

Universitat de Barcelona

Facultat de Filologia

Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i Comunicació

Àrea de Teoria de Literatura i Literatura Comparada

Treball de Recerca de Final de Màster

Estudiant: Sergi DUCET ARAGÓ

Estèrils, inútils, ociosos, *flâneurs*; estudiant el fenomen dandi i reinterpretant un dandisme del nostre temps

Dirigit per: Dra. Virginia TRUEBA MIRA

Curs 2017-2018

(Juny 2018)

Firma de l'estudiant

Firma del director de recerca

Índex

1.- Introducció i objectius.....	p. 3
2.- Bases teòriques per a una fenomenologia del dandisme	p. 5
2.1.- Dandisme canònic; de la gestualitat i la forma a la intel·lectualització	p. 5
George Bryan <i>Beau</i> Brummell.....	p. 8
Creuant el Canal de la Mànega i afegint continguts a l'arquetip	p. 17
Decadentisme i nihilisme «dàndic» de <i>fin de siècle</i>	p. 26
Tangències amb altres tipus i mites del s. XIX	p. 39
2.2.- Aparadors ineludibles; vida urbana o literatura	p. 50
Dandisme literari; <i>l'art pour l'art</i> , autonomia vers el mercantilisme artístic burgès ..	p. 58
3.- Conjecturant una història del dandisme després del dandisme	p. 62
3.1.- Opcions, dificultats i límits del fenomen dandi.....	p. 62
3.2.- Bartlebys i «artistes sense obra»	p. 74
Declaració d'intencions; Marcel Duchamp com a prototip modèlic	p. 75
Seguint rastres de vapor.....	p. 81
3.3.- Dones dandis	p. 90
[***].....	p. 96
4.- Bibliografia i recursos <i>online</i>	p. 97

“Parece remontarse a Montesquiou una rareza del Baron de Charlus, el personaje de Proust: al saludar elevaba tanto la mano derecha que no se sabía si la ligera inclinación de la cabeza iba dirigida a la otra persona o a su propia mano”¹.

“Ser un hombre útil me pareció siempre algo horroroso”².

“CABANNE: ¿Cual es su principal motivo de satisfacción?

DUCHAMP: Lo primero, la suerte que he tenido. Porque, en el fondo, nunca he trabajado para vivir. Soy de la opinión de que trabajar para vivir es, en cierto modo, una estupidez desde el punto de vista económico. Tengo la esperanza de que algún día se consiga vivir sin tener la obligación de trabajar [...] Llegó un momento en que caí en la cuenta de que no había que crearse en la vida estorbos que fueran una carga, ni demasiadas cosas que hacer, ni eso que se llama mujer, hijos, una casa en el campo, un coche. Y, afortunadamente, tardé muy poco en darme cuenta. Con lo cual pude llevar largo tiempo una vida de soltero mucho más fácil que si hubiese tenido que hacer frente a todas las dificultades habituales de la existencia.

[...]

CABANNE: ¿A qué se dedica todo el día?

DUCHAMP: A nada. Ando mucho de acá para allá [...] Le aseguro que no he hecho nada importante desde que llegué. Por lo demás, cuando vengo es con la idea de descansar. Descansar de nada, porque uno siempre está cansado, incluso de estarlo.

CABANNE: ¿En Nueva York lleva una vida más activa?

DUCHAMP: No. Lo mismo. Exactamente igual”³.

¹ Hans Hinterhäuser. *Fin de siglo; figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980, p. 80.

² Charles Baudelaire. *Mi corazón al desnudo*. Vigo: Maldoror Ediciones, 2008 [1887], p. 12.

³ Pierre Cabanne. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Madrid: This Side Up, 2013, pp. 9 i 136-137.

