

Dandysmo y contragénero

Elsa von Freytag-Loringhoven

Djuna Barnes

Florine Stettheimer

Romaine Brooks

Infraleves, II

Colección dirigida por:
Fernando Castro Flórez
Diseño y maquetación:
Nausícaä



FUNDACIÓN CAJAMURCIA

- © *De esta edición:*
Cendeac
Antiguo Cuartel de Artillería. Pabellón 5
C/ Madre Elisea Oliver Molina, s/n
30002 Murcia
Teléfono: +34 868 914 769
www.cendeac.net
- © *Del texto:*
Gloria G. Durán

ISBN: 978-84-96898-72-1
Depósito legal: MU-715-2010
Imprime: Nausícaä, S.L.
C/ Pulpí, c 12. Pol. Ind. La Polvorista
30500 Molina de Segura (Murcia)

Gloria G. Durán

Dandysmo y contragénero

Elsa von Freyatg-Loringhoven

Djuna Barnes

Florine Sttetheimer

Romaine Brooks



A Miguel Molina Alarcón

Si este libro existe es porque un día, de hace mucho tiempo, alguien no considero la posibilidad de investigar el dandysmo en la mujer una cosa demasiado disparatada. De esa idea, no tan demente, salió una tesis, de ella una defensa y de la misma este infraleve. Ese alguien es Miguel Molina Alarcón, a quien dedico el libro y envío mi eterno agradecimiento. Además, claro, a mi co-director Jordi Claramonte y a mi amigo incondicional Adolfo Muñoz, artífice del diseño final de la pesada tesis. A mi madre y su sabiduría llena de olvidos. A Moira Roth, que pese a no saber una palabra de español, ha seguido mi trabajo a base de interchanges sin descanso. Además a Isabel García, a Javier Marquerie, a Pepa Prieto, a Nina Llorens, a Maria Ma-

tilla, a Antonio Díaz, a Gemma Antón, a Javier Castro, a Yaiza Hernández, a Elena Sánchez, a Pilar Castaños, a Esmeralda Martínez, a Ximo, a Maloles, a Fernando..., por supuesto a Rüdiger Jung, y a tantos otros que me han aguantado chapa tras chapa año tras año. Ah, y a Miguel Ángel Hernández, también.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
DANDYSMO	17
QUE ES UN DANDY	27
YO-COMO-ARTE	37
DANDYSMO Y CONTRAGÉNERO	47
LA ARTISTA DANDY DE ENTREGUERRAS	55
ALGUNAS NOTORIAS DANDYS	65
RUPTURAS EN DANDY	81
APÉNDICE	85
ILUSTRACIONES	87
NOTAS	119

La excentricidad es desenfrenada, salvaje y ciega. Es la revuelta del individuo contra el orden establecido, a veces contra la naturaleza: aquí nos acercáramos a la manía. El dandysmo, por el contrario, mientras que aún respeta las convenciones, juega con ellas. Aunque admite su poder, lo sufre y se venga de él, y las declara una excusa contra ellas mismas; las domina y es dominado por ellas —doble y mutable carácter.

Jules Barbey D'Aurevilly, *Le dandysme*

INTRODUCCIÓN

Desde el romanticismo, como afirma Albert Camus, la tarea del artista no consistirá solamente en crear un mundo, ni en exaltar la belleza por si sola, sino también en definir una actitud. Esta habrá de ser la «actitud de la modernidad», una actitud cuyo esbozo, como lo ve Foucault, ya fue señalado por Kant en su artículo *¿qué es la Ilustración?* de 1784. Dirá el francés «...me parece que puedo reconocer en él (el texto kantiano) un punto de partida: el esbozo de lo que podría llamar la actitud de la modernidad»¹. La modernidad será entendida pues como esa actitud, ese *ethos*, un modo de relación con y frente a la actualidad, una manera de pensar, sentir, actuar. El hombre de la modernidad, ejemplificado por Baudelaire

en *El pintor de la vida moderna* por Constantin Guys, ya no podrá ser un inactivo *flâneur*, el hombre de la modernidad deberá transformar lo real en un ejercicio de libertad. Pero, además, deberá establecer un modo de relación consigo mismo, una tarea constante. Habrá de tomarse a sí mismo como objeto de una elaboración ardua y compleja; habrá de transformarse en, tal como lo nombra Baudelaire, un dandy. El ascetismo en el que el dandy debe vivir, hará de su cuerpo, de su comportamiento, de sus sentimientos y de sus pasiones, de su existencia toda, una obra de arte. Esta focalización en la actitud transforma el mismo acercamiento al concepto de arte, que hemos de comenzar a leer como una forma de vida, un posicionamiento ante la vida que inaugura el pintor de la vida moderna, el dandy, un ser aristocráticamente superior que se hace «yo-como-arte» y equipara el arte a la vida y viceversa.

El dandy crea su propia unidad por medios estéticos, pero es una estética de la singularidad y la negación. Por función el dandy es un oponente, sólo se mantiene en el desafío. No pue-

de, ni quiere, ser reducido a un solo significado, su rol es uno en permanente reinvención, sólo se verá sostenido por la persistente oposición a cualquier estándar de normalidad. Un ser sin un centro claro que se aposenta en la sistemática negación, en ese despliegue de negatividad como manifestación de la autonomía moderna.

Ahora bien, si esto es, en esencia, la actitud de la modernidad, nos planteamos, por qué el dandysmo ha sido concebido, como han insistido desde Benjamin hasta Barthes pasando por todos los teóricos que se han acercado al fenómeno, como esencialmente masculino. Por qué la mujer será leída como una infradandy si, precisamente el dandy, en su búsqueda de epatar al burgués, de tergiversar y romper la norma, renuncia a su masculinidad, usurpa muchas de las armas de las mujeres y quiebra la tajante dicotomía entre ser un hombre y ser una mujer.

DANDYSMO

El hombre viril ideal, fabricación de la sociedad burguesa posrrevolucionaria, habría de ser oscuro, peludo, seco, impetuoso y serio; laborioso, trabajador, limpio y eficiente. La formalidad en el vestir se tornará, al comenzar el siglo XIX, en obligación moral básica: un traje de chaqueta oscuro, una camisa blanca, corbata y guantes pálidos se harán ineludibles para una «correcta» presentación pública. La masculinidad prediseñada y prevista, la masculinidad estandarizada, habría de representar el igualitarismo democrático y habría, además, de alejar lo más posible a todos los «hombres» de cualquier atisbo de extravagancia prerrevolucionaria. Los valores de la nueva clase en el poder, la triunfante burguesía, se significarán en el atuen-

do masculino que buscará hacer visible el «dispositivo de masculinización», dispositivo este que representará la propiedad y lo apropiado.

En esta tesitura surgirá la palabra «el dandy», y el personaje, el dandy por antonomasia, George «Beau» Brummell [il. 1], quien triunfará en sociedad con sus lánguidas maneras, su elegancia de matiz, sus elaboradas groserías y sobretodo su renuncia a realizar actividad alguna utilitaria, productiva o rentable. Brummell se construirá a contracorriente y creará una criatura perfecta en su apariencia externa quien se preocupará, única y exclusivamente, de la imagen que proyecte, quien se dedicará, en suma, a la consecución de su misma perfección. Personificará la irresponsabilidad más egoísta y la vanidad más exaltada. Será el héroe de la indolencia quien no necesitará hacer nada, es más, habrá de no hacer nada, nada en absoluto, para seguir siendo lo que muchos consideraron, «una obra de arte ambulante». Así quizá asistimos a la ascensión de cierta tipología social novedosa, un hombre que al auto-imponerse una imagen perfectamente estudiada de sí mismo se

transformó, para muchos, en un objeto de arte, 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*².

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, pasará a las letras francesas en una suerte de abstracción intelectual 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 cuajará en la Francia posrevolucionaria 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 estará sepultado en el tedio, en esa mediocre existencia de aquellos que se limita-

ron 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.

Barbey D'Aurevilly [il. 2] asentará los principios básicos del dandysmo en su pequeño y elitista tratado, *Du Dandysme et de George Brummell* (1845), y pondrá el dandysmo al alcance de la pose intelectual, considerándolo un logro espiritual de una enorme, y necesaria, dimensión. Minimizará la importancia del atuendo y encumbrará la cualidad intelectual de la ironía de Brummell, de su ingenio, su insolencia y su porte. Ensalzará su silencio como la estrategia del desprecio a los otros, honrará su decidido modo de preservar intacta su vanidad evitando todo contacto amoroso, evitará aportar datos escabrosos o moralizantes sobre su terrible final y finalmente, equiparará la idea del artista a la de dandy. Brummell se releerá, tras Barbey como el arquetipo de un nuevo artista, cuyo arte será uno y el mismo que su propia vida.

