
662 ELLMANN, Richard . **Oscar Wilde**, Alfred A. Knopf. Nueva York. 1988. pp. 124-125.
663 BARNES; Djuna. *Theatre Guild Magazine, 1931.* En, HERRING, Phillip: **Djuna Barnes.** Circe. Barcelona. 1997, p. 11

proyecto patriarcal de Wendell: extender su "raza" por medio de un impresionante dispositivo de diseminación ilegal. Cada discurso parodia las concepciones de sexualidad y genero, estas parodias no presentan solo a Wendell y sus mitos y proezas, también parodia la resistencia de sus personajes femeninos. *Ryder* inscribirá a la misma de Barnes en una parodia que analiza, por un lado, la ideología de la cultura patriarcal oculta en los discursos de la mitología y la literatura, y, por otro, ofrece una versión "femenina", y burlona, de estos mismos discursos.

Un himno sofisticado y divertido de la lujuria que hay en toda la raza humana, dirán unos, un retrato humorístico de un hombre, Wendell Ryder, que ama a todas las mujeres del planeta y las ama bien; la tragedia de un puñado de mujeres. Todas sus piezas han recibido este tipo de contradictorias críticas, un libro lujurioso, un libro trágico, un libro humorístico. Andrew Field, su biógrafo, apunta que se trata de una obra autobiográfica y construye los paralelismos entre el protagonista, el señor Ryder, y su padre; *Miss Barnes odiaba a su padre*[664]. Sin embargo, apunta Cheryl J. Plumb, Wendell es, como el resto de los personajes, contradictorio; con la estrategia de yuxtaponer personajes y temas Barnes despliega dobles sentidos. *Ryder* se construye a base de contrastes, estados de ánimo diversos, temas, estilos variados, que generan una intrincada estructura construida sobre el debate y la digresión. Explota la sátira social y reflexiona en torno al espíritu humano.

Plumb habla de los dos objetivos que aparecen en la novela; por un lado, la social, una sátira de la conformista clase media y de su represión sexual, en este estrato Wendell Ryder aparece como un, casi seductor, inconformista quien reta toda la ortodoxia social. Sin embargo Barnes añade un segundo propósito,

664"Miss Barnes hated her father". FIELD, Andrew. **Djuna: The Life and Times of Djuna Barnes.** G. P. Putnam´s Sons, New York, 1983, p. 31

presentarnos el eterno conflicto entre nuestra naturaleza física y nuestro espíritu, empleando el egotismo inocente e inconsciente del mismo Wendell. La devoción del señor Ryder a su ser físico se simboliza por su filosofía de la poligamia, una filosofía que lo identifica con la procreación y la muerte. Un ser irreverente que va por el vecindario vociferando su apoyo incondicional a la poligamia burlándose de las creencias sexuales de la clase media en su misma cara. Quiere que todos sus hijos, que fueron realmente muchos, crezcan libres de cualquier represión social o sexual, así que educa a su familia en casa. Tanto él, Wendell, como su madre, Sophia, representan una aceptación humorística y abierta de la naturaleza sexual, aunque la madre encuentra el afán "procreador" de su hijo incomprensible, *un hombre humano podría ocasionalmente dar (a la naturaleza) un respiro* [665.]

En, lo que J. Plumb llama un lúgubre aforismo Barnes escribe, *el hombre vive entre la espantosa presión de la ingle y de la tumba*[666]. El padre de Djuna Wald Gustafson, se transforma en Wendell y realmente vive entre esas dos presiones. Wald, hijo de la sabia Zabel, predicaba una filosofía que justificaba la promiscuidad imaginando un mundo de músicos y poetas sin restricciones sociales ni opresión religiosa y saltando alegremente de una cama a otra. Cuentan que cabalgaba por el pueblo con su rojo pelo al viento buscando nuevas y puntuales amantes, colgando de su silla de montar siempre llevaba una esponja, "para limpiar sus partes íntimas". Junto a la página 1 de Ryder hay un dibujo de Djuna en que se ve a Wendell a caballo con la pelliza que solía llevar todo el año, la esponja colgando y sus mujeres al fondo saludando alegres en perfecta formación. Wald utilizará el pseudónimo de Brian Eglinton Barnes, que será el nombre que conservará por más tiempo. En *Ryder*, Wald se llamará Wendell, en *The Antiphon*,

---

665 BARNES; Djuna. **Ryder.** New York: Boni & Liveright, 1928. Reprint. New York: St. Martin´s Press, 1979, p. 226

666 Este lugubre aforismo figura en un hoja de notas de Barnes que empieza sí: "Sin duda la razón de los uniformes... "propiedad de Peter Barnes.

su última novela, se llamará Titus. Ambos personajes compartirán muchas características del modelo real, incluída la fecha de nacimiento. Será un *maldito rústico desenfrenado*, con grandes pulgares buenos para enmasillar ventanas, *toca seis instrumentos... mal*[667]. Djuna incluso hace confesar a su padre ficticio en *Ryder* que le había iniciado sexualmente una fregona, hecho que, afirma Phillip Herring, de haber sido cierto, hubiera encantado a Zabel, esto es, a Sophia.

5. Wendell Ryder (Wald Harold Barnes) recorre su pueblo saltando alegremente de cama en cama. Amarrado a su caballo lleva siempre una esponja para "lavar sus partes íntimas". Ilustración de Djuna Barnes para Ryder, 1928. Contraportada.

Su madre, Elisabeth fue *una inglesa bella y obstinada*[668.] Wald la llamaba despectivamente, británica, considerándose él más bien irlandés o escocés. El personaje de la madre de Djuna en *Ryder* será Amelia, una mujer que toca el violín y alimenta a ratones blancos y quien, cede su herencia a Wald. Todos datos reales. Wald y Elisabeth se casarán en Nueva York el 3 de julio de 1889, él se decidió finalmente por el nombre Wald Harold Barnes. Se irían a vivir a Cornwall-on-Hudson hacia 1890 en plena naturaleza. Pasados unos meses de su llegada a lo que llamaban el "Arca de Hobbs", Zabel invitará a su amiga Elizabeth Frances

667Colección Djuna Barnes, Universidad de Maryland, II, p. 1
668Notas de James Sterne, entrevista con Djuna Barnes para *Time*, 18 de enero de 1943.

Faulkner Clark a instalarse en la pequeña cabaña. Esta segunda Elizabeth, será Fanny, la segunda mujer del prolijo Wald-Wendell. El personaje de Fanny en *The Antiphon* tiene, *el cabello color estopa y el trasero orondo de una bibliotecaria buscando un buen libro en un estante bajo*[669]. En una hoja de notas le dedica un breve párrafo lleno de lindezas tipo, fulana desaliñada, que pasaba el tiempo haciendo punto, o cosiendo cosas interminables, con un mentón ligeramente barbudo. En *Ryder* la llamará Kate, la *Desaliñada.* Fanny se instalará definitivamente en la cabaña cuando Djuna tenía cinco años en 1897, la misma fecha que aparece en *Ryder*.

En la novela Amelia y Kate, Elizabeth y Fanny, están de parto al mismo tiempo. Thurn (1890) será el hijo de la primera, el hermano mayor de Djuna (1892). La segunda dará a luz a Muriel (1899). Luego, la primera, a Zendon (1900), luego a Saxon (1902). De nuevo la segunda, y también en 1902, dará a luz a Duane, más tarde, en 1904 a Buan. Ese mismo 1904, Elizabeth, la primera, dará nuevamente a luz a Shangar, el último hermano, de sangre, de Djuna. Todos los niños, Djuna incluida, llevaran el apellido de soltera de su madre respectiva, Chappell o Faulkner, según la costumbre yanqui. Thurn, Zendon, Saxon, Shangar y Djuna, por un lado; Muriel, Duane y Buan. Hiperpoblada cabaña y curiosos nombres. Djuna cuenta que su nombre será una mezcla de del príncipe indio Djalma, un personaje de El judío errante de Eugène Sue, combinado con la forma en la que su hermano Thurn decía la palabra luna, "nuna". Un nombre inventado que le servirá a la autora en la construcción de su diferencia, *es un nombre inventado por mi padre... no existía ninguna otra Djuna ... si el nombre significa algo es luz de luna, porque mi hermano mayor de pequeñito llamaba "nuna" a la luna. Mi padre leyó por entonces "El judío errante" de Eugene Sue (?), le gustó el príncipe que se*

669 Colección de Djuna Barnes, Universidad de Maryland. II, p. 1

llama Djalma (indio) y puso Dj a la una y eso es todo...[670]. Su nombre inventado y estrictamente personal será, no sólo y obviamente requisito básico de militancia dandystica, sino que se convertirá en algo muy "barnesiano" ya que en todos sus relatos los nombres son extraños y especiales, en muchas ocasiones inventos de la propia Barnes cargados de psicología en la construcción de sus caracteres.

En *Ryder* aparece un rencor poco velado a su madre. Ese rencor lo achaca la biógrafa a agravios reales o imaginarios, creía que Elizabeth solo había querido tener hijos varones, y estaba resentida por haber tenido que cuidarlos, *el pecado llevaba al infierno y el amor a un montón de niños varones adorados por una madre que tuvo el suficiente número de hijas para que limpiaran lo que manchaban ellos*[671]. Esta adolescencia cargada de familia y de "tareas del hogar" la prevendrán el resto de su vida, *mi padre y sus hijos bastardos y amantes me hicieron renunciar al matrimonio y a los bebés*[672]. Además ni Elizabeth ni Fanny contaron con anestesia en ninguno de sus partos, Djuna veía el parto como un momento extremadamente doloroso y realmente espantoso, un momento que, decía, ningún escritor ha sido capaz de describir en todo su auténtico horror.

Wald por su parte veía todo el asunto de modo bien diverso. Declaraba que la poligamia supondría menos pobreza, menos madres solteras y mayor estabilidad social. Su vida se basaba en su propia naturaleza y sus principios morales. Como escribe el biógrafo de Barnes en un curioso tono, *en otras palabras que era moral engendrar bastardos; sin embargo parece que su responsabilidad moral empezaba y terminaba con la procreación*[673]. Todo su pensamiento fue redactado en un texto, escrito en 1887 y que tituló nada menos que "Salvación de la raza", texto que,

670 Carta del 1 de febrero de 1967 a Yolanda Hendricks que había puesto Djuna a su hija. Universidad de Maryland.
671 Djuna Barnes, "The Dear Dead days", *Theatre Guild Magazine* VI, febrero de 1929, p. 43
672 Djuna Barnes a Emily Coleman, 7 de agosto de 1938
673 HERRING, Phillip: **Djuna Barnes.** Circe. Barcelona. 1997, p. 48

desgraciadamente, destruyo por miedo a que lo detuvieran. En *The Antiphon* Barnes revela, cu*ando llego la policía al otro lado de la tapia (que él había construido bien alta por miedo a las habladurías), él quemó su credo, renunció a su tratado*[674]. En este credo destruido hablará igualmente de sus teorías de la educación; la instrucción que daban en las escuelas públicas no era la adecuada y más bien resultaba perjudicial para el desarrollo de los niños. El aprendizaje habría de ser un proceso intenso y progresivo para toda la familia; toda una forma de vida. Scott narra cómo era este aprendizaje, una narración que la misma Djuna completará con añadidos entre paréntesis:

> *Por las noches leía (en voz alta) una serie de autores. Reunidos bajo la chimenea, oían a Dickens, Dumas, Henty, George Eliot, George Sand, Lewis Caroll, Grace Aguilar, L. T. Mead, Swifft, los cuentos de Grimm, Shakespeare, Kate Greenaway, La Oca Cuentista, Turguéniev, la poesía de Poe, Kipling, (Whitman), Swinburne (el preferido de Wald), Wordsworth, Longfellow, (...) Hans Christian Andersen, Louisa May Alcott, noveluchas, La Biblia, (El viaje del peregrino) (...) los autores preferidos que recordaba eran Dostoievski, Dickens, Chaucer, Montaigne, Donne, Shakespeare y (después Proust)*[675.]

En *Ryder*, Sophia lee por las noches a los niños, pero, como Wendell llora a lágrima viva las escenas de muerte de las novelas, normalmente se las salta. Y en el capítulo 30 la familia en pleno se ve obligada a asistir a un consejo en la escuela dada la ilegalidad de su falta de asistencia a clase. Casualmente un gato muerto había contaminado el pozo de la institución, asunto más que interesante para intimidar al inspector y convencerlo de que el único responsable de la educación de sus hijos era él. Así pues podemos considerar a la autora una *outsider* precoz ya que nunca perteneció, ni pertenecerá, a grupo alguno, ni a institución alguna, ni a club, ni a religión, ni a nación única. En 1912 sus padres se divorciaron y toda la saga Chappell fue literalmente expulsada de la granja; *nos echó de casa como a*

674 BARNES, Djuna. **Selected works of Djuna Barnes: Spillway / The Antiphon / Nightwood**, 1962 .Faber. London. 1980, p. 159

675 HERRING, Phillip: **Djuna Barnes.** Circe. Barcelona. 1997, p. 54

bastardos, que no éramos (...) para poder legalizar al fin a una desvergonzada, escribirá en sus *Obras Escogidas*. Así, ya instalados en Nueva York Djuna tuvo que asumir la responsabilidad de sacar adelante a toda la tropa; Thurn, Zendon, Saxon, Shangar y Elizabeth. Comenzó, gracias a los contactos de su cultivada y políticamente activa abuela Zabel, a escribir para la prensa neoyorkina. Según Herring se sentirá profundamente agraviada por el hecho de que su carrera de escritora hubiera empezado bajo semejante presión emocional.

Ryder incorpora en su narración el sermón, la anécdota, el cuento, el acertijo, la fábula, la elegía, los sueños, los sermones, visiones, parábolas, reprimendas, historias para irte a la cama, nanas, rimas, estructuración paralela, historias de fantasmas, debates, sentencias, aforismos, y emblemas activados como epifanías. Mezcla el mimo, con el canto, con el habla, y con cierto sentido de la musicalidad que Marie Ponsot llamará, *instrumental performance*[676]. Emplea registros bíblicos con prosa del Renacimiento y del siglo XVII. En el artículo titulado "*A Reader´s Ryder*" Ponsot llega a la conclusión que Ryder no es más que la historia de Julie, la hija mayor de la generación más joven, esto es, la misma Djuna. El núcleo de todo el libro será la recuperación de los ancestros, de la infancia y de la identidad de Julie. Conforme la acción va transcurriendo la personalidad de la primogénita va variando. Y esta figura será transportada a otras obras de Barnes, será la infancia para su personaje Nora de *Nightwood*, y será Miranda en *The Antiphon*. Marie Posot añade, *como el Retrato de una Artista como niña, Ryder es un libro grande y atrevido que lucha con éxito para abrir las convenciones de la literatura a nuevas y metafóricas experiencias*. Julie aparece recibiendo consejos permanentemente y hablando poco, como si fuera todo oídos. Haciéndose eco de lo que el aconsejase su madre en la vida real, Amelia, en *Ryder* , le dirá, *No permitas que ningún*

676 Marie Ponsot, "A Reader´s Ryder" (94-112). En LYNN BROE, Mary (edt.), **Silence and Power. A Reeevaluation of Djuna Barnes.** Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville. 1991

hombre te toque[677], además de aconsejarle no tener hijos. Djuna Barnes parece perseguirse en cada uno de sus libros, una persecución que va construyendo su propia identidad. Una vida pues delante del espejo, una vida investigada, revisitada, indagada. Una escritora que sufrió de macrocefalia como el convidado de las últimas fiestas de Azúa.

6. Detalle de Julie Ryder (Djuna Barnes)
del árbol de familia (Family Tree) de los Ryder.
Colección Universidad de Maryland.

Todos los personajes de *Ryder* representaran la crítica de Barnes a las actitudes sexuales de la sociedad. La procreación sistemática se lee como el deber de la clase media, aunque su exageración satírica oscurezca este hecho. La comedia se torna ironía, Wendell quiere tener tantos hijos como piezas hay en un ajedrez o cartas en una baraja. En *Ryder* Barnes emplea la digresión narrativa, la mezcla de prosa y verso, estilizando a los personajes con humor. No solo se cuestiona la misma vida de Wendell Ryder, también se cuestiona si una vida puede ser adecuadamente

677Ibid, p. 99

representada de un modo lineal. Como J. K. Huysmans y Gourmont habían ya declarado, la descripción naturalista de una vida ha llegado a un callejón sin salida.

La vida de Wendell se irá acercando a su final anticipado al ver el héroe, o anti héroe, a Oscar Wilde. Wendell lo verá y se alejará de él, diciendo:

> *El escándalo había estallado, y aunque él fue el fragante origen de un enardecido hedor, en un mes era un hombre cambiado, no cambiante, sentado dentro de su celda, suspirando, escribiendo, tramando "De Profundis", sus dedos fuera de su boca, todo su femenino cuerpo temblando, sufriendo directamente en su pecho; un toro atrapado y capturado, sentenciado, tensado, asediado, vigilado, mostrado, mirado y descubierto por ser una vaca sollozando, chupándose la fuente de sí mismo, y moriría en su propia imagen, un suave dolor a ella decretado, una niña expulsada del cielo, amarrado a cambio de un semental; trémulo en su propia canción de cisne. Me aleje y incomparablemente aburrido* [678]

Esta cita establece un paralelismo, tal y como apunta Plumb, entre *Ryder* y Wilde. La progresión de las frases no es lógica, el lector es forzado a hacer conexiones imaginarias entre los elementos, Wilde pasa de ser "un hombre" a "un toro" a "una vaca" a "una niña" a "trémulo". En esta retahíla de apelativos el lector recrea el proceso mental de *Ryder* y su percepción mutable del mismo Wilde. Retrata una mente que está pensando, como argumenta Croll[679], no necesariamente una reflexión terminada y argumentada. La serie de adjetivos, "atrapado y

---

678 The scandal had burst, and though he was the core, the fragrant center of a rousing stench, in a month he was a changed man, not changing, sitting within his cell, weeping, writing, plotting "De Profundis", his fingers outside his mouth, shuddering in all his soft female body, direct suffering in his breasts; a bull caught and captured, sentenced, hamstrung, marauded, peered at, peeped upon, regarded and discovered to be a gentle sobbing cow, giving self-suck at the fountain of self, that he might die in his own image, a soft pain chartered she, a girl cast out of heaven, harn . PLUMB, Cheryl J. Fancy´s Craft, **Art and Identity in Early Works of Djuna Barnes.** Selinsgrove: Susquehanna University Press. London and Toronto: Associated University Press. 1986, p. 83

679 CROLL, Morris W. **"Attic" & Baroque Style: Essays by Morris W. Croll.** Edited by J. Max Patrick and Robert O. Evans, with John M. Wallace. Princeton: Princeton University Press, 1966. Reprint. 1969

capturado, sentenciado, tensado, asediado, vigilado, mostrado, mirado y descubierto" expresa el miedo latente de Ryder al escrutinio de la sociedad pero también, e igualmente, el miedo a su mismo auto-escrutinio, que pudiera conducirlo a una imagen de sí nada placentera, una imagen bien diferente de la que normalmente proyecta y de la que se jacta. Irónicamente el que reflexiona ante la imagen de Wilde expulsa de sus fantasmas un posible auto-reflexión, y así, se traiciona. La prosa consigue, una vez más, y de modo simultaneo revelar y obscurecer al mismo Ryder, para él mismo y para el lector.

Ryder ha creado una imagen de sí mismo como un padre que es un rebelde social, un rol que justifica su existencia y al tiempo, alimenta su vanidad. Sin embargo, la fragilidad de esta identidad auto-construida se ilustra perfectamente por los lazos que unen a un Wilde y al mismo Ryder. Con la identificación final de *Ryder* y Oscar Wilde, dos serán las temáticas que se unirán: la naturaleza física y la sexualidad, y el ser creado, fabricado y decidido, por uno mismo. Cheryl J. Plumb concluye que estos temas revelan, una vez más, la perspectiva simbolista de la obra de Djuna Barnes. El personaje de Wendell Ryder debemos leerlo como "simbólicamente" representativo de todos los hombres, desde el principio del libro el personaje desciende a su estrato más natural, *Y...¿a quién voy a decepcionar yo ahora?* [680], Wendell ha fallado, un fallo que Plumb ve anunciado desde el principio del texto con los detalles simbólicos de su "inusual" modo de vestir. Ryder viste de verde y aparece rodeado de ratas blancas. J.E. Cirlot anota en su *Diccionario de Símbolos*, que el color verde es un color asociado al sexto enigma del tarot; el Amante es identificado con la "indecisión", la "incertidumbre" y la "tentación"[681]. El sexto enigma se refiere a la leyenda de Hércules a quien le había sido dado a

680 "And whom should I disappoint now?". PLUMB, Cheryl J. **Fancy´s Craft, Art and Identity in Early Works of Djuna Barnes.** Selinsgrove: Susquehanna University Press. London and Toronto: Associated University Press. 1986, p. 84

681 CIRLOT, J.E., **A Dictionary of Symbols.** New York: Philosophical Library, 1962, pp. 185-186; pp. 259-60

elegir entre dos mujeres: “una personificaba la Virtud (activa, con un sentido del propósito, y luchadora) la otra el Vicio (pasiva, rendida ante los más bajos impulsos y a las presiones exteriores). La indecisión, afirma Plumb, está marcada en el traje verde de Wendell. Este traje verde y su decisión de quedarse con “La Desaliñada”, confirma su rendición ante los bajos impulsos, evitando cualquier potencial espiritual. Se limitara a la naturaleza, fallando, a ojos de la misma autora, en su rebelión contra la sociedad, ya que es incapaz de crear una verdad espiritual que vaya más allá.

Como contrapunto a este personaje, básico, instintivo y natural Barnes construye varios personajes que hablan de su preocupación por la moralidad, la identidad y la conciencia. Estos temas serán los principios organizadores de toda la novela, y, por ende, de su misma vida. Para Barnes la naturaleza humana no puede estar limitada a su realidad física. En la novela Julie, ella, y el Doctor O´Connor y Elisha testifican la dimensión espiritual de la naturaleza humana. Las dos mujeres rechazan frontalmente los modos de Ryder. Aunque Julie se nos muestra dejándonos echar “ojeadas” a sus acciones, siempre aparece “especial” y “diferente”. La figura de O´Connor describirá la práctica de la creación de ideas como la actividad que caracteriza el role del artista. Aquí reside la importancia de la diferenciación de Julie, Djuna. Ella se erige al margen de su familia y se construye como personaje ajeno. Un artista observador y observado. Un ser capaz de liberar al espíritu de su sujeción a su ser físico. El artista será el poeta en el sentido más Baudelariano del término. Finalmente, el principio organizador de toda la novela es el conflicto entre la naturaleza humana física y el espíritu humano, una idea que regula toda la obra de Djuna Barnes.

Cuando era pequeña dormía con un perro,
vivía sin problemas y sin pensar maldades;
corría con los chicos y jugaba a pídola;

hoy una joven apoya la cabeza en mi brazo.

Luego crecí un poco y recogí llantén en el corral;
ahora vivo en Greenwich y nadie viene a verme;
sembré pimienta entonces y aplasté la tierra.
Ahora estoy muy tranquila y no hago ningún plan.

Entonces, si me pinchaba un dedo con espinas o cardos,
me lo metía en la boca y acudía a mi madre.
Ahora estoy aquí, mirando una pistola.
Y habrá un mañana, y después otro y otro.

Djuna Barnes.

Conocida por sus pocas palabras habladas y sus muchas escritas. Djuna era, básicamente, escritora, también dibujó, y quizá lo único que pensó de sí misma fue que era una artista. Según su misma estética el artista de la modernidad tenía la obligación moral de mostrar su punto de vista, la imagen que su “superior percepción” captaba del mundo que le rodeaba. Poco conocida y estudiada en su país natal, Estados Unidos, fue apreciada y respetada en el París de entreguerras. Sus poemas trataron la sexualidad femenina con una frescura y de un modo tan directo que la crítica americana al uso, incapaz de reaccionar, la ha dejado de lado dentro de la narración de la corriente dominante en las letras norteamericanas. Su prosa, por otro lado, aparecía al tiempo que dominaban el naturalismo y el realismo más crudos. Barnes tendrá un acercamiento a su trama y sus personajes de modo muy diverso al de los realistas y naturalistas. Sus personajes son "tipos", combinando en cada uno cierta sugestión abstracta con una clara intensidad psicológica. Heredera de la tradición de los simbolistas, durante toda su carrera criticará los valores sociales y morales del ciudadano medio que, para ella, definirán unas individualidades demasiado rígidas y estrechas. Toda su obra girará en torno a esta confrontación entre los valores individuales y de identidad y el modo de hacer corresponder esta con la sociedad.

J.K. Huysmans con su texto *A Contrapelo*[682], originalmente publicado en 1884, asienta las bases para la literatura simbolista al tiempo que crea el personaje que todos los críticos posteriores han nombrado como el súmmum de la idea del dandy, *Des Esseintes*, al que ya nos hemos referido. Huysmans afirma que el naturalismo había muerto ya que había hecho todo lo que tenía que hacer; *el servicio de mostrar personajes reales en un ambiente exhaustivamente descrito está destinado a la delimitación de la existencia de todos los días*[683]. Los decadentes huirán de modo casi enfermizo de cualquier atisbo de realismo, abogaran por la repetición temática acercándose a una prosa musical, y enfatizaran la idea de cómo un hombre se disfraza para ser otro hombre. Esto conducirá a otra de las líneas definitorias claves del simbolismo, y la que a nosotros más nos interesa, la actitud decadente. Baudelaire contribuyó en gran medida a definir esta actitud y esta estética, una actitud, y una estética, empapada de dandysmo. Baudelaire define al artista de la modernidad como a un ser que rezuma un profundo desdén hacia los valores de la clase media, ya que cree en su sensibilidad infinitamente superior. La única excusa que tendrá el hombre para escribir será pues tratar de revelar al resto de los mortales esta superioridad espiritual, esta hipersensibilizada percepción del mundo. Reflejar pues su espejo individual. La idea, una y mil veces repetido, es encontrar lo eterno en lo transitorio.

La familiaridad de Barnes con la estética decadente y simbolista y con su ideario, puede demostrarse por una infinita de referencias en sus trabajos más tempranos. El subtítulo de un drama, publicado en *The New York Morning Telegraph* en 1917, apunta de modo evidente a la influencia de Baudelaire: *The*

682 A Rebours. Nos referimos a una de las traducciones del texto, la edición de Cátedra así lo nombra, A contrapelo.

683 "the service of showing real personages in accurate surroundings," and he objected to it was bound by "the delineation of everyday existence". PLUMB, Cheryl J. **Fancy´s Craft, Art and Identity in Early Works of Djuna Barnes.** Selinsgrove: Susquehanna University Press, London and Toronto: Associated University Press. 1986

Death of Life; *`Death is the Poor´s Man´s Purse* --´ Baudelaire."[684]. La pieza teatral *A Passion Play* también refleja los aspectos morales de Baudelaire. En otros textos se entre lee su conocimiento de otros tantos escritores de similar estética; *Hauptmann, Hofmannsthal, Maeterlinck, Yeats y Sygne.* Todos los personajes de Barnes como los de sus padres espirituales se construyen con una única obsesión, el problema de la identidad. Y, si tenemos en cuenta que su trabajo ha sido siempre tachado de "autobiográfico" y muy, muy "personal", habremos de llegar a la conclusión de que su verdadera obsesión vital fue ella misma, y su misma identidad, identidad que construirá, apuntamos nosotros, de modo consciente y deliberado, una identidad andrógina, ambigua y resbaladiza. Una identidad de dandy.

> *.... de frialdad, indiferencia, despiadada determinación de plantar cara a la enormidad de la fealdad y del fracaso potencial dentro de nosotros mismos y en el mundo que nos rodea, y traer a esta exposición un salvaje o salvador espíritu cómico y la belleza salvadora del lenguaje. La necesidad es mantener la verdad del cuadro fragmentado,; exponer, ridiculizar, atacar, pero siempre crear y sacar a nueva luz nuestro potencial para la violencia y el absurdo así como para las acciones más corteses*[685].

684" La Muerte de la Vida; `La Muerte Es Monedero del Hombre Pobre´-- Baudelaire". Ibid, p. 16

685....of coldness, detachment, ruthless determination to face up to the enormities of ugliness and potential failure within ourselves and in the world around us, and to bring to this exposure a savage or saving maintain the truth of the fractures picture; to expose, ridicule, attack, but always to create and to throw into new light our potential for violence and absurdity as well as for graceful action. . HAWKES, John: "An Interview" Wisconsin Studies in Contemporary Literature 6 (Summer 1965): pp.143-44.

III.2.3 *Ladies almanack*
Pardon me, I must be going!

Esta es la parte sobre el Cielo que nunca ha sido contada. Tras la Caída de Satán (...) , todos los Ángeles, Aries, Tauro, Géminis, Cáncer, Leo, Virgo, Libra, Escorpio, Sagitario, Capricornio, Acuario, Piscis, todos reunidos, tan cerca que resultaban irreconocibles, uno del otro. Y nueve Meses después, se oyó bajo la Cúpula del Cielo un gran Canto, y desde el Centro, un Huevo, tan increíble como una cosa olvidada, cayó a la Tierra, y sorprendentemente, se partió y se abrió, y de él salió una diciendo "Pardon me, I must be going!" . Y esta fue la primera Mujer nacida con una Diferencia[686].

.

El mismo año que *Ryder* se convertía en un *best seller* en América, Barnes terminaba un pequeño libro que titulará, *Ladies Almanack* , lo imprime por su cuenta en *McAlmon´s Contact Edition* y publica 1.050 copias. El libro contiene, además, 22 dibujos de Barnes en tinta y lápiz, muchos de los cuales fueron coloreados a mano por la misma Barnes. El Almanaque está dirigido a las "señoritas", *ladies*, subrayando una asociación entre cierta clase, superior, y la comunidad de sofisticadas lesbianas que floreció en el lado izquierdo del Sena en el París de entreguerras. Este libro, escrito por "un señorita de moda", *a lady of fusión*, convierte al hombre en su enemigo y glorifica el amor entre mujeres. Está es, al menos, una de las lecturas más obvias del libro, pues, como siempre sucede

686 This is the part about Heaven that has never been told. After the Fall of Satan (and as he fell, Lucifer uttered aloud Cry, heard from one End of Forever-and-no-end to the other), all the Angels, Aries, Taurus, Gemini, Cancer, Leo, Virgo, Libra, Scorpio, Sagittarius, Capricornus, Aquarius, Pisces, all, all gathered together, so close that they were irrecognizable, one from the other. And not nine Months later, there was heard under the Dome of Heaven a great Crowing, and from the Midst, an Egg, as incredible a thing forgotten, fell to Earth, and striking, split and hatched, and from out of it stepped one saying "Pardon me, I must be going!" And this was the first Woman born with a Difference. BARNES, Djuna: **Ladies Almanack.** Kessinger Publishing´s Rare Reprints. 2004, pp. 25-26

con Barnes, no es esta la única interpretación.

Su autora lo llamará, *una ligera satírica reprimenda*[687], aunque también lo posicionara cerca de la prosa de Proust. De hecho muchos teóricos consideran este texto una contestación a *Sodoma y Gomorra* de Proust. *A lady of fashion*, escribe sobre otras damas con un lenguaje, que tal y como apunta Shari Benstock, apela a estas mismas privilegiadas señoritas en su arte de amar conspirando con el lenguaje del psicoanálisis, las prácticas deconstructivas y la teoría de la crítica feminista. Cercano a la crónica proustiana, salida de las costas de Mytilene, mira a sus novicias, sus "santas" y sus "sacerdotisas" y ve como juguetean e intercambian con el "otro" su misterio, la anomalía que reclama un nombre oculto. *Ladies Almanack* ofrece una visión alternativa a *Ryder* y su agresividad heterosexual; ofrece un mito de la misma creación de la exquisita mujer, la primera, que nació con una diferencia, la que al llegar se excusa con un inglés afrancesado, *pardon me, I must be going!*, "discúlpenme debo irme!". La diferencia aquí inaugura el regreso de la mujer al control de su misma sexualidad, la parte que, hasta el momento, se había visto forzada a *tragarse su propia sombra*[688] en el salvaje ritual del amor heterosexual. *Ladies Almanack* explora la sexualidad femenina y examina la validez de la diferenciación entre los géneros.

Confundió a los críticos, intimidó a los lectores, fascino a las feministas, indignó a los conservadores, y encantó a todas aquellas que parodiaba durante décadas. El libro fue rechazado por su distribuidor y hubo de ser vendido, de forma privada, por los amigos de Djuna en las calles de París. *Ladies Almanack*, como

687"slight satiric wigging". SNIADER LANSER, Susan. "Speaking in Tongues: Ladies Almanack and the Discourse of Desire". (156- 169). En, LYNN BROE, Mary (edt.), Silence and Power. A Reeevaluation of Djuna Barnes. Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville. 1991, p. 156

688"eat its own shadow", en WICKES, George. THe amazon of Letters: The Life and Loves of Natalie Barney. Putman. New York. 1976

apunta Susan Sniader, *se erige a parte, planteando un reto a las cuestiones de escritura, lectura y autoría*[689]. Sus principales lectoras serán las mismas protagonistas, el círculo de Natalie Clifford Barney, la Amazona, cuyo salón de París en la rue Jacob, fue un centro cultural durante las primeras décadas del siglo XX. Un círculo de exquisitas lesbianas al que Barnes nunca pertenecerá, y del que hablará desde fuera con sarcasmo y, en más de una ocasión, cierta maldad. Algunos críticos sugieren que el libro fue inspirado por la leyenda de que James Joyce *nunca aparecía sin su libro de santos*[690]. Las mujeres del círculo de Barney irán siempre con su Almanaque bajo el brazo. Todas las *ladies* deberían llevar este Almanaque como *el Sacerdote su Breviario, un Cocinero sus Recetas, como un Médico su Física, y una Novia sus Temores, y un León su Rugido*[691]. El libro está ilustrado por Barnes con querubines barrocos, grotescos medievales, iconografías paródicas, zodiacos feminizados, criaturas sexuales, y toda una suerte de emblemas arcaicos y arcanos. El resultado es un auténtico pastiche que desafía cualquier definición.

El texto también es evasivo. Mezcla un inglés moderno con versos isabelinos, arcaísmos comunes, a lo Chaucer, neologismos; formas gramaticales surgidas del renacimiento, o inventadas para la ocasión. Metáforas sin ningún sentido aparente. Discursos indirectos, preguntas retóricas, y máximas cuya intencionalidad no queda muy clara; la sexualidad femenina es tachada de “desagradable” y luego de “bendición”, en una misma frase; las mujeres que aman a otras mujeres son “un árbol cortado de la vida” pero también “un Jardín de Éxtasis”; el amor en un

---

689 Ladies Almanack stands apart, posing a challenge to questions of writing, reading and authorship. SNIADER LANSER, Susan. “Speaking in Tongues: Ladies Almanack and the Discourse of Desire”, pp. 156- 169. En, LYNN BROE, Mary (edt.), **Silence and Power. A Reeevaluation of Djuna Barnes.** Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville. 1991, p. 156

690 Was never seen without his book of saints. KANNESTINE, Louis, **The Art of Djuna Barnes: Duality and Damnation**. New York: New York University Press, 1977, p. 148

691 Al “ladies” should carry this book, as the Priest his Breviary, as the Cook his Recipes, as the doctor his Physics, as the Bride her Fears, and the Lion his Roar! BARNES, Djuna: **Ladies Almanack.** Kessinger Publishing´s Rare Reprints. 2004, p. 9

hombre es el "Miedo sin Miedo", y el de una mujer es la "Esperanza sin Esperanza"[692]. La voz narrativa se hace pues evasiva, se contradice, es enrevesada, e indirecta. El narrador pasa de ser "Yo" a ser "Nosotros", pero no se hace nunca único, desaparece. El resultado es un laberinto al que no se le diseñó una salida. Un texto, que como dice Sniader, *speaks in tongues*[693].

Dame Evangeline Musset, es ella misma una figura intertextual. Su apellido evoca a poeta romántico Alfred de Musset marcando su individualismo y su celebración del amor, su primera heroína americana, Natalie Barney. Ella considera que la renombrada falta de pene es, en su caso motivo de su superioridad y no de su tragedia. Los doce meses del año giran en torno a esta figura en un lado, y en el otro *Patience Scalpel,* la única heterosexual incondicional del libro que introducirá al frío enero con su voz a modo de "escalpelo paciente". El resto de los personajes, todas mujeres, todas lesbianas, ocupan un lugar intermedio entre las constantes discusiones de Dame Musset y *Patience Scalpel* en torno a psicología, sociedad y política. En marzo por ejemplo, Lady Buck-and-Balk querrá legalizar el matrimonio homosexual. Obviamente el discurso de la señorita "Escalpelo Paciente" es extremo y el de Musset también, cada una hacia un lado. Musset incluso habla de la castración como único castigo valido para aquellos que desvirgan a las niñas, tal y como ella narra en tono autobiográfico; *pienso en ese día, hace cuarenta años, cuando yo, siendo una niña de diez años, fue desvirgada por las Manos de un Cirujano*[694]. Musset interpreta su inclinación sexual como

692 Lesbian sexuality is called "Distempered", and a "Beatitude" in the same paragraph; women who love women are "a tree cut from life" yet they make "a Garden of Ecstasy". LA 12; "Love in Man is Fear of Fear", but "Love in Woman is Hope without Hope" Ibid, p. 23.

693 Habla en varios idiomas". SNIADER LANSER, Susan. "Speaking in Tongues: Ladies Almanack and the Discourse of Desire", pp. 156- 169. En, LYNN BROE, Mary (edt.), **Silence and Power. A Reeevaluation of Djuna Barnes.** Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville. 1991, p. 158

694 I think of that day, forty years ago, when I, a Child of Ten, was deflowered by the Hand of a Surgeon!". BARNES, Djuna: **Ladies Almanack.** Kessinger Publishing´s Rare Reprints. 2004, p. 24

justicia poética. Conforme pasan los meses va suavizando sus discurso, y llega incluso a quejarse de que eso de ser lesbiana se estaba haciendo demasiado popular. Al final estos constantes encuentros entre *Evangeline,* Damme Musset, y *Patience* consiguen borrar las líneas que dividen el ser "mujer" y ser "lesbiana", contraponiendo su discurso a aquel de *The Well of Loneliness* y *Sodoma y Gomorra* que abogaban por ese tercer sexo. Ladies Almanack genera un *continuum*, una suerte de *lesbian continuum* que llama Adrienne Rich, la multitud de *formas de intensidad primaria entre mujeres, lazos tanto personales, como políticos, tanto si son como si no explícitamente sexuales*[695].

El Almanaque revisa las bases de la misma cultura, creando vías alternativas a los rituales patriarcales, a los dogmas y los mitos. El mes de febrero presenta, por ejemplo, una imagen de Musset, un icono que la santifica, con un corazón en una mano y una rosa en la otra, levantada sobre un almohadón con borlas, una corona brillante sobre su cabeza, ángeles rodeándola, y suplicantes arrodillados a sus pies. En junio Musset repasa los cuatro grandes momentos de la historia fundiendo a su modo todo el Antiguo Testamento; unirá la Reina de Saba con Jezabel, entre otras cosas. En marzo, parodia la suma teológica de "Si las Mujeres Deberían Haber Sido Hechas en la Primera Producción de Todas las Cosas"[696]. Santo Tomas de Aquino, cuyo libro Barnes tenía y leía, concluyó que el valor de una mujer residía en su rol como "ayudante" del hombre en la reproducción, *Ladies Almanack* ofrece otra versión de los hechos. Un mito femenino, la primera mujer nacida por partenogénesis y llegada a esta tierra ya con ciertos asuntos propios que resolver, y, excusándose en un correctísimo británico modulado con acento francés, todo un fenómeno.

---

695 The myriad forms of primary intensity between and among women, bonds both personal and political, whether or not explicitly sexual. RICH, Adrienne, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence". Signs 5, no. 4 (Summer 1980): p. 648

696 "Whether Women Should Have Been Made in the First Production of Things". BARNES, Djuna: **Ladies Almanack.** Kessinger Publishing´s Rare Reprints. 2004, pp. 25-26

El libro acabará en diciembre con una parodia religiosa. Damme Musset ha vivido ya 99 años y su labor ha perdido sentido. Muere y en su funeral se darán cita todas las mujeres, las lesbianas y aquellas que no contaron a sus maridos toda la verdad. Al final se produce un milagro que probará la santidad de Evangeline y la "lengua de fuego" de los pentecostalistas se convierten en una firma doble que inaugura una nueva y libre, sexualidad para las mujeres y una nueva y libre textualidad, también, para las mujeres; un nuevo cuerpo, suyo, y una nueva voz, una voz que habla múltiples idiomas.

Barnes se mostrará ambivalente frente al mismo libro y frente a las posibles cuestiones personales que aparecieran en el mismo. Era un texto imposible de conseguir ya que no se volvió a editar tras la primera tirada de 1.050 copias de 1928. Tampoco lo incluiría la autora en la compilación de 1962 de S*elected Works*, Barney y su círculo insistían en que accediera a conceder derechos de edición a alguien, pero no será hasta 1972 que Djuna venderá los derechos a *Harper and Row*. Barnes nunca quiso hablar de su vida privada en público y se mostraba molesta cuando los historiadores la nombraban lesbiana. Su biografía nos habla de relaciones con hombres y con mujeres, aunque su verdadero amor, diría, único e irrepetible, será Thelma Wood, una grabadora con aspecto masculino y larguísimas piernas, con la que compartirá diez "tormentosos" años, años estos que inspirarán su novela más aclamada, *Nightwood*. Uno de sus biógrafos, Andrew Field, la considera básicamente heterosexual, remarcando el repetido comentario de Barnes, *yo no soy una lesbiana; simplemente amé a Thelma*[697].

Ladies Almanack fue escrita para una exquisita audiencia . Para un circuito de lesbianas y modernistas, y eso presupone una específica, y restringida, visión del

697"I am not a Lesbian; I just loved Thelma". FIELD, Andrew: **Djuna: The Life and Times of Djuna Barnes**. New York: G. P. Putnam´s Sons, 1983, p. 153

mundo. Tal y como Bertha Harris ha explicado, la sociedad de lesbianas internacionales de la década de los veinte en París era complacientemente elitista y extendía las jerarquías de las clases sociales a las castas sexuales:

> *El mundo, como ellas lo veían, estaba naturalmente dividido en un rígido sistema de clases y entre gays y heterosexuales; y, en su extensión de tal lógica, ser de clase alta era ser también lesbiana . . . El lesbianismo le daba a una automático rango aristocrático: ser lesbiana era ser de las clases más altas. En general, todo lo que era heterosexual era "fealdad" y todo lo que era lésbico era "belleza"; y pasaban el tiempo en una refinada actuación en lo que era belleza y en una huida de todo lo que era fealdad . . . Dirigirán sus energías hacia la recreación de lo que querían que fuesen sus ancestros, la era de Sappho encantada con paganismo lírico, y abandono* [698]

El sentido de lo aristocrático se extendía a todos los aspectos de la vida y de la moral, y por supuesto, a la sexualidad. El mítico pasado de la era de Sappho se reflejaba en su arte de vivir. Y aunque la misma Barnes se negase a ser incluida en tal círculo, sin duda su modo de vida se regía por los mismos patrones, siendo la suya una aristocracia del espíritu, *la perversión*, dirá, *es la habilidad de disfrutar de lo que a otros estremecen y estremecerse con lo que otros disfrutan*[699] . Una vez más Oscar Wilde resuena en nuestros oídos, Wilde y toda la tradición del dandy decimonónico y sus aristócratas ancestros. Desde luego la Marquesa de Merteuil

---

698 The world, as they saw it, was quite naturally divided into rigid class systems and into gay and straight; and, in their extension of such logic, to be upper class was at its finest to be also gay. . . (L)esbianism gave (one) automatic rank as an aristocrat: to be lesbian was at its finest also to be upper class. In general, all that was heterosexual was "ugliness" and all that was lesbian, "beautiful"; and they spent their time in refined enactment of that which was beautiful and fleeing from that which they knew as ugliness. . . They directed their energies toward the recreation of what they wanted to be their ancestry, an age of Sappho delightful with lyric paganism, attic abandonment. HARRIS, Bertha. "The More Profound Nationality of Their Lesbianism: Lesbian Society in Paris in the 1920´s" in Phyllis Birkby, Bertha Harris, Jill Johnston, Esther Newton, and Jane O´Wyatt, ed.: **Amazon Expedition: A Lesbian Feminist Anthology**.Times Change Press. New York. 1973, pp. 77-88

699 "the ability to enjoy what others shudder at, and to shudder at what others enjoy". DB. En, SNIADER LANSER, Susan. "Speaking in Tongues: Ladies Almanack and the Discourse of Desire", pp. 156- 169. En, LYNN BROE, Mary (edt.), **Silence and Power. A Reeevaluation of Djuna Barnes.** Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville. 1991, p. 166

estaría encantada ante tal sentencia.

Barnes y todas las mujeres retratadas en el Almanaque rechazan la imagen que la sociedad ha generado para ellas y crean una nueva imagen, la que ellas deciden proyectar. Rechazan igualmente la idea de que una mujer que ama a otra mujer deja de ser una mujer y se transforma, entrando por la puerta masculina, en una versión deslucida de un hombre. Barnes se niega aceptar el manido argumento de que una mujer independiente, orgullosa, vanidosa e inteligente deje de ser una mujer para transformarse en un hombre "travestido", *in drag*. La idea de que una mujer se recreará exclusivamente a imagen y semejanza de un hombre al liberarse de su destino previsto de ángel del hogar, no deja de ser una construcción de la cultura patriarcal. *Ladies Almanack* ilustra pues el efecto del discurso masculino al definir a la mujer, tanto si está dentro como si está fuera del mismo discurso, y nos enseña una alternativa mucho más rica de diferentes posibilidades para una nueva imagen de la mujer. El Almanaque subvierte la imagen masculina de la mujer proponiendo otra en su lugar, otra que refleje la diversidad femenina. De nuevo asistimos a la misma negación de la distinción tajante que el hito de la normalidad burguesa ha querido construir.

Shari Benstock concluye que el precio a pagar por esta osadía es un doloroso precio y en Septiembre la mujer es comparada con una sirena expulsada del mar y agonizante en la tierra. Una criatura que no puede caminar y que ha sido enseñada a odiarse a sí misma. No podemos evitar recordar el poema de Baudelaire en el que se compara con un Albatros con unas alas demasiado grandes para no resultar un torpe espécimen en una tierra en la que nadie le comprende, mientras, recuerda nostálgico su vuelo libre allá arriba, en otro mundo que no es el de aquí.

III.2.4 Dorando cartones las ilustraciones de DB

¿Contar, o no contar, contar disfrazado? Una tensión central en el trabajo de Barnes es su esfuerzo en transformar, contar su historia mientras la mantiene en secreto. Como si estuviera clavada, incapaz de deshacerse de este esfuerzo ni de completarlo. La narración está escondida y cosificada, sepultada bajo un pesado brocado de estilo, nunca acabada, nunca sincera.
Frances M. Doughty[700].

Sartre dice de Baudelaire que era un dandy con sentido de culpa. Hace que los demás le condenen con pruebas falsas, *a esa conciencia libre hasta imprevisible que podía hurgar en Baudelaire hasta el corazón, descubrir sus secretos y concebir sobre él los pensamientos más caprichosos, se la lleva de la mano y se la divierte con el color del traje, con el corte del pantalón. Entre tanto, la carne desmembrada del verdadero Baudelaire está al resguardo*[701]. Barnes siguió la estrategia de ese engaño protector. No sólo prefabrica un personaje que muestre a un ser que siendo ella no acaba de serlo del todo, sino que, como apunta, Frances M. Doughty, tanto en su vida como en su obra trabajará constantemente en un esfuerzo contradictorio de velar y desvelar, consiguiendo escabullirse una y otra vez del resto del mundo y de toda posible, crítica. *Yo, ya sabía que ibas a reírte*, parecía decir con esa media sonrisa que la caracteriza. Su apariencia y sus mentiras, serán, como las de Baudelaire, un secreto a voces que la ocultan y la envuelven.

---

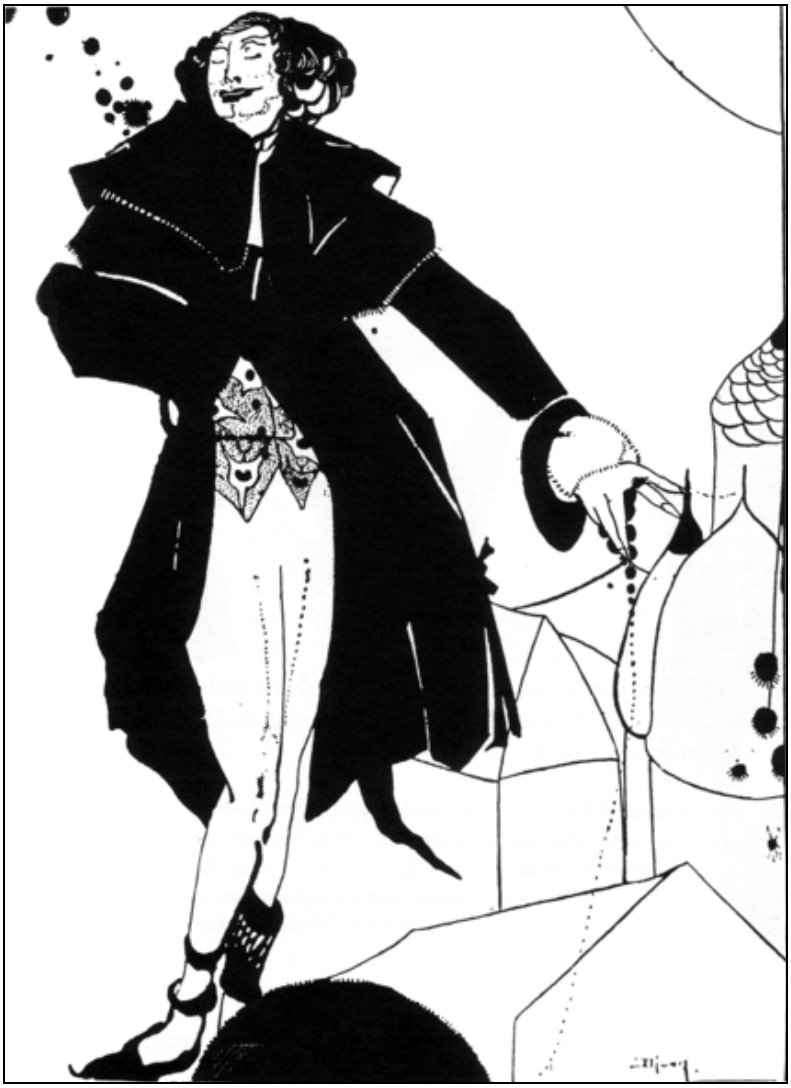
700 To tell, not to tell, to tell in disguise? A central tension in Barnes´work is her effort to transform, to tell her story while keeping it secret. It is as if Barnes were stuck, able neither to let go of the effort nor to complete it. The telling is hidden and encoded, buried under a heavy brocade of style, never finished, never forthright. DOUGHTY, Frances M. “Gilt on Cardboard: Djuna Barnes as an Illustrator of Her Life and Work, pp. 137- 155. En LYNN BROE, Mary (edt.), **Silence and Power. A Reeevaluation of Djuna Barnes**. Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville. 1991

701 SARTRE, Jean Paul: **Baudelaire**. Alianza editorial. Madrid, 1994, p. 99

Su movimiento permanente se transformará en parálisis. Ni siquiera parece descansar con respecto a su misma sexualidad. Tanto en *Ryder* como en *Ladies Almanack*, tanto en el texto, como en sus ilustraciones, aparece en fragmentos de información enmarañada en una tupida trama de estilos prestados, anacronismos conscientes en busca de una identidad que no se termina nunca. La superficie oculta las experiencias reales que acechan abajo, toda su vida agazapada al acecho en su guarida. Siempre recurrió al pasado como fuente de su literatura y de sus dibujos. Sus dibujos son siempre ilustraciones de un concepto, como en su trabajo anti-guerra; de un texto, como en las ilustraciones de sus ficciones; de personas, como en los retratos trazados que acompañan a sus entrevistas. Además las ilustraciones para *Ryder* y *Ladies Almanack*. Barnes publicará su trabajo visual incluyendo muchas ilustraciones para prensa, tanto de ficción como de no ficción, durante la década de 1910 y de nuevo en la década de 1930, así como las ilustraciones para su primer libro de poemas, *The Book of Repulsive Women*, publicado en 1915, y para *A Book*, publicado en 1923. Además pintara algunos retratos al óleo a principios de la década de 1930.

En 1913, con veintiún años, en tan solo seis meses, Barnes produjo treinta y ocho artículos acompañados de ochenta y ocho dibujos, además de otros veinte dibujos que no parecen estar asociados a un artículo completo. Muchas de ellas conservan el estilo de Beardsley. Todas generan unas figuras remotas, con elaborados vestidos, delicadas decoraciones, grandes masas de tinta negra. Todos parecen seres muy alejados y quizá, superiores, a la condición humana. Entre ellos habremos de señalar uno que se titula, “El Dandy” y pertenecería a este periodo. Una figura andrógina vestida con una enorme capa negra, como la que ella solía llevar, ocupa casi toda la composición en un primer plano con una delineada ciudad de cúpulas orientales al fondo. Unos pantalones ceñidos y un historiado chaleco que asoma bajo la gruesa capa completan la indumentaria de este ser de gruesos

labios y pose entre aristocrática y burlona.



9. “El dandy”, ilustración originalmente aparecida en el *New York Morning Telegraph Sunday Magazine*, ilustrando el artículo “How the Villagers Amuse Themselves” (1916).
10.

The Book of Repulsive Women, de 1915, es un conjunto de macabros versos, cuyo tono y estilo es derivativo de la escuela poética del *fin de siécle* de Wilde y Symons, y los dibujos que los acompañan siguen también la estética estilizada de Beardsley. Carolyn Burke argumenta que estos poemas y estos dibujos querían *matar las viejas imágenes de las mujeres,* de tal modo que *una nueva visión se hiciera posible*[702]. Los poemas van dirigidos a una muy selecta audiencia, y probablemente, a una audiencia femenina. En cada verso se relaciona la presencia física de cada mujer retratada, con su psicología. Se relaciona la degradación y la degeneración de la vida moral con la degradación del aspecto físico, a lo Dorian Gray. Por ejemplo, en el poema *From Fifth Avenue Up* la mujer se está "desparramando", "estrangulando", "rezumando", "inclinándose", y "languideciendo". La mujer de *Seen from the `L´,* está siendo encadenada al tiempo que se desencadena, esta metáfora, la mujer que es "cosida" es empleada por Barnes en varias ocasiones. En *Twilight of the Illicit,* el después del acto amoroso, provee a la autora de la ocasión perfecta para hacer su comentario sobre el envejecimiento y la implícita violencia del acto sexual, *tu pelo agonizante muerde la mano/ Rodea tu cabeza*[703]. En *Great ghastly loops of gold,* "Enormes pálidos tirabuzones de oro", estos han *atrapado las orejas de una mujer reclinada en una cama,* y, claro, queda presa de los mismos artilugios que se suponen, la embellecen, convirtiendo los satenes y sedas en trampas mortales.

Los dibujos que acompañan a los poemas muestran a mujeres desmembradas, grotescas, y abstractas. Han sido despojadas, a la fuerza, de su belleza, su identidad, e incluso, de su humanidad: el cuerpo es la señal de su condición de "mujeres repulsivas". Carolyn Burke apunta, *es imposible separar (...) la*

---

702 Burke, Carolyn "Accidental Aloofness": Barnes, Loy and Modernism, pp. 67-81. En LYNN BROE, Mary (edt.), **Silence and Power. A Reeevaluation of Djuna Barnes**. Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville. 1991

703 Your Dying hair hand-beaten / Round your head.

fascinación de Barnes con lo disoluto y lo decadente de la crítica implícita a las mismas actitudes que satiriza[704]. La situación de las mujeres dentro de la cultura patriarcal, lamentable, tal y como expresa Barnes, provoca el efecto de esta degradación, y no al contrario, como apuntó Louis Kannenstine al describir los poemas y dibujos como excesos estilísticos que se limitan a apuntar lo perverso. La pérdida de la inocencia, una suerte de muerte en vida, amenaza cuando la mujer se da cuenta de su situación en la cultura occidental definida por su "diferente" situación en la norma masculina. Extrañada de sí misma y de su cuerpo, incluso de su identidad, *un vacío espacio en su cara*[705], la mujer se hace casi un muñeco languideciente que sigue caminando por inercia. Imágenes de calaveras sonrientes, tumbas que son úteros, cadáveres embalsamados, de locura, de histeria, de desolación abundan en los poemas. Las imágenes literarias son mucho más agresivas que las imágenes visuales que preservan una estilizada depravación, muy a lo Beardsley.

Esta imagen de la mujer como creación de una cultura patriarcal que se abomina va a ser tema central de todas la producción de Barnes, ella, la mujer, será una víctima de la despersonalizada ciudad moderna. En forma de nana Barnes escribirá sobre el inexorable aburrimiento de vivir, habrá *un mañana y luego otro y luego otro*[706]. El *Spleen*, la *Ennui* o, eso, el vulgar aburrimiento que toda alma sensible debe sentir en esta vida, esa indolencia buscada, esa impasibilidad, será para Barnes un credo. Además su piel, dice, descansa sobre su cuerpo como un guante arrugado, expresa más que de sobra el temor a la degradación de la edad, a la muerte, y, por ende, a la misma vida.

---

704 It is impossible. . . to separate Barnes´s fascination with the dissolute and decadent from her implicit critique of the very attitudes she would satirize. Burke, Carolyn "Accidental Aloofness": Barnes, Loy and Modernism, pp. 67-81. En LYNN BROE, Mary (edt.), **Silence and Power. A Reeevaluation of Djuna Barnes.** Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville. 1991

705 A vacant space in her face. The Book of Repulsive Women.

706 There will be a tomorrow, an another, and another.

En el mismo año, 1915, Barnes exhibirá una serie de obras en la galería de Guido Bruno, sus pinturas y dibujos anti-guerra[707]. Sólo se conservan dos de estas piezas, *The Bullet*, y *The Doughboy*[708]. Solo hemos tenido acceso a la reproducción en blanco y negro que de estas dos obras tenemos, aunque tal y como describe Frances M. Doughty, *los colores son sombríos, los fondos muy oscuros y las figuras altamente expresivas*[709]. *The Bullet* retrata a una calavera con unas enormes manchas blancas por ojos, y por dientes y unos labios de un vívido color rojo, como los que siempre llevaba la misma Barnes. *The Doughboy*, 1915, es una figura muy expresionista, un hombre grotesco, largo y algo blando que sujeta un desdibujado rifle fálico con su mano izquierda, frente a él una mano, onírica y gigante, parece brotar de la tierra.

8. Djuna Barnes, "The Doughboy", expuesto en 1915
Cortesía Colección Especial Universidad de Maryland.

707 KANNESTINE, Louis: **The Art of Djuna Barnes: Duality and Damnation**. New York: New York University Press, 1977, p. 20

708 *The Bullet* está reproducido en una publicación, "Women´s Peace Party of New York, Four Lights: An Adventure in Internationalism I (2 June 1917), n. p., en un clip de un archivo de Barnes B-24. En La Barnes Collection. The Doughty se conserva en original en su colección. Sin numerar. Universidad de Maryland.

709 The colors are somber; the backgrounds dark; the forms are highly expressive.

Entre 1910 y 1920, además de sus estilizados dibujos a lo Beardsley, Barnes produjo infinidad de retratos y bocetos ilustrativos de sus entrevistas. James Joyce, Lillian Russell, Diamond Jim Brady, Coco Chanel, David Belasco, Kiki, D. W. Griffith, Mother Jones, Billy Sunday, Flo Ziegfeld, Lunt & Fontane...

11. "James Joyce; *A Portrait of a Man, who is, at present, One of the More Significant Figures in Literature*. (Abril de 1922). Entrevista con James Joyce en 1922, el año que Ulises aparecía en forma de libro. Barnes ya había leído alguna parte de la novela en su primera publicación, fragmentada en la Little Review, *ya no volveré escribir*, dirá, *quien podría después de esto.*

James Joyce y Barnes fueron muy amigos, ella y su esposa eran las únicas personas en el mundo que le podían llamar Jimmy. Joyce influirá en el estilo de Barnes, pero Barnes se dejará entrever igualmente en Joyce, al menos en *Finnegans Wake.* La entrevista aparecerá con el título, larguísimo muy al estilo Barnes, *James Joyce; A Portrait of a Man, who es, at presenta, One of the More Significante Figures in Literature,* en abril de 1922. La introducción al personaje también es muy laudatorio, *...y, porque ninguna voz puede postergarse sobre las brutalidades de la vida sin romperse, el vuelve a la pluma y a la tinta, para así*

organizar, en el silencio necesario, todas las insuficiencias de la vida, como haciendo un trazado de joyas con un deseo de decadencia[710]. Nada más verlo pensó en él como en un hombre más crucificado por su sensibilidad que ningún otro escritor de nuestra era, al publicar su obra en América, en la *Little Review*, habrá de ir a juicio por obscenidad.

Para ilustrar *A Book* utilizará dos dibujos ya publicados. Uno en 1917 de Louise Hellstrome, y un segundo aparecido en *Three from Earth*, en el que ha sido identificada Helen Westley. El dibujo aparecerá en 1919 en *Vanity Fair*. Los otros dos dibujos que aparecen en *A Book* son también de mujeres pero están sin identificar. Una de ellas retrata a una mujer con unos enormes huesos en la cara, un pelo exuberante, unos anchos ojos y una nariz prominente que sigue a la historia llamada "Oscar"; la segunda de mirada fija, larga y finísima nariz y un mínima boca. La primera parece ser que fue Ida Rauh, una de las fundadoras del teatro experimental *Provincentown Players*, una sala en la que Barnes estuvo muy implicada y donde estrenará alguna de sus mini-piezas teatrales durante la década de los diez en Nueva York. Esta mujer dominaba las leyes, era abogada, y la escultura.

Otro retrato relacionado con su vida será el de Mary Pine, *una mujer con un pelo rojo a lo Tiziano, ojos de un gris azulado, una tez color vainilla, y unos rojos labios. Quien combinaba el encanto de Mimi de La Bohême con la belleza espiritual de un Madonna de Della Robia*[711]. Contraria a la descripción, y la misma

710 and, because no voice can hold out over the brutalities of life without breaking, he turned to quill and paper, for so he could arrange, in the necessary silence, the abundant inadequacies of life, as laying-out of jewels-jewels with a will to decay. BARNES, Djuna: **Interviews**. Sun & Moon Press. College Park, Maryland. 1985

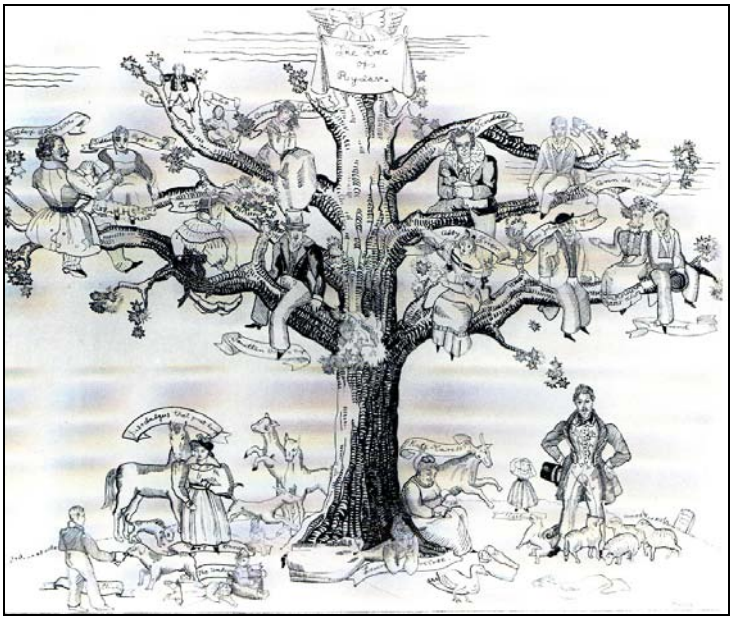
711 ... had Titian red hair, gray-blue eyes. . . creamy skin and red lips. She combined the charm of Mimi in *La Bohême* with the spiritual beauty of a della Robbia Madonna. LANGNER, Lawrence: **The magic curtain: The story of a life in two fields, theatre and invention.** Dutton. Newe York. 1951

fotografía de la retratada, el dibujo es agresivo, el pelo está simplemente rayado y la expresión es dura. Frances M. Doughty nos advierte de una extraña relación inversa entre la proximidad emocional de Barnes y sus modelos, y la distorsión del resultado gráfico. Tanto Mary Pyne como Emily Coleman, quien posará para un retrato al óleo, eran amigas de la artista. Y aparecen, las dos, distorsionadas, frías, alargadísimas y casi agresivas; siendo, las dos, justo lo contrario, delicadas y muy femeninas. Estos serán retratos de la visión que tenía Barnes de la condición humana, una visión nada halagüeña. Cuando más próxima emocionalmente estuviera Barnes de la representada, más lícito le parecía poner parte de su terrible mundo interior en su representación, produciendo imágenes que al tiempo deforman y transforman, son, horriblemente ciertas, como apunta Doughty.

10. Mary Pyne. Ilustración de
Djuna Barnes para su libro, *A Book*.
Colección Especial de la Universidad de Maryland

Para *Ryder* seguirá empleando en la parte visual la exuberancia y profusión estilística que emplease en el texto literario. Solo los muy allegados serán capaz de descifrar las múltiples capas en las que se esconde la verdadera autobiografía ilustrada de la señorita Barnes. Para la ilustración retomará imágenes ya existentes transformándolas, cambiando las caras por las de los personajes de su historia. Son imágenes folk copiadas directamente de la cultura popular, la fuente principal será *L´imagerie populaire.* Aparentemente este libro será la base tanto para *Ryder* como para *Ladies Almanack.* La portada de *Ryder* será una copia del Árbol del Amor, *Tree of Love*, Barnes elimina las distinciones de género entre los hombres y las mujeres del dibujo original e incluye más ramas para que le quepa toda la familia *Ryder*, que ya vimos, era mucha, y en la parte superior coloca un angelote que sostiene un cartel que lee, *The Tree of Ryder*. El árbol representa a su familia, Wendell y Amelia, padre y madre de la artista, se sentarán en ramas opuestas. La figura más pequeña es precisamente la de Julie/Djuna, en la rama más alta a la izquierda, en el lugar más alejado posible con respecto a su padre. Toda la prole de la amante de su padre, y futura oronda segunda mujer, se quedan abajo, a los pies del árbol, Kate la Desaliñada y descendencia. El resto de las ilustraciones seguirán la misma dinámica, imágenes copiadas de *L´imagerie populaire* e intervenidas transformando a sus personajes para adaptarse a las exactas descripciones del texto. Según Doughty los dibujos son calcos de los textos, pero, por otra parte, el texto es difícil de seguir dada la profusión de estilos literarios. Las ilustraciones siguen una estrategia parecida a lo largo de toda la pieza y ayudan en la compresión

12. *L´arbre d´amour*, de Pierre Duchartre and René Saulnier, *L´imagerie populaire*, 1926. Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia University.



13. *The Ryder Family Tree;* portada de Ryder 1928. Barnes sustituye los personajes por los de su familia, se apropia de un dibujo ya existente e interviene en él. Universidad de Maryland.

Una de las partes favoritas de Barnes serán las correspondientes a la quinta fila, segunda columna de una serie de dibujos de *L´imagerie populaire* que muestran él *Le Monde Reversé,* "El Mundo al Revés", *the world turned topsy-turvy*[712]. Además de emplearlos para el capítulo 8 de *Ryder*, en el que dos mujeres se andan tirando de los pelos y rodando una sobre la otra, *Pro and Con, Or the Sisters Louise*, Djuna los usará también para una serie de dibujos no publicados, *Woman Upsidedown*, "Las mujeres cabeza abajo", cuyo tema deviene de nuevo de este mundo al revés. Muestran un posible reverso del orden natural, un ratón que persigue a los gatos, un pez volando en el aire, animales de granja viviendo bajo el mar, ... Lo natural enfrentado a lo no natural y el desbaratamiento del orden natural son unos de los temas principales de *Ryder* y *Ladies Almanack*. De nuevo esa estética de la negatividad, de lo improbable, de hacer lo contrario a lo que se espera de uno en cada momento, y lo contrario a lo "de toda la vida".

Así como en las ilustraciones de *Ryder* nos es difícil reconocer a cada uno de los personajes de la vida real, en *Ladies Almanack* no aparece esfuerzo alguno por parte de la autora de esconder la identidad de cada una de las retratadas, siendo una sátira cada sujeto será reconocido por un apodo codificado para los integrados, claro está. La cara de Damme Musset está copiada de una fotografía de Barney, la integración de su dibujo en el original es perfecta sin cortes ni divisiones. Así pues, a un ojo poco avisado se le escapará la gracia. La portada será una nueva adaptación de *L´imagerie populaire* en la que los soldados se han convertido en mujeres y siguen a su líder quien lleva una falda a modo de abrigo.