1.- Introducció i objectius

El present treball vol ser un estudi exhaustiu del fenomen dandi, un anàlisi profund d'aquesta figura espectral que es troba entre els confins indesxifrables d'allà on acaba l'existència real i comença l'existència ideal o exclusivament literària. Luis A. de Villena suggereix que la frase d'Oscar Wilde "one should always be a little improbable" -que podem llegir als seus *Epigrams* (1894)- conté gran part del que vindria a ser la definició clàssica del dandisme. Dandi és l'home que s'erigeix com un personatge improbable, és l'home "rebelde (contra el tiempo, contra la idea fijada de los otros o contra la sociedad), esteta -y aquí entraría la moda-, mito (porque se aparta del ciclo común) [...] artista (el arte puede ser su figura, un lienzo o un libro) y, sobre todo, tipo, figura, porque ser improbable es una actitud, una sensación, un estilo de vida y -si cabe- de arte"⁴; s'erigeix com el personatge que en una societat laboriosa ha trobat la manera de ser ocios, aparentment frívol i pírrònic, i que compta amb un repertori de valors molt íntims que s'allunyen dels que promulga la moralitat burgesa (l'objectiu del dandi no és guanyar diners sinó no dependre'n per poder-se dedicar a construir la imatge de sí mateix). Tradicionalment els estudis sobre el dandisme han situat la cronologia del dandi canònic entre 1814 i finals del segle XIX, a molt estirar fins la Gran Guerra; des de Brummell (1778-1840) o Lord Byron (1788-1824) -passant per personatges com el Comte d'Orsay (1801-1852) o Benjamin Disraeli (1804-1881)- a Baudelaire (1821-1867), Oscar Wilde (1854-1900) o Robert de Montesquiou (1855-1921). Al llarg de les pàgines que vénen, però, m'aventuro a treballar amb la idea que el dandi, com a arquetip, és una figura immortal i sempiterna que, com suggereix Barbey d'Aurevilly, ha abraçat gran part de la història de la humanitat i des de sempre ha inclòs -i pot seguir incloent- tant personatges reals com inventats. Tot i que cal reconèixer l'estreta vinculació del dandi modèlic amb el segle XIX i el seu context social, segurament podem afirmar que el dandisme -o almenys bona part dels seus trets distintius- segueix essent un motiu rellevant de l'art i la literatura dels ss. XX i XXI, i que fins i tot es pot apreciar en actituds d'escriptors o artistes que no necessàriament habiten en la prehistòria del capitalisme però que se segueixen rebolcant en una vida urbana, formant part de grups que reconeixen i atorguen significats «dàndics» als seus gestos públics, als seus silencis, a la seva ociositat, a les seves *performances*. És per això que he optat per dividir el meu estudi sobre el fenomen dandi en dues seccions ben diferenciades:

La primera part vol ser un recorregut històric al llarg del dandisme més canònic i aspira a apuntar -encara que sigui dispersament- cap a les propietats elementals de l'actitud del dandi, cap a una concreció sòlida de l'arquetip i els seus continguts intel·lectuals. Posteriorment, aquest exercici m'ajuda a traslladar el comportament del dandi canònic a personatges i artistes ulteriors que ja no s'emmarquen dins de la cronologia del dandisme clàssic i que per tant apuntarien cap al que vindria a ser una «post-història» del dandisme. Si acceptem que el dandisme no és un fenomen tancat i concloent i que el dandi podria aparèixer en qualsevol època on hi hagués crisi de valors de referència precisament perquè

⁴ Luis Antonio de Villena. *Corsarios de guante amarillo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1983, p. 7.

troba la manera de singularitzar-se en un atractiu que no es produiria (ni la singularització ni l'atractiu) si els codis dominants no tinguessin cap tipus d'esquerda; si acceptem que “el dandi, como actitud vital representada por un varón, es algo que puede aparecer personificada en cualquier época de la historia (Grecia, Roma..., Aquiles, Alcibíades, Petronio...) y en cualquier civilización”⁵ aquestes premisses ens permetrien retrobar qualitats del dandi en figures vivents i personatges literaris extremadament dispers (anterior, però també posterior al dandisme més clàssic). Certament, és indiscutible el dandisme que emana de personatges decadents com Des Esseintes, el protagonista de la novel·la *À Rebours* (1884) de Huysmans, però la hipòtesi amb la que també treballa és que podrien igualment encarnar el dandisme des del Juli Cèsar que suggereix Salvador Clotas⁶, l'emperador Felip l'Àrab que suggereix Villena⁷ o l'Alcibíades que proposa B. d'Aureville al text “Du dandysme et de George Brummell”, fins a Marcel Duchamp, els personatges d'algunes novel·les de Hermann Hesse (*Demian* (1919), *El llop estepari* (1927)), Max Estrella de *Luces de Bohemia* (1924) de Valle-Inclán, Luis Cernuda, Gómez de la Serna, Robert Walser, Félicien Marbœuf, Arthur Cravan, Vaché, Rigaut i d'altres creadors que han optat per no crear que Jean-Yves Jouannais recopila a *Artistas sin obra* (1997). I també serà interessant encarar el possible dandisme d'homes com James Dean, Andy Warhol, Dalí, i el dels personatges «shandy» (solters, irònics, insolents, provocadors, innovadors, amb cert desdeny existencial i que coquetegen amb el suïcidi) d'*Historia abreviada de la literatura portàtil* (1985) i d'alguns escriptors del «No» que reflexionen sobre la impossibilitat de l'escriptura a *Bartleby y compañía* (2000) d'Enrique Vila-Matas o de l'encara més recent Jep Gambardella, protagonista de *La grande bellezza* (2013) de Paolo Sorrentino⁸.