El dandysmo se convertirá de tal suerte en una buena estrategia para los artistas e intelectuales porque será esencialmente antiburgués. El dandy será independiente de todo valor, de toda presión, de toda utilidad para una sociedad cuya única prioridad es enriquecerse monetaria y materialmente. 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. Además, la ambigüedad sexual del dandy será para Barbey uno de sus puntos más notables. La misteriosa estela de feminidad del dandy habrá de aparecer combinada con una fuerza masculina latente que existe sin querer salir a la superficie. Los dandys serán para Barbey los andróginos de la historia.

Baudelaire [il. 3], a quien Catulle Mendès, 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, llamará *Su eminencia Monsignor Brummell*, acabará de equiparar la actitud del dandy con el pintor de la vida moderna, un artista completo, un aristócrata del

espíritu. Nosotros, dirá, somos la aristocracia del futuro, la letárgica y desclasada élite intelectual. Baudelaire pues adoptará la pose del dandy para la comunidad de artistas. 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*³.

Para él y para sus seguidores la idea del dandy equiparará su arte, o el arte, a la vida, tanto Baudelaire como todos los estetas que siguieron los principios esbozados por Barbey, transformarán cada gesto cotidiano en una expresión de su artísticidad 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. Encontrará elementos de dandysmo en Delacroix, en Poe, en Emma Bovary, por su amor al artificio y en el Valmont de *Les Liaisons dan-*

gereuses. 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 optimizado.

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, una dedicación esclava a sí que implicará, inevitablemente, la supresión de uno 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, sino haciendo de uno mismo algo, una «cosa» original. Tal y como otros artistas crean un trabajo original, fuera de su mismo ser, los dandys

se esmerarán en hacerse cosa, en petrificarse en vida, en controlar cada gesto, cada movimiento, cada modo y cada manera para gustar a todos mientras que, paradójicamente, se les desagrada lo más posible. Este será, al cabo, el objetivo primero y último de un auténtico seguidor de la secta de los dandys.

Ahora bien, lo que tanto Ellen Moers como Domna Stanton⁴ separan en una clara dicotomía entre dandy social y dandy intelectual derivará a una suerte de hibridación entre ambos extremos. Todos los dandys tienen una agencia social ineludible en su misma escurridiza definición. La rebelión misma afirma que toda existencia superior es, cuanto menos, contradictoria, y debe ser admirada en escena. El culto al personaje, la inflación del sujeto creador, supone siempre un público. El dandy sólo asegura su existencia si la ve en el rostro de los demás, unos demás a quienes, aunque hay que despreciar, hay que espolpear, y hacer recordar, permanentemente. Ser perpetuamente imprevisibles, esa es la divisa del dandy que adelanta, por otra parte, el espíritu de la vanguardia. Por tanto la nece-

sidad de los valores de los otros para inventarse en oposición imposibilita una dicotomía tajante entre el dandy intelectual y el social, viendo en cada uno de los sujetos una tendencia más hacia un extremo o hacia otro, pero nunca una clausura en uno u otro.

Será, finalmente, Oscar Wilde [il. 4, 5] el encargado de hacer público y accesible el dandysmo. Wilde desplegará el arte de la auto-promoción y venta, llegando incluso a compararse con un jabón muy vendido entonces. Wilde será un claro compendio entre el dandy social y el intelectual, desde él y en adelante estos diferentes gradientes entre lo social y lo intelectual serán explotados por todos aquellos que aspiraron a cierto dandysmo disidente. Como afirma Roland Barthes toda la clase intelectual, sino milita, es, virtualmente dandy. Un modo de supervivencia en un enjambre de vulgaridad y mal gusto.

La lista de dandys conscientes y reconocidos, será larga y, como es notorio, básicamente masculina [il. 6. Damero]: Gautier, Huysmans, Robert de Montesquiou, Alfred Jarry, el último dandy según Camus, Alejandro Sawa, Valle Inclán,

Jean Cocteau, Tristan Tzara, Marcel Duchamp,
Albert Camus, Roland Barthes, Luis Cernuda.

QUE ES UN DANDY

Barbey definirá al dandy como un artista y una obra de arte, una síntesis de intelectualidad y aristocratismo, un ser en el que es «la vida» el arte y viceversa. Serán artefactos *ex nihilo*, artefactos en perpetua negación. Cada dandy perfila y perfecciona, individualiza, ciertos principios fijados en el siglo XIX, unos principios que serán, cuanto menos, paradójicos. El prerrequisito para comenzar habrá de ser la vanidad, una vanidad demasiado despreciada por la moral cristiana. Una vanidad satisfecha de sí misma, la fatuidad. Después todo el sistema que sostiene a estos seres aristocráticos se asentará sobre la misma paradoja.

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 siempre alerta, su lugar es el filo. Mira, con su distancia medida, al hombre vulgar con desprecio y desapego, mientras, por otra parte, inspecciona cada uno de sus movimientos. Se ejercitará en el escrutinio del enemigo. 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 será el de desclasado, 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.

El dandysmo, en su estética de la negatividad, cuestionará las cuatro grandes polaridades sobre las que se ha estructurado la normalidad burguesa: la polaridad masculino-femenino,

que concibe un género estancado y clausurado biológicamente; la polaridad sujeto-objeto, que genera un ser privilegiado con un yo único e idéntico; la polaridad que diferencia tajantemente lo digno y lo indigno de ser considerado arte; y finalmente, la que separa al «artista» de aquel que, supuestamente, no lo es o podrá serlo. Nos encontramos ante una nueva estética que genera un ser conscientemente auto-construido que nos obliga a cambiar la perspectiva hacia la misma producción de subjetividad y hacia los nuevos modos de relación en los que consiste la estética del dandysmo. Una reconducción del arte a la praxis vital.

Logrará pues con su performatividad cotidiana definir una nueva vía artística, un modo de exhibicionismo que cita la norma para ponerla «patas arriba». El dandy será por eso «incategorizable», no tendrá ley ni podrá entrar en un compendio de reglas prefijados y previstos. Como ya hiciera Baudelaire, el dandy genera sistemas para darse el placer aristocrático de saltárselos con el único fin de evitar, precisamente, el principio mismo de categorización, demos-

trando así que la identidad artística, sexual y personal es una construcción social, una cuestión de auto-fabricación y presentación.

PARADOJA I: DESCLASADOS

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, una aristocracia del espíritu en directa oposición a la burguesía a la que realmente se pertenece. Krakauer dice que los dandys trabajan extraterritorialmente, Robert Lebel que son hombres de frontera, Wilde mismo se definirá como *uproot*, un ser sin raíces, Romaine Brooks hablará de *lapidé*. Todos serán, en cierta medida, expatriados, arrancados, a conciencia, de cualquier definición fija, de cualquier costumbre repetida o nacionalidad única. Imprevisibles, outcast heros, que viven *in-between*, y tienen una categoría transicional. [il. 7].

PARADOJA 2: EN LOS LÍMITES

Deben posicionarse contra la normativa y la normalidad burguesa, en suma contra la mayoría. Serán asociales siendo plenamente sociales. Un capricho en una sociedad simétricamente estructurada. Como apunta Sartre⁵, la misma palabra «capricho» señala la grandeza y los límites de la sublevación de los dandys. Desarrollarán su específica batalla contra el convencionalismo dentro de la sociedad a la que condenan. Son rebeldes metafísicos, cuyas líneas de intervención políticas se determinan por esa búsqueda de negatividad inherente a la autonomía moderna. [il. 8].

PARADOJA 3: MERCANCÍA-VENDEDOR

La representación poética de la performance de uno mismo, hace que un solo actor, ese uno mismo, funcione de un modo dual. Es un artista, «actor de sí mismo» y una obra de arte, un «ob-

jeto». El modelo paradigmático de la mercancía es, tanto para Benjamin⁶ como para Baudelaire, el de la prostituta, quien, como el dandy, se hará productora y mercancía a la vez. El poeta se verá como productor y producto que habitan un mismo y único ser, el que gasta sus horas de ocio como su tiempo de trabajo, dejándose ver en los lugares en los que hay que dejarse ver. Su propuesta artística se focalizará en su vida cotidiana, su performatividad cotidiana. Se hacen así vendedores y mercancías en un solo cuerpo. Emisores y receptores del sistema de comunicación. Principio y fin del dandysmo. [il. 9].