Las ilustraciones de *Ladies Almanack*, parecen también inexplicables sin el contenido del texto. La ilustración de abril, por ejemplo, describe una pancarta

712 Duchartre and Saulnier, L´imagerie populaire , p. 12

atravesada y rota por una estrella bajo la cual aparece una señorita con un sombrero que orina sobre una nube, en el otro extremo una pequeña figura femenina corre hacia la derecha con un rastrillo sobre el que se posa una inmensa abeja. El texto nos explica: *como en los viejos tiempos cuando una Persona en los últimos estadios de una Hidrofobia a veces encuentra, pequeños Cachorros en la Orina, en cuyas Aguas (una mujer enamorada) es vista con una Toga completa – marchando una Figura de Venus no más grande que una Semilla de Alcaravea, un Tridente en una mano y una Avispa en el Puño izquierdo*[713].

Mujeres orinando y con las nalgas al aire son bastante habituales en esta serie de ilustraciones. Además de la mujer que orinaba en abril, hay otras dos ilustraciones en *Ryder* en las que las mujeres aparecen haciendo lo propio. En *Sophia and the Five Fine Chamber-pots*, Sophia (la abuela de Barnes, Zabel), aparece sentada sobre un tarro de la quinta alcoba que está marcada con la palabra "Amen" (no publicado); y en el capítulo 15, *Who was the Girl*, en el que la voluminosa madre de Kate la Desaliñada orina de modo impresionante en mitad de una calle (publicado solo en la re-impresión de *Ryder*); hay un tercer dibujo que no ha sido asociado a ninguno de los libros, en él un toro enorme aparece en una ciudad, el animal está haciendo sus necesidades, todas, incluidas en estas tirarse pedos y eructar, todo ello a la vez. Los niños mientras tanto vuelan cometas con la brisa del pedo, navegan pequeños barquitos en su inmensa orina, y las procuran mantener sus faldas que vuelan bajo el espectacular eructo de la bestia[714].

En los meses de marzo, junio, agosto y noviembre de *Ladies Almanack* se

713"as in the old Days when a Person in the last stages of Hydrophobia sometimes found small Whelps in the Urine, in thte Waters of such (a woman in love) is seen the fully Robed on-marching Figure of Venus no larger than a Caraway Seed, a Trident in one Hand and a Gos-Wasp on the left Fist". BARNES, Djuna: **Ladies Almanack.** Kessinger Publishing´s Rare Reprints. 2004, p. 28

714Folder B-26, Barnes Collection. Maryland.

incluyen mujeres enseñando las nalgas. Estos dibujos son el equivalente de la libertad de la escritura de Barnes en temas de sexualidad, aunque los dibujos aun conservan un toque casi adolescente y naive, un humorcete cercano a lo escatológico, más bien chistoso y picante.

La colección de Barnes de la Universidad de Marylan no conserva ningún trabajo original para *Ladies Almanack*, debido a su privada, semi-clandestina, difusión. Pero, en general muestran, otra vez, la cuestión de que Barnes no se quiere encasillar ni como heterosexual, ni como homosexual; *la cuestión*, escribe Frances M. Doughty, *no es si Barnes era una lesbiana o una heterosexual, sino que no era ni una ni otra*[715]. El elemento de la identidad social construida por Barnes, es una de ir y venir, de integrarse en el círculo de las exquisitas lesbianas y salir de él, un perpetuo movimiento, cuyo corolario será no descansar jamás. Sus conflictos para narrar su propia vida, para dejarse ver, y sus idas y venidas en cuanto a su sexualidad son dos componentes inseparables de su misma auto-construcción pública. Extremadamente individualista y "exclusiva" se siente incapaz de pertenecer a tribu alguna, y, por ende, de ser fiel a grupo alguno o a persona alguna. Fue sólo fiel a sí misma y solo vivía bajo su elegido castigo de "hacerse perpetuamente".

Muchas de las ilustraciones de *Ladies Almanack* son claramente lésbicas, por ejemplo en mayo dos mujeres aparecen yaciendo juntas; algunas son referencias directas a pasajes sexuales del texto, y otras son sexuales de un modo encubierto, como la página del título con cierto sabor heráldico pero que no es más que una estilizada, y algo anacrónica, vagina. Como si entrásemos en el "Templo del Amor" de Damme Musset a través de sus mismísimos genitales. Se trata de un juego visual, en el centro un grueso brazo que sostiene una flor, según Doughty, *es*

715 The issue is not whether Barnes was a lesbian or a heterosexual, but that she was neither.

un juego con ambos un animal heráldico prolífico y un clítoris devorador[716]. Las sirenas que hacen de marco formarían los labios mayores, y la frondosidad interior podría ser leída como los labios internos. Un juego de disfraces para las previsibles lectoras.

13. Ilustración de la página del Título de Ladies Almanack,
una suerte de vulva gigante que da acceso al Templo del Amor de Damme Musset,
o al Temple de l´amité de Natalie Clifford Barney

Con la excepción de las ilustraciones para el *Theatre Guild Magazine*, entre 1929 y 1931, que tendrán un estilo parecido a las de *Ryder* y *Ladies Almanack*, Barnes no producirá más ilustraciones, al menos no las hará públicas. Estas últimas ilustraciones están realizadas sobre cartones reciclados y de muy baja calidad, pero, paradójicamente, son retratos con un fondo de pan de oro. Douglas Messerli, el bibliógrafo suizo, identifica cinco de las pinturas al óleo de Barnes y hace una lista, que según Doughty está incompleta; *Cordelia Pearson, Emily Coleman, The Giants, Portrait of Alice y Thelma Wood.*

716 "The raised arm, holding a flower, not a sword, is a play both on a rampant heraldic animal and on the engorgement clitoris. DOUGHTY, Frances M. "Gilt on Cardboard: Djuna Barnes as an Illustrator of Her Life and Work, pp. 137- 155. En LYNN BROE, Mary (edt.), **Silence and Power. A Reeevaluation of Djuna Barnes**. Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville. 1991, p. 151

Cordelia Pearson aparece retratada en un trabajo de 1947. Una mujer que lleva un sombrero muy masculino, probablemente de montar y mira al espectador sarcásticamente. Un cuerpo demasiado delgado y demasiado largo para su gran cabeza, unas facciones muy duras y una expresión amarga o desdeñosa o altiva. Tiene algo de fauno, de ser mitológico, con unas piernas que se desdibujan. La chaqueta es verde y es rayada, como la más famosa de las de Gautier, y la camisa blanca está rematada con una pajarita un poco fuera de lugar, las manos en la espalda y sujetando un bastón o una fusta. Como apunta Doughty en conjunto el personaje tiene un aspecto mezclado entre una dominatriz y un chimpancé.

14. Cordelia Coker Pearson.
Pintura al óleo de Djuna Barnes, firmada 1947.
Localización de original desconocida.
Colección Especial Universidad de Maryland.

Por último el retrato de Alice Rohrer firmado en el 1934 es una delgadísima figura, llamada "*The Thin One*" (la flaca). Este cuadro fue exhibido en una exposición que organizase Peggy Guggenheim, *all-women show*, en 1943. El último retrato es el de Emily Coleman, una gran amiga de Barnes. Su retrato es el de una mujer monstruosa. En esta pieza realiza una sentencia algo descarada y tosca, mostrando quizá su misma desolación.

La cuestión ante todo este trabajo gráfico es si fue esto solo lo que realizó o solo lo que se conserva. A partir de 1940 Barnes pareció dejar de pintar y dibujar, quizá porque focalizó sus fuerzas a sus dos novelas más ambiciosas, *Nightwood* y *The Antiphon*, obras estás en las que la parodia y el sarcasmo se sustituyen por una visión cruda y descarnada de la naturaleza humana, de las relaciones y de la misma vida.

III.2.5 *Nightwood,* la dulce mentira. El horror transformado en belleza, y viceversa

(...) *parecía una obsesión con el que llamaba la "vieja europa": la aristocracia, la nobleza, la realeza. El nombraba cualquier título con una pausa antes y después del nombre. (...) entre la gente del circo y la del teatro había una Princesa Nadja, un Varón von Tink, una Princesa Stasera y Stasco.*

Djuna Barnes, *Nightwood.*

Nightwood es una novela de disfraces, la estrategia del disfraz pretende generar una ambivalencia entre mostrar y velar. Una novela que explora nuestra creencia en el amor y en la dicotomía sexual: "Nightwood es distintivamente moderna no solo en su tema y su forma, pero en su consideración de cuáles son nuestros conceptos que implican "lo masculino" y "lo femenino"[717].

Judith Lee, *The Sweetest Lie.*

Las escritoras de la modernidad rechazaron la supuesta naturalidad del género, insistiendo en que la organización social en categorías como el género era algo "artificial" y por lo tanto "anti natural", como un vestido que nos cambiamos. Desde este principio se deduce que nada social ni político podría ser tachado de "natural". Las estructuras institucionales, los valores, los comportamientos, serán artefactos relativos, todos reflejaran, no ya lo natural, sino el mismo poder. Al repudiar esta idea de lo "natural" Djuna Barnes crea una obra que viola las convenciones del día y la noche y las formas de la literatura tradicional. Rompe no solo la frontera entre los géneros sino la misma división entre lo imaginario y lo real. La novela se desarrolla en el mundo des estructurado del París de los homosexuales de la década de los años veinte. El mismo título, *El Bosque de la Noche,* nos lleva de la mano a un mundo sin estructura, un bosque oscuro lleno de

717 Nightwood , a novel that explores our belief s concerning love and gender: Nightwood is distinctivelymodern not only in its subject and form, but in its consideration of what our concepts of masculine and feminine imply. LEE, Judith, "Nightwood: "The Sweetest Lie", pp. 207-221. En, LYNN BROE, Mary (edt.), **Silence and Power. A Reeevaluation of Djuna Barnes.** Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville. 1991

fantasmas, investido de una magia primitiva, tentadora y terrorífica a un tiempo. Todos los personajes del Bosque de la Noche llevan el desorden social, geográfico y de género inscrito en su mismo cuerpo. Todos son *homeless*, seres que flotan entre el París de los expatriados, Berlín y una soñada América. Ninguno puede reclamar, o quiere reclamar, una identidad cierta y fija, solo alguno, pocos, tienen un genero claro. Todas sus existencias niegan la inevitable estructura y la categorización. Son todos liminales.

Pese a que *Nightwood* ha sido siempre estudiado desde las cuestiones de género, de estilo y de estructura, tanto Andrew Field como Louis Kannestine insisten en ver en el texto, además, un retórica de la lamentación de la misma Barnes. Una vez más su estrategia de mostrar una experiencia femenina, la suya, mientras se disfraza de otra cosa, una nueva ambivalencia de disfrazarse y revelar, que, una vez más también, convierten al *Bosque de la Noche* en un trabajo complejo y problemático.

En *Nightwood* Barnes trata la mitología de la dicotomía sexual; el hombre autónomo, racional, dialéctico y representativo de la "cultura", versus, la mujer pasiva, emotiva, silenciosa y natural. Irónicamente retratará la inversión de la experiencia, describe un mundo de oscuridad, de irracionalidad, de degeneración, nos cuenta un "*anti- cuanto de hadas*"[718] en el que caricaturiza las cualidades opuestas de los masculino y lo femenino para mostrarnos que son inherentemente incompatibles. Además deconstruirá la oposición entre lo masculino y lo femenino porque no define la experiencia real de esa diferencia: la diferencia entre la identidad que uno imagina (el yo como Sujeto) y la identidad que uno experimenta en una relación con un otro (el yo como Otro). Al definir está diferencia, central en

718 "anti-fairy tale". En LEE, Judith, "Nightwood" The Sweetest Lie". En LYNN BROE, Mary (edt.), **Silence and Power. A Reeevaluation of Djuna Barnes.** Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville. 1991, p. 208

la experiencia de una mujer, en términos de la oposición entre la madre y su hijo, Barnes levanta la posibilidad de una nueva configuración para la identidad femenina.

Vamos a seguir a Judith Lee en su acercamiento a la novela. Según está autora *Nightwood* es un texto moderno porque trabaja, remodelándolas, las asunciones de lo femenino y lo masculino en tres modos diversos que exponen lo inadecuado de nuestros mitos culturales: en las primeras cuatro secciones se hace una revisión un romance de cuento de hadas ; se nos describe el amor entre Robin y Nora, dos mujeres; y se caracteriza a Robin y a Matthew como miembros del "tercer sexo". Judith Lee llegará a la conclusión de que, a la postre, Barnes no acaba de resolver la contradicción en la que basa su mismo trabajo, la contradicción que la persiguió toda su vida, entre el discurso y el silencio. Se pregunta Lee, *si las experiencias más profundas son "innombrables", y cualquier interpretación no es más que una distorsión, ¿cómo puede ninguna historia tener sentido?* [719]

El cuento de hadas del Doctor Matthew O´Connor es un romance que pone las bases del tratamiento irónico de la oposición entre lo masculino y lo femenino:

> *Qué es este amor que sentimos por el invertido, niño o niña? Fueron ellos los que hablaron de él en todos los romances que siempre se leía. La niña perdida, ¿que es sino el Príncipe encontrado?. El Príncipe en el caballo blanco que siempre hemos estado buscando. Y en bello muchacho que era una niña, que sino el príncipe-princesa (...) - no es ni una ni la mitad de la pintura del aficionado!. Los amamos por esa razón. Estamos empalados en ellos pues viajan a través de nuestra imprimatura, la mentira más dulce de todas, ahora viene a ser en el niño y en la niña, porque en la niña es el príncipe, y en el niño es la niña la que hace de un príncipe un príncipe – y no un hombre. Van lejos*

719 Despite her incisive irony, however, we shall find that in the opposition between speech and silence Barnes fails to resolve the contradictions that is at the heart of Nightwood: if the most profound experience is unspeakable, end every interpretation is a distortion, how can any story have meaning? Ibid, p. 208

en nuestra distancia perdida donde nunca nos hemos parado a esperar; era inevitable que los encontrásemos, porque nuestros anhelos equivocados los han creado. Son nuestra respuesta a lo contaron a nuestras abuelas que era el amor, y lo que nunca llego a ser; ellas las mentiras vivas de nuestro siglo.

Djuna Barnes[720]

El anti cuento de hadas del doctor Matthew O´Connor[721] es un cuento de amor narcisista en el que cada cual se enamora del niño-niña que ve en el príncipe-princesa. Este príncipe-princesa de su cuento no habla de androginia sino de narcisismo, como puro rechazo de la diferenciación entre dos géneros. Este cuento de hadas es la *mentira más dulce de todas,* porque de hecho para todos los personajes de Barnes el amor es una experiencia fallida y traumática, todos, Félix, Nora y Jenny son simulacros de príncipes que fallan estrepitosamente al intentar rescatar a sus princesas del olvido y la marginalidad. El libro comienza con la muerte de Hedvig y Guido Volkbein, no hay posibilidad de vivir felices y comer perdices, desde las primeras páginas la muerte clausura cualquier *happy end*. Guido cede su noble nombre a Hedvig para sacarla del olvido. Todas las imágenes literarias que crea al comenzar la novela son grotescas y hablan del mito del amor romántico una idea abstracta y bien alejada de la realidad, un juego de idiotas, según los dandys, una cruel mentira, según Barnes.

Las descripciones de estos dos personajes son realmente decimonónicas,

720 BARNES, Djuna: **Nightwood. The Original Version and Related Drafts** Edited by Cheryl J. Plumb. Dalkey Archive Press. Illinois State University. 1962, pp. 136-137

721 What is this love we have for the invert, boy or girl? It was they who were spoken of in every romance that we ever read. The girl lost, what is she but the Prince found? The Prince on the white horse that we have always been seeking. And the pretty lad who is a girl, what but the prince-princess in point-lace – neither one and half the painting on the fan!. We love them for that reason. We were impaled upon them as they rode through our primers, the sweetest lie of all, now come to be in boy and girl, for in the girl it is the prince, and in the boy it is the girl that makes a prince a prince – and not a man. They go far back in our lost distance where what we never had stands waiting; it was inevitable that we should come upon them, for our miscalculated longings has created them. They are our answer to what our grandmothers were told love was, and what it never came to be; they the living lie of our centuries. Ibid, pp. 136 -137

combinando en ambos las trazas femeninas y masculinas, al final no sabemos quién es ella y quien es él. Hedvig, que debería ser ella (pese a su indefinido nombre), *tiene una gran fuerza y una belleza militar... con un condensado poder en su mano ... danza como si demostrara una maniobra táctica, como un general ... toca el piano con el toque maestro de un hombre;* Guido, que debería ser él, es, *pequeño, redondo y extremadamente tímido* [722]. El retrato que se hace de Guido preserva esa obsesión de los dandys por todo lo aristocrático, de hecho él es una auténtico dandy; *decía que era un austriaco de un linaje antiguo, casi extinguido, produciendo, para mantener su misma historia, todo tipo de pruebas de lo más sorprendentes e inexactas; un escudo de armas al que no tenía derecho real y una lista de sus progenitores ... que nunca habían existido*[723] , además de este afán aristocrático será heredado por su hijo Félix quien 30 años después (en 1910), era visto *caminando o conduciendo solo, vestido como si esperase participar en un gran evento, como si no hubiera función alguna en el mundo para la que no estuviera apropiadamente compuesto: esperando aparecer correcto en todo momento, se vestía en parte de tarde y en parte de mañana* [724]. Barnes retoma pues toda la tradición de la literatura de los dandys para generar los primeros personajes de género indeterminado y comportamiento anacrónico.

Félix, como hiciera su padre, intentará rescatar a Robin de la marginalidad. Ambos son, de nuevo, un príncipe y una princesa en un cuento de hadas al revés. Son personajes vacíos, que gravitan uno frente al otro. Curiosamente Robin

---

722 Hedvig is a woman "of great strength and militar beauty" (Ibid, NW, I), who has "the same bearing, the same though more condensed power of the hand" as a general (Ibid, NW p. 6) and plays the piano "with the masterly stroke of a man" (N,NW p. 5); Guido is "small, rotund, and hautily timid" (Ibid, N I)

723 "He said that he was an Austrian of an old, almost extinct line of power: a coat of arms that he had no right and a list of progenitors . . . who had never existed" (Ibid, N, p. 3)

724 He was usually seen walking or driving alone, dressed as if expecting to participate in some great event, though there was no function in the world for which he could be said to be properly garbed; wishing to be correct at any moment, he was tailored in part for the evening and in part for the day. (Ibid, NW, p. 4)

recuperará cierta consistencia cuando decida separar su destino de Félix, un destino que Félix decidía, no ella. Este romance flotante le sirve a Barnes para parodiar las nociones normalizadas de la correcta feminidad y la correcta masculinidad. Los muestra incompatibles. Félix es un ser cómico cuya obsesión por "redimir" a Robin lo hacen verse a sí mismo como una suerte de patético mesías; para Félix, y quizá para la misma Barnes, la "redención" será el triunfo de lo masculino sobre lo femenino. Por eso al final no hay redención posible. Esta acaba donde parece comenzar. Esta idea también parodia los valores de la clase media y esa convulsiva necesidad de los bien pensantes de "salvar" a las almas "descarriladas", cuyo comportamiento no es el "normal". Al final el redentor acaba peor que nadie, regresando a la ciudad de Viena, donde nace (de hecho su nacimiento es la primera imagen de toda la obra), convertido en un sonámbulo borracho quien hace reverencia al que cree Gran Duque de Rusia.

Robin se representa como portadora de los valores de la feminidad de un modo exagerado. Es una caricatura de la bella durmiente, actúa solo por instinto o cuando alguien la activa desde fuera. Se la identifica con la naturaleza en su versión más salvaje y primitiva, opuesta a los jardines de diseño a los que Félix la llevará a pasear. Su cuarto es una jungla atrapada en un estudio, el olor de su cuerpo una mezcla de hongos y tierra, su piel tiene una cualidad vegetal. Cuando, tras tener a su hijo, vaga sola por Europa su atracción no recaerá en objetos culturales sino en mujeres, mujeres que no hubieran sido domesticadas por la cultura; *Louise de la Valliere, Catherine de Rusia, Madame de Maintenon, Catalina de Medicis, y dos mujeres de la literatura, Anna Karenina y Catherine Heathcliff* [725]. Según Judith Lee la lista de mujeres sugiere que en la historia y en la cultura en la que Félix pretendía redimir a la perdida Robin, ser mujer, no conduce más que a un frase muerta; y acaba, *la elección de Robin de abandonarle es una alternativa a una*

725 Louise de la Valliere, Catherine of Rusia, Madame de Maintenon, Catherine de´´Medici, and two women out of literature, Anna Karenina and Catherine Heathcliff. (Ibid, NW p. 47)

forma de[726]. La vida para Barnes fue dolorosa y desagradable, además de larga, como si hubiera sabido desde muy pronto que la búsqueda de una alternativa a esa muerte en vida que sería el destino previsto para una mujer, no fuera otra cosa que un camino pedregoso y agreste por el que, no queda otro remedio, había que seguir caminando.

En el siguiente cuento de hadas, los protagonistas, que ya no tienen castillos deben componérselas en los bares y en los hoteles. Jenny y Robin. Jenny venera el pasado, es una mujer perversa, quien queda categóricamente excluida de la cultura. Los Volkbeins inventan un pasado aristocrático falso pero inocente, Jenny roba los datos de los demás, es vampírica, ejerce de rapaz con los hechos de los demás. Jenny es una "*squatter*", una okupa, se apropia de los valores masculinos que siempre le serán extraños y al hacerlo niega su verdadera condición femenina.

La historia de Nora y Robin, la siguiente y la principal, la que muchos han interpretado como la misma historia de Barnes y Thelma Wood, también seguirá este diseño de romance de cuento de hadas. De nuevo Nora quiere rescatar a Robin de su marginalidad. El apartamento de Nora y Robin es según Lee un castillo de cuento, según Shari Benstock, es una descripción exacta de la casa que compartieran Barnes y Wood en París, el apartamento de St.-Romaine:

> *... se caracterizaba por cierta suntuosidad calor bohemio. La lista de sus contenidos corresponde en casi todos los detalles (con la excepción de que ningún caballo de tiovivo rodeaba la cama de St.-Romain). Las paredes estaban repletas de espejos ornamentales y pinturas eclesiásticas, arañas venecianas colgaban del techo, las habitaciones estaban amuebladas con enormes divanes*

726 This list suggests that in the history and culture for which Felix has chosen Robin, the life of women is a death sentence; Robin´s choice to leave him is an alternative to a form of suicide. LEE, Judith, "Nightwood" The Sweetest Lie". En LYNN BROE, Mary (edt.), **Silence and Power. A Reeevaluation of Djuna Barnes**. Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville. 1991, p. 208

y sillas tapizadas sobre las que reposaban cojines litúrgicos en amarillo y rojo. Había una alfombrilla de iglesia sobre la chimenea, sillas revestidas de raso en el dormitorio, una Virgen de porcelana, espejos Venecianos, y una escena religiosa pintada sobre vidrio. El apartamento era una auténtica tienda de segunda mano (broquante). La yuxtaposición de los elementos sacros y lo secular y el contraste entre los acabados espirituales del apartamento y la unión de lo profano que esta casa soportaba eran una de las ironías que Barnes sin duda disfrutaba, en las que sin duda seguro insistiría. La decadencia habitaba lo cotidiano; el apartamento era un mundo en el que los códigos morales y sexuales estaban al revés[727].

La decadencia y el ambiente depravado aquí descrito constituyen la base de la novela y por lo que es más conocida. Un ambiente que, por otra parte, parece extraído de la claustrofóbica casa descrita por Huysmans en *A Contrapelo*. La diferencia es que Nora tendrá invitados, quienes serán *poetas, radicales, mendigos, artistas, y gente enamorada*[728]. Los enamorados son los portadores de esa dulcísima mentira y se equiparan a lo outsiders y marginales pues para Barnes el amor es imposible, otro mito, una construcción cultural. La paradoja que Djuna maneja en la relación expuesta entre dos mujeres, Nora y Robin, se basa en la diferencia que existe entre el yo como sujeto -quien se cree uno que es – y el yo como otro – tal y como es percibido. El dandy se niega a entrar en esta dinámica y evita la paradoja, o la imposibilidad. Quiere ser emisor y receptor de su mismo

727... the St. -Romain apartment, by contrast, had been characterized by a certain lushness and bohemian warmth. The list of contents from that apartment corresponds in almost every detail with the apartment described in Nightwood (with the exception that no circus roundabout horses flaked the bed on St.-Romain). The walls were hung with ornate mirrors and ecclesiastical pictures, Venetian chandeliers hung from the ceiling, rooms were furnished with large couches and tapestried chairs on which lay liturgical pillows in yellow and red. There was a church runner over the fireplace, satin-covered chairs in the bedroom, a china Virgin, Venetian mirrors, and a religious scene painted on glass. The apartment was a veritable *broquante* shop. The juxtaposition of the sacred items with the secular and the contrast between the spiritual trappings of the apartment and the profane union this home supported are ironies that Barnes undoubtedly enjoyed, indeed insisted upon. Decadence inhabited the domestic; the apartment was a world in which moral and sexual codes were reversed. BENSTOCK, Shari: **Women of the Left Bank. Paris 1900 – 1940**. University of Texas Press. Austin. 1986, p. 257

728"poets, radicals, artists, beggars, and people in love" BARNES, Djuna: **Nightwood. The Original Version and Related Drafts** Edited by Cheryl J. Plumb. Dalkey Archive Press. Illinois State University. 1962, p. 50

sistema por tanto ni tan siquiera contempla el amor como posibilidad, Barnes lo analiza, pero claudica al no verle salida aparente. Amar a alguien será pues descubrir lo diferente que se es de la imagen que el otro se forma. Barnes no se limita pues a remarcar el carácter narcisista del amor de una mujer por otra mujer, sino que llega a un callejón sin salida en el que la diferencia impide cualquier relación.

Al final Robin realizará una acto sacrificial ritualizado. Comenzará rezando ante la imagen de una Virgen (la figura de Nora) y completa esta misma oración ante el perro de Nora (otra figura de la misma Nora). El espacio entre lo humano y lo sagrado desaparece: Robin sacrifica la posibilidad de generar sentido alguno de la diferencia entre lo sagrado y lo profano; entre lo humano y la bestia; entre el yo como sujeto y el yo como otro. El tiempo del relato, desde 1885 hasta 1930 corresponde cincuenta extraños años de la vida de Matthew O´Connor, de su una vida lineal, y otros tantos del descenso dantesco y circular de Robin. Ambos miembros del tercer sexo serán las figuras en torno a las que gire el relato, la redención es inviable, uno por conocedor, la otra por inocente, su maldición es la experiencia de su diferencia sexual.

A través de *Nightwood* el poder de la palabra aparece asociada con la experiencia de la separación y la diferencia. Félix domina siete lenguas, y Robin sólo habla cuando va a abandonar a sus amantes al despertar. Incluso Jenny, la *squat*, la única que cuenta historias al margen del Doctor O´Connor (que no para de hablar), solo cuenta cuentos robados, nunca genera un discurso propio; se apropia de la lengua de otros, *las palabras que salen de su boca parecen haber sido prestadas para ella; si se hubiera visto forzada a inventar un vocabulario para sí misma hubiera sido un vocabulario de dos palabras, `ah´ y  `oh*[729]. Una reducción

729 The words that fell from her mouth seemed to have been lent to her; has she been forced to invent

a ser un mero receptor que expresase acuerdo o comprensión, ah!!, o sorpresa y fascinación, oh!!, muy de esperar de una mujer, a los ojos de Barnes, aunque esta sea una *okupa*. La palabra quedará representada por Matthew O´Connor, el doctor, sacerdote, mago y alquimista. Con el lenguaje quiere absolver, curar, entretener, y transformar la experiencia. Tal y como quería Barnes en su vida real.

Barnes hace de Matthew la contraparte del cuenta cuentos; durante su primer monólogo parece proponer un reto a los lectores; *¿Y debo yo, por casualidad, como los escritores cuidadosos, protegerme de las conclusiones de mis lectores?*[730]*... La vida no puede ser contada, llámala tan alto como quieras, no se dejará contar*[731]. Como todo el texto los discursos del Doctor no siguen una progresión lógica, ni una narración convencional, y siempre se corresponden a experiencias que tendrán en común que su significado es, simplemente, "inexplicable". La visión final de Matthew es una desolación de cólera y llanto, Muestra una vez más que la dicotomía entre lo masculino y lo femenino no define en absoluto la más profunda realidad de la diferencia, y niega su valor. Muestra los fallos embebidos en lo masculino, pero, por otra parte, no nos cuenta cuales son estos fallos, y su texto no busca un sentido femenino que albergue alguna esperanza. *Nadie*, advertirá Matthew a Nora, *será mucho o poco excepto en la mente de otra persona, así que cuida las mentes en las que te introduces*[732]. Y así Barnes, que es la que mira, reconoce su vulnerabilidad y su fragilidad frente a la mirada de los otros, esos otros a los que se teme, se hiere y, a la postre, se evita.

Nightwood está diseñado para frustrar, para desbaratar cualquier

---

a vocabulary for herself it would have been a vocabulary of two words, `ah´ and `oh ´. (**NW**, p. 66)

730 And must I, perchance, like careful writers, guard myself against the conclusions of my readers? NW, p. 94

731 Life is not to be told, call it as loud as you like, it will not tell itself. (**NW**, 129)

732 "No one will be much or little except in someone else´s mind, so be careful of the minds you get into". (**NW**, p. 129)

interpretación,... será *la mentira más dulce de todas* ...al final, quizá, la posibilidad de dar voz al silencio femenino, o tan siquiera eso.

15. Barnes y Charlie Chaplin en frente de Adlon Hotel, Berlín 1921.
Colección Especial, Universidad de Maryland

III.2.6 ¿Cual es la forma correcta de morir? Sacando el dedo gordo de un plato de sopa.

(...) Es una desalmada. Ya sé que mi mala salud es una pesadez para todos (sobre todo para mí) pero cuando me preguntó: "¿Qué quieres en realidad, Djuna?" y le contesté que morirme, me soltó con más veneno del que cabría en las entrañas de diez mil víboras: "! Pues muérete!" ¿No es un poco excesivo en una amiga?.

Djuna Barnes[733]

La verdadera muerte es una riqueza inmensa, pero ha de ganarse con la vida; por eso yo vivo aún.

Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven[734]

La vida es dolorosa, desagradable y corta... en mi caso tan solo ha sido dolorosa y desagradable.

Djuna Barnes [735]

El mito que Djuna hizo de sí misma se hizo realidad en el París de los veinte, así Shari Benstock la llamará "el mito de las expatriadas". En una comunidad de mujeres bellas, Djuna era considerada la más encantadora. Aunque aparentemente indiferente a todas las miradas a sus remarcables y bellos rasgos, cuidaba muy mucho su aspecto físico, estudiaba su imagen y su personaje. Siempre aparecía impecablemente vestida pese a su permanente estrechez económica, siempre llevaba los labios de un rojo muy oscuro y las uñas pintadas de un rojo muy intenso. Casi todas las fotografías que de ella se conservan está tomadas de perfil,

---

733 Djuna Barnes a Emily Coleman, 21 de mayo de 1938

734 Diarios de Emily Coleman, 5 de julio-1 de septiembre de 1934, p. 30.

735 "Life is painful, nasty and short... in my case it has only been painful and nasty". Djuna Barnes en O'NEAL, Hank: **Life Is Painful, Nasty and Short ... In My Case It Has Only Been Painful and Nasty-Djuna Barnes**. Parangon. New York. 1990

lo que, dice Benstock hace hincapié en su inseguridad, pero, pensamos nosotros, hará más bien hincapié en lo medido y decidido de su imagen pública. Inmensamente vanidosa Barnes adoptaba la pose que ensalzase su belleza siendo, por otra parte cínica y cortante en sus respuestas. Lo que Benstock lee como su vulnerabilidad nosotros lo vemos como su decisión dandy de agradar desagradando.

Muy conocida dentro del grupo de las intelectuales de la calle Odeon, donde estaban *Shakespeare and Co*. de Sylvia Beach y *Les Amis des Livres* de Adrianne Monier, dejo, como buscó, una huella de silencio. La misma Beach decía de ella que era de la Mc Almond "crowd", del grupo de artistas que ya se habían encontrado en la primera década del siglo en las calles del Greenwich Village. Raramente la encontrarías en las librerías. Djuna prefería gastar su tiempo en los cafés. El ocio aparente como requisito inevitable de una dandy, aunque la paradoja una vez más se sirve en este consejo dado a una amiga:

> *Quitarse el espantoso orín del espíritu resulta casi insuperable. Por eso es importante trabajar todos los días, uno puede escribir auténticas patochadas, pero la final consigue una o dos páginas que de lo contrario no se habrían escrito. Sigue escribiendo. Es la única esperanza de una mujer, aparte de hacer encaje*[736]

Dicen que podrías encontrarla cada tarde de sus 10 años parisinos en alguna terraza del Bulevard de Montparnasse; en el Dome, el Coupole, o el Rotonde, o en el Café de Flore en el Bulevard St. Germaine de Prés. Como le gustaba decir, será la desconocida más famosa del mundo todo el mundo hablaba de ella. Su actitud era la indiferencia, la altivez, el desapego y el ennui. Lucía siempre su tiempo de trabajo como si de ocio se tratase. Se sentaba interminables horas siempre sola y

736Chitty, Now to my mother. En, HERRING, Phillip: Djuna Barnes. Circe. Barcelona. 1997, p. 239

sin hacer nada, limitándose a ver la vida pasar. Al menos eso es lo que dice su mito. La figura del dandy es resbaladiza y paradójica, basada en la contradicción. Una elegancia poética que camuflaba su vulnerable ser, un cuerpo andrógino que escapaba cualquier categorización, una belleza perfectamente compuesta y una lengua viperina, bien entrenada por una dura tarea de formación y trabajo permanente, siempre a deshoras, a contracorriente de la corriente generalizada.

16. Djuna Barnes.
Pasaba largas horas sentada en el
el Dome, el Coupole, o el Rtund,
o el menos americano Café de Flore.

De entre todas las autoras del lado izquierdo del Sena fue Djuna la más respetada como autora y la más comentada como personaje. Su extremo individualismo la convirtió en lo que quería ser, un mito dentro y fuera de sus circuitos, una dandy. Cada mañana amanecía en el *Hotel de Angleterra*, trabajaba sin descanso, pero nunca parecía trabajar. En la narración de su propia vida hablará de estos diez años parisinos como de años perdidos en los que no hizo nada. Gran contradicción pues serán estos años la fuente de muchos de sus textos. Djuna publicó siete libros y experimentó con casi todos los géneros literarios además de con el dibujo y la pintura, era una retratista algo reconocida e ilustraba sus textos al más puro estilo Beardsley, como ya hemos ido viendo.

Su obra más conocida, y la única, según Benstock, recordada y leída *Nightwood*, en parte porque T.S. Eliot escribirá la introducción, además sufrió muchos recortes por parte de la censura (70 páginas nada menos) que la convertirán en un texto de culto de la cultura underground, haciéndose parte de la cultura "*camp*" de los años veinte en París. Su misma reputación como figura de culto de este periodo fue realzada por el hecho que su trabajo, como el de muchas de la escritoras expatriadas, estaba dentro y fuera del mercado editorial alternativamente. En 1962, los *Selected Works of Djuna Barnes* se publicarán para el gran público, y en torno a mediados de la década de los setenta los estudiosos comenzarán a publicar libros analizando su complejo trabajo. El mismo T.S. Eliot escribirá, en otra ocasión, de su estilo y a su dolor:

> *Esta escritora es alguien a quien le ha ocurrido algo que nos ocurre a muy pocos. (Porque no queremos): ha descubierto su propio dolor, lo ha identificado y le ha dado una palmada en el hombro (...) Es una pesadumbre mucho más honda que las vicisitudes personales, claro, pero es el dolor de la vida, el gusano que ningún agente de este mundo puede exterminar. Y en cuanto al estilo, posee lo que yo considero la verdadera prueba de fuerza, que consiste*

en que me veo luchando nada más leerlo para no imitarlo: y muy pocos escritores ejercen esta influencia[737].

Según Shari Benstock el mito de Djuna Barnes será un producto de la cultura masculina, según nosotros un producto decidido por la misma Barnes. La imagen pública que proyectaba, superior, aristocrática, reservada y lúcida a un tiempo, nunca dejaba indiferente. Su modo de estar nos recuerda mucho a un irónico Byron o a cualquiera de la narraciones al uso de la puesta en escena en esas mismas calles casi cien años antes de un montón de sí llamados dandys. Los hombres, decimos, la amaron o la odiaron. Demasiado bella, decían, para no comentarla, demasiado rápida en sus puntiagudas respuestas, con demasiado genio, para no tenerla en cuenta. James Joyce fue un gran amigo y era Djuna una de las pocas personas, al margen de su misma esposa, que podía permitirse el lujo de llamarle "Jim". Ella lo trataba con respeto pero de igual a igual, y muchos equipararon el genio del uno y de la otra. T. S. Eliot la ayudará en repetidas ocasiones ya que, pese a todo, el espectro de la pobreza y la quiebra económica la perseguiría toda su vida, como a tantos otros.

Sin embargo Ezra Pound, el papa de los escritores de la modernidad, el que establecía que valía y que no valía, la detestaba, en cierto modo y según algunos biógrafos del escritor apuntan por un desaire que ella hizo a sus propuestas amorosas. Sea como fuere la cuestión es que arremetía contra ella a la menor ocasión, y esto, en el medio plazo pareció calar más que la amistad de un Joyce o el apoyo de un T. S. Eliot.

James Joyce la respetaba como a una igual, los otros que consideraban a Joyce

737 Carta escrita por T.S. Eliot a Geoffrey Faber sobre El Bosque de la Noche, en Valerie Eliot reseña de "I Could Never Be Lonely". Citado por HERRING, Phillip: **Djuna Barnes**. Circe. Barcelona. 1997, p. 234

tuvieron que hacer lo mismo. Todavía, sin embargo, aparecían chistes sobre su condición de *hauteur* que camuflaba su timidez, su preferencia sexual y su estilo de escritura. Estaba ella controlada y comedida, y siempre a la altura de las circunstancias. Esta idea, de transformar la imagen que proyectas, controlar cada gesto y aparentar no inmutarse es la característica básica de los dandys. Seres frágiles y extra sensibles que demostraban su desacuerdo con la nueva sociedad que les rodeaba exponiéndose inalcanzables e inamovibles. Walter Winchell comentará *Djuna Barnes, la mujer escritora puede alcanzar una escupidera a veinte pies de distancia*[738]. Alcanzar una escupidera a unos seis metros de distancia sin mancharte y acertando, a la primera, es una habilidad que requiere mucho de elegancia y hasta de cierto heroísmo. Sin duda el sarcasmo está servido pero el sentido no nos parece nada despreciable. Según Shari Benstock este comentario la tacha de lesbiana y vulgar cuyo agudeza masculina daba el golpe. A nosotros nos parece que esconde cierta admiración, no exenta de chiste fácil. Todos los que comentaban sobre Barnes se posicionaban en este territorio escurridizo y ambivalente, como ambivalente era la percepción de su persona. Demasiado bella para ser ignorada, demasiado cruda e ingeniosa para estar cómodo a su lado. Los comentarios, siempre masculinos, esconderán cierto pavor a su agudeza intelectual. Los dandys dominan el arte de agradar desagradando, Djuna era una maestra.

Una belleza altiva y arrogante, una mujer que no sonreía complaciente fácilmente, una actitud perfectamente teatralizada, controlada. El sacerdocio de los dandys, un auto control absoluto. Su vida no fue más que un permanente performance, con tiempo, público y acción. El final de su vida, ya, también estaba en el guión, a los 23 años decidido ya, muy parecido a la Fanfarlo de Baudelaire. Ya todo estaba en la Fanfarlo, curiosa vida la vida hecha ya destino. Dirá Barnes,

---

738 Djuna Barnes, the femme writer, can hit a cuspidor twenty feet away. “About New York”, 5 Junio 1929. Hemos preferido no traducirla pues creemos que es una expresión comprensible en inglés y algo escurridiza en castellano.

empleando como vimos el pseudónimo de Lydia Steptoe, 1923, en Vanity Fair; ¿Cual es la forma correcta de morir?, Retirada lejos, muy lejos, de la masa enloquecedora, países que una debe visitar, cuartas y quintas dimensiones que una debe superar. Hay....todo tipo de maneras de magia blanca y negra, regiones sin atemporales, y fes que llevan a las mujeres pelirrojas fuera de sí mismas[739].

Barnes establece y estructura todo un protocolo de conducta ante la muerte según el color del pelo. Este fragmento es el dedicado a las pelirrojas. Ella era pelirroja, y, a sus cuarenta años se convirtió en una reclusa de sí misma en su apartamento, de una sola habitación, de Nueva York. No fue la única, Margaret Anderson, se tiñó de rubia y también se convirtió en una reclusa. Ambas detestaban la debilidad física de la edad, Barnes trabajó insistentemente esta idea en sus textos y sus ilustraciones, sobretodo en *Ladies Almanack.* Ambas se negaban a ver a nadie sin maquillaje, sin haberse estructurado, sin haber preparado su personaje a conciencia. Por ello, y ya muy jóvenes, valoraron la idea de desaparecer a los ojos del público, una desaparición que haría conservar su imagen primera, joven y estructurada;

> *No, no, NO, no PUEDO ver gente nueva: solo el pensarlo me pone tan nerviosa que no puedo trabajar. Pero para no herir ni los sentimientos de tu amigo ni los tuyos debes explicarte por mí.*
> *Por, al menos, dos años he dejado de ver a NADIE tan solo viejos amigos – personas que me conocían antes de haberme convertido en una ruina. Estoy demasiado fea, me parezco demasiado a una invalida, no puedo hablar sin perder mi voz, y no tengo NADA que decir a nadie nuevo. Además el doctor no me permitirá pensar en tales dérangements – sabiendo que muy pronto me convertiré en una ruina nerviosa. La única cosa que puedo hacer para preservar la poca energía que aun tengo es continuar escribiendo, lo que me*

739 "Seclusion, for instance, far, far from the madding crowd; countries one may visit, fourth and fifth dimensions one may overtake. There are.... all manners of black and white magics, and timeless regions, and faiths that take a red hair women out of herself" KANNESTINE, Louis: **The Art of Djuna Barnes: Duality and Damnation.** New York: New York University Press, 1977.

gusta y me excita y me mantiene[740].

Djuna Barnes, como Margaret Andersen, detestaba la debilidad física, la vejez, detestaban ser descubierta sin maquillaje. Barnes hacia performance hacia los demás y hacia sí misma, Mathew O´Connor la cuenta escribiendo en delicada ropa interior negra, perfectamente peinada y maquillada, con los labios rojos recostada sobre su cama en una imposible pose. Esa pose para sí podría seguir siendo efectiva, pero la pose para los otros comenzaba, sino a zozobrar, al menos sí a variar y eso no puede gustar a alguien que tanto esmero y permanente control pone a su proyección pública. Al final pues se negará en rotundo a conocer a gente nueva y evitará, en la medida de los posibles, encontrarse con viejos amigos del viejo París.

Djuna envejeció pues con la mayor dignidad posible, pareciendo la misma cuando paseaba ya con 70 y 80 años por las calles de Nueva York, el mismo bastón, la misma capa oscura, el mismo sombrero, el mismo peinado: *figura alta y delgada, muy erguida, con elegante traje negro y blusa de lunares, sombrero de piel y bastón de ébano con empuñadura de plata. Si le preguntaban por su salud, contestaba con estas palabras: "!Desmoronándose muy bien, gracias!"*[741]. Pero, la vida, ya lo dijo, había sido para ella, tan solo dolorosa y desagradable, pero, más bien larga. Vivirá hasta los noventa años y morirá una semana después de su

---

740 No, no, NO, I can´t I CANNOT see new people: even the thought of it makes me so nervous that I can´t work.
But in order not to hurt your friend´s feelings (and your own) you must explain for me.
For at least two years I have stopped seeing ANYONE but old friends – people who knew me before I became a ruin. I´m too ugly, look too much like an invalid, can´t talk without losing my voice, and have NOTHING to say to anyone new. Besides, the doctor wont allow me to think of such dérangements – knowing that I would soon become a nervous wreck. The only thing I can do to preserve the little energy I still have is to keep writing, which pleases and excites and keeps me going. Carta de Margaret Andersen a Janet Flanner, 1960. Citada en BENSTOCK, Shari: **Women of the Left Bank. Paris 1900–1940.** University of Texas Press. Austin. 1986, p. 239

741 Valerie Eliot, reseña de "I could never be lonely", en HERRING, Phillip: **Djuna Barnes**. Circe. Barcelona. 1997, p. 295

cumpleaños, según su biógrafo, resistió a base de ingenio para que así fuera.

17. Djuna Barnes
en la década de los años cincuenta.

¿Yo? Una anciana dama trabajando contra el tiempo como una idiota . . . Fotografía de tu humilde sirviente (cerca de los 77) que parece el Erasmo de Holbein, también allí. Para darte cuenta de tu edad verdadera, tienes que ver tu última fotografía expuesta en PÚBLICO, *pero PUBLICO! La privacidad de la casa de uno no te dice nada: todavía piensas que te sientes joven...*[742]

742 Me? An old lady working against tiem like an idiot. . . Photo of your humble servant (near 77) looking like Holbein´s Erasmus, also there. To realize your age truly, you have to see your latest photograph held up in PUBLIC, but PUBLIC! The privacy of one´s home tells you nothing; you still think you felt young . . . Djuna Barnes, carta a Silas Glossup. 20 de abril de 1969. En, DESALVO, Louise A. "To Make her Mutton at Sixteen": Rape, Incest, and Child Abuse in The Antiphon. En LYNN BROE, Mary (edt.), **Silence and Power. A Reeevaluation of Djuna Barnes.** Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville. 1991, p. 339

Durante los últimos 40 años de su vida y siguiendo su propio guión se separó del mundo, pelirroja ella opto por la reclusión. Humillaba a casi todas las personas que se le quisieron acercar:

Toc-Toc
-- *¿Quién es?-- Djuna miraba por la rendija de la puerta.*
-- *Douglas Messerli*
-- *¿Quién?*
-- *Douglas Messerli. Tengo una cita con usted para hablar de la bibliografía de su obra que estoy preparando.*
- *¿Cómo dice que se llama?*
-- *Messerli*
-- *!Santo cielo!, vaya un apellido, tiene que cambiárselo. Nunca llegará a nada con un apellido tan espantoso. Messerli. !Uf! ¿Qué clase de apellido es Messerli?*
-- *Es suizo.*
-- *!Suizo! !Santo cielo! No me extraña que sea usted bibliógrafo ... !Suizo! De acuerdo, creo que puede pasar, pero le advierto que aquí huele a anciana* [743]

La Baronesa Elsa comentará a su amiga Djuna, dios es lento conmigo, pero lo fue mucho más con Djuna. Ella pensaba que gritaría el día de su muerte, *a pleno pulmón y me aferrare como una gato a una cortina*[744,] pero, tal y como afirma su biógrafo, ya no le quedaron fuerzas para semejante acto. Además había reiterado el horror que le provocaría morir en la misma cama en la que había muerto su madre, y eso fue precisamente lo que sucedió. Como si su teoría de la imposibilidad de la escapatoria a la condena de ser mujer en esta sociedad la hubieses envuelto hasta el final. En 1982, a las siete de la tarde y en compañía de una enfermera Barnes morirá. Incineraron su cuerpo, según su voluntad, y llevaron sus cenizas a Storm King, al sur de Cornwall-on-Hudson, donde había nacido. Sus cenizas fueron esparcidas entre cornejos que fueron plantados al efecto. En la última ceremonia estarán presentes Fran y David McCullough, Adam Shirey, Irwin Cohen, Frances

743Douglas Messerli. Ibid, p. 297
744Djuna Barnes a Natalie Barney 23 de mayo de 1934

Belanger y Chester Page, quien colocó una rosa amarilla en cada árbol.

La muerte es como sacar un dedo gordo de un plato de sopa, debería dejar un hueco, pero no lo deja.

Djuna Barnes
Nightwood

18. Djuna Barnes frente a su piso de Nueva York
en Patchin Place el 14 April 1962.
Fotografía de Marion Morehouse (Mrs. e.e. Cummings).
Colección Especial University de Maryland

III.3 FLORINE STETTHEIMER.
Una flor de cristal y luz rosa (1871 - 1944)

Curiosamente, un examen más profundo de las pinturas de Stettheimer revela una artista cuya trabajo idiosincrásico y su igualmente idiosincrásico estilo de vida caracteriza la preocupación del final del siglo XX con la narratividad y la autobiografía – el complejo y rico territorio en el que exploramos la noción de naïveté y la construcción de la identidad.

David A. Ross [745]

La conciencia de sí mismo del dandy y su posición hacen esa persona tan útil y apropiada para todo tipo de dandys y cross-dressers de la modernidad, y especialmente para mujeres artistas. El dandy está inscrito en la densa narratividad de Stettheimer (...) y nos da una imagen de la movilidad de los espacios de la modernidad en una visión de un mundo que ya no se basa en la certeza, que ya no se enmarca en la perspectiva tradicional o en las reglas de la pintura – o en el cliché de los roles sexuales.

Susan Fillin-Yeah [746]

---

745 Interestingly, a close examination of Stettheimer´s paintings reveals an artist whose idiosyncratic work and equally idiosyncratic life-style fairly characterizes late twentieth-century´s preocupation with narrative and autobiography – the rather complex and rich territory in which we explore the notion of naïveté and the construction of identity. BLOEMINK, Barbara and SUSSMAN Elizabeth: **Florine Stettheimer Manhattan Fantastica**. Whitney Museum of American Art, New York. July 13-November 5, 1995

746 In the dandy´s consciousness of self and position which made that persona so useful an appropiation for all sorts of modernist dandies and cross-dressers, and specially for women artists. The dandy is inscribed in Stettheimer dense narrations, (...) gives us images of modernism´s mobile spaces in avision of a world no longer grounded in certainty, no longer marked out in traditional perspective or rules of painting – or in clichéd sexual roles. SAWELSON-GORSE, Naomi: **Women in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity**. The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London, England. 1998, p.194

Occasionally
A human being
Saw my light
Rushed in
Got signed
Got scared
Rushed out
Called fire
Or it happened
That he tried
To subdue it
Or it happened
He tried to extinguish it
Never did a friend
Enjoy it
The way it was
So I learned to
Turn it low
Turn it out
When I meet a stranger
Out of courtesy
I turn on a soft
Pink light
Which is found modest
Even charming
It is a protection
Against wear
And tears
And when
I am rid of
The Always-to-be-Stranger
I turn on my light
And become myself

Florine Sttetheimer,
Crystal Flower[747]

747 Ocasionalmente / un ser humano / vio mi luz / corrió adentro / firmó / se asustó / se fue / grito fuego / a veces / intentó / controlarlo / o a veces / intentó, extinguirlo / nunca un amigo / le divirtió tal como era / así que hube de aprender / a bajarla / a quitarla / cuando un extraño / sin

III.3.1 Santos, Estetas y Chaperos. Las Catedrales del Arte

...Thomson cuenta que en una ocasión, cuando estaba mirando un cuadro de Picasso, "Mujer ante el espejo", (Florine Stettheimer) estaba exasperada por sus chocantes diseños. "¿Para qué podrías usarlos", remarcará, "sino es para un chándal?".

Eleanor Heartney [748]

... Debo llamar a esta calidad Jazz. La música de Jazz, indudablemente, es un arte en sí misma, pero antes de que cualquier americano contemporáneo pueda triunfar en un auditorio serio debemos reproducir no la cosa en si sino su espíritu en una forma más duradera. En esto, Miss Stettheimer ha tenido un abundante éxito. Espero que algún Richard Strauss de hoy sea capaz de seguirla!.

Carl Van Vechten, 1922 [749]

Cuando Florine Stettheimer murió en 1944, tan sólo había expuesto una vez y no había vendido ni un sólo cuadro, tampoco los había cedido. Dejo escrito que toda su obra, pinturas, dibujos, su diario y sus poemas fueran quemados, si es que no podían incluirse en su sepultura. Su vida no fue, sin embargo, un cúmulo de

---

cortesía alguna / lo vuelvo suave / luz rosada / que encuentro muy modesta / casi encantadora / es una protección / contra el desgaste / contra las lágrimas / y cuando / me desembarazo de / el que siempre será un extraño / enciendo mi luz /Y soy otra vez yo. STETTHEIMER, Florine: **Crystal Flower.** Banyan Press. New York. 1949. Limited edition, 1/250 copies., p. 42

748... according to Thomson, when she was looking at Picasso´s Girl Before a Mirror, she was exasperated by its clashing patterns. "What would you use them for", she remarked, "but a sports suit?". HEARTNEY, Eleanor. "Florine Stettheimer, Sainst, Esthetes, and Hustlers". **Art News**, Mayo 1991, p. 99

749 It is perhaps, however, in her riotous picnics and parties, flooded with sunlight and splashes of violent colour, that Miss Stettheimer is most original. This lady has got into her paintings a very modern quality, the quality that ambitious american musicians will have to get into their compositions before any one will listen to them. At the risk of being misunderstood, I must call this quality jazz. Jazz music, indibitably, is an art in itself, but before a contemporary american can triumph in the serious concert halls he must reproduce not the thing itself but its spirit in a more lasting form. This, Miss Stettheimer has abundantly succeeded in doing. I hope some upstate Rchard Strauss will be able to follow her! -- Carl Van Vechten, 1922. "Pastiches et Pistaches: Charles Demuth and Florine Stettheimer", The Reviewrs, 2 (February 1922), pp. 269-70

desgracias o una pelea contra sus propias miserias y posibles histerias, muy al contrario. Ella, sus dos hermanas, Miss Carrie y Miss Ettie, y su madre, Rosetta, presidieron uno de los salones estelares de la, paradójica, bohemia neoyorkina de la alta sociedad. Sus amigos más cercanos, y asiduos a su salón, serían Marcel Duchamp, el escultor Elie Nadelman, el fotógrafo Alfred Stieglitz, el crítico Henri McBride, y el compositor Virgil Thomson, para el que diseñaría tanto la escenografía como el vestuario de su obra, *Cuatro Santos en Tres Actos.* En su única exposición de 1916 en la Knoedler Gallery, puso unos precios tan desorbitados que no vendió ni un solo trabajo.

Arthur C. Danto afirmó en un artículo dedicado a Florine de 1995, que encuentra cierta similitud entre el último trabajo de Jennifer Barlett y el de Miss Stettheimer. Está comparación lo dejará algo *desconcertado*[750]. Mucho, añadirá, habían tenido que cambiar las cosas para que se pudiera citar a Stettheimer como base de una comparación favorable a una artista radicalmente contemporánea en una galería avanzada de Nueva York. El nombre de Florine Stettheimer, hasta entonces, no podía ser nombrado en los recintos del arte serio y elevado. Confiesa, además, que desviaba su camino para ir a ver los cuadros de la pintora que pertenecen, en su mayor parte, a la Columbia University, institución en la que Danto trabajaba. En efecto, *disfruto las pinturas,* dirá, *eso no es algo que uno habría confesado en un mundo del arte que definía la grandeza artística en términos de abstracción y tragedia, heroísmo y gesto, monumentalidad y verdad formal, sublimidad y el absoluto, así como la búsqueda de la pureza y la esencia*[751.]

La obra de Stettheimer se opone frontalmente a este paradigma, aunque, como

750 DANTO, Arthur C.: "Florine Stettheimer", pp. 211-219 en **La Madonna del Futuro. Ensayos en un mundo del arte plural.** Paidós Transiciones. Barcelona. 2003, p. 211

751 Ibid, p. 211

sigue Danto, si hoy está bien considerado nombrarla, con su carga de lazos de satén, tartas de merengue y bizcochos de rosa chicle, es por lo que Nietzsche habría denominado una transvaloración de los valores artísticos: *no es que nuestros valores sean ahora la urbanidad, la feminidad, la coquetería, el hedonismo, la elegancia, la ensoñación y la vanidad, (...) Se trata más bien de que no hay un conjunto omniabarcante de propiedades estéticas que las obras aceptables por la crítica tengan ahora que encarnar con exclusión de cualquier otra. (. . .) es posible incluso admirar de modo extravagante a Stettheimer por su individualidad, su toque irónico, sus sorpresas, su naturalidad, por lo delicioso de sus celebraciones, su entusiasmo decorativo, la atmósfera de puntillas y dulces con la que representa a sus amigos y a su familia, su ostentosa y nerviosa composición, y su gusto intelectualmente adusto* [752].

Su estética ha sido siempre adjetivada como dulce, colorista, naive, de puntillas y dulces, una suerte de perpetua fiesta galante con diseños de Poiret. Y es verdad, pero también verdad es que su visión de las cosas no era ni tan acaramelada ni tan empalagosa. Con los diseños de Picasso solo se le ocurre hacer un chándal, imaginamos nosotros que de lycra y, casi seguro, para el tour de Francia. Una auténtica osadía decir eso de Picasso, el gran héroe de la, una, modernidad. Stettheimer fue muy admirada, asegura Danto, como paradigma del artista moderno en la década de los años 20 y 30, cuando aun los rasgos que antes hemos apuntado no se consideraban absolutamente contradictorios al arte moderno. A partir del cambio del concepto del arte tras la Segunda Guerra Mundial Stettheimer fue radicalmente marginada. Pero, además, ella misma tendrá una relación ambivalente con el mundo del arte de su tiempo, al margen de desear ser enterrada con toda su producción. Hay un interesante artículo que la compara con otra curiosa artista Jay DeFoe, quien estuvo 8 años enteros haciendo su *Rose*, una

752Ibid, p. 212

monstruosa *Rose* que por poco la sepulta en su pequeño estudio de San Francisco. Últimamente muchos teóricos andan rescatando a Stettheimer a base de comparaciones, La Dickinson, Whistler, Barlett, de Foe, entre otros.

Todas estas afirmaciones son en parte ciertas, cada obra tiene infinidad de lecturas, en parte no, Stettheimer, por propia voluntad y sin nostalgia, siempre se mantuvo al margen del mercado del arte. Su aproximación a la pintura era estrictamente profesional, ya lo veremos en sus múltiples retratos, pero, al tiempo, evitaba el mercado. No quería ser considerada una tendera, ni una especuladora, y mucho menos una coleccionista. Pintaba porque quería, cuando quería y lo que quería. Su pintura, caracterizada por un colorido dulzón, un aire de lánguido artificio, unas redes muy complejas de referencias iconográficas, y un, premeditado, estilo sin academizar, no pudieron ser asimilados por los estándares del desarrollo de la modernidad más formalista. Pero, la verdad, es que su pintura es, al contrario, altamente sofisticada y perfectamente consciente. Tal y como Marcel Proust dedicará toda su existencia a escribir la crónica de una vida en los salones de la Faubourg St. Germain con su peculiar marca de esnobismo, un esnobismo que pareciese valorar más los privilegios de clase que los logros artísticos. Pero, para Proust, como para Stettheimer, lo importante no será tener un título sino haber leído, ser gentil, elocuente e intelectual. Proust intentará contarnos como detener la dilapidación del tiempo para comenzar a apreciar y disfrutar de la vida. El mismo había llegado a hablar de sí como de una mosca y a tildar sus escritos de turrón indigerible, Stettheimer equiparara su alma a una mariposa y será consciente que su obra tenía algo de melaza teñida de rosa. Quizá leyó la respuesta que diera Marcel Proust a una cuestión lanzada en el verano de 1922 por un periódico Parisino, *L´Intransigent*. Este periódico afirmaba que un científico americano había pronosticado que el mundo acabaría de forma tan repentina que millones de personas morirían inevitablemente, bien, preguntará, *en lo que a usted*

concierne, ¿a qué dedicaría su última hora de vida?. Proust enviará la siguiente contestación:

> *Creo que si estuviéramos ante la amenaza de morir del modo en que usted dice, a todos la vida nos parecería repentinamente maravillosa. Piense solamente en la cantidad de proyectos, viajes, amores, estudios, que nuestra propia vida nos oculta, y que son invisibles debido a nuestra pereza y a que nuestra certeza de que existe un futuro posponemos sin cesar.*
> *(...)*
> *Si el cataclismo no se produce, no haremos nada de cuanto nos apetece hacer, ya que nos veremos de nuevo en el seno de la vida normal, aquella en que la negligencia apaga el deseo. Y sin embargo ese cataclismo no nos habría hecho ninguna falta para amar la vida hoy en día. Habría bastado con pensar que somos seres humanos y que la muerte puede sobrevenirnos esta misma noche*[753]

Como un Marcel Proust, Florine empleaba todos los materiales de su vida cotidiana para su trabajo, su inmenso diario íntimo y sus pinturas. Todas las personas que iba conociendo, los lugares, las texturas la imaginería visual. Toda la base de su educación en la que se empapó de las nociones de urbanidad y buenas costumbres propias de una señorita bien de finales del siglo XIX, serán enfrentadas permanentemente a todos los cambios sociales que el nuevo siglo, el XX, traería consigo. La mezcla que refleja en sus poemas más tempranos; el cuello de su madre de alabastro, un vestido lazado de verde veronés, con mangas espumosas en degradado, chales de color canela, una caja de joyas pintada con glorias matutinas y llena de perlas, su madre tocando el Danubio Azul, ellas en trajes bordados de blanco Marsella, unos lazos de rayas, una alfombra floreada, la madre leyéndoles a los hermanos Grim... una lista tan etérea y artificiosa que haría las delicias de cualquier decadente y seguro hubiera sido un motivo altamente sugerente para un Watteau.

753DE BOTTON, Allan. **Cómo cambiar su vida con Marcel Proust.** Ediciones B. Tiempos Modernos. Barcelona, 1998, p. 15

Pero, no nos engañemos, la crónica se hará en sus lienzos dulzonamente mordaz. En su cuadro *The Cathedrals of Art (1942),* la cuarta obra de una serie de pinturas (hoy en la colección del Metropolitan Museum de Nueva York) dedicadas a las instituciones culturales y económicas de Nueva York (Las otras tres "Catedrales" estarán dedicadas a la Quinta Avenida, Broadway y Wall Steet.)[754]-, diseña una paródica visión del mercado del arte. Estamos en la escalera principal del Metropolitan Museum de Nueva York, a la izquierda un cartel anuncia, *Art in America*, a la derecha redundará *American Art*. En el centro, y dominando la composición, unas escaleras con alfombra roja (*of course*), del antiguo vestíbulo de la institución. Sobre la "alfombra roja" lo más florido de la escena artística del momento, marchantes, (*dealers),* críticos, artistas, y personal del museo de ese momento. Los laterales están ocupados por una suerte de reproducción de dos colecciones, a la derecha el Whitney Museum of Contemporray Art, a la izquierda el Metropolitan. Bajo estos paneles hay dos figuras, la misma Stettheimer saliendo de una hornacina blanca bajo el ala derecha, y a la izquierda un gran amigo de la artista Robert Locher. Ella lleva un vestido blanco vaporoso y muestra un enorme ramo de flores, flores que ya pintase en su retrato de familia, *Family Portrait n.2,* y en sus autorretratos, además sus eternos zapatos rojos de tacón. Veremos que al igual que Djuna Barnes no se separó de su bastón, algo masculinizante, Stettheimer no se representará, ni una sola vez, sin sus zapatos de tacón, una parodia de su feminidad, dos toques de identidad para dos dandys de postín.

754Todas reciben el mismo nombre, Cathedral Fifth Avenue, Cathedral Broadway, y CathedraWall Street.

1.Florine Stettheimer, *Cathedrals of Ar*t, (Las Catedrales del Arte). 1942. (50x60 inch). Ella aparece a la derecha vestida de blanco y saliendo de una hornacina también blanca, con sus eternos zapatos de tacón rojo, unas flores que ya repetirá en otras piezas y su treintena, pese a contar ya con 71 años por esas fechas, , un Dorian Gray invertido,.

Así parece que Florine y su amigo Robert Locher nos presentan la escena del arte moderno neoyorkino, repleto de chistes privados y alusiones que solo pueden descifrarse parcialmente. La base compositiva de todo el cuadro se asemeja a la Natividad, tal y como afirma Eleanor Heartney. En el centro de la escena un bebe recién nacido, una mezcla de Arte y de Eros que aparece expuesto con una intensísima luz y dos devotos impenitentes, anónimos por supuesto, del Arte Moderno, parecen venerar a este curioso bebe algo gordo y sonrosado. No es de extrañar que en estos primeros balbuceos del Arte Moderno la demanda de la maquinaria publicitaria bañe al recién nacido con una luz de flash del fotógrafo George Platt Lynes. Como si fuera una pintura medieval narrativa, el bebe, ya crecidito, aparecerá dos veces más en la abigarrada composición. En la parte alta de las escaleras rojas aparece de nuevo de la mano de Francis Henry Taylor, director del Metropolitan Museum, caminando hacia una pintura de Franz Hall que preside el conjunto. En el ala izquierda el bebe, que resulta ser "ella", aparece una vez más, esta vez jugando a rayuela sobre una pintura de Piet Mondrian bajo la atenta mirada de Alfred H. Barr Jr., el director del MoMA. Esta escena se desarrolla dentro de una supuesta sala que también contiene trabajos de Picasso, el favorito de Stettheimer, como ya hemos visto. Esta clara irreverencia para con la institución se extenderá igualmente a los individuos retratados, los pilares de la comunidad artística del momento. McBride, un gran amigo de la artista y autor del catálogo de su retrospectiva póstuma en el MoMA de 1946, aparece representado con los atributos simbólicos del crítico: dos señales de tráfico, una de pase, *go*, y otra de no pase, *stop*. Stieglitz mira furtivamente por encima de la solapa de su abrigo, los marchantes Julien Lévy y Pierre Matisse asoman tras una columna como chaperos[755] de carnaval sujetando unos globos con nombres de artistas.

755 La palabra "Hustler" es "Chapero" en Slang, curiosamente también se emplea para los rondadores de la calle, especialmente para las chicas. Además en inglés la palabra "dealer" se emplea tanto

Los tres museos que componen la Catedral de Stettheimer, el Metropolitan, el MoMA y el Whitney, son enormes y casi inspiran cierto sobrecogimiento como auténticos templos de la cultura. Como comenta Heartney, todos los integrantes de la escenografía aparecen diminutos, como enclenques ante semejantes edificios, *ellos parecen encogidos por las "altas" y monumentales aspiraciones*[756]. Podríamos leer un reproche ante este atareado mundo, al menos eso es lo que lee Heartley, quien además se apoya en el poema incluido en la colección póstuma, *Crystal Flower* editada por Ettie en 1949.

Art is spelled with a capital A
And capital also back it
Ignorance also makes it sway
The chief thing is to make it pay
In a quite dizzy way
Hurrah – Hurrah- [757]

Hasta el momento hemos seguido, en la descripción de la pieza, a esta crítica de arte neoyorkina, Eleanor Heartney. Pero, no podemos evitar disentir de la lectura final de la misma. No vemos nostalgia, ni melancolía, ni reproche, ni tristeza de ver que el mundo del arte es lo que es y no es otra cosa, la autora finaliza el artículo afirmando; *mezclando la nostalgia y la comedia, la ironía y la celebración, sugiere un hueco entre el mundo del arte tal y como desearíamos que fuese y el mundo del arte tal como es*[758.] Esta actitud cínica ante el mundo del arte no es nueva, quizá sí

---

para el mercado del arte,, como para los coches de segunda mano como para la droga. En castellano he optado por la palabra marchante que, la verdad, distorsiona bastante el sentido real del cuadro y su sarcasmo.

756... them seem dwarfed by "high" art´s monumental aspirations. HEARTNEY, Eleanor. "Florine Stettheimer, Sainst, Esthetes, and Hustlers". ***Art News***, Mayo 1991, p. 99

757 Arte se escribe con una mayúscula A/ Y capital también lo respalda / La ignorancia también ejerce su domino / La cuestión más importante es hacer que se pague / De un modo vertiginoso / Hurrah – Hurrah. Carta a Henry McBride, 13 Julio 1927, Sttetheimer papers, Beinecke. En SAWELSON-GORSE, Naomi: **Women in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity.** The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London, England. 1998, p. 505

758 Mixing nostalgia and comedy, irony and celebration, it suggests a gap between the art world we

sea más nueva en una mujer, y más en una mujer paródicamente femenina. Su estilo ha camuflado la realidad de sus intenciones, nada complacientes con la realidad del mundo y el mercado del arte. Como los aristócratas dejaban sin firmar sus textos por considerar la labor del escritor indigna de su noble casta, no por la labor en sí, sino por el esfuerzo "práctico", una dandy tampoco puede consentir un arte cuyo principal objetivo sea ser pagado. Obviamente hay tareas indignas y hay tareas dignas, un dandy ve indigno de su arte servir a la compraventa, pues así lo reduce a una mera mercancía de valor intercambiable. El dandy es ese ser ocioso y educado en el lujo quien aparenta no trabajar, al menos no en el sentido capitalista de la expresión. No hay pues reproche. Hay satisfacción de presentarse, por un lado al margen de todo el batiburrillo central, ella está fuera, en un lateral, y por otro con los atributos que la caracterizan, atributos que, ella sabe, son anacrónicos y están al margen del discurso dominante; unas flores gigantes más grandes que el contorno de su rostro y unos zapatos rojos de tacón, un ser imprevisible e imprevisto, un ser que se descoloca, a propósito. Un dandy.