Aquesta història del dandisme després del dandisme a la que apunto a la segona secció (més breument del que m'agradaria, però suficientment com per fer palès que caldrà seguir treballant amb reinterpretacions del dandisme en futures investigacions) no pretén buscar dandis del s. XIX teletransportats al s. XX; més aviat intenta treballar amb la conjectura que hi ha figures molt pròpies del s. XX que d'una manera o d'una altra són hereves de les actituds del dandisme canònic i de la seva literatura «dàndica», però que reescriuen el dandisme fent-lo evolucionar i adapten els seus propis gestos intel·lectuals i el seu posat «dàndic» a contextos i circumstàncies que són pròpies dels ss. XX i XXI. És a dir, quan

⁵ Salvadora M. Nicolás Gómez. *El dandi y otros tipos del siglo XIX, imagen y apariencia en la construcción de la modernidad*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009, p. 6.

⁶ Salvador Clotas, “El dandismo de nuestro tiempo”. Dins: Balzac, Baudelaire, B. d'Aureville. *El dandismo*. Barcelona: Anagrama, 1974, p. 8. Aquest volum recull quatre textos fonamentals del dandisme: “Tratado de la vida elegante” de Balzac, “Del Dandismo y de George Brummell” i “Un Dandy antes de los Dandis” de B. d'Aureville i “El pintor de la vida moderna” de Baudelaire.

⁷ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 9.

⁸ La llista augmentaria molt exponencialment si obríssim el ventall més enllà de la cultura occidental. Azúa afirma que “los samuráis son dandis absolutos; dar contenido ritual, poner signos a la nada absoluta de la muerte, esto es dandismo” (Félix de Azúa, “El dandy”. *Fundación Juan March*. www.march.es, 2009. Arxiu de veu. Web 02.01.2018). Segurament, per exemple, la vida i obra de Yukio Mishima (1925-1970) també s'haurien de treballar si es volgués teoritzar sobre un eventual dandisme universal. Aquest treball, però, se centrarà exclusivament en el que seria la tradició occidental del dandi, figura que, també cal dir-ho, està inequívocament vinculada a la història cultural d'Occident.

reinterpreto el dandisme del nostre temps sóc conscient que prenc decisions que descarten altres possibles «post-històries» del dandisme, però procuro justificar en tot moment per què opto per treballar amb personatges que tradueixen les actituds del dandisme clàssic i reconfiguren un dandisme molt poc nostàlgic del dandisme precedent que mira endavant i es vincula plenament a les idiosincràsies del seu temps sense degradar-se intel·lectualment. Com es veurà, partir d'aquesta premissa no només amaga la convicció que si el dandisme no s'adapta al seu temps degenera i s'esterilitza conceptualment; també em permet obrir noves vies i reflexionar, per exemple, sobre la possibilitat que existeixin dones dandis improductives, inútils, infecundes, ocioses i revestides d'artisticitat efímera i volàtil (eventualitat que esquiven incomprendiblement els llibres de Jouannais i Vila-Matas).

2.- Bases teòriques per a una fenomenologia del dandisme

2.1.- Dandisme canònic; de la gestualitat i la forma a la intel·lectualització

“Ni los honores ni el dinero atrajeron jamás a este misterioso personaje. Del mismo modo que su elegancia se expresaba mediante el menor número posible de colores y adornos, así su espíritu se expresaba en escuetas y mordaces ocurrencias, en un peculiar tono de voz y, sobre todo, en un no menos peculiar modo de callar. Con su conducta correctísima, pero impertinente, se situaba en una contradictoria relación con la aristocracia, que veía en él a su propia cúspide y, al mismo tiempo, a un miembro imprevisible, opaco a toda sumisión y prejuicio”⁹.