PARADOJA 4: IMPASIBILIDAD

Dice Roland Barthes que al final de toda *toilette* hay siempre un cuerpo muerto, embalsamado, barnizado, engalanado a la manera de una víctima. Trajeándome, dice, adorno lo que fracasa del deseo. La máscara de perfección de todo dandy debe rezumar indiferencia, su perfecta

toilette ser signo de un auto-control cercano al embalsamamiento, una petrificación que evite cualquier gozo o cualquier dolor. El dandy debe auto-poseerse con total indiferencia a la masa humana que le rodea, debe realizar una exploración metódica de sus pasiones, concebidas estas como muestras de una inferioridad en la que no se puede caer. Los dandys serán una participación de solitarios cuya necesidad de impresionar a los otros en su misma petrificación choca con el deseo más aristocrático de actuar para el placer propio. Serán unos solitarios a quienes la soledad causa horror. [il. 10].

PARADOJA 5: PROFESIONAL EN
CONTRA DEL MERCADO

Un hombre de mundo, afirma Baudelaire, un hombre que comprende las razones misteriosas que mueven a la humanidad, un artista, un hombre pegado a su paleta como el siervo a la gleba. En una sociedad que entronizó la

practicidad el dandy elogia la inutilidad re-
escribiendo un ideal aristocrático deliberada-
mente hostil a esa idea. Porque el hombre útil
es fundamentalmente desagradable, el dandy,
por comparación, no debe hacer nada, nada en
absoluto. Pero debe completar la no práctica de
trabajo alguno con un ilimitado potencial para
su posible práctica. El dandy es la resonancia de
una fuerza desempleada. Un Hércules ocioso y
consciente de su ociosidad. [il. II].

PARADOJA 6: *ENNUI*, SALIR O QUEDARSE

El aristocratismo del dandy ejemplifica lo que
Veblen llamará el ocio ostensible. El artista vive
en esta contradicción pues para él el ocio será
trabajo y el trabajo ocio. Esta inactividad les
conduce, inevitablemente, al *ennui*, al *spleen*,
una suerte de sofisticado hastío o vulgar aburri-
miento. El dandy se impone el enfrentamiento
a la vacuidad existencial del yo. El gran mal del
siglo XVII traspasado a nuestros héroes de la in-

dolencia, quienes buscan y explotan este estado de crónico descontento. El *ennui* puede ser un monstruo, pero para el dandy, el heroísmo se apoya en vivir con él más que en matarlo. [il. 12].

YO-COMO-ARTE

El objetivo final, convertirse en objeto de arte, seducir a todo el mundo como una pieza artística. El dandy fue admirado como un retrato andante. Podía concebir una corbata, según Balzac, como una escultura del mismísimo Fídias. Infundía a un vulgar guante una belleza, insistirá Barbey, que probará que el dandy es un artista en todas las cosas. Para Baudelaire, incluso los más admirables artistas, Edgar Allan Poe, Eugène 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. Al final los mismos dandys hablan de otros dandys y del mismo dandysmo en términos de artefacto, ellos son, y quieren ser cosas.

Un dandy habrá, pues, de movilizar toda su energía ociosa y plena de *ennui* en la génesis de un complejo sistema de signos, una auto-construcción que le exige cierta ascesis perpetua. Un trabajo duro y una serie de reglas que se auto imponen para no ser cogidos en falta. El dandy hará de su cuerpo, de su elegancia, de sus maneras y de su retórica los estandartes visibles para la expansión de su clara superioridad espiritual. Será, se convertirá, en un *self-as-art*, un «yo-como-arte». Cuando Baudelaire habla del dandy como un artista *cuya persona irradia mucha más poesía que su trabajo*⁷, o cuando Balzac observa que su tratado sobre la elegancia contiene los principios que vuelven la vida poética⁸, subrayan la noción del «yo-como-arte», una noción que, como la función poética en el lenguaje, emplea unos medios que no conducen hacia unos fines pragmáticos. Ellos, los dandys, se convierten en unas obras de arte ambulantes que son un fin en sí mismos.

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 cultural⁹. El dandy será pues portador de la estética de oposición, la estética de negatividad dentro de la autonomía moderna a la que se refiere Claramonte¹⁰. Siguiendo a Domna Stanton, podemos 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*. En la definición de Baudelaire, el dandysmo trae juntos el placer de sorprender con la arrogante satisfacción de no ser jamás sorprendido.

El yo-como-arte se torna así en un producto plenamente consciente: *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*¹¹. Esta concepción de la intencio-

nalidad posee implicaciones globales para el sistema del yo aristocrático. *La idea de la belleza de un hombre*, 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*¹². 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*¹³.

La hiperbólica belleza de los dandys había sido, tradicionalmente, territorio de lo «femenino». En su estética de superioridad el dandy buscará ciertas trazas masculinas para matizar su exquisita feminidad. Esta androginia regresa siempre a la base paradójica del sistema y genera un ambiguo mensaje. Muchos dandys tendrán una belleza, exterior, de inocente niña que ocul-

tara 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. Los ojos deben rebelar el poder magnetizador como supremo fin de la vida elegante, las manos reclamar el estatus religioso, principesco o ministerial de uno que *no hace nada*.

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*¹⁴. El dandy no podía caer enamorado de modo apasionado. Era parte del idiolecto del dandy expresar su inhabilidad para amar; *Cuando nos referimos al amor*, Marsay orgullosamente declara, *me vuelvo un escéptico como lo sería un matemático*¹⁵. Que Brummell no fuese conocido por haber tenido mujer alguna fue leído por Barbey como un caso único entre los hombres que han nacido para seducir, los cuales, según la tradición, siempre han satisfecho todos sus

múltiples *affaires*. Este acto consciente, el de eludir todo amor y toda sensiblería, será 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*⁶. 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*⁷. 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*⁸. La necesidad de obstáculos más retadores le conduce a lo que es codificado como un erotismo perverso. A través de la inversión de los roles, el dandy aspira a una suerte de experiencia singular que D'Albert de Gautier enfatiza de un modo más notorio: *en momentos de placer sexual, yo habría cambiado los roles encantando, porque lo más frustrante es no experimentar nunca el efecto que produces*⁹. 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.

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*²⁰. 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 él los toma de las mismas mujeres, lo que resulta aun más sorprendente, y los hombres aceptan esta usurpación de las funciones. El dandy posee algo no natural y andrógino sobre él por lo que puede resultar infinitamente seductor*²¹.

Que el dandy dedicara sus energías a transformar el «yo» en una obra de arte podría pare-

cer 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. La vida del dandy habría de ser una existencia artificial, una suerte de construcción pública perpetua, una farsa. 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 tales 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 la multiplicidad de roles y disfraces que puede adoptar.

Stendhal, quien más que ningún otro desarrolla 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, que dirá Stendhal, y autor, de la mejor pieza, por supuesto. 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.

El dandy, actor de sí mismo, puede entonces adoptar variados roles, será pues el hombre que vive perpetuamente disfrazado de otra cosa. ¿Y cuantas otras cosas se pueden ser bajo la estética de la negatividad?

DANDYSMO Y CONTRAGÉNERO

Para Albert Camus el dandy es un rebelde metafísico, nunca una rebelde, para Benjamín un *flâneur* es varón por defecto, Carassus no incluye ni una sola mujer en su antológica sobre el dandy, Félix de Ázua habla de la infradandy y Roland Barthes sentencia que el dandysmo es un fenómeno eminentemente masculino [il. 13]. Pero, como afirma Jessica Feldman... *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 una oposición fija; esa es la forma del dandysmo*²². 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*²³, hará una distinción que valdrá igualmente para todos los escritores del dandysmo, Gautier, Barbey, Baudelaire, Huysmans, Wilde.

Los dandys se declaran actores de sí mismos, son, además andróginos de la historia. Entonces el género de los dandys tendrá, habrá de tener, una temporalidad social que se escenificará con una repetición de ciertos actos que habrán, también, de ser diferentes a los previstos. Una repetición subversiva y rompedora, una repetición de actos no repetidos hasta ese momento. Nos preguntamos pues, cómo puede el dandysmo ser un fenómeno eminentemente masculino si se basa en una tergiversación y puesta en cuestión, precisamente, de lo masculino normalizado; cómo no interpretar la anarquía intelectual de los escritores en la tradición del dandysmo sino como una suerte de anarquía sexual de unos hombres feminizados a conciencia.