Georgia O´Keeffe, al escribir lo que debía ser un elogio para Florine Stettheimer, acabará creando un retrato equívoco y contradictorio de la pintora, una contradicción muy acorde, por otro lado, con su rosada decidida máscara, lo que ella llama su *pink light*[759]; *es perfectamente consistente con cualquiera de sus inconsistencias,* además la describirá: *...era gentil, comprensiva, amable y buena pero también era extremadamente ácida y sarcástica*[760]. Florine era como una preciosa, para las que la "obligación" de lucirse no se limitaba a la exhibición de su cuerpo y a la elegancia de los ademanes, sino que comportaba a su vez el arte de la

---

would like and the art world as it is. HEARTNEY, Eleanor. "Florine Stettheimer, Sainst, Esthetes, and Hustlers". **Art News**, Mayo 1991, p. 99

759... When I meet a stranger / Out of courtesy / I turn on a soft / Pink Light (...), FS, **Crystal Flower**, p. 42.

760 Stettheimer was perfectly consistent with any of her inconsistencies, (...) gentle, understanding, sympathetic and kind but she was also extremely acid and sarcastic. O´Keeffe, Eulogy Notes, O´Keeffe Papers. Beinecke.

palabra. El lenguaje será como su obra, cortés, un lenguaje de la *politesse,* una bella cáscara para un contenido quizá venenoso, un sutil artificio y un difícil arte este que mide el mérito de todo dandy. Una vez más agradar desagradando. Otra de sus inconsistencias será la fragilidad mostrada frente al intenso trabajo privado y solitario en su estudio. Ettie remarcará:

> *Vivir esta vida dedicada (como artista) es lo que amaba Florine ... nunca fue . . . del tipo de persona de fiesta . . .Cualquier placer que obtuviese de estas ocasiones, casi siempre visualmente atractivas, estaba conectado con el uso que ella haría en su trabajo. Era su trabajo, primero y último, lo que disfrutaba, planeando su próxima pintura, experimentando técnicas, haciendo investigaciones para ella y finalmente pintándola. Para estos pasos exactos de la producción ella cuidaba su delicado cuerpo y lo fortalecía convirtiéndolo en una herramienta efectiva, y cuando los acontecimientos del exterior no la interferían con su absorción estaba contenta*[761]

Tal y como Proust quiso liberarnos de la mediocridad de la imagen que pudiéramos guardar de la propia vida, tras el famoso incidente de la magdalena en el que ...*Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal,* Stettheimer se tiñe de rosa para contarnos una historia de sí misma nada vulgar, ni mediocre, ni gris, una intervención en el juicio mismo de la vida, o la vida transformada en un acontecimiento interesante. Quizá, para Florine, como para Proust, *El embarque a Citerea,* de Watteau[762] representaría su idea de la narratividad pictórica y del placer de vivir, además de ser su cuadro favorito. En este punto hemos de seguir a Buci-

---

761 To live this dedicated life (as an artist) that she loved Florine. . . never was . . . much of a party person . . . Whatever enjoyment she derived from these often visually attractive occasions was largely in connection with the use she might make of them in her work. It was her work, first and last, that she enjoyed, planning her next painting, experimenting technically, doing research for it and finally painting it. For these exacting steps in production she took care of her delicately made body and strengthened it into an effective tool, and when outside events did not interfere with her absorption she was content. STETTHEIMER, Ettie, "Introduction", in FS, **Crystal Flower**. pp. iii-vi

762 Proust poco antes de morir recibió un cuestionario en el que se le pedía indicase sus ocho cuadros favoritos de Louvre, el primero será, *El embarque a Citerea,* de Watteau. DE BOTTON, Allan: **Cómo cambiar su vida con Marcel Proust**. Ediciones B. Tiempos Modernos. Barcelona, 1998, p. 158

Glucksmann quien defiende la teoría de que el barroco nos provee una arqueología de la modernidad desde dentro. Buci-Glucksmann basa su tesis en una relectura de Benjamin y por tanto de la fascinación del autor alemán con el consumismo del París de finales del XIX, los problemas de la imaginación y el nihilismo de Baudelaire, y las conexiones históricas entre la otredad, el judaísmo y las mujeres. El estudio de Buci-Glucksmann de *La Razón Barroca*, gira en torno al problema de la representación y la estética moderna y los modos de capturar la belleza. Es una extensión de las transformaciones acaecidas en los tres puntos críticos o catastróficos de la historia de la erupción de la modernidad: el barroco del siglo XVII, el mundo del París de Baudelaire, y los movimientos de vanguardia de los primeros años del siglo XX. En Florine Stettheimer, pintora poeta , podemos ver esa línea de discurso que uniría a un Watteau y su arranque del pintor como poeta, el hombre observador ávido de recoger con sus pinceles todo lo que le rodea, su teatralización de la vida, y su *himno nostálgico a la alegría de vivir,* que dijera Delacroix[763] y a un Baudelaire quien afirma que el dandy tiene el deber moral de aparecer poético en todos los aspectos de la vida y asegura que el genio del pintor de la vida moderna no es otro que tener los ojos bien abiertos.

Stettheimer tuvo una sola exposición en Knoedler´s en octubre de 1916. Describir la misma muestra será, para Barbara Zucker, suficiente explicación para su negativa recepción. La artista consideró que la galería no era apropiada para mostrar sus pinturas, así que realizó una suerte de proto-instalación para adaptar el desalmado espacio expositivo y transformarlo en un lugar más acorde con su gusto rococó. Forro las paredes con finas y delicadas muselinas y contrató a un carpintero para hacer una réplica exacta del dosel de su cama, luego lo lacó en blanco y lo ribeteó en oro. Estos elementos, el blanco y el oro, se repetirán de modo insistente

763 Flandes y Venecia, reunidas en un himno nostálgico a la alegría de vivir". Delacroix. MORENO GARRIDO, Antonio. "Watteau". En **Grandes de la Pintura, Pintura Barroca 2.** SEDMAY, Ediciones.,Barcelona, 1979

en toda su producción. Su objetivo fue reproducir su propio *boudoir* y mostrar su producción tal y como ya lo hiciera en sus reuniones privadas en las que "desvelaba" sus pinturas. *Imagínese en 1916 una feminista trabajando con el espacio!!. No vendió nada*[764]. Y aunque escribirá en su diario que estaba muy sorprendida, jamás afirmará que estaba molesta o enfadada, sus exorbitantes precios y el hecho de ser una perfecta desconocida prevendrían a cualquiera de comprar una de sus obras. McBride opinará que había demasiada feminidad y hedonismo en sus piezas como para no "bloquear" a cualquier interesado. Y Ettie vería la obra de su hermana como un conjunto poemas visuales autobiográficos, *autobiography of visual poem*, que formarían un conjunto indisoluble, si es que querían seguir manteniendo cierta coherencia.

Zucker opina que el cambio básico en el arte de Stettheimer hacia una "carretera solitaria", se producirá en 1907. En esa fecha rechazará su pasado academicista y se transformará en una "intencionada naive", *calculated naive.* De esta fecha 1907 es la pintura *Spring*, pintura que la misma autora tachará de *Kitsch* . Esta pintura tiene su historia, y no es solo un paso hacia su muevo modo de hacer sino que desvela su personalidad, claramente soberbia y altamente vanidosa. Stettheimer recorrió con su familia todos los principales museos europeos, los recorrió y los estudio a conciencia. En todos sus diarios, como apunta su biógrafa, hay una continuo y obsesivo interés en ver arte. Se convertirá pues en una dama con una formada opinión de todos los grandes maestros de la historia del arte, será una conocedora muy crítica, y mantendrá una actitud concreta hacia todas las piezas que llamen su atención, opinión que apuntará meticulosamente en su diario. Ettie remarcará que su hermana; *comenzó a mostrar su amor (por el arte) y sus dotes muy pronto en sus días de colegio, y cuando dejó el colegio no paró de ir a clases*

764Imagine, in 1916, an environmental feminist!. She sold nothing. ZUCKER, Barbara. "An autobiography of visual poems". Paper delivered at the College of Art Association convention 1975. "Women Artists Speak on Women Artist".

continuamente por muchos años, tanto aquí como en el extranjero en donde viajará mucho para ver arte europeo. Cuando pensó que ya había adquirido todo lo que podía ser "enseñado" y "mostrado" tuvo su propio estudio aquí en Nueva York donde pasaba prácticamente todas las horas de todos sus días de trabajo. Sus tardes en la casa familiar se las pasaba leyendo. Creo que debe haber leído todo lo concerniente al arte publicado en inglés, francés y alemán hasta ese momento[765.]

Su visión del arte estaba basado en el conocimiento aunque solía ser bastante "irreverente". Además clasificará casi todo lo que ve en términos de historia del arte; las gacelas del Herculeaneum de Nápoles serán, "tipo secesionismo alemán"; y los frescos "bastante parecidos a Dietz". Stettheimer re-visitaba sus galerías favoritas además de conservar una gran colección de postales de lo más ecléctico, de sus pinturas favoritas y de estatuas, según su biógrafa, y curiosamente, de desnudos masculinos. En Florencia experimentará una gran "alegría", *joy*, al volver a ver el *David* de Miguel Ángel y la *Primavera* de Botticelli, pero no podrá evitar comentar sus fallos; *Las proporciones de David me parecen hoy un poquito peores que nunca antes – No podría imaginármelo emplazado lo suficientemente alto para que resultase correcto . . . Si tan solo fuera algo más fuerte y más largo de la cintura a las rodillas!!* [766]. Además reprochará a los responsables del *Palazzo degli Uffizi*, el haber colgado la primavera de Botticelli sobre paredes de color chocolate.

765 Ettie recalled that her sister, "begun to show her love and gift in early school days, and after she lefty school she attended art classes continually for many years, both here and abroad where she traveled extensively as possible to see European Art. When finally she felt that she had got all she could from being trained and taught and `shown´she had her own studio here in New York where she spend practically all the hours of all her days working. Her evenings at our family home she spent reading. I think she must have read everything concerning art published in English, French, German up to that moment. BLOEMINK J., Barbara: **The Life and Art of Florine Stettheimer.** Yale University Press. New Haven and London 1995, p. 35

766 "David´s proportions looked little worse than ever for me today – I could not even imagine him placed high enough to get him right. . . If he were only heavier and longer from his waist to his knees!". BLOEMINK J., Barbara: **The Life and Art of Florine Stettheimer.** Yale University Press. New Haven and London 1995

Un reproche privado obviamente. Sugiere que ella podría donar un gran marco dorado para la pintura, con la única condición que le dejasen pintar las paredes de un blanco luminoso. Y pese a su admiración por el artista comentará, a propósito de Flora en la *Primavera, está demasiado gorda para moverse y no tiene ninguna curva en su pecho – debería haber sido mejorada con una curvatura bien desarrollada bajo el brazo. Ese músculo es realmente atractivo, como no lo vió – ella lo tendría seguro!*[767]. Así pues convencida de que podía mejorar grandemente la versión clásica de la Flora de Botticelli realizó su propia Flora, con los arreglos anatómicos y gestuales que el parecieron oportunos y la llamó Primavera, *Spring* (1907).

2. Florine Stettheimer, *Spring*, 1907 (60x80 inches).
Columbia University. Una revisión *Kitsch* de Flora de Botticelli.

767"too fat to move and has not any curves to her busts – she would have been greatly improved by a well developed under-arm curvature. That muscle is most attractive, why did he not see it – she certainly had it!". Ibid, p. 34

Una primavera perfectamente aristocrática y artificiosa la suya, llena de curvas, con corsé y zapatos de tacón. Según su biógrafa es una parodia de Botticelli, aunque reduce la gama cromática a los sepias, grises y tonos de blanco. Solo la mano derecha imita al maestro italiano, lo demás se opone. El paisaje parece más bien una alfombra que un prado. La figura de Flora es más curvada y más delgada, y no parece muy dispuesta a simbolizar la fecundidad que sí representase la original. La figura de Stettheimer lleva además un traje vaporoso y diáfano a la moda, y un elaborado peinado, zapatos de tacón de diseño contemporáneo, está pues desposeída de toda "atemporalidad", "idealidad" o "esencialidad", convirtiéndose en un ser más, incluso en un ser cursilón. En tan solo un mes Stettheimer lo reconocerá, *Mi Flora es kitsch*[768]. Pese a ello su Flora será incluida en la exposición individual del 16, la del dosel blanco con ribetes de oro y paredes de muselina. Calculen.

En su formación Stettheimer hubo de aprender las técnicas de artistas tan diversos como Velázquez, Tiziano, Tintoretto, Rembrandt, Rubens, Franz Hals, Millet. La artista experimentará, durante la última década del XIX y primera del XX con todas las técnicas del pasado, con todas las formas del pasado y con múltiples motivos para desarrollar su personal estilo. Según Bloemink este estilo personal se verá muy influido por el revival rococó que se vivirá en Europa a finales del XIX. Francia experimentará, en las últimas décadas del decimonono siglo ese revival rococó, marcado por la luminosidad, la ligereza, el artificio y la delicadeza. El gobierno hará lo posible para que esto suceda con el fin de marcar su diferencia, y superioridad, a la rival Alemania, remarcando especialmente las artes decorativas. Por primera vez en 1890 se inaugurará un Salón en el que las artes decorativas adquirirán el mismo estatus que la pintura y la escultura. Los mismos franceses verán en esta maniobra un renacimiento del gusto nacional.

768"My Flora is Kitsch". Ibid, p. 35

Este revival remarcará la idea de una feminidad orgánica, natural y posicionada dentro de los ciclos de fecundidad y naturaleza. Tal y como Linda Nochlin titulará el artículo que dedica a la artista, Stettheimer será una *Rococo Subversive*, una subversiva rococó, ya que su discurso es bien distinto a esta feminidad natural y previsible. Como apunta su biógrafa; *Linda Nochlin ha categorizado el estilo maduro de Stettheimer como de Rococo Subversive, indicando que las lecciones primerizas de la artista aprendidas del rococó la enseñaron a camuflar su personal iconografía bajo capas de un estilo muy artificial y complejo*[769]. Para Nochlin, las pinturas de Stettheimer deberían ser consideradas como expresiones de una sensibilidad *camp* en su más alto nivel – sus figuras son siempre sinuosas, ligeras, y andróginas; las puestas en escena muy teatrales; y los temas están vulgarizados. Como ya apuntamos la sensibilidad *camp* es, para Susan Sontag, una actualización del dandysmo, con su amor a lo artificial y lo exagerado. Aunque, como el mismo dandy, no puede ser definido ni delimitado exactamente. Así pues, y como ya vimos, Sontag se referirá a lo *camp* con unas notas, notas que va introduciendo con aforismos de Wilde, porque, lo *camp* es para la filósofa americana el dandysmo moderno. *Lo camp es la respuesta al problema: cómo ser dandy en la cultura de masas*[770]. Lo *camp* en Stettheimer está mediado por una estructura pictórica fantásticamente rococó, hecha de reiteraciones decorativas, una cierta forma de estetización de todas las cosas, estilización y artificialización de todas las representaciones de la vida cotidiana. Torna pues su propia vida en un juego de apariencias y representaciones, de mascaradas. Sontag ve el *camp* opuesto totalmente a cualquier moralismo o implicación política o social, para ella es un *todo, y sólo, estética*[771], la estética *camp* será apolítica y no comprometida. Pero Nochlin, sin ser meramente paradójica, quiere encontrar lo social en el trabajo de

769 Linda Nochlin has categorized Stettheimer´s mature painting style as “Rococo Subversive”, indicating that the early lessons the artist learned from the rococo taught her to camouflage personal iconography beneath layers of a highly artificial and complex style. Ibid , p. 23

770 Ibid, p. 371

771 “Wholly aesthetic”. NOCHLIN, Linda, "Florine Stettheimer: Rococo Subversive", in **Art in America** 68 September 1980, pp. 64-83

Stettheimer sin negar su cualidad *camp*. Ella argumenta que los cambios justifican un cambio de percepción. Estos cambios serán los experimentados desde la aparición de "Notas sobre el camp", en 1964, y que aparecerán reflejados básicamente en el activismo de las personas de color, las mujeres, y los gays (el mismísimo territorio del *camp*), quienes nos han hecho ver la carga subversiva del componente inherente a la sensibilidad *camp*.

Desde 1980 habrá una justificación para ver el *camp* como una continuación de los decadentes del *fin-de-siècle,* una suerte de permanente revolución basada en la auto-parodia contra las estructuras de la tradición patriarcal y la solemne y formal teología del vanguardismo. Estas transformaciones de la implicación de lo *camp* serán una suficiente, y buena, razón para tomarse en serio, enfatiza Nochlin, la conciencia social inherente la trabajo de Stettheimer. La pintora era una *insider* y una *outsider*: muy rica, una anfitriona de múltiples fiestas, amiga de muchas interesantes personalidades; pero, judía, y muy consciente a pesar de sí misma, y aunque artista, una artista muy privada, conocida por un puñado de privilegiados, y además, una mujer. Y pese a ser feminista era altamente femenina, paródica como venimos apuntando; *su habitación era una construcción de ensueño de lazos de raso y celofán, sus ropas, su comportamiento, sus modos y sus maneras de señorita (lady-like).* Pero capaz de vocear sus poemas, si fuese necesario y enfrentada, permanentemente, a cualquier forma de dominación masculina, (...) *me has engañado tú ridícula indecisa lombriz*[772], comenzará un poema dedicado a un caballero amigo, *To a Gentleman Friend*. Su personalidad se basa en la permanente contradicción, una niña rica muy educada y algo mal criada, o una intelectual interesada por los asuntos de la gente "real", o un personaje de sí misma que solo se moverá por el impulso a llevar la contraria, ese arrebato de negatividad. Una

772"You fooled me you little floating worm... ". Poem, "To a Gentleman Friend" STETHEIMER, Florine, **Crystal Flower**, p. 43

snob y una ardiente *New Dealer*[773], una anfitriona de suntuosas fiestas que se queja en su diario tras una espectacular fiesta de cumpleaños celebrada en su honor, *hubiera sido suficiente con hacer un socialista de cada ser humano con un cerebro*[774]. Las contradicciones serán triviales, unas, y otras, menos paradójicas de lo que apareciese en un principio, tal como afirma Nochlin. Como el mismísimo Baudelaire se mostrará ambivalente ante muchos temas, o más bien paradójico. La construcción literaria de los principios del dandysmo se basa en la paradoja; un desclasado que busca urgentemente una nueva clase desde la que actuar, un agente provocador que hace poco más que quejarse y renegar; un ser que se auto construye convirtiéndose en mercancía y vendedor al mismo tiempo; una criatura que quiere mostrarse impasible ante todo pero mostrarse al fin y al cabo; que rechazan el trabajo y al tiempo quieren depurar al técnica de tal modo que no les queda otra que pasarse el día trabajando; y que muestran una indolencia, un ennui o un vulgar aburrimiento como signo de identidad ineludible. Florine encajará a la perfección en este sistema que se basa en la paradoja y su activismo social encajará en su subjetividad snob, y su amor al artificio no será tan incoherente con su odio a la *phoniness*, una suerte de pretenciosa puesta en escena pública de falsos sentimientos que se asociaban con el *establishment* de la alta cultura. La cuestión, ya se ha dicho, llevar la contraria, no importa cómo, lo que importa es ir contra la normalidad burguesa y los estándares de la clase media, sean estos los que sean, si estos cambian se cambiará la estrategia sin inmutarse.

Las cuestiones que llenan a Florine de horror serán la pomposidad, la obediencia, como deber, la violencia, y la implícitamente infalible cultura

773 El *New Deal* era el nombre que el presidente Franklin Roosvelt dio a una serie de programas y promesas que inició entre 1933 y 1938 con el objetivo de aliviar a los pobres, reformar el sistema financiero, y recuperar la economía durante la Gran Depresión (http://en.wikipedia.org/wiki/New_Deal)

774 A fanatic party-giver who in her diary complained of a particularly spectacular party given in her honor that “it was enough to make a socialist of any human being with a mind”. NOCHLIN, Linda, "Florine Stettheimer: Rococo Subversive," **Art in America** 68 (September 1980): p. 70

patriarcal. Lo que le encantará será justo lo contrario, de todo lo violento, pesado, obediente, laborioso, solemne o impuesto por una autoridad. Lo ligero, vaporoso, lazado, ligero, sensible, frágil. Un mundo de sueños prefabricados y artificializados. Nochlin se pregunta, o más bien lanza algunas pregunta, para las nociones convencionales de un arte social, especialmente, puntualiza, como han sido articuladas en Estados Unidos:

> *...¿Debe el arte público ser solemne, pomposo, y alienante?. ¿O puede, por el contrario, ser personal, ingenioso, y satírico? ¿Pueden ser los amigos y familiares vistos como participantes de la historia, o, por el contrario, pueden las grandes figuras de la historia ser imaginadas como íntimos, como parte de nuestra misma experiencia? ¿Es posible que la imaginación y la realidad converjan en una animada imagen de la sociedad contemporánea? . La historia, en otras palabras, ¿se debe concebir como algo idealizado, distante, y muerto que sucedió a otras personas, o es algo que involucra al individuo? ¿Y cuáles, exactamente, son las fronteras entre lo privado y lo público? ¿Porque tal distinción se ha elaborado en la creación del arte? Todas estas cuestiones son planteadas, aunque casi nunca resueltas, por Florine Stettheimer.*
> *Linda Nochlin*[775]

Nochlin trata primero la fascinación de Stettheimer con lo "americano" y con los "americanos" en obras como *West Point* de 1917, ahora en la U.S. Military Academy; y *New York* de 1918, que pertenece a la colección de Virgil Thomson. El primero es la conmemoración de una visita familiar a la academia, con la imagen

775 With the distinction in mind, one might well raise some questions about conventional notions of an art of social concern itself, especially as this has recently been articulated in our own country. Must a public art of this kind be solemn, pompous, and alienated? Or can it, on the contrary, be personal, witty and satirical? Can one´s friends and family be seen as participants in history, and, conversely, can the major figures of history be envisioned as intimates, as part of one´s own experience? Is it possible for imagination and reality to converge in a lively, problematic image of contemporary society? Must history, in other words, be conceived of as something idealized, distant, and dead that happened to other people, or it is something that involves the self? And what, precisely, are the boundaries between and he public and the private? Why has such a distinction been made in the creation of art? All these issues are raised, although hardly resolved, by the art of Florine Stettheimer. NOCHLIN; Linda, Rococo Subversive. (97-117). En BLOEMINK, Barbara and SUSSMAN Elizabeth, **Florine Stettheimer Manhattan Fantastica.** Whitney Museum of American Art, New York. July 13-November 5, 1995

de George Washington en el centro de la composición. *New York* servirá de portada, paradójicamente también, al libro de Francis M. Nauman, *New York Dada, 1915-23*, en combinación, eso sí, con la pala de Duchamp y con la pieza de Man Ray montando un extraño, y básico, collage. Como ya comentamos al hablar de la Baronesa está imagen de Nueva York que genera Stettheimer enfatiza el carácter frágil y perecedero de la misma estatua de la libertad, la misma que preside el cuadro, el libro y la ciudad. La lectura de Nochlin es contraria a esta, ve en la figura un símbolo de la libertad que "destaca".

Analizará igualmente su implicación en la causa de los afroamericanos. Aunque no militaría de modo activo, cosa imposible para un dandy por otro lado, en las causa de la igualdad racial, sí será cierto que las figuras de hombres y mujeres de color aparecen regularmente en sus composiciones. Desde *Jenny and Gene* de 1915, hasta *Four Sainst in Three Acts*, la Opera de Gertrude Stein y Virgil Thomson para la que la artista diseñaría el vestuario y la escenografía en 1934. Su simpatía con la causa negra se podría inferir también de su amistad con Carl Van Vechten, un incondicional partidario de la cultura afroamericana. Un vividor y descubridor para el gran público de jazz y de todo un modelo de vida sacado del puro Harlem. Sus fiestas serán motivo de leyenda, *en cualquier tarde, además del tropel de artistas, bailarines, músicos de jazz, poetas, periodistas, críticos, novelistas, uno podía ver a los Rothschild ingleses, a las princesas francesas, a la gran duquesa rusa, hombres de la bolsa y la élite social de Manhattan, homosexuales elegantes, bohemios del Village, personalidades blancas del cine, y empleados de correos elegantemente vestidos*[776]. Florine Stettheimer apuntará en

776A´Leilia´s glittering interracial parties of the 20´s like those of her friend and cohort Van Vechten, were stuff of legend. On any given evening, besides the usual throng of artists, dancers, jazz musicians, poets, journalists, critics, novelists, one might see English Rothschilds, French princesses, Russian grand dukes, mobsters, prizefighters, men of the stock exchange, and Manhattan social elite, elegant homosexuals, Village bohemians, white movie celebrities, and smartly dressed employees of the U.S. Post Office. BARNET, Andrea: **All-Night Party. The**

su diario que en una de estas fiestas conocerá a Paul Robeson y a Somerset Maugham. Con Van Vechten precisamente irá Florine a una playa exclusiva para gente de color, de tal excursión surgirá *Asbury Park South, 1920.*

4. Florine Stettheimer, A*sbury Park South,* (fragmento) 1920 (50x60 in.) Nashville. 1920 en una playa exclusiva para gente de color. En el centro MD con Marinoff.

Carl Van Vechten, por sus esfuerzos personales, tal y como informa el escritor James Weldon Johnson, con sus artículos publicados en prensa hizo más que ningún otro por la causa de la comunidad afroamericana. Creó, además, una extensa galería de retratos de las personalidades más sobresalientes de las artes de la comunidad y recibirá un doctorado honorífico de la Fisk University, a la que cederá su colección de literatura de música afroamericana[777] y donde, además,

---

Women of Bohemian Greenwich Village and Harlem 1913 – 1930. Algonquin Books of Chapel Hill. Chapel Hill, North Carolina. 2004, p. 148

777 Hemos de destacar que el artículo de Nochlin es de la década de los ochenta y repite constantemente la palabra "black". Hoy día en Estados Unidos tan solo pronunciar "black", aunque sea refiriéndolo a unos calcetines negros causa un revuelo inmediato. La traducción procura emplear términos más políticamente correctos, al menos con la corrección de hoy, ya siglo XXI.

establecerá la colección de los libros relacionados con temas de arte que perteneciese a Florine Stettheimer. También habremos de tener en cuenta las páginas del *Vanity Fair* donde aparecerán publicadas las caricaturas su serie *Negro Drawings* de 1927 de Covarrubias, cuyos dibujos zigzagueantes resonarán en la pieza de Stettheimer. Incluso hay una canción que nombra a Van Vechten, *Go to Harlem, go inspecting like Van Vechten*, ve a investigar Harlem como ya hiciera Van Vechten. En 1926 publicará *Nigger Heaven,* que dedicará a las hermanas Stettheimer. El nombre se refiere a la zona de muchos teatros que era estrictamente negra, en *slang* neoyorkino. En agradecimiento Florine le escribirá un poema y también le hará un retrato, *Portrait of Carl Van Vechten*, 1922, en el que aparece andrógino y delicado sentado en una silla en el centro de la composición sobre una alfombra redonda llena de rosetones y rodeado de libros. Pese a todo Florine escribirá, *honesto y lleno de valor, sin embargo me temo que no les hará ningún bien*[778]. Esta es, tal como informa Bloemink, la sentencia de apoyo a los afroamericanos más sobresaliente de la pintora. Ella jamás manifestará públicamente ningún apoyo a causa social alguna, ni pro-afroamericanos, ni pro-mujeres, ni pro-nada. Aunque sí reflejará con su personal lenguaje pictórico un gran respeto y admiración hacia los mismos. Por tanto su interés por la cultura afroamericana será más estético que político, en una vía realmente dandy.

La visión de los afroamericanos de Stettheimer es *camp*, satírica, y llena de admiración, a un mismo tiempo. Los muestra en una composición que será como una pieza de *free jazz*. Los cuerpos son estilizados y parecen estar bailando al son de alguna música lejana, haciendo hincapié en la unicidad racial, el ritmo, la belleza y su específica identidad. Sobre una plataforma elevada que da a la playa, como si fuera un palco, a la izquierda Carl Van Vechten mira todo el espectáculo,

778"honest and courageous but I fear it will do them no good". BLOEMINK J., Barbara: **The Life and Art of Florine Stettheimer.** Yale University Press. New Haven and London 1995, p. 107

con un traje de chaqueta negro muy apropiado para la costa, y con esa posición que le obliga a estar más tieso de lo confortable. De hecho los únicos "caucasianos", como los llama Bloemink, que aparecen en la composición son angulosos y rectos comparados con los cuerpos curvos y flexibles de los afroamericanos. En el centro Marcel Duchamp con Marinoff, algo más blanda, ya que era famosa por su exotismo. Ambos bien agarrados miran a un niño que lleva dos globos. Paul Thévenaz tras ellos intenta hacer una foto. Stettheimer mira todo desde la derecha y protege su cara del sol. Avery Hopwood será la única persona que traspase el cordón y entre en la zona reservada, con una cuaderno bajo el brazo conversa con una corpulenta dama en traje de baño amarillo y sombrilla amarilla, una dama afroamericana. Toda la composición investiga así mismo la temporalidad y una posible narratividad, unos acontecimientos que suceden en el sentido de las agujas del reloj, tal como lo ve Bloemink o simplemente se solapan unos con otros de un modo más bien musical, como lo vemos nosotros. Un poema compuesto en 1921 completa esta idea de ritmo; *Asbury Park / It swings / It rings / It´s full of noisy things. / Its streched / along the water / on a boardwalk / Hooray / We are gay / is that the crowds say / lying streched on land / along the water´s sand*[779]. De nuevo, esta pieza, como las otras, será realizada para una audiencia específica, selecta y elitista. Nueva paradoja sin salida. ¿Un divertimento snob que estaba de moda?; ¿un reclamo a la integración de una comunidad que tiene que ir bañarse a una playa de "solo negros"?; ¿es una subversiva como afirma Nochlin? o, ¿hace la pintura, como una declaración de "afecto" que le tenía a la comunidad, como afirma una nota anónima de sus documentos?.

Al finalizar la década de los veinte, Stettheimer comenzará la serie de las Catedrales, su obra más ambiciosa y monumental, como la llama Sussman, durante

779BLOEMINK J., Barbara: **The Life and Art of Florine Stettheimer.** Yale University Press. New Haven and London 1995, p. 111.

trece años trabajará en ellas dejándolas sin terminar a su muerte en 1942: *Cathedrals of Broadway* (1929), *Cathedrals of Fifth Avenue* (1931), *Cathedrals of Wall Street* (1939), y *Cathedrals of Art* (1942). Estas Catedrales de Stettheimer continúan construyendo está personalidad resbaladiza y paradójica con su personal lenguaje jeroglífico ya maduro. Cada una de estas pinturas, repletas de personajes identificables y lugares reconocibles, resumen lo quintaesencial de la vida en Nueva York: las finanzas, el teatro, los grandes almacenes, y el arte. Stettheimer reconocía que la intensidad de estas actividades en las grandes metrópolis norteamericanas en el siglo XX era análogo a la devoción entusiasta de la religión en la Europa medieval y renacentista. Para remarcar su carácter alegórico Stettheimer incluyo un arco en cada una de ellas, quería dar una impresión caricaturesca dentro del marco alegórico del que hablará Duchamp en la antológica del 46.

Las Catedrales de Broadway, será un homenaje a los nuevos espectáculos que harán famosa a la Gran Manzana, el teatro, los cines, y los deportes. En la pintura vemos el paso del cine mudo al hablado, vemos jugadores de baseball, una celebración de la ciudad de Nueva York que encontrará eco igualmente en su poesía; *My attitude is one of Love / for all the fringes / all the color / all tinsel creation / I like slippers gold / I like oyster cold / and my garden of mixed flowers / and the sky full of towers / and traffic in the streets / and Maillard´s sweets / and Bendel´s clothes / and Nat Lewis hose/ and Tappé´s window array / and crystal fixtures / and my pictures / and Walt Dysney cartoons / and colored balloons*[780]. La Baronesa dedicará un poema musical a los nuevos anuncios comerciales en su *subjoyride,* Stettheimer, siempre más comedida, nos hablará de esa misma

780 Mi actitud es una de amor / por todos los flecos / todos los colores / todas las baratijas / Me gustan las zapatillas doradas / Me gustan las ostras frías / Y mi jardín de flores mezcladas / y el cielo lleno de torres / y tráfico en las calles / y los caramelos de Maillard / y la ropa de Bendel / y las mangueras de Nat Lewis / Y la colección de ventanas de Tappe / y los objetos de cristal / y mis pinturas / y los dibujos de Disney / y los globos de colores. FS, **Crystal Flower,** p. 23

fascinación por la cultura de masas, casi una apología del consumismo, de un modo mucho más naive e inocentón. A este respecto merece la pena detenerse en un cuadro que dedicará precisamente a uno de los templos del naciente y feroz consumismo americano, a Bendels, un gran centro especializado en ropa femenina, ropa que, parece, gustaba a Florine, precisamente porque a una chica de su estatus no debería gustarle. En su rebajas de primavera en Bendels, *Spring Sale at Bendel´s* se hará subversiva, esta vez sí, analizando el espectáculo de la mujer enloquecida en una mañana de apertura de rebajas. Retrata a varias damas perfectamente compuestas y perdiendo esa misma compostura para alcanzar la prenda deseada antes de que lo pueda hacer cualquier otra.

5. FS, *Spring Sale at Bandels* (Detalle) 59x40
Florine está arriba a la derecha, con sus tacones.
Las mujeres pierden su compostura en rebajas.

Nochlin concluirá que el trabajo de Stettheimer alaba a un tiempo que critica todo lo americano y a los americanos, más concretamente a los neoyorquinos. En particular leerá en la serie de *Las Catedrales* cierto comentario y crítica social que

será “efectiva”, *las más efectivas revelaciones de la realidad social no son necesariamente intencionales o de izquierdas, como tanto Engels como Georg Lukács nos han recordado. Balzac, defensor de la monarquía, era sin embargo el más agudo y crítico analista de la realidad social de su tiempo*[781]. Florine Stettheimer vivirá y pintará fuera de este mundo que retrata y fuera de las principales corrientes artísticas de su tiempo, esta posición marginal auto-impuesta y esta personal estética, decidida a conciencia, la alejará del público más generalista, y si, tal y como afirma Nochlin, fue una aguda comentarista social, mucho nos tememos que su comentario no llego a muchos lugares. Ese no llegar a muchos ha sido leído por la crítica como una realidad “amarga”. La verdad que tras lo que fue su única individual, la exposición con dosel blanco y dorado en la Knoedler de 1916, no volverá a exponer de manera individual. Como mucho enviará alguna pintura a diversas colectivas, para la *Whitney*, para el *Carnegie Institute* o para la *Society of Independent Artists*, y no será sino póstumamente, en 1946 que se le organizará una antológica[782], comisariada por Marcel Duchamp y Henry McBride. Sin embargo queremos leer está relación con el arte como una estrategia personal no un quiebro del destino. No vemos como Nochlin ni amargura ni tristeza, ni afán por un cambio social de tipo alguno. Tuvo la valentía de ser quien quiso ser y vivir como quiso vivir, en suma, ser fiel a sí misma. Fue una elitista dandy observadora de todo, contradictoria, inconsistente, y opuesta frontalmente a “especular” con su trabajo “espiritual”.

Stettheimer comenzará a ser reconocida a partir del 63 tras la exposición *Florine Stettheimer: Her Family, Her Friends*, en la Durkacher Brothers Gallery,

781 The most effective revelations of social reality are not necessarily either intentional or from the left, as both Engels and Georg Lukács have reminded us. Balzac, upholder of monarchy, was in fact the most acute and critical analyst of the social reality of his time. 5. Linda Nochlin, "Florine Stettheimer: Rococo Subversive," Art in America 68 (September 1980): p. 113

782 Henry McBride, Florine Stettheimer (New York: Museum of Modern Art, 1946). Marcel Duchamp elegirá los trabajos para esta exposición, que viajará también, en versión reducida, a San Francisco y Chicago.

organizada por el director Kirk Askew para conmemorar la publicación de la biografía de Tyler. El renovado interés por la figura de Marcel Duchamp, y el interés de ciertos artistas hacia el modo de hacer de Florine, artistas que querían alejarse de la trascendencia del expresionismo abstracto para aterrizar y centrar su arte en los iconos de la vida cotidiana. De estos artistas lo más destacables serán Jasper Johns y Andy Warhol. Geldzahler la incluirá en una muestra colectiva llamada *Three Centuries of American Painting* y está inclusión irá avalada por el comentario siguiente; *sus pinturas que parecían las de una excéntrica durante su vida fueron proféticas con una preocupación con lo Americano que ahora es compartido por un buen número de pintores en la década de los sesenta*[783]. Uno de esos pintores será Warhol quien estaba comenzando a adentrarse en el Pop Art, y parecía encontrar en las hermanas Stettheimer, tanto en Florine como en Ettie un gusto similar por lo netamente americano y lo *Kitsch*. En POPism, Warhol narrará una visita de Henry Geldzahler e Ivan Karp a su casa en torno a 1961, escribirá:

> *Cuando Henry e Ivan entraron, pude ver a Henry haciendo una rápida valoración de cada uno de los objetos de mi casa. Escaneó todas las cosas que colecciono – desde las piezas de American Folk hasta el zapato de plataforma de Carmen Miranda (cuatro pulgadas de largo con un tacón de cinco pulgadas) que había comprado en una subasta de sus efectos. Casi tan rápido como una computadora es capaz de poner la información junta, dijo; "Tenemos pinturas de Florine Stettheimer en el almacén del Met. Si quieres venir y verlas mañana, te las enseñaré". Estaba encantado. Cualquiera que con solo mirar a esa mi habitación sepa que me gusta Florine Stettheimer tiene que ser brillante…*[784]

783 Her paintings that seemed merely eccentric during her life time were prophetic of a concern with Americana that is shared by a number of painters in the nineteen-sixties. GELDZAHLER, Henry, **American Painting in the Twentieth Century.** New York: The Metropolitan Museum of Art. 1965, p. 126

784 When Henry and Ivan came in, I could see Henry doing a instant appraisal of every single thing in the room, he scanned all the things I collected from the Americana Folk pieces to the Carmen Miranda platform shoes (four inches long with a five-inch heel) that I ´d bought at an auction of her effects. Almost as quickly as a computer could put the information together, he said: "We have paintings by Florine Stettheimer in storage at the Met. If you want to come over there tomorrow, I´ll show them to you." I was thrilled. Anyone who´d know just from glancing around that one room of mine that I loved Florine Stettheimer has to be brilliant. . . WARHOL, Andy & HACKETT, Pat:

Lo *camp*, lo *kitsch* y lo dandy se vuelven, una vez más, a dar la mano.

6. Carmen Miranda, la reina del Kitsch. Cuando Henry Geldzahler e Ivan Karp visitaron la casa de Andy Warhol, en torno a 1961 y vieron sus zapatos de Carmen Miranda lo invitaron a ver los cuadros de Florine Stettheimer en el Met.

POPism: The Warhol 60´s. Harper & Row Publishers, New York, 1980, pp. 15-16

III.3.2 Quien dijo amor.
Las Catedrales de la Quinta Avenida

El matrimonio es una calamidad, el amor apasionado un absurdo, y la moral burguesa absolutamente deleznable.

Sir Edward Bulwer-Lytton [785]

El amor es la historia completa de la vida de una mujer, y es tan solo un episodio en la vida de un hombre.

Madame de Stäel[786]

A través de las intrincadas uniones matrimoniales que caracterizan a *las cien familias de la Otra Sociedad*[787], las Stettheimer estarán relacionadas con muchas de las más prominentes familias americanas de primeros de siglo, los Seligmans, Goodharts, Berheimers, Beers, Neustadters, Walters y Guggenheims. *Era un mundo de curiosas contradicciones. Sostenía su parcela de nociones decididamente de clase media... sin embargo era un mundo de una riqueza imponente... Chefs, camareros, mayordomos, ayudas de cámara, y criadas viajaban siempre con los señores y las señoras . . . Cada dos años había un cruce en barco de vapor a Europa y un tour ritual por balnearios*[788]. Florine Stettheimer

785 BULWER-LYTTON, Sir Edward: **Pelham or the Adventures of a Gentleman.** J. B. Lippincott. Philadelphia. 1877

786 Love is the whole history of a woman's life, it is but an episode in a man's. FAIRWEATHER, Maria**: Madame de Stäel**. Robienson Publishing. London. 2006

787 Through intrincate intermarriages characterizing the "One Hundred Families of the Other Society"... BLOEMICK, Barbara. **The Art and Art of Florine Stettheimer.** Yale University Press. New Haven and London. 1995, p. 1

788 Its held its share of decidedly middle-class notions. . . yet it was also a world of imposing wealth . . . Chefs, stewards, butlers, valets, and maids traveled with their masters and mistresses . . . Every two years there was a ritual steamer-crossing to Europe and a ritual tour of spas. BIRMINGHAM, Stephen, **Our Crowd**. Harper and Row, New York: 1967, pp. 4-15

nacerá en el último cuarto del siglo XIX y crecerá dentro de este hermético y millonario mundo de los judíos-alemanes de Nueva York.

Max Stettheimer, el padre del padre, se casará en 1846 con Badette Seligman, una buena maniobra ya que los Seligman eran de las familias más ricas e influyentes del momento. Joseph Stettheimer, su hijo, será una figura *vaga y enigmática*[789], quien se establecerá en Rochester, Nueva York, compartiendo el suficiente tiempo con Rosetta (la madre de Florine) para concebir cinco hijos. Tan vago era que, siendo los cinco aun pequeños desapareció para siempre tragado por la inmensidad del nuevo continente, aunque la mitología familiar lo hacía más bien en Australia. Medio siglo después de esta repentina, y permanente, desaparición, el abogado de la familia Stettheimer mencionará que ningún miembro de la familia nombrará jamás al progenitor, *Era un libro cerrado (...) ellas siempre hablaban de su madre, su madre, su madre, su madre, ve, pero jamás sobre su padre y ello dejó, creo yo, una gran marca en Florine Stettheimer*[790].

La familia de Florine que, pese a todo, mantuvo el apellido Stettheimer, seguirá el modelo educativo del clan de su madre, los Pikes. Una combinación de rancio abolengo americano y dinero fresco de la inmigración. Angelina Pikes, la abuela de Rosetta y bisabuela de Florine, se casará con Simon Content y se instalaran en lower Manhattan en 1833, donde encargaran al pintor Bradley un retrato de familia. En este retrato aparece él leyendo un manuscrito en hebreo y ella *The Book of Common Prayer*[791], remarcando su diversa orientación religiosa. Apunta Barbara

789 Vague and enigmatic. BLOEMINK J., Barbara: **The Life and Art of Florine Stettheimer.** Yale University Press. New Haven and London 1995, p. 1

790 It was a closed book... they always talked about their mother, their mother, their mother, you see, but never about their father and that left, I think, quite a mark on Florine Stettheimer. Entrevista de Barbara Bloemick y Joseph Solomon, Nueva York, Enero 1991.

791 El 21 de enero de 1549 el Acto de Uniformidad impuso a toda Inglaterra "The Book of the Common Prayer and Administration of the Sacraments and other Rites and Ceremonies of the

Bloemink esa mezcla, reflejada en el retrato, de religión, intelecto, vanidad y riqueza serán los temas que rodearan a Florine toda su vida y con los que peleará, también, toda su vida.

Angelina y Simons tendrán a Henrietta y Henrietta tendrá nada menos que nueve "hijas", entre ellas Rosetta la madre de Florine. Este matriarcado tendrá mucha influencia en Florine, en particular su tía mayor, Caroline será retratada por la artista en 1928 tras su muerte, *Portrait of My Aunt Caroline Walter Neustadter*. Este retrato ha sido comparado por el primer biógrafo de Florine, Parker Tyler, con el famoso retrato de Gilbert Stuart de George Washington, el político favorito de Stettheimer, el mismo que ponía plumas en su sombrero y al que le cantaban *Yanky Doodle Dandy*, como ya vimos. Igualmente su tía menor, nacida en 1849, ejercerá también una gran influencia en la artista. Josephine Walter será, la primera mujer en atender la Columbia University de Nueva York y la primera médico interna en un hospital americano. Dedicó toda su vida a su trabajo especializándose en enfermedades femeninas, nunca se casó, asumió un rol básicamente masculino en su relación con su vida y su profesión, algo fuera de la convención del momento. Obviamente una personalidad tan fuerte e interesante ejercerá gran influencia en un desarrollo de su sobrina. Esta sólo nombrará a Caroline y a Josephine en sus diarios, el resto de la parentela parecían más bien ser una molesta obligación y sólo aparecerán en el poema, *nada alarmante*, unos besos mansos y mecánicos a todos y a uno detrás del otro, se cumple el ritual de toda señorita educada sin mayor trascendencia. Al menos siempre dirán que estás "monísima".

Tame little kisses
one must give
Uncles, Nephews

Church after the Use of the Church of England"

and Nieces
and to friends
who say you are charming
one does likewise
nothing alarming[792]

Rosetta y el evanescente Joseph tendrán pues cinco hijos; Stella, Caroline (Carrie), Walter, Florine y Henrietta (Ettie). Las tres pequeñas serán delgadas, esbeltas y pelirrojas y se ocuparan muy mucho de dar un halo de misterio a eso de su edad, evitando cualquier dato cronológico preciso y llegando incluso a alterar las partidas de nacimiento. Pero Bloemink da fechas sonsacadas de los archivos familiares; Carrie, 1869; Florine 19 de agosto de 1871; Ettie 1875. Carrie vestía a lo diecinueve, con un aire romántico, estaba involucrada en infinidad de actos de caridad y dedico toda su vida a diseñar y fabricar una casa de muñecas *Doll House* que ahora se conserva en el Museum of the City of New York. En esta casa de muñecas hay reproducciones exactas de piezas de Gaston Lachaise, William y Marguerite Zorach así como una versión del *Desnudo bajando la escalera* de Duchamp del tamaño de una uña meñique. Ettie era la intelectual de la familia, se doctoró en una universidad alemana, tras graduarse en filosofía en Nueva York, con una tesis sobre William James, aunque luego abandonaría la filosofía por la ficción. Escribirá bajo el seudónimo de *Henrie Waste* dos libros, *Philosophy* y *Love Days*, en el que el protagonista será una versión dandyficada de Marcel Duchamp. La pequeña de las Stettheimer era famosa por su penetrante y negra mirada, su afilada lengua y su inteligencia. Era, afirma Bloemink, la más "flirteadora", la más "dramática", y la más "libre en su discurso" de las tres hermanas. Florine le pintará un retrato en 1923, en el que aparece relajada sobre un diván rojo que vuela a través de la negra noche estrellada mientras un árbol de navidad recargadísimo se

792 Mansos pequeños besos / una debe dar / Tíos, Sobrinos / y Sobrinas / y a amigos / que dicen que eres encantadora / uno lo hace así mismo / nada alarmante. STETTHEIMER, Florine: **Crystal Flower.** Banyan Press. New York. 1949. Limited edition, 1/250 copies.

incendia alegremente.

7. FS, *Portrait of my Sister Ettie Stettheimer*. 1923. (40x26 in.) La hermana pequeña de Florine, Ettie 1875, se doctoró en filosofía pero se pasó luego a la ficción. Su pseudónimo era, *Henrietta Waste*, Enriqueta despilfarro.

Florine será pues una personalidad parapetada entre otras dos personalidades, la perfecta mujer algo autoritaria pero decidida y emprendedora implicada en

millones de causas justas, y la otra literaria y prefabricada, sutil y aguda. Ella tenía unas facciones uniformes, ojos marrones y era atractiva. Pocos años tras su muerte los que la conocieron dijeron de ella que había sido, *pequeña, morena, tremendamente esbelta, extremadamente modesta, soñadora, extravagante, y... poseedora de un encanto singular*[793]. Como muchas hermanas centrales, atrapadas entre una mayor, en este caso, Carrie responsable y sensata, y una pequeña Ettie, intelectual de penetrante mirada y afilada lengua, Florine prefirió la observación a la acción en sociedad. Su estilo era sobrio y compraba su ropa en almacenes o tiendas neoyorquinas, al contrario de sus hermanas quienes se hacían confeccionar el vestuario por diseñadores de renombre. Los demás la encontraban algo "tímida", pero sus diarios, en los que, despojada de su mascarada auto impuesta se expresaba sin tanto cuidado ni atención a las normas, aparecía rápida de mente, irónica, caustica, y altamente crítica en todas sus observaciones y opiniones.

Se conservan muy pocas fotos suyas, o casi ninguna, ya que no permitió que se la retratase, y en cambio infinidad de autorretratos en los que se construye y reconstruye una y otra vez, como persiguiéndose permanentemente. Pequeña, excesivamente delgada, excesivamente modesta, encantadora, poseedora de un encanto singular. Sus diarios serán los receptores de toda su rapidez mental, su ironía, y sus opiniones y observaciones más reales. Como una Hannah Höch en versión americana su dandysmo habremos de perseguirlo en su obra más que en su vida, aunque, al final su obra será no más que la narración de su propia vida en la que ella se representa eligiendo su propio papel y erigiéndose emisor y receptor de su mismo sistema de comunicación.

---

793 "small, dark, exceedingly slender, exceedingly modest, fanciful, and...of singular charm". The New Yorker, Lograms Green, 1917. p 27. Citado por su biógrafa BLOEMINK J., Barbara: **The Life and Art of Florine Stettheimer.** Yale University Press. New Haven and London 1995

Las Stettheimer comenzaron su vida a caballo entre dos siglos y dos culturas, la vieja Europa y la nueva América. Todas las personas que conocieron, los países en los que vivieron y los acontecimientos sociales en los que hubieron de implicarse serán la base de la obra de Florine que comenzará siendo aun muy joven. Rosetta, tras la disolución total de su vago marido se irá a Europa con sus hijos. Muchos dirán que permanecieron en Europa porque tenían menos dinero que el resto de la familia, otros creerán que simplemente les gustaba. Las primeras memorias de Florine serán alemanas, y su primera obra una baraja completa de cartas del Tarot, *Fortune Telling Cards*, dibujadas a tinta y acuarela. También de 1884 se conserva un cuaderno de niño lleno de pájaros, caballeros con mariposas, tutores con anteojos, una enfermera..., a estos cuadernos Florine les llamará, *F´s schoolgirl productions*, las producciones de una niña de colegio. La mayoría de los dibujos que llenan estas producciones son ya escenas de la vida cotidiana; alemanes de vacaciones, mujeres con parasoles, niños en barcas, hombres con puros, y familias enteras visitando los baños de *Warenmünde*. Lamentablemente, nos cuenta Bloemink, Ettie utilizó las tijeras que la harán famosa y cortó las páginas finales de estas producciones[794].

Bloemink afirma que Florine mantuvo una actitud ambivalente, durante toda su vida, hacia cualquier tipo de organización impuesta, ética impuesta o restricción impuesta; particularmente si la organización, la ética o la restricción salían de una

794 Los cuadernos de esbozos de Stettheimer y todos sus primeros trabajos (anteriores a 1916), están generalmente sin datar y sin número de página, y muchos de ellos fueron editados por Ettie junto con toda la correspondencia de su hermana. Las cartas del tarot están conservadas, junto con los primeros cuadernos de esbozos y varios óleos primerizos en la *Columbia Rare Books and Manuscript Library*. BLOEMINK, nota 20. Por otra parte aclararemos que Ettie Stettheimer se encargará del legado de su hermana. Antes de cederlo a institución pública alguna se encargo de "recortar" todo aquello que no le pareció apropiado, por ser o bien, demasiado personal, a su entender, o algo subido de tono, a su entender también, o simplemente por estar ella misma implicada. Así gran pare de la vida íntima de Florine ha sido literalmente "defenestrada por las tijeras de Ettie". Al menos corre el rumor de que las tres hermanas murieron vírgenes, así lo recortado quizá no fuese tan interesante.

figura de autoridad masculina. Una ambivalencia de rebelde, el que diciendo "no", no hace nada para cambiar la situación, un rebelde metafísico que diría Camus, siempre al borde de la revuelta sin acometerla jamás. Por otra parte, la relación con la religión de toda la familia será más una etiqueta social que una práctica cotidiana, *el Judaísmo les proporcionaba más bien una identidad social que una fe*[795]. Según Nochlin está etiqueta la posicionó como outsider del mundo del arte, condición que ya tendría por ser mujer y feminista, aunque vistiese pantalones vaporosos blancos y camisolas con rosetones. Lo más interesante es que afirmará que será la religión la que la avoco al arte, pero no la judía sino la católica. En Alemania su *Irish nurse* la llevará a las ceremonias católicas, y en un poema titulado *First Plastic Art-Herr Gott*, la artista recalca que la fe de Maggie, la *nurse*, la introducirá a la escultura: . . . *In the light of the tall window./ An enormous statue stood. / A man in a purple gown / with a high golden crown (...) Maggie knelt and pull me down / crossing herself she loudly whispered. / That is the Lord God. / With the golden crown*[796]. Está imagen, de un dios que lleva una toga purpura y tiene una corona dorada y brillante, se le grabará pues de modo indeleble ya que el poema fue escrito mucho tiempo después. Cuando fuese entrevistada, ya en su madurez, afirmará que comenzó a pintar siendo muy pequeña y recibió una formación regular, *oh, lots and lots of it!!*[797].

Vivirán en Stuttgart, donde tomará lecciones de Fraulien Sophie von Prieser, de la que también se conserva un retrato, *Portrait of My Teacher, Fraulein von*

---

795 Judaism provided more of a social identity than a faith. BLOEMINK J., Barbara: **The Life and Art of Florine Stettheimer.** Yale University Press. New Haven and London 1995, p. 5

796 (...) En la luz de las altas ventanas. Se erigió una enorme estatua. Un hombre con una toga violeta con una corona dorada. (...) Maggie se arrodilló y tiró de mi santiguándose me susurró en voz alta. Ese es el Señor Dios. Con su corona dorada. STETTHEIMER, Florine: **Crystal Flower.** Banyan Press. New York. 1949. Limited edition, 1/250 copies., p. 74

797 She noted that she had had a great deal of regular training, "oh, cantidades, cantidades". BLOEMINK J., Barbara: **The Life and Art of Florine Stettheimer.** Yale University Press. New Haven and London 1995, p. 5

Priesre, Stuttgat (1929)[798], en este retrato aparecerá Ettie en pequeño y al fondo como Juno ya que la fraulien la encontraba parecida. También, claro, estará Florine en una primera indagación gráfica de sí misma. Aparecerá, con el pelo muy largo, más bien rubio, de uniforme y recitando una lección. Tras Stuttgart, Berlín, una ciudad llena de extranjeros que le daban un aire de cierta "fugacidad". Ya en Berlín Florine comenzará una formación artística más seria y también su primera aproximación a lo que será una fascinación vital, los hombres con uniforme: In *Berlín / I went to school / I painted / I skate / I adored gay uniforms / I thought they contained super forms / Though they did not quite conform / To my beauty norm / The Apollo Belvedere*[799]. Los dibujos de este periodo, con quince años, son académicos y correctos, y perfectamente aburridos.

Sobre los primeros años de la última década del siglo XIX Rosetta volvería con sus hijos a Nueva York. A los diecinueve su hermana mayor se casó y se fue a California, sin padre, fugado, y hermana mayor, casada, Stettheimer solo le quedaba su hermano quien, quizá agobiado por semejante matriarcado, nada más terminar su bachillerato se fue también al oeste del país, se casó y se dedico a la cría de terriers, perdiendo contacto con *las Stettheimer solteras de la costa este*[800]. Ellas, las cuatro, despechadas del abandono del padre y seguras de poder crecer personalmente sin hombre alguno decidieron construir sus vidas apoyándose entre sí en un circuito cerrado en el que jamás entro, contractualmente hablando, hombre alguno. Su existencia fue algo hermética, pero, al mismo tiempo; *...su difícil primera experiencia con su padre las liberó de creer en el matrimonio y en el amor romántico lo que representó o pudo representar el sine qua non de sus vidas y*

798 Pertenece a la Colección de Portland Art Museum, Portland, Oregon.

799 En Berlin / Fui al colegio / pinté / Patiné / Adoré los felices uniformes / pensé que contenían super forms / Aunque no conformaban del todo / En mi norma de l abelleza / El Apolo Belvedere. STETTHEIMER, Florine: **Crystal Flower.** Banyan Press. New York. 1949. Limited edition, 1/250 copies, p. 74

800 "eastern, non-marrying Stettheimer". Ibid, p. 11

permitió a las tres mujeres perseguir metas diferentes. Carrie, la mayor de las tres, programaba las actividades familiares...fue la organizadora social, permitiendo a sus dos hermanas más jóvenes (Florine y Ettie) ejercer sus vocaciones [801]

El sentido de la individualidad y de la independencia le fue inculcado desde joven y también desde joven mostró un cierto acercamiento al sexo opuesto entre socarrón y curioso. Prefería a los hombres uniformados, quizá porque le ofrecían un aspecto meramente estético, formal y vacío, una indumentaria que contenía simples "súper formas", quizá igual de seriadas que los mismos contenedores. Interesante que la cosificación del sujeto sea esta vez de una mujer hacia ellos, los otros, "los hombres". Además Florine creerá en una suerte de amor galante en el que los aspectos prosaicos que toda relación conlleva deberían ser evitados. Parece más bien adscribirse al sentido del amor de los salones del XVII francés, aquellos en los que Madeimoselle de Scudéry lanzase sus famosas *questions dámour* , o haber leído las *maximes d´amour* de La Rochefoucauld y Madame de Sablé. Este pasatiempo, tan antiguo como la civilización aristocrática francesa, escribe Craveri, *consistía en proponer una serie de interrogantes (questions) o de tesis (maximes) de naturaleza amorosa, en dar a los participantes la oportunidad de hacer gala de alguna de las virtudes mundanas más apreciadas; agudeza psicológica, rapidez de reflejos, delicadeza*[802]. Stettheimer parece haber salido de uno de estos salones, y haber también, leído, la crucial máxima 256 sobre la simulación: *cada cual se crea una imagen exterior, un semblante que sustituye lo que se es por lo que se quiere*

801 "At the same time, their difficult early experiences with their father freed them from believing that matrimony and romantic love would or could represent their sine qua non of their lives and enabled the women to alternatives goals. Carrie, as the eldest of the three remaining daughters, managed the family´s activities. Over the next four decades Carrie remained the social organizer of the Stettheimer household, freeing her younger sisters to pursue chosen vocations". BLOEMINK J., Barbara: **The Life and Art of Florine Stettheimer.** Yale University Press. New Haven and London, 1995

802 CRAVERI, Benedetta: **La Cultura de la Conversación.** Biblioteca de Ensayo Siruela. Madrid, 2003, p. 152

parecer[803], su vida, como aquella, parece recordarnos que en sociedad todo debe ser apariencia y disfraz, y el amor por encima de todo.

Con frecuencia se ha interpretado su eterna y decidida soltería como resultado de cierta excentricidad, lesbianismo o de una apariencia física no muy agraciada, más que como una decisión personal. Sin embargo los datos biográficos afirman que no les faltaron "pretendientes", *seremos vírgenes*, comentaría Ettie, *pero conocemos los asuntos de la vida*[804]. Los diarios de Stettheimer demuestran que siempre prefirió la compañía de los hombres. Por otra parte estos mismos diarios la muestran poco interesada en el sexo, más bien, desinteresada, y tal como sugieren sus pinturas se sentía más inclinada por cierta estilización de las relaciones sociales y por el flirteo permanente, a lo rococó. Nada más dandy que el deseo absoluto de gustar a todos y el desprecio hacia cualquier relación íntima, el dandy no puede amar pues no puede salir nunca de sí mismo y amar a otro es salir demasiado de uno mismo, o, como se cuestionará una máxima de amor cortés, *si se puede amar a algo más que a uno mismo*[805.] Un corazón cerrado al mundo y una presencia de permanente juego con el mundo. El Dr. Joy Moser, un profesor de arte de la pintora, observaría la tendencia al naive y a la creación de figuras asexuadas, sin huesos, y parecidas a muñecas en toda su obra madura, un modo de hacer que, según él, se asemeja mucho a los dibujos de las pre-adolescentes[806,] *pinturas virginales* las llamará el doctor Moser.

---

803 Ibid, p. 166

804 Décadas después, Ettie, disgustada por los obvios intentos de dos invitados hombres que le censuraban algún comentario provocativa, les reprendería diciendo: " We may be virgins, but we know the facts of life".

805 Las Cinq Questions d´amour de Madamme de Brégy, en el volumen XII de sus Portefeulles, CRAVERI, Benedetta: **La Cultura de la Conversación**. Biblioteca de Ensayo Siruela. Madrid, 2003, p. 152

806 Dr. Joy Moser, an art educator,...stiff, sexless, doll-like figures that are characteristics of the drawings of pre-adolescent girls. ..."paints virgin". BLOEMINK J., Barbara: **The Life and Art of Florine Stettheimer.** Yale University Press. New Haven and London 1995, nota 29, Capitulo 1, Origins.

Florine Stettheimer, como muchas de las Nuevas Mujeres que poblaban las calles de Nueva York, optaran por la vida libre asumiendo que el matrimonio no era más que una sofisticada forma de esclavitud. Florine parece hacerse eco de esta idea en sus diarios, escribirá en 1890 tras un encuentro con una vieja amiga; *su marido es muy IN atractivo, pero casi todos los maridos lo son*[807]. Cuando otra amiga, americana, se casó con un francés su reacción no pudo ser más sarcástica: *Me parece muy extraño que haya perdido su nacionalidad en un proceso que dura cinco minutos*[808]. Obviamente, y como vamos viendo en todas y todos los dandys, no se trata del matrimonio per se, sino del peso que la normalidad burguesa le da a la institución matrimonial, como regidora del control social y, por ende, del control y la definición de una feminidad correcta, digna y válida. De hecho en un artículo de *New Yorker* de 1946 una de las Stettheimer afirmará, *siendo mujeres solteras... no tenemos que ajustarnos a ninguna categoría*[809]. La visión de los hombres como maridos, o individuos que enmarcan la categoría apropiada para su señora, será pues bastante cínica tal y como demuestra este poema de Florine:

Sweet little Miss Mouse
Wanted her own house
So she married Mr. Mole
And got only a hole[810]

---

807 "Her husband is very unattractive, but more husbands are!!", Ibid. 15 y, SAWELSON-GORSE, Naomi: **Women in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity**. The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London, England. 1998, p. 486

808 "It seems strange that she lost her nationality on account of a proceeding that took five minutes". BLOEMINK J., Barbara: **The Life and Art of Florine Stettheimer.** Yale University Press. New Haven and London 1995, p. 15

809 In a New Yorker article in 1946 one of the Stettheimers stated, "Being unmarried women . . . we don´t have to fit into any categories. "Florine", New Yorker 22, no. 34 (5 October 1946): p. 25. En BLOEMINK, Barbara, "Florine Stettheimer: Hiding in Plain Sight", (pp. 478-514). SAWELSON-GORSE, Naomi: **Women in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity**. The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London, England. 1998

810 La dulce Miss Mouse / Quería su propia casa / Así que se casó con mr. Mole / Y consiguió sólo un agujero. STETTHEIMER, Florine: **Crystal Flower.** Banyan Press. New York., 1949. Limited edition, 1/250 copies, p. 4

Duchamp llamaba a Stettheimer, *bachelor*[811.] Algo más parecido a un soltero licenciado femenino que a una solterona sin estudios, también femenina. Anotemos que la palabra, *bachelor*, soltero, se aprende en una lección básica de los rudimentos de la lengua inglesa, sin embargo, ¿quién conoce la palabra *spinster*[812]*?* Solteros los hay hasta de oro, la soltera como mucho lo es y además, para más inri, suele estar sin compromiso, cosa que el lenguaje popular se encarga de remarcar sin ciertas dosis de condolencia. El mismo Duchamp con tan solo veinticinco años era denominado, *The Bachelor*, una suerte de soltero de oro, por su actitud en contra del matrimonio. Tal y como el mismo contará a Pierre Cabanne: *Había una cuestión presupuestaria que era relevante, y un razonamiento lógico. Tenía que elegir la pintura u otra cosa: Ser un hombre de arte, o casarse, tener niños*[813]. Stettheimer quiso convertirse más bien en una suerte de destinataria del homenaje caballeresco y el amor solo será para ella un instrumento de elevación espiritual. En contraposición a la angosta moral de las costumbres burguesas, la ética nobiliaria, y la ética de una dandy también, se mantendrá fiel a un modelo femenino que no encarnara la atracción hacia la vileza sino hacia la búsqueda de elevación, una invitación a la fuerza civilizadora de la cultura. Florine nunca se casará pero se rodeará de amigos varones, actuando en una suerte de flirteo galante, un juego de doncellas hasta bien entrados sus setenta, esto es, hasta que murió. Su foco vital será, como en Duchamp, su trabajo, un trabajo, que ya vimos, se acercaba más al *loisir* aristocrático que al intercambio de la labor por el dinero. Bloemink afirma que Stettheimer no quería subvertir el orden social-sexual sino que quería pelear por su autonomía como un ser psicológico, social y político, o,

---

811 Bachelor es la diplomatura en el sistema educativo americano, “Bachelor Degree”, tras tres años de College. Además la palabra bachelor significa soltero, especificamente hombre soltero.

812 **Sspinster**, old maid
an elderly unmarried woman . http://www.wordreference.com/definition/spinster

813 There was a budgetary question that came into it, and a very logical bit of reasoning. I had to choose painting, or something else. To be a man of art, or to marry, have children”. CABANNE, Pierre: **Dialogues with Marcel Duchamp**. Anagrama. Madrid. 1996, p. 33

como diría Sayers, por su condición de "ser humano"[814]. Esta sentencia, en su primera afirmación, nos parece muy simplista, pues, aunque Florine eligiese la estrategia de la mascarada por la vía de la "paródica feminidad" y no por el cross-dressing, el fin era exactamente el mismo. Así pues sí buscaba subvertir el orden socio-sexual, desde la rebeldía metafísica del dandy, no desde la revolución, una vía quizá demasiado sutil para ojos no avisados, o, simplemente inviable como hemos visto.

Duchamp traicionará sus propias palabras y se casará en París en 1927. La noticia, cuenta Bloemink, causo "furor" entre las Stettheimer y sus amigos de Nueva York. Su matrimonio duro poco, pero antes del "amable" divorcio de Lydie Sarrazin-Levassor, Carrie, la hermana mayor de Florine vió, dos días después de la boda, a la flamante esposa de Duchamp y comentó: *una chica muy gorda... muy, muy, muy – gorda*[815]. Ettie, que incluso había construido un auténtico dandy de ficción desde la persona de Duchamp en su novela *Love Days*, recibirá una carta de Stieglitz quien barruntaba las posibles causas de semejante acto; *No debería estar sorprendido porque el último invierno ya le comenté que se había convertido en un "vendedor de arte" ¿que es lo próximo? . . . al menos es una mujer con la que se ha casado*[816]. La equiparación es lícita, pues bajo los estrictos principios del dandysmo, y Duchamp lo fue a todas luces, uno no puede venderse, ni a un mercado ni a una mujer, uno, como dirá solemnemente Baudelaire, debe llevarse a la tumba el secreto de su fabricación. Florine va un paso más allá y ya se imagina a Duchamp en sus sueños; *quedándose calvo, y su frente y la parte alta de su cabeza hechos de un ópalo opaco que transpiraba – y que él secaba constantemente – Le*

814SAYERS L., Dorothy: **Are women human?.** Wm. B. Berdmans Publishing Co. Cambridge. 2005

815"a very fat girl. . . very, very – fat". Carrie Stettheimer, carta a Florine y Ettie Stettheimer, mayo 1927, Stettheimer Papers, Beinecke.