A l'edició en línia actualitzada el gener del 2018 del diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans llegim: “Dandi: home que vesteix amb gran elegància”¹⁰. A la de la Real Academia Española: ”Dandi: hombre que se distingue por su extremada elegancia y modales”¹¹. A la del Cambridge Dictionary: “Dandy: a man, especially in the past, who dressed in expensive, fashionable clothes and was very interested in his own appearance”¹². Si consultem altres fonts no especialitzades el resultat serà semblant. Distinció i elegància, qualitats que fan referència a l'aspecte extern i l'aparença pública de certs homes, semblen ser, en efecte, els trets definitoris del dandisme en l'imaginari col·lectiu popular. Indagant més profundament en aquest tipus, però, veiem que, malgrat “taste in dress will always remain one of the outward and visible signs of what [...] may be called the inward and spiritual grace of Dandyism”¹³, darrere d'aquesta aparença elegant i cuidada s'amaga un home, “con frecuencia, un artista, un creador de formas y, por lo tanto, necesariamente, una visión original del mundo. De ahí que valga la pena detenerse a considerar el fenómeno del dandismo [...] Pues, al menos en ciertos casos, parece que, efectivamente, el dandismo es algo más que una simple pose frívola, excéntrica e insignificante”¹⁴; estudiat amb perspectiva,

⁹ Giuseppe Scaraffia. *Diccionario del dandi*. Madrid: A. Machado Libros, 2009, p. 28.

¹⁰ “Dandi”. *Diccionari Institut d'Estudis Catalans*. www.iec.cat. Web 12.01.2018.

¹¹ “Dandi”. *Diccionario Real Academia Española*. www.rae.es. Web 12.01.2018.

¹² “Dandy”. *Cambridge Dictionary*. www.dictionary.cambridge.org. Web 12.01.2018.

¹³ A. S. Forbes, “Dandyism”. *Temple Bar*. Gener 1890, p. 527.

¹⁴ María Badiola Dorronsoro. *Una aproximación al dandismo. El caso de Valery Larbaud: una actitud vital frente al «mal de vivre»*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005, p. 180.

“[it] has deeper roots in human nature than are evidenced by the budding of youthful extravagances or the blossoming of mature foppishness”¹⁵.

Com suggereix Scaraffia, “la categoría de lo históricamente indescriptible y, más aún, de lo inefable pertenecen estrictamente al dandi”¹⁶, essencialment perquè quan parlem de dandisme no parlem ni d’una escola ni d’una tendència coherent; no hi ha doctrina, no hi ha manifest, i de fet podríem arribar a dir que no hi ha dandisme sinó més aviat dandis, perquè tots ells i per separat proposen la postulació de la independència personal i precisament per això constitueixen un arquetip equívoc que no està a l’abast de tothom. Resulta, doncs, una tasca tan «sísífica» com innecessària traçar una història coherent i harmònica d’un fenomen que des de bon començament juga a la perífrasi i que “inmediatamente se convierte en mito y pasa a las páginas de los libros, para después encarnarse nuevamente en la realidad y luego volver otra vez a transfigurarse en el mito y en el arte”¹⁷. Tot i així, l’influx latent amb què el dandisme incideix (i explica) la història de la cultura europea i la incomprensió o actituds desacreditadores que l’han acompanyat fins avui fan que la temptativa de posar sobre la taula els aspectes més rellevants d’un fenomen que és “a haunting embodiment of his culture”¹⁸ segueixi tenint algun sentit remot.

Sabem que la corrent associada a la figura del dandi -el dandisme- neix a Anglaterra, però no ha acabat mai de quedar clar ni l’origen de la paraula ni si la seva procedència és més literària que real o al contrari¹⁹. Això sí, el dandisme que ha esdevingut canònic està estretament vinculat a la prehistòria del capitalisme de dues grans potències europees de l’Edat Contemporània -Anglaterra i França- i a l’ascens i assentament d’una classe, la burgesia. A finals del s. XVIII Europa canviava a un ritme vertiginós; el 1793 els francesos tallaran el cap als representants de l’antic règim francès i a Anglaterra la revolució industrial anirà igualment vinculada al procés de transformació vers als nous valors de la burgesia urbana. En un moment en que “se derriban [...] las bases de monarquía y nobleza, se instaura en su lugar y con notable fuerza una burguesía apoyada en el dinero, el poder y el talento como elementos que posibilitan el ascenso social y en el seno de cuya concepción más abierta se va gestando la noción del dandi”²⁰.