El dandy es antinatural y andrógino, precisamente porque su carácter de oposición le obliga a romper con la estricta diferenciación entre los dos

géneros que marcó la normalidad burguesa. Hay un enfrentamiento directo y un rechazo frontal tanto al «dispositivo de masculinización» como al «dispositivo de feminización». 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 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.

Baudelaire dice, y esta cita se repite siempre, *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*²⁴. Pero esta mujer es la mujer burguesa, la aceptada por el espíritu mayoritario, el consenso pequeño-burgués y la violencia del prejuicio. De hecho y paradójicamente, será para el poeta la Marquesa de Merteuil, en la que todo vestigio de humanidad está calcinado, el dandy más perfecto, sobretodo cuando

sentencia, *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*²⁵.

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 aristocrática²⁶; *nuestra anarquía es enteramente aristocrática*, declarará un escritor decimonónico; *la labor de los poetas es afirmar la aristocracia de una Idea, la única legítima porque les Artistes sont les Artistes*²⁷. 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*²⁸. 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»?

Estos seres aristocráticamente femeninos rechazarán la idea de mujer legitimada por la nueva clase en el poder. Obviamente las aristócratas que inspirarán a los dandys no poseerán, como ya se encargase de remarcar Tomás Moro²⁹, ni una sola de las supuestas virtudes inherentes al género femenino: humildad, delicadeza, sumisión, virtud, habilidad, recato. El dandy no será pues, en este su aristocratismo buscado, ni totalmente hombre ni totalmente mujer, sino que será, precisamente, la figura que borra, o difumina, estas distinciones. Tal y como afirman Kessler y McKenna, *La proposición incorregible de que el hecho biológico prueba el estatus natural de dos géneros distintos es desafiada desde la literatura del dandysmo*³⁰. Serán seres que deciden vivir en un perpetuo movimiento de metamorfosis, entre personajes, entre géneros, a través de muy diversos paisajes, y en distintos géneros artísticos.

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. Además será una aristócrata, la Grand Madeimoselle de Montpensier, una auténtica dandy anticipada. Madeimoselle, como otras «preciosas», habitará ese *monde* alternativo que nacerá en el siglo XVII francés bien 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, tan sólo unos años antes de la publicación del tratado de Barbey, *Mémoires pour servir à l'histoire de la société polie en France*³¹. Esta obra hará más accesible este modelo de sociabilidad aristocrática, modelo que los artistas con ansias de aristo-

cracia, los dandys, observarán. En este mundo utópico lleno de impostura las poderosas serán ellas, precisamente, quizá todas «dandys anticipadas»: Madame de Rambouillet, Madeleine de Scudéry, Madame de La Fayette, Madame de Sévigné y, por supuesto, Montpensier, la Grande Madeimoselle. En la sociedad aristocrática del Antiguo Régimen, eran las mujeres, y no los hombres, quienes legislaban y establecían las reglas del juego, y 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 «sociabilidad» del siglo diecisiete francés³², una nueva sociabilidad que se establecerá también «a rebours», esta vez de la corte de Luis XIV, el gran burgués.

LA ARTISTA DANDY DE ENTREGUERRAS

La imagen de la mujer burguesa, una imagen de marca surgida de la génesis de la modernidad, apunta Julia Varela, coincide con el nacimiento del capitalismo. Es una imagen *pretendidamente universal, ahistórica, y asocial, 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*³³. Esta marca única, este «uniforme», hizo que durante el XIX las mujeres vieran imposible romper este sistema opresivo y borrar la línea que se erige entre ser hombre y, o, ser mujer.

Octave Uzane genera una elocuente ima-

gen 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*³⁴. 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*³⁵. 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. Susan Gubar afirma que la adopción del traje masculino de sastre por algunas de las escritoras de la modernidad fue una búsqueda declaración política. Será en el periodo de entreguerras cuando las artistas de la modernidad encontraron el espacio para subvertir los códigos de comportamiento retomando y tergiversando la masculini-

nidad y empleando los mitos masculinos para poner, una vez más, el mundo «patas arriba».

Este desbaratamiento de lo previsto en una mujer se representará de modo más patente, y certero, en la vida de algunas artistas de la vanguardia. Unas vidas transformadas en auténticas piezas de resistencia, objetos de arte ambulantes que haciendo un sabio uso de modos y maneras, de puestas en escena y discursos estudiados conseguirán su objetivo, hacerse invulnerables, sufrir de macrocefalia y vivir una vida en la que ellas, las dandys, podían ser infinitos personajes en un permanente baile de máscaras en el que el género se elegirá dependiendo del acontecimiento. Como Virginia Wolf escribe, *somos lo que llevamos y como podemos llevar cualquier cosa podemos ser cualquiera*³⁶. Tal como escribiera Flügel en su texto ya clásico texto, *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*³⁷. 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.

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. Habrá pues una diferente manera de jugar para los escritores de las primeras décadas del siglo veinte y las escritoras, o artistas, quienes, sin una heroicidad perdida que defender, sin pasado glorioso alguno que reivin-

dicar, 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.

Romaine Brooks adoptó la imagen del dandy más ortodoxo; Una Troubridge se vestirá de frag; explotará el monóculo pero conservará sus pendientes de perlas; Colette se vestirá de hombre como un juego perverso en el que camuflar su paródica feminidad; Djuna Barnes se mostrará bella en una imagen fija e inmutable; Gluck, alias Peter, llevará bombachos y fumará en pipa; La Marquesa Casatti, sorprendentemente parecida a Rose Sèlavy, dramatizará su estilizado ser paseando a un leopardo con correa de diamantes y luciendo una gran capa negra sobre su desnudo cuerpo; Elsa von Freytag-Loringhoven radicalizará sus construcciones corporales vistiéndose con todos los elementos que la nueva sociedad de consumo ponía en su

camino, Radclyffe Hall será por fin un perfecto caballero y Jean Heap usará pajarita para posicionarse con una contundente etiqueta junto a su eterna dama, la bella Margaret Anderson. [il. 14].

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 de reversos que se hace y deshace en su misma dinámica de contrarios. Mujeres y hombres van, por una vez, por la misma senda en oposición directa a la normalidad burguesa. Obviamente la mujer será natural y por tanto abominable, para ellos y para ellas, pero el hombre no será más que un aburridísimo enterrador, obediente y absolutamente deleznable, una vez más para ellos y para ellas. 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».

Como concluye Gilbert, *solo aquellos que son oprimidos o reprimidos por la historia y la socie-*

dad 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 ninguno³⁸. 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 y jugando así con la posibilidad de múltiples géneros.

El género no será para ellas una identidad estable sino una identidad constituida en el tiempo por una estilizada repetición de actos. 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 interacciones de diversos tipos constituyen la ilusión de un ser

de género perdurable. El género por tanto tendrá *una temporalidad social*³⁹, que se instituye a través de actos que son inherentemente discontinuos. Entonces la apariencia de la sustancia 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 encontrará 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*⁴⁰. 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, sin un centro fijo, casi imposible de definir y en permanente mutación.

Los dandys entonces ya no son clasificables por que recorren todo el espectro de las posibles personalidades, reúnen en sí rasgos presunta-

mente distintivos que, por ello mismo, ya no distinguen nada. Un paradigma que ha perdido su sentido puro, que ha generado fallas, y que se ha desbordado hacia los márgenes. Cuando se rechaza la alternativa comienza la utopía: el sentido y el sexo se convierten en un juego libre dentro del cual las formas polisémicas y las prácticas sensuales, liberadas de la prisión binaria, van a ponerse en un estado de expansión infinita.

ALGUNAS NOTORIAS DANDYS

La Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927), Djuna Barnes (1892-1982), Florine Stettheimer (1871-1944) y Romaine Brooks (1874-1970) insistirán en la afirmación de que la distinción entre los géneros es una construcción social y se reinventarán sin cesar huyendo de un solo y único «uniforme». La Baronesa será una dama en perenne mutación, inventando atuendos imposibles, auténticas «construcciones corporales», Djuna se petrificará en una máscara de silencio perverso, Florine se camuflará a plena vista, será una mariposa invisible y consciente de su invisibilidad, y Romaine Brooks aparecerá grave y distante en un intento de resultar invulnerable. Estas cua-

tro artistas reinventaron al dandy en sus vidas, unas vidas que generaron en su devenir ciertos rastros que llamamos «obras». [il. 15].