816"I oughtn´t to be surprised for last winter I remarked to him now that he had become `salesman of art´what next? . . . At any rate its (sic) a woman he married". Alfred Stettheimer, carta a Ettie Stettheimer, 27 de junio de 1927, Stettheimer Papers, Beinecke.

pregunte sobre su esposa – como era – el dijo que parecía tener entre ocho y nueve años[817]. Y no solo eso, tal y como sigue argumentando Bloemink, Florine escribirá a su amigo el crítico Henry McBride describiéndole una fantasía que había tenido de la misma boda de Duchamp: *Tuvo una boda de iglesia – seis damas de honor en blanca muselina, con fajas rosas, pamelas rosas. Dos pequeñas niñas a lo Kate Greenaway y dos niños con chaquetas a lo Eton – la novia en paño de plata. Creo que debería haber llevado un vestido largo de novia de plástico con un ribete de alambre diseñado en espiral. No obstante muy pocos hacen lo apropiado*[818]. Obviamente no le perdonaran lo de la boda, y, pensarán, ya que nos traiciona, que nos traicione con todas las de la ley, con una boda por todo lo alto, como dios manda. La espiral, propuesta como alternativa vanguardista al traje de la novia, resulta obsesiva en los retratos de Duchamp tanto por parte de Stettheimer como por parte de la Baronesa quien empleará elementos algo espiralados en el ensamblaje retrato que le dedicase al artista francés. Ya vimos como Florine empleó la espiral en el retrato de un Duchamp andrógino y desdoblado, y también lo empleará en el poema *Love Flight*, en el que se reitera en su caústica visión del amor: *A silver-tin thin spiral/ Revolving from cool twilight/ To as far as pink dawn/ A steely negation of lightning/ That strikes/ A solid lambs-wool mountain/ Reared into the hot night/ And ended the spinning spiral´s/ Love flight--*[819].

Claro que toda esta obsesión con las bodas habrá de reflejarse en un cuadro,

---

817 "getting bald and his forehead and headtop (were) made of opaque milk glass which perspired – and which he constantly mopped – I asked him about his wife – what she was like – he said she looked about eight or nine years old". Florine Stettheimer Diary, Stettheimer Papers, Beinecke.

818 He had a church wedding – six bridesmaids in white muslin, pink sashes, pink picture hats. Two little Katte Greenway girls two little Eton-jacketed boys – The Bride in Silver-cloth. I think she should have worn a wedding gown of near-glass with a neat wire trimming-spiral design. However so few do the appropriate thing". Florine Stettheimer, letter to Henry McBride, 13 de julio de 1927, Stettheimer Papers, Beinecke.

819 Una espiral de fina lata plateada / Revolviéndose del frío crepúsculo / Hasta la rosa puesta / Una acerosa negación de la luz / Eso golpea / Y montañas de lana de cordero solidas / Acarreadas a la cálida noche / Y acabo el movimiento circular de la espiral / El amor voló. STETTHEIMER, Florine: **Crystal Flower.** Banyan Press. New York. 1949. Limited edition, 1/250 copies., p. 55

pues ya vimos que todo su ideario personal será traducido a su personal lenguaje pictórico, un lenguaje este que inventa toda una forma de vida. Su sentencia visual quedará enmarcada en otra de sus catedrales, esta vez Las Catedrales de la Quinta Avenida, *The Cathedrals of Fifth Avenue (1931)*, en donde describirá una boda, por todo lo alto, a la moda de las primeras décadas del siglo. Un auténtico testigo de su visión del matrimonio como algo sofocante, convencional, vulgar y comercial que conllevaba un gran beneficio para el hombre pero no para la mujer. Añade imágenes de toda la ostentación y la melaza que envuelven las bodas de sociedad en Nueva York, una melaza que ya describiera en su sueño. Desde las joyas que lucen los invitados hasta el futuro mobiliario que decorará la futura casa del futuro feliz matrimonio, un mobiliario por el momento flotante, todo es almibarado y extra azucarado, al más puro estilo americano.

8. FS, *Cathedral of Fifth Avenue,* 1942.
Visión satírica de las bodas, por todo lo alto, que se celebraban en la Quinta Avenida de Nueva York durante los años 20. Y declaración de intenciones. Las hermanas Stettheimer están abajo a la derecha, junto al coche.

La novia es de plomo y aunque ocupa el centro de la composición, aparece rodeada de acomodadores vestidos en un rosa pálido y envueltos en una luz blanca brillante y difusa, sus rasgos se hacen casi invisibles, una suerte de anonimato o

más bien una condición de inexistencia. En contraste, muchos de los invitados son fácilmente identificables como amigos de las hermanas de Stettheimer que pueden, ellas mismas, ser descubiertas en el angulo inferior derecho de la pintura mirando todo el espectáculo confortablemente sentadas en sus elegantes descapotables. Stettheimer, a la derecha y al fondo, lleva una boina artística, otro de sus perennes atributos en sus retratos, y se esfuerza por ver algo por encima de los hombros de sus hermanas. En *Las Catedrales del Arte* Stettheimer se incluye a sí misma en la delantera como una mezcla de novia/novio. Una novia del arte, que se erige bajo un dosel blanco ribeteado en dorado y arreglado con enormes lilas blancas africanas. Como su trabajo, ella existe al margen del mercado, el negocio del arte, tomando una posición en la trasera, el fondo, detrás de los tres prominentes museos de arte – El Museo de Arte Moderno, el Whitney, y el Metropolitan. En esta pintura, *Las Catedrales de la Quinta Avenida*, que permaneció sin acabar a su muerte, Stettheimer se retrata a sí misma no abiertamente como una artista, mostrada con sus herramientas, sino en un blusón largo blanco y flotante, sosteniendo un ramo de flores, una mezcla de Pierrot-Arlequín, a lo Watteau, con una gorra clásica de pintor a lo Rembrandt, toda una declaración de intenciones, aunque sea una declaración póstuma como fue esta.

III.3.3 Acampando bajo cúpulas de vidrio. Las *fêtes* galantes con las *Sttetis*

El apartamento de las Stettheimer estaba ornamentado, con muebles tapizados de tela de damasco y sillas y mesas europeas doradas. Aunque las Stettheimer eran chicas a la moda, inteligentes y dedicadas a lo nuevo, su estilo era formal, aristocrático y de señorita – y eran unas apasionadas del arte. Bajo la supervisión de la mayor de las tres, Carrie se preparaban cenas elegantes. Rosetta Stettheimer siempre estaba presente, aunque en un segundo plano. Las pinturas de Florine colgaban de las paredes y Ettie era la conversadora que marcaba el tono de la reunión. Picnics muy elaborados y fines de semana en el campo se hacían en verano.

Elizabeth Sussman[820]

En una esquina de una habitación bien compuesta, una diminuta mujer se sienta a dibujar, con los ojos chispeantes y elegantemente vestida, parece ausente de la brillante y sofisticada fiesta que se arremolina en torno a ella. Esto era extraño pues la lista de participantes era espectacular; su gran amigo "Duche" (Marcel Duchamp) intercambiando agudezas con Carl Van Vechten, Alfred Stieglitz conversando con Charles Demuth y Marsden Hartley estaba en la mesa de los canapés.

Barbara Zucker[821]

Así comienza su artículo Barbara Zucker, "Una Autobiografía de Poemas Visuales", aunque el cuadro descrito no sabemos cual es ya que Duchamp sólo

820... the Stettheimer´s apartment was ornate, with damask-covered furniture and gilded European chairs and tables. Although the fashionable, intelligent Stettheimer sisters were dedicated and sympathetic to the new, their style was formal, aristocratic, and ladylike – and they were passionate about art. Elegant dinners were prepared under the supervision of the oldest of the three, Carrie. Rosetta Stettheimer was always a presence, if somewhat in the background. Florine´s art hung on the walls and Ettie was the conversationalist who set the tone of the gatherings. Elaborate picnics and country weekends took place in the summers. SUSSMAN, Elizabeth, " Florine Stettheimer: A 1990´s Perspective", pp. 41- 67. BLOEMINK, Barbara and SUSSMAN Elizabeth: **Florine Stettheimer Manhattan Fantastica**. Whitney Museum of American Art, New York. July 13-November 5, 1995

821 In the corner of a well-appointed room, a diminutive woman sat sketching. Bright eyed and elegantly gowned, she seemed untouched by the glittering, sophisticated party that swirled around her. This was odd, as the list of participants was dazzling : her close friend "Duche" (Marcel Duchamp), exchanged pleasantries with Carl Van Vechten, alfred Stieglitz chatted with Charles Demuth and Marsden Hartley was at the hors d´ouvre table. ZUCKER, Barbara. "An autobiography of visual poems". **Art News** Febrero 1977. Volumen 76. nº2

aparece en descripciones de estos placeres casi aristocráticos en exteriores, en su fiesta de cumpleaños, *Fête a Duchamp y* en algún picnic que otro. Pero si es cierto que Duchamp será, hasta su regreso a París, uno de los asiduos al salón de las Stettheimer y al que se dedicará varias piezas e incluso un marco (con el nombre de Duchamp repetido diecisiete veces) que copiará, tiempo después, una admirador suyo, Jasper Johns. La casa de las Stettheimer estaba en el Upper West Side, la parte de la ciudad de Nueva York donde habitaban los más adinerados y que se convirtió a comienzos del siglo XX *en una amalgama de salones dedicados, con devoción, al modernismo*[822]. Como continua Robert Hughes, los otros serán los de Walter y Louise Arensberg y el de la formidable, y temible, Mabel Dodge.

El salón de las Stettheimer era pura cortesía, un entorno de flirteo, un lugar asexuado y mundano. No era un salón de bohemios, tal y como afirma Robert Hughes, aunque otros autores los llaman "bohemios de clase alta". *Los Arensberg tenían figuras bizarras de la vanguardia del Greenwich Village como la Baronesa Elsa von Freytag Loringhoven, la primera punkarra de Nueva York, quien hacía apariciones públicas con su pelo rapado y su cuero cabelludo teñido de morado*[823]. Por supuesto que tales criaturas nunca habrían sido toleradas en el salón de las Stettheimer, al menos eso es lo que categóricamente, afirma Hughes. Y es probable, teniendo en cuenta que la misma Florine no pudo abandonar la casa materna hasta los 62 años, cuando su madre falleció, para instalarse "independiente" en su estudio. En estos salones el decoro era requisito de admisión. Las Stettheimer parecían haberse tomado en serio la salvaguarda de cierta sensibilidad colectiva de casta, y así se harán dueñas del arte consumado de los matices que las llevaría a sobresalir en este juego mundano. Se adiestraron en el

822 Her home on the Upper West Side became one of an overlapping array of salons devoted to modernism. HUGHES, Robert. "Camping under Glass", in **TIME**. Monday, September, 18. 1995

823 The Arensbergs had bizarre figures of the Greenwich Village avant-garde like Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, the first New York punkette, who made public appearances with her hair shaved off and her scalp dyed purples. Ibid, p. 2

juego de la galantería, una caza depurada de violencia y carente del gozo de la presa. Ellas dictaminarán en materia de buenos modales, de lengua, de gusto, de *loisirs,* y quizá irán, como temía la sociedad francesa del Antiguo Regimen, "ablandando" a los hombres. Gremaille, en el siglo XVIII, lanzó la voz de alarma, afirmando que *la conversación de la mujer "afina a los hombres... pero también los ablanda"*[824]. Y algo parecido debió pensar Hughes cuando escribe:

> *Sin embargo, todos los americanos que concluyeron del Armory Show de 1913 que el arte moderno era extranjero, perverso y anti-americano habrían encontrado confirmación en la lista de invitados de Stettheimer: para figurar en la misma debías ser, europeo o gay, o ambos. Entonces podrías encontrar tu camino para aparecer en sus pinturas (...)*[825]

Los retratos que Stettheimer hará de sus amigos, los invitados asiduos de su salón, generarán unas figuras ablandadas, sin huesos, zigzagueantes y perfectamente asexuadas. Tal y como ella se retrata a sí misma todo su mundo se hará, en su personal lenguaje pictórico, hermafrodita, un mundo surgido por generación espontanea sin roce, ni carne, ni tocamientos de ningún tipo. Un mundo en el que el estilo es un fin en sí mismo. Tanto el retrato de Carl Van Vechten de 1922, *Portrait of Carl Van Vechten;* el de Henry McBride también del 22, *Portrait of Henry McBride, Art Critic;* el de Alfred Stieglitz del 28, en el que asoman el bastón Charles Demuth y un "guante amarillo"[826] del gran dandy Barón de Meyer,

---

824 De GRENAILLE, Francoise, **L´honneste garson,** T. Quinet, París 1642, 229. citado en BURKE, Peter, **The Art of Conversation**, Cornell University Press, N. Y. 1993, p. 116

825 However, the many Americans who concluded from the 1913 Armory Show that modern art was foreign, perverse, and un-American would have found confirmation of that in Stettheimer´s guest list: to reach it, you pretty much had to be European or gay, or both. Then you would find your way into her paintings (...). HUGHES, Robert. Camping under Glass. **TIME**. Monday, September, 18. 1995

826 Los guantes amarillos son uno de los símbolos básicos del dandy, el libro de Luis Antonio de Villena dedicado al estudio del fenómeno del dandy se llama precisamente "Corsarios de Guante Amarillo". El color amarillo es el de la piel que se empleaba en los guantes más caros y exquisitos del siglo XIX, además el guante protege y separa del mundo. La famosa frase de Baudelaire lo dice todo, "muchos amigos, muchos guantes", o también mítica, "Hacer el amor con guantes"

el del mismísimo dandy barón, *Portrait of Baron de Meyer* del 23 y, por supuesto el de Duchamp con su alterego Rrose Selavy, *Portrait of Marcel Duchamp* también del 23, nos muestran a andróginos asexuados, exquisitos y sugerentes. ¿Será que una dandy quiere ver dandysmo en todas y cada una de las personas que le rodean?, o ¿será que con tanto dandy alrededor a una no le queda más remedio que tomar las mismas armas que sus pares varones?

8,9,10. Portrait of Stieglitz, 1928
(Bastón de Charles Demuth y guante de Baron de Meyer)
Portrait of Henry McBride Art Critic, 1922, (30x26 in.)
Smith College Museum of Art,Northampton Massachusetts.
Portrait of Baron de Mayer, 1923.

Stettheimer asumirá, en casi todos sus cuadros, un rol de silencioso observador. El tono impuesto por esta cortesía exigida le permitía ejercer de anfitriona misteriosa. Parker Tyler, su primer biógrafo, entrevistará a numerosos artistas y amigos de la dandy tras su muerte en 1944. Al hablar de las reuniones sociales en el apartamento familiar o de las ocasionales recepciones de Florine en su estudio del Beaux Arts Building para celebrar el “descubrimiento” (*unveiling*) de algunas

de sus nuevas pinturas[827], comentarán:

> *Nada caliente, los debates letales en torno a temas artísticos nunca tenían lugar en esta atmósfera consagrada y serena. A veces alborotos educados, deslealtades a viva voz... pero nunca guerras abiertas, nunca batallas campales! Los artistas de Nueva York que participaban en los ritos de las Stettheimer sabían que tales asuntos habían de solventarse en otros lugares. Hombres como Gaston Lachaise, Eli Nadelman, Marcel Duchamp y Alfred Stieglitz, todos ellos amigos de ella, habían llegado a convertirse y se convertirían, en personalidades mucho más conocidas que sus anfitrionas (...). Las peleas y victorias de todos estos artistas se convertían en bagatelas dentro de los confines del salón estudio de Stettheimer*[828]

En *Russian Bank* de 1921 Stettheimer retratará a la familia en una escena en el jardín André Book, un lugar en el que permanecerá ese verano. Florine tiene ahora cincuenta años. El nombre del cuadro se refiere al juego de cartas que Carrie y Rosetta, sentadas en unas sillas amarillas en el lado izquierdo de la composición, están jugando. Stettheimer repite pose y se vuelve a retratar tal como ya lo hiciera en *Sunday Afternoon in the Country,* con una regadera y mirando hacia el fondo del jardín. McBride remarcará más tarde que Rosetta se solía sentar en el jardín a jugar al *Russian Bank* mientras *sus hijas interpretaban los papeles de Julie L´Espinasse, Mme du Défend, y Mme de Staël con ropas modernas* [829]. Jeanne Julie Éléonore de

---

827 "unveiling", Florine Stettheimer realizaba en su estudio una suerte de "openings" privados en los que solemnemente "desvelaba" sus nuevas pinturas para sus amigos. Durante el proceso de producción no permitirá a nadie verlas, solo será posible ver su obra en tales ocasiones, una vez terminada la reunión social cada pieza volverá a su lugar y de nuevo, nadie podrá verlas.

828 Not hot, lethal debate on artistic issues ever took place in this consecrated, serene atmosphere. Polite hubbub did, disloyally loud . . . but never open warfare, never pitched battles! The New York artists who participated in the Stettheimer rites knew that such issues had to be settled elsewhere. Men such as Gaston Lachaise, Eli Nadelman, Marcel Duchamp, and Alfred Stieglitz, all of them her (Florine) friends, had become and would become, much better known than their hostess as the years of deflation and inflation waxed and grew fretful. The struggles and victories of these artists remained moot matters within the confines of the Stettheimer studio-salon. TYLER, Parker. **Florine Stettheimer, a Life in Art.** Farras, strauss & Company. New York. 1963

829 "her giddy daughters enacted the roles of Julie de Léspinasse, Mme de Défend y Mme de Staël in modern dress". BLOEMINK J., Barbara: **The Life and Art of Florine Stettheimer.** Yale

Lespinasse (1732-1776) organizara un famoso salón parisino en la Rue Bellechasse. Para Mme de Staël (1766-1817), la vida en sociedad será una necesidad existencial, la única condición posible para estar en el mundo y ser feliz. Fue una reputada, y noble, escritora francesa quien editará en 1814 su famoso libro *De l´Allemagne* escrito antes de 1789. En él expone los pormenores de arte de la conversación y la vida mundana, cuando ya tal arte y tal vida habían sido decapitados. En este complejo sistema de relaciones por ella expuesto la manera de dirigirse a los otros será una explícita declaración de identidad que exigirá prudencia y comedimiento. Como dirá Craveri, *la aristocracia hallaba en la conversación entre pocos una fuente de gozo puramente mundano en delicado equilibrio entre las nuevas aspiraciones individuales del hombre de la época y las exigencias imprescindibles de la representación social, entre la vida pública y la vida privada*[830]. Los salones de las Stettheimer, en la fina línea que separa lo público de lo privado, parecían hacerse eco de estos salones en los que la alegría, la belleza, las apariencias, los matices, las sutilezas y la elegancia eran requisito imprescindible. Como si hubieran decidido ser las herederas americanas de la vieja aristocracia europea por auto-adjudicación.

Florine solía mantenerse en silencio en estás reuniones, o como afirmaría Van Vechten no llamaba la atención. Pese a ese rol su presencia era básica para el desarrollo de estás selectas veladas, McBride apuntará, *parecía un invitado furtivo más que el genii loci que indudablemente era, porque su recatada presencia siempre contaba*[831]. Además de las destacadas personalidades, Lachaise, Demuth, Tchelitchew, todos los escritores, cantantes, poetas, bailarines e incluso científicos

---

University Press. New Haven and London 1995, p. 113

830 CRAVERI, Benedetta: **La Cultura de la Conversación.** Biblioteca de Ensayo Siruela. Madrid, 2003, p. 406

831 Seemed often a furtive guest rather than one of genii loci which she undoubtedly was, for her demure presence invariably counted. McBride Henry, citado en BLOEMINK J., Barbara: **The Life and Art of Florine Stettheimer.** Yale University Press. New Haven and London 1995, p. 97

que acudían a esta suerte de fiestas galantes estaban, afirma McBride, no tanto interesados, más bien divertidos con las pinturas de Florine Stettheimer. En aquellas reuniones se mezclaban personalidades de muy diversos campos, se superponían estilos, géneros y sobre todo máscaras. Pese a las múltiples citas narrando estos acontecimientos sociales, Stettheimer pintará *Soirée* en 1917 dándonos su visión de una "velada". Será una exploración del acto de mirar, o más bien de "pasar por alto" (*overlooking),* que diría Norman Bryson, satirizando la pose y la "ceguera" que suele darse en la apreciación del arte. La pieza es una de las primera *Conversation Pieces*[832], "Piezas de Conversación", en las que todas las personas que intervienen en la composición son identificables.

11. *Soirée* 1917-19. *(*28x30 in). Florine aparece en el sillón junto a arlequín, con sus zapatos rojos y al fondo en un autorretrato. Todos los personajes son reconocibles.

832 Piezas de Conversación

Arriba a la izquierda Ettie, Isabel Lachaise y Maurice Sterne reunidos bajo una copia del *Family Portrait No.I.* En la zona inferior izquierda Gaston Lachaise y Albert Gleizes, ambos artistas, miran una pintura que está de espaldas al espectador ocupando la parte izquierda, a lo Velázquez. Avery Howood y Leo Stein se sientan en el centro, tras ellos el poeta hindú Sankar, sentado justo delante del *Nude Selportrait de 1917.* A la derecha Mme Gleizes, Florine y una figura parcial de Arlequín. Ella con sus eternos zapatos de tacón rojos apoya la cabeza sobre su mano, ausente. El arlequín nos trasporta una vez más a una fiesta galante.

Paul Rosenberg, como hemos indicado, las llamará *Las Stteties*, y afirmará que sus salones eran genuinas reuniones de acólitos del arte moderno, en las que se daban cita personalidades en ocasiones algo *Freaks*, cita a Henry Mencken, Sherwood Anderson y Georgia O´Keeffe. Otros no opinarán lo mismo. Carl Van Vechten afirmará que no hacían ningún esfuerzo para captar *Lions*, personalidades sobresalientes del mundo del arte de vanguardia, y remarcará lo que dijera Virgil Thomson; *No tienen salón. Entretienen a sus amigos, la mayoría de los cuales resultan ser celebridades*[833]. Henry McBride, el crítico de arte y amigo de las *Stteties*, añadirá que *las reuniones tienen más que ver con los impulsos artísticos e intelectuales del pasado... (y donde había) pocas ideas expresadas en palabras que resonaran antes o después en alguna otra parte de la ciudad*[834]. Nada tendrán que ver con los otros salones contemporáneos de Nueva York, donde podía pasar cualquier cosa en cualquier momento, dadas las personalidades radicales que por allá se dejarían ver. Nada inesperado podía pasar en el ambiente de las Stettheimer. Una vez apareció un *Villager, espécimen* propio del Greenwhich Village, *jamás regresaría*, sentencia McBride. Aunque finalmente este mismo autor asegurará que

833 They have no salon. They entertain their friends, most of whom happen to be celebrated. Ibid, p. 95.

834 The gatherings had considerable to do with the shaping of the intellectual and artistic impulse of the past. . . (and were where) hardy ideas were put into words which echoed sooner or later in other parts of the city. Ibid, p. 95

las conversaciones eran buenas e interesantes, *variando desde la política a la religión hasta la discusión de Ettie en torno al arresto de Mae West, para la sustancial mejora de su reputación*[835]. Los salones de la familia se asemejarán más a espacios aristocráticos dieciochescos que a lugares de amalgama y exposición de ideas nuevas y, a ser posible, subversivas. El mismo formato de las reflexiones de la misma Florine, en forma de poema o diario, no dejan de sorprender por su "caústica" inocencia.

Tanto Velázquez como Watteau se hacen presentes en esta pintura. Watteau será el padre de las *fêtes galantes*, como ya indicamos. Como afirma Leda Schiavo, *la característica más evidente del tema de las fiestas galantes es la hibridación, la mezcla, la superposición de tiempos, de estilos, de géneros, de máscaras, de sentimientos*[836]. Las fiestas galantes han ejercido una gran fascinación entre las élites del poder del dinero y la inteligencia. En este caso el tema de las fiestas galantes plantea el problema de la relación del artista con su obra, de Stettheimer que se rodea de sus cuadros solo mostrados como imágenes de imágenes en otra imagen. *Soirée* será una versión urbana y cerrada de una *fête galante* de Watteau. La referencia más obvia será el arlequín, figura de la mezcla, la hibridación y el disfraz, con referencias a la *commedia dell´arte*. Watteau y sus fiestas, además, serán un tema recurrente en toda la literatura del XIX cuando los autores más influyentes lo redescubren al interesarse por la época pre-revolucionaria, Théophile Gautier, Gerard de Nerval, Arsèse Houssaye, Charles Baudelaire. Todos los dandys decimonónicos, los "artistócratas" dandys, se fascinaran por estas puestas en escena artificiosas y polisémicas. Marcel Proust, por su parte, admirará a Watteau hasta el punto de declarar que su cuadro favorito era precisamente el que

835 Ranging from political and religious issues to a discussion led by Ettie on the actress Mae west recent arrest, "to the great enhancement of her (West´s) reputation". Ibid, p. 96

836 SCHIAVO, Leda. "Estudio de un espacio imaginario: "Las fiestas galantes". Universidad de Illinois at Chicago

inaugurará la pintura de las *Fêtes Galantes, El embarque a la Isla de Citerea,* Proust será pues heredero de toda esta tradición, y además será el autor favorito de la artista. Para Stettheimer, y continuando esta fascinación por las fiestas de la teatralidad y el disfraz, la única razón de ser de tales reuniones será darle motivos para pintar:

Our Parties
Our Picnics
Our Banquets
Our Friends
Have at last a raison d´être
Seen in color and design
It amuses me
To recreate them -
To paint them[837]

Durante 1918 pintará *Picnic at Bedford Hills,* según su biógrafa una versión del *Déjeuner sur l´herbe* de Manet. *Como muchos de sus contemporáneos en el periodo de entreguerras, Stettheimer se referirá muy a menudo a un "enfrentamiento" con temas e imágenes de la historia del arte como medio de establecer cierto significado y expresión en su trabajo*[838]. Aunque el cuadro de Stettheimer es, como no podría ser de otro modo, muy elitista. Hay dos zonas bien diferenciadas, la de arriba está desdibujada y pintada con tonos desvaídos, es la zona de los trabajadores del campo, los que aparecen haciendo lo propio, trabajando. En la franja inferior varios personajes claramente urbanos pasan una tarde de "pereza" y "languidez" en un sofisticado picnic. Colores brillantes, contornos definidos, figuras largas y blandas, cuerpos muy poco aptos para el

837 Nuestras fiestas / Nuestros Picnics / Nuestros Banquetes / Nuestro amigos / Tienen al menos una raison d´être / Vistas en color y diseño / Me divierte / Recrearlas / Pintarlas. STETTHEIMER, Florine: **Crystal Flower.** Banyan Press. New York. 1949. Limited edition, 1/250 copies, p. 82

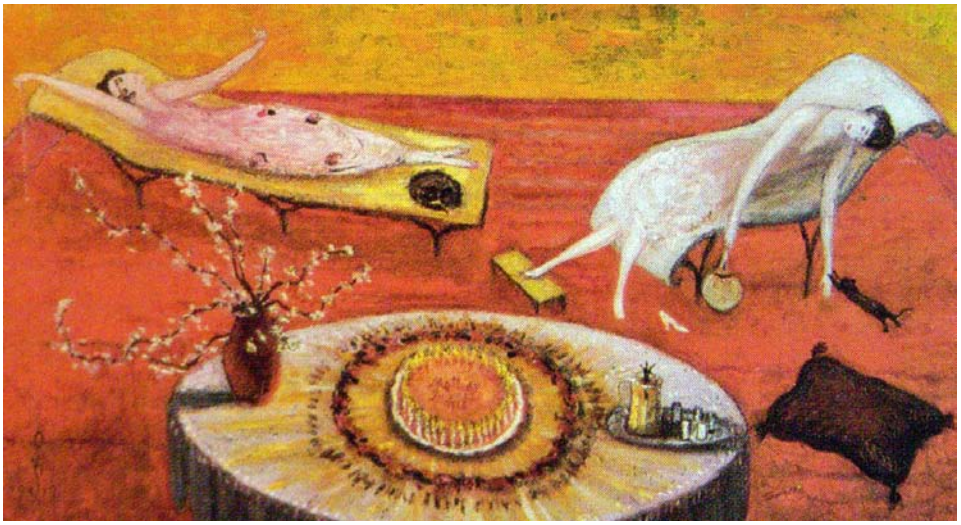
838 Like many of her contemporaries during the interwar years, Stettheimer often referred to and "played-off" earlier subjects and images from the history of art as a means of establishing meaning and expression in her work. BLOEMINK J., Barbara: **The Life and Art of Florine Stettheimer.** Yale University Press. New Haven and London 1995, p. 90

trabajo físico. Un paisaje de amarillo limón lleno de cojines para la relajación en el que, una vez más, prima el flirteo, la teatralidad y el fingimiento. Seguimos el prototipo de las fiestas galantes de Watteau, y según Bloemink, unas dosis de Giorgione y algo de la carga alegórica de Rubens.

12. *Picnic at Bedford Hills* 1918.
Las *Stetties* con Marcel Duchamp en un picnic de verano.
Una mezcla de Manet, Watteau, Giorgone y algo de Rubens.

También en 1918 pintará *Heat*, para conmemorar un cumpleaños de Rosetta celebrado en la casa de verano de Bedford Hills. Carl Van Vechten describe la pintura como una en la que *el padre encorsetado en un pesado negro se sienta osadamente erguido, mientras las hijas (incluida una cuarta hija, Stella Wanger, la madre de Walter), agotadas por la humedad, se reclinan, marchitándose y*

expirando en posturas informales[839]. Todos los cuerpos, supuestamente relajados por el calor, adoptan unas poses imposibles con una sinuosidad en "s" muy rococó. *Heat* ejemplifica lo que Charles Demuth escribió sobre las pinturas de Stettheimer: *Encontramos aquí una cualidad que se encuentra en el siglo XVIII francés, una cualidad de un ligero ennui, no de agotamiento, solo un poquito de fatiga, y sin esperar grandes sorpresas o emociones de un periodo que comprendía demasiado bien para enriquecerlas. Ella conoce mejor el Trianón que Marie Laurencin quien es aclamada como su intérprete moderno*[840]. De nuevo el spleen, el ennui o el vulgar aburrimiento, requisito ineludible y principio básico del dandysmo.



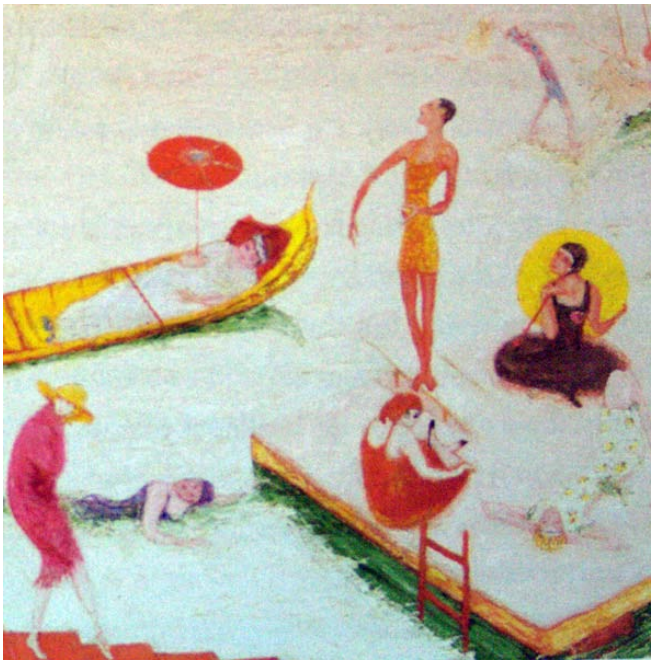
15. *Heat*. 1919. (50x36 in.) (Fragmento).
Fatiga, *spleen*, *ennui*, o vulgar aburrimiento.
Requisito ineludible de una vida en dandy.

839 Carl Van Vechten described the painting as one "in which the corseted parent in heavy black sits bold upright, while her daughters (including a fourth daughter, Stella Wagner, Walter´s mother), exhausted by the humidity, recline, wilt, and expire in informal position. Ibid, p. 92

840 There is to be found here a quality which is found in the 18th Century French, a quality of the slightly ennuied, not exhausted, just a trifle of fatigue, and not expecting but constantly demanding great surprises and thrills from a period too completely understood to furnish them. She is more in the know of the Trianon than Marie Laurencin who is generally acclaimed its modern interpreter. Ibid, p. 93

En el 1919, *Lake Placid*, un auténtico canto al hedonismo veraniego de la alta burguesía americana. Fue exhibido en la Exposición de artista Independientes del veinte. McBride escribirá, *no cabe duda que Lake Placid representa el "cielo" para ella. Las nadadoras llevan unos trajes de baño de las tiendas más elegantes de la Quinta Avenida, y los barcos de motor, las góndolas, las casas flotantes etc., son del último modelo. Hay uno o dos jóvenes en la fiesta de natación, así que la tía de Miss Stett´s, Kate, aparece blindada en negro, haciendo de carabina de todo el mundo desde el balcón. El agua es blanca y pura en este cuadro, y el dibujo ha sido realizado con carmesí y verde lívido*[841]. Está crítica parece más social que artística y marca a un grupo perfectamente consciente de sus privilegios, vacíos y hedonistas. Sin embargo merecería la pena destacar que Stettheimer se retrata aquí bajando las escaleras que ocupan el primer plano envuelta hasta el cuello en una toalla rosa y con una gran pamela, no nos deja ver ni una esquina de su piel. Cabría preguntarse si se mostraba así en estás fiestas de agua y cuerpos al sol o si sólo era, una vez más, un modo de narrar su misma historia, una historia de camuflaje a plena luz.

841 McBRIDE, Henry, en TATHAM, David: "Florine Stettheimer at Lake Placid, 1919: Modernism in the Adirondacks"***American Art Journal,*** Vol. 31, No. 1/2 (2000), pp. 5-31



14. *Lake Placid* 1919, (40x50).
(Fragmento) Fine Arts Boston.
Una fiesta de hedonismo veraniego.
Florine envuelta en una toalla a la izuqierda.

1917, *Fête a Duchamp*; 1918, *Picnic at Bedford Hills*. Marcel Duchamp aparecerá en estás pinturas, además de en *Asbury Park South* y en sus mismos retratos. El artista francés, como comenta Sussman obviamente disfrutaba de la compañía de las tres hermanas, y admiraba las pinturas de Florine. Especialmente admirará en sus trabajos de la década de los diez lo que él llamará *Multiplication virtuelle*[842], donde los personajes y los colores se repiten y representan cierta secuenciación en una sola pintura. Ver una pintura de Stettheimer se convierte en un acto dinámico con cierto sentido de la temporalidad y la narratividad. Por ejemplo en la famosa *Fête a Duchamp*, la pintura nos cuenta la fiesta que las

842 Marcel Duchamp utilizará esta expresión en una carta a las hermanas. 3 de mayo de 1919, Joseph Solomon, abogado de las Stettheimer. Sussman pudo consultar está carta en 1979. En SUSSMAN, Elisabeth, "Florine Stettheimer: Still Lifes, Portraits and Pageants 1910-1942" (Boston: Institute of Contemporary Art, 1980), p. 66, nota 5

hermanas dieran a su amigo Duchamp, la composición está estructurada en episodios: el invitado de honor, Marcel, aparece tres veces; llegando en su coche, entrando en la fiesta y en la cena ofrecida en su honor.

16. *Fête á Duchamp* 1917.
Arriba a la izquierda Duchamp llega en un coche rojo saludando.
Abajo, bajo el umbral del arco de acceso, saluda de espaldas.
En el centro de la composición se acerca a la mesa de los canapés.
Florine Stettheimer siempre retrata a Duchamp con un traje de chaqueta rosáceo.

Sunday Afternoon in the Country, 1917, es una pintura casi fílmica sin ningún tipo de coherencia. Una vez más parece emplear un idiolecto de una sociedad secreta apto solo para iniciados. Empleará una suerte de montaje. Edward Steichen intenta fotografiar a Marcel Duchamp, quien reposa cerca de una mesa amarilla. Ella se sienta con sus eternos *pantalones blancos de harén*, como los llama Bloemink. Y observa y es observada, como siempre. Como el *Embarque a Citera*, muchas de sus piezas estarán z*oned for time*, esto es, generarán zonas que hablan de temporalidad, al repetir los personajes e incluir acontecimientos secuenciados en

un solo cuadro. Las fiestas galantes de Stettheimer, ésta, las anteriores y todos los picnics y salidas al campo que retratará, y todas las que no retratará, hablan de una vida aristocrática de una élite ya no de sangre sino de decisión personal. Una élite de artistócratas de los albores del capitalismo más feroz. Todo un lujo.

17. *Sunday Afternoon in the Country,*
1917, 50x60 (Fragmento).

III.3.4 *Flor de cristal.* La vida como autorretrato

Sin embargo, el aire de artificiosidad y estilización de Stettheimer, de elegancia estirada y distante; constituyeron en su vida y en su obra una versión femenina y americana del camp y del dandysmo que tanto gustaba a sus admiradores gay (...) Las pinturas de Stettheimer revelan una fantasía de ambigüedad sexual del cuerpo humano. Aunque caricaturizado, el cuerpo femenino es andrógino y el masculino está ligeramente feminizado. El conocimiento de las pinturas de su travestismo y su amor a lo artificial constituye una versión del camp.

Elizabeth Sussman [843]

El objetivo final en su búsqueda sexual es de hecho la unión hermafrodítica, para el dandy la fusión armónica y perfecta de dos cuerpos es simplemente enervante. El hermafrodita en cambio, con su incomparable forma artística, su única ambigüedad y ambivalencia no solo traduce la "perversión buscada" por la sexualidad del dandy, también, ejemplifica los medios y el mensaje del mismo dandysmo.

Domna C. Stanton[844]

Una de las obsesiones de las Stettheimer será la preservación de una eterna, y etérea, juventud. Tratarán de confundirnos con el tema de la edad real. Carrie llego a cambiarse la fecha en la partida de nacimiento, perdiendo, tras un simple cambio numérico, nada menos que 6 años. Florine pasará está obsesión de la eterna

843 Nevertheless, Stettheimer´s blend of artificiality and stylization, of eccentric standoffish elegance, constitutes in her art and in her life an American female version of camp and dandyism that appealed to many gay admirers. (...). Stettheimer´s paintings reveal a sexually ambiguous fantasy of the human body. Although caricature like, the female body is certain paintings is chicly androgynous and the male body is subtly feminized. The paintings´knowing transvestism and their lovering artificiality constitute a version of camp. SUSSMAN, Elizabeth. "Florine Stettheimer; A Retrospective 1990´s", p. 56. En, BLOEMINK, Barbara and SUSSMAN Elizabeth: **Florine Stettheimer Manhattan Fantastica**. Whitney Museum of American Art, New York. July 13-November 5, 1995

844 STANTON, DOMNA C.: **The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature.** Columbia University Press. New York. 1980

juventud al control de la difusión de su propia imagen. Aunque era amiga de los mejores fotógrafos del momento – incluyendo a Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Baron de Mayer, Arnold Genthe y Cecil Beaton – nunca les permitió que la fotografiasen. Carl Van Vechten, su gran amigo, anotará, *rehusó incluso ser fotografiada por mí, aunque Ettie y Carrie, ambas, aceptaron esa experiencia traumática con entusiasmo*[845]. Sólo existen tres fotografías de Florine Stettheimer, todas de un fotógrafo desconocido. La primera de ellas fue tomada en Berna, Suiza, en esta aparecen las tres hermanas en un fondo de estudio. Las otras datan de la primera y segunda década del siglo XX, están tomadas en el exterior, probablemente en una de las casas de veraneo que alquilase la familia en Westchester County de Nueva York. Tampoco existen bocetos o dibujos de otro artista que la retratase; solo hay dos que realizase Marguerite Zorach cuando Florine era ya mayor, Bloemink, con algo de drama, asegura, *los dibujos describen a la artista como una mujer anciana llena de arrugas y un cutis colgadero* [846]. Obviamente la pintora odio los dibujos desde que los viera, tan cargados de naturaleza y verdad y Ettie hizo todo lo posible para que no fuesen incluidos en la biografía de Tyler. Finalmente Zorach cedió los dibujos a la *Columbia University* donde permanecen con todo el resto del material de Florine en la *Butler Library.* La pintora decidió vivir en un mundo artificial y artificioso en el que ella decidía cómo y cuando era vista y como se representaba. Evitará la fotografía y se reiterará, de manera también patológica, en el autorretrato. Es más, su obra puede leerse como un permanente autorretrato ya que ella, como Wally, está en todas las piezas, solo hay que descubrirla. Al margen de esta permanente inclusión de sí misma, se hará un total de 5 autorretratos así llamados, *Self-portraits;* con fauno,

845 Refused even to be photographed by me, although (her sisters) Ettie and Carrie both accepted that ordeal with alacrity. Carl Van Vechten, "Introduction", in TYLER, Parker: **Florine Stettheimer, a Life in Art**. New York, Farras, Strauss & Company.

846 The drawing depict the artist as an older woman complete with wrinkles and sagging skin. BLOEMINK, Barbara Hiding in Plain Sight. (512). En, SAWELSON-GORSE, Naomi: **Women in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity**. The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London, England. 1998

con pantalla japonesa, a lo Olimpia, a lo hermafrodita volante, a lo Nijinsky.

Una auténtica vida de Dorian Gray en reverso, siempre se representará delgada y joven, en una edad eterna, e inmutable, entre los 35 y 40 años. Incluso sus amigos recordarán que la artista era *ageless, ... parecía no tener edad, - siempre parecía joven – todos podemos hacernos viejos, más arrugados y gastados con los años, pero no Florine – ella era siempre joven y frágil* [847]. Ese fue el personaje que decidirá construir, un ser frágil, ausente, protegiéndose del inefable *Always-to-be-Stranger.* En un poema, de *Crystal Flower*, redactará una auténtica declaración de intenciones, afirma que todos aquellos que se le acercaron, atraídos por su *intensa luz*, o bien salieron corriendo llamando a los bomberos para extinguirla, o se asustaron, o quisieron cambiarla, apaciguarla, ninguno la disfrutó tal como era. Así pues, y por pura cortesía, cuando conociera a un extraño, encendería una luz rosada, modesta y encantadora, *es una protección, contra el desgaste, contra las lágrimas, y cuando me deshago del extraño, enciendo mi luz, y vuelvo a ser yo misma*[848] .un yo misma que solo saldrá en perfecta soledad. Dos luces, la real versus la social, dos vidas, la real y la mundana. Y por supuesto, dos imágenes, la real, poco o nada documentada, y la pictórica, controlada y llena de dobles sentidos y ocultas intenciones.

Self-Portrait in front a Silk-Screen 1912-14
(Autorretrato delante de un Serigrafía)

Un retrato desconocido hasta hace poco de 1912-14 la muestra experimentando

847"ageless – never anything but young – we might all grow older, more lined and worn with years, but not Florine – she was always young and fragile. Georgia O´Keeffe, Anthology Notes, Georgia O´Keeffe Papers, Beinecke. (Son notas no publicadas)

848(...) It is a protection/ Against wear/ And tears/ And when/ I am rid of/ The Always-to-be-Stranger/ I turn on my light And become myself. STETTHEIMER, Florine: **Crystal Flower.** Banyan Press. New York. 1949. Limited edition, 1/250 copies, p. 42

con la técnica de Botticelli. Se retrata con los atributos del artista profesional, auto – afirmándose como tal. Se posiciona frente a un biombo japonés, decorado con pájaros exóticos de larguísimo plumaje. Lleva un turbante y un blusón blancos. Mira al espectador como si la estuviéramos interrumpiendo. El cuadro de Botticelli *Portrait of a Young Man With a Medal* se asemeja, afirma Bloemink, a esta pintura de Stettheimer. La pintora insertará una medalla en bajo relieve de gesso, tal y como lo hizo el maestro italiano en su retrato. La expresión de su rostro es cautelosa pero directa, afirmando su posición como artista, al retratarse así misma del mismo modo que ya lo hicieron artistas pasados, desde Elizabeth Vigée-Lebrun hasta Gustave Courbet. Además muestra su fascinación por la cultura japonesa, en particular por loa grabados *ukydo-e*, literalmente *Pictures of the Floating World*, escenas de un mundo de absoluto hedonismo que se originaran en la cultura urbana de Tokyo, (Edo). Un arte urbano conectado con todos los placeres de la vida, restaurantes, teatros, geishas y cortesanas entre, 1690–1850[849]

17. *Self-portrait in front of a chinesse screen.* 1912-14

849 Ver la exposición en el Asian Museum San Francisco. Drama and Desire: Japanese Paintings from the Floating World: 1690–1850 (February 15–May 4, 2008) Hambrecht & Osher Galleries, en http://www.asianart.org/dramaanddesire.htm [última consulta 10.11-2008]

Painter and Faun (1915)
Pintor con Fauno

Otra vez se mostrará aquí llevando su uniforme de “pintora”, vestida de blanco, con el pelo muy arreglado y de un naranja fuerte, elegantemente sentada con sus característicos zapatos de tacón rojos y apoyada en un rojo árbol, muy *fauve*, en el que también se apoya un fauno desnudo. Fauno fue adorado en dos roles diferentes: como el dios de los campos y los pastores, y como una divinidad oracular y profética. Como dios profético, llamado por el nombre de Fatuo (*Fatuus*), se creía que revelaba el futuro al hombre, parte en sueños y parte mediante voces de origen desconocido. Debido a la forma en que daba sus oráculos, se consideraba a Fauno el autor de apariciones espectrales y sonido terroríficos; y por tanto se le describía como un dios lascivo y voluptuoso, que moraba en los bosques y era aficionado a las ninfas. Obviamente no debía ser ese fauno lascivo el aquí retratado, dada la famosa virginidad de la pintora. Según su biógrafa el fauno recuerda a Nijinsky al que la pintora había visto, y admirado, en los *Ballets Ruses* de París. Además verá en el fauno una simbología estrictamente privada. Remarca, por otra parte, el modo en el que acentúa su mirada, mucho más oscura que el resto del cuadro. Está estrategia la reiterará en todos su autorretratos, además de su edad, que no variará a lo largo de los años. Como los personajes de cómic que nunca envejecen o como Dorian Gray.

18. Painter and faun, 1915 (60x72 in.).

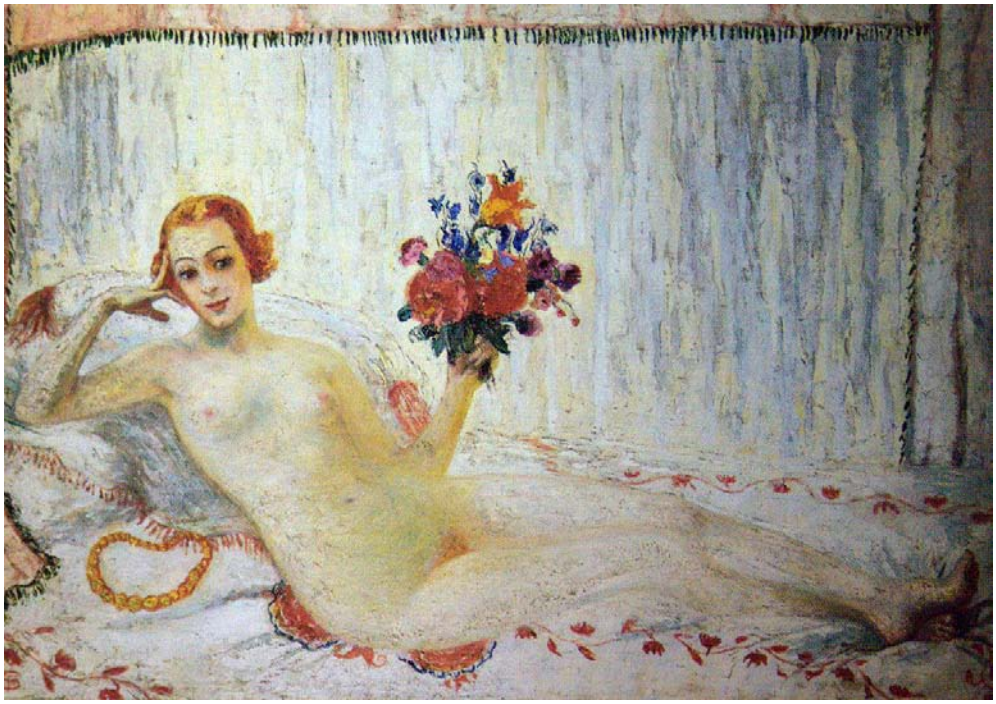
Nude Self-Portrait (1915-16)
Autorretrato Desnuda

En 1915-16 realizará un autorretrato posando, desnuda, como una Olimpia, americanizada y algo desdibujada. Nunca exhibirá públicamente esta pintura y curiosamente la reproducirá en su obra *Soirée* pero posicionando a un poeta indio sentado en una silla y tapándole todos sus atributos sexuales, atributos que, por otra parte no están ni delineados ni sobresalen formando un todo que parece cubierto en niebla. Sí dibuja y remarca sus facciones y sus manos. La mirada, como en el resto de los autorretrato mira al espectador transformando así su condición de objeto de la mirada a sujeto de la misma. Como John Berger observará, el espectador

masculino, el principal protagonista de casi toda la tradición pictórica occidental, casi nunca aparece pintado, sin embargo, casi todo en la pintura está dirigido a su mirada, a su *vouyerístico* sentido de poder y control de la misma imagen[850]. Stettheimer le da la vuelta a este modo de mirar. Llama más la atención por lo que no tiene que por lo que tiene; el ramo de flores lo sostiene ella con su mano izquierda y no una ayudante afroamericana, así pues su ocupada mano no puede tapar su pubis que en esta ocasión se deja ver en toda su gama anaranjada. Tampoco hay flores en el pelo, ni una gargantilla negra, ni un zapato caído, ni un gato negro. En este autorretrato Florine tendrá en torno a cuarenta y cinco años, en la realidad y en la imagen. Es un desnudo que, como dice Bloemink, es *más bien asexuado pese a ser un cuerpo desnudo*[851]. Consigue pues tergiversar todas y cada una de las tradiciones del desnudo femenino.

850BERGER, John: **About Looking.** New York Pantheon Books. 1991

851... above a rather sexless, but nonetheless nude, body. BLOEMINK J., Barbara: **The Life and Art of Florine Stettheimer.** Yale University Press. New Haven and London 1995, p. 67



19. Nude Self-portrait. (Autorretrato desnuda) 1915-16
Una versión asexuada de la Olimpia de Manet

Music & Portrait of Myself 1923
Música y Retrato de mi misma

La cuestión será, ya no tanto la invisibilidad de la artista durante las décadas de los 50 y los 60, sin, más bien, porque su reputación ha ido mejorando durante el final del siglo XX. La respuesta, apunta Sussman, estará en la emergencia de la liberación gay, el Pop Art, y el movimiento de las mujeres. Su trabajo fascinó a los integrantes de lo que fue la comunidad gay de la década de los 10 hasta el presente. Desde Carl van Vechten hasta Andy Warhol. Todos apreciaran el personaje social que Stettheimer construyó de sí misma, el ambiente en el que su vida se desarrolló, y las actitudes expresadas en su trabajo; la artificiosidad, la estilización y lo excéntrico de toda su puesta en escena, la elegancia y la ambigüedad sexual.

Durante los años en los que Stettheimer estuvo activa un homosexual, tal y como informa su primer biógrafo Parker Tyler,... *si era un artista o un intelectual, era nada más que otro bohemio*[852]. La imaginería de Florine le confiere la calidad de camp y de dandy, sus cuerpos andróginos y asexuados, su elegancia a veces petrificada, y su visión teatralizada de la vida y las relaciones humanas, una vida prevista y decidida de antemano en la que cada personaje desarrollaría una acción ya decidida.

En sus pinturas de los años veinte todos los sujetos que aparecen proponen una movilidad sexual flexible, rompiendo ella también la rígida dicotomía sexual de la burguesía. Stettheimer se quedará en un terreno intermedio, unas representaciones asexuadas, agudas y elegantes del cuerpo femenino y el masculino. Van Vechten, su amigo, aunque un hombre casado será el primer escritor americano que, *conscientemente escribió "camp" desde una perspectiva gay, un hábil, y estimulante combinación de entusiasmo de ojos muy abiertos y un sincero cinismo*[853]. Stettheimer, por su parte, será capaz de fusionar su devoción aristocrática a la vieja Europa con la fantasía ligera de la ambigüedad sexual de los años veinte. Cuando vio los *Ballet Ruses* de Nijinsky realizará una pintura autobiográfica, *Music* (1923). En ella el bailarín aparece como una ser andrógino, subido en puntas y con una cinturita de avispa, y mallas de palabra de honor, o te lo prometo. Parker Tyler escribirá, ...*su lírico preciosismo en la figura de* Nijinsky *cuyos dedos están en puntas, algo extraño en un bailarín de ballet y un modo que él jamás empleo en rol alguno. Una buena parte de la "autoridad", entonces, debe*

852 "a homosexual"... "if he was artistic or intellectual, was just another bohemian. Citado por Steven Watson, introducción para TYLER, Parker y FORD, Henri **Charles The Young and the Evil** .Gay Presses of New York. New York: (1933) 1988. p xviii

853 Perhaps the first American self-consciously to write "camp" from a gay perspective, a deft, exhilarating blend of wide-eyed enthusiasm and heartfelt cynicism. DOUGLASH, Ann. **Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s**. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1995, p. 544

residir en la deliberada concepción de un ser andrógino[854] . Ella es una *voyeur* es la escena; sentada aparte, en el margen izquierdo de la composición en rosas pastel, tumbada plácidamente sobre una cama individual con un curioso dosel de encaje, cuya decoración es muy parecida a la de su casa

20. Music (1923). Fragmento.
Florine se retrata a la izquierda lánguidamente
tumbada en una cama con dosel en mitad del campo.
Nijinsky en puntas. Rompiendo otra vez la dicotomía.

854 Her lyrically precious Nijinsky´s toes are en pointed, something foreign to male ballet dancers and a way he never danced this or any other role . A good part of the authority´ then, must lie in Florine´s deliberate conception of an androgynous being. TYLER, Parker: **Florine Stettheimer, a Life in Art.** Farras, strauss & Company. New York. 1963, p. 129

La androginia se convertirá en una imagen de marca, y dibujará a los hombres de puntillas y a las mujeres con unos espléndidos torsos siempre planos, esa androginia será la nota predominante en el retrato doble de Duchamp y en su autorretrato más conocido y más interesante; *Portrait of Myself* de 1923.

21. *Portrait of Myself* (1923). Cuando contaba 52 años Florine se retrata como un ser hermafrodita que no pertenece a esta tierra. Un ser privilegiado y superior, sin edad, sin huesos, sin sexo. Eso sí, con su boina de pinto y sus ojos mirones.

Una figura hermafrodita vuela con sus alas de mariposa transparentes. Una libélula llega al sol que ocupa la esquina derecha arriba de la composición. Sus ojos están delineados con un marcado rojo que la deshumaniza, y la boina de pintora de confiere el estatus de artista que quiere mostrar. Una artista a sus 52 años que aparece atemporal y asexuada. Los pechos están eliminados totalmente, y el tronco se alarga exageradamente a lo flapper, sobre los genitales uno de sus ramos de flores, una referencia a su virginidad. Duchamp insiste en que no hay un cuerpo de mujer bajo tales ropajes, y Cecil Beaton añadía que las ropas se cuelgan en ella; ¿una *femme enfant* surrealista?, ¿una Dorian Gray bondadosa?, o ¿dandy amazona, tal y como Martin Green diría de sus iguales los varones?. Como se es y cómo se quiere uno mostrar.

Parker Tyler, será primer biógrafo de Florine. Fue Carl Van Vechten quien decidió que habría de ser Tyler el encargado de recomponer la narración de una vida tan hermética como la de Florine. Tyler fue un miembro activo de la comunidad gay neoyorkina y escribirá un libro, junto a Charles Henri Ford sobre la vida de los gays en el Nueva York de los veinte, *The Young and Evil*. Tyler escribirá la biografía de la pintora en 1956, al morir las última de las tres hermanas, Ettie, y no la publicará hasta el 63 en edición limitada de cubierta blanca y letras doradas, una sabía decisión que hubiera encantado a la pintora. Tyler remarcará a lo largo de todo el libro, de modo insistente, lo que él denominará "culto a la virginidad", *virgin cult*, de las tres hermanas Stettheimer. Afirmará que la sensibilidad de la novia será parte integrante de la realidad de las hermanas y ellas serán conscientes de su significado que leerán con una soberbia llena de dignidad. El biógrafo llegará a disculparse ante el abogado de la familia por haber hecho demasiado hincapié en este dato, ya que, pensaba, no muchos de los lectores sabrán de pasados rituales de antiguas culturas y de las poéticas implicaciones de la virginidad. Pese a ello Tyler basará toda su teoría en hipótesis e intuiciones para

conectar a las hermanas con este culto a la virginidad, sobre todo si tenemos en cuenta que Ettie decapitó, literalmente, el diario de Stettheimer, deshaciéndose de cualquier posible detalle escabroso, si es que lo hubo. Tyler, por su parte, escribirá;

> *Si, como varias hipótesis reunidas por los amigos más allegados de Florine, la cuestión que habríamos de preguntar si no había algo "de clausura" sobre las Stettheimer, y especialmente sobre Florine. (...) Ella tenía sin duda tales asuntos como "secretos personales", asuntos que nunca eran discutidos socialmente, asuntos implícitos pero nunca aireados. Por otra parte, el hecho de que ciertas lagunas existían en el frente visible de la familia inevitablemente dice mucho. Mucho más ha salido a la luz con los diarios de Florine, que es un placer leer, pero no todo lo que se esperaría a modo de "hechos". Ettie Stettheimer (entonces su única hermana viva), cuidadosamente "editó" los diarios de Florine y cortó todo lo que le parecieron– como anotará - ser "asuntos de familia"*[855]

Tyler pues intentará llenar esas lagunas generando un discurso personal a partir de las evidencias visuales, y encontrará en sus pinturas un auténtico jeroglífico, un lenguaje que ocultaba su identidad al tiempo que la hacía pública, velando y desvelando al mismo tiempo tal y como otra dandy, Djuna Barnes, haría con sus libros. Decodificará los símbolos en su propuesta de interpretación, también los colores que empleará la artista para expresarse, expresar ese ser que fue, una persona aislada e independiente y al tiempo atada, indisolublemente, a su familia, a su madre y a sus hermanas. Según el biógrafo, la correcta lectura de la simbología nos acercará a su ser más íntimo. Establecerá así un método crítico que basará en

855If, at some hypothetic reunion of Florine´s closest friends, the question should be asked if there was something "cloistral" about the Stettheimer, and specially about Florine. (...) She doubtless had such things as "personal secrets", things that were never discussed socially, things perhaps implicit but never in the open. On the other hand, the very fact that certain lacunae existed in the visible social front made by the family inevitably told a great deal. Much is newly brought to a light by Florine´s diaries, which it is a pleasure to read, but not all that might be expected in the way of "facts". Shortly before her own death in 1955, Ettie Stettheimer (then the only surviving sister), carefully edited Florine´s diaries and cut out everything that pertained – as she noted on their flyleaves – to "family matters". TYLER, Parker: **Florine Stettheimer, a Life in Art.** New York, Farras, Strauss & Company. 1963, p. 10

Edgar Wind, un hombre de Hamburgo que se dedicó a estudiar los motivos "herméticos" de la pintura del Renacimiento. El libro, como la obra de la artista, no tendrá mucha repercusión, incluso fue denigrado de absurdo, tan absurdo como lo será, para el escritor de la crítica claro, el trabajo de esta señorita, y de todas las solteronas de la alta sociedad que les da por pintar. Dado el estilo poco común de Tyler el texto pasó desapercibido y las implicaciones psicosexuales allá expuestas, ese "culto a la virginidad" como símbolo de elitismo, no se tendrían en cuenta. Para nuestro objetivo esté hincapié en esa extraña sexualidad sí es importante pues podremos leer una decisión vital de autonomía y separación absoluta del común de los mortales, la creación de unas figuras etéreas, ascéticas, inconsistentes y volátiles, que parecen no sudar, no transpirar, no oler, ni mancharse, estar, en fin, por encima del bien y del mal y de las calamidades de la vida real. Unas curiosas y sofisticadas personalidades de campanilla, auténticas "flores de cristal".

III.3.5 *Cuatro Santos en Tres Actos.* Baratijas y flores de plástico

Orphée Quat´z Arts

Stettheimer controló, ya lo estamos viendo, su imagen pública. Una de las primeras soluciones a este control aparecerá en uno de sus más tempranos retratos visuales, en los que se transforma en una transgresora artista en su ballet *Orphée of the Quat´z Arts*, que diseñará y escribirá en París, tras ver a Vaslav Nijinsky danzar en los *Ballets Ruses*, en la producción *L´Aprésmidi d´un faune*. La figura de *Georgette*, la protagonista, sirve como metáfora del deseo de Stettheimer de mediar entre los mundos separados de la alta sociedad y la bohemia, y el rol dual que el artista vive entre su vida social y su trabajo. Una banda de artistas salidos de una fiesta de máscaras paran a un carruaje con un aristocrático señor y su hija, Georgette. Georgette es tomada de la mano y sus vestidos elegantes cambiados por una facha muy bohemia, quizá el deseo oculto de Sttetheimer, de integrarse en la bohemia lampona olvidando su aspecto impecable de buena hija y buena hermana de la *high society*. Este cambio simbólico de ropas simbolizará un espacio cultural liminal en el que la joven de la alta sociedad puede, temporalmente, transgredir los límites sociales que normalmente restringen su comportamiento. Sin embargo, tal y como la misma Florine no pudo separarse de sus obligaciones sociales, cuando el sol comienza a salir Georgette recupera su elegante indumentaria y parte con su padre hacia su vida normal.

Four Saints in Three Acts

Cuando Virgil Thomson vio su trabajo, decidió que debería ser ella la diseñadora de la escenografía y del vestuario de su ópera, *Four Sainst in Three Acts*, que iba a ser estrenada en el Hartford en el Wadsworth Atheneum en 1934 y

se convertirá en una marca histórica para la vanguardia neoyorkina. El reparto estaba compuesto por cantantes negros de Harlem. La música imitaba la de las iglesias y permitía la cadencia de los textos de Gertrude Stein emerger. *Pigeons on the grass, alas...* es una de las frases famosas de la opera. La sensibilidad *camp* de Stettheimer se eleva a las más altas cotas en esta escenografía y este vestuario. En la exposición de 1973 de la Columbia University no solo se mostrarán sus pinturas sino que también se exhibirán los muñecos que diseñara como modelos para esta ópera americana. Los muñecos están vestidos con modelos variados, y de lo más *Kitsch*; desde un monje, hasta un clásico marinero a lo Pierre & Gilles, hasta algún modelo moderno. Emplea para ello todo tipo de materiales, y añade además *atrezzos* nada despreciables, palmeras hechas con boas de plumas, baldaquinos de seda, elementos muebles de coral falso. Estos muñecos dan toda la impresión de un *Kitsch Rococo*. Virgil Thomson, escribirá a Gertrude Stein contándole los avances en el diseño de la pintora; *los materiales y los colores que ella sugirió serán meramente la amplificación del deslumbrante efecto de cuento de hadas que se consigue ordinariamente en la imaginería religiosa construida a partir de un pedazo de estaño y alguna baratija y de estuco pintado y de flores doradas y de plástico*[856]. Aquí Florine, como ya hiciera veinte años antes la Baronesa, dignifica y propone como susceptible de hacerse arte elevado todo el arsenal de productos de consumo de masas, baratijas, pedrulos brillantes, falsos dorados, telas sintéticas, plásticos, celofanes... todo es susceptible de transformarse en arte en su cerebro "kitsch-camp-rococó-dandy". En el 73, cuando estos muñecos, diseñados en el 33, fueron expuestos muchos artistas se quedarán fascinados. Entre ellos Thomas Laniga-Schmidt, quien realizará una instalación llamada *The Summer Palace of Czarina Tatlina,* compuesta de bolsas de plástico y ornamentos varios hechos a

856 The colors and the materials she suggests are merely an amplification of the dazzling fairy-tale effect ordinarily aimed at in the construction of religious images out of a tin and tinsel and painted plaster and gilding and artificial flowers. THOMSON, Virgil carta a Gertrude Stein, 6 de December, 1933. Gertrude Stein Papers, Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Heaven

mano, un altar central, y estanterías hechas de cartones de leche, el suelo estaba cubierto de cálices desde los que se desparramaban piruletas, falsas monedas doradas, y rotuladores mágicos. Con los materiales más baratos, y chungos, del mercado, papel albal, celophane, plástico de envolver, hará un homenaje a Stettheimer con quien compartirá esta pasión por la lujosa y fantástica cacharrería de baratija utilizándolas para generar una suerte de celebración religiosa del todo a cien. Un efecto final como comentaría el empresario teatral Charles Ludlam (*Theater of the Ridiculous*, un famoso lugar de teatro *queer* en *downtown* New York), que mezcla lo gitano, con la chiquillería de Puerto Rico, la grandeza de la decadente Roma, y San Petersburgo; un entorno más *queer* que el folk mejicano, y más detallado que un escaparate de Macy´s en navidad[857] .

22. Florine Stettheimer,
Four Sainst in Three Acts, diseño escenográfico, 1933.

857 Una especie de Corte Inglés extra carísimo y extra limpio de Estados Unidos, muy famoso allá, y bastante Kitsch por cierto.

Florine Stettheimer se transforma al final, y póstumamente en la personificación de la sofisticación en la modernidad, y presagia toda la carga de subjetividad, narratividad, asexuada sexualidad, y tendencias decorativas que han sido el corazón de gran parte del arte de la posmodernidad de finales del siglo XX. Fue pues una pintora original y excéntrica. Se alejo de casi todo el mundo liberándose de cualquier sentido de obligación con los mandatos de la pintura contemporánea, hizo lo que le pareció cuando y como le pareció, desestabilizando las nociones de forma, composición, transcendencia, seriedad e integrando en su estética todos los objetos que pudo encontrar. Morirá de cáncer el 11 de Mayo de 1944. Seis semanas después Carrie, la mayor de las tres y la responsable de la casa de muñecas que tanto alaba Andy Warhol, sucumbirá a un derrame cerebral. Ettie se encargará del legado de ambas. La Columbia University tiene sesenta y seis Stettheimer. Treinta y siete museos de todo Estados Unidos tienen alguna pintura suya. Ettie, como ya sabemos, propinó buenos tijeretazos a los diarios de la artista, pero preparará un volumen de memorias que finalizará poco antes de morir.

Una tarde fresquita de 1944, ella, Ettie, cumplirá la última voluntad de su hermana. Acompañada tan solo de Solomon, el abogado de la familia de toda la vida, saldrá en un pequeño bote por el río Hudson y arrojará las cenizas de Florine. Ettie incluso preparará unos sándwiches para la “excursión”.

23. Florine Stettheimer

III.4 ROMAINE BROOKS
*The Dandy in Me (*1874-1970)

En su famoso autorretrato Brooks se presenta como un Wilde melancólico: es la conversión definitiva de la Nueva Mujer a Dandy, a un ser estéril en busca más del deseo que del placer.

Estrella de Diego[858]

Su propia vida se reflejaba en las personas que pintó, y miraba tanto a su entorno como a sí misma con un desapego que difícilmente ocultaba la pasión y la imaginación que fueron adiestradas en la contención por la crueldad de sus primeras experiencias.

Adelyn D. Breeskin[859]

Romaine Brooks no pertenece a tiempo alguno, ni a país alguno, ni a círculo alguno, ni a una escuela, ni a una tradición (...) Ella materializa las "más altas cumbres florecientes" de una civilización en declive.

Celeste Schenbeck[860]

---

858 DE DIEGO, Estrella: **El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género**. Visor. Madrid, 1992, p. 100

859 Her own life was reflected in the people she depicted, and she has looked at both herself and her environment with a detachment that ill conceals the passion and imagination that were schooled in restraint by the cruelty of her early experience". BREESKIN, Adelyn D. **Romaine Brooks "Thief of Souls"**. Published for the National Collection of Fine Arts by the Smithsonian Institution Press, city of Washington, 1971

860 "In fact, Romaine Brooks belongs to no time, to no country, to no circle, to no school, to no tradition; nor is she in revolt against these institutions; but rather, like Walt Whitman, neither for nor against them, she doesn't know what they are. She is the embodiment, the `flowering heights´of civilization in decline, whose face she has managed to capture" (mi traducción) SCHENBECK, Celeste M. "Exiled by genre: modernism, canonicity, and the politics of exclusion", en BROE, Mary Lynn and INGRAM, Angela (de): **Women´s Writing in Exile.** Chapel Hill: University of North Carolina Press. 1989 , pp. 228-29

1. Romaine Brooks

III.4.1 *Lapidé.*
Entrando en el panteón de los genios

Quizá (Lord Alfred Douglas) vio en mí una edición oscura de su misma in aprehensible juventud que escondía una rebelión similar contra el mundo y sus censuras. Yo ciertamente vi en él a un "lapidé". Como podría yo ser, sino…un amigo de Oscar Wilde. Para mí la atracción se orientaba en esa dirección.

Romaine Brooks,
No pleasant memories [861]

Brooks no perteneció ni a un tiempo, ni a un país, ni a un círculo, ni a una escuela, ni a tradición alguna.