Paradoxalment, és el s. XIX -el segle de les lluites per combatre la desigualtat i els privilegis aristocràtics, el segle de l’inici de la cristallització de les democràcies- el que contempla “el surgimiento de este peculiar sujeto que hace de su actitud displicente y elitista la forma suprema, por artificial, de distinción y aristocratismo”²¹; aristocratism que ja no es

¹⁵ Forbes, “Dandyism”, p. 534.

¹⁶ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 113.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ Christopher Lane, “The Drama of the Impostor. Dandyism and Its Double”. *Cultural Critique*. Nº 28, tardor 1994, p. 30.

¹⁹ Benjamin C. Page-Fort. *The English Dandy Traced Through Nineteenth-Century Literature and Life*. Connecticut: University of Connecticut, 2011, p. 7.

²⁰ María José Bruña. *Delmira Agustini: Dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*. Berna: Peter Lang, 2005, p. 62.

²¹ *Ibid.*, pp. 61-62.

vincula necessàriament a títols nobiliaris, té més a veure amb “une notion de sélection et de prééminence”²² relacionada amb una naturalesa espiritual i humana que inclou qualitats innates com l’encant personal, la gràcia, la planta... però també qualitats adquirides a voluntat i a consciència, com l’elegància, la desimboltura, el refinament i una moralitat, un capteniment, una actitud particulars, exclusius i distintius.

No és fàcil dir què és un dandi perquè només podem parlar del concepte dandi obliquament. El dandi és, per definició, indefinible, inefable, “hace que las más diversas y complejas definiciones se derrumben, como castillos de naipes [...] Se habla de él sin poderlo entender, capturar, en una red de conceptos”²³. Fuig de tota categorització intel·lectual, se situa lúcidament més enllà de les paraules, “es una abstracción concreta, el punto de contacto entre la línea fragmentaria de la existencia y la recta sinuosa de la Utopía”²⁴. És per això que -malgrat és inevitable- seria més correcte parlar del dandi en abstracte que d’un dandi en concret, perquè el dandi no és un concepte clos, sinó més aviat una línia, un projecte al qual l’individu potser -i no sempre- s’hi pot intentar adherir. En cap cas, per tant, és possible oferir un catàleg o llista de trets inalterables, estàtics i incommovibles que defineixin aquest dandi canònic al que ens volem aproximar; hi ha certes tendències pel que fa als comportaments, als gestos, als aires, a les actituds vitals dels dandis, però ja des dels seus inicis “la figura del dandi nunca fue unívoca, sino plural”²⁵, i si es fa difícil confeccionar una definició concisa és perquè la no-definició forma part de la naturalesa «dàndica», perquè el dandi juga eternament amb les ambigüitats, amb els silencis, i tan sols deixa veure allò que conscientment vol projectar.

El que sí que es pot observar traçant una cronologia del dandisme és que a mesura que avança el s. XIX el fenomen experimenta certa intel·lectualització, especialment quan el dandisme s’acaba de desvincular del tot de la Cort anglesa i creua el canal de la Mànega per establir-se eminentment a França. El dandisme social de l’Anglaterra de 1800 que encara coquetejava amb certs ambients aristocràtics “pasa a ser un fenómeno con perfiles artísticos e intelectuales a finales del siglo XIX, sin perder por ello sus connotaciones antiburgesas. Los dandis eran aristócratas de vocación pero desclasados por convicción”²⁶. Malgrat -com recorda Clotas al pròleg de *El dandismo*- és cert que la defensa apassionada de B. d’Aureville vers la figura de Brummell ja el porta a veure en aquell home la imatge de l’artista i el creador en tant que, com a dandi modèlic, Brummell s’autoedificava com la seva pròpia obra de carn i ossos, realment no serà fins a Baudelaire i el seu text “Le peintre de la vie moderne” (1863) quan s’acabarà d’assentar del tot la intel·lectualització del dandisme.

²² Emilien Carassus, “Dandysme et aristocratie”. *Romantisme*. Nº 70, 1990, p. 25.