PERFORMATIVIDAD

La disidencia que sostiene la estrategia del dandy se hace patente en su performatividad cotidiana. Vivirán en una suerte de autocoacción, su existencia y la demostración de su decidida superioridad se ampararán en una autopresentación interpretada y prevista, la cual será un fin en si misma. Valorarán su condición y desplegarán sus facultades ante los demás, a los que se desprecia, escudriñando sus gestos y sus expresiones, analizando con sumo cuidado cada posible exposición de una pasión. Habrán de conocer estas mismas pasiones para encubrir las al milímetro. Sus estudiados gestos vitales serán su armamento contra todo lo establecido, un armamento que requerirá de un público, un tiempo, una localización y del mismo actor de

sí mismo, la artista dandy. La vida bajo una lupa, la vida trasformada en una performance perpetua, en una continuada pieza de arte.

La Baronesa será quizá la más radical representante de esta equiparación arte-vida, de la transformación de la experiencia toda en un acto de disidencia performativa. El terror del Greenwich Village, Elsa acostumbraba a pasearse con sus elaboradas construcciones corporales confeccionadas a base de detritus urbanos, siempre adquiridos de manera ilegal en sus múltiples correrías por los márgenes de la ciudad o en sus hábiles hurtos en los nuevos grandes almacenes. Se paseaba llevando a término lo que ella misma llamó *free-street-performances*, «performances callejeros gratuitos». Con su majestuoso paso aristocrático, indiferente a todas las miradas, atraía y repelía a partes iguales a sus potenciales espectadores, esto es, los ciudadanos de Nueva York en la década de 1910. Una dinamo sexual de rotunda voz con dejes teutones, la reina dadá se adelantó a muchas, sino a todas, las expresiones artísticas contemporáneas. Su vida podría ser leída como la máxima expre-

sión de la creación de una mutable personalidad artificial y de la vida como un *self-ready-made*, que llamaría Moira Roth⁴¹. [il. 16].

Djuna Barnes, la desconocida más famosa del mundo, fue una belleza de pelo caoba en la que se mezclaban lo obsceno y lo virginal, la sátira y la melancolía, el humor más grosero y la tristeza más delicada. Como un ave zancuda indiferente y detenida en una larga pausa, preservará una única imagen toda su vida, una petrificada representación de si misma que la protegerá de todo dolor y de todo gozo. Fue una presa de su determinación, una performer de su propia vida, y asistió, inmutable, al espectáculo de su auto-laceración. Como Baudelaire, por orgullo y por rencor se apartará de la gran fiesta social, haciéndose una estatua, opaca, definitiva, inadmisible. [il. 17].

Florine Sttetheimer decidió, por mera cortesía, representarse siempre bajo un luz sonrosada y amable. Guardará para sí una personalidad, otra, demasiado vulnerable para ser aireada públicamente. Quizá el performance de Florine será precisamente evitar ser retratada por otros

y representarse, pintarse, en una eterna juventud hermafrodítica e inalcanzable. Desarrollar, en fin, el arte de esconderse a plena vista. [il. 18].

En Romaine Brooks vemos la conversión definitiva de la nueva mujer en Dandy, no ya sólo su auto-presentación pública y la elección de su vestuario se ajustaban perfectamente al anacrónico dandy decimonónico, sino que también la consideración que de sí misma tenía como *lapidé, outcast, outsider*, la convertían en un ser extraterritorial en perpetua disidencia. [il. 19].

Todas las presentaciones públicas de estas cuatro autoras estarán perfectamente estudiadas e intencionadas y serán, como afirmaría Benjamín, parte de su tiempo de trabajo, un tiempo sin tiempo, un tiempo aristocrático derrochado en un «supuesto» y «paradójico» ocio ostensible.

AUTOBIOGRAFÍA

Lo que la fantasía impone es el escritor tal como uno puede verlo en su diario íntimo es el escritor

sin su obra: donde surgen las prácticas, las posturas, esa manera de pasearse y de narrarse en el paseo... Cada una de las autoras se encargó de generar un mito de sí mismas rematado, como no podría ser de otro modo, con una autobiografía donde volcar toda su auto-consciente construcción de sí.

CONFESSIONS

Las confesiones sexuales de la Baronesa⁴² le permitirán articular un discurso de oposición con un lenguaje que va más allá del realismo implícito en otras confesiones sexuales contemporáneas, como las de Kiki o Böhme. Desafiando la linealidad desestabiliza la noción de verdad unificada, estable y armónica. Ya no hay un solo narrador ya que la misma narrada se desdibuja y reconstruye permanentemente en un juego de máscaras paródicas cuyo único objetivo es remarcar cualquier role impuesto socialmente como «evitable». La Baronesa desestabiliza la tradición de las confesiones introduciendo lo que Foucault llamaría, «una nota de estridencia». Trabaja con el quiebro irónico

al construirse como una suerte de Don Juan tergiversado. Se mueve dentro y fuera de los roles «femeninos» usando la parodia, el juego, la risa y la ironía como tácticas con que combatir las convenciones. [il. 20.1].

*RYDER, THE ANTHIPON, EL BOSQUE
DE LA NOCHE, LADIES ALMANACH*

Djuna Barnes aparecerá de modo oblicuo y tangencial en cada una de sus obras. Va desvelándose al tiempo que acumula nuevas capas de significación que al final acaban por disolverla, quizá su objetivo primero. Reacia a cualquier tipo de auto-análisis elegirá un destino decidido disfrazada de otra cosa, una espartana mordida por un zorro que sonreirá caústicamente mirándonos con desdén. Julie en *Ryder*, Nora en *Nightwood*, Miranda en *The Anthipon* y una silente observadora en *Ladies Almanack*, son los diversos nombres con los que la misma Barnes se disecciona mientras se deja atrapar en el sentido musical de sus palabras generando lo que Marie Ponsot llamó, *instrumental performance*. [il. 20.2].

*CRYSTAL FLOWER*⁴³

Florine Sttetheimer decidió vivir en un mundo artificial y artificioso en el que ella decidía como y cuando ser vista. Empleará todos los materiales de su vida cotidiana tanto para su trabajo como pintora como para su inmenso diario íntimo, «Flor de cristal». No quiso sentirse, como tampoco lo quiso Proust, ni mediocre, ni contingente, ni mortal. Intervendrá en el juicio de sí misma para transformar su vida, toda su vida, en un acontecimiento interesante. Se mantendrá en la filosofía libre de la sobredeterminación de los placeres, será una consumada experta en el arte de vivir, apareciendo poética en todos los aspectos de su cotidianeidad. Su hermana Ettie se encargará, además, de recortar y quemar todos los datos aparecidos en su diario que pudieran ser o parecer, lo que ella misma definirá como, escabrosos «asuntos de familia». [il. 20.3].

NO PLEASANT MEMORIES

Las memorias no placenteras de Romaine son un manuscrito inédito cuyo título nos da las

claves de la imagen que Brooks quiso siempre proyectar, una imagen de un ser que decidirá un destino «eternamente solitario». Orgullosa de su marginalidad decidida, insistirá en su desarraigo como signo inevitable de los verdaderos creadores. Elaborará unas memorias en las que los datos reales son sistemáticamente alterados para contar una historia, otra, más acorde con la idea de sí que se quiere preservar. Su modernidad no residirá en su método pictórico sino en su tenaz adherencia al derecho de ser ella misma y de luchar, sola, sus batallas psíquicas personales. Se observará constantemente viviendo, y muriendo, delante de un espejo, y firmará toda su obra con un logotipo de un ala abierta anclada al suelo con un cabo. [il. 20.4].

AUTORRETRATOS

En esta obsesión de investigarse, diseccionarse y manipular la imagen que se proyecta las dandys explotan el autorretrato, además de la auto-

biografía, para preservar su estudiada imagen y perfeccionarla para la posteridad. Insisten en el desdoblamiento de su mismo ser, un ser que es al tiempo víctima y verdugo, cazador y cazado, emisor y receptor del sistema de comunicación. Buscarán un código visual privado para construir su ser público.

Portrait of Myself (1923)

Florine Stettheimer se representará siempre asexual y atemporal, una suerte de Dorian Gray a la inversa. Hará imagen ese «culto a la virginidad» símbolo de la secta de elitistas seres que parecen no sudar, ni mancharse, ni sentir, ni sufrir las calamidades de la vida corriente. En este «Portrait of Myself» de 1923, el cuerpo desaparece tras los ropajes, surge la imagen de un ser virginal y hermafrodita, un elemento más para el jeroglífico visual que fue toda su vida, como afirmará su biógrafo Parker Tyler. En la más pura tradición del dandy se desvela mientras se vela un poco más generando ese ser de límites difusos y sin centro aparente. [il. 21]

SELF-PORTRAIT (1923)

“Esta soy yo» dirá Brooks apuntando con gesto dramático a su autorretrato. Un retrato psicológico de una apabullante sensualidad cerebral. Un ser severo, pálido, hastiado y definitivamente anacrónico. Un *flâneur* de naturaleza flemática cuyos ojos no miran sino que «penetran». Romaine Brooks, una artista aristócrata que se jactaba del triunfo de su «dandy en mi», asegurándose que los otros para los que se vestía estaban, tan sólo, interesados en su aspecto exterior, para nada en su verdadero ser. La definición más ortodoxa del dandy llevada hasta sus últimas consecuencias a conciencia. [il. 22].