Natalie Barney [862]

Que Romaine Brooks se identificara con el dandy decadente es evidente no solamente en la elección de su vestuario para sus auto-representaciones, como su famoso autorretrato de 1923, o por su elección de otras *cross-dressers* para sus retratos, como por ejemplo Gluck o Lady Troubridge, pero sobre todo, o también, en su visión de sí misma como otra, *lapidé*, una *outcast*, *outsider*, sin clase concreta, sin patria concreta, sin familia concreta, una mujer de frontera que vive "extraterritorialmente". Una desclasada, un ser sin raíces. Tal y como aclama en sus memorias inéditas, *No pleasant memories*; (...) e*n algún rincón oscuro de mi conciencia más profunda estas experiencias de mi primera niñez han cultivado lo que pronto tomaría la forma de una ansia secreta hacia una negativa exaltación de todos aquellos que son solitarios y van a la deriva (sin rumbo)*[863]. Así tal y como la estética visual de Brooks debe tanto a los pintores de *fin-de-siècle* como Whistler,

861 BROOKS, Romaine (undated) **No Pleasant Memories**, unpublished typescript, National Collection of Fine Arts Research Material on Romaine Brooks, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

862 **(**Brooks belongs to) "no time, to no country, to no circle, to no school, to no tradition" BARNEY, Natalie. **Aventures de l´esprit.** Emile-Paul Frères. París. 1929, p. 28

863 Ibid, p. 30

así mismo ella se auto construyo de modo evidente en sus memorias –repletas de referencias a las *Flores del Mal* de Baudelaire, cuyas esencias y perfumes sin dulzura podrían matar – declarándose heredera directa de la literatura decadente de finales del siglo XIX.

Nacerá en Roma en el año 1874. Su madre estaba haciendo un tour turístico en tal fecha así que el azar hizo que naciera en la capital italiana. Ya tenía dos hermanos, St. Mar, de siete años y una hermana dos años más joven. El niño estaba *mentally disturbed*, perturbado mentalmente, como señala Adelyn D. Breeskin[864]. La madre, Ella Waterman Goddard adoraba a su hijo y toda su vida la transformará en una cruzada a la caza de una solución a su desequilibrio mental, *estaba dispuesta a hacer cualquier sacrificio para hacer que su pobre hijo recuperara la razón para aproximarse a la normalidad*[865]. El padre, Major Harry Goddard ya había abandonado la casa cuando Brooks nació. Nunca fue, tal y como narra su hija, un "hombre de familia". El padre de Mrs. Goddard, el abuelo materno de Brooks, Isaac Waterman, poseía minas de antracita y carbón en Pensilvania, al morir dejará a su hija una considerable fortuna que gastará en un permanente viaje en busca de una solución para St. Mar.

Brooks será la compañera de su hermano y su cuidadora. Su madre llegó a la conclusión de que St. Mar era más manejable si Romaine estaba cerca, así que decidió mantenerla como acompañante constantemente. Con el tiempo la tensión nerviosa se intensificará y desviará hacia cierta obsesión sexual, amenazante y obscena, como apunta Breeskin, *ni un sirviente ni una enfermera podían estar con*

---

864 BREESKIN, Adelyn D. **Romaine Brooks "Thief of Souls"**. Published for the National Collection of Fine Arts by the Smithsonian Institution Press, city of Washington, 1971

865 Ella Waterman Goddard adored her ailing son and was willing to make every sacrifice to bring his poor sick mind to approximate normalicy. Ibid, p. 15.

él por mucho tiempo[866]. Así pues Romaine hubo de cortarse su larga melena obligada por su madre, para evitar excitar a su hermano. Escribirá la pintora en sus *No Pleasant Memories*, ya en la década de los años treinta, *una larga barba rubia cubría su cóncavo pecho; sus ojos te miraban iracundos por debajo de unas pestañas húmedas y desvaídas*[867]. Además llevara siempre, invierno y verano, un gastado abrigo de lana, y su cara solía estar sucia y era del color de la cera. Pese a todo Romaine encontraba su locura bastante aceptable, la que le resultará intolerable, y marcará su vida, será la locura de la señora Waterman Goddard, su madre. !*Te romperé el espíritu!*[868], llegará a decirle a su hija en ataques de cólera. Y aunque quizá no se lo rompiera realmente Brooks la temió toda su vida. Toda la infancia de Romaine será una supervivencia entre dos personas perturbadas, y todavía a los noventa y seis años de edad, la pintora, se cuestionaba como pudo sobrevivir sin perder la cabeza.

A los seis años, estando en Nueva York, su madre partirá para Europa dejándola con la lavandera, Mrs. Hickey quien vivía en un suburbio en el que la niña Romaine será puesta a vender periódicos en la calle. Parece ser que será de los periodos más felices de su infancia. Un secretario de la acaudalada familia Waterman la rescatará y hará que regrese a casa de unos tíos de Pensilvania. Durante cuatro años, hasta los diez, no verá a su madre y estudiará en un colegio de la iglesia Episcopal de New Jersey. Después irá a Londres, y después dos años a un convento en el norte de Italia uniéndose a la familia en verano, en Niza o en Menton, donde la madre tenía famosas villas, como la Villa Grimaldi. Luego Ginebra, cuatro años. A los veintiún años comenzará a estudiar canto

866 As they grew older the resulting nervous strain from this relationship was intensified and complicated by his sexual preoccupations which became menacing nad obscene. No servant or nurse would stay with him for any length of time. Ibid, p. 15

867 "long blond beard covered his concave chest; his eyes stared angrily from under wet, matted eyelashes". BROOKS, Romaine, **No Pleasant Memories**. Unpublished manuscript, 1930s, p. 45

868 "I will break your spirit!" Ibid, p. 43

profesionalmente. Comenzará a trabajar en operetas para escapar de su madre, gracias a un abogado familiar conseguirá recibir 300 francos mensuales para subsistir. Pronto, sin embargo, abandonará su nada exitosa carrera musical y se irá a Roma a estudiar pintura.

El 1899 encontrará en Capri una iglesia destartalada que arreglará y se convertirá en su primer estudio, en el que hará sus primeros retratos. Tras Capri irá a París, a la *Académie Colarossi* durante cuatro años. Estando aun en Capri recibirá la noticia de la muerte de su hermano, y la exigencia materna de presentarse en Niza. Su madre, no obstante morirá, en menos de un año. La fortuna familiar era suya y podía disponer de la misma a su antojo. Regresará a Capri donde tendrá lo que ella denominó su "matrimonio efímero"[869], con John Ellingham Brooks, un diletante a quien llevará a Londres para abandonarlo allí dejándole un pensión anual como compensación. Ya en 1908, tras un periodo londinense que definirá su paleta y su factura, irá a París. Comprará un bello apartamento en lo que hoy es la *Avenue du President Wilson*, que decorará a base de negros, blancos y grises, exclusivamente; un suelo ajedrezado, muebles tapizados en *moaré* negro, paredes grises, y muchos elaboradísimos ramos de frescas flores siempre blancas. Un efecto revolucionario para el 1908, tal y como lo habían sido las blancas habitaciones de Whistler unos años antes. Se hará famosa como decoradora y decorará varios apartamentos, entre ellos el del dandyficado Robert de Montesquiou, su protector artístico. La alta sociedad parisina la perseguirá para ser retratada por ella, aunque será ella la que decidirá a quien pinta, y elegirá solo a personalidades que le resultasen interesantes, sugerentes y algo *outcasts*, almas más o menos gemelas.

869 *ephemeral marriage.* En, BROOKS, Romaine: **No Pleasant Memories**, (unpublished typescript), National Collection of Fine Arts Research Material on Romaine Brooks, Archives of American Art, Smithsonian Institution. (undated)

Brooks afirmará que estaba mucho más interesada en las cuestiones culturales que las materiales tal y como su futura amante, y también inmensamente rica, Natalie Barney, no aludirá jamás a su inmensa fortuna y si reconstruirá una ficticia historia familiar que la enlazaba con unos nobles ancestros franceses (su verdadera fortuna venía del transporte, las minas y el whisky en América). Sin embargo, aunque no hablasen de ello, estas fortunas les permitirán experimentar, públicamente como Barney o de un modo más privado, como Brooks, con la presentación y representación de sí mismas y con su estilo de vida. Como apunta Jo-Ann Wallace, aunque tanto Brooks como Barney eran inmensamente ricas y se hicieron amantes en 1910, perseguirán unas estrategias de presentación pública bien diversas, *Brooks adoptará una en cierta manera personalidad travestida "actuada" -- quizá en defensa de lo que ella interpretaba como un mundo hostil. Evidentemente Brooks siempre se vio a sí misma como un tipo de "outcast" social. Su tendencia a la reclusión la llevará, finalmente, a renunciar al mundo y ver tan solo a un grupo de amigos cercanos*[870]

En los estudios críticos de la década de los años 20, los nombres que aparecerán asociados con Brooks incluirán a Whistler, Debussy, y Proust, también Poe, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, y, por encima de todos Oscar Wilde[871]. Sus cuadros serán definidos como decadentes y su mundo como un lugar plagado de lilas putrefactas, de pasiones ya pasadas, de falta de esperanza y de vida gris

870.... Brooks adopted a somewhat stragey transvestite persona – perhaps in defence against what she saw as a hostile world. Evidently Brooks always viewed herself as something of a social outcast. Her increasingly reclusive tendencies ... let her to largely abandon exhibiting her work by the late 1920s and eventually, to withdraw from all but a close circle of friends. ELLIOT, Bridget; WALLACE, Jo-Ann: **Women Artists and Writers. Modernist (im)positioning**. Routledge. London and New York. 2002, p. 22

871"A juzgar por los autorretratos de la Alpine Club Gallery, Mill Street, Miss Romaine Brooks se parece mucho a sus retratos en espíritu y en apariencia. Un aire y un aspecto de decadencia los impregna a todos. Una general falta de esperanza y tonalidades gris ceniza le dan a uno la sensación de una vida en picado, de una pasión extinguida, de lilas putrefactas, que sugieren la poesía de Baudelaire, Verlaine o Mallarmé" En, "The decadent School", clip sin referencia, Material de Investigación de Romaine Brooks: Scrapbook, ca. 1910-1935, AAA, Smithsonian, microfilm roll no. 5134.

plomiza, sin futuro ni posibilidad; un mundo que la asociaría directamente con todos estos poetas. Estas asociaciones introducirán a Romaine directamente en el panteón de los "genios", lugar previamente reservado a los hombres. Por otra parte, la identificación de su estética con Wilde la inducirá a un canon explícitamente homosexual. En sus memorias[872], *No Pleasant Memories*, rendirá honores a la figura de Wilde, junto a la de Whistler a quien equiparará a sí misma como un *fellow lapidé*, un tipo lapidado, otro[873]. Un dandy debe ser un desclasado, una figura *in-between*, entre tierras, desarraigado, un personaje que pueda mirar "desde fuera" y que pueda diseñar una nueva clase más a su gusto desde la que construirse, dada la vulgaridad de la clase que le lapida a uno. A. T. Fitzroy editará una novela en 1918, *Despised and Rejected*, "Despreciado y Rechazado", en la que se representa a la comunidad homosexual como una *guardia avanzada de una más ilustrada civilización*[874], el libro fue prohibido en ese mismo 1918, año de su publicación-. Un crítico comentará que del trabajo de Brooks emanaba la sutileza de una página de Wilde, lo que, comenta Latimer, debió encantar a la pintora que emulaba todo su ideario estético. Sus elecciones sartoriales y artísticas sirven de homenaje permanente al dandy mártir de la causa, quien despreciará, como Brooks, la opinión del resto, teniendo la suya propia en mucha mayor estima. *Ser grande*, escribirá Wilde a Whistler, *es ser incomprendido*[875].

Al finalizar la gran guerra la figura de Wilde se revitalizará por un montón de

---

872 BROOKS, Romaine: **No Pleasant Memories**, unpublished typescript, National Collection of Fine Arts Research Material on Romaine Brooks, Archives of American Art, Smithsonian Institution. (undated)

873 Ibid. Los itinerarios sociales y geográficos de ambos artistas se cruzarán. Dolly Wilde será amante de Natalie Barney por muchas décadas. Wilde atenderá el salón de los viernes de la señorita Barney disfrazada de Oscar, Barney misma imitaba a Wilde sin tapujos, y pese a ser una lesbiana declarada tendrá un affaire con Sir Alfred Douglash, ex amante de Wilde. BENSTOCK, Shari: **Women of the Left Bank. Paris 1900 – 1940**. University of Texas Press. Austin. 1986

874 "the advanced-guard of a more enlightened civilization" FITZROY, A.T. Citado por HOARE, Phillip. Oscar Wilde´s Last Stand: Decadence, Conspiracy, and the Most Outrageous Trial of the Century. New York. Arcade Publishing, 1997, p. 189

875 WHISTLER, James Abbott McNeill: The Gentle Art of Making Enemies. Dover Books on Art History. 1967, p. 163.

jóvenes estetas-dandys tanto en Londres como en París. Durante esta década de los años veinte Brooks mantendrá un estudio en la capital británica muy cerca de donde lo tuvieran Wilde y Whistler en sus días, además de su mansión-estudio de París en el lado derecho del Sena. Su vida social en ambas capitales gravitará en torno al teatro, lugar de reunión de gran parte de la comunidad homosexual. El teatro proveerá un pretexto perfecto para el lucimiento, para la puesta en escena sartorial, y para hacerse visible dentro de una sociedad de elegidos. Las galerías superiores y las *promenoirs* de teatros tales como el Garnier Ópera de París, y el Coliseum en Londres, servirán durante toda la década de puntos de reunión homosexual. Cocteau se personará con los labios muy rojos y colorete también rojo, para atender a los *Ballets Russes de Diaghilev*[876] y saludará a todos aquellos que le observaban en "*falsetto*", o saltará por encima de las sillas para unirse a sus amigos[877]. Latimer concluye, *¿y por qué no?, después de todo, los empresarios reinantes – Sergei Diaghilev de los Ballets Russes y Rolf de Maré de los Ballets Suédois – eran dandys homosexuales confirmados ellos mismos*[878]. En una carta escrita en 1897 Diaghilev hacia saber a su amigo Alexandre Benois que desde que tuviera 16 años su modo de vestirse y sus excentricidades le habían causados muchas situaciones complicadas y hasta dramáticas, llegando a ser casi trágicas, se quejará de la constante violencia de los ataques públicos; cuando su trabajo comenzó a ser apreciado, ya en la década de los 10, escribirá *La sociedad ya ha comenzado a hablar sin parar sobre este hombre realmente decente, tres bien habillé, justo como un forastero – y aquellas eran las mismas personas que se burlaban de mi elegancia chic*[879] . El dandy debe reinventarse permanentemente y

876 ACOCELLA, Joan, "The Reception of Diaghilev´s Ballets Russes by Artists and Intellectuals in Paris and London, 1909-1914", PhD dissertation, Rutgers University, 1984, p. 359

877 LATIMER, p. 60

878 And why not? After all, the reigning impresarios – Sergei Diaghilev of thte Ballets Ruses and Rolf de Maré of the Ballets Suédois – were confirmed homosexual dandies themselves.

879 "Society has already begun to go on about this really decent man, trés bien habillé, just like a foreigner – and those are the same people who scoffed at my chic elegance". Sergei Diaghilev to Alexander Benois, Abril 1897. GARAFOLA, Lynn y VAN NORMAN BAER, Nancy (ed.) The Ballets Ruses and Its World. New Haeven, Yale University Press, 1999, pp. 51-52

en el momento que sea tachado de “hombre realmente decente” tiene el deber moral de preocuparse y plantear un cambio, radical, de estrategia, siguiendo la línea de la estética de la negatividad.

En los palcos reservados la élite de las lesbianas parisinas estas dispondrán todo el arsenal de una elegancia culpable. Por ejemplo la mismísima dandy Gluck[880] se distinguirá por asistir a los Ballets Russes con un gorro de cosaco, un abrigo de pelo enorme y unas botas altas de montar. Radclyffe Hall aparecerá en los estrenos con su clásica imagen, imagen que será ya su misma firma, sombrero masculino, camisa de cuello duro, corbata de hombre, un bastón, y un abrigo militar[881]. Por supuesto que su eterna pareja, la estilizada y feminizada Lady Troubridge llevará un fascinante abrigo de leopardo, sus labios rojos, su pelo un poco de casco, sus paradójicos pendientes de perlas y su monóculo. Todas las presentaciones estaban estudiadas y constituirán parte de su tiempo de trabajo, como apuntaría Benjamin.

Romaine sin embargo parecía, como diría Krakauer, vivir *extraterritorialmente*[882], era *amarga, cínica, desconfiada y altamente neurótica*, apunta Shari Benstock, *no le gustaban las ocasiones sociales (atendiendo rara vez el salón de Natalie) y tenía muy poco en común con las mujeres que frecuentaban el jardín de Natalie o que formasen la Académie des Femmes*[883]. Ella siempre se considero una excluida, fuera de todo grupo o toda actividad social, o actitud

880 Hannah Gluckstein fue una autentica dandy veinte años más joven que Brooks que seguirá su estela. Nos ocuparemos de ella al hablar de su retrato recíproco, de dandy a dandy. Hemos de constatar que hay poquísima documentación de esta autora, muy elitista, quien tampoco venderá su obra pese a ser inmensa. Ver, SOUHAMI, Diana: **Gluck.** Phoenix Press. London, 1988

881 GARAFOLA, Lynn y VAN NORMAN BAER, Nancy (ed.) **The Ballets Ruses and Its World**. Yale University Press, New Haven, 1999, p. 340

882 “In the boulevard the dandy lived, so to speak, extraterritorially” KRAKAUER, Siegfried: **Orpheus in Paris: Offenbach and the Paris of His Time**. New York. Knopf. 1938, pp. 60-78

883 Brooks was bitter, cynical, suspicious and highly neurotic. She disliked social occasions (rarely attending Natalie´s salon) and had little in common with the women who frequented Natalie´s garden or who formed the Académie des Femmes. BENSTOCK, Shari: Women of the Left Bank. Paris 1900 – 1940. University of Texas Press. Austin. 1986, p. 304

estandarizada. Natalie Barney, su amante desde 1915 en adelante, diría de ella que en su vida se limitó a ser fiel a sí misma y que no perteneció ni a un tiempo, ni a un país, ni a un círculo, ni a una escuela, ni a tradición alguna. Ella misma, Miss Barney, estaría muy orgullosa de no haber asumido en su vida ni responsabilidad ni obligación alguna, dirá haber sido, *un agente libre, no habiéndome esposado ni con un estado ni con un hombre*[884.] Durante la Segunda Guerra Mundial, Barney con 66 años y Brooks con 62, empaquetaron sus cosas y se fueron, juntas, a una casa en Italia, *donde fuere y como fuere,* escribirá Secrest, la biógrafa de Brooks, *pasaría la guerra con Natalie Barney*[885]. Pese a esta declaración de amor eterno Brooks irá cerrando su mundo y al pintar su último retrato, en 1961, el retrato del Duque Uberto Strozzi, a quien conociera durante la guerra, ya estaba sola, muy alejada de Barney y de cualquier ser humano. Morirá sola en Niza, en una de sus villas, en 1970, con noventa y seis años.

Susan Fillih-Yeh escribirá su artículo dedicado al dandysmo dentro de la antología *Women and Dada, Dandies, Marginality and Modernism: Georgia O´Keeffe, Marcel Duchamp, and other Cross-Dressers,* haciendo girar todo su discurso en torno a la idea de marginalidad, de "extraterritorialidad", tal como la nombra Krakauer, o de estar *out of place,* "fuera de lugar", tal y como apunta Benjamin, de la figura del dandy de Baudelaire[886.] La modernidad que le interesa a Fillin-Yeh, y a nosotros, será aquella que se estructuró en términos culturales, una

884 She prided herself on never having "assumed any responsibilities nor duties, even conjugal," and considered herself "a free agent, having espoused neither state nor man". Ibid, p. 416

885 ... determined that "wherever and whenever" the war took place, she would spend it with Natalie Barney. SECREST, Meryle: **Between Me and Life: A Biography of Romaine Brooks.** Doubleday. Garden City, NY, 1974, p. 356

886 In 1930 Krakauer commented on Baudelaire thinking: "On the Boulevards, the dandies lived, so to speak, extraterritorially", Karakauer´s exile´s empathies for dandyism surface in Walter Benjamin´s flâneur/dandy composedly present but "out of place", as Benjamin puts it, on city streets. BENJAMIN, Walter, "On some Motifs in Baudelaire", en BENJAMIN, Walter: **Illuminations.** Schocken Books. New York. 2007, p. 172

modernidad de oposición, o de negatividad, como diría Claramonte[887]. Durante los albores del siglo XX muchos intelectuales y artistas, en París, en Londres y en Nueva York se sentirán orgullosos de distanciarse ostensiblemente de la vida burguesa y las políticas convencionales, celebrando su marginalidad, y retomando esa modernidad de Baudelaire. Al buscar un nuevo lugar desde el que trabajar, muchos volverán sus ojos al dandy y a su fascinación por moverse en las fronteras, un modo de estar fuera de lugar que al tiempo generar un nuevo lugar desde el que trabajar. *La noción de shifter*[888]*, explicaría también otro aspecto de la relación entre modernidad y dandysmo; entre dandysmo y auto-imagen; y entre dandysmo y auto-definida estrategia artística (...)*[889]. Las mujeres tendrán la doble marginalidad, como argumenta Filin-Yeh, y como ya vimos el cross-dressing servirá para añadir significados y señalar lo inadecuado de las categorías definidas de hombre y mujer, mejor funcionar en un terreno intermedio como un *shifter; La imaginería de la moda de las feministas de la modernidad es radicalmente revisionista en un sentido político, porque implica que nadie, ni hombre ni mujer, puede o debe quedar confinado a un solo uniforme, a una única forma de sí mismos*[890]. Por tanto al igual que los hombres ironizarán la misma concepción del ser artista eligiendo una vestimenta y una puesta en escena feminizada, las artistas harán lo propio en reverso, adoptando un ser masculino ya irónico, por tanto

887 CLARAMONTE, Jordi: **La República de los Fines**. Paidós Iberia. Barcelona–Buenos Aires–México. 2008

888 La traducción literal será "tramoyista", pero el sentido de la palabra inglesa es más amplio y se refiere a alguien que va cambiando de lugar, de profesión, de intereses... hay un tema de john long barldry muy conocida que se llama "*the drifter*", un término como el de *shifter* pero algo más dramático, es un vagabundo que va dando tumbos de lugar en lugar.

889 The notion of a "shifter" is useful in explaining another aspect of the fit between dandyism and modernism, between dandyism as self-image and dandyism as self-defining artistic strategy.... FILLIN-YEH, Susan; Dandies, Marginality and Modernism; Georgia O´Keeffe, Marcel Duchamp and other Cross-Dressers, pp. 174-203. En, SAWELSON-GORSE, Naomi: **Women in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity.** The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London, England. 1998, p. 181

890 "Feminist modernist costume imagery is radically revisionary in a political sense, for it implies that no one, male or female, can or should be confined to a uniform, a single form or self. GILBERT, M. Sandra, "Costumes of the Mind: Transvestism, as Metaphor in modern Literature. Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature". Critical Inquiry, Vol. 7, No. 2 (Winter, 1980), pp. 391-41

negando tanto la masculinidad burguesa como la feminidad. Brooks será un ejemplo claro de esta estrategia, una *lapidé* al margen de todo y de todos, ni totalmente mujer, ni totalmente hombre, ni totalmente lesbiana, ni totalmente heterosexual, ni americana , ni francesa, ni totalmente aristócrata, ni totalmente artista. Una *shifter*, o *drifter*.

2. Romaine Brooks frente al piano tal y como publicitará
en prensa su primera exposición individual.

Su fortuna, por otra parte, le permitirá darse muchos lujos como pintora. Nunca aceptará encargos y no accedería a realizar un retrato, a no ser que la o el modelo, le inspirasen o le pareciesen interesantes. Raramente venderá una pintura manteniéndolas en su colección personal. Un disgusto manifiesto a todo lo que fuere comerciar con su arte que seguiría la línea de todos los artistas aristócratas, o dandys.

III.4.2 *The Dandy in Me*

> *(...) la belle époque, un mundo que ya no distinguía entre cortesanas y condesas, que estaba más interesado en bromas que en descubrimientos científicos, que erigió un artificio brillante para cubrir lo sórdido, lo falso, lo ridículo. Esta era produjo el "A contrapelo" de Huysmans y la "Salomé" de Oscar Wilde; era un periodo de dandysmo y de eroticismo inducido por las drogas, de modas exóticas y estudios sobre rellenos, habitaciones de indulgencia sexual.*
>
> Shari Benstock[891]

> *Para Brooks y para sus admiradores, el nombre de Whistler evocaba un proyecto estético todavía-viable e incluso vital también un conjunto de valores personificados por el dandy-esteta. Si los dandys-estetas como Whistler y Montesquiou encarnaban este "ethos" en el fin de siècle, Brooks se posicionó a sí misma, en un nuevo siglo, como su sucesor.*
>
> Tirza True Latimer[892]

En 1923 en una carta a su entonces amante, Natalie Clifford Barney, la expatriada americana Brooks describe su vida social londinense, donde la artista estaba pintando varios de sus retratos. Con 47 años de edad Brooks todavía mantenía una apretada agenda social. Tal y como afirma en su amplia correspondencia, frecuentaba los clubes *underground* de y para lesbianas de la capital británica y bailaba hasta altas horas de la madrugada con un nutrido grupo

---

891 (...) the belle époque, a world that no longer dsitinguished between courtesans and countesses, that was more interested in hoaxes than in scientific discoveries, that erected a glittering artifice to cover the sordid, the fake, the ludicrous. This era produced Huysmans´ A rebours and Oscar Wilde´s Salomé; it was a period of dandyism of drug-induced eroticism, of exotic fashions and overstuffed drawing rooms, of sexual indulgence. BENSTOCK, Shari: **Women of the Left Bank. Paris 1900–1940**. University of Texas Press. Austin. 1986, p. 82

892 For Brooks and her admirers, the name Whistler evoked not only a still-viable and even vital aesthetic project but a particular set of values figured by the dandy-aesthete. If dandy-aesthetes like Whistler and Montesquiou embodied this ethos at the fin de siècle, Brooks positioned herself, in the new century, as their successor. LATIMER, Tirza True: **Women Together/Women Apart. Portraits of Lesbian Paris**. Rutgers University Press. Newe Brunswick, New Jersey, and London. 2005, p. 59

de amigos y conocidos. Tras una de esas noches de juerga Romaine comentará, *Nunca antes había tenido tal ristra de admiradores en potencia, y todo gracias a mi rizoso pelo negro y mi blanco cuello. Les gusta el dandy en mí y no están para nada interesados en mi ser interno o en su valor*[893]. Esta afirmación revela su consciente estrategia, su disfraz de dandy, de otra cosa que ya no es ella misma pero que le confiere esa identidad escurridiza que la enmascara. Una estrategia está cargada de sentido, pues acerca su posicionamiento a cierto performance premeditado, una puesta en escena acorazada que protege su ser interno, ser, por otro lado, que no parece querer dar a conocer a cualquiera. Quizá a ninguno.

Ese mismo año pintará su afamado autorretrato; *...el sombrero negro, bastante alto, la mirada en la sombra de su ala que avanza ligeramente, la cara pálida, los labios... coloreados, una pequeña chaqueta americana negra con un lazo rojo en una solapa que aporta la única nota de contraste describe a Brooks como estando invisible a nuestros ojos* [894]. La que está invisible a nuestros ojos es ella, no la dandy. La dandy está perfecta, y conscientemente, pre-fabricada. Esa palidez que Baudelaire apunta como la nueva belleza, esa osadía en la mirada de todo ser superior. Muchos teóricos han señalado precisamente esa mirada como la clave de la obra y de su presentación pública. Ella mira primero dándole la vuelta a su feminidad, ya no es el objeto de nuestras miradas, es el sujeto que nos mira con soberbia desde el otro lado.

---

893 "Never have I had such a string of would-be admirers, and all for my black curly hair and white collars. They like the dandy in me and are in no way interested in my inner-self or value". Romaine Brooks to Natalie Barney, Junio de 1923, Bibliothèque Jacques Doucet, Paris, NCBC2.2445.57. Citado por Joe Lucchesi en "*The Dandy in Me", Romaine Brook´s 1923 Portraits*, 8153-185) en FILLIN-YEH, Susan, edt. **Dandies Fashion and Finesse in Art and Culture.** New York University Press, 2001, p. 153

894 FLAMET, Albert, cited in Blandine Chavanne and Bruno Gaudichon, eds., "Romaine Brooks" (Poitiers; Musee de la Ville de Poitiers el de la Societe d´Antiquaires de l´Ouest, 1987). "the black hat, quite tall, the regard in the shadow of a brim that advanced slightly, the pallid face, lips...colored, a little black blazer with ared ribbon on the lapel providing the only note of contrast," describes Broook´s likeleness as "being invisible to our eyes", in TRUE LATIMER, Tirza, **Women Together Women Apart Portraits of Lesbian Paris.** Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey and London, 2005, p. 2

3**.** Romaine Brooks, *Self-portrait,* 1923 (detalle).

Esta estrategia de auto representación, una auténtica sentencia, un texto hecho imagen, que no solo Brooks, sino también otras artistas lesbianas del París del lado

izquierdo, plantean cuestiones de nacionalidad y de identidad. La misma Miss Brooks, una rica americana emigrada, de por vida, a Europa, exploraba ciertas identificaciones con tiempos pasados. La codificación de su presentación pública y su auto representación no era ilegible, era, elitista y restringida, cerrada a aquellos conocedores de estos símbolos. Tal y como Latimer indica,...*algunas, como Brooks, creyeron que pertenecían a una "muy peculiar aristocracia"... de un elemento artístico e intelectual mucho más elevado*[895]. Una aristocracia del espíritu, una clase ociosa, orgullosa de sí misma y de su distinción.

Romaine Brooks llego a París en 1908, buscando un lugar donde encontrarse, o construirse. Bella, joven y, lo que es más importante, millonaria y cultivada. La invisible visibilidad de Brooks siguió las estrategias que otras muchas también emplearon, y que, como ya vimos, ya habían empleado durante el anterior siglo sus pares varones; cambiaron su nombre, por otro más sonoro, más aristocrático, más andrógino, o simplemente más emblemático. La idea, siempre, alejarse de sus orígenes biológicos, fuesen estos los que fuesen, nobles, provincianos, pobres, ricos, literarios o simplones. Reconstruirse y reinventarse desde la base, desde el "nombre". La señorita Brooks nació Beatrice Romaine Goddard, el nuevo apellido Brooks se lo dio ese su efímero marido que le duro apenas un año, de 1904 a 1905. Después embellecerse y elegantizarse, con una belleza Baudelariana y una elegancia a lo Montesquieu.

895 "Some, (...) others, like Brooks, believed that they belonged to a peculiar aristocracy... of the higher mental and artistic element" True Latimer, Tirza, **Women Together Women Apart Portraits of Lesbian Paris.** Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey and London, 2005, p. 6

4. Romaine Brooks, (1910-20)
Maître Léon-Marie Emmanuel.

Las apariencias seductoras y que constituyen la belleza son:

El aspecto hastiado.
El aspecto enojado.
El aspecto desmayado.
El aspecto impúdico.
El aspecto frío.
El aspecto de poseer una vida interior.
El aspecto dominante.
El aspecto voluntarioso.
El aspecto malvado.
El aspecto enfermizo.
El aspecto gatuno, aniñado, mezcla de malicia y abandono.

Charles Baudelaire[896]

896BAUDELAIRE, Charles. **Mi corazón al desnudo**. La Fontana Literaria, 1975

Parece que Romaine se tomó al pie de la letra esta apariencia seductora que constituye la belleza según Baudelaire. Su elegante moda, su negro pelo, su pálida tez, y sus penetrantes ojos investían a la pintora de un aura fantástica. Mireille Havet describe a Brooks como *envuelta en el perverso y zozobrante misterio de su espacioso salón negro, con sus acentos blanquecinos y bermellón, sus cojines dorados, sus objetos lacados, sus espejos, sus diseños geométricos y su inmensa chimenea, el único elemento natural, ese inmenso fuego que arrojaba cierta misteriosa luz en ese su, impenetrable rostro, con su triste sonrisa, como un niño enojado, y con una cierta ardiente y autoritaria mirada que acaricia e interroga*[897]. Brooks elabora una cuidadosa y perversa puesta en escena. Sueño inalcanzable del pobre Baudelaire. Un ambiente estudiado hasta el último detalle en el que construir ese personaje público, etéreo y de una extraña belleza moderna, casi irreal e indescifrable. Ese dandy que se enmascara para mostrarse medido y controlado. Su fortuna se lo permitió.

Brooks no desarrollaría su carrera artística en el *demi-monde*, como sí lo haría Barney, ella elegirá el lado derecho del Sena, el *haut-monde* y se presentará públicamente en la escenografía milimetrada que será su conocida casa del Trocadero a partir de 1908. Paradójicamente nada tendrá que ver la Brooks fotografiada para los medios de comunicación, cuando aparece como una dama de

897"Her dashing fashion, raven hair, pale complexion, and penetrating eyes invested the painter with an aura of romance. Mireille Havet described Brooks, amid a select group of admirers, as wrapped in "the perverse and disquieting mystery of her spacious black living room, with its off-white and vermilion accents, gold cushions, lacquer ware, mirrors, geometrically patterned rugs, and grand fireplace." The only natural touch, "a rude and un tamable fire", threw light on the "admirable, hermetic face" of the hostess, with her sad smile, that of a disappointed child, and an authoritarian and ardent regard that caresses and questions". Joe Lucchesi, "The Dandy in Me": Romaine Brooks´s 1923 portraits", pp. 153-184 en FILLIN-YEH, Susan: **Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture** .New York University Press, New York 2001; ELLIOT; Bridget, "Performing the Picture or Painting the Other: Romaine Brooks, Gluck and the Question of Decadence in 1923", pp. 70-82 in DEEPWELL, Katy (ed.): **Women Artists and Modernism** Manchester University Press, Manchester, UK, 1989; and ELLIOT, Bridget & WALLACE, Jo-Ann: **Women Artists and Writers: Modernist (Im)Positionings.** Routledge, London, 1994.

sociedad, con la Brooks que quiere construir en sus autorretratos fotográficos más privados y experimentales realizados entre 1910 y 1920. Una vez más la permanente contradicción se asienta en el centro del sistema, un personaje para cada audiencia. Una vez más, una vida vivida tras un disfraz.

Joe Lucchesi observa como la pintora, quien afirma el éxito de su "dandy en mi", entendió y conscientemente explotó la simbología del dandy como un significante del deseo homoerótico. Además, como ya indicamos, afirmará que esta exposición sartorial está desconectada de su ser más íntimo. Sartre insistirá en este mismo punto cuando estudia la figura de Baudelaire, *disfrazar: ésta es la ocupación favorita de Baudelaire, disfrazar su cuerpo, sus sentimientos y su vida; persigue el ideal imposible de crearse a sí mismo*[898]. Esta poetización de la auto-creación no parecía estar en la mentalidad de los tiempos. Para los contemporáneos de Brooks el hecho de que una mujer apareciese vestida de hombre no era más que un claro síntoma de degeneración y de una patología, la homosexualidad o la inversión sexual. Ahora bien, lo performativo de su presentación como dandy se referirá también a su estatus social. Las mujeres de las clases más altas parecían gozar de ciertas licencias en cuanto a sus apariencias, apariencias que eran leídas por la mayoría de sus contemporáneos, no muy bien informados, como excentricidades propias de su rango casi aristocrático.

Quizá la vuelta al dandy de Romaine Brooks podría simplificarse como una re-negociación de la posición de una artista mujer para generar un espacio de cierta autoridad artística. Sin embargo todos los críticos y teóricos que se han enfrentado a su obra en estos últimos años, Joe Lucchesi entre otros, insisten en el matiz específicamente homoerótico de este mismo proyecto haciendo hincapié en las circunstancias históricas que envuelven a este, esta, nueva dandy. Cuando Brooks

898SARTRE, Jean-Paul, **Baudelaire**. Alianza Losada, 1984, p. 103

re-visita el tema de la perfección sartorial y la pose aristocrática y superior, el dandy había adquirido una connotación más simplista que la que tuviera en sus orígenes. El juicio por sodomía al que se enfrentó Oscar Wilde en 1895 hizo que la imagen de un caballero, un gentleman, elegantemente ataviado se asociase de modo automático con una decadente homosexualidad, hasta el punto de que *simplemente llamando a alguien un "tipo Oscar Wilde" era suficiente para invocar un vínculo dañino*[899]. El nombre de Wilde se había transformado en eufemismo. Para Brooks no será un insulto sino una estratagema, al ser ella una dandy decadente afirmaba su homosexualidad abiertamente, su estatus le permitirá hacerlo sin miedo a los tribunales.

Diseñará un armario completo de trajes, ropa de ceremonia con aspecto de líder intelectual o espiritual, trajes de montar, chaquetas de *smoking*, y capas de héroe, todas muy apropiadas para ese personaje de gran altura social y artística que aspirará a representar y en el que se convertirá. Comenzará a presentar esta moda en las fotografías que se hará para la difusión mediática de sus exposiciones. Por ejemplo en su cincuenta cumpleaños posará con la misma chaqueta que pintase en su afamado autorretrato de 1923. Una pose de tres cuartos, desviando su mirada ligeramente, un dandy que sujeta la solapa de su larga chaqueta con una mano de manicura perfecta, mientras gira la cabeza hacia la izquierda. Una postura muy masculina, aunque anacrónicamente masculina; un clavel blanco en el ojal, una pañuelo blanco saliendo de un bolsillo, y una chistera en una mano, otra vez señas de identidad del dandy más ortodoxo, aunque, con un pequeño matiz; *(...) su comentario ("the dandy in me") como su autorretrato rechaza las teorías en torno a la subjetividad sexual que deducen que el carácter interior surge de las*

899(...) to the extent that simply calling someone an "Oscar Wilde type" was sufficient to invoke the damaging link. LUCCHESI, Joe, "Romaine Brooks, the dandy in me", p. 163

características superficiales[900].

5. Romaine Brooks en sus autorretratos fotográficos
en el más puro estilo Brummell. National Collection of
Fine Arts research material on Romaine Brooks, 1874-1969,
Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Lucchesi investigará las posibles interconexiones entre el dandy y "la mujer moderna" como una que marcará su identidad cultural y examinará el uso específico que de estas hará Brooks en su *serie de mujeres modernas*[901]. *A través*

900"Her comment, like the self-representation that she had recently crafted in oil on canvas, implicitly dismisses theories of sexual subjectivity that deduce inner character from surface characteristics. LATIMER, Tirza "Romaine Brooks; portraits that look back". En LATIMER, Tirza True: **Women Together/Women Apart. Portraits of Lesbian Paris**. Rutgers University Press. Newe Brunswick, New Jersey, and London. 2005, p. 62

901"series of modern women". Natalie Barney to Romaine Brooks, Bibliothéque Jacquse Doucet,

de la retórica visual de la mujer moderna, Brooks transfiguró las connotaciones culturales del hombre dandy a un París y Londres de primeros del siglo XX para sugerir el potencial de la sexualidad homoerótica femenina al tiempo que investiga las posibilidades y los límites de una identidad lésbica dentro de una cultura basada en la normativa heterosexual[902]. Lucchesi afirma que tanto Brooks como todas las que para ella posaron mirarán al dandy como al símbolo más potente para hacerse visibles cuando la comunidad de lesbianas buscaban código visuales para construirse públicamente.

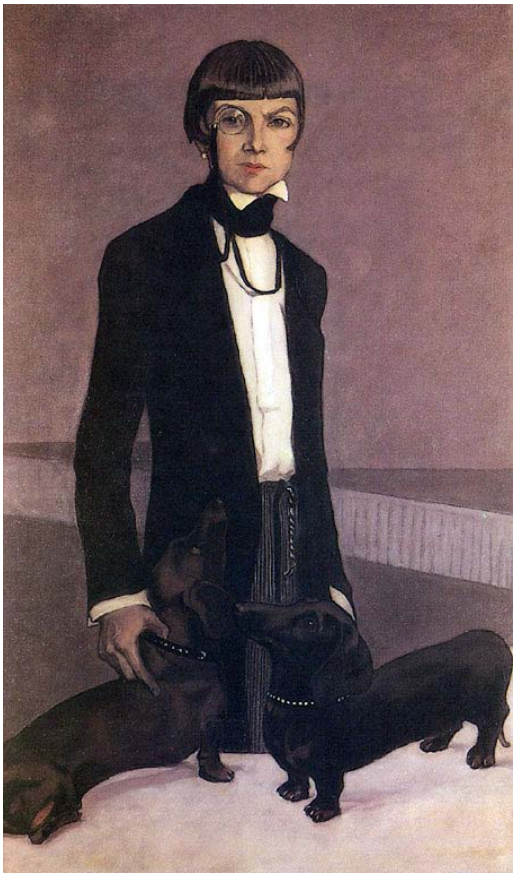
En su retrato de Una Troubridge, de 1923, Brooks continuará investigando la significación sartorial del dandy. Una abandonará a su noble esposo Lord Troubridge para formar una de las parejas más visibles de la élite intelectual londinense junto a Radclyffe Hall, la autora de *The Well of Loneliness*. Dada su alta posición social su indumentaria era, siempre, aristocrática. Curiosamente solía aparecer bastante femenina dejándole para su pareja la masculinización de su aspecto. Katrina Rolley en su artículo, *Cutting a Dash: The Dress of Rdaclyffe Hall and Una Troubridge*, así lo afirma, aportando fotografías de prensa e incluso ilustraciones de ciertos destacados acontecimientos sociales. El retrato de Brooks es por tanto totalmente paródico ya que recrea las pretensiones aristocráticas de un dandy. Tal y como Brooks apuntará, sus esfuerzos se dirigirán a capturar *el efecto sartorial inusual (de Troubridge). Un signo de una era que divertirá a muchas futuras feministas*[903.] Este retrato se inscribe dentro de la serie de *mujeres*

Paris, NCBC2.2996. 38-39. (sin fechar, probablemente de 1923)

902 Through the visual rhetoric of the modern woman, Brooks transfigured the male cultural connotations of the dandy in early-twentieth-century Paris and London to suggest a potential female homoerotic sexuality as she explored the possibilities and limits of a visible lesbian identity within a culture based on normative heterosexuality. LUCCHESI, Joe "The dandy in Me, Romaine Brooks´s 1923 Portraits . En, FILLIN-YEH, Susan: **Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture.** New York University Press. New York and London. 2001

903 Brooks directed her efforts on capturing Troubridge´s "unusual sartorial effect. A sign of the age which may amuse some future feminist. Bibliothèque Jacques Doucet, Paris, NCB2.2445.459. Esta carta fue escrita a Dolly Wilde, "Dorothy".

modernas, una serie que da una nueva definición y posible interpretación del cuerpo de la mujer.



6. RB Lady Troudbridge 1923.
Dentro de la serie Mujeres Modernas.

Siendo el retrato políticamente subversivo o irónicamente divertido es evidente que hay un juego con el género. Una figura dandificada que crea un extraño efecto, una mujer cuya imagen es idéntica a un retrato masculino típico de un personaje de sociedad. La figura está centrada, el fondo desaparece, el atuendo está trabajado hasta en el más mínimo detalle. Una chaqueta perfectamente negra, un pantalón de vestir finamente rayado, cuello duro blanco y una corbata en torno al cuello que

enfatiza su extraordinaria longitud. Tal como informa Lucchesi la imagen será heredera del famoso *Lord Ribblesdale* de John Singer Sargent y su conciencia de clase y del príncipe de los estetas, el Conde Robert de Montesquiou. La figura aparece además perfectamente controlada, con una postura que, como a muchos otros dandys, obliga a la Lady a estar más tiesa de lo confortable. Por otra parte presenta ciertos acentos muy femeninos, un corte de pelo a la moda del momento, unas cejas finas, arqueadas y trabajadas, los labios de un sutil rojo, y un llamativo pendiente de perla, acentos estos que contradecían las mínimas bases del decoro social masculino. Unos códigos contradictorios que enfatizan la condición exhibicionista del dandy, si un dandy es una mujer, "en ciertos aspectos", que diría Barbey, una mujer habrá de ser un hombre tan solo en "ciertos aspectos".

7. Detalle de Una Trobridge, 1923.
Una dandy será un hombre solo en "ciertos aspectos".

Los códigos visuales del dandy son pues explotados por Brooks en varios de sus retratos, además de en su vida cotidiana. La tradición del dandy más ortodoxo, y diríamos social, parecía reservada a los hombres, y la moda que siguieran en 1925 estaba ya más de tres décadas pasada. Cuando los retratos de Brooks y la misma Brooks aparecieron en 1925 la cualidad *de mode* de su iconografía sartorial debió ser mucho más evidente para el público de lo que resulta para nosotros. Una nota de disonancia que no solo miraba para atrás, a la moda de un dandy de 1890, sino que también mirarán hacia un futuro hacia el nacimiento de un discurso en torno a la representación de la mujer moderna. Aunque supuestamente la mujer moderna se definía por nuevos roles sociales y una nueva disposición psicológica, lo cierto era que dependía del aspecto exterior que proyectase y de su comportamiento social. La fanática preocupación de los estilos sartoriales femeninos en la prensa de posguerra, sobretodo en Francia, leerá todos los cambios sociales en la superficie de la imagen de la mujer. Un atuendo será interpretado como el reflejo de ciertas trazas psicológicas y fisiológicas que la posicionaran en medio del contexto de las políticas de género. Pero los retratos de Brooks, como ya venimos insistiendo con otras dandys, no se equiparan a la imagen estandarizada de la *femme moderne*. Muchas de estas *femmes* aun funcionaban dentro de los límites de la corrección burguesa, aunque fumasen, bebiesen, bailasen sin parar, y gritasen más de lo apropiado. Incluso para Anne Hollander, una historiadora de la moda, está masculinización permitida de las mujeres servirá más bien para afianzar los límites de los géneros, de hecho muchos prendas masculinas se adaptaron a los cuerpos, algo más curvos, de las mujeres, haciendo surgir prendas masculinas *evidentemente sexys*[904]. En lugar de sublimar la sexualidad femenina con lazadas, volantes, forros, perifollos, y volúmenes exagerados, la moda de los primeros años del siglo XX empleará formas más adheridas al cuerpo femenino de la moda masculina para

904"noticeably sexy". HOLLANDER, Anne. **Sex and Suits.** New York: Knopf, 1994, p. 124

demostrar las realidades corporales femeninas[905.]

Los retratos de Brooks y ella misma resonaran dentro de esta idea de *femme modernes* y a un tiempo dentro de la cultura *underground* de las lesbianas que estaba creciendo en Londres y en París, esa red de cierta marginalidad. No puede pues, ni ella, ni sus retratadas ser leídas como heterosexuales mujeres modernas ni como lesbianas, señalan ambos registros y Brooks deliberadamente mina el departamento estanco. Toda la señalética del dandy será empleada por Romaine, generará figuras anacrónicas que combinarán la relectura de las estrategias sartoriales del dandy decimonónico con acentos claramente femeninos y de mujer moderna de los años veinte en un esfuerzo por crear una nueva, y escurridiza, identidad sexual. Una abierta posibilidad homoerótica que, por otra parte, no acaba de ser coherente ni cierra una única posibilidad. Es destacable que Louis Vauxcelles eligiese precisamente la misma expresión que emplease Barbey D´Aurevilly en su tratado cuando se refiere a Brummell asegurando que desprende ese "no sé qué" que lo hace especial, dirá Vauxcelles de las pinturas de Brooks; *en sus imágenes hay ese je en sais quoi que desconcierta la sensibilidad francesa; ciertas mujeres jóvenes parecen efebos, mostrándonos lo que vuelca nuestras tradiciones*[906.] Como concluye Lucchesi, y nosotros, ese *je en sais quoi* es precisamente "El Dandy en Ella".

905 In other words, rather than sublimating female sexuality through frills and exaggerated volumes, fashion in the early twentieth century employed the form-fitting contours of male fashion to demonstrate female bodily realities. LUCCHESI, Joe, "The Dandy in Me", p. 171

906 He writes that "In her images there´s a *je ne sais quoi* that disconcerts the french sensibility; certain young women look like ephebes, showing us what overturns our traditions. Vauxcelles, Paris-Soir, Mayo 25, 1925

III.4.3 Una sensualidad cerebral
Retratos; de sí misma y de mujeres modernas

(...) sobria, un poquito severa ... se reafirma en sus retratos que son muy nitidos, con cortes muy limpios, singularmente intuitivos.

Mercure de France, July 1 1925[907]

(...) una sabiduría en la que la inteligencia y el talento se desbordan a partes iguales.

Laporte, Romaine Brooks[908]

(...) un arte de un absoluta sensualidad cerebral.

Louis Vauxcelles,
Paris-Soir, May 25, 1925[909]

"Esta soy yo", dirá Romaine Brooks apuntando con gesto dramático, en su misterioso salón negro y ante sus selectos invitados, su autorretrato. Un acento francés pretendidamente jovial que velaba, como el crítico Albert Flament escribirá en su día, su gran soledad. Este crítico, escribe Latimer, acababa de conocer personalmente a la señorita Brooks, cuando se vio enfrentado a la misma pintora y a su representación que aparecía sobre un caballete al lado de una ventana, inmensa, del salón de invitados de su mansión, era el año 1923. Flament comenta la impresión de este primerizo doble encuentro: *Un retrato psicológico! ... percibí a la Mrs. Brooks real, quien había aparecido con ese polvo de maquillaje ocre que tanto adoraba y que le hacían parecer un niño....Y así moví mis ojos de nuevo hacia el retrato, severo y pálido, un ser invisible a nuestros ojos que la artista había construido sobre el lienzo..., un rondador solitario, dentro de un devastado*

907"sober, a little severe. . . affirmed in portraits (that are) very clear, very cleanly cut, singularly intuitive". Mercure de France, July 1 1925

908"A wisdom in which intelligence and talent overflow in equal parts". LAPORTE, "Romaine Brooks"

909"an art of an absolutely cerebral sensuality" Louis Vauxcelles, Paris-Soir, May 25, 1925

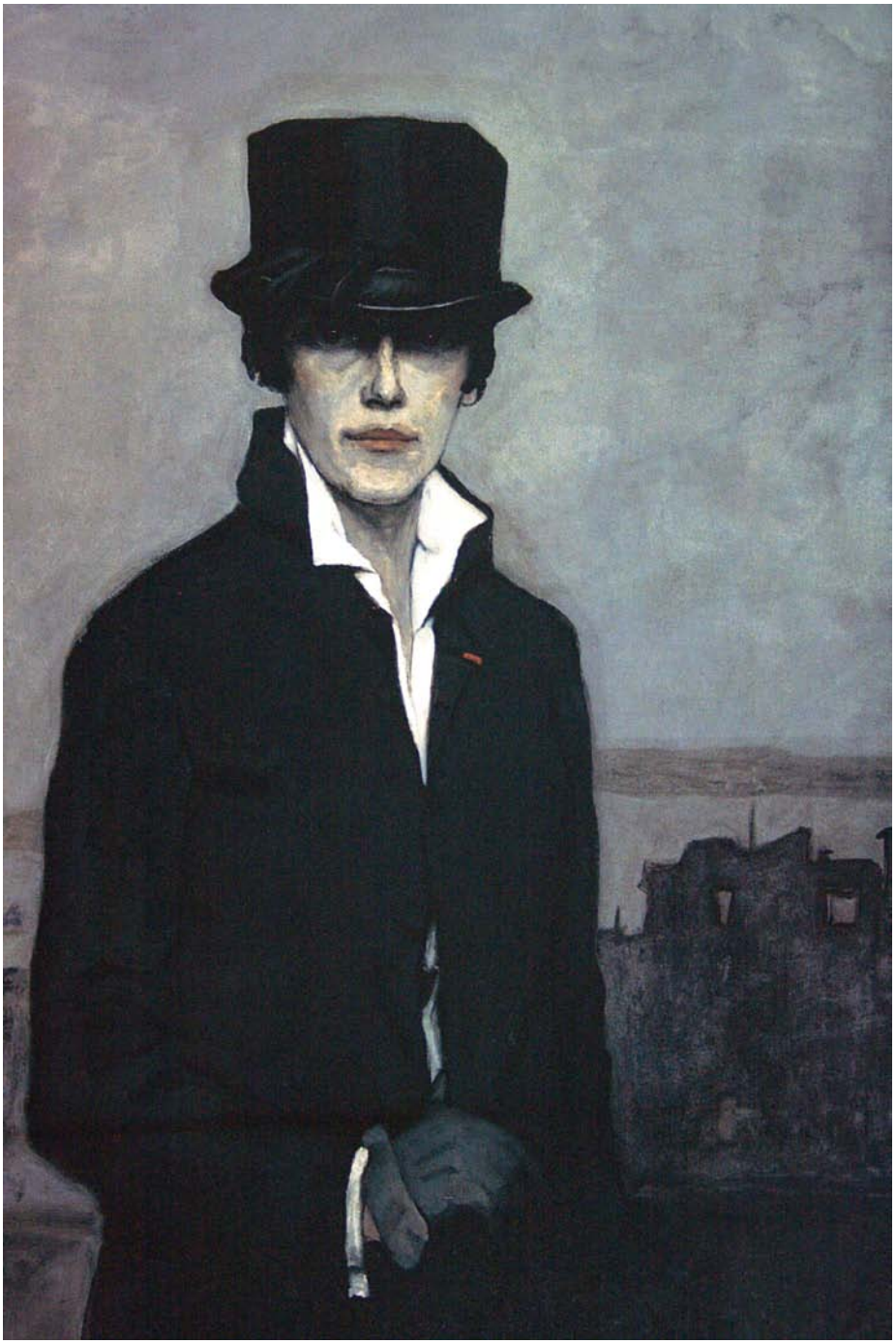
paisaje[910]. Este crítico parece afirmar cierto desdoblamiento entre el personaje real y el que aparece en el retrato. Como se es y cómo se representa uno públicamente. Llama la atención la seguridad con la que Flament habla de esos polvos ocres que tanto adoraba, dadas las circunstancias que era la primera vez que la veía. Intentemos buscar la perspectiva de cada sentencia, el lenguaje del articulista no deja de parecer algo alambicado. Brooks fue un personaje de sociedad, de la alta sociedad. No cabe duda que se escribieron muchos artículos en torno a su persona, o a su personaje, con tono de leyenda. La leyenda es fundamental para crear un personaje público, ser público y no tener leyenda es, simplemente, no ser. Brooks lo sabía y lo explotará, a propósito.

Su mentor, Robert de Montesquiou, el dandy, en su artículo "*Cabrioleurs d´ames*" profundizará algo más en la "verdad" del retrato de Brooks afirmando que era una de esas obras capaces de usurpar el alma de su autor, autora, en este caso. Montesquiou, el modelo que servirá a Huysmann para crear a su personaje, el no va más del dandy, Des Esseintes de *A Rebours*, reconocerá en Brooks a un espíritu de su tipo, de su altura y de su flemática naturaleza. Quizá gracias a él se comenzó a conocer el trabajo de Brooks fuera de los muros de su mansión. Brooks jamás quiso vender su obra, y fue reacia a mostrarla demasiado. Una artista aristocrática que pintaba cuando y como le apetecía, y que dominaba la técnica de tal modo que a muchos contemporáneos pareció casi "enfermiza" tratándose, como se trató, de una mujer. Sus retratos, el suyo propio y toda la serie que realizaría durante los años 20, planteaban cierta armonía entre artista y modelo. Quizá porque solo trabajo para modelos de las élites intelectuales lesbianas de un sofisticado y

910 Albert Flament, cited in CHAVANNE, Blandine & GAUDICHON, Bruno, (eds) **Romaine Brooks** .Poitiers: Musée de la Ville de Poitiers et de la Société d´Antiquaires de l´Ouest, 1987, p. 157. "Un portarit psycologique!"...Dans la psychée a trois faces, j´apercois le visge réel de Mrs. Brooks qui vient de se frotter avec cette poudre ocre qu´elle aime tant et qui rit comme un enfant. Et je regarde de nouveau cet autre visage séverè et blême, cet être invisible à nos yeux, qu´elle a livré là, sur la toile..., ce promeneur solitaire, au large des habitations dévastées." En LATIMER, Tirza True: **Women Together/Women Apart. Portraits of Lesbian Paris**. Rutgers University Press. Newe Brunswick, New Jersey, and London. 2005, p. 44

cosmopolita París.

Tanto la obra como la vida de Brooks y su círculo pretendían revitalizar cierta iconografía de la distinción y la superioridad espiritual, esa iconografía que ya fuese codificada en el siglo anterior. Las figuras de élite, como nuestro dandy y su par, el *flâneur* emergieron de nuevo en toda la obra de Romaine Brooks. Extremadamente refinadas, todas, con una meticulosa atención a su apariencia exterior y presentación pública, una indiferencia manifiesta a todo comercio con su producción artística, y un lenguaje cuidado y cultivado repleto de idiolectos, el dandysmo proveerá a estos círculos de mujeres de una alternativa para re-construirse dentro de la nueva sociedad. A través de la vestimenta, ya vimos como el dandy de Baudelaire se separa del común burgués, negro y aburrido hombre de negocios. El dandy, y su par el *flâneur*, continuaran resonando durante la década de los 20 en el mundo del arte parisino solapando nuevos significados.



8. Romaine Brooks, *Self-portrait,* 1923.

Brooks, tal y como han demostrado distintas estudiosas[911], elaboraba de modo consciente todos esos nuevos significados para la figura del *dandy-in-me* en sus monografías, memorias y correspondencia, en sus diseños decorativos, sus fotografías, su moda y, por encima de todo, en sus retratos como mujer moderna[912]. Con estos escogidos retratos, con su estilizado autorretrato del 23, con sus elecciones estéticas y con su modo de vestir, Brooks no solo resultó una visionaria de un nuevo sujeto de élite, sino que también contribuiría a la resignificación de una serie de claves visuales que permitirían a un amplio número de lesbianas de alta sociedad identificarse y reconocerse como grupo distinguido. Con el mismo golpe de efecto, además, Brooks logrará construir las bases de una posible nueva teoría del genio que encajaría en un perfil radicalmente nuevo: el de la mujer "genial".

La Nueva Mujer, ambiciosa, segura de sí misma y educada, había, afirmaba un crítico de arte, Camille Mauclair, *de replantear las convenciones del retrato femenino*[913]. A través de todo el siglo diecinueve, apuntaba Mauclair, los objetivos

---

911 Ver, BENSTOCK, Shari: **Women of the Left Bank. Paris 1900 – 1940**. University of Texas Press. Austin. 1986; CHADWICK, Whitney: **Amazons in the Drawing Room. The Art of Romaine Brooks.** Chameleon Books, Inc. University of California Press. Berkeley. Los Angeles. London. 2000; CHADWIICK, Whitney & LATIMER, Tirza True: **The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars**. Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey, and London. 2003; DUBERMAN, Martin; VICINUS, Martha and CHAUNCEY, George Jr.: **Hidden from History. Reclaiming the Gay and Lesbian Past**. A Meridian Book; ELLIOT, Bridget ; WALLACE, Jo-Ann: **Women Artists and Writers. Modernist (im)positioning.** Routledge. London and New York. 2002; LATIMER, Tirza True: **Women Together/Women Apart. Portraits of Lesbian Paris.** Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey, and London. 2005

912 Ver, Joe Lucchesi, "The Dandy in Me: Romaine Brooks´s 1923 Portraits", in **Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture**, de. Susan Fillin-Yeh, pp. 153-184 (New York: New York University Press, 2001); Bridget Elliott, "Performing the Picture or Painting the Other: Romaine Brooks, Gluck, and the Question of Decadence in 1923," in **Women Artists and Modernnism**, de. Katy Deepwell, pp. 70-82 (Manchester, Uk: Manchester University Press, 1989); and Bridget Elliot and Jo-Ann Wallace, **Women Artists and Writers: Modernist (Im)Positionings** (London: Routledge, 1994)

913 SILVERMAN, Debora L., **Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psycology, and**

pictóricos del retrato femenino y el masculino raramente convergían. El retrato femenino ofrecía a muchos artistas masculinos la posibilidad de lucir su virtuosismo técnico, de detenerse en los alambicados detalles de la moda de la modelo, de su peinado, y de su cuerpo como si de un elaborado objeto se tratase; los retratos de hombres, por otra parte, permitían a cada artista trasladar ciertos toques de carácter individual y cierta profundidad psicológica en las marcas de la pintura. Con la Nueva Mujer emergiendo en el cambio de siglo como un nuevo tipo de individuo femenino Mauclair observará *un nuevo concepto de retrato femenino ha comenzado a emerger. Sus aspectos inconscientes y meramente decorativos acabaran desapareciendo. Una Nueva Mujer está siendo elaborada, un ser activo y pensativo para el que una nueva forma de pintura habrá de corresponderse*[914]. Parece ser que el crítico francés no imaginaba que la misma revisión del genero y de las convenciones para una Nueva Mujer serían llevadas a cabo precisamente por esas mismas Nuevas Mujeres, quienes, sin embargo, habrán primeramente que enfrentarse a otra figura retórica, aquella de la *femme peintre*.

En las primeras décadas del nuevo siglo, una comunidad en expansión de mujeres artistas comenzó a emerger de las academias, cuyas puertas ellas mismas habrían forzado allá por los ochenta del decimonono siglo, para poder mostrar sus trabajos en los prestigiosos Salones. La proliferación de trabajos de mujeres en los sucesivos Salones provocaría una riada de polémica y crítica sobre las capacidades artísticas y profesionales del sexo gentil. Louis Vauxcelles, por ejemplo, dedicará un capítulo completo en su estudio del año 1922 sobre el arte francés al que dará la terminología de "década de florecimiento" de una nueva figura dentro del mundo del arte, la *femme paintre*, esto es, la mujer pintora. La diferenciación que haría

---

Style. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1985

914 Camille Mauclair, "La Femme devant les peintres modernes," La Nouvelle Reveau, 2n ser., 1 (1899): pp. 212-213, cited ibid, p. 69. En Tarza T. LATIMER **Women Together Women Apart**, Rutgers University Press, London 2005, p. 47

entre el arte producido por hombres y el producido por mujeres reaparecerá, bien a favor, bien en contra, en muchos otros escritos críticos contemporáneos ya que, el terreno de la cultura era un terreno masculino. Vauxcelles concluye, *si bien usualmente un arte de placer... raras serán aquellas mujeres artistas que hayan entendido que el arte no es simplemente una mentira agradable, sino aquello mediante lo cual uno puede expresar las más profundas, la más íntima parte de uno mismo, los sueños tristes e inmensos que uno no puede alcanzar en vida* [915].

Todavía en la década de los años 20 se consideraba la pintura como un pasatiempo en manos de una mujer. Cierta ilustración contemporánea aparecida en diversos medios retrata a una mujer sofisticada con su pelo corto y su larga pipa frente a un caballete, mientras habla entretenida con su modelo. Parece pasar la tarde aparentando más que concentrándose en cierto trabajo serio. Una suerte de *hobby* para ciertas nuevas *snobs* con el que justificar su monótona y cómoda vida. Como todo cliché o estereotipo, esta tipificada figura albergaba algo de verdad. Casi todas las mujeres que pintaban eran señoras. Casadas damas que tenían sus fuentes de ingresos aseguradas, una clara seguridad financiera, incluso, algunas, cierta independencia. Hasta bien avanzado el siglo veinte las academias de pintura proveían diferentes estudios para varones y para damas. Las estudiantes, ellas, debían pagar el doble, tanto para las clases como para el arrendamiento de estudios[916]. Dadas estas circunstancias no nos sorprende el origen de casi todas las mujeres que persiguieron carreras artísticas entre finales del XIX y principios del XX. Los privilegios de clase, aun más, casi siempre incluían las diferenciaciones entre pintura *amateur* y pintura profesional. Todas aquellas que persiguieran cierta profesionalización necesariamente se salvaguardarán del estigma de *amateurismo*

---

915 VAUXCELLES, Louis: **L´Histoire Génerale de l´Art Francais de la révolution à nos jours** Librairie de France, Paris 1922, 2:320; cited in PERRY, Gill **Women Artists and the Parisean Avant-garde modernism and "feminine" art 1900 to the late 1920s.** Manchester University Press, Manchester, UK, 1985, p. 8

916 Ibid, p. 16

evitando, por ejemplo, todos los medios o técnicas asociadas con lo amateur, como la acuarela o el pastel, y realizando géneros que creían más dignos, como las naturalezas muertas.

Pese a todo, esa sombra del amateur será reflejo de una más profunda realidad social, aquella que consideraba a las mujeres ciertamente inferiores. El sexólogo Guglielmo Ferrero unía el role secundario jugado por las mujeres en el mundo del arte a las peculiaridades de su biología y su naturalmente mutable deseo sexual[917]. Brooks aspiraba a alcanzar el estatus de una doble excepción en su condición de mujer, tanto en el plano estético como en el plano sexual. Rechazó ser considerada una mujer pintora, como Baudelaire ella buscará el pintor de la vida moderna, un hombre de mundo, con los ojos bien abiertos. Por esta circunstancia y por su dandysmo se negará a mostrar su pintura en cualquier exposición de "solo y todo mujeres", aquellas famosas exposiciones que organizaran las *Femmes Artistes Modernes*, a las que muchas de sus colegas, Tamara de Lempicka o Marie de Laurencin, se adherirán[918]. El tono paternalista que tales exposiciones solían recibir de la crítica especializada obligaba a la inteligente y soberbia Brooks a alejarse, lo más posible, de tales eventos más sociales que artísticos. Hasta el mismo Apollinaire las tachaba de exposiciones poco originales, nada innovadoras, pero, de muy buen gusto. Este hecho, la asociación del trabajo de las mujeres pintoras con cierta categoría de "copistas" ha alejado del estudio de su producción a la mayoría de los estudiosos del arte de esa modernidad que alabó la originalidad y la novedad

917 Guglielmo Ferrero, "Woman´s Sphere in Art"**, New Review,** November 1893, cited in BLAND, Lucy and DOAN, Laura, eds., **Sexology Uncesored: The Documents of Sexual Science.** University of Chicago Press, Chicago, 1998, p. 23

918 Femmes Artistes Modernes (F.A.M.) fundada por Marie-Anne Camx-Zoegger, organizaba exhibiciones desde 1930 hasta 1938. F.A.M. Hacía hincapié en la profesionalidad de sus miembros. Suzanne Valadon, Tamara de Lempicka, y Marie de Laurencin se encontraban entre las socias que exponían en el contexto de los shows anuales, que generalmente inauguraban con retrospectivas de la historia de algunas mujeres y su profesionalización en las artes; el Salon de 1934, por ejemplo, inauguró con una retrospectiva que celebraba el trabajo de Camile Claudel y Marie Bracquemond.

formal por encima de cualquier otro posible valor. La misma descripción que Apollinaire hará de las obras de su entonces amante, Marie de Laurencin, se limitarán a alabar sus cualidades de ligereza y elegancia, considerándolas más intuitivas que cerebrales[919].

La obra de la señorita Brooks se ganará cierta consideración algo más seria. Tal y como la caracterizó Montesquiou, la pintora no seducía por encanto y dulzura, más bien, al más puro estilo dandy, lo hacía con cierta aire decadente, oscuro y melancólico, más propio de una belladona[920]. Montesquiou se tomó la molestia de intentar reivindicar la profesionalidad de la pintora, dirá, *..la calidad de su trabajo la clasifica entre aquellos productos ... serios, severos, amargos, incluso ... no tiene nada que ver (nada en absoluto) con los objetos de arte tan a la moda que vemos expuestos anualmente* [921]. Desde que comenzó su carrera como pintora, la respuesta de la crítica a su obra exaltaría las cualidades habitualmente asociadas a la masculinidad, describiéndola como *original, innovador, vigoroso, penetrante, cerebral, preciso, sobrio, riguroso y maestro*[922].

Vauxcelles aunque ciertamente escéptico a la capacidad femenina para lograr una carrera profesional seria en el mundo del arte, parecía ver en Miss Brooks una

---

919 Guillaume Apollinaire, "Les Peintresses, chroniques d´art", in **Le Petit Bleu**, 5 Abril 1912, n.p.

920 Montesquiou, "Cambrioleurs d´ames," *Le Figaro*, May 1910, copia conservada en el libro de prensa de Brooks, material de investigación de Romaine Brooks, Scrapbook, ca. 1910-1935, Archives of American Art (AAA), Smithsonian, reel no. 5134

921 Brooks cita este extracto del artículo de Montesquiou en sus memoria ineditas, **No Pleasant Memories**, manuscrito de 1930, p. 220; también conservado en el AAA, Smithsonian. "Par ce temps dámateurisme débridé, la qualité de ses travaux la classe parmi ceux dont la production séreuse, sévère, amère même, parfaitement destinée aux clients du succès facile, rasemblé sur de vagues cimaises et de téméraires plinthes par Monsieur F.S." El título del mismo artículo ha sido habitualmente mal traducido conllevando cierta lectura de "ladrón de almas". Tal y como el autor la concibió, no era la misma artista sino más bien sus retratos los que robaban las almas de las modelos. La distinción se nos aparece significativa si nos paramos a pensar en el retrato de Dorian Gray, el que, conservo el alma de su modelo hasta el final... ¿una casualidad o un hilo conductor?