OBJETOS DE LA VIDA COTIDIANA

Las artistas que hacen de su día a día su mejor pieza, incorporan en cada una de sus obras el inmenso inventario de objetos de consumo cotidiano que comenzaban a invadir, y cambiar, la vida diaria en las primeras décadas del siglo xx.

Tomarán cada objeto que se cruzaba en su camino, tanto las mercancías que podían comprarse como aquellos restos de estas mismas que todos despreciaban, resignificándolo y confiriéndole un nuevo sentido, una nueva lectura y un nuevo estatus. Generarán su estética abriendo el campo de la supuesta dignidad o indignidad de lo que puede o no puede ser transformado en arte.

God (1917)

La Elsa von Freytag-Loringhoven, Baronesa dandy y Reina dadá, empleará todos los objetos que encontraba, todos los sonidos que registraba y todos los carteles que leía para la creación de su ser artístico. Considerará que todo lo despreciado por la sociedad de los tenderos atiborrados, esto es, todo el mundo, será digno de ser tenido en cuenta, precisamente por ese ser despreciados por la masa común. Empleará lechugas, bolitas de té, sellos caducados, cubos de zinc, espirales, plumas, cascos de aviador, cucharitas de mostaza, juguetes birlados, perejil, decoración de navidad, chapas, anillos oxida-

dos, borlas de cortina... todo será susceptible de ser transformado en arte. La tubería retorcida sobre si misma que compone *God*, de 1917, contemporánea del famoso urinario y terminada en la misma ciudad y en el mismo año la acercan, sospechosamente, a cierta co-autoría en la renombrada fuente. [il. 23].

FOUR SAINTS IN THREE ACTS (1934)

La clara tendencia camp de Sttetheimer se desplegará en todo su esplendor en el diseño del vestuario y la escenografía de la ópera de Virgil Thomson y Gertrude Stein, *Four Saints in Three Acts*, de 1934. Boas de plumas, elementos muebles de coral falso, baldaquinos de seda, pedrulos de estridentes colores, telas sintéticas, materiales de cocina, celofanes, baratijas, estucos pintados y flores doradas y de plástico. Se recreará en esta suerte de celebración religiosa del todo a cien. Un cerebro que podríamos definir como una hibridación de lo kitsch, lo camp, lo rococó y lo dandy. [il. 24].

EL CLUB DE LOS SUICIDAS

Esta participación de solitarios que será la sociedad secreta del dandysmo estará compuesta por individualidades que en su decidida petrificación no harán más que ejercitarse en la práctica de un suicidio permanente. Una muerte al día como máxima expresión de su superior artisticidad.

MASCARA MORTUORIA DE ELSA

Aunque será una distinguida aristócrata de intemperie, Elsa nunca hará dinero de esta «su distinción» viviendo siempre al borde de la indigencia. No pudo morir, como hubiera deseado, alegremente, triunfalmente, florecientemente. Elegirá, como Baudelaire, una larga y prolongada disolución. Morirá en París a los 53 años quizá desbordada por su acumulación de negatividad y llevando a término su último chiste que, como dijo Barnes, ni tan siquiera tuvo la decencia de la malicia. [il. 25].

DJUNA BARNES EN PATCHIN PLACE

Cuando apenas contaba 20 años Djuna escribirá el artículo, «¿cuál es la forma correcta de morir?» Uno debe morir, decía, con buen gusto, hay un ritual para morir con buen tono así como lo hay para vivir. Para las pelirrojas, Djuna tenía el pelo caoba, aconsejaba la reclusión y la reducción al mínimo de cualquier actividad. A los 44 años Djuna Barnes se auto-precintó en su minúsculo apartamento de Patchin Place. A los 90 morirá. La vida es corta, desagradable y dolorosa, en mi caso, dirá, tan sólo ha sido desagradable y dolorosa. [il. 26].

LA CAMA DE FLORINE STTETHEIMER

En 1944 Florine morirá en la cama con dosel que no sólo retrató sino que también reprodujo para su única exposición individual. Pidió que la enterraran con todos sus cuadros y su diario íntimo. A los pocos días, una tarde fresquita de mayo, Ettie, su hermana, cumplirá su última voluntad. Saldrá en un pequeño bote a arrojar sus cenizas en el río Hudson de Nueva York.

No olvidará, para la ocasión, preparar unos exquisitos sandwiches. [il. 27].

ROMAINE BROOKS, *LETHE*

Romaine Brooks siempre se sintió como un ave atrapada en una red. Tras su «grieta» infantil se obsesionará por borrar un pasado que, sin embargo, y pese a ella misma, la perseguiría incansable. Pintó a todos sus modelos y todos sus autorretratos con aspecto de cadáveres, sólo deseó beber las aguas de río leteo, el río del olvido. Se parapetará en su personaje de dandy altivo y aristocrático para, ya que no pudo vivir, al menos sobrevivirse disfrazada de otra cosa. [il. 28].

RUPTURAS EN DANDY

Como ya hemos apuntado, el dandysmo, como elemento crucial en la dialéctica de la autonomía moderna cuestiona, y rompe, las cuatro grandes polaridades sobre las que se ha estructurado la normalidad burguesa: la que separa a hombres y mujeres en unas definiciones encorsetadas; aquella que cierra el acceso a determinados objetos al reino de lo artístico separando lo que se considera arte y lo que no; la que aboga por un sujeto único e idéntico que genera la dicotomía sujeto-objeto; y la separación del ser aurático del resto de los mortales, esto es, la polaridad artista-no artista. Los dandys crearán un ser auto-decيدido, una persona que organiza su vida toda, su relación consigo mismo, con los objetos que le rodean

y con los demás, de un modo conscientemente poético, una poesía algo perversa que se erige sobre la oposición a cualquier valor, norma o sistema impuesto. Una poesía *a rebours*.

Las cuatro artistas elegidas desplegaron sus vidas, y las vivieron, en esta suerte de macrocefalia autoimpuesta, en esta rebelión metafísica que las obligará a desarrollar un trabajo constante sobre sí mismas. En este permanente trabajo surgirá la artista de la modernidad, la dandy, un ser cuya actitud cotidiana aboga por el contragénero y la subversión objetual y conductual en el espacio de lo público, contraviniendo la necesidad de justificar el mismo estar en ese espacio que se le exigiría al bello sexo. Las dandys se niegan a ser actrices de reparto y a repetir los actos de género ya ensayados por otros, preferirán abrir todo el abanico de posibilidades sin estancarse en ese papel que otros escribieron para ellas.

La Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven irá más allá del cuestionamiento de cualquier sistema. Será una dinamo sexual, una imparable *flâneur* de la ciudad mutante, una cosa-artís-

tica en perpetuo devenir. Con su actitud proto-punk se adelantará a muchas de las expresiones artísticas contemporáneas, el performance, el hapening y el body art, pero este adelantamiento se basará en la coherencia entre vida y obra, una coherencia esta que, en su misma acumulación de negatividad, acabará desbordándola.

Djuna Barnes hará de si misma una estatua a la que nada se le escapa. Investigará todas las posibilidades de ser en el mundo desde la narración y la mezcla. Ira indagando sus mismas reacciones desde una máscara de silencio. Generará un lenguaje personal e hibridado, mezclando sermones, anécdotas, cuentos, acertijos, fábulas, elegías, visones, parábolas, reprimendas, nanas, rimas, historias de fantasmas, aforismos, epifanías. Generará un lenguaje musical que, en ocasiones, preferirá la sonoridad al sentido. Barnes será un pintor de la vida moderna, una mujer de mundo, esa que pareció entender las razones misteriosas que mueven ese mismo mundo.

Florine Stettheimer se opone frontalmente a un paradigma artístico de abstracción y tragedia, heroísmo y gesto, monumentalidad y ver-

dad formal, pureza y esencia. Su obra, y su vida toda, se adelantarán a esa fascinación postmoderna por la urbanidad, la coquetería, el hedonismo, la elegancia, la ensoñación y la vanidad. Una irónica individualidad camp de entusiasmo decorativo. Una artista que, en su única exposición individual, realizará una «instalación», reproduciendo su mismo estudio, como única vía de mostrar una obra que fue su propia vida.