922 Louis Vauxcelles, Arsène Alexandre, Claude Roger Marx, Guillaume Apollinaire, y Albert Flamnet, citado en **Romaine Brooks: Portraits, tableaux, dessins** (Paris: Braun et Cie., 1952), pp. 48-52

característica diferenciadora, y que separaba su trabajo de los patrones más comunes de la práctica artística femenina. *La naturaleza de la artista es singular*, alertaba a los lectores, ... *marcada por una fría perversión, ... su dibujo es firme, muscular, la composición siempre perfecta*[923]. En Londres aparecerán artículos que la nombraran curiosa, fría, artificial, insidiosa y plenamente consciente de sus objetivos y sus logros. Será un Mr. o una Mrs., se cuestionarán, con ciertas dosis de humor británico. Encontraran cierto toque de decadencia en un nuevo tipo de vía que no resultaba totalmente desagradable. Toda esta crítica contemporánea haría referencia a los desnudos y a los retratos femeninos que Brooks expondría en su primera muestra en solitario organizada por la prestigiosa galería parisina Durand-Ruel en 1910, y 1911, y en una sala londinense, Goupil Gallery. Desde sus primeras obras Brooks se cuestionarán las convenciones de la representación femenina, incluso de la misma belleza, adhiriéndose de un modo claro a la estética decadente. Así mismo fue forjando su misma imagen de autora, pintora de la vida moderna.

No será sin embargo, hasta la década siguiente, la de los años 20, cuando Brooks concretará sus propósitos con respecto tanto a su obra como a sí misma con la serie que su amiga Natalie Barney nombraría como *serie de mujeres modernas*[924]. Esta serie que moverían Brooks y Barney, redireccionará las imágenes no tan dignificadas de las mujeres modernas que estaban proliferando en los medios durante los años posteriores a la primera guerra mundial. Unos retratos, cuyos delineados claros, coloración monocromática, y simplificado vocabulario formal facilitará su reproducción fotográfica, siendo ampliamente difundidos en diversas publicaciones. Brooks hubo de contratar los servicios de varias empresas

923 Ibid., pp. 48-49

924 Barney to brooks, undated letter, fondos natalie clifford barney, bibliotéque littéraire jacques doucet (BLJD) Paris, NCB. C2. 2996, pp. 38-39. Citado en LATIMER, Tirza True, “Romaine Brooks: Portraits that look back”, **Women Together Women Apart.** Rutgers University Press, London 2005, p. 51

fotográficas, una para Francia, otra para los Estados Unidos, y una tercera para Inglaterra, con el objetivo de mantener estas ediciones.

El autorretrato de Brooks de 1923, aunque no el primero en esta serie de mujeres modernas, fue el elegido para la cubierta de su catálogo de la exposición individual en la galería londinense Alpine de 1925. La prensa francesa, inglesa y por supuesto, americana, se encargó de reproducir este autorretrato. Es y será la obra más reproducida y repetida de la carrera artística de Brooks, haciendo las veces de logo y de declaración de intenciones. En este autorretrato Brooks prefigura al sujeto femenino moderno, ella misma, como una agente totalmente autónomo. El crítico Claude Roger-Marx quedó impresionado por el modo en el que el autorretrato juega con las identidades de género, en la temprana fecha de 1923: *Esta alta chistera que ensombrece el rostro femenino, estas manos enguantadas, este atuendo viril recuerda las descripciones de Proust en À la Recherche du temps perdu, mientras que la melancolía con la que la misma artista se ha cargado nos hace pensar en las heroínas que de modo tan tierno describiría Collete en Ces Plaisirs*[925.] Pese a la clara referencia de Brooks a los modos expresivos de un James Abbott McNeill Whistler, o un Oscar Wilde de finales del siglo XIX, los críticos perseveraban en identificarla con artistas tales como Proust o Collete, sus *absolutamente de su tiempo*[926].

Para Lucchesi el retrato será un juego perverso contra la dicotomía de los géneros, pues cuestiona la misma supuesta masculinidad y heterosexualidad de la identidad creativa y artística. Como argumenta la imagen que proyecta Brooks es un complicado diálogo entre tres figuras del arte europeo, el retratista italiano

925 Claude Roger-Marx, "Personnages d´une époque", clip sin referencia, conservado en el libro de prensa de Brooks, material de investigación sobre Romaine Brooks, AAA, 5134. Smithsonian Museum of American Art.

926 Roger-Marx, citado en *Romaine Brooks portraits, tableaux dessins, p. 52.*

Giovanni Boldini, el mecenas y diletante francés el Conde Robert de Montesquiou-Fezensac, y el pintor expatriado americano James Abbott McNeill Whistler. La misma Brooks afirmará que Boldini será su más feroz competencia en los círculos de la alta sociedad de la década de los años veinte, ambos pintarán a la misma Marchesa Luisa Casati, la que también fotografiara Man Ray con tres ojos. Sin embargo será Whistler la influencia más repetida. En este autorretrato de 1923 los colores son una sinfonía de grises y negros y blancos al más puro estilo Whistler, y evocarán, afirma Lucchesi, sus nocturnos, *Grey and Silver: Chelsea Wharf, de 1864-68.* Sin embargo con la soberbia de un dandy Brooks negará toda similitud y dirá que el trabajo de Whistler no tenía *ni sorpresa, ni paradoja, ni complejidad (...) Mi propio turbado temperamento era aspirar a unos estados de ánimo más indeterminados*[927.]

927 Significantly, Brooks´s only assessment of Whistler and his work held that his painting contained "no surprise, no paradox, no complexity".... "My own disturbed temperament" she wrote "was to aspire to more indeterminate moods. BROOKS, Romaine, No Pleasant Memories, p. 205. En, LUCCHESI, p. 160

9. Boldini, *Retrato de Whistler,* 1897.

En 1897 Boldini pintará a Whistler, y este retrato compartirá con el de Miss Brooks, la base conceptual, será, como afirma Lucchesi, la visualización de la idea del dandy, tan importante tanto para el uno como para la otra. *Boldini presenta a Whistler como un caballero (gentleman) artista consumado, una imagen dandificada que el mismo Whistler cultivó cuidadosamente*[928]. Además de la figura delicada y segura de sí misma, la sonrisa suprimida, la chaqueta negra, el cuello duro, los guantes y la sobredimensionada chistera, que tanto Brooks como Whistler presentan completan a un dandy clásico. Llama la atención que Boldini da un solo toque de color puro, también rojo, y también referido a una condecoración, esta

928 Boldini presents Whistler as the consummate gentleman artist, a dandified image that Whistler himself carefully cultivated. LUCCHESI, p. 160

vez la *Chevalier´s Medal*, que la *Legion de Honor* francesa le concedió y que siempre llevará en su solapa. A Brooks, también le concedieron la medalla de caballero *(chevalier´s medal)*, para agradecerle una exposición que dedico a conseguir fondos para la primera guerra mundial. Un curioso acto patriótico para una recién llegada a la capital francesa por otra parte. Ambos retratos capturan la mirada justo en ese punto de color rojo cadmio puro y brillante, sin modular y colocado en el mismo centro visual del lienzo. También Montesquiou, su mentor y su padrino, como ya sabemos, será la misma personificación del dandysmo en la nueva sociedad de París de posguerra. Fue él el que llamará a Brooks , *Thief of Souls*, en su crítica a su *first woman show*, de 1911. Boldini también retratará al Conde, con una paleta muy restringida, y con una pose algo curvada que remarca su distinción aristocrática y su famosa elegancia, con cierta delicadeza femenina. La vuelta al dandy de este retrato de Boldini tiene un clarísimo precedente en el *Arrangment in Black and Gold: Comte Robert de Montesquiou-Fezensac , de* Whistler, expuesto por primera vez en 1894. Otro retrato de Montesquiou en el que aparece de cuerpo entero con un traje formal de tarde, una impecable camisa blanca, corbata gris, guantes, y una capa que emerge de un fondo oscuro. Obviamente los críticos no perdieron el detalle de que tanto el retratado como el retratista era dandys; *el creador de tal bello . . . retrato debe haber estado tentado, dado su propio dandysmo, por el dandysmo de Monsieur de Montesquiou*[929], escribirá Gustave Geffroy. Este cuadro recibía a todos los invitados a la casa del conde, en el Pavellón de las Musas, Pavellón bastante frecuentado por Brooks. Claramente, como demuestra y afirma Lucchesi, el autorretrato de Brooks es heredero de este juego de dandysmo, y sobre todo de este último retrato de Whistler a Montesquiou, pintura que codifica visualmente la imagen de un dandy ortodoxo, el Príncipe de los Estetas, en la imaginación cultural francesa.

929"the creator of such beautiful. . . portraits must have been tempted, given his own dandyism, by the dandyism of Monsiuer de Montesquiou. Citado en MUNHALL; Whistler and Montesquiou, the butterfly and the bat. Paris: Flammarion, 1995, pp. 86-94

10. Whistler, *Arrangment in Black and Gold: Comte Robert de Montesquiou-Fezensac*.

Modificando ciertas convenciones del retrato decimonónico Brooks parecía querer establecer su propio linaje de notable, noble, artista a la vez que visualizaba nuevos horizontes para mujeres de su posición y disposición. En este retrato Brooks quiere renegociar el espacio y la geografía, ambos estrechamente codificados para la mujer. Se retrata en lo que parece ser un balcón o una terraza, un espacio de transición que une el exterior con el interior, casi un no lugar. El sujeto femenino aquí representado toma, tal y como Latimer comenta, a un *flâneur*. Se identifica con la ciudad, no busca refugio en ella, la misma artista es la ciudad. Latimer identifica las ruinas con los textos, contemporáneos a la pintura, de Walter

Benjamin[930]. La ciudad en este cuadro se dilata hasta convertirse ella misma en paisaje, la arquitectura desalineada consigue generar una ambigüedad mayor en la obra. El fondo de esta fantasmagórica ciudad que no podemos identificar (será Londres, será París, será cualquier ciudad arrasada por la gran guerra...), posiciona a la artista en ese estatus liminal, ese no lugar o lugar de transición de expatriada, mujer artista y representante del llamado sexo intermedio. Ella, destinada a ser una extraña allá donde vaya, se auto clasifica de *outsider* privilegiada, indiferente a los honores y al juicio del resto de los mortales. Haciéndose eco de la definición baudelariana del poeta de la vida moderna, Brooks se dibuja como una pintora que, dada su triple marginalidad, incluida aquí la marginalidad sexual, se encuentra absolutamente libre, en casa en ningún lugar y en todas partes, *como un alma que vaga en busca de un cuerpo*[931], y que, por este mismo golpe de efecto, puede habitar aquel cuerpo que le interese.

Esta libre disposición del cuerpo que a ella le interese, diseñará la imagen que la misma Brooks construye meticulosamente en su autorretrato. Con su pose, tiesa y amenazante, segura de si e indiferente, posando con el paisaje de una ciudad en ruinas, parece no interesarse en el espectador sino en sí misma, un interior clausurado al posible público. Ella, la dandy, se muestra, ella, su ser más íntimo se preserva. Latimer analiza esta obra justo al contrario. Opina que el público se convierte en un *insider*, alguien que sí accede a ese ser íntimo de Brooks. Creemos nosotros que la lectura es precisamente la contraria. Ella si nos observa desde los mismos límites del retrato, nosotros apenas si vemos una estilizada silueta que se presenta estudiada y controlada, mostrando ciertos signos de alto rango que la hacen, aun si cabe, más inaccesible.

---

930 BENJAMIN, Walter, "Paris Capital of the Nineteenth Century", in **Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings,** de. Peter Demetz, trans. Edmund Jephcott. Schocken Books, New York, 1978, p. 156.

931 Baudelaire, citado por Walter Benjamin, Charles **Baudelaire a Lyric Poet in the era of High Capitalism**. Verso, London,1997, p. 55

La representación pues es la de un sujeto femenino que decide libremente como mostrarse. Los elaborados rostros y ropas, en contraste con el fondo abocetado, establece la primacía del sujeto frente a la ciudad, mientras que la factura de la mano, ensalza la herramienta, y la destreza, de la misma artista. La composición asimétrica, la forma reducida a su mínima expresión, la delineación negra y marcada del conjunto, apuntan hacia la modernidad y sofisticación de la artista. Los semicírculos que enmarcan sus ojos enfatizan su profunda mirada, y la sombra, arrojada por el ala de su altivo sombrero, anula al espectador en su búsqueda de una respuesta a su mirada. Vauxcelles, comenta Latimer, impresionado por la intensidad de tan perverso efecto escribirá, *Madame Brooks no pinta los ojos, pinta la mirada*[932]. La cuestión es que mirada se pinta, la suya para sí, la suya para nosotros o la nuestra. Somos de la opinión que la nuestra es la que menos le importa a la artista, importa como se ve ella a sí, y como nos mira ella a nosotros, nosotros no entramos en la fría mirada de un dandy. Una observadora que observa sin ser vista, que se muestra y se esconde, como Sttetheimer, escondida a plena vista.

Los labios muy rojos en contraste a una tez pálida que parece homenajear una vez más a esa belleza frágil y algo viciosa que Baudelaire ensalzara en su lectura, re-lectura de lo bello, insisten en la idea de que lo aquí se quiere representar es, no hay duda, una mujer. Esta mujer es consciente de la moda que ha elegido para pasar a la posteridad, una declaración de intenciones. Este rojo remarcado de sus labios mueve nuestra mirada hacia el otro toque de color limpio y no agrisado, otro brillante rojo que esta vez señala su condecoración. Este lazo rojo se constituye en signo de su heroicidad, y su estatus. Se nos aparece, casi mecánicamente, la cruz que orgulloso pintase Velázquez en su puesta en escena de Las Meninas, ambos

932 "Vauxcelles, struck by the intensity of this effect, remarked, "Madame Brooks does not paint the eyes, but the regard". Cited in LATIMER, T.T, "Romaine Brooks: Portraits That Look Back", en **Women Together/Women Apart. Portraits of Lesbian Paris. Rutgers University Press,** p. 53

escalan en su estatus social por una condecoración roja y llamativa en un conjunto de colores terciarios en armonía. Un grito callado que dice, descaradamente, quien soy, quienes son. Para terminar su auto posicionamiento en el lugar más alto de la escala social, Brooks dibuja su enguantada mano colgando, literalmente, de su chaqueta cerrada de derecha a izquierda, al estilo masculino. Esa mano pudiera leerse como un homenaje, rizando el rizo, a Barbey D´Aurevilly quien , en su tratado en torno al dandysmo y a la figura de Brummell asegura que tras Napoleón, Beau Brummell, será el segundo personaje histórico en importancia que verá nacer el intenso siglo XIX.

Y regresando a esa enguantada mano, recordemos el peso simbólico que ha tenido en la tradición del retrato el guante. Sin detenernos demasiado en tal tradición si haremos hincapié en su poder como símbolo, símbolo de deseo y seducción, un guante arrojado cerca de una dama, y símbolo de muerte, un guante retador que pide duelo. El guante, además, nunca ha faltado en la representación de la aristocracia. Objeto de amor y desamor, de deseo, de piedad, de altivez... D´Aurevilly en su tratado comenta una anécdota al referirse a los guantes de Brummell que se repite una y otra vez en todos los ulteriores textos en torno al fenómeno del dandysmo. Dice D´Aurevilly, tres eran los artesanos que confeccionaban los guantes del gran, y exquisito, Brummell. Uno se encargaba exclusivamente del pulgar, otro de la palma, y el tercero del resto de los dedos. El guante se trasforma en fetiche y se eleva a una posición predominante en la iconografía del dandy. Recordemos que Luis Antonio de Villena llama a su estudio del fenómeno, *Corsarios de Guante amarillo*, y Stanton explica en su libro *El aristócrata como Artista* la razón para el color.

11. Robert Dighton, Brummell 1805.

El retrato que Robert Dighton hace de Brummell en 1805 presenta al dandy prototípico con un brazo en jarra, un guante sostenido en su mano izquierda, mientras la derecha, desnuda, sostiene una chistera y un bastón. Quizá, comenta Latimer, el gesto de los guantes incluye a mujer y a hombre, así como la disposición de un interior sedoso, el de la chistera, podría leerse como femenino y masculino, ambos géneros y ninguno. El dandy es una mujer en ciertos aspectos, dirá Barbey mucho después, en la década de los cuarenta de ese mismo siglo. Aquí se aparece pues Brummell como el primer dandy, mostrando una simbología

totalmente nueva, sin antepasados claros, y con unos sucesores, todos ellos dandys, que retomarán cada uno de los sutiles símbolos que completaran su personaje. La señorita Brooks parece hacerse eco de este retrato, el más reproducido en manuales decimonónicos del buen vestir, se hace eco, decimos, de esta renovada y novedosa simbología.

La chistera aporta también un claro dato de la presentación de Brooks como artista, femenina, de la modernidad. En la década de los años 20, el sombrero alto *a la Brummell*, estaba muy en boga en los circuitos estilizados. Latimer aporta una ilustración aparecida en la revista francesa Fémina en 1924, donde aparece la chistera de "Brummell"[933]. Por tanto este emblema de la élite masculina, y de los asiduos a los exclusivos clubs Londinenses de un Brummell, un Wilde o un Whistler, asume, durante la década de los 20, cierta preeminencia como gesto de la *dernière mode féminine*. La revista Fèmina en Julio de 1924 publicará las ilustraciones junto a este comentario,...*el sombrero al modo de Brummell...la moda masculina se acerca a la moda femenina, esto es un gran logro del feminismo*"[934].

Cuando Brooks pinto su retrato el *dandy chic estaba ganando adeptos entre ciertas lesbianas en Londres como en París y Berlín*[935]. Es más, Latimer se cuestiona cómo es posible que los retratos de Brooks levantaran tan pocos comentarios negativos, dada la carga simbólica de cualquier mujer retratada en traje de chaqueta. Además de los ejemplos que ya hemos visto, *Le Figaro, Lar Vivant, Vogue e Internatinal Studio* publicarán críticas que irán desde la ambivalencia hacía la alabanza. Un crítico escribirá para el *Salón des Indépendants* de 1925 de la

933 Illustration from Fémina, 1924, picturing the "Brummell" top hat, Ibid, p. 57

934 m.r., "À l´instar", Fémina, July 1924, 31-32. "le haut de form de Brummell (sic)"; el texto que acompaña la ilustración describe: "Ce que la mode féminine a pris à la mode masculine....Ou les progrès du féminisme"

935 ...dandy chic had found favor with certain lesbians in London as well as in Paris and Berlin. LATIMER, Tirza True: **Women Together/Women Apart. Portraits of Lesbian Paris. Rutgers University Press**. Newe Brunswick, New Jersey, and London. 2005, p. 62

señorita Brooks, *un espíritu refinado que permanece buscando la concepción de sus modelos, elegidas de un elegante pero equívoco entorno*[936]. La clase, la cuna y la elegancia no podía erradicar la categoría de equívoco, todos los retratos de Brooks tendrán un aura de decadente aristocracia. Obviamente, tanto Brooks como todas las integrantes de este selecto círculo y cerrada sociedad secreta, la fortuna les dará la tolerancia social a sus "excentricidades".

Brooks expondrá su trabajo, sus trajes, su moda, sus poses, sus *atrezzos* y accesorios como elecciones estéticas que mostraban ciertos privilegios aristocráticos, según algunos comentaristas, que hablaban de un claro desvío sexual, para otros, o que se trataba de ciertas puestas en escena que no eran más que banalidades de unas mujeres de una cultura, o subcultura, "extraterrestre". Barney escribirá un poema dedicado a Brooks y a las de su clase, clase esta a la que también la escritora amazona pertenecerá; *ellas llegaron como un destino, sin causa / sin razón, sin consideración, sin pretextos, ellas / están allí, con la velocidad de un rayo de lux, / demasiado terrible, demasiado repentino, demasiado / convincente, para ser `otro´/ incluso un objeto de odio*[937]. Su estatus de extranjera, tanto en el rechazado Estados Unidos como en su tierra de adopción Francia, provocará unas reacciones críticas algo desapegadas en ambas ciudades, París y Nueva York. Los críticos americanos verán sus pinturas estrafalarias y turbadoramente anti-americanas. Un crítico escribirá en el *Boston Evening Transcript* que su trabajo era, *un esfuerzo americano trasplantado, un híbrido, arte francés hecho por una artista americana*[938]. Para Barney será, haciéndose un claro

936"a refined spirit who remains troubling for htte conception of her models, chosen from an elegant but terribly equivocal milieu. J.C. Holl, Ibid, p. 63

937"they arrive like destiny, without a cause, / without reason, without consideration, without pretext, they / are there, with the rapidity of a flash of lighting, / too terrible, too sudden, too / convincing, to `other ´to be / even an object of hatred. Barney, poema añadido auna carta a Brooks de 1920, Fondos de Natalie Clifford Barney, BLJD, Paris, NCB.C2 2996, 1-35/231. Ibid., p. 64.

938A transplanted effort, a hybrid, French art by an American artist. Alvan F. Sanford, "American Artists on the Firing Line", Boston Evening Transcript, undated, unpaginated clipping, Research

eco de Baudelaire, *el producto más puro de una civilización en declive, cuyo carácter fue capaz de capturar*[939.] El último resplandor de heroísmo en un periodo de decadencia.

Barney será la encargada de hacer que Brooks pasase a la posteridad. En una carta que escribiera la pintora desde Niza, donde se retirará en un absoluto aislamiento tras la segunda guerra mundial, dirá; *Acabo de recibir tu libro... muy bien hecho en su conjunto... Gracias a los esfuerzos de Nat Nat es todo un éxito!... No he leído el prefacio todavía,* revelará igualmente su desapego a todo el proceso de difusión de su misma obra, *todo mi amor de un Ángel agradecido*[940.] El libro era una elegante monografía, *Romaine Brooks: Portraits, tableaux, dessins,* publicado en 1952 gracias a los esfuerzos de Natalie Clifford Narney, Nat Nat. Será la escritora la encargada de, a través de sus muchos contactos sociales, asegurar una cobertura mediática en prensa de todas las exposiciones de Brooks. Además en una prolongada campaña, de 1930 a 1970, se asegurará que los dibujos y pinturas de Brooks encontraran su lugar en alguna institución pública americana o francesa, finalmente será el *Smithsonian American Art Museum* quien conserve toda su producción. El elegante libro tenía en la cubierta un fotograbado, impreso en un grueso cartón gris, de su autorretrato de 1923. En la trasera encontramos a todos los modelos de Brooks formando una suerte de damero, tal y como ya habían hecho los surrealistas.

Este damero de honor estará presidido por la misma Romaine, bajo un titular

---

Material on Romaine Brooks, Scrapbook, ca. 1910-1935, AAA, Smithsonian, microfilm reel no. 5135. Ibid, p.162

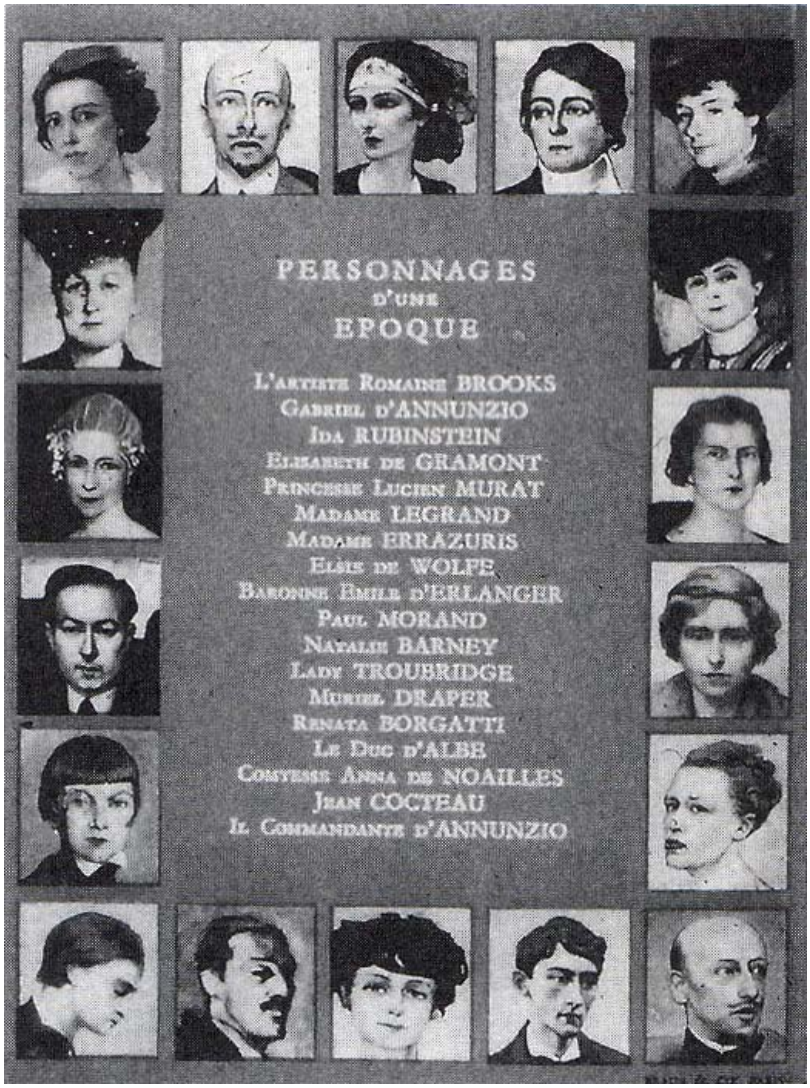
939 For Barney, Brooks represented the purest product of "a civilization in decline, whose character she was able to capture. BARNEY, Natalie, **Adventures of the Mind**.

940 "I´ve just received your book. . . very well done as a whole. . . Thanks to Nat Nat´s efforts it is all very successful! . . . I haven´t read the preface yet," (...) All love from a grateful Angel. Romaine Brooks to Natalie Barney, 14 de junio de 1952, Fondos de Natalie Clifford Barney, BLJD, Paris NCB.C2.2445, 240-250. En LATIMER, p. 65

que reza, *Personnages d´une Epoque*. Dieciocho caras de todos los retratos reproducidos en el volumen; Romaine Brooks en *Au bord de la mer (self-portrait 1912);* el poeta italiano *Gabriele d´Annunzio. Le Poéte en Exil* 1912; la bailarina *Ida Rubinstein, 1917; l*a celebridad literaria francesa *Elizabeth de Gramont, Duchesse de Clermont-Tonnerre, 1924;* la autora de *La Vie amouseuse de Christine de Suède, la reine androgyne*[941]*, Princesse Lucien Murat, 1910; Madame Errázuris, 1908; Baroness Émile d´Erlanger, 1924; Miss Natalie Barney, "L´Amazone" 1920; Muriel Draper, 1938; Il Commandante Gabriele d´Annunzio, 1916; Jean Cocteau à l´Époque de la grande Roue, 1912; Contesse Anna de Noailles, 1908 ; Renata Bordatti au Piano, 1920; Una, Lady Troubridge, 1924; Elise de Wolfe, 1914-1915; el decorador americano Elsie de Wolfe; Madame Legrand aux champs de course 1912.* Este ramillete de personalidades constituirá lo que Edward Carpenter llamó *una peculiar aristocracia... representativa del más alto elemento mental y artístico*[942], la mayoría de los cuales eran homosexuales.

941 La vida amorosa de Cristina de Suecia, la reina andrógina. Publicado en Paris en 1930

942 "a peculiar aristocracy. . . representatives of the higher mental and artistic element". CARPENTER, Edward, The Intermediate sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women. Londond: George Allen and Unwin, 1908, p. 34. también SONTAG, Susan, en "Notas sobre el camp", desarrolla esta idea de cierta "aristocracia del gusto". SONGTANG, Susan: **Contra la interpretación**. Alfaguara. Madrid. 1996, p. 290



12. Contraportada de, Romaine Brooks Portraits, tableaux, dessins, 1952.
National Collection of Fine Art Research, 1874-1869. Archives of American Art, Smithsonian.

Aunque muchos de los miembros del grupo si tenían sangre aristocrática lo que realmente les unirá será otro tipo de aristocracia, una sensibilidad compartida, un panteón de artistas y mecenas que forman un círculo, una sociedad secreta, de poder cultural, cuyos talentos deberían de adquirirse a base de trabajo y dedicación. Aristócratas, artistas o una fortuita combinación de ambos, estas figuras soberanas,

y apunta Latimer, *como el flâneur, el dandy-esteta, el millonario expatriado, la élite homosexual – habitaran y enriquecerán los privilegiados márgenes de la sociedad* [943]. Gramont escribirá la introducción a este exquisito libro monográfico del 52, concluirá, *Estos retratos podrían muy bien ser los últimos testigos de nuestros contemporáneos* [944.] Unos contemporáneos, los retratados, cuya visibilidad había sido, cuando menos, problemática, marginados elitistas, desviados, privilegiados, eran varias de al credenciales que definirán su excepcionalidad. Pese a todo, ser otra cosa que "normales", lo liberará de toda convención social o límite impuesto, y les dará, como afirmará Barney, *una arriesgada ventaja*[945].

.

943--like the flâneur, the dandy-aesthete, the wealthy expat, or the elite homosexual – inhabited and enriched the privileged margins of society. LATIMER, p. 67

944"ces Portraits pourraient bien être les derniers térmoins de nos contemporains". Gramont, introducción para Romaine Brooks: Portraits, tableaux, dessins, p. 4.

945"a perilous advantage". BARNEY, Natalie. Souvenirs Indiscretes. Paris: Flammarion. 1960, p. 23

III.4.4 *Peter, a young English girl*

Ayer realicé todos los preparativos parta pintar a "Peter" y le prometí sentarme a cambio... Comencé el retrato de Peter; ya está bastante avanzado. Ella quiere que yo también pose, lo que es un poco aburrido pero debo hacerlo. Estoy segura de que le gustarías pero ella no te atraería nada. No por mí. No tiene misterio, no tiene "atractivo". Pero pienso que el retrato puede ser divertido, sería una pena no hacerlo..."
He estado todas las navidades empaquetando. Lo siento pero Nat Nat no verá el retrato.... Tuve una terrible escena con Peter. He llegado a la conclusión de que las mujeres que quieren ser como hombres no son más que colegialas.

Romaine Brooks[946]

Romaine perdió demasiado de su tiempo para posar en una discusión que al final tuve una hora para trabajar y hacer lo que hice _pero mi rabia y mi tensión me dieron casi poderes sobrehumanos... ella insistió en que debería hacer una de mis pequeños cuadros. Yo me negué, así que me abandonó con el cuadro inacabado. Sin embargo, debo darle a mis amigos una foto de él.

Gluck alias "Peter"[947]

---

946 Yesterday I made all the arrangements to paint `Peter´and I promised to sit in return. . . I started the portrait of Peter; it is already well advanced. But she wants me to pose as well, which is a bit of a bore I shall have to perform. I am sure you would like her a lot but she would not hold any attraction for you. Nor for me. She has no mystery, no allure. But I think the portrait will be amusing, it would have been a shame not to do it. . .
I spent Christmas packing. I´m sorry but Nat Nat will not see the portrait. . . I had a dreadful scene with Peter: I have reached the conclusion that women who want to be like men are nothing more than schoolgirls. Romaine Brooks, correspondencia con Natalie Barney, 7 y 26 diciembre 1923. Citado en CHAVANNE & GAUDICHON B.; **Romaine Brooks (1874-1970).** Poitiers, Musée Sain 1987. (en frances el original)

947 Romaine wasted so much sitting time in making a row that at last I was only left an hour in which to do what I did -- but my rage gave me almost superhuman powers . . . she insisted I should do one of my `little pictures´. I refused, so she left me with the unfinished portrait. However, I had to give away many photographs of it to her friends. SOUHAMI, Diana: **Gluck.** Phoenix Press. London, 1988, p. 63

13. Romaine Brooks, Peter a Young English Girl. 1923-1924.
Óleo sobre lienzo (36x24 in.). Smithsonian American Art Museum.

Romaine tenía entonces, en 1926, veinte años más que Gluck, era ya famosa por su inmensa riqueza y sus aventuras con notorias lesbianas, como Ida Rubinstein y Natalie Barney y por su vida, poco ortodoxa, de París. Brooks irá a la londinense *Tite street* en Chelsea al estudio que una vez perteneciera a Whistler y que ahora ocupaba la joven Gluck (1895-1978), alias `Peter´. *El elefante ha venido al*

templo[948], remarcará la pintora británica. La soberbia y joven inglesa pensaba que Romaine tenía un trabajo inferior al suyo, tanto técnicamente como psicológicamente, además despreciaba profundamente ese `*lesbian haut monde´*, como ella misma nominaba al círculo social de la señorita Brooks, *toda esa gente era muy aburrida*[949], dirá. Gluck quería hacer una pintura e seis pies porque Romaine era una mujer muy grande, dirá en defensa de tan exagerada dimensión. El encuentro, como confirman las citas, no fue muy afortunado.

Los resultados fueron desiguales. La pintura de Brooks, *Peter, A Young English Girl*, fue expuesta en su retrospectiva individual de 1925, una retrospectiva que viajó a Paris, luego a Londres y finalmente a Nueva York, siendo esta última la primera muestra de la artista en su país de origen. La artista, finalmente, donará la pintura al *National Museum of American Art*. Sin embargo, el retrato, hecho en una hora bajo los efectos de una fuerza sobrehumana surgida de la rabia, de Gluck fue virtualmente eliminado cuando la artista recicló el desafortunado lienzo. No fue hasta mediados de la década de los años ochenta que varios investigadores descubrieron que Gluck era *"Peter"*, y no ha sido hasta 1988 que la primera biógrafa de Gluck, Diana Souhami, se dio cuenta de que las pocas fotos que quedaban de este otro retrato documentaban la pintura de Gluck y no, como se pensaba, una pintura de la misma Brooks. En el transcurso del examen de determinados papeles de la familia Gluckstein, Souhami descubrió la caligrafía de Gluck en el reverso de una de las fotografías que documentaban el cuadro.

948"The elephant has come to the temple", remarked Gluck. Ibid, p. 63
949"All these people were very boring", Conversation with Tony Carroll, 15 de enero de 1988

14. Retrato de Romaine por Gluck, 1924.
Solo se conserva una fotografía del mismo.
Gluck reutiliza el lienzo.

Bridget Elliot ha estudiado este caso en su famoso artículo, *Performing the picture or painting the Other: Romaine Brooks, Gluck and the question of Decadence in 1923*[950]. Las personalidades de estas dos damas chocaron dramáticamente como confirman las notas, ahora bien ¿por qué? Dos grandes egos

950ELLIOT, Bridget, **"**Performing the picture or painting the Other: Romaine Brooks, Gluck and the question of Decadence in 1923", pp. 70-83. DEEPWELL, Katy (edt): **Women artists and Modernism**. Manchester University Press. Manchester, UK. 1998.

enfrentándose y un hueco generacional importante; para Brooks Gluck no era más que una colegiala mal encarada y para Gluck la gran dama de 48 años era una famosa con bastante mal genio. Elliot, sin embargo, argumenta muchas similitudes entre ambas pintoras, similitudes que quedan oscurecidas por las obvias diferencias. Estas semejanzas nos conducirán al colisión de dos dandys convencidas de su dandysmo.

Una de las prácticas más importantes que ambas mujeres compartieron fue la de regularmente y repetidamente presentar una imagen artística pública vestidas de hombres. Como ya vimos, mucho se ha escrito sobre el tema del *cross-dressing* de los hombres en la modernidad, y sin embargo siendo un fenómeno paralelo y de igual calado, ha habido mucho menos interés y atención al tema de las mujeres que se visten de hombres para diseñar una personalidad artística. Amelia Jones ha argumentado como los "dandyficados" artistas que se travisten de mujeres, *dandified male artists who cross-dress as women,* Duchamp, Delacroix y Wilde entre otros serán mucho más radicales en su separación de los estereotipos de género que aquellos artistas, como Renoir y Gautier, que cruzan las separaciones entre clases al adoptar aspectos tipo clase trabajadora. Estos hombres consiguen, siguiendo la línea del dandysmo decimonónico más ortodoxo, romper la dicotomía entre las distinciones de género y esta ruptura se extenderá hasta el periodo postmoderno del capitalismo tardío[951].

Jones, tal y como lo ve Elliot, construye sus argumentos sobre el tipo de discurso que más recientemente ha sido avanzado por Christine Buci-Glucksmann y Elizabeth Wilson quienes recuperan al pintor de la vida moderna de Charles Baudelaire y apoyan sus tesis en la relectura que del mismo Baudeliare hará Walter

951JONES, Amelia: "Clothes Make a Man: The Male Artist as a Performative Function. Oxford Journal 18:2. 1995 (pp. 18-32)

Benjamin. Este último verá el dandysmo del francés como una respuesta a la creciente comodificación de la sociedad urbana. Esto, como ya hemos visto, será particularmente evidente en la figura del *flâneur* quien será frecuentemente descrito como una suerte de "*prostituta*", "*dispersada*" y "*fragmentada*"[952.] Tratando el texto de Walter Benjamín `*Passagen-Werk´,* Buci-Gluckmann señala, ... *el cuerpo de la mujer… en particular el cuerpo prostituido, se erige como metáfora de los extremos deseo/muerte, animación/agitación, vida/corrupción, esqueleto... y sirve para convertir materialmente esa "ansiedad petrificada" (Erstarrter Unrube)... esto es la misma fórmula que la "imagen baudelariana de la vida" (lebensbild), la imagen que no conoce ningún "desarrollo". (...) Por esta razón... los escenarios del "cuerpo feminizado" sirven como metáforas del "cuerpo-comodificado"*[953.] La dicha de las piedras, un cuerpo que no evoluciona, un cuerpo que cumple las funciones de emisor y receptor del sistema, de vendedor y comodidad. Albert Camus lo llamará así, Epicuro o la dicha de las piedras.

Por su parte Elizabeth Wilson[954] desarrollará su personal lectura de la figura del flâneur comenzando con una crítica a Janet Wolff y Griselda Pollock quienes, afirma Wilson, no se han referido adecuadamente a la evidencia histórica, empírica, de la movilidad femenina durante el periodo. Wilson investigará pues la posible "invisible flâneuse", un término tomado prestado de Wolff[955]. Como ya

---

952 This is particularly evident in the figure of the flâneur who was frecuently described as `prostituted´, `dispersed´and `fragmented´. ELLIOT, Bridget, p. 72

953 The woman body. . . in particular the prostituted body, stands as a metaphor for extremes: desire/death, animating/agitating, life/corruption, skeleton . . . and serves to materially convert that `petrified anxiety´ (Erstarrter Unrube) . . . that is the sam eformula as "the Baudelairean image of life" (Lebensbild), the image that knows no development. (...) For this reason. . . the scenarios of the `femenine body´serve as a metaphor for the `commodity body´. BUCI-GLUCKSMANN, Christine; "Catastrophic Utopia: the Feminine as Allegory of Modernity". Representations 14 (Spring 1986), pp. 226, 228

954 WILSON, Elizabeth, "The Invisible Flâneur". New left Review, no. 191 (January – February 1992),

955 En el capítulo "Dandys y Contragenero" del primer bloque de la tesis ya nos hemos referido a estas cuestiones. Para una profundización en el tema, D´SOUZA, Aruna; McDONOUGH, Tom (edt.) The **Invisible flâneuse?. Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century**

vimos en el capítulo en torno a la posibilidad de la mujer dandy, Wolff se retractará de su primer artículo en un segundo en el que afirma la posibilidad de la flâneuse en los albores del siglo XX, cuando las condiciones sociales y materiales así lo permitieron. Elliot sin embargo en sus apuntes confunde a las prostitutas, reales, pintadas por Dix, con el discurso de la *flâneuse*. Esta será una amenaza del siglo XX pues representará una movilización de las mujeres hacia territorios de empleo y vida pública que anteriormente habían sido unos exclusivos "*reservados masculinos*". La invisibilidad de las mujeres durante el siglo XIX revela, para Wolff, la necesidad de una literatura de la modernidad feminista, *una que pudiera expresar la apertura gradual de áreas de la vida social y de la experiencia que hasta la fecha han sido oscurecidas por una perspectiva parcial y una vía particular de la corriente principal de la sociología*[956.] La figura del artista de la modernidad de Baudelaire, el *dandy/flâneure*, será perfecto para individualidades como Brooks y Gluck quienes encontraran parte de esta retórica apetecible, pese a determinadas tendencias que podrían tacharse incluso de misóginas.

Durante el periodo de entreguerras pues vemos a un número creciente de mujeres entrando en las profesiones liberales como profesoras, secretarias, dependientes de tiendas, oficinistas. Infinidad de tiendas, teatros, restaurantes, salones de té comenzaran a abrir sus puertas. Por ejemplo, *J.Lyons & Co.*, una empresa de catering con inmensos beneficios, que controlaba un imperio de salones de té limpios, aparentes, de precios razonables, las *Lyons Corner Houses*, en el centro de Londres. Unos salones de té que les gustaban particularmente a las mujeres y que pertenecían a la familia de la joven pintora Hanna Gluckstein, alias

---

Paris. Critical Perspective in Art History. Manchester University Press. 2006

956 The invisibility of these women revealed the necessity for a feminist literature of modernity, one that would undertake "the gradual opening up of areas of social life and experience which to date have been obscured by the partial perspective and particular bias of mainstream sociology. WOLFF, Janet "The Invisible Flâneuse: Women and Literature of Modernity", in **Theory, Culture & Society** 2, no. 3, p. 45

Peter. Obviamente Gluck era la rebelde de la familia pero no la revolucionaria pues seguirá recibiendo su mensualidad, bastante generosa por cierto, para continuar su carrera artística. Diferentes clases de mujeres disfrutarán de diferentes grados de movilidad social y de libertad de acción, las adineradas Gluck y Romaine no tendrán problemas a la hora de inventarse como artistas ni a la hora de moverse por los centros urbanos vestidas como les parecía.

Argumenta Elliot que esta creciente movilidad y renovada capacidad de acción de algunas mujeres se hace pública en los recíprocos retratos de *cross-dressing* de Brooks y Gluck, las cuales se presentan en inmaculados "*tailored men´s suits*", perfectos trajes de sastre masculinos, siguiendo cierta ortodoxia del dandy masculino; *En el trabajo más terminado de Brooks, Gluck se muestra así como un sartorial Dandy , luciendo un chaleco verde rayado a la moda, una corbata de seda negra, una camisa blanca de lino almidonada, una chaqueta oscura de lana con botones de bronce que cierra en la cintura con un estrecho cinturón de piel*[957.] Los detalles de la indumentaria de Brooks son me nos evidentes dada la mala calidad de la fotografía, pero se distingue una camisa blanca de amplio cuello y sin corbata, y una chaqueta grande y oscura, los puños salen evidentes de la misma. La imagen corresponde, por otra parte, con muchas de las fotos de Brooks quien nunca aparece con corbata y sí con grandes camisas.

No será un alterego el retratado, como en el caso de Duchamp, será una representación de sí mismas, altamente performativa pero real. Gluck y Brooks eran famosas por sus apariciones públicas travestidas en su ritmo cotidiano. Como Gluck le explicaba a su hermano en una carta escrita en 1918 cuando ella estaba en sus primeros veinte:

957 In the more highly finished work by Brooks, Gluck is shown as something of a sartorial dandy, sporting a fancy green striped waistcoat, black silk tie, starched white linen shirt and dark wool jacket with brass buttons that is drawn in at the waist with a narrow leather belt.

Estoy floreciendo con mis nuevo atuendo. Intensamente excitada. A todo el mundo le gusta. Es todo negro aunque puedo llevar una corbata de colores si me apetece y consiste en un abrigo largo y negro como un "bluecoat boy" con un cinturón de piel oscura y estrecho. Fue diseñado por tu hermana (yo) y confeccionado por una costurera loca. Extraordinariamente demente . Ella pensó que yo estaba totalmente loca y yo te aseguraba que, maldita sea, la loca era ella.... tiene un efecto de un viejo maestro y su aspecto es muy digno y distinguido. Más bien como un cura católico. Espero que te guste porque de hecho pretendo llevar este tipo de cosas siempre[958]

Gluck se vestirá siempre de hombre reclamando, según Elliot, su identidad como lesbiana, y según nosotros, su condición de artista dandyficada. Ya vimos como su transgresión era doble pues no solo vestía pantalones, transgrediendo la diferenciación de géneros, sino que vestía pantalones bombachos de montar, transgrediendo las normas de la corrección burguesa. (FOTO PAGINA 40).Además insistirá en cambiar su nombre para evitar ser relacionada con su familia , *Madre querida (...) durante más de un año he intentado mostrarte lo vital que es para mí evitar, especialmente en mis Exposiciones, cualquier conexión con el nombre familiar. Ya hace veinte años que me hago llamar Gluck y he hecho de ello lo que es, un nombre independiente y no enteramente desconocido*[959.] Más tarde prohíbe a su madre llamarla Hannah, su verdadero nombre, *primero de todo, recuerda llamarme Hig en lugar de Hannah, por favor haz un tremendo esfuerzo por mi propio bien... no le digas a nadie que eres la señora de Gluckstein, di*

958I am flourishing in my new garb. Intensely exciting. Everybody likes it. It is all black though I can wear a coloured tie if I like and consists of along black coat like a bluecoat boy´s with a narrow dark leather belt. It was designed by yours truly and carried out by a mad dressmaker. Utterly loony. She thought I was mad and I was damn certain that she was mad. . . It is old masterish in effect and very dignified and distinguished looking. Rather like a Catholic priest. I hope you will like it because I intend to wear that sort of thing always. SOUHAMI, Diana: **Gluck.** Phoenix Press. London, 1988, pp. 35-36

959"Mother Darling; (...) For at least a year, as you well know because I have often burst out about it to you, I have tried to show you how vital it seemed to me to avoid, especially in my Exhibitions, any connections whatever with the family name. It is twenty years now since I have called myself Gluck and made it what it is, an independent and not entirely unknown name. Correspondence Gluck a su madre, el 6 de octubre de 1936. Citado en SOUHAMI, Diana: **Gluck**. Phoenix Press. London, 1988, p. 153

simplemente que eres mi madre... y ... `HIG´querida `HIG´para siempre[960.] Su nombre decidido Gluck perteneció ya a un músico barroco `Gluck´, Christoph Willibald von Gluck[961,] que vivirá entre 1714 y 1787 y dará clases a Maria Antonieta. Gluck, la pintora, debía conocer a Gluck, el músico, pues antes de decidirse por hacerse una `profesional´ de la pintura estudiará música también profesionalmente.

En la parte de atrás de las fotografías con las que publicitará sus exposiciones escribirá, *`Por favor devolver en buena condición a Gluck, no prefijos, sufijos, o citas´*[962]. Su persona variará según el receptor, para Nesta Obermer será *`Darling Tim´*, o *`My bestest darling Tomithy Alf´*, o *`My Black Brat´*, para Romaine Brooks, *`Peter, a Young English Girl´*. Para los admiradores, *`Dearest Rabbitskinsnootchbunsnoo´*. Para Edith Shackelton Heald, la periodista, *`Dearest Grub´*[963.] Para su familia *`Hig´*. Para sus criados y sirvientes *`Miss Gluck´*, y para el mundo del arte `Gluck´ sin sufijos ni prefijos ni citas, por favor.

Como Gluck, Brooks a menudo llevaba trajes de chaqueta (de sastre). Se cortará el pelo durante su corto matrimonio con el pianista y escritor *John Ellingham Brooks* en 1902. Al principio se vestirá con ropas masculinas solo cuando decidía salir a hacer bocetos al exterior, para eso adquirió unos pantalones bien holgados y zapatos de caña alta de la *Our Boy Shop* en Londres, que aparentemente, espantaron a su marido. Sin embargo, Brooks era menos adicta a los ropajes masculinos que Gluck y, hay fotografías suyas posando con varios amigos que

---

960 First of all, do remember to call me Hig instead of Hannah. (...) Do please make a tremendous effort for my sake. (...) But it must be as my mother and not as Mrs. Gluckstein, D´you see? (...) And . . . `HIG´darling. `HIG´for ever more!!!!. Ibid, p. 154

961 compositor alemán de origen germano-bohemio, nacido en Erasbach, Alto Palatinado, e1 2 de julio de 1714 y fallecido en Viena el 15 de noviembre de 1787.

962 On the backs of hotographix prints of her paintings, sent out publicity purposes, she always wrote in her elegant handwriting: `Please return in good condition to Gluck, no prefix, suffix, or quotes´ SOUHAMI, Diana: **Gluck.** Phoenix Press. London, 1988, p. 9

963 Ibid, p. 9

indican que, esporádicamente, llevo vestidos y faldas a lo largo de su vida. Pese a todo o pese a ello, aparentemente siempre prefirió los pantalones para el vestir informal cuando salía con los amigos y más significativamente para nuestro propósito, cuando era fotografiada como artista o cuando posaba para ser retratada. Tal y como Flügel apunta en Psychology of Clothes (1930), *de todos los motivos para llevar una ropa, aquellos conectados con la vida sexual tienen una posición predominante*[964]. Amelia Jones, extrapolando esta observación añade que podemos entender la expresión de la identidad en estos códigos sartoriales que significan afiliaciones de género pero también de clase, raza, nacionalidad, profesión, y orientación sexual, siendo todos ellos importantes a la hora de construir un imagen personal. Y con lo que Bridget Booher[965] ha nominado como `la habilidad de las ropas para acentuar o confundir la sexualidad´, el modo en el que empaquetamos nuestros cuerpos puede revelar no solo una identidad sexual asumida que queramos proyectar sino también el modo en el que relacionamos nuestras normas culturales al género y a la sexualidad.

Toda elección sartorial pues se basa en la cultura y en la ideología. Judith Butler argumenta este dato en su argumentación sobre la alineación de cada sujeto con una identidad de género, *no hay un sujeto que decida sobre su género... por el contrario, el género es parte de lo que decide al sujeto. . .* Butler sugiere que *la materialidad del sexo se construye a través de la ritualización de la repetición de normas que se extrapolan claramente a los código sartoriales que definirán tal `materialidad´*[966] Esta repetición de la norma es precisamente lo que el dandy evita,

964 Òf all the motives for the wearing of clothes, those connected with sexual life have altogether predominant position. FLÚGEL, **The Psychology of Clothes**. Hogarth Press, London. 1930, p. 25. En JONES, Amelia: "Clothes Make a Man: The Male Artist as a Performative Function. Oxford Journal 18:2. 1995 (pp. 18-32)

965 BOOHER, Bridget, "Learning the Language of Clothes", Duke Magazine, vol. 79, no. 3. Marzo-Abril 1993.

966 There is no subject who decides on its gender. . . on the contrary, gender is part of what decides the subject. . . ´(...) `the materiality of sex is constructed through a ritualized repetition of norms is

creando su propio discurso siempre contrario al normativo. En todos los retratos `como artistas´ tanto de Gluck y como de Brooks ambas se travestían. Estos retratos pueden leerse como performativos en la línea de Rrose Sèlavy. Sin embargo, si, siguiendo a Elliott, uno acepta los recientes argumentos de diversos investigadores como Katrina Rolley , sus performances fueron, al menos en parte, dirigidas hacia una audiencia de un tipo especial y diferente, muy elitista. Estudiando en profundidad el autorretrato de Radclyffe Hall y su amante Una Troubridge, Rolley sugiere que la pareja adoptó un estilo de vestido que experimentaba con las últimas tendencias en moda en sus ambientes sociales de clase alta durante la década de los 20 y los 30 en vías de establecer una clara identidad como lesbianas que creían en las teorías de "*inversión congénita*"[967]. Como ya indicamos, nuestra lectura es más compleja y vemos en esa puesta en escena toda una declaración de intenciones que se refieren no solo al género sino a su condición de excepcionalidad de artistas de la vida moderna al margen de todo marco conocido. Obviamente, todas, las cuatro, se codeaban con las élites de su tiempo, unas clases sociales altamente privilegiadas en las que asumirán su rol de figuras artísticas y literarias.

La perfección sartorial debe de ser la base fundacional de la vida elegante; así la identificación principal del dandy como *un hombre que se enorgullece de una suprema elegancia en su ropa*. El dandy se ve a sí mismo como figura básica de la nueva sociedad que inaugura un nuevo orden de distinción y de aristocracia, con el vestido. Gluck, Romaine, Hall, Troubridge serán al herederas de esta importantísima misión, inaugurar un nuevo orden para las mujeres. Durante los años veinte estas artistas tenderán a adoptar excéntricas y extremadas variaciones

---

neatly extrapolable to the sartorial codes that define such materiality´. BUTLER, Judith. **Bodies That Matter: On thte Discursive Limits of `Sex´.** Routledge, New York and London. 1993.

967 ROLLEY, Katherina, “Cutting a Dash: The dress of Radclyffe Hall and Una Troubridge”. Feminst Review 35. Summer 1990, p. 55

de trajes masculinos que incluirán dramáticas chalecos, (uno de los elementos básicos del dandysmo); chaquetas largas y sueltas y trajes viejos pasados de moda, anacronismos al fin y el cabo, otra de las calves del dandysmo, que siempre hibrida otros tiempo, otros lugares, y otros géneros en un solo cuerpo. Rolley insiste en su marca de lesbianismo, nosotros en su marca de dandysmo, esto es de fatuidad y exhibicionismo.

Bridget Elliott continúa su discusión del retrato mutuo acercándose a las causas que pudieron llevar a Gluck y a Brooks a volver a un consciente culto del artificio, culto celebrado por los dandys en primer lugar y por sus herederos los movimientos decadentes de 1880s y 1890s. ¿Por qué elegirán este discurso en lugar de entroncar con otras retóricas de vanguardia más contemporáneas de colores primarios, perspectivas fracturadas, formas mecanizadas y simultáneas?. De hecho, ambas artistas compartieron una gran pasión por Whistler y emplearan su paleta de grises, blancos y negros, y sus diseños decorativos planos. Cuando Brooks regresó a Inglaterra en 1904 para dedicarse seriamente a la pintura deliberadamente se mudo a *Tite Street* en Chelsea, alquilando un estudio vecino a aquellos de John Sargent, Charles Condor y Augustus John, quienes vivían también en Chelsea, y más significativamente, cerca de la `White House´ Whistler. Aunque Whistler había muerto unos meses antes de su llegada, ella cambiará su paleta de color precisamente en este periodo, alegando lo poco apto de los colores brillantes a un clima como el británico y explorando las inmensas posibilidades de las gamas de grises, plomizos grises londinenses. Cuando fue a Saint Ives unos cuantos meses después, el único trabajo que mostró a sus amigos fueron una serie de piezas grises de pizarra, cada una procurando capturar varias escalas de color, un trabajo conceptual. Tales tonalidades dominarán su obra para el resto de su vida. Los críticos repetirían una y otra vez el impacto de Whistler en su obra, no tanto en su persona, cosa curiosa habiendo estado las dos, obra y persona, indisolublemente

unida. Gluck parece haber compartido la pasión de Brooks por Sargent y por Whistler, aparentemente decidiendo convertirse en pintora después de haber visto un trabajo de Sargent y de alquilar lo que había sido el estudio de Whistler en *Tite Street* que fue precisamente donde Brooks posó para su retrato.

La importancia continuada del movimiento decadentista para los participantes en la vida artística durante los primeros años del siglo XX es un tema que sorprendentemente ha tenido poca atención. Quizá esto se debe a que muchos de los primeros escritores y artistas modernistas denunciarán su pasado victoriano, y consecuentemente los parecen haberse tomado tal condena como valor de partida. Además y complicando la situación, se nos aparece el hecho de que en el siglo XXI nuevos estudios sobre los decadentes han tendido a obviar cierta lectura de una modernidad de los primeros años del siglo en orden a establecer comparaciones entre las formas culturales de la postmodernidad y aquellas de la última década del siglo XIX, señalando paralelismos de interés en cuestiones relativas los derechos de la mujer, las relaciones de género, las orientaciones sexuales, el socialismo, el colonialismo, el discurso de el "Otro", la proliferación de la cultura de la comodidad y el amplio y heterogéneo campo de las formas culturales y de estilos.

David Weir defiende en *Decadence and the Making of Modernism*[968] estudia las relaciones entre decadencia y literatura de la modernidad, concluyendo que la decadencia debería ser entendida no como un periodo de transición (desde la última década del XIX de la era victoriana tardía hacia la modernidad), sino más bien como una dinámica que envuelve una reforma de los códigos estéticos que pueden tener lugar en cualquier periodo histórico. Matei Calinnescu[969] afirma

968 WEIR, David. **Decadence and the Making of Modernism**. University of Massachussets Press, Amherst, 1995, p. 15

969 CALINESCU, Matei: Cinco caras **de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, *kitsch*, postmodernismo.** Metropolis. Tecnos/Alianza. Madrid. 2003, p. 158

asimismo que la decadencia no es una estructura sino una dirección o tendencia que se refiere más a un posible futuro que a un nostálgico y añorado pasado. Weir afirma que el movimiento decadente es moderno porque celebra el individualismo a expensas de *los requerimientos autoritarios tradicionales tales como la unidad, la herencia, la objetividad, etc*. En efecto, la decadencia transforma o subvierte las normas literarias ya existentes, las reglas y las convenciones mediante el ataque sistemático de lo natural en nombre de lo artificial y abandonando la mímesis tradicional y lo narrativo en favor de la poesía y del estilo.

Weir además asegura que las mujeres en particular estaban emplazadas fuera de la dinámica interna de la decadencia de finales del siglo XIX:

> *La auto idealización que el escritor decadente hace de sí mismo como mujer, se empareja con la fantasía negativa de la mujer quien corporeiza todo lo que es natural y de este modo antitético hacia el arte que él practica, es otro diseño de interferencia importante al concepto de decadencia mismo. En términos de historia de la cultura, este doble genero puede ser visto como una doble negación de ambos, de una `masculina´ modernidad y un romanticismo `femenino. En cualquier evento, el resultado de esta doble negación es una forma de decadencia que termina participando en la línea patriarcal aunque a priori reniegue de la masculinidad. Es lógico entonces, las pocas mujeres escritoras que aparecen en el canon de la literatura fiel a la estética decadente*[970].

Encontramos ciertas contradicciones en el mismo argumento de Weir y aunque no hubo mujeres escritoras dentro del decadentismo decimonónico si las hubo en

970 The decadent writer´s self-idealization of himself (sic) as woman coupled with the negative fantasy of woman as the embodiment of all that is natural and therefore antithetical to the art he practices is another pattern of interference important to the concept of decadence itself. In terms of cultural history, this double gendering can be seen as a double negation – of both `male ´modernity and `female´romanticism. In any event, the result of this double negation is a form of decadence that ends up participating in patriarchy even as it rejects masculinity. Small wonder, then, at the scarcity of female writers in the canon of decadent-aesthetic literature. WEIR, David. **Decadence and the Making of Modernism**. Amherst, University of Massachussets Press, 1995, p. 19

los albores del siglo XX quienes siguieron esa idea de la decadencia como *una dinámica que envuelve una reforma de los códigos estéticos.* Podemos señalar un número bastante significativo de mujeres artistas y escritoras que estaban fuertemente atraídas por la decadencia en el final del siglo XIX y primeros del XX. Por ejemplo, no solo Frances y Margaret Macdonald en el cambio de siglo, también Djuna Barnes, Natalie Barney, Hannah Höch, Claude Cahun, Florine Stettheimer, la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven y, por supuesto, Romaine Brooks y Gluck. Todas experimentaron con representaciones artificiales y decadentes de la *Moderna Nueva Mujer* . Todas crearon una proyección pública de una escurridiza identidad, escurridiza y artificial. Una identidad construida a través del vestido y toda una serie de estudiados códigos de modos y maneras. Una identidad de dandys.

Brooks y Gluck también adoptaron la pose del *dandy/flâneur* al vestirse deliberadamente como hombres, hombres anacrónicos, para sus autorretratos y para las fotografías publicitarias publicadas en conexión con sus exposiciones individuales. Nos podemos hacer una idea de la persona pública que proyectaba Gluck mediante un examen de las fotografías que utilizaba para publicitarse, incluidas dos que fueron tomadas por el fotógrafo de sociedad E.O. Hoppe, que circularon en varios artículos durante los años 1924 y 1926, como fue el autorretrato de 1925. De igual modo, Romaine Brooks llevaba "*un atuendo masculino*" en una fotografía publicitaria y en su famoso autorretrato de 1923, al que ya nos hemos referido. Ambos serán reproducidos en las portadas de la prensa diaria de las tres ciudades a las que viajará su muestra individual de 1925; París, Londres y Nueva York; *Sketch,* 17 de junio; *Bulletin de l´Art Ancian et Moderne* y en muchos otros recortes que se conservan y pertenecen a publicaciones sin identificar en los Archivos de Arte Americano en la Smithsonian Institution.

Ambas adoptan la puesta en escena del dandy-decadente decidiendo entrar en el juego de la representación como artista y construyendo a una mujer artificializada, distante y descarada a un tiempo. Pero, se pregunta Elliott, *porqué Gluck y Brooks eligieron mirar atrás, hacia el culto al artificio arraigado en el final del siglo XIX más que tomar partido en la inorgánica y fragmentada lenguaje de los movimientos de vanguardia de su tiempo, como el Fauvismo, Cubismo o Vorticismo*[971.] Cualquier respuesta, afirma Elliott, habrá de tener en cuenta, su privilegiada situación social y su formación artística poco ortodoxa, además, continua, ninguna de las dos ganaban su sustento en el mercado del arte, y ambas rechazaron siempre separarse de sus trabajos, incluso llegaron a menudo a presionar a los compradores para que les fueran devueltos sus trabajos. Nos llama la atención como Elliott reduce el fenómeno del dandysmo a la ropa, cuando todos esos datos que señala como causas de su decisión de transformarse en dandys-decadentes serán también consecuencias. Su fortuna les permitirá vivir en ese estresado ocio de los dandys; su trabajo será más espiritual que mercantil, por tanto, invendible; y su formación habrá de individualizarse para sus exquisitas sensibilidades, irrepetibles. Claramente encontraron sentido a la construcción de una protectora personalidad pública y, como si finaliza Elliott afirmando que si tuvieron, (...) *la libertad para comprometerse con los precedentes artísticos que encontraron con más sentido, y claramente la anti-ortodoxia sexual, la ironía y el individualismo de muchos de los escritores decadentes y artistas del 1890s era altamente apetecible para ellas*[972.]

971 But all this begs the question of why Gluck and Brooks chose to look back to a cult of artifice rooted in the late nineteenth century rather than taking up the inorganic and fragmented language of the avant-garde movements of their day, such as Fauvism, Cubism and Vorticism. ELLIOT, Bridget. "Performing the Picture or Painting the Other: Romaine Brooks, Gluck and thte question of Decadence in 1923", p. 82

972 With this came the freedom to engage with those artistic precedents that they found most meaningful, and clearly the sexual unorthodoxy, irony and idiosyncratic individualism of many decadent writers and artists from the 1890s was highly appealing to them. Ibid, p. 83

Sin embargo la similitud de los dos retratos representa un punto nada más que momentáneo de convergencia entre las dos artistas que, por otro lado, estaban ocupadas en asuntos pictóricos bien diversos y estrictamente personales. Si nos tomamos en serio sus ácidos comentarios, cada artista tendía a encontrar las prácticas de la otra algo superficiales y *amateurs*. Por un lado, Gluck encontraba el trabajo de Brooks de un elitismo empalagoso y aburrido, quejándose de que muchas de las poses de sus modelos de su *lesbian haut monde* eran tediosas y rígidas, y que el trabajo de Brooks era técnicamente y psicológicamente inferior al suyo propio. Por otra parte, cuando Brooks desprecia a Gluck por considerarla una colegiala que juega a vestirse de hombre está rebajándola a la condición de adolescente mal encarada y caprichosa, una condición esta que a una gélida dandy de cuarenta y tres años no podía gustar. Pese a todo la experimentada Brooks consiguió un soberbio retrato, su afamado `Peter, una joven niña inglesa´, que ha sido ampliamente reproducido y comentado, mientras Gluck solo consiguió un esbozo que pinto sobre un lienzo que luego reciclaría. Pero, pese a todo, y dadas las circunstancias, no nos cabe duda que ambas artistas se sintieron atraídas por la alta individualidad y lo performativo de hacerse dandys, un modo de ser en el que *la cultura vernácula y elitista podía ser combinada de maneras muy curiosas y donde mirar al pasado podría ser un modo de rediseñar el futuro.*

III.4.5 *No Pleasant Memories.* Dibujos Compulsivos

...Si ella fuese menos individualista, menos realmente consciente de su verdadera soledad y el papel personal que el arte jugaba en su vida, podría haber sido tomada por una surrealista o haber sido adaptada a algún otro título útil. Pero su modernidad no reside en su método pictórico o en una escuela, sino en su tenaz adherencia al derecho de ser ella misma, de luchar sus batallas psíquicas personales.

Breeskin, Adelyn d. 1986[973]

... dado que la fijación y movilidad de la identidad se ha convertido en una preocupación omnipresente en el arte contemporáneo, en artistas tan variados como Cindy Sherman, Catherine Opie, y Matthew Barney (por nombrar solo unos pocos), espero que las investigaciones en torno a Romaine Brooks estimularan una revisión de los límites históricos y las posibilidades de tales negociaciones visuales de la identidad.

Joe Lucchesi[974]

---

973 Romaine Brooks, in retaining contact with her own early preoccupations with character and the haunting loneliness of the individual was not being retardarie. By the 1920s her penetrating visual judgment could be seen as part of the new interest in psychology... If she were less of na individual, less truly aware of her own aloneness and the personal role art played in her life, she might be counted a surrealist or be fitted with some other useful title. But her modernity lies not in a pictorial method or a school, but in her tenacious adherence to the right to be herself, to fight her own psychic battles.... (quoted in BREESKIN, Adelyn D. **Romaine Brooks**, Washington: National Museum of American Art, Smithsonian Institute. 1986) En ELLIOT Bridget and WALLACE Jo-Ann, **Women artists and writers, modernist (im) positionings,** Routledge, London, 1994

974 ... because the fixing and un fixing of identity has become such a pervasive concern in contemporary art, from artists as various as Cindy Sherman, Catherine Opie, and Matthew Barney (to name only a few), I also hope that Romaine Brooks´s investigations will stimulate a rethinking of he historical limits and possibilities of such visual negotiations of identity. Joe Lucchesi. Introduction: CHADWIICK, Whitney: **Amazons in the Drawing Room. The Art of Romaine Brooks**. Chameleon Books, Inc. University of California Press. Berkeley. Los Angeles. London. 2000

(St. Mar) era para mí el menos temible de las dos extraña criaturas que me rodeaban... en su modo de locura, el era la única protección que tenía esperanza de encontrar. Cuando estaba con mi hermano, no estaba con mi madre, y esa era una alternativa muy bien venida, aunque solo un alivio comparativo.

Romaine Brooks,
No Pleasant Memories[975]

Romaine Brooks se disfrazó, como Baudelaire, de otra cosa. Y este disfraz no fue más que un camuflaje para su sentimiento, como el del poeta, eternamente solitario. En su autobiografía nunca publicada hará hincapié en esta *decisión de destino eternamente solitario,* estas memoria inéditas tienen el significativo título de *No pleasant memories* [976]. A partir de 1930, además, comenzará a dibujar de modo compulsivo al tiempo que irá escribiendo su misma historia. Los dibujos solo trabajan la línea, una línea que según la propia autora tenía vida propia y generaba todo tipo de monstruos, figuras blandas, chorretosas, fantasmales. Las memorias la reconstruyen como una desclasada, una *lapidé,* una vulnerable mujer entre cuya vida y el mundo se posiciona una cruel madre, *mi madre muerta se alza entre la vida y yo*[977].

La modernidad de Brooks residirá entonces en esta permanente búsqueda de la identidad, su identidad. Esa búsqueda de su torturada y extra sensible individualidad a través de su arte. La añoranza de cierta redención a través de su obra delata esa constante observación de sí misma que define a la personalidad dandy. Ella vive y muere frente al espejo; cada obra un espejo de sí misma, una

975(St. Mar.) was to me the less fearful of the two strangers creatures that encircled m e. . . in his crazy fashion, his was the only protection I could hope to find. When I was witj my brother I was not with my mother, and this was a welcome alternative, although only a comparative relief. BROOKS, **No Pleasant Memories**, p. 48

976"Memorias no placenteras"

977"My dead mother gets between me and life". SECRETS, Meryle: **Between Me and Life: A Biography of Romaine Brooks.** Garden City, NY: Doubleday. 1974

excusa para investigarse con más detenimiento, escrutarse, estudiarse, diseccionarse. Una traslación de sus experiencias vitales, quizá una perversión al más puro Dorian Gray. Evidentemente este contenido, esta retórica del individualismo, poco o nada tiene que ver con la búsqueda de nuevas formas plásticas o nuevos lenguajes visuales. La caída en desgracia de una artista leída como derivativa habría de ser pues revisada con una modernidad un poco más móvil y creativa, al estilo Bürger.

Una retórica deliberadamente trasnochada de auto-construcción y disfraz, y búsqueda de identidad, estará igualmente inscrita en su inédita autobiografía, *No Pleasant Memories*. Es probablemente que comenzase a escribirla al mismo tiempo que Natalie Barney, escribiera sus memorias en *The One That is Legion*, una novela muy alusiva llena de préstamos literarios que nos recuerda a *A Rebours* de Huysmanns, y que estarán llenas de mitos inventadnos por la misma autora para inventarse como personaje y como artista. Hemos de hacer notar que durante este periodo Brooks también producirá, dos dibujos de figuras hermafroditas, para la novela de Barney. Aunque, al igual que en el caso de Barney, la veracidad de la autobiografía de Brooks, a veces demasiado fantástica, ha sido cuestionada por diversos autores, Sir Harold Acton, quien la conocerá en Roma, Norman Colmes Pearson, Carl Van Venchten, y Marylen Secrest, y aunque muchos críticos han apuntado el alto grado en el que Brooks altera datos claves, eliminando a su hermana de sus memorias, cambiando su misma edad, etc., no ha habido una exploración en torno al modo en el que Brooks toma prestados de modo generoso y auto consciente la iconografía decadente para construirse a sí misma como una descastada o *lapidé*. En este modo, Brooks se niega a la invisibilidad de todas las mujeres artistas y de modo cuasi agresivo adopta una marginalidad coherente de una ya trasnochada y *de mode* decadencia masculina. Significativamente, pese a algunas reservas sobre la exactitud de su autobiografía, la literatura de la historia

del arte sobre Brooks ha aceptado su auto representación escrita y ha fallado al apercibirse de las similitudes entre sus estrategias visuales y verbales, su descripción enfática de sí misma como una *outsider* perpetua, la mitología romántica de su genio artístico creador, particularmente durante el periodo decadente y en los círculos de vanguardia de principios del siglo XX.

No Pleasant memories se organiza en 140 capítulos cortos la mayoría de los cuales detallan el sufrimiento de Brooks a manos de su loca y al parecer, algo sádica, madre quien parece haberse resentido enormemente por el hecho de que Romaine fuera muy saludable mientras su hermano y predilecto, St. Mar era demente y enfermizo. Hay ciertas indicaciones que apuntan al hecho que Brooks quiso introducir en su biografía numerosas fotografías y dibujos ilustrativos. Uno de ellos muestra a una madre a punto de azotar a su hija, Brooks claro, ante la mirada de su hermano. El pie del dibujo, dice *St. Amar se posicionó entre el azote de mi madre y yo*. La narrativa es extraordinaria, en una insuficiente descripción dice que su niñez fue *inusual*, incluye narraciones de su abandono por parte de su madre a manos de la señora que limpiaba, y ulterior descubrimiento y salvación….*los efectos de la vida en la pocilga nunca se borraron. En algún rincón oscuro de mi conciencia más profunda estas experiencias han horadado lo que sería en un tiempo un ansia íntima de cierta negativa exaltación de todos aquellos que andan solitarios y a la deriva.* Tras ser descubierta y rescatada por su abuela, la joven Romaine será eventualmente emplazada en un convento por su madre quien *acepto la posibilidad de que yo tomase los hábitos.* Los capítulos que detallan estas experiencias apuntan hacia una clara decadente preocupación por un Catolicismo Medieval algo corrupto. Brooks hace hincapié y recalca su más preciado tesoro, una fotografía de su hermana muerta, estando su hermana perfectamente viva durante casi toda su vida, y los capítulos que describen el fallecimiento de su hermano y de su madre vuelven a recalcar la fascinación por la

muerte, la decadencia, y la corrupción física.

Producirá unos doscientos dibujos de tinta y lápiz surgidos de cierto automatismo psicológico, todos realizados con una línea fina y clara. Imágenes recurrentes, de figuras femeninas demoníacas, cabezas de muerto, formas semihumanas con pelucas y cuyos miembros simulan ramas con garras. Hablan de sus miedos, sus pesadillas y sus memorias, nada placenteras. Cada dibujo estará marcado por una suerte de logo con el que Brooks se identificará, un ala, diminuta, agarrada por una cuerda o una cadena, que emplea como firma siempre en la esquina inferior izquierda. Se expondrán, un total de ciento un dibujos, por primera vez en París en la Galerie Th. Briant, 1931, posteriormente ya en el 1935 viajarán a Chicago y se exhibirán en el Arts Club de la ciudad. *Estos dibujos deberían ser leídos. Ellos surgen del subconsciente. Sin premeditación. Aspiran a una máxima expresión con un mínimo de medios*[978]. Originalmente iban a ilustrar sus memorias pero al final tan solo trece del total de doscientos servirán este fin. Estos trece dibujos serán mucho más evidentes, el resto mucho más abstractos. En 1935, tras la última exposición pública Brooks paro de dibujar, de pintar y de escribir. Recluyéndose en su casa de Niza, tras una breve estancia en Nueva York. Los dibujos han sido empleados en las dos biografías de la autora, la de Meryl Secrest de 1974 y la de Francois Werner de 1990.

La línea de cada dibujo es única pues hace un recorrido sin interrupciones, como realizado de un solo golpe. Son además curvas y orgánicas, generando formas sin volumen. Tal y como ella lo veía su infancia, y su madre, la perseguirán toda su vida no abandonándola jamás, *Bien inspirados por la risa, la filosofía, la*

978 "This drawings should be read. They evolve from the subconscious. Without premeditation. They aspire to a maximum of expression with a minimum of means". Romaine Brooks, Catalogue of an Exhibition of Original Drawings by Romaine Brooks (The Arts Club of Chicago, January 11-31, 1935), p. 1. En McNICKLE CHASTAIN, Catherine, "Romaine Brooks: A New Look at Her Drawings", in **Woman´s Art Journal,** vol. 17, No. 2 (Autumn, 1996-Winter 1997), pp. 9-14

tristeza, o la muerte, estos diseños introspectivos están cada uno de ellos presos dentro de la inevitable línea circular[979]. Recuerdan la estética del *fin-de-sieclé*. Vemos la influencia, en la línea sinuosa y orgánica, del *Art-Noveau* y del simbolismo. Por otra parte también podrían ser surrealistas ya que trabajan con el automatismo psíquico, tanto conceptualmente, creados sin premeditación, como en apariencia. Brooks no estuvo implicada en el círculo de Andre Bretón, cuya ideología era opuesta a la suya, pero seguro que estaría al tanto del interés en la psicología y el subconsciente.

La clave para descifrar los dibujos que ilustrarán *No Pleasant Memories*, nos la dará la misma Brooks quien se encargará de escribir la línea de las memorias que corresponde a cada uno de ellos en el reverso del mismo. Cada una de ellas será normalmente un texto exagerado que trabaja al más puro estilo Poe, describiendo minuciosamente lo más horripilante y lo más espantosos detalles con placer. Por ejemplo describe a muchos personajes deformes que jugarían un rol secundario en su vida. Lo más importante será la actitud reflejada hacia su pasado. Las memorias describen lugares, hechos, y personas reales con nombres ficticios. Aunque los seudónimos son bastante transparentes, por ejemplo su hermano St. Mar, será St. Amar, una extraña estrategia que, como vamos viendo en otras dandys, quiere desvelar al tiempo que parece velar.

No Pleasant Memories trata primero de su vida con su perturbado hermano y su aun más perturbada madre, el resto de los acontecimientos reciben una mínima atención. Poco se cuenta de su efímero marido John Brooks, y casi nada de su relación con Maya, su hermana, bastante más conservadora que ella. Para Maya y

979 "Whether inspired by laughter, philosophy, sadness, or death, this introspective patterns are each impreisioned within the inevitable circling line". Romaine Brooks, Catalogue of an Exhibition of Original Drawings by Romaine Brooks (The Arts Club of Chicago, January 11-31, 1935), p. 1. Ibid, p. 12

para su familia Romaine será *esa tía de la que nadie quiere hablar NOTA 11*. Tras la muerte de su hermano y su madre solo tendrán una sola comunicación, en 1921, cuando la hija de Maya, también llamada Romaine, se iba a casar, *como puedes venderla a una vida de esclavitud*[980], muy propia notificación para una dandy, por otra parte. Maya se enfadará tantísimo que no volverán a hablarse. Tampoco se introduce en la relación más larga de su vida, la que tuvo con Natalie Barney, quizá porque cuando comenzase a escribir sus memorias no estaban en muy buenos términos. Más se cuenta de su breve relación con el poeta D´Annunzio, algo más que extraño.

Muchos de los dibujos ilustrativos de las memorias describen las excentricidades de su hermano. Todos tienen en el reverso una indicación de la frase de las memorias que ilustran, *a veces mi hermano se negaba a abandonar los trenes (1930)*[981]. Su hermano decía ver personas que no existían, y hablar con ellas, cosa que Brooks describirá con una nube en su cabeza, además de unir cada figura que dibuja en una maya de trazos que las convierten en algo obsesivo y claustrofóbico. Mi hermano era un ser obsesionado con criaturas y voces contradictorias. Otra de las obsesiones del hermano será aporrear el piano, al menos tres dibujos dan imagen a esta obsesión.

> *El estruendo de cincuenta casas de locos no podría haber competido con los ensordecedores sonidos que ahora el sacaba del piano. Entre largos mechones de pelo era visible el pequeño y rojo cuello, yendo de arriba para abajo, como un pistón, dentro de la gran solapa de su abrigo. Tocaría una y otra vez... Al final, como un acordeón desinflado, se colapsaría a su ser primerizo y permanecería en silencio sobre el taburete hasta que hubiéramos abandonado la habitación*[982]

980sold into a life of slavery. BROOKS, **No Pleasant Memories**, 46. Ibid, p. 14
981-at times my brother would refuse to leave the train, p. 47. Ibid, p. 15
982 ...the din of fifty madhouses would not have competed with the deafing sounds which he now

Todavía en 1930 escribirá que cualquier sonido estridente le llenará la cabeza de sangre y el cuerpo de palpitaciones, bloqueándola totalmente. El lenguaje empleado para describir esta obsesión de St. Mar tiene cierto toque erótico que Secrets, la biógrafa de Brooks, achaca al comportamiento sexual de su hermano, bastante "inapropiado". Tal y como argumenta McNickle el lenguaje empleado por Brooks para describir el modo en el que su hermano se relacionaba con el piano resulta en cierto sentido erótico, y aludirá al "inapropiado" comportamiento sexual del hermano. Si realmente Brooks emplea este lenguaje para referir un hecho que no narra directa y abiertamente, seguiríamos viendo esta estrategia de la ambivalencia entre revelar y velar su pasado.

Lo que no vela y en lo que si insiste es en el carácter de su madre. Ella intentará por todos los medios cuidar a St. Mar, quien, la mayoría de las veces no se dejará seducir. La rabia de la madre se desviará hacia la pintora. En muchas ocasiones, escribirá, *lo veía dibujando cerca (de Ella) en silencio y, con una caña, comenzar a pinchar sus tobillos,* cuando Ella se apartaba simulando que no sucedía nada, St. Mar, *con una diabólica insistencia, continuaría su juego, moviéndose con ella.* En tales ocasiones las consecuencias eran desastrosas para Romaine, *al final mi madre volcaría su enfado en mí como el único medio de sustituir su confusión y su retirada*[983]. En un dibujo escribirá, *Mi pobre querido niño! Mi bello St. Amar! Pasó sin atención, quizá sin ser oído*[984]. Insistirá en la tiranía de su madre y su particular locura, una locura dictatorial. Esta dictadora, su madre, se encargará de recordarle de modo constante que no debería, ni siquiera podía, tener ningún talento que su

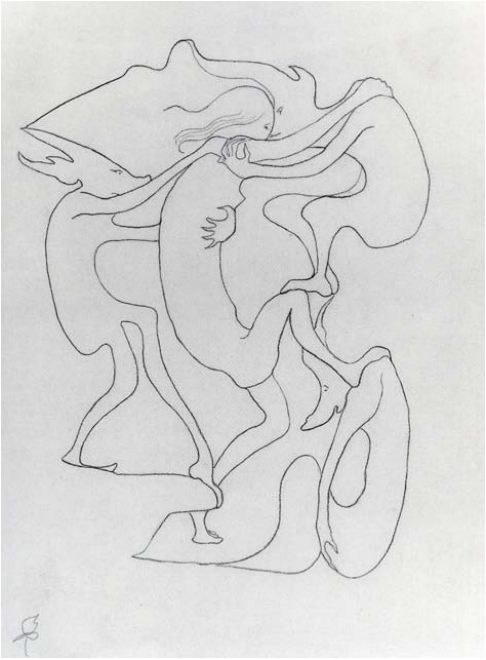
---

drew from the piano. Between long strands of hair was visible the small red neck, working up and down, piston-like, within the large coat collar. On and on he would play... at last, like a deflated accordion, he would collapse to his former limp self and remain quietly on the stool until we had left the room. BROOKS, Romaine, **No Pleasant Memories**, p. 53. Ibid, p. 14

983 "would see him draw near (Ella) quietly and, with a cane, start prodding her toes" (...) "with diabolical insistence, would continue his game, moving with her" (...) "At last my mother would turn her anger on me as the only means of covering her confusion and retreat". BROOKS, No Pleasant Memories, p. 48. Ibid. p. 11

984 "My poor, darling boy! My beautiful St. Amar! Passed unheeded, perhaps even unheard".

hermano no tuviese, y dado que su hermano no tenía talento alguno, era un enfermo, de Romaine se esperaba lo mismo; *Ella no quería que yo fuese inteligente porque mi hermano no lo era . . . No hubiera podido soportar que fuese yo, su hija, quien tenía cerebro*[985] . Hay evidencias que apuntan a que Ella vestirá Brooks como a un niño, por las tendencias sexuales de su hermano y por cierta idea de sustitución. Brooks se describirá a sí misma como *con una mentalidad de un niño de diez años,* cuando era una niña, y apunta en sus memorias, que luego, siendo adulta, seguiría vistiendo de hombre y muy fácilmente adoptará la moda masculina[986].



15. Caught. 1930. Grafito sobre papel.
(30x22 cm). Smithsonian Art Museum.

985 "She didn´t want me to be intelligent when my brother was not. . . She wouldn´t have it that it was me, the daughter, who had the brains". SECREST, Meryle: **Between Me and Life: A Biography of Romaine Brooks.** Doubleday. Garden City, NY.,1974, p. 388

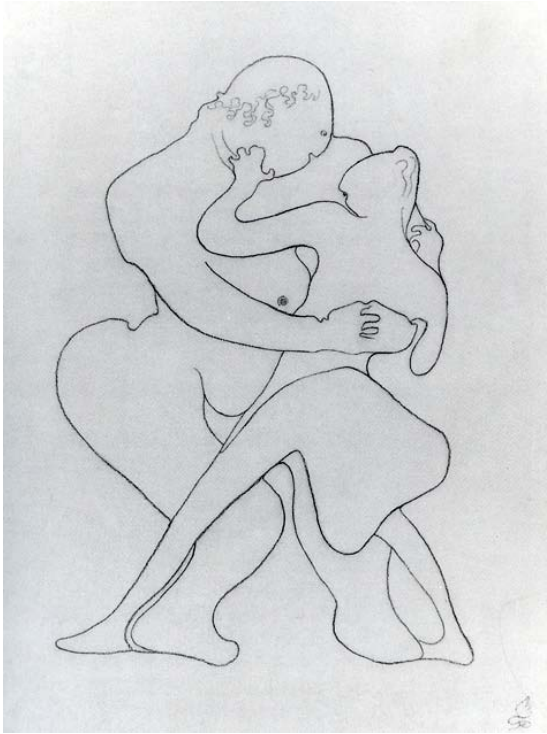
986 BROOKS, Romaine. **No Pleasant Memories**, p. 111

Carl Van Vechten será uno de los privilegiados que revisará estas memorias, y también uno de los primeros en cuestionar la veracidad de los datos. Ciertos hechos se dramatizan o se embellecen, y querrán apuntar a realidades más profundas. El supuesto abandono de la madre en manos de la señora de la limpieza, su vida en los suburbios, y su trabajo de vendedora ambulante de periódicos, con tan solo 6 años, resultan bastante increíbles pero remarcan la sensación de abandono con la que debió convivir toda su vida. En 1889, con tan solo quince años hará un dibujo llamado, *Mother and Child*, en él una figura enorme, la madre, agarra las piernas de otras más pequeña que trata de escapar[987]. Además el objetivo, escapar, se hace totalmente imposible desde que los cuerpos acaban formando una sola figura, una estrategia de fusión que empleará recurrentemente en sus ulteriores dibujos, una fusión más de condena que de placer. En *Enemy Fat*, 1925-35, insiste en esta dificultad de generar una identidad autónoma al margen de su madre. Brooks, apunta McNickle, buscará cierta soledad hiperpoblada, esto es, insistirá en rodearse de multitudes pero permanecer anónima. Una estrategia básica de dandy/flâneur. Romaine encontrará en su madurez cierta dificultad para establecer su misma identidad, que acabará llena de contradicciones y paradojas. Su madre le demandará estar siempre a su lado, *siempre me estaba esperando; Si me escapaba al jardín o a mi propia habitación, como un torbellino se apresuraba por toda la casa gritando mi nombre. Antes o después había de enfrentarme a la tormenta, y su fuerza era tal que encontraba preferible seguir sin dudar los erráticos movimientos de mi loca dueña*[988] . Como ella misma afirmaría, su madre, a la que llama su "loca dueña", la perseguiría hasta después de muerta, como una cadena angustiosa. Quizá la misma cadena que empleará como firma.

---

987 Este dibujo está perdido pro todos sus biógrafos se refieren a él.

988 "She was always expecting me"... If I escaped into the garden or to my own rooms, like a whirlwind she would rush through the house calling my name. Sooner or later I would have to face the storm, and its force was such that I found it preferable to follow without hesitation the erratic movements of my mad owner. BROOKS, **No Pleasant Memories**, p. 85



15. Enemy Fat. 1930. Grafito sobre papel.
(30x22 cm). Smithsonian Art Museum.

Toda su vida será una huida, imposible, de esta influencia materna. Buscará la soledad para escapar de ella... *mi deseo no será solo escapar del convento sino también de mi madre*[989]. Con ochenta y cinco años Romaine *Mi madre muerta sigue interponiéndose entre mi persona y mi vida. Hablo como ella desea que hable / Actúo como ella me ordena / Para mi ella es la raíz enemiga de todas las cosas*[990]. Gluck, Hannah Gluckstein, (*Peter, a young english girl)*, tendría una relación muy similar con su madre, "El Meteoro", tal y como la llamaría su propia

989"To escape not only from the convent but also from my mother". Ibid, pp. 65, 67

990"My dead mother gets between me and life. I speak as she desires / I act as she commands / To me she is the root enemy of all things". SECREST, Meryle: **Between Me and Life: A Biography of Romaine Brooks.** Doubleday. Garden City, NY.,1974, p. 383

hija. Francesca Gluckstein, tal y como narra su hija, tenía una salud mental bastante frágil, *Todo lo que el meteoro tocaba parecía dirigirse hacia la confusión – Incluso sus actos más amables. Eso es lo que significa tener una base perturbada o desequilibrada – Se comunica con todas las cosas*[991]. Tal y como argumentan las biógrafas de ambas artistas, ninguna de las dos pudo diferenciar exactamente la frontera entre el resto de la humanidad y ellas mismas, como si les hubieran robado el poder de controlar su mismo destino.

Brooks abogará por una vida de elitismo y silencio, elitismo aristocrático que Bridget Elliott explica por su interés en Nietzsche, a quien leerá ávidamente[992], *por supuesto no hay duda que la naturaleza anti democrática y altamente elitista de la crítica del progreso de Nietzsche debió haber gustado a Brooks, lo que ha generado visiones alternas que para muchos observadores son muy problemáticas*[993]. Y continúa Bridget haciéndonos notar la paradoja del mismo trabajo de Brooks el que busca representaciones futuras para un grupo de mujeres de élite pintándolas como efigies muertas que habrían de leerse de un modo alegórico más que literal. Citando a Benjamin y su lectura del drama barroco alemán justifica la búsqueda de nuevos significados de la obra de Brooks a partir de la reposición de fragmentos descontextualizados; *los personajes del Trauerspiele mueren, porque solo así, como cadáveres, como pueden entrar en el territorio de la alegoría. No es por el bien de la inmortalidad que encuentran su*

---

991 "Everything that the Meteor touches always seems to lead to confusion – Even her kind acts. That´s what it is to have a disturbed and unbalanced aura or base – It communicates itself to everything". SOUHAMI, Diana: **Gluck.** Phoenix Press. London, 1988, pp. 125-126

992 Ver, Giuditta Villa , "Romaine Brooks: Entre mots et images", in CHAVANNE, Blandine & GAUDICHON, Bruno, ed.: Romaine Brooks. Musée de la Ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l´Ouest. Poitiers. 1987. /171-176). En Bridget Elliott, "Deconsecrating Modernism. Allegories of Regeneration in Brooks and Picasso" (pp. 35- 51). CHADWICK, Whitney & LATIMER, Tirza True: **The Modern Woman Revisited. Paris between the Wars.** Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey, and London. 2003

993 Of course there is little doubt that the antidemocratic and highly elitist nature of Nietzsche´s critique of progress would have appealed to Brooks, which makes any alternate vision she offers highly problematic for many of her viewers. Ibid, p. 47

final pero por el bien del cadáver[994]. Brooks no desmiembra al modelo, le da un aspecto cadavérico. Sus retratos de mujeres modernas, con toda la carga de elitista política de géneros, construirá una innovadora pintura alegórica que refunde y recicla elementos de tradiciones tempranas en un contexto más complejo y ante una nueva realidad social.

Esta obsesión con la muerte, que pocos críticos han señalado, estaría reflejada en muchos dibujos, como en *Caught* and *The Impenders*, los que ilustran la posición "de cuña" que ocuparía en su familia, una posición a la que misteriosamente sobrevivió, ... *y mi infancia pasó intentando seguir la corriente y aplacar sus temibles e irresponsables estados de ánimo. Porque no fui, desde el principio, aplastada entre ellos permanece siendo un misterio*[995]. En los dibujos unas figuras demoníacas, asociadas a las alucinaciones de St. Mar y a la relación de Ella con el mundo de los espíritus[996] y lo oculto. Una figura femenina intenta escapar pero, una vez más no puede. Esta obsesión por deshacerse de sus recuerdos se vuelca también en muchos otros dibujos en los que aparece un río. En uno de ellos aparece remando, *querido Gabri (...) soy yo la que estoy remando en una aureola gigante protegida con una ala transparente*[997]. El agua y la barca podría sugerir el Rio Lethe, cyas aguan borran el pasado de la memoria de aquellos que la beben. Algo que Brooks hubiera deseado. En otro dibujo titulado *Lethe (1931)*,

---

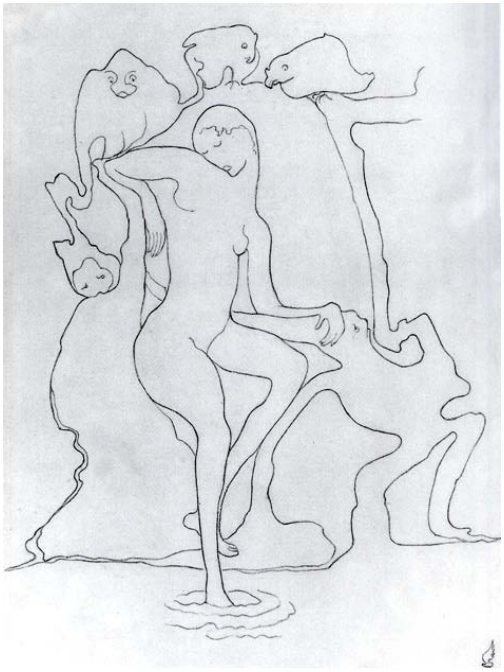
994"the characters of the *Trauerspiele* die, because it is only thus, as corpses, they can enter into the homeland of allegory. It is not for the sake of immortality that they end but for he sake of the corpses. BENJAMIN, Walter. **The Origin of German Tragic Drama**, trans. John Osborne London: NLB, 1977. Citado en Ibid, p. 47

995(...) - and my childhood was passed in humoring and appeasing their fearful and irresponsible moods. Why from the first I was not crushed between them remains a mystery. Ibid, p. 34.

996Ella estaba fascinada, como muchas otras mujeres a finales del siglo XIX, con el mundo de los espíritus y el ocultismo. Decía ver a fantasmas, escribía poemas al demonio, y afirmaba tener poderes psíquicos. Todos los doctores contratados para tratar l ademencia de su hijo acabarán ahaciendo de mediums tras la insistencia de la madre.

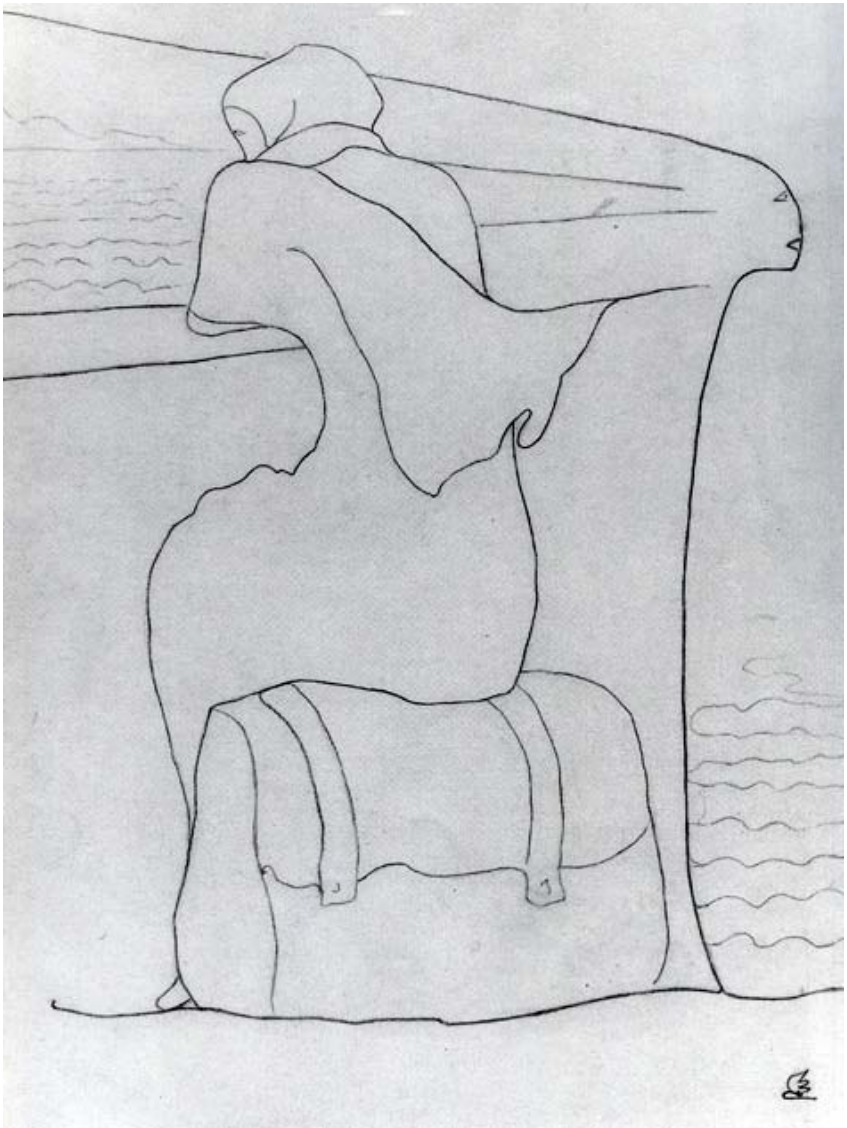
997"You dear Gabri are the first to receive a word on my stationary with the little boat. It is I who in thte process of rowing in a giant Auréole equipped with a transparent wing. Crata a Grabriele D´annunzio, en CHAVANNE, Blandine & GAUDICHON, Bruno, ed.: **Romaine Brooks**. Musée de la Ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l´Ouest. Poitiers. 1987, p. 188

muestra a una figura femenina con los ojos cerrados y el cuerpo ablandado metiendo un pie en el río, su figura no se fusiona con ninguno de los pajarracos que la rodean, lo que quizá indicaría una liberación, algo alucinada sin embargo. Esta persecución de liberarse de su pasado se repite una y otra vez, en *The Past (1931)*, repite el río y la figura femenina, pero está vez parece esperar sin esperanza. Finalmente su logo o firma insiste en esta incapacidad, como ya hemos visto un ala intenta escapara mientras una correa la amarra al suelo, el dibujo forma una "R" de Romaine, y había sido empleado ya en su autorretrato de 1923, Brooks siempre se sintió así, *como un pequeño animal atrapado en un red*[998].



17. Romaine Brooks, *Lethe*. 1930. Grafito sobre papel. (30x22 cm)
(30x22 cm). Smithsonian Art Museum.

998Like a small animal caught in a net. McNickle, p. 14



19. Romaine Brooks, *The Past.* 1930. Grafito sobre papel. (30x22 cm). Smithsonian Art Museum.

Según Sartre en 1828 Baudelaire sufrirá su famosa "grieta", cuando su alma demasiado fina, original y tierna tuvo el primer choque con la vida. Su madre se casará y lo enviará a un internado. Un abandono absoluto a ojos del poeta, *cuando*

se tiene un hijo como yo, dirá, *uno no vuelve a casarse*[999]. Desde esa fractura decidirá un destino solitario, de aislamiento decidido, y se hará único, único hasta el extremo del goce solitario, único hasta el terror. Brooks también se hará única y quizá esa aparición de la conciencia de sí misma, que suele sobrevenir en la infancia, le llagaría mientras era presionada por un enfermo mental, St. Mar y una perturbada y obsesiva madre. Y como Baudeliare decidirá hacerse otro para no padecer: *Soy otro. Otro, diferente de todos vosotros que me hacéis padecer. Podéis perseguirme en mi carne, pero no en mi alteridad* [1000]

19. Un ala encadenada.
La firma de Romaine Brooks.

999 SARTRE, Jean Paul,: Baudelaire. Alianza editorial. Madrid, 1994, p. 12
1000 Ibid, p. 15

CONCLUSIONES

El hombre expoliador es un aristócrata; la mujer expoliadora es una prostituta, pero la prostituta es el extremo de la aristocracia: no tiene el orgullo de la propiedad, ni siquiera de su propio cuerpo. ¡ Oh ramera de Babilonia, cúbreme con tus pecados!

Nietzsche

El uso desenfrenado de la paradoja corre el riesgo de implicar (o implica simplemente) una posición individualista, y podría decirse, una suerte de dandysmo. Sin embargo, aunque solitario, el dandy no está solo: (...) toda la clase intelectual, si no milita, es virtualmente dando.

Roland Barthes

Una peripecia de dandi del pensamiento: "Sueño con construir un sistema que, por el placer ascético, destruiré progresivamente".

Roland Barthes

(Hetaira) Eran inteligentes, ingeniosas, se expresaban muy bien y eran educadas, las únicas mujeres en la sociedad ateniense a las que se les permitía manejar sus propias finanzas y rondar por las calles en cualquier lugar a cualquier hora.

Jess Wells[1001]

(...) la cultura francesa, está inexorablemente unida a la naturaleza transitoria del capitalismo, que frecuentemente lanza. . . rebeldes ambiguos cuya rebelión nunca llega a la revolución, pero en cambio a una re-afirmación de sí mismos; el dandy, bien aristócrata, artista o radical romántico ... es sobre todo anti-burgués.

Elizabeth Wilson [1002]

1001 They were intelligent, witty, articulated and educated, the only women in Athenian society allowed to manage their own financial affairs, stroll through the streets anywhere at any time. WELLS, Jess: **A Herstory of Prostitution in Western Europe.** Shameless Hussey. Berkeley. 1982

1002 ... French culture, is inextricably linked to the transitory nature of capitalism, which frequently throw(s). . . up ambiguous rebels whose rebellion never is a revolution, but instead a reaffirmation of the self; the dandy, whether aristocrat, artist or romantic radical. . . is above all *anti-bourgeois.* . WILSON, Elizabeth: **Adorned in Dreams: Fashion and Modernity**. Berkeley: University of California Press. Berkeley. 1987, p. 183. Citado por JONES, Amelia: “Clothes Make a Man: The Male Artist as a Performative Function. Oxford Journal 18:2. 1995, p. 21

Mme de Merteuil; Yo establezco mis principios, ... yo los creo, y puedo afirmar que he hecho de mi misma lo que soy ...soy el fruto de mi propio trabajo [1003].

Podemos defender que la propuesta artística específica de las dandys no ha sido hasta la fecha recibida ni descodificada adecuadamente. No podemos aceptar reducir la aportación de las dandys a el discurso, más o menos oportuno y rompedor, de cierta condición femenina. Por definición como ya hemos visto, e insistiremos en ello, el fenómeno dandy rompe con las distinciones entre los géneros, así que poco habremos entendido si volvemos a reconducir a las dandys a una categoría cerrada de género. Pero estas mujeres, las dandys, todas, no sólo rompen con las categorías de género sino que por su mismo accionar, su propio desarrollo vital, su misma actitud, rompen al menos dos más de las distinciones fundamentales que vertebran la sociedad burguesa desde la Restauración, es decir desde los albores mismos del dandysmo moderno. Las dandys rompen, por un lado, con la distinción entre los objetos susceptibles de ser considerados "arte" y los que bajo ningún concepto podrían serlo. Al mismo tiempo y por otro lado, las dandys destruyen el gran principio de la modernidad burguesa que escindía radicalmente los entes entre sujetos y objetos. Rupturas que afectan, como venimos diciendo, a categorías absolutamente vertebrales de la sociedad burguesa y que quedan seriamente tocadas desde la perspectiva del trabajo-vida de las dandys: el género determinado biológicamente y clausurado socialmente; la subjetividad definida metafísicamente e inflacionada frente a un mundo de objetos sometidos e inertes, mundo de objetos que incluye naturalmente a las mujeres, los pueblos colonizados y a cualquier otro complemento de adorno o utilidad para el sujeto privilegiado; el arte acotado académicamente y segregado como práctica y orientación de la experiencia respecto de todas las fuerzas activas que nos conforman

1003 "I say: my principles ... I created them, and I can state that I made myself what I am ... I am the fruit of my own labor" BAUDELAIRE, Charles: **Ouvres complètes.** 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1975 (II, 74.) . Citado por STANTON, DOMNA C. : **The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature.** Columbia University Press. New York. 1980, p. 192

antropológicamente.

Puesto que uno de los objetivos a batir por el dandysmo es la noción misma de arte que sostenían los burgueses, no podemos evaluar el trabajo de las dandys como si de "obras de arte" en el sentido más filisteo se tratara. Habrá que comprender que nos hallamos por tanto, no sólo frente una poética diferente sino ante toda una nueva estética que genera un ser auto-construido y consciente de su construcción, que nos impone un cambio de perspectiva, exigiéndonos centrarnos en la producción misma de subjetividad y de contextos relacionales, delineando los modos de relación que genera y en los que consiste la nueva estética del dandysmo. Podemos sostener además que será esta estética la que dará cuerpo a toda la revolución formal y vital de las vanguardias, y que en palabras del teórico de la vanguardia Peter Bürger era *su reconducción del arte a la praxis vital*[1004].

No en balde, los y las dandys habían recibido en herencia toda la carga de negatividad que se había ido acumulando desde la Restauración y el Romanticismo, tal y como lo ha definido Jordi Claramonte. Un arsenal de negatividad en tanto proceso de construcción de una autonomía moderna, basada hacer frente a la sistemática construcción de normalidad que constituirá los regímenes burgueses de producción y convivencia, mediante una no menos sistemática indagación y acumulación de elementos de negatividad en respuesta a todo ese aparato de normalidad, una actitud de oposición y rebeldía. Las dandys en vez de limitarse a seguir con el proceso reactivo de negar la normalidad burguesa, tendrán la fuerza de recoger toda esa negatividad y desplegarla en su vida y sus ambientes rompiendo las demarcaciones heredadas y generando un nuevo contexto en el que vivir su *yo-como-arte*. Esta actitud o *ethos*, los transforma en artistas de la vida y máximos expertos en el "arte de vivir". Tal y como apunta Simón

[1004] BÚRGER, Meter: **Teoría de la vanguardia**. Ediciones Península. Barcelona, 2000

Marchán Fiz, *Bajo este matiz, el arte de la vida se oferta como una tarea continuada para conformar la vida y el propio yo*[1005]. Las dandys logran ese ser artístico, ese yo-como-arte mediante la manipulación consciente de sus propias vidas. Unas vidas que se deciden como destinos cerrados, unas vidas en una desarrolladas bajo una ardua ascesis, una labor constante, una "tarea" de perpetua auto-superación con el único fin de una auto-producción de sí mismas variable. Como ya apuntamos en la definición del fenómeno del dandysmo, un asesinato del yo, supuestamente natural a base de una continua y férrea vigilancia de un nuevo "yo" que se instituye en contra de las determinaciones productivas y relacionales de la sociedad burguesa. Un "yo" con un voraz apetito por un "no yo".

Las dandys necesitan por tanto desplegar en su quehacer una equiparación del arte y la vida, una vida hecha arte o viceversa, con todas sus consecuencias. Por ello en la consideración de su trabajo artístico no ocupa un lugar central ninguna pieza concreta y convencional: cuadro, objeto, poema o lo que fuere. No importa tanto la materialización, más o menos acertada de un concepto, como la construcción de un determinado contexto: importa, por eso, la vida cotidiana, importa cada acción, cada movimiento, cada palabra, y sobre todo importa cada gesto, cada modo y cada manera. Importa la actitud e importan los modos de relación, nuevos o recuperados, que generan a su alrededor al generar su puesta en escena. Por eso dirá Domna Stanton: *que el dandy dedicara sus energías a transformar el "yo" en una obra de arte podría parecer gratuito para un gideano, absurdo para un existencialista, tal y como Sartre escribiría, y frívolo para un puritano. Pero es precisamente al apropiarse de lo que tachamos de insignificante y de inyectarlo de un penetrante y profundo significado, que la proeza artística del*

1005 MARCHÁN FIZ, Simón: **Introducción a la Estética y la Teoría del Arte I.** Facultad de Filosofía UNED, Madrid. 2007-2008 (101)

dandy se entiende.[1006]

El dandy lleva su praxis a un terreno que es precisamente el terreno clave para la ordenación social y política de la sociedad burguesa: esto es al terreno de la construcción de sí que Foucault ha denominado "Tecnologías del yo": *aquellas técnicas que permiten a los individuos efectuar un cierto número de operaciones en sus propios cuerpos, en sus almas, en sus pensamientos, en sus conductas, y ello de un modo tal que los transforme a sí mismos, que los modifique, con el fin de alcanzar un cierto estado de perfección, o de felicidad, o de pureza, o de poder sobrenatural, etc., etc.*[1007]. Tal y como afirma el mismo Foucault la modernidad pareció olvidarse del "ocuparse de uno mismo", inflamando el "conocerse a uno mismo". Las razones de este olvido se deben, a la imposibilidad de fundar una ética del "ocuparse de uno mismo" por ser considerado la base de todo inmoralismo en la educación cristiana, además de por la tradición filosófica occidental y las ciencias humanas que se han preocupado básicamente por el conocimiento y el sujeto del conocimiento. Barbey D´Aurevilly define el fenómeno del dandysmo como anti-cristiano ya que surge de la vanidad, de la fatuidad más concretamente, una cualidad que ha sido, dice el autor francés, difamada por los moralistas y considerado el más vil sentimiento de todos. Además en la introducción de la segunda edición de su tratado apunta, *En efecto: ¿qué es lo que aquí se ve, a la luz de está lámpara azulada? El hombre y su vanidad, el refinamiento social y unas muy reales influencias, aunque incomprensibles a la sola ley de la Razón, !esa*

1006 STANTON, DOMNA C. : **The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature.** Columbia University Press. New York. 1980

1007 FOUCAULT, Michel: **Tecnologías del Yo y otros textos afines.** Paidós Iberia. Barcelona – Buenos Aires – México. 2000 (36) . Citado por Miguel Morey en la introducción a la edición española, en la que informa de la traducción como "Tecnologías de yo" por lo poco elegante de "Tecnologías de uno mismo", no obstante, continua sería más ajustado "uno mismo" por "self".

gran imbécil![1008].

También Foucault en *¿Qué es la Ilustración?* esboza lo que *pudiera llamarse la actitud de la modernidad*[1009]. En este artículo elabora un discurso que unirá la idea kantiana de la ilustración con el concepto de Baudelaire del pintor de la vida moderna, un artista en actitudes, un dandy, *no obstante, para Baudelaire, la modernidad no es simplemente una forma de relación con el presente; es también un modo de relación que hay que establecer consigo mismo. La actitud voluntaria de la modernidad está ligada a un ascetismo indispensable. Ser moderno (...) es tomarse a sí mismo como objeto de una elaboración ardua y compleja*[1010]. El dandy se inventa a sí mismo, jugando al juego de una posible libertad, la libertad de cierto ser heroico que transfigura el mundo real y sobre todo, su persona, ya que solo en el arte se puede producir este "hacer heroico". Así focalizará sus esfuerzos estéticos en hacer de sí mismo una pieza de arte, una cosa, un artefacto como única vía de libertad. Es un *ethos* filosófico que se caracterizaría por ser una actitud-límite, no se sale del sistema, se permanece en los bordes, en las fisuras. Y desde esas fisuras es desde donde se pudo ejercitar esa arriesgada libertad, una libertad que, como advierte Kant, tiene sus riesgos, ya que al exponer su punto de vista haciendo un uso público libre de su razón, el sujeto puede ser despedido, excomulgado, multado, excluido. Ser un dandy, ya lo vimos, tiene sus riesgos, los riesgos, quizá, de la mayoría de edad a la que se refiere Kant, donde establece su divisa para la ilustración: *!Ten valor para servirte de tu propio entendimiento!*[1011]. Y se sorprendería sin duda de ver que varias integrantes del *bello sexo*[1012], como las

---

1008 BARBEY D´AUREVILLY, Jules, "El Dandysmo", prologo a la segunda edición, (152) En, BARBEY D'AUREVILLY, J.; DE BALZAC, H; BAUDELAIRE, C.: **El Dandysmo.** La Fontana Literaria. Madrid, 1973.

1009 FOUCAULT, Michel. "¿Qué es la Ilustración?" (197-207). En FOUCAULT, Michel: **Saber y Verdad.** Las Ediciones de la Piqueta. Madrid. 1991

1010 Ibid., 202

1011 "¿Qué es la ilustrac ión?". KANT, Emmanuele: **Filosofía de la Historia.** Ediciones Nova. Buenos Aires. 1964.

1012 La mayoría de los hombres, a pesar de que la naturaleza los ha librado desde

llama, fueron capaces no solo de pensar por sí mismas sino de construirse a sí mismas bajo su particular diseño, un diseño que se extenderá a todos los ámbitos de la vida. Una vida que fue su creación artística, su "cosa" artística sin duda arriesgada.

El esfuerzo humano por dominar la naturaleza, un dominio que incluye al hombre mismo, es el rasgo central de la historia de la ilustración, tal y como afirman Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración.* Esta idea, revisa el postulado marxista que coloca a la lucha de clases como el motor de la historia. Para los teóricos críticos, la historia será animada por el conflicto hombre-naturaleza enfrentado como sujeto-objeto. En este esfuerzo verán los autores que la humanidad le otorgó el triunfo a la razón subjetiva o instrumental, es decir, una forma de racionalidad que sólo busca que los medios se adecuen a los intereses subjetivos de la auto-conservación. La razón subjetiva es tan solo un instrumento ya que no es utilizada para juzgar los actos y el modo de vivir del hombre. Entonces, la razón, en vez de liberarnos ha conducido al hombre a la barbarie: la naturaleza, incluso la naturaleza humana, se ha "cosificado". La razón subjetiva, desembocará en un materialismo vulgar e incluso en una barbarie de la dominación. Adorno y Horkheimer, auxiliados por Luckács, consideran más los procesos reificadores, cosificadores, que acompañan inevitablemente a los procesos de racionalización creciente.

En su *Dialéctica Negativa*, Adorno proclama la necesidad de establecer una

---

tiempo atrás de conducción ajena *(naturaliter maiorennes),* permanecen con gusto bajo ella a lo largo de la vida, debido a la pereza y la cobardía. Por eso les es muy fácil a los otros erigirse en tutores. ¡Es tan cómodo ser menor de edad! Si tengo un libro que piensa por mí, un pastor que reemplaza mi conciencia moral, un médico que juzga acerca de mi dieta, y así sucesivamente, no necesitaré del propio esfuerzo. Con sólo poder pagar, no tengo necesidad de pensar: otro tomará mi puesto en tan fastidiosa tarea. Como la mayoría de los hombres (y entre ellos la totalidad del bello sexo) tienen por muy peligroso el paso a la mayoría de edad, fuera de ser penoso, aquellos tutores ya se han cuidado muy amablemente de tomar sobre sí semejante superintendencia. Ibid.

nueva noción de racionalidad. Proclamará la necesidad de una razón de carácter negativo, dialéctico y material, que debe afirma a su vez, la no identidad entre sujeto y objeto, entre pensamiento y realidad. Una razón que le sirviese para criticar la sociedad, razón crítica que se ejercita en la dialéctica, por el carácter contradictorio de la razón humana, y razón negativa, ya que se presenta como crítica y negación de la positividad dada. *La Dialéctica Negativa* es un anti sistema,...*se podría llamar a la dialéctica negativa un anti sistema. Con los medios de una lógica deductiva, la Dialéctica Negativa rechaza el principio de unidad y la omnipotencia y superioridad del concepto*[1013]. Adorno desarrolla una crítica al pensamiento identificador, un instrumento que se ha mantenido incólume para dominar la naturaleza. La identificación está fundamentalmente unida a la diferencia sujeto-objeto, y por ende, a la dialéctica histórica de la Ilustración. Esta teoría de la abstracción y la identidad legitimará, por ejemplo, la negación-aniquilación de los diferentes. La teoría de la abstracción suponía la reducción de la heterogeneidad individual, los individuos al perder sus cualidades diferenciales pasan a ser todos iguales, indiferenciados e intercambiables. Lo individual queda absorbido por la eficiencia práctica de un sistema de producción, el individuo se hace tipo. El pensamiento identificador es reificación e ideología. En él se produce la "cosificación" del sujeto individual que ha de renunciar a su autonomía, sometiéndose a una sociedad en la que toda diferencia queda reintegrada y recuperada en algún aspecto del sistema social general. Gillian Rose[1014] apunta que la reificación es una categoría social que muestra el camino por el cual la conciencia ha sido totalmente determinada. Se impide la formación de una conciencia crítica independiente, tal y como apunta Susan Buck-Morss, *Adorno no solo pretendía demostrar la falsedad del pensamiento burgués, quería demostrar que precisamente cuando el proyecto burgués –el proyecto idealista de establecer*

1013 ADORNO, Theodor W.: **Dialéctica Negativa**. Taurus. Madrid. 1992

1014 ROSE, Giillian: **The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno.** MacMillan. London. 1981

la identidad entre el pensamiento y la realidad material– fracasaba era cuando demostraba, sin intención, la verdad social, probando entonces la preeminencia de la realidad sobre el pensamiento y la necesidad de una actitud crítica y dialéctica de no-identidad hacia ella –probando en otras palabras la validez del conocimiento materialista, dialéctico[1015]. Este era el modo de socavar el idealismo burgués: exponer las contradicciones que afectan a las categorías y siguiendo una lógica inherente, empujarlas a la auto destrucción.

La dialéctica sujeto-objeto en su desarrollo se ha mostrado como un dialéctica imperialista, una dialéctica que ha defendido hasta hoy la identidad absoluta, siendo el mejor ejemplo de ello el idealismo. En él se reduce el objeto por el sujeto a través del pensamiento idéntico, y se reduce así la diversidad sensible en un concepto unificador. La identidad del sujeto con el objeto permite la constitución de una totalidad subjetivo-objetiva, idéntica consigo misma y que excluye de sí todo lo que se muestra como irreducible, todo lo que no se deja asimilar, identificar o dominar. En las reflexiones de *Dialéctica de la Ilustración,* Adorno analiza las relaciones sujeto-objeto-concepto. Interpretará dicha relación como un proceso de opresión y sometimiento en la medida en que el sujeto, el elemento opresor, se torna a la vez en víctima oprimida y sometida. El precio a pagar por el dominio y poder sobre la naturaleza externa será la formación de un yo unitario e idéntico, que objetivará conceptualmente, que totalizará según la ley de la identidad, convirtiéndose de este modo en razón instrumental al escindir la vida en sujeto y objeto. El elemento utópico en Adorno es la necesidad de crear una nueva sociedad que no esté asentada en el mito de la razón identificante y sus implicaciones totalitarias. La reificación consigue, enaltecer al sujeto a costa de quitarle dignidad al resto, cerrando un sistema de categorías en el que al cabo la miseria que distribuye el sujeto le es devuelta con creces. Todo ello forma parte del gran

1015 BUCK-MORSS, Susan: **El origen de la dialéctica negativa.** Siglo XXI editores. Madrid. 1981 (16)

dispositivo de creación de “normalidad” que ha organizado el capitalismo “democrático” burgués. Como apunta Claramonte, *Lo que los instauradores de la autonomía moderna se encuentran es la terrible "normalidad" burguesa, la sujeción a los cánones de respetabilidad que han empezado a construir un sujeto que si bien es formalmente libre en una economía de mercado, se halla crecientemente sometido a imperativos internalizados de auto control*[1016]. Las dandys salen de ese sometimiento, como ya vimos, desplegando la acumulación de negatividad e introduciendo *la "anormalidad", la diferencia y la desviación como contrapuntos a una sociedad civil con tendencia a anquilosarse social y políticamente, al tiempo que congela los ideales y las retóricas de las revoluciones.*

Si el sistema del dandysmo, desde sus primeros esbozos en el Romanticismo, se construye como una negación clarividente del orden objetual de la sociedad burguesa, las mujeres de nuestro estudio habrán de negar este orden por partida doble. Las dandys deben romper con el sistema objetual primero para conjurar la miseria que éste devuelve a quien lo emplea, pero además en tanto mujeres no tienen más opción que enfatizar ese frente aplicado a sí mismas, puesto que su condición de integrantes del bello sexo, ya de entrada, las posiciona, en un lugar, como poco, ambiguo dentro de la partición entre sujetos y objetos.

Las dandys despreciarán por tanto la categorización sujeto-objeto así como la gradación de objetos: veremos a la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven adornar su cuerpo y transformarse a sí misma en un objeto artístico ambulante, cinético y sonoro, recurriendo a objetos de desecho, “basurillas” que se convierten en joyas ontológicas y relacionales cuando cubren su cuerpo. El despliegue todo de las dandys depende de esta ruptura de la barrera ontológica entre sujetos y objetos. No de otro modo sería posible que las mujeres dejaran de ser objetos pasivos

1016 CLARAMONTE, Jordi: **La República de los Fines**. Cendeac, Murcia 2009

dignos de ser contemplados o coleccionados y pasen a convertirse en agentes de sus propios contextos relacionales. Pero convertirse en agentes no significa que se conviertan en "sujetos": buena parte de sus estrategias objetuales consistirán en reciclar, recuperar objetos menospreciados, resituarlos y resignificarlos de forma que cobren un protagonismo impensable hasta entonces. Este será sin duda uno de los mecanismos de producción de *ready-mades* menos considerados y que para nosotros cobra una importancia vital al comprender su peso dentro del esquema de ruptura de la normalidad burguesa. Igualmente se salen de esa categorización por evitar la identificación totalitaria y la generación de un yo unitario e idéntico. Salen de la reificación y de la ideología porque salen del pensamiento identificador. Exigen una autonomía absoluta que debe negar cualquier "cosificación" de ellas como sujetos individuales. Basan su misma vida en la diferencia, por tanto jamás entraran en la categoría del "tipo" y por tanto nunca en el sistema social general, con todo el posible riesgo que ello conlleva. Es por eso que la dandy *es una figura que practica y personifica los actos fascinantes de auto-creación y presentación. Es la figura misma de la paradoja (...). Este dandy no es un espiritual ni de carne; ni natural ni artificial, ni ético ni estético, ni activo ni pasivo, ni hombre ni mujer. Una figura que proyecta la duda, incluso cuando subraya, las mismas oposiciones binarias por las que su cultura vive*[1017].

La Revolución Francesa y la Guerras Napoleónicas harán surgir una nueva sociedad en la que la clara diferenciación entre los géneros se remarcará de un modo dramático ampliándose a todas las clases sociales, incluso las clases más bajas adoptarán estos estándares como verdad absoluta. Las guerras democratizarán

1017 He is the figure who practices, and even impersonates, the fascination acts of self-creation and presentation. He is the figure of paradox (...) This dandy is neither spirit nor flesh, nature nor artifice, ethical nor aesthetic, active nor passive, male nor female. He is the figure who casts into doubt, even while he underscores, the very binary oppositions by which his culture lives. FELDMAN, Jessica R.: **Gender of the divide: The Dandy in Modernist Literature**. Cornell University Press. Ithaca, NY. 1993 (4)

el concepto de hombría, y los ideales de masculinidad de la triunfante clase media se irán validando como norma social. Al tiempo el rol de la mujer se irá perfilando y modificando para mantener una clara división entre los hombres y las mujeres. El resultado serán las "esferas separadas" para los dos sexos. Ellas estarán o serán, "ligeramente afectadas por una sutil sensualidad", "una suerte de ángeles del hogar", "una raza pura" que debe ser mantenida al margen para inspirar al resto de la humanidad sentimientos nobles y generosos. Al tiempo el hombre sale a la oficina, o a la mina, o a la fábrica y su apariencia, su estilo, debe ser intachable, debe demostrar su actividad productiva, estar exento de ornamentación, evitar cualquier ostentación, debe concentrarse en lo práctico. El hombre "ideal" trabajará en una oficina donde acumulará la riqueza necesaria para que la mujer deslumbre a la sociedad, mientras él sigue conformando en apariencia los estándares de solidez y sobriedad. Ellos actuarán con movimientos parcos y eficientes, un lenguaje conciso y directo, ellas podrán derrochar movilidad, y hablar por hablar, sin fin ni intencionalidad.

Los dandys surgen precisamente cuando está sociedad se va afianzando, asfixiados por tanta demanda y aburridos de semejante previsto futuro, deciden construirse en oposición directa a ella. Serán, como apunta Balzac, los "hombres que no hacen nada", que no siguen ninguna ley sino que la imponen. Deciden demostrar ese "no hacer nada", ese ir a contracorriente lo más ostentosamente posible, como dirá Benjamín, *en el boulevard pasaba las horas de ocio que exhibía ante los demás como una parte de su tiempo de trabajo. Se comportaba como si hubiera aprendido de Marx que el valor de toda mercancía está determinado por el tiempo de trabajo que socialmente es necesario para su producción*[1018]. Nada hay más socialmente femenino que lucir ese tiempo de ocio, un ocio ostensible, que muestra un gusto refinado, y publicita una vida digna, bella e incluso

1018 BENJAMIN, Walter,: **Poesía y capitalismo. Iluminaciones II**. Taurus. Madrid, 1993.

irreprochable. El decoro impondrá, socialmente, la abstención del trabajo para las mujeres y los dandys se lo auto impondrán como una ascesis de las apariencias. Esa reglamentación se ocultará tras una supuesta naturalidad sedimentada tras la repetición de esos actos de socialización en los que las damas respetables debían entrar si querían ser alguien en el juego social. Los dandys asumirán ese mismo juego con matices, generando unos seres que ni quieren ser hombres, tal como los construye la norma de la intachable hombría, ni totalmente mujeres, puesto que su ocio no es vicario, no representarán a ningún otro que avale su presencia inútil y necesaria precisamente por esa misma inutilidad. Las mujeres, naturalmente, no podían desarrollar pensamiento lógico alguno, los hombres, también naturalmente, no debían tener pensamiento frívolo alguno, los dandys decidirán no ser naturales en absoluto y combinar ambos pensamientos, el lógico y el frívolo a partes iguales.

La "Gran Renunciación Masculina", como han denominado los historiadores de la moda, al radical cambio que sufrirá la imagen masculina en el cambio del siglo XIX, resultará en una renuncia impuesta por considerarse las *mejores galas de un hombre como un pavo real*[1019], totalmente antidemocráticas y anti masculinas. Además la caballerosidad masculina habría de ser protectora con las mujeres o con cualquiera que mostrase cierta debilidad física. El ideal de perfecta masculinidad se caracterizará por una fuerza controlada, por una firme decisión, por una muestra obvia de dominación, cierta dureza que se reflejaba en la ausencia de "grasa", tanto física como intelectual. Llegar a ser un hombre modelo se transformará en una obsesión[1020]. La salud, la belleza de un cuerpo masculino bien formado, y la felicidad comenzaran a venderse, todo en un solo paquete. Un ideal que

1019 Peacok male finery, BULLOUGH, Bonnie & BULLOUGH Vern L.: **Cross Dressing, Sex, and Gender.** University of Pennsylvania Press. Philadelphia. 1993, p. 175

1020 MOSSE, George L., "Masculinity and Decadence", Gay and Lesbian Caucus at the American Historical Association, Diciembre 1990, NY (unpublised papers); GILMORE, David D., **Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity**. Yale University Press. New Haven, CT. 1990; KRIEGEL, Leonard, **The Myths of American Manhood**. Dell. NY. 1978

representará una identidad fuerte, heroica y patriótica. Obviamente esa muestra, esa presentación pública con algo de actuación, obsesiva, de pertenencia a una nación, a una ideología, a un género, que se tenía una identidad clara y definida, era cierta claudicación a una libertad que podría resultar perjudicial para la familia, y por tanto para la nación. Asimilar la idea de lo apropiado, o lo natural como lo llamarán, y transmitirla a generaciones futuras será la base de la masculinidad decimonónica y por ende, de la sociedad democrática.

Como apunta Butler, en la famosa frase de Simone de Beauvoir, *uno no nace, sino más bien, se hace una mujer*[1021], se está apropiando y reinterpretando esta doctrina. El género entonces no es una identidad estable sino una identidad que se va constituyendo en el tiempo, una identidad instituida *a través de la estilizada repetición de actos. Además, el género se establece a través de una estilización del cuerpo y, por tanto, debe ser entendido como un modo mundano en el que los gestos del cuerpo, los movimientos, y diversos tipos de representación que constituyen la ilusión de un género perdurable*[1022]. La identidad se construirá a través de cierta performatividad que es, en sí misma, temporal. Entonces la posibilidad de la transformación de género la encontraremos en la arbitraria relación entre estos actos, en la posibilidad de una "repetición diferente", en la subversiva repetición de otros actos diversos a los previstos o conocidos por la audiencia.

1021 De BEAUVOIR, Simone: **The Second Sex**. Penguin Books. Middlesex, 1981. Y sobre la contribución de Simone De Beauvoir a la teoría fenomenologica, ver BUTLER; Judith "Variations on Sex and Gender: Beauvoir´s *The Second Sex"*. Yale French Studies 172, 1986

1022 ...Through *a stylized repetition of acts*. Further, gender is instituted through the stylization of thte body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of a abiding gendered self. BUTLER, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", en JONES, Amelia (edt.): **The Feminism and Visual Culture**. Routledge. London and New York y en CASE, Sue-Ellen (ed). **Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theater**, Johns Hopkins University Press. Baltimore. 1990

El sistema del dandy, del yo-como-arte, se basa precisamente en esta misma posibilidad, en la subversión de todos los actos previstos por el sistema de la normalidad: Ser permanentemente "improbables", increpaba Barbey a sus escogidos lectores, no hacer nunca lo que de vosotros se espera. Dentro de la estética de la negatividad en la que enmarcamos todo el fenómeno, vemos como la cuestión del género en el sistema del dandysmo se dibujará en directa oposición a la normatividad burguesa, siendo siempre "imprevisiblemente opuestos a la convención". Las posibilidades de significación de todo acto se amplían en el dandysmo hasta el infinito, porque el objetivo es desmontar cualquier convención histórica, si, como Merleau-Ponty afirma, *el cuerpo es un conjunto de posibles significantes,* pero estas posibilidades *están necesariamente constreñidas por las convenciones históricas*[1023], el dandy será una posibilidad sin fin ya que en su negativa a aceptar las convenciones busca más allá de su propio tiempo histórico creando un ser híbrido, una suerte de arlequín en el que se juntan tradiciones, costumbres, imágenes, colores y, claro, géneros de todo tipo. La Baronesa von Freytag-Loringhoven, por ejemplo, ¿que situación histórica exactamente reproduce?, esta mujer que nunca llegó a ser una mujer, que no empujó su cuerpo hacia ninguna idea histórica de lo que era "ser una mujer", sino que más bien lo zarandeó de un extremo a otro del posible espectro de géneros, sin saltarse una sola posibilidad, ¿en que tipo de signo cultural se andaba convirtiendo?

Como el género no es un hecho, continua Butler, *sino una serie de actos, los actos repetidos de género producen la idea misma de género, y sin esos actos, no habría género en absoluto*[1024]. Hay un acuerdo tácito colectivo para actuar, producir, y sostener los géneros como dos polos opuestos, y los mismos actores de

1023 MERLEAU-PONTY, Maurice, "The Body is its Sexual Being", en MERLEAU-PONTY, Maurice: **The Phenomenology of Perception.** Routledge and Kegan Paul. Boston. 1962

1024 BUTLER, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", p. 394

esta ficción cultural los creen como necesarios y naturales. Como Foucault ha señalado, la idea de la naturalidad en la atracción de los géneros opuestos no es más que una construcción cultural al servicio de los intereses de reproducción[1025]. Está atracción, supuestamente naturalizada, es igualmente puesta del revés, por los dandys quienes se sentirán atraídos por lo que les suponga una dificultad en la conquista, sea esto lo que sea, si es un caballo como dirá Djuna Barnes, eso será ella. En las confesiones sexuales de la Baronesa tenemos una clara muestra del poder de manipular la convención de las confesiones femeninas al uso y ejemplificar lo irreverente y lo posible de la atracción múltiple. Describirá su ser sexual como algo "volátil" que saltará alegremente de un rol sexual a otro sin detenerse en ninguno. Sus confesiones se hacen mascarada y remarcan su oposición a ser categorizada. Al no repetir actos evita cualquier categorización, o escurre el problema del género ya que, como hemos visto, sin estos actos repetidos la misma idea de género no existe. La Baronesa insistirá, en la re-escritura de su misma vida y en la narración de ésta por los que la conocieron, en remarcar la construcción social de la feminidad: insistiendo en su resistencia frontal hacia esa misma construcción, al citar la norma la tergiversa y la pone en cuestión.

Los modos mundanos, las maneras en las que las construcciones de la identidad se producen, reproducen y mantienen han sido, según Butler, poco atendidas por la crítica fenomenológica. Las maneras mundanas (*mundane manners)* conllevan una dramatización o una actuación confiriendo cierta teatralidad a los "actos" de constitución del género. Los "actos" individuales desarrollados dentro de una sociedad se transformarán en "acciones colectivas", acciones cargadas de significación cultural, matices y modos individuales de hacer tu propio género se inscribirán en cierto acuerdo tácito o ciertas prescripciones y sanciones, por tanto no se trata de un asunto estrictamente individual. *El acto que uno hace, el acto que*

1025 FOUCAULT, Michel: **La Historia de la Sexualidad.1, Introducción.** Alianza Editorial. Madrid. 1980

uno actúa (performs), es, en un sentido, un acto que ya ha estado desarrollándose antes de que uno llegase a la escena. De este modo, el género es un acto que ya ha sido ensayado, gran parte del guión sobrevive a los actores particulares que lo han usado; pero que requiere actores individuales para actualizarlo y repetirlo una vez más[1026]. La performance finalmente es un efecto dentro de la estrategia más genérica de perpetuar al género dentro de su marco binario, *el género traduce lo explícito de las reglas sociales*[1027]. Obviamente, otro tanto podría decirse de la muy teatralizada distinción entre lo que se suponen experiencias y comportamientos pertenecientes al campo del arte y los que quedan fuera. Lo que muy a menudo vemos hacer a nuestras dandys es llevar toda la gestualidad y el ritual de los actos de comunicación artística a campos o momentos de la experiencia a los que en principio no se les ha otorgado la distinción específica de lo artístico. Así cuando la Baronesa se presenta en una embajada a realizar una gestión burocrática y lo hace con una de sus "toilettes" imposibles, no está sino rompiendo la columna vertebral de un sistema de comunicación que distingue violentamente entre los procesos y momentos en los que se espera recibir cierta rebanada de aura artística y aquellos otros en los que se supone se debe funcionar llevado de la máxima funcionalidad y automatismo.

Contra esta distinción de ámbitos relacionales, Baudelaire insiste en que una persona superior debe, tiene la obligación moral de, decidir cada gesto, cada atuendo, cada arruga, cada "acto" para mostrar al mundo el producto de su decisión individual, una decisión secreta que además, debe acompañarlos hasta el final, *el dandy se llevará a la tumba el secreto de su fabricación*. Las convenciones,

1026 The act that one does, the act that one performs, is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene. Hence, gender is an act which has been rehearsed, much as a script survives the particular actors who make use of it; but which requires individual actors in order to be actualized and reproduced as reality once again. BUTLER, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" (397)

1027 Undertood in pedagogical terms, the performance renders social law explicit. Ibid, 397

punitivas y regulatorias, que la sociedad impone al sistema de los géneros o el de los objetos se manifiestan al ser citadas por los dandys, la Baronesa se hizo amenaza en las calles de Nueva York, de haber continuado su trabajo de chica de coro no habría tenido tal poder "disruptivo", *la vista de un travestí en el escenario nos lleva al placer y al aplauso mientras que ese mismo travestí sentado a nuestro lado en un autobús puede llevarnos al miedo, a la rabia, incluso a la violencia*[1028]. Esta amenaza al orden social y, sobre todo a la relación de la apariencia con la realidad del género será la piedra de toque de nuestras dandys. Su despliegue de negatividad, que amenaza las dicotomías preestablecidas, será más extremo en el caso de la Baronesa, quien acabará desbordada por su misma actitud, extremadamente sutil y camuflado en el caso de Florine Stettheimer, silencioso e inquietante, en Djuna Barnes, y contrario a toda dulzura en Romaine Brooks. La cuestión es que todas desplegaron estos actos de contragénero, de subversión objetual y conductual en el espacio de lo público, contraviniendo la necesidad de justificar el mismo estar en ese espacio que se le exigía a la mujer. Obviamente si nos guiamos por Butler, los o las dandys, no dibujan género alguno, no redefinen bajo nuevos dogmas lo que es artístico y lo que no lo es, no repiten convenciones sino que las hacen todas inviables, las anulan. Las dandys en el momento álgido de la autonomía moderna no actúan papeles ya ensayados, inventan nuevos, no velan sino que hacen obvio, recomponen y combinan códigos para resultar en "cosas", en objetos de arte inútiles tanto para el trabajo como para la reproducción.

En este sentido sorprende la machacona insistencia en ver el dandysmo como un fenómeno para-artístico masculino, cuando no es ni masculino ni femenino, por definición y cuando precisamente busca y logra romper la distinción arte-no arte y

1028 Gender performance in no-theatrical contexts are governed by more clearly punitive and regulatory social conventions. Indeed, the sight of a transvestite on stage can compel pleasure and applause while the sight of the same transvestite on the seat next to us on the bus can compel fear, rage, even violence. Ibid, 398

lo hace de un modo estrictamente performativo. Su base es romper esas dicotomías de control social y organización de las relaciones de producción, esa estructura previa a todo ulterior movimiento, ese encasillamiento en uno u otro género, en una u otra esfera de producción, aparentemente imposible de variar, esta estabilidad de las categorías. Los dandys revisan cada acto que se les impone, si son hombres por supuesto se esforzaran en no representar la hombría que de todo hombre espera la norma, si son mujeres se esforzaran en construirse evitando toda la posible y esperada feminidad, no por la fémina, sino por la construcción que de ésta se organiza desde el poder para enmarcarla dentro de los sistemas de producción, sistemas que la quieren lo más alejada posible de la generación de riqueza y lo más cerca posible de la tierra, de la casa, de los hijos y de la economía familiar. Claro que se acercarán a un código ya tergiversado, el de los dandys varones, pero, como insiste Sartre, la realidad de los dandys no es la homosexualidad sino el exhibicionismo, un exhibicionismo que sólo busca citar la norma poniéndola patas arriba.