Romaine Brooks tan sólo será fiel a sí misma, se hará dandy ortodoxo para su presentación como artista «profesional». Elegirá ser un hombre feminizado y anacrónico a conciencia buscando un nuevo lugar desde el que trabajar. Un lugar en el que ya no hay un género concreto, ni una nacionalidad, ni función social alguna. Será una *lapidé* que simulará grandes maneras reactivando cierto decadentismo quizá trasnochado y poniendo en entredicho ese afán por la originalidad que ha caracterizado a cierta idea de la modernidad.

Las cuatro abrirán nuevas vías para crear y vivir, o viceversa.

APÉNDICE

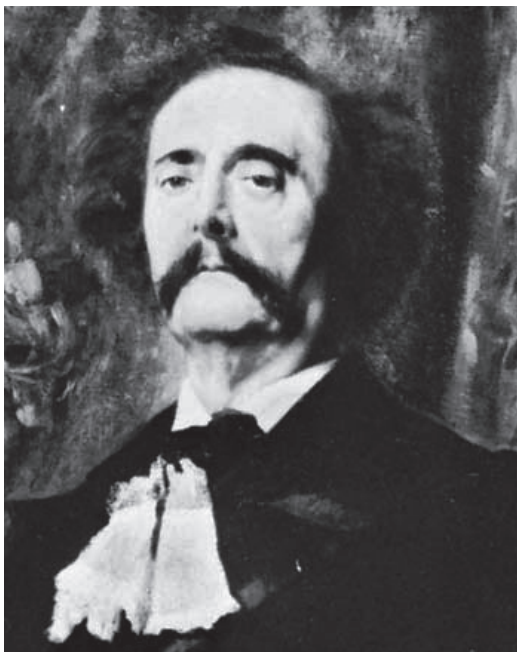
Los tratados en torno al dandysmo que asientan los mismos principios del fenómeno pueden leerse como una derivación de ciertos códigos de conducta aristocrática. Códigos que surgirán en el seno de los salones del siglo XVII, auténticos lugares de resistencia frente al creciente poder de la nueva clase burguesa que dominará la vida de la corte del rey sol. Las *salonnières* que aparecen en este damero serán artífices imprescindibles de esta «actitud a contracorriente» de la vulgaridad implícita a esta naciente burguesía. Hemos, por ello mismo de retomar y entender todos los nuevos términos que surgirán al generarse nuevos modos de relacionarse en el ámbito de estos mismos salones tanto: el *je-ne-sais-quoi*, ese «yo no sé

qué» que definirá primero a las obras de arte y después a las personas; la urbanidad, la sociabilidad y la mundanidad. Todos términos claves en la misma gestación de la modernidad. [il. 29].

ILUSTRACIONES



1. George "Beau" Brummell, (1778-1840). Corbis-Bettmann, 1844.



2. Jules Barbey D'Aureville, (1808-1889). Émile Lévy, 1881.



3. Charles Baudelaire, (1821-1867). Nadar, 1855.



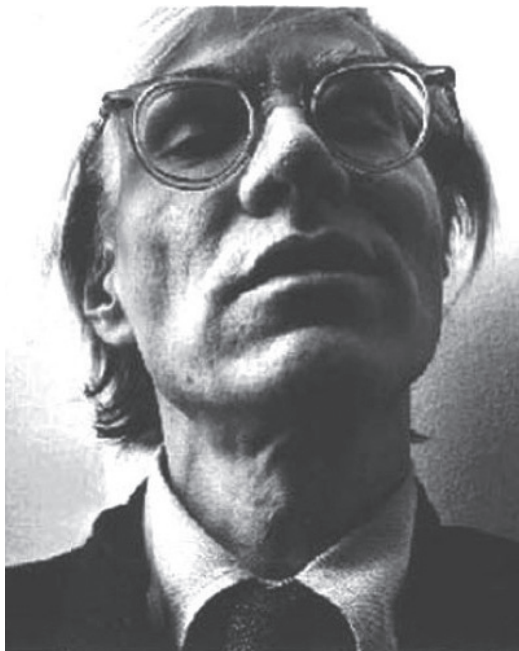
4. Oscar Wilde, (1854-1900).



5. Wilde y “Bossie” (Lord Alfred Douglas). Gillman and co. 1893.



6. Damero Dandy: Théophile Gautier, Joris-Karl Huysmans, Conde Robert de Montesquiou, Alfred Jarry, Alejandro Sawa, Ramón María del Valle Inclán, Jean Cocteau, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Albert Camus, Roland Barthes, Luis Cernuda.



7. Paradoja 1: desclasados (Andy Warhol).



8. Paradoja 2: en los límites (David Bowie).



9. Paradoja 3: mercancía-vendedor (Gilbert & George).



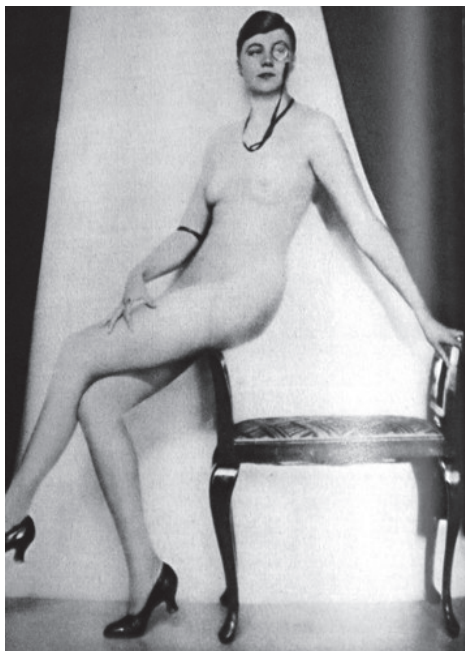
10. Paradoja 4: impasibilidad (Jacqueline Kennedy).



11. Paradoja 5: profesional contra el mercado (Marcel Duchamp).



12. Paradoja 6: ennui-spleen (Charles Baudelaire).



13. Ilustración de “Paris 1900-1938: Cradle of Print Erotica”, en Dian Hanson’s: *The History of Men’s Magazine, from 1900 to post-WWII*. Taschen, Köln, 2004.



14. Damero Dandy: Romaine Brooks, Una Troubridge, Colette, Djuna Barnes, "Peter" (Gluck), Marquesa Casati, Elsa von Freytag-Loringhoven, Radclyffe Hall, Jean Heap.



15. Dandys notórias: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks.





16. La Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, (1874-1927),
International News Photography, NY, 1915.



17. Djuna Barnes, (1892-1982). Frente al Adlon Hotel, Berlín, 1921. Colección Especial, Universidad de Maryland.

Cuando encuentro un extraño
Sin ninguna cortesía
Enciendo una suave
Luz rosa
Que encuentran muy modesta
Incluso encantadora
Es una protección
Contra el desgaste
Contra las lágrimas
Y cuando
me desembarazo del
que siempre será un extraño
enciendo mi luz
Y soy otra vez yo.

18. Florine Stettheimer, (1871-1944). *Crystal Flower*, fragmento.



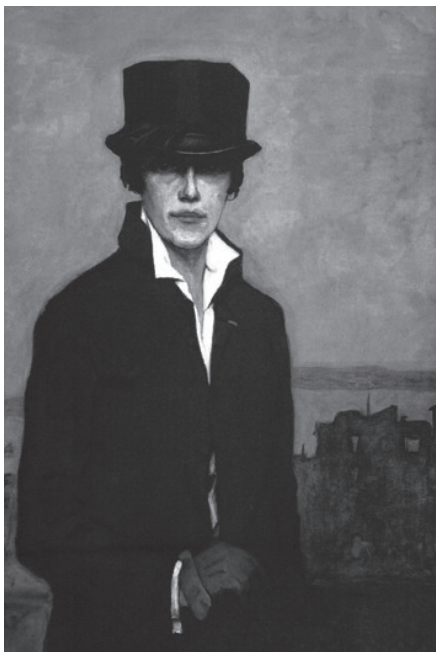
19. Romaine Brooks (1874-1970). Con chistera “a la Brummell”.



20. Baronesa EvFL: *Confessions*; Djuna Barnes: *Ryder*, *Ladies Almanack*, *The Anthipon*, *Nightwood*; Florine Stettheimer: *Crystal Flower*; Romaine Brooks: *No Pleasant Memories*.