Otro de los tópicos más dañinos ha consistido en tomar al pie de la letra la frase de Baudelaire según la cual "la mujer es lo contrario del dandy", cuando obviamente esa "mujer" de la que habla Baudelaire es lo contrario del dandy del mismo modo que lo es el "hombre". Ninguna lectura atenta y completa de Baudelaire, así como de la literatura del dandysmo nos puede dejar el menos asomo de duda en este particular: tanto la mujer como el hombre, en la medida en que han sido construidos como entes normalizados y encarrilados por el sistema de la normalidad burguesa, son todo lo contrario del dandy: pura esencia instituyente y por ello constantemente en mutación. Por eso Baudelaire tiene verdadera obsesión por insistir en que sus principios son provisionales y volátiles. Tal y como apunta Raser, *el dandy es a la vez frívolo y espartano, hedonista y asceta. Paradójicamente, el resultado es la distinción. En otras palabras, la*

indeterminación produce la distinción: aquello que no podría ser categorizado puede ser categorizado como incategorizable. (...) Tal conclusión es completamente asimilable a la ética kantiana, que califica la belleza como la sensación resultante de la libre conformidad de la imaginación a la ley: la belleza resulta de nuestra incapacidad para formular una ley. (...) Como la belleza, el dandy ejemplifica "conformidad a la ley sin una ley"[1029]. Una tesis está muy acorde con Baudelaire, quien odia los sistemas, *un sistema es una especie de condena*[1030], y para Barbey *una de las consecuencias del dandysmo es producir siempre lo imprevisto, es decir, aquello que el espíritu acostumbrado al juego de las reglas, no puede, en buena lógica, esperarse*[1031]. Un dandy será, "incategorizable", "no tendrá ley", ni "sistema único", ni podrá entrar en "ningún juego con reglas" o "de reglas". Ante este panorama, ¿Cómo entrar en la estricta reglamentación de las maneras mundanas de una sociedad bien pensante? ¿cómo no sugerir nuevos modos de relación que no puedan ser predichos de antemano? ¿Cómo definirse en un solo género? El dandy combatirá la vulgaridad en todos sus frentes, y, ¿hay algo más vulgar que ajustarse a la normatividad burguesa?

El carácter mutante de la autonomía moderna, y con ella de las estrategias de la negatividad que despliegan los y las dandys se debe, y no podía ser de otra manera, al carácter también variable de las categorías admitidas dentro de la normalidad burguesa. Por eso hay que entender que las dandys no pelean contra esta o aquella idea concreta de masculinidad o feminidad, este o aquel concepto de obra de arte, sino contra el principio mismo de categorización, la divisoria de inclusión-exclusión que funda la violencia específica del sistema de signos de la normalidad

---

1029 RASER, T.: **A Poetics of Art. The Case of Baudelaire** . Chapel Hill, University of North Carolina Press. 1989, pp. 165-166

1030 BAUDELAIRE, Charles. Curiosidades estéticas, BAUDELAIRE, Charle: **Salones y otros escritos de arte**. Visor. Madrid. 1996.

1031 BARBEY D'AUREVILLY, J.; DE BALZAC, H; BAUDELAIRE, C.: **El Dandysmo.** La Fontana Literaria. Madrid, 1973

burguesa. Por eso hay que destacar el error en que han caído algunos sectores de la crítica: Katrina Rolley, Shari Benstock, Elliot y Wallace, Chadwick y otras críticas americanas, al limitarse a intentar vindicar a las artistas de la modernidad en su supuesta condición de homosexuales, justificando todo su discurso plástico y vital en torno a este *hecho*. De nuevo vemos repetida la obsesión de la categoría, amparado ahora en la visibilidad de la homosexualidad como único discurso que justificaría la vida y obra de muchas artistas de la modernidad. Como hemos demostrado ninguna de las dandys se adhiere a un género fijo, ni a una identidad fija, ni hetero ni homosexual. Las identidades y los roles variarán al ritmo del cambio de sus pareceres, o investigarán múltiples posibilidades de seres cambiantes, investigarán todo un nuevo posible abanico de actos no ensayados anteriormente, meros productos de su fantasía. Si es cierto que las condiciones sociales de los años 20 dieron pie a la posibilidad de que la mujer encontrara la libertad necesaria para construirse a sí misma, unas reivindicarán de modo claro su homosexualidad, otras su independencia, otras se inventarán como dandys más ortodoxos o más imaginativos, otras decidirán seguir siendo señoritas, a fin de cuentas, el uso libre que de su razón hacen los dandys, o las dandys, es igual, es, ya vimos, un riesgo, riesgo que no todas quisieron asumir, pero que, al menos, sí pudieron asumir.

Los dandys demostraran que la identidad sexual, artística y personal es una construcción social una cuestión de auto-fabricación y presentación. Durante el siglo XX ha quedado demostrado que la polarización de los roles sociales entre los que *son* artistas y los que no lo son no es sino una construcción social reciente, del mismo modo que la división irreductible entre los géneros no es un decreto de la biología sino una creación, objetiva y real, que surge de la interacción social[1032]. Los dandys han posado, rondado por las calles, simulado grandes maneras, y

1032 KESSLER, Suzanne J., y MCKENNA, Wendy: **Gender: An Ethnomethodological Approac**h. University of Chicago Press. Chicago. 1978

actuado de modo permanente para ser tomados por lo que quieren ser, cosas sin un sexo concreto, ni un género definido y fijo, ni una función social o productiva claramente establecida y legitimada. Unos objetos artísticos, unos artefactos a los que los apelativos “chica” o “chico” quedan, como afirmará Gammel, algo raros. Anunciarán mucho antes que los teóricos, que la distinción en dos únicos posibles géneros no es el único mundo posible, ni la única alternativa. Los Dandys ya nos instruyen de *la primacía de los actos de atribución del género,* un acto social sujeto a los cambios de los matices de la interacción social. Las maneras sociales, la auto-presentación, y re-presentación que cada uno decide más que los genitales determinará nuestro género. Como una construcción social el género está sujeto a la manipulación cultural, liberado de la necesaria división en hombres biológicos y mujeres biológicas. Y eso es precisamente lo que los escritores de la tradición del dandysmo demostraron y lo que las mujeres de nuestro estudio volvieron a demostrar esta vez en carne propia.

Si el género, la artisticidad y la identidad misma es un acto ya ensayado y si las dandys toman ese “acto” de unos hombres que ya estaban tergiversando el guión, entonces ¿estaba preparado, ese guión tergiversado, para una mujer? Se establece el guión y se pone a cada uno en su lugar, por prescripción facultativa. Luego se viste uno para la ocasión, con símbolos “legibles” por todos. Pero, ¿qué pasa cuando uno va y descubre nuevas vías de relación; nuevos modos, nuevas maneras, nuevas presentaciones “no previstas”? ¿Dónde se va el “género”? ¿Dónde la artisticidad? ¿Se borra, desaparece, se desdibuja, se deforma...? “Ser imprevisible”, “ser permanentemente improbables”, suma del dandysmo, principio y final del sistema. Cuando la Baronesa se pone una tensa tira negra sobre su pecho, una falda cortísima amarilla, unas botas de dominatrix y un cubo de zinc en la cabeza, además de maquillarse a base de rayas negras y amarillas, ¿Qué guión, supuestamente ya ensayado, está interpretando? ¿qué género es el suyo? Cuando

narra su misma biografía saltando alegremente de personaje en personaje, ¿cuántos géneros previstos asume? ¿Cuántos papeles se adjudica? Cuando Florine Stettheimer flota por el mundo sin pechos, con un larguísimo torso, unos ojos inyectados de rojo sangre y sus eternos zapatos de tacón también rojos, ¿qué papel había ensayado?. Y el bastón de querubines de Djuna Barnes, junto a sus labios carmesí y su ladeado sombrero, entre severa y encantadora, ¿qué pretendía ser, cual era su "género"? Y Romaine Brooks con esa cara de permanente enfado y esas cartas inflamadas de pasión, ¿qué era, un esteta cabreado o una dama a punto de desfallecer de amor? Ninguna será ni una cosa ni otra sino todas las cosas y, paradójicamente, ninguna.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W:
Dialéctica negativa. Taurus. Madrid. 1992

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max:
Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos. Editorial Trotta. 2001

AGREST, Diana; CONWAY, Patricia; KANES WEISMAN, Leslie:
The Sex of Architecture. Harry N. Abrams, Inc. New York, 1996

ALIAGA, Juan Vicente:
Arte y cuestiones de género, una travesía del siglo XX. Arte Hoy. Nerea, San Sebastián, 2004

ALLEN, Carolyn:
Following Djuna: Women Lovers and the Erotics of Loss. Bloomington: Indiana University Press, 1996

ANDERSON, Margaret:
My Thirty Years´ War: The Autobiography, Beginnings and Battles to 1930. (1930) New York: Horizon; 1969

APOLLINAIRE, Guillaume:
Caligramas. Cátedra, Letras Universales. Madrid, 1987

ARACIL, Alfredo y RODRÍGUEZ, Delfín**:**
Entre la muerte del arte y el arte moderno. Ediciones ISTMO. Madrid, 1998

ARCHER-STRAW, Petrrine:
Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s. Thames & Hudson. London. 2000

ARECCO, Sergio:
Il vampire nasconto. Suggestione e dipendenza nel cinema. Le Mani. Genova, 2003

ARIES, Philippe y DUBY, Georges:
Historia de la vida privada. La Revolución Francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa. Taurus. Madrid, 1991

ARIES, Pjillipe y DUBY, George (Edt.):
Historia de la Vida Privada. La Revolución Francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa. Taurus. Madrid. 1992

ARMSTRONG, Nancy:
Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel. Oxford University Press. New York. 1989

BABCOCK, BARBARA A. (Edt.):
The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society. Ithaca and London: Cornell University Press, 1978

BACON, Peggy:
Off with Their Heads. McBride & Company.New York. 1934

BADE, Patrick:
Lempicka. Baseline Co. 2006

BALZAC, Honore de:
Dime como andas, te drogas, vistes y comes...y te diré quien eres Tusquets, los 5 sentidos. Barcelona 1998
La Comédie Humana. 11 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1966
Oeuvres diverses. 3 vols. Louis Conard. Paris. 1935

BANVILLE, Théodore de:
Mes Souvenirs. G. Charpentier. Paris. 1882

BARBEY D´AUREVILLY, Jules-Amédée:
Disjecta membra. 2 vols. La Conneissance. Paris. 1925

BARBEY D'AUREVILLY, J.; DE BALZAC, H; BAUDELAIRE, C.:
El Dandysmo. La Fontana Literaria. Madrid, 1973
Las Diabólicas. Dima. Barcelona. 1968
Les Ouvres complètes. 17 vols. Francois Bernouard. Paris, 1926-27

BARNARD, Malcolm:
Fashion and Communication. Routledge. New York. 1996

BARNES, Djuna:
Interviews. Sun & Moon Press. College Park, Maryland. 1985
Ladies Almanack. Kessinger Publishing´s Rare Reprints. 2004

Nightwood. A New Directions Books. New York. 1946
Nightwood. The Original Version and Related Drafts
Edited by Cheryl J. Plumb. Dalkey Archive Press. Illinois State University. 1962
Nueva York. Mondadori. Madrid. 1989
Poesía reunida 1911 – 1982. Igitur/poesía. Montblanc 2004
Selected works of Djuna Barnes: Spillway / The Antiphon / Nightwood,(1962).Faber. London. 1980 (159)
Humo. Anagrama. Barcelona. 1989.
Ryder. New York: Boni & Liveright, 1928. Reprint, St. Martin´s Press, New York: 1979

BARNET, Andrea:
All-Night Party. The Women of Bohemian Greenwich Village and Harlem 1913 – 1930. Algonquin Books of Chapel Hill. Chapel Hill, North Carolina. 2004

BARNEY, Natalie:
Selected Writtings. Miron Grindea eds. London, Adam Books. 1963
Adventures of the Mind: The Memoirs of Natalie Clifford Barney. New York University Press. New York. 1992
Souvenirs Indiscretes. Paris: Flammarion. 1960
Aventures de l´esprit. Emile-Paul Frères. París. 1929

BARTHES, Roland:
El grado cero de la escritura. Elementos de semiología. Siglo XXI de España. Madrid. 2005
Roland Barthes por Roland Barthes. Paidós Contextos. Barcelona. 2004
The Fashion System. University of California Press. Berkeley and Los Ángeles. 1990

BATAILLE, George:
El Erotismo. Tusquets Editores ensayo. Barcelona, 1997

BAUDELAIRE, Charle:
Salones y otros escritos de arte. Visor. Madrid. 1996
Pequeños poemas en prosa. Edit. Bosch. Barcelona. 1975
Corespondance générale. Jacques Crépet, de. 6 vols. Louis Conard. Paris. 1947-53
El pintor de la vida moderna. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos. Murcia. 1995
Las flores del mal. M. E. Editores. 1995

Mi corazón al desnudo. La Fontana Literaria. Madrid, 1973
Obras Selectas: Las Flores del mal, Pequeños poemas en prosa, Los paraísos artificiales, El vino y el hachís, La Fanfarlo. Edimat Libros. Madrid. 1984
Oeuvres. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1958
Ouvres complètes. 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1975

BAUDRILLARD, Jean:
La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos. Anagrama, Colección Argumentos. Barcelona, 1991

BEAUVOIR, Roger de:
Aventurières et courtisanes; Historie de la mode; De la comedie de socieété; Contes de Saint-Germaine; Les Caravanes d´Anarchasis le dandy. Michel Lévy. Paris. 1857

BENJAMIN, Walter,:
Poesía y capitalismo. Iluminaciones II. Taurus. Madrid, 1993
Illuminations. Schocken Books. New York. 2007
One Way Street and Other Writings. London: New Left Books, 1979
Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings. Schocken Books. New York. 2007

BENKE, Britta:
O´Keeffe. Taschen, Köln, 2003

BENSTOCK, Shari:
Women of the Left Bank. Paris 1900 – 1940. University of Texas Press. Austin. 1986

BERGER, John:
About Looking. New York Pantheon Books. 1991

BIDDLE, George:
An American Artist´s Story. Little, Brown. Boston. 1939

BIRMINGHAM, Stephen:
Our Crowd. Harper and Row. New York. 1967

BLAND, Lucy and DOAN, Laura, eds.:
Sexology Uncesored:The Documents of Sexual Science. University of Chicago Press, Chicago. 1998

BLESSING, Jeninfer:
Berlin, punto de encuentro. MNCARS. Madrid, 1989

BLOEMINK J., Barbara:
The Life and Art of Florine Stettheimer. Yale University Press. New Haven and London 1995

BLOEMINK, Barbara and SUSSMAN Elizabeth:
Florine Stettheimer Manhattan Fantastica. Whitney Museum of American Art, New York. July 13-November 5, 1995

BOLLMANN, Stefan:
Frauen, die lesen, sind gefährlich. Lesende Frauen in Malerei und Fotografie. Elisabeth Sandmann Verlag GMBH. Manchen, 2005

BOURDIEU, Pierre:
La dominación masculina. Editorial Anagrama. Barcelona. 1993
Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Editorial Anagrama. Barcelona. 2005
The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. New York: Columbia University Press, 1993

BOURGEOIS, Louise:
Destruction of the Father. Reconstruction of the Father. Writings and Interviews 1923 – 1997. Violette Editions. London, 1998

BRADLEY, Harriet:
Men´s Work Women´s Work. Polity Press. Cambridge, 1992

BREESKIN, Adelyn D.:
Romaine Brooks, Washington: National Museum of American Art, Smithsonian Institute. 1986

BRIKER BALKEN, Debra:
Debating American Modernism: Stieglitz, Duchamp, and the New York Avant-Garde. American Federation of Arts in association with D. A. P. (Distributed Art Publishers, Inc.). New York, 2003

BROE, Mary Lynn and INGRAM, Angela (de):
Women´s Writing in Exile. Chapel Hill: University of North Carolina Press. 1989

BROOKS, Romaine:
No Pleasant Memories, (unpublished typescript), National Collection of Fine Arts Research Material on Romaine Brooks, Archives of American Art, Smithsonian Institution. (undated)

BRUNT Rosalind and ROWAN Caroline (eds),
Feminism, Culture and Politics. London: Lawrence & Wishart. 1982

BUBOLZ EICHER, Joanne, y BARNES Ruth:
Dress and Gender. Berg. New York. 1992

BUCI-GLUCKMANN, Christine:
Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity. Sage Publications. London, Thousand Oaks, New Delhi, 1994

BUCK-MORSS, Susan:
El origen de la dialéctica negativa. Siglo XXI editores. Madrid. 1981
The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project. The Mitt Press, Cambridge, Massachussets, London. 1989

BULLOUGH, Bonnie & BULLOUGH Vern L.:
Cross Dressing, Sex, and Gender. University of Pennsylvania Press. Philadelphia. 1993

BULWER-LYTTON, Sir Edward:
Pelham or the Adventures of a Gentleman. J. B. Lippincott. Philadelphia. 1877

BÜRGER, Peter:
Teoría de la vanguardia. Ediciones Península. Barcelona. 1987

BURGIN, Victor; DONALD, James y KAPLAN, Cora:
Formation of Fantasy. Routledge. London. 1986

BURKE, Peter:
The Art of Conversation. Cornell University Press. New York 1993

BUTLER, Judith:
Bodies That Matter: On the Discursive Limits of `Sex´. Routledge, New York and London. 1993
Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. Routledge. New York and London. 1999

CABANNE, Pierre:
Dialogos con Marcel Duchamp. Anagrama. Madrid. 1996
CAHUN, Claude:
Claude Cahun Bilder. Schirmer-Mosel Publishers. Munich, 1997

CALEFATO, Patricia:
El sentido del vestir. Engloba edición. Valencia, 2002

CALINESCU, Matei:
Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo. Metropolis. Tecnos/Alianza. Madrid. 2003

CALVO SERRALLER, Fco.; GONZALEZ, Ángel; MARCHÁN FIZ, Simón:
Escritos de arte de vanguardia. Ediciones Turner. 1979

CAMPAÑA, Mario:
Baudelaire. Juego sin triunfo. Editorial Debate. Barcelona, 2006

CAMUS, Albert:
Obras Completas 3 : El hombre rebelde. Alianza. Madrid 1993

CARASSUS, Emilien.
Le Mythe du Dandy. Armand Colin. Paris. 1971

CARPENTER, Edward:
The Intermediate sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women. George Allen and Unwin. London. 1908

CARTER, Alfred E.
The Idea of Decadence in French Literature, 1830-1900. Toronto: University of Toronto Press, 1958.

CARTER, Angela, edta.:
Niñas malas, mujeres perversas. **Una antología de** relatos. Edhasa. Barcelona. 1989
Shaking a Leg: Collected Writings. Peguin. New York. 1997

CASE, Sue-Ellen (ed).
Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theater, Johns Hopkins University Press. Baltimore. 1990

Catálogo IVAM Institut Valenciá d´Art Modern:
Claude Cahun. IVAM 8-11-2001 – 20-01-2002. Valencia. 2001

CAWS, Mary Ann:
Surrealist Painters and poets. An Anthology. The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London, England. 2001

CHADWICK, Whitney & LATIMER, Tirza True:
The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars. Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey, and London. 2003

CHADWICK, Whitney, (edt.):
Mirror Images. Women, surrealism, and selfrepresentation. Massachusetts Institute of Technology. The Mit Press. Cambridge, Massachussets, London.1998

CHADWICK, Whitney:
Amazons in the Drawing Room. The Art of Romaine Brooks. Chameleon Books, Inc. University of California Press. Berkeley. Los Angeles. London. 2000
Women, Art, and Society. Thames and Hudson. London, 1996

CHALEYSSIN, Patrick:
Robert de Montesquiou: Mécène et dandy. Paris. Somogy. 1992

CHAPUS, Eugéne:
Manuel de l´homme et la femme comme il faut. George Decaux. Paris. 1862

CHARYN, Jerome:
Nueva York crónica de la jungla urbana. Biblioteca de bolsillo Claves. Ediciones B. Barcelona, 1995

CHAUNCEY, George:
Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of Gay Male World, 1890-1940 . Basic Books . New York:, 1994

CHAVANNE, Blandine & GAUDICHON, Bruno, ed.:
Romaine Brooks. Musée de la Ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l´Ouest. Poitiers. 1987

CHAVES, José Ricardo:
Los Hijos de Cibeles Cultura y Sexualidad en la Literatura de Fin del Siglo XIX. Universidad Nacional Autónoma de México

CHUECA, GOITIA, Fernando:
Breve historia del urbanismo. Alianza. Madrid. 1998

CHURCHILL, Allen:
The Improper Bohemians. Ace Books. New York. 1959

CIPOLLA, Carlo M.:
Historia Económica de Europa. El nacimiento de las sociedades Industriales. Ariel. Barcelona. 1987

CIRLOT, J.E.:
A Dictionary of Symbols. New York: Philosophical Library, 1962

CLAIR, Jean:
La responsabilidad del artista. La balsa de la medusa. Visor. Madrid, 1998

CLARAMONTE, Jordi:
La República de los Fines. Cendeac. Murcia, 2009

CLARK, Danae:
The Lesbian and Gay Studies Reader. Routledge. London. 1993

COBLENCE, Francoise.
Le Dandysme, obligation d´íncertitude. Presses Universitaries de Paris. Paris. 1988

COLIE, Rosalie:
Paradoxia epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox. Princenton University Press. Princenton.1966

COMBALÏA, Victoria:
Comprender el Arte Moderno. Debolsillo. Barcelona, 2003

CONNELL, R. W. :
Gender & Power. Polity Press. Cambridge, 1998

CONSTANT, Caroline:
Eileen Gray. Phaidon Press Limited. London. 1999

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, George:
Historia del Cuerpo (II) De la Revolución Francesa a la Gran Guerra. Taurus Historia Madrid. 2005

CRAVERI, Benedetta:
Amantes y reinas. El poder de las mujeres. El Ojo del Tiempo, Siruela.

Madrid, 2005
La Cultura de la Conversación. Biblioteca de Ensayo Siruela. Madrid, 2003

CRISP, Quentin:
The Naked Civil Servant. Signet. New York. 1968

CROLL, Morris W:
"Attic" & Baroque Style: Essays by Morris W. Croll. Edited by J. Max Patrick and Robert O. Evans, with John M. Wallace. Princeton: Princeton University Press, 1966. Reprint. 1969

CULLEN-DUPONT, Kathryn.
Margaret Sanger. An Autobiography. Cooper Square Press. New York.1999

CUNNINGTON, C. Willett.
English Women´s Clothing in Present Century. Faber&Faber. London. 1952

D´SOUZA, Aruna; McDONOUGH, Tom (edt.)
The Invisible flâneuse?. Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris. Critical Perspective in Art History. Manchester University Press. 2006

DANTO, Arthur C.:
La Madonna del Futuro. Ensayos en un mundo del arte plural. Paidós Transiciones. Barcelona. 2003
La Transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte. Paidós Estética 31. Barcelona, 2002

DAUTREMER, Rébecca; LECHERMEIER, Philippe:
Princesas olvidadas o desconocidas. Edelvives. Madrid. 2005

DAVIDOFF, L. & HALL, C.:
Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class, 1780-1850. The University of Chicago Press. Chicago. 1987.

De AZÚA, Felix:
Baudelaire y el artista de la vida moderna. Palmiela. Pamplona. 1991
Diccionario de las Artes. Planeta, Diccionario de autor. Barcelona, 1995
El aprendizaje de la decepción. Palmiela. Pamplona, 1989

De BEAUVOIR, Simone:
The Second Sex. Penguin Books. Middlesex, 1981
Memorias de una joven formal. Edhasa. Barcelona. 1989

De BOTTON, Allan:
Cómo cambiar su vida con Marcel Proust. Ediciones B. Tiempos Modernos. Barcelona, 1998

De CERTEAU, Michel:
La invención de lo cotidiano. México: Universidad Iberoamericana. 1999
The Practice of Everyday Life. University of California Press. Berkeley. 1984

De DIEGO, Estrella:
Arte contemporaneo II. Historia 16, Información e Historia, S.L. Madrid. 1996
El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género. Visor. Madrid, 1992

De GRENAILLE, Francoise:
L´honneste garson, T. Quinet, París 1642

De LACLOS, Choderlos:
Las amistades peligrosas. Alianza Editorial. Madrid. 2004

De MICHELLI, Mario,:
Las vanguardias artísticas del siglo XX. Alianza. Madrid. 1993

De VILLENA, Luís Antonio:
Corsarios de Guante Amarillo. Tusquets. Madrid, 1983
Wilde Total. Planeta Singular. Editorial Planeta, Barcelona, 2001

De ZEGHER, M. Catherine:
Inside the visible. In, of and from the femenine Institute of Contemporary Art Les Editions La Chambre. Boston Massachusetts, 1996

DEBORD, Guy:
La sociedad del espectáculo. Pre-Textos. Valencia, 1996

DEBRAY, Régis**:**
Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente. Paidós Comunicación. Barcelona. 1994

DEEPWELL, Katy (edt):
Women artists and Modernism. Manchester University Press. Manchester, UK. 1998

DELEUZE, Gilles:
Nietzsche y la filosofía. Anagrama. Barcelona. 1994

DOANE, Mary Ann:
Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis. Routledge. New York and London. 1991

DÓBLIN, Alfred:
Berlín Alexanderplatz. Cátedra Letras Universales. Madrid. 2002

DORFLES, Gillo:
Moda y Modos. Engloba edición. Valencia, 2002

DOUGLASH, Ann:
Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s. Farrar, Strauss and Giroux. New York. 1995

DOWLING, Linda:
Aestheticism and Decadence: A Selective Annotated Bibliography. Garland Publishing. New York and London: 1977

DROBNICK, Jim & FISHER Jennifer , ed.:
Living Display. Chicago University of Chicago Press. Chicago. 2001

DUBERMAN, Martin; VICINUS, Martha and CHAUNCEY, George Jr.:
Hidden from History. Reclaiming the Gay and Lesbian Past. A Meridian Book

DUBY, George y PERROT, Michelle:
Historia de las mujeres IV. El siglo XIX. Círculo de Lectores. Valencia. 1993

DUNCAN, Isadora:
Mi vida. Salvat Grandes Mujeres. Barcelona. 1995

ELIAS, Norbert:
La sociedad cortesana. Fondo De Cultura Economica. 1993

ELLIOT, Bridget ; WALLACE, Jo-Ann:
Women Artists and Writers. Modernist (im)positioning. Routledge. London and New York. 2002

ELLMANN, Richard:
Oscar Wilde, Alfred A. Knopf. Nueva York. 1988

ETXEBARRIA, Lucía; NÚÑEZ PUENTE, Sonia:
En brazos de la mujer fetiche. Booket divulgación, ediciones Destino. Barcelona, 2003

EXIT Imagen y cultura:
Autorretratos, Self-Portraits. Revista Trimestral, Año 3 – Número 10, Mayo/Junio/Julio 2003. Olivares y Asociados

FADERMAN, Llian:
Surpassing the Love of Men. New York: Llian Morrow. 1981

FAIRWEATHER, Maria:
Madame de Stäel. Robinson Publishing. London. 2006

FELDMAN, Jessica R.:
Gender of the divide: The Dandy in Modernist Literature. Cornell University Press. Ithaca, NY. 1993

FERRIS, José Luis:
Maruja Mayo. La gran transgresora del 27. Temas de Hoy, Biografías. Madrid 2004

FIELD, Andrew:
Djuna: The Life and Times of Djuna Barnes. New York: G. P. Putnam´s Sons, 1983.

FILLIN-YEH, Susan:
Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture. New York University Press. New York and London. 2001

FLÜGEL, John Carl:
Psicología del vestido. Paidós. Buenos Aires. 1964 (1930).

FORD, Hugh (edt.):
The Left Bank revisited; selections from the Paris Tribune, 1917-1934. University Park, Pennsylvania State University Press 1972

FOSTER, Hal (edt.)
Art After Modernism, Rethinking Representation. The New Museum of Contemporary Art, Ny. 1984

FOSTER, Hal,
The Return of the Real: The Avant-Garde and the End of the Century. The MIT Press; Cambridge, 1996

FOUCAULT, Michel:
La Historia de la Sexualidad.1, Introducción. Alianza Editorial. Madrid. 1980
Saber y Verdad. Las Ediciones de la Piqueta. Madrid. 1991
Tecnologías del Yo y otros textos afines. Paidós Iberia. Barcelona – Buenos Aires – México. 2000

FRANCIS, Mark & KING, Margery:
The Warhol Look: Glamour, Style, Fashion. Little Brown. Boston. 1997. (exhibition catalogue)

FRITZSCHE, P.:
Reading Berlin 1900. Harvard University Press. Cambridge, Mass. 1996

FUENTES FEO, Javier:
Un contexto heredado. Friedrich Nietzsche y el arte del siglo XX. Colección Infraleves. Cendeac. Murcia. 2007

FUSSELL, Paul:
The Great War and Modern Memory. New York. 1975.

GAGNIER, Regina:
Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public. Standford University Press. Standford, California. 1986

GAMMEL, Irene (Edt.):
Mein Mund ist lüstern. I got lusting palate. Dada- Verse von Elsa von Freytag – Lorinhoven. Edition Ebersbach. Berlin, 2005

GAMMEL, Irene:
Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography. The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002

GARAFOLA, Lynn y VAN NORMAN BAER, Nancy (ed.):
The Ballets Ruses and Its World. New Haven, Yale University Press, 1999.

GARB, Tamar:
Bodies of Modernity. **Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France**. Thames and Hudson. London. 1998.

GARBER, Marjorie:
Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety. *Routledge.* New York and London. 1992

GARELICK K., Rhonda.
Rising a Star, dandyism, gender, and performance in the fin de siècle. .Princenton University Press. Princenton, New Jersey. 1998

GAUTIER, Théophile:
Historie du romantisque. Charpentier. Paris. 1877.
Les Jeunes-France. Nouvelle bibiothéque romantique. Flammarion. Paris. 1974
Mademoiselle de Maupin. Classiques Granier. Paris. 1966
Nouvelles. Paris: Charpentier, 1898
Portraits contemporains. Charpentier. Paris. 1898

GELDZAHLER, Henry:
American Painting in the Twentieth Century. New York: The Metropolitan Museum of Art. 1965.

GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan:
No Man´s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, vol.2, Sexchanges. New Haven: Yale University Press. 1989
The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination. New Haven: Yale University Press, 1979

GILMORE, David D.:
Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity. Yale University Press. New Haven, CT. 1990

GOLD, Arthur; FIZDALE, Robert:
Sarah Bernhardt. Salvat Grandes Biografías. Barcelona. 1995

GOLDBERG, Roselee:
Performance: Live Art 1909 to the Present. Thames and Hudson. London. 1979.

GREEN, Martin
Children of the Sun A narrative of Decadence in England after 1918. New York: Basic Books. 1976

GROSENICK, Uta (edt.):
Mujeres Artistas de los Siglos XX y XXI. Taschen. Madrid, 2001

GUGGENHEIM, Peggy:
Out of this Century: Confessions of an Art Addict. Garden City: Doubleday, 1980.

HAFFNER, Sebastián:
Los siete pecados capitales del Imperio Alemán en la primera Guerra Mundial. Destino Imago Mundi 95. Barcelona 2006

HALBERSTAM, Judith:
In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives. New York University Press. New York and London. 2005

HALBERSTAM, Judith:
Female Masculinity. Duke University Press. Durham and London. 1998

HAMNETT, Nina:
Laughing Torso 1932. Ray Long and Richard Smith, Inc. New York. 1932

HAMPTON, Christopher:
Las amistades peligrosas. Plot Ediciones. Madrid. 1991.

HANSEN, Arlen J.:
Expatriate Paris. A Cultural and Literary Guide to Paris of the 1920´s. Arcade Publishing New York 1990

HARAWAY, Donna J.:
Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza. Feminismos. Ediciones Cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la mujer. Madrid 1991

HAUSER, Arnold:
Historia social de la Literatura y el Arte II. Desde el Rococó hasta la época del cine. Debolsillo. Barcelona, 2004

HEBDIGE, Dick:
Sottocultura Il fascino di uno stile innaturale. Costa & Nolan. London 1997.

HEILBRUN, Carolyn G. y HIGONNET
Representation of Women in Fiction, (Selected Papers From the English Institute, 1981, New Series, No. 7). Baltimore Johns Hopkins Univ Press 1983.

HERDT, Gilbert ed.:
Third Sex Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History. Zone Books. New York. 1996

HERRING, Phillip:
Djuna Barnes. Circe. Barcelona. 1997

HJARTARSON, Paul; KULBA, Tracy (edt.):
The Politics of Cultural Mediation. Baroness Elsa von Freytag-Lorinhoven

and Felix Paul Greve. The University of Alberta Press. Edmonton, Alberta Canada, 2002

HJARTARSON, Paul; SPETTIGUE, Douglas:
Elsa von Freytag-Loringhoven, Baroness Elsa. Ottawa: Oberon Press. 1992. (**BE)**

HOARE, Phillip:
Oscar Wilde´s Last Stand: Decadence, Conspiracy, and the Most Outrageous Trial of the Century. New York. Arcade Publishing, 1997. (189).

HOBSBAWN, Eric J.:
Industria e Imperio. Ariel Historia. Barcelona. 1997.

HOLLANDER, Anne:
Sex and Suits. Knopf. New York. 1994

HUELSENBECK, Richard:
Memoirs of a Dada Drummer, de. Hans J. Kleinschmidt, trans. Joachim Neugroschel. University of California Press. Berkley. 1991

HUYSMANS, Jorys-Karl,
A contrapelo. Cátedra Letras Universales. Madrid 1984.

HUYSSEN, Andreas:
Alter the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism. The Macmillan Press Ltd. London, 1988

IRIGARAY, Luce:
This Sex Which is not One. Cornell University Press. Ithaca, New York, 1996

ISAAK, Jo Anna:
Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter. Routledge, London. 1996

JARRY, Alfred:
El Supermacho. Valdemar, Planeta Maldito. Madrid. 1997

JELAVICH, Peter:
Berlin Cabaret. Harvard University Press. 1993

JELAVICH, Peter:
Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwritting, and Performance, 1890 – 1914. Cambridge: Harvard University Press. 1985

JOHNSTON, Susan:
Erté. Fashion Paper dolls of the Twenties. Dover Publications. New York, 1978

JONES, Amelia (edt.):
The Feminism and Visual Culture. Routledge. London and New York

JONES, Amelia:
Body Art Performing the Subject. University of Minnesota Press. 1998
Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada. The MIT Press Cambridge, Massachusetts. London, England, 2004
Performing the Body, Performing the Text. Routledge. London. 2006
Postmodernism and the engendering of Marcel Duchamp. Cambridge University Press. London, 1994.

KANNESTINE, Louis:
The Art of Djuna Barnes: Duality and Damnation. New York: New York University Press, 1977.

KANT, Emmanuele:
Filosofía de la Historia. Ediciones Nova. Buenos Aires. 1964

KAPLAN, E. Ann:
Women and film: Both Sides of the Camera. Methuen. New York. 1983

KATHLEEN, Matthews:
The Dandy Redefined: the Construction of Identity in the Paintings of Romaine Brooks. Thesis/Dissertation. 1996

KESSLER, Suzanne J., and McKENNA, Wendy:
Gender: An Ethnomethodological Approach. University of Chicago Press. Chicago. 1978.

KNOLL, Robert E.:
McAlmon and the Lost Generation. Lincoln. Nebraska. 1962

KOESTENBAUM, Wayne:
Jackie under My skin: Interpreting an Icon, Farrar, Straus and Giroux. New York. 1995

KÖNIG, Renè:
La moda en el proceso de la civilización. Engloba edición. Valencia, 2002

KOOLHAAS, Rem:
Delirious New York. The Monacelli Press. New York, 1994

KRAKAUER, Siegfried:
De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán. Paidós Comunicación 73 Cine. Barcelona, 1985

KRAKAUER, Siegfried:
Orpheus in Paris: Offenbach and the Paris of His Time. New York. Knopf. 1938

KRIEGEL, Leonard:
The Myths of American Manhood. Dell. NY. 1978

KUENZI, Rudolf E.:
New York Dada. Willis Locke Publishing. New York. 1986.

LANGNER, Lawrence:
The magic curtain;: The story of a life in two fields, theatre and invention. Dutton. Newe York. 1951

LAQUEUR, T. Making Sex:
Body and Gender from the Greeks to Freud. Hardvard Univertsity Press. New York. 1992

LATIMER, Tirza True:
Women Together/Women Apart. Portraits of Lesbian Paris. Rutgers University Press. Newe Brunswick, New Jersey, and London. 2005

LAVIN, Maud:
Cut with the Kitchen Knife. The Weimar Photomontages of Hannah Höch. The Mitt Press. Cambridge, Massachusetts, Londo, England, 1992

LECHTE, John:
Fifty Key Contemporary Thinkers. From structuralism to postmodernity. Routledge. London. 1996

LEED, Eric J.:
No Man´s Land: Combat and Identity in World War I. Cambridge. 1979

LEHMANN, John:
Virginia Wolf. Entre la vida y el arte. Salvat Grandes Mujeres. Barcelona. 1995

LEHMANN, Ulrich:
Tigersprung, Fashion in Modernity. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, London, 2000

LEMAÌTRE, Jules:
Les Contemporains. Vol. 4. Paris: H. Lecène & H. Oudin. 1889.

LOTMAN, Juri:
La Structure du texte artistique. Gallimard. Paris: 1973.

LOTTMAN. R., Herbert:
El París de Man Ray. Tusquets. Barcelona. 2003

LOUGEE, Carolyn:
Le Paradis des femmes. Women Salons, and Social stratification in the XVIIth Century in France, Princenton University Press, Princenton 1976.

LUCIE-SMITH, Edgard:
Vidas de los grandes artistas del siglo XX. Ediciones Poligrafa. Barcelona, 1999

LYNN BROE, Mary (edt.),
Silence and Power. A Reeevaluation of Djuna Barnes. Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville. 1991

MAIGRON, Louis:
Le Romantisme et la mode. Honoré Champion. Paris. 1911.

MARCHÁN FIZ, Simón:
Introducción a la Estética y la Teoría del Arte I. Facultad de Filosofía UNED, Madrid. 2007-2008

MARTENS, Klaus , ed.
Pioneering North America: Mediators of European Literature and Culture. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

MARTENS, Klaus & ERNST, Jutta ed.:
Felix Paul Greve – Andre Gide: Korrespondenz und Dokumentation. Röhring. St. Ingbert. 1999

MARX, Karl:
Capital. London: Lawrence and Wishart, 1983

MATTINGLY, G.:
Catherine of Aragon a Spanish Princess. Jonathan Cape. London. 1942

MAUROIS, Andre:
Leila o la Vida de George Sand. Alianza Emece. Madrid, Madrid, 1973

MAUROIS, André**:**
Lord Byron. Aguilar Maior. Madrid. 1988

MAYER; Hans:
Historia maldita de la literature. La mujer, el homosexual, el judío. Taurus. Madrid, 1999

McKAY, Claude:
Along Way from Home. 1937. New York:Harcourt Brace, 1970.

MCLANE, Janice; HATLEY James, and DIEHM, Christian:
Interrogating Ethics Embodying the Good in Merleau-Ponty. Duquesne Univ Press; 1 edition, Jun 28 2006

McROBBIE, Angela:
Zoot Suits and Second Hand Dresses. Unwin Hyman. Boston. 1988.

McSHINE Kynaston and D'HARNONCOURT, Anne:
Marcel Duchamp, Philadelphia Museum of Art, Museum of Modern Art (New York, N.Y.) Publicado por Museum of Modern Art. 1973

MEISEL, Perry:
The Cowboy and the Dandy: Crossing Over from Romanticism to Rock and Roll. Oxford University Press. New York: 1999

MERLEAU-PONTY, Maurice:
The Phenomenology of Perception. Routledge and Kegan Paul. Boston. 1962

MESKIMMON, Marsha:
We Weren´t Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism. University of California Press. Berkeley. 1999

MESSINGER, Lisa Mintz:
Georgia O´Keeffe. Thames & Hudson world of art. London, 2001

MINK, Janis:
Marcel Duchamp 1887-1968. Art as Anti-Art. Taschen. Köln, 1995

MODLESKI, Tania:
The Woman who Know Too Much. Methuen. New York. 1988

MOERS, Ellen:
The Dandy. Brummell to Beerbohm. University of Nebraska Press. Lincoln and London. 1978

MOIX, Ana Mª:
Extraviadas ilustrres. Retratos de Mujer. Suplemento que leer 1996

MOLINA FOIX, J. A. (Edt.):
La Eva Fantástica. De Mary Shelley a Patricia Highsmith. Siruela Bolsillo. Madrid. 2001

MONSON, Karen:
Alma Mahler. Musa de genios. Salvat Grandes Mujeres. Barcelona. 1995

MORAND, Paul:
Nueva York. Espasa Calpe, Colección Austral. Madrid, 1957

MORATÓ, Cristina:
Viajeras intrépidas y aventureras. Mondadori de bolsillo. Barcelona, 2003

MORILLA CRITZ, Jose:
La crisis económica de 1929. Pirámide. Madrid. 1988

MOTHERWELL, Robert:
The Dada Painters and Poets: An Anthology Belknap Press. New York. March 29, 2007.

MULVEY, Kate & RICHARDS, Melissa
Decades of Beauty. The Changing Image of Women.1890,s-1990,s. Hamlyn. London, 1998.

MUNHALL, Edgar:
Whistler and Montesquiou: The Butterfly and The Bat. Paris: Flammarion, 1995.

MUSSET, Louis-Charles Alfred de:
Oeuvres complètes. 3 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1957 – 60

NAUMAN, Francis M.:
New York Dada 1915-23. Harry N. Abrams Incorporated. New York. 1994.

NAUMANN, Francis M.:
Making Mischief, Dada invades New York. Whitney Museum of American Art. NY

NAVA, Mica y O´SHEA A.:
Modern Times: Reflections on a Century of English Modernity. Routledge. London. 1996.

NÉRET, Gilles:
Lempicka. Taschen. Köln, 2001

NEUMANN, Eckhard:
Mitos de artistas. Estudio psicohistórico sobre la creatividad. Tecnos. Colección Metropolis. Madrid. 1992

NIETZSCHE, Friedrich:
Beyond Good and Evil. Walter Kaufmann. Trans. Vintage Books. New York. 1968
The Gay Science. Walter Kaufmann. Trans. Vintage Books. New York. 1974
The Will to Power. Walter Kaufmann, de. R. J. Hollingdale and Walter Kaufmann, trans. Vintage Books. New York. 1968
Así hablo Zaratustra, (Also sprach Zaratustra), Kritische Studiensausgabe, vol. 4, dtv/de Gruyter, Munich. (49)

NIN, Anaïs:
Under a Glass Bell and Other Stories. Swallow Press. Chicago. 1948.

NORDAU, Max:
Degeneration. University of Nebraska Press. Lincoln. 1973

O´KEEFFE, Linda:
Zapatos. Könemann Verlagsgesellschaft mbH. Kölh. 1997

O'NEAL, Hank:
Life Is Painful, Nasty and Short ... In My Case It Has Only Been Painful and Nasty-Djuna Barnes. Parangon. New York. 1990

PEISS, Kathy.:
Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York. Temple University Press. Philadelphia. 1986

PELHAM, Peggy:
Unmarked: The Politics of Performance. Routledge. London. 1993

PENLEY, Constante; WILLIS, Sharon (edt.):
Male trouble. University of Minnesota Press. Minneapolis. London. 1993

PÉREZ GAULI, Juan Carlos:
El cuerpo en venta. Cuadernos de Arte Cátedra. Madrid. 2000

PERI ROSSI, Cristina:
Salomé. El jardín ameno. Fernando Villaverde Ediciones. Madrid, 2004

PERRY, Gill:
Women Artists and the Parisean Avant-garde modernism and "feminine" art 1900 to the late 1920s. Manchester University Press, Manchester, UK. 1985

PICABIA, Francis:
Picabia, Escritos en Prosa 1907-1953. Colección de Arquitectura 45. IVAM Documentos. Valencia – Murcia 2003

PLUMB, Cheryl J.
Fancy´s Craft, Art and Identity in Early Works of Djuna Barnes
Selinsgrove: Susquehanna University Press.
London and Toronto: Associated University Press. 1986

POGGIOLI, Renato:
The Theory of the Avant Garde. Hardvard University Press. Cambridge MA. 1968

POLLOCK, Griselda:
Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art. Routledge. London and New York. 1988

POSADAS, Carmen:
La Bella Otero. Planeta. Barcelona. 2001

POUND, Ezra:
Pound/The Little Review: The Letters of Ezra Pound to Margaret Anderson: The Little Review Correspondence. First Edition, first Printing. New York. 1988

POWELL, Anthony:
Books Do Furnish a Room. Little Brown. Nueva York. 1971

PREVOST, John C.
Le Dandysme en France. Paris: E. Droz, 1957.

RAISSON, Horace M.:
Code Civil. Manuel complet de la politesse. J. P. Roret. Paris:1828.

RAMIREZ, Juan Antonio:
Medios de Masas e Historia del Arte. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, 1992

RASER, T.:
A Poetics of Art. The Case of Baudelaire . Chapel Hill, University of North Carolina Press. 1989 (165-166)

REXROTH, Kenneth:
American Poetry in the Twentieth Century. Herder and Herder.New York: 1973

REYERO, Carlos:
Apariencia e identidad masculina de la Ilustración al Decadentismo. Ensayos Arte Cátedra. Madrid. 1996

RICHTER, Hans:
Dada Art and Anti-Art. Thames and Hudson. London, 1965

RILEY FITCH, Noel:
Sylvia Beach and the Lost Generation. A History of Literary Paris in the Twenties & Thirties. W. W. Norton & Company. New York.

RING, Nancy:
New York Dada and the Crisis of Masculinity: Man Ray, Francis Picabia, and Marcel Duchamp in the United States, 1913-1921. Ph.D. Dissertaion (North Western University, Evanston, Ill., 1991) London. 1985

ROLLEY, Katrina
Cutting a Dash: The Dress of Radclyffe Hall and Una Troubridge. **Feminist Review**, N. 35 (Summer, 1990). 54-66

ROSE, Giillian:
The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno. MacMillan. London. 1981

ROSE, Phyllis:
Jazz Cleopatra. Josephine Baker y su tiempo. Colección Andanzas. Tusquets Editores. Barcelona. 1991

ROSEMBLUM, Robert:
Introducing Gilbert & George. Thames & Hudson. London. June 2004

ROTH, Moira
The Amazing Decade. Women and Performance Art in America 1970-1980. San Francisco. Astro Artz .1983

ROTH, Moira (ed.):
Rachel Rosenthal. Art+Performance. The Johns Hopkins University Press. Baltimore + London. 1997.
Difference / Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage (Critical Voices in Art, Theory and Culture). Routledge. London and New York. 1998

ROWAN Caroline (eds):
Feminism, Culture and Politics. Lawrence & Wishart. London: 1982

RUEHL, Sonja.
Inverted and experts: Radclyffe Hall and the Lesbian Identity, en BRUNT Rosalind and ROWAN Caroline (eds), **Feminism, Culture and Politics**. London: Lawrence & Wishart. 17

RYERSSON, Scot D.; YACCARINO, Michael Orlando:
Infinite Variety. The Life and Legend of the Marchesa Casati. University of Minnesota Press. Minneapolis. London. 2004

SAFRANSKI, Rüdiger:
Nietzsche. Biografía de su pensamiento. Tusquets. Barcelona. 2001 (296)

SARTRE, Jean Paul,:
Baudelaire. Alianza editorial. Madrid, 1994.

SAWELSON-GORSE, Naomi:
Women in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity. The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London, England. 1998

SAYERS L., Dorothy:
Are women human?. Wm. B. Berdmans Publishing Co. Cambridge. 2005

SAYRE, Henry M.:
The object of performance. The American Avant-Grade since 1970. The University of Chicago Press. Chicago and London. 1992

SCHENBECK, Celeste M.
Exiled by genre: modernism, canonicity, and the politics of exclusion, in Mary Lynn Broe and Angela Ingram (de) **Women´s Writing in Exile**, Chapel Hill: University of North Carolina Press. (1989)

SCHMITZ, Oscar A. H.:
Dämon Welt. Jahre der Entwicklung. Edit. Georg Müller. 1926

SCHMITZ, Oscar A. H.:
Das wilde Leben der Boheme. Tagebücher 1896-1906. Herausgeber: Wolfgang Martynkewicz, Nachwort: Wolfgang Martynkewicz

SCHOLAR, Richard:
The Je-Sais-Quoi in Early Modern Europe. Encounters with a certain something. Oxford University Press. Oxford 2005

SCHOLEM, Gershom:
Walter Benjamin. Historia de una amistad. Ediciones Península Barcelona, 1987

SCOPA, Oscar:
Nostálgicos de aristocracia. El siglo XX a través de la moda, el arte y la sociedad. Del Taller de Mario Muchnik. Madrid. 2005

SECREST, Meryle:
Between Me and Life: A Biography of Romaine Brooks. Garden City, NY: Doubleday. 1974.

SEIGEL, Jerrold:
Bohemian Paris. Culture, Politics, and the boundaries of bourgeois life, 1830 – 1930. The Johns Hopkins University Press. Baltimore. Maryland. 1999

SHOWALTER, Elaine (ed.)
Speaking of Gender. Routledge. New York. 1989
Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle. Virago Press. London. 1992.

SILVERMAN, Debra. L.:
Art Noveau in Fin -de-Siècle France: Politics, Psycology, and Style. Berkley: University of California Press. 1989

SIMMEL, George:
La Sociología del Secreto y de las Sociedades Secretas. Editorial Gedisa. 2002
Fashion, Individuality and Social Forms. Chicago University Press, 1971.

SINGTON, Phillip:
El oro de Zoia. Alfaguara. Madrid. 2006

SMITH- ROSENBERTG, Carroll:
Disorderly Conduct. Visions of Gender in Victorian America. Oxford University Press. 1985

SOLLERS, Philippe:
Splendeurs et misères du dandysme. Bouexière and Favardin. Paris. 1986

SONGTANG, Susan:
Contra la interpretación. Alfaguara. Madrid. 1996.
Styles of Radical Will. Picador. New York. 2002

SOUHAMI, Diana:
Gluck. Phoenix Press. London, 1988

SPETTIGUE, Douglas O.:
FPG: The European Years. Oberon Press. Ottawa. 1973

SPITZER, Alan B.:
The French Generation of 1820. Princenton University Press Princenton, NJ: 1987

SPOTO, Donald:
Marlene Dietrich. El ángel azul. Salvat Grandes Mujeres. Barcelona. 1995

SQUICCIARINO, Incola:
El vestido habla. Cátedra. Madrid, 1990.

STALLYBRAS, Peter & WHITE, Allon:
The Politics and Poetics of Transgression. Cornell University Press. Ithaca. 1986. (3)

STANTON, DOMNA C. :
The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature. Columbia University Press. New York. 1980

STEELE, Valerie:
Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age .Oxford University Press. New York. 1985

STEINKE, René:
Holy Skirts. William Morrow Harper Collins Publishers. New York. 2005

STENDHAL, Henri Beyle:
De l´amour. Garnier Fréres. Paris. 1959.

STERN, Radu:
Against Fashion. Clothing as Art, 1850 – 1930. Massachusset Institute of Technology. 2004

STETTHEIMER, Florine:
Crystal Flower. Banyan Press. New York. 1949. Limited edition, 1/250 copies.

SUE, Eugène:
Les Mystères de Paris. Paris: Pauvert, 1963.

TAYLOR, I; WALL, D.:
Working Class Yought Culture. G. Mungham y G. Pearson. London. 1976

TERDIMAN, Richard.
Discourse/Counter Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century France. Ithaca: Cornell University Press. 1985

TRIAS, Eugenio:
El artista y la ciudad. Compactos Anagrama. Barcelona, 1997

TRUEBA, Fernando:
Diccionario de Cine. Planeta, Diccionario de Autor. Barcelona, 1997

TYLER, Parker y HENRI FORD, Charles:
The Young and the Evil (1933). New York: Gay Presses of New York. 1988.

TYLER, Parker:
Florine Stettheimer, a Life in Art. New York, Farras, strauss & Company. 1963

UMBRAL, Francisco
Larra, anatomía de un dandy. Biblioteca Nueva. Madrid, 1976
Valle Inclán. Los botines blancos de piqué. Planeta. Barcelona 1998.

VALERA, Julia:
Nacimiento de la mujer burguesa. Colección Genealogía del Poder, Ediciones Endimión. Madrid, 1997

VAUXCELLES, Louis:
L´Histoire Génerale de l´Art Francais de la révolution à nos jours Librairie de France, Paris 1922

VEBLEN, Thorstein:
Teoría de la clase ociosa. Alianza Editorial. Madrid. 2004

VIGNY, Alfred de.:
Oeuvres complètes. 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris. 1958

VVAA :
André Bretón y el surrealismo. MNCARS. Madrid, 1991.

VVAA (Equipo de expertos 2100):
Cómo aprender a bailar con soltura y elegancia y sin maestro. Editorial dve de Vecchi. Barcelona. 1996

VVAA (Prólogo de Luis Antonio de Villena)
Estetas y Decadentes. J. Tablate Miquis Ediciones. Colección Oval, n.2. Madrid. 1985

VVAA:
Amazon Expedition: A Lesbian Feminist Anthology,.Times Change Press. New York. 1973

VVAA:
Beardsley. Phaidon Press Limited. Oxford. 1976

VVAA:
Cabaret Berlin. Revue, Kabarett and Film Music between the Wars. E-a-r books. Edel Classics GmbH. Hamburg. 2005

VVAA:
El espectáculo de Praga 1900-1938. Museu Valencià de la Illustració i de la Modernitat-MuVIM. Del 24 de enero al 19 de marzo de 2007. Valencia, 2007-06-10

VVAA:
Fotografía Pública. Photography in Print 1919 – 1939. Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofia. MNCARS/Aldeasa. Madrid, 2003

VVAA:
Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas. (II Volúmenes). Visor, La Balsa de la Medusa. Madrid. 1996

VVAA:
Las Guerras Mundiales. Historia Universal 19.. Salvat 2004

VVAA:
Paris et les parisiens au XIX siècle: Moeurs, arts et monuments. (Antología de articulos de Gautier, Houssaye, P. de Musset, L. Enault, et al.) Morizot. Paris. 1856

WALKOWITZ, J.:
City of Greatful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London. Chicago University Press. Chicago. 1992

WALLACH SCOTT, Joan:
Gender and Politics of History. New York: Columbia University Press. 1988

WARHOL, Andy & HACKETT, Pat:
POPism: The Warhol 60´s. New York: Harper & Row Publishers, 1980.

WARHOL, Andy:
Mi filosofía de A a B y de B a A. Tusquets Editores. Barcelona. 1981

WEBB, Peter:
The Erotic Arts. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1975

WEEKS, Jeffrey:
Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800. Longman. New York. 1981

WEIR, David:
Decadence and the Making of Modernism. University of Massachussets Press, Amherst, 1995.

WELLS, Jess:
A Herstory of Prostitution in Western Europe. Shameless Hussey. Berkeley. 1982

WHARTON, Edith:
The House of Mirth. Penguin Books USA Inc. New York, 1985

WHISTLER, James Abbott McNeill:
The Gentle Art of Making Enemies. Dover Books on Art History. 1967

WHITE, Edmund:
The Flâneur. A Stroll through the Paradoxes of Paris. Bloomsbury Publishing. New York, 2001

WICKES, George:
The Amazon of Letters: The Life and Loves of Natalie Barney. Putman. New York. 1976

WILDE, Oscar:
Salomé. Colección voz imagen. Aymá S. A. Editora. Barcelona, 1979

WILLIAMS, Rosalind H.:
Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France. University of California Press. Berkeley. 1991

WILSHIRE, Bruce:
Role-Playing and Identity: The Limits of Theatre as Methaphor. Routledge and Kegan Paul. Boston. 1981

WILSON, Elizabeth & ASH, Juliet:
Chic Thrills: A Fashion Reader. U. of California Press. Berkeley. 1993

WILSON, Elizabeth:
Bohemians, The Glamorous Outcasts. Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey, 2000

WILSON, Elizabeth:
The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women. California University Press. Berkeley and Los Angeles: 1991

WILSON, Elizabeth:
Adorned in Dreams: Fashion and Modernity. Berkeley: University of California Press. Berkeley. 1987.

WILSON, Emma (edt.)
The Dedalus Book of Sexual Ambiguity, Sexuality & Masquerade. Dedalus Limited. UK. 1996. (200)

WOLFF, Janet:
La producción social del Arte. Istmo Ediciones. Madrid, 1992

WOOD, Paul and HARRISON, Charles:
Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas. Oxford and Cambridge, Massachusetts, Blackwell Publishers, 1992

WOOLF, Virginia:
A room of ones own. Harvest Books. New York. 1928

WOOLF, Virginia:
Orlando. Harvest Books. New York. 1928

ARTÍCULOS

BABCOCK-ABRAHAMS, Barbara: “A Tolerate Margen of Mess”; The Trickster and His Tale Reconsidered”. **Journal of the Folklore Institute** 11 (1975): 147-86

BAKER, Kenneth: “`Sculptors´ might make you squirm”. DATEBOOK from **San Francisco Chronicle**, Saturday 2.16.2008

BARTHES, Roland: “Le Dandysme et la mode”, en **Le Mythe du dandy**, ed. CARASSUS Emilien. Armand Collin, Paris, 1971.

BLOEMINK, Barbara J.: “Friends and Family: Portraiture in the World of Florine Stettheimer” (Katonah, N.Y.: Katonah Museum of Art, 1993).

BOOHER, Bridget: “Learning the Language of Clothes”, **Duke Magazine**, vol. 79, no. 3. Marzo-Abril 1993.

BOURDIEU, Pierre: “The Invention of the Artist´s Life”. **Yale French Studies**, no. 73. Everyday Life, (1987), pp. 75-103. Yale University Press

BREESKIN, Adelyn D.: Romaine Brooks “Thief of Souls”. Published for the National Collection of Fine Arts by the Smithsonian Institution Press, city of Washington, 1971

BUCHLOH, Benjamin: “Allegorical Procedures: Appropiation and Montage in Contemporary Art”, **Artforum**, September 1982.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine: “Catastrophic Utopia: the Feminine as Allegory of Modernity. **Representations** 14 (Spring 1986), 226, 228

BUCK MORSS, Susan: “Benjamin´s Passagen Werk Redeeming Mass Culture for the Revolution”. **New German Critique**, No. 29, The origins of mass culture: The case of Imperial Germany (1871-1918) (Spring-Summer, 1983) pp. 211-240
“The Flâneur, the Sandwichman and the Whore. The Politics of Loitering”. **New German Critique**, No. 39, Second Special Issue on Walter Benjamin (Autumn, 1986), pp. 99-140

BURN, Guy: “Marcel Duchamp Marchand du Sel Profile”, **Arts Review** 18, no. 12 (June 25, 1966): 306-7

BUTLER, Judith: “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in

Phenomenology and Feminist Theory", in **Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theater**, ed. Sue-Ellen Case (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990)
"Variations on Sex and Gender: Beauvoir´s *The Second Sex"*. **Yale French Studies** 172 (1986)

CARASSUS, Emilien: "Dandysme et aristocretie". **Romantisme** 4, no. 70 (1990)

CARDONA CASTRO, Angeles: "Psicopatología del Decadentismo aleman, de Wagner (Tristan), a Nietzsche ("Ditirambos de Dionisos"), y Hofmannsthal (Electra)". **Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,** Vol. V (1983-84), pp.23-30. En, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006

CIRAUQUI, Manuel: "La invisibilidad del dandy". El artista y su imagen. **Lapiz** Julio 2008

CLARK Danae: "Commodity Lesbianism", in **The Lesbian and Gay Studies Reader**, de. Henry Abelove, Michéle Aina Barale, and David M. Halperin. New York: Routledge, 1993

COSGROVE: "The Zoot-Suit and Style Warfare", **History Workshop** 18 (autumn 1984): 77-91.

DATA, Venita: " Aristocrat or Proletarian: Reflections on the Intellectual in Fin-de-Siècle France". Paper presented at the 22d Annual Conference of the Western Society for French History. Des Moines, 26 – 29 Octubre, 1994.

DE VORE´S, Lynn: "The Backgrounds of Nightwood: Robin, Felix and Nora", **Journal of Modern Literature** 10.1 (March 1983): 71-90, el primer estudio de la obra de Djuna Barnes

DIAMOND, Elin: "Re: Blau, Butler, Becket and the Politics of Seeming". **The Drama Review** 44, 4 (T168), Winter 2000. New York University and Massachusetts Institute of Technology

DIVAY, Gaby: "Fanny Essler´s Poems: Felix Paul Greve´s or Else von Freytag-Loringhoven ?"**Arachne: interdisciplinary Journal of Language and Literature** 1.2 (1994): 186

DOAN, Laura: "Passing Fashion Reading Female Masculinities in the 20´s". **Feminist Studies** 24, no. 3 (Fall 1998) 663-700

DOLLIMORE, Jonathan: “The dominant and the deviant: a violent dialectic”. **Critical Quarterly** 28:(1986)179-92

DOWLING, Linda: “The Decadent and the New Woman in 1890s”, **Nineteenth Century Fiction** 33, 4: 434-53

FELDMAN, Shoshana: “Women and Madness: The Critical Phallacy”. **Diacritics** 5 (Winter 1975): 2-10

FORTH, Christopher E.: “Intelectual Anarchy and Imaginary Otherness: Gender, Class, and Pathology in French Intellectual discurse, 1890-1900. **The Sociological Quarterly**, Volumen 37, Number 4, pages 645-671

FOUCAULT, Michel: “¿Qué es la Ilustración?” en M. *Foucault*, “Saber y Verdad”, Las Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1991, pp. 197-207

GAMMEL, Irene: "The City´s Eye of Power: Panopticism and Specular Prostitution in Dreiser´s New York and Grove´s Berlin" **Canadian Review of American Studies** 22.2 (fall 1991): 213-214

GAMMEL, Irene: “German Extravagance Confronts American Modernism: The Poetics of Baroness Else”, **Pioneering North America: mediators of European Literature and Culture**, de. Klaus Martens.

GAMMMEL, Irene, “Breaking the Bonds of Discretion: Baroness Elsa and the Female Sexual Confession”. **Tulsa Studies in Women´s Literature**, Vol. 14, No. 1 (Spring 1995). pp 149-166

GAUTIER, Théophile: “Notice” to Charles Baudelaire, Fleurs du mal”. Paris: Chalmann-Lévy, 1890, pp. 1-75. 40

GILBERT, M. Sandra, “Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature”. **Critical Inquiry,** Vol. 7, No. 2 (Winter, 1980), pp. 391-41

GODFREY, Sima: “The Dandy as Ironic Figure”. **SubStance**, Vol.11; n.3; Issue 36 (1982); p.21-33

GRAY, Cleve: “Retrospective for Marcel Duchamp”, **Art in America** 53, no. I (1965): 102-5, at pp. 103, 104, 105

GUBARN, Susan: *“Blessing in Disguise: Cross-Dressing as Re-Dressing for Female Modernists”*. **Massachusetts Review** XX, 1 3 (477-508). Autum 1981

HARRIS, Bertha: “The More Profound Nationality of Their Lesbianism: Lesbian Society in Paris in the 1920´s” in **Amazon Expedition: A Lesbian Feminist Anthology**, ed. Phyllis Birkby, Bertha Harris, Jill Johnston, Esther Newton, and Jane O´Wyatt, 77-88. New York: Times Change Press, 1973.

HAWKES, John: “An Interview” **Wisconsin Studies in Contemporary Literature** 6 (Summer 1965)

HEARTNEY, Eleanor: “Florine Stettheimer, Sainst, Esthetes, and Hustlers”. **Art News**, Mayo 1991 (99)

HUGHES, Robert: “Camping under Glass”. **Time.** (18 September 1995)

HUGHES, Robert: “Days of Antic Weirdness: A Look Back at Dadaism´s Brief, Outrageous Assault on the New York Scene”. **Time** (27 January 1997)

JONES, Amelia: "Practicing Space: World War I-Era New York and the Baroness as Spectacular Flâneuse", in DROBNICK, Jim & FISHER Jennifer , ed.: **Living Display**. Chicago University of Chicago Press. Chicago. 2001.
“Clothes Make a Man: The Male Artist as a Performative Function. **Oxford Journal** 18:2. 1995 (18-32
“Eros, That´s Life or The Baroness Penis” (238-248) en NAUMANN, Francis M.: **Making Mischief, Dada invades New York.** Whitney Museum of American Art. NY

KRAUSS, Rosalind: “La Originalidad de la Vanguiardia: Una Repetición Postmoderna”. National Gallery de Washington, 1981,

LEBEL, Robert: “Marcel Duchamp”, **Newsweek** 54, no. 19 (November 9, 1959)

LEBEL, Robert: “Portrait of Marcel Duchamp as a Dropout,” Museum of Modern Art, febrero de 1974, conferencia transcritoa en los archivos del Museo.

LIEBMAN, Lisa: “The Words of Gilbert and George”. **ArtForum**, Marzo 1998

MARTENS, Klaus: “Franziska zu Reventlow, Prince Yusuf, and Else Greve: New Roles for Women Writers”. Conference paper, CCLA/ACLC Edmonton, University of Alberta, May 2000.

MCBRIDE, Henry: “Florine Stettheimer” (New York: Museum of Modern Art, 1946). Marcel Duchamp chose the works for this exhibition, which traveled in reduced form to San Francisco and Chicago.

McNICKLE CHASTAIN, Catherine: “Romaine Brooks: A New Look at Her Drawings” **Woman´s Art Journal**, vol. 17, No. 2 (Autumn, 1996-Winter 1997), pp. 9-14

MELANIE, Taylor,: “Peter (A Young English Girl): Visualizing Transgender Masculinities. **Camera Obscura** - 56 (Volume 19, Number 2), 2004, pp. iv-45

MOSSE, George L.: “Masculinity and Decadence”, Gay and Lesbian Caucus at the American Historical Association, Diciembre 1990, NY (unpublised papers)

MULVEY, Laura: “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, **Screen** 16, no. 2 (1975): 6-18)

NEWTON, Esther: “The mythic mannish lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman”. **Signs** 9: 557-75

NOCHLIN, Linda: "Florine Stettheimer: Rococo Subversive", **Art in America** 68 (September 1980): 64-83.

POLLOCK, Griselda: “Modernity and the Spaces of Femininity”, in **Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of** Art. Routledge. London and New York. 1988

REISS, Robert: “”My Baroness”: Elsa von Freytag-Loringhoven”. (81-102) en KUENZI, Rudolf E.: **New York Dada**. Willis Locke Publishing. New York. 1986.

RICH, Adrienne: “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”. **Signs** 5, no. 4 (Summer 1980).

RIVIERE, Joan: “Womanliness as Masquerade” **International Journal of Psychoanalisis** 10 (1929)

ROLLEY, Katherina: `Cutting a Dash: The dress of Radclyffe Hall and Una Troubridge´. **Feminst Review** 35. Summer 1990.

ROTH, Moira: “A History of Performance”. **Art Journal**, Vol. 56. No. 4. Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century, (Winter, 1997). pp. 73-74. Published by: College Art Association

RUEHL, Sonja: “Inverted and experts: Radclyffe Hall and the Lesbian Identity”, en BRUNT Rosalind and ROWAN Caroline (eds), **Feminism, Culture and Politics.** London: Lawrence & Wishart. (1982)17

SANFORD, Alvan F.: “American Artists on the Firing Line”, Boston Evening Transcript, undated, unpaginated clipping, Research Material on Romaine Brooks,

SCHENBECK, Celeste M.: “Exiled by genre: modernism, canonicity, and the politics of exclusion”, in LYNN BROE Mary and INGRAM Angela (ed) **Women´s Writing in Exile**, Chapel Hill: University of North Carolina Press. (1989)

SCHIAVO, Leda: Estudio de un espacio imaginario: “Las fiestas galantes”. Universidad de Illinois at Chicago

SOLLERS, Philippe: “Le Dandy”, en **Splendeurs et misères du dandysme.** Bouexière and Favardin. Paris. 1986.

STETTHEIMER, Florine: Collected and published posthumously as Crystal Flowers (New York: privately printed, 1949).

SUSSMAN, Elisabeth: “Florine Stettheimer: Still Lifes, Portraits and Pageants 1910-1942” (Boston: Institute of Contemporary Art, 1980). This exhibition traveled to San Antonio and Poughkeepsie, New York.

TATHAM,David: “Florine Stettheimer at Lake Placid, 1919: Modernism in the Adirondacks”**American Art Journal,** Vol. 31, No. 1/2 (2000), pp. 5-31

TYLER, Parker: “Florine Stettheimer: A Life in Art” (New York: Farrar, Straus and Company, 1963)

UZIN OLLEROS Angelina, "La Ilustración según Michel Foucault". **Modernidad y Postmodernidad Prensa Libre, Psicoanálisis, Saber, Sexualidad, poder.** http://www.psicoanalisis-s-p.com.ar/modernidad012.htm

VAN VECHTEN, Carl: “Pastiches et Pistaches: Charles Demuth and Florine Stettheimer”, **The Reviewrs,** 2 (February 1922), 269-70

WALLACH SCOTT, Joan: “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”, 28-50

WILSON, Elizabeth: “Fashion and the Postmodern Body”, en Chic **Thrills: A Fashion Reader**, editado por WILSON Elizabeth y ASH Juliet : “The Invisible Flâneur”. **New Left Review**, no. 191 (January – February 1992),

WOLFF, Janet: “The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity”, **Theory, Culture & Society** 2, no. 3,

YAEGER Patricia: “Toward a Theory of Play”, en **Honey-Mad Women: Emancipatory Strategies in Women´s Writing.** New York: Columbia UP, 1988

ZUCKER, Barbara: An `autobiography of visual poems´. Paper delivered at the College of Art Association convention 1975. “Women Artists Speak on Women Artist”.