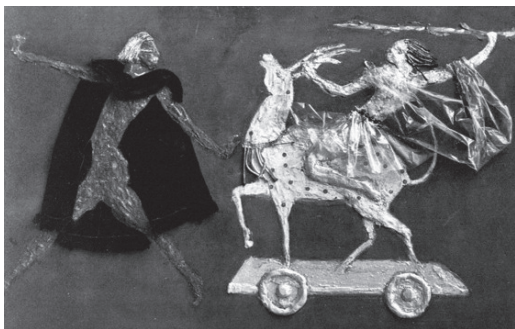
21. Florine Stettheimer: *Portrait of Myself*, 1923. Óleo sobre lienzo (40 x 26 in.) Regalo de Ettie Stettheimer 1967. Columbia University, NY.



22. Romaine Brooks: *Self-Portrait*, 1923. Óleo sobre lienzo (46 x 26 in) Smithsonian American Art Museum. Regalo de la Artista.



23. Baronesa EvFL: *God*, 1917. Tubería de fontanería en ingletadora. The Louise and Walter Arensberg Collection. Philadelphia Museum of Art.



24. Florine Stettheimer: *Cuatro Santos en Tres Actos*, 1933.
Maqueta diseño escenográfico. Celofán, estuco, terciopelo, falso dorado, cuerdas.

DEATH MASK
OF
ELSA VON FREYTAG-LORINGHOVEN



25. Mascara mortuoria de la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, 1927. Fotografía de Marc Vaux, portada revista *transition*, febrero 1928.



26. Djuna Barnes frente a su piso de Patchin Place, NY. Abril 1962 Fotografía de Marion Morehouse. Colección Especial Universidad de Maryland.



27. La cama con dosel de Florine Stettheimer que ocupaba el centro de su estudio-salón en Alwyn Court, NY. Diseño de la artista.



28. Romaine Brooks: *Lethe*, 1930. Grafito sobre papel. Smithsonian American Art Museum. Regalo de la Artista.



29. *Les salonières*: M. de Rambouillet, M. de Scudery, M. de Montpensier, Madame de Sablé, M. de la Fayette, Madame de Tencin, Madame du Deffand, Marquesa de Sévigné, Julie de Lespinasse, Madame Necker, Madame de Geoffrin, Madame de Staël.

NOTAS

- 1 Michel Foucault, «¿Qué es la Ilustración?», *Saber y Verdad*, Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1991, pp. 197-207.
- 2 Ellen Moers, *The Dandy. Brummell to Beerbohm*. University of Nebraska Press., Lincoln and London, 1978, p. 34.
- 3 *Ibíd.* p. 34 y 273.
- 4 Domna C. Stanton, *The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy, Seventeenth and Nineteenth Century French Literature*, Columbia University Press, New York, 1980.
- 5 Jean Paul Sartre, *Baudelaire*, Alianza editorial, Madrid, 1994.
- 6 Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1993.
- 7 Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*. 2 vols., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1975, vol. 1, p. 553.
- 8 Honoré de Balzac, *Dime como andas, te drogas, vistas y comes...y te diré quien eres*, Tusquets, los 5 sentidos, Barcelona, 1998, p. 63.
- 9 Juri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Gallimard, París, 1973, pp. 392-406.
- 10 Jordi Claramonte, *La República de los Fines*, Cendeac, Murcia, 2010.

- 11 Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*. 2 vols., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1975, vol. II, p. 432.
- 12 Ibid, II, p. 684.
- 13 Ibid, II, p. 695.
- 14 Jules-Amédée Barbey D'Aurevilly, *Les Oeuvres Complètes*. 17 vols., Francois Bernouard, Paris, 1926-27. vol. IX, p. 216.
- 15 Honoré de Balzac, *La Comédie Humaine*. 11 vols., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1966, vol. III, p. 218.
- 16 Jules-Amédée Barbey D'Aurevilly, *Disjecta membra*. 2 vols., La Connaissance, Paris, vol. II, p. 177.
- 17 Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*. 2 vols., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1975, vol. II, p. 710.
- 18 Henri Beyle Stendhal, *De l'amour*, Garnier Frères, Paris. 1959, p. 233.
- 19 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Classiques Granier, Paris, 1966, p. 95.
- 20 Jules-Amédée Barbey D'Aurevilly, *Les Ouvres complètes*. 17 vols., Francois Bernouard, Paris, 1926-27, vol. IX, p. 278.
- 21 Jules Lemaitre, *Les Contemporains*, Vol. 4., Paris, H. Lecène & H. Oudin, 1889, vol. IV, p. 58.
- 22 Jessica R. Feldman, *Gender of the divide: The Dandy in Modernist Literature*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1993, p. 16.
- 23 Susan Gubarn, «Blessing in Disguise: Cross-Dressing as Re-Dressing for Female Modernists», in *Massachusetts Review* XX, n.º 13, pp. 477-508.
- 24 Charles Baudelaire, *Ouvres complètes*. 2 vols., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1975, vol. I, p. 677. Citado por Domna C. Stanton, *The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature*, Columbia University Press, Nueva York, 1980, p. 180.
- 25 Ibid, p. 198.

- 26 Renato Poggioli, *The Theory of the Avant Garde*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1968; Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2005; Venita Data, «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.
- 27 Adolphe Retté, «L'Art et l'anarchie», *La Plume*, Feb. 1, pp. 45-46, 1893. Citado en Christopher E. Forth, «Intellectual Anarchy and Imaginary Otherness: Gender, Class, and Pathology in French Intellectual discourse, 1890-1900», *The Sociological Quarterly*, vol. 37, n.º 4, p. 658.
- 28 Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2005, p. 95.
- 29 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 demonizada.
- 30 Suzanne J. Kessler y Wendy McKenna, *Gender: An Ethnomethodological Approach*, University of Chicago Press, Chicago, 1978, p. 77.
- 31 Benedetta Craveri, *La Cultura de la Conversación*, Biblioteca de Ensayo Siruela, Madrid, 2003, p. 14.
- 32 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 tirovivos, 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 su-

- perioridad; 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.
- 33 Julia Valera, *Nacimiento de la mujer burguesa*, Colección Genealogía del Poder, Ediciones Endimión, Madrid, 1997, p. 226.
 - 34 Octave Uzane, *The Modern Parisienne*, Londres, 1912, p. 22. Citado en Tamar Garb, *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, Thames and Hudson, Londres, 1998, p. 81.
 - 35 Ibid, p. 27.
 - 36 Virginia Woolf, *Orlando*, New York, 1928. Citado en M. Sandra Gilbert, «Costumes of the Mind: Transvestism, as Metaphor in Modern Literature», *Critical Inquiry*, vol. 7, n.º 2., invierno, 1980, pp. 391-41; y Amelia Jones, «Clothes Make a Man: The Male Artist as a Performative Function», *Oxford Journal* 18:2, 1995, pp. 18-32.
 - 37 John Carl Flügel, *Psicología del vestido*, Paidós, Buenos Aires, 1964, 1930, pp. 15-16.
 - 38 Virginia Wolff, *Between the Acts*, New York, 1941, p. 219. Citado por Gilbert, op. cit. p. 412.
 - 39 Judith Butler, «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theater*, ed. Sue-Ellen Case Johns Hopkins UP, Baltimore, 1990, p. 392.
 - 40 Ibid, p. 392.
 - 41 Moira Roth, *Difference / Indifference: Musings on Post-modernism, Marcel Duchamp y John Cage*, *Critical Voices in Art, Theory and Culture*, Routledge, Londres y Nueva York, 1998.
 - 42 Las *confessions* de la Baronesa serán una serie de cartas que

fuese enviando a su amiga Djuna Barnes desde Berlín en torno a 1923-24. Están sin publicar y se conservan en la Universidad de Maryland entre los papeles de Djuna. Irene Gammel, «Breaking the Bonds of Discretion: Baroness Elsa and the Female sexual Confession», *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 14, n.º 1, primavera 1995, pp. 49-166.

- 43 Durante toda su vida la pintora Florine Stettheimer llevó un diario al que llamará *Crystal Flower*, Flor de Cristal. Sorprende la organizada y concienzuda labor que desarrollará toda una vida y su afán porque todo este material fuera destruido tras su muerte. Una suerte de auto-escrutinio privado, ¿o no? Hoy todo este material se conserva en la Columbia University de Nueva York gracias a la hermana de Florine, Ettie, quien cedió toda la obra de la artista al morir esta.