²³ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 126.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ J. Carlos Loredó Narciandi, “El yo como obra de arte en el dandismo: una primera aproximación”. *Revista de Historia de la Psicología*. Vol. 33, nº 1, març 2012, p. 35.

²⁶ *Ibid.*

George Bryan *Beau* Brummell

Si diem que el dandisme neix a Anglaterra no només és per la possible procedència anglesa del vocable²⁷, és perquè allà hi va viure qui tradicionalment s'ha acordat que va ser el primer dandi vivent de l'època del dandisme modèlic: George Bryan *Beau* Brummell, l'excepció que confirma la regla que el dandi no existeix en la seva màxima realització. Nascut a Londres l'any 1778 i fill del governador de Berkshire, “a la edad de doce años George fue enviado al aristocrático College de Eton, donde se pusieron ya de manifiesto las virtudes que más tarde lo llevarían a escalar el más elevado rango social: sentido de la elegancia, seguridad en sí mismo y facilidad de palabra”²⁸. Anys més tard Brummell es convertí en amic íntim del futur rei George IV després d'una etapa a l'exèrcit, i ben aviat arribà a ser l'àrbitre de la moda i l'elegància de l'Anglaterra de l'època de la Regència. A “Du dandysme et de George Brummell” (1845) B. d'Aurevilly assegura que “Yarmouth, Byron, Sheridan, y tantos otros de esta época, famosos en todas las clases de gloria, fueron dandis... y algo más. En cambio Brummell superó esta indigencia; porque, reducido a la sola fuerza de aquello que le distinguió, se elevó al rango de lo absoluto: fue el mismo Dandismo”²⁹. La seva amistat amb qui acabaria essent rei d'Anglaterra li va permetre -sense tenir sang blava- entrar en contacte amb la flor i nata de l'aristocràcia anglesa; van ser la seva personalitat, el seu estil i la seva elegància en el vestir, els que van suscitar que tingués com a admiradors -i gairebé com a súbdits- els ducs de York i de Cambridge, als comtes de Westmoreland i de Chatham, el duc de Rutland, a Lord Delmere i al propi rei, “es decir, a todo cuanto en política y en sociedad había de más encopetado. Las mujeres [...] hicieron sonar con sus enrojecidos labios la charanga de sus admiraciones. Ellas fueron las trompetas de su gloria, pero no pasaron de ser trompetas, y en esto consistió precisamente la originalidad de Brummell”³⁰. En aquest sentit també es diferenciava de tots els homes disposats a seduir, perquè mai va ser un llibertí i es mantingué permanentment inaccessible a tothom; “era muy

²⁷ “Es posible que la forma completa fuera *Jack-a-dandy*, que aparece en 1659 y cuyo sentido en el siglo XVIII pudo pasar al de *dandy*. Se han aventurado dos posibles conexiones: de un lado, con la antigua palabra inglesa *dandiprat*, de etimología igualmente oscura que, quizás en relación con el escaso valor de la moneda de plata de tiempos de Enrique VII que llevaba ese nombre, significaba *petimetre*, *lechuguino*, *currutaco*; de otro lado, con el término francés *dandin*, que actualmente significa *bobalicón*” (Dorronsoro, *Una aproximación al dandismo*, p. 179). Més recentment Villena refereix un altre possible origen del terme: “El dandi es un producto inicialmente inglés -fruto evidentemente del romanticismo inglés- y por eso la voz «dandy» surgió y se propagó pronto desde Inglaterra, aunque no esté nada claro su origen. Según las últimas teorías, la voz «dandy» sería una onomatopeya cinética, esto es, una palabra que -como «zigzag»- quiere imitar un movimiento. En este caso, esas dos sílabas -«dan-dy», a un lado, al otro- evocaban el modo de andar, llamando la atención, con un leve contoneo, de un varón que se quería moderno, distinto y algo provocador: el dandi” (Luis Antonio de Villena, “La bella provocación de lo diferente -pinceladas dandis-“. Dins: Carlos Primo, Leticia García (eds). *Prodigiosos mirmidones; antología y apología del dandismo*. Salamanca: Capitán Swing, 2012, p. 7).

²⁸ Hinterhäuser, *Fin de siglo; figuras y mitos*, p. 67.

²⁹ B. d'Aurevilly, “Del Dandismo y de George Brummell, p. 144. “*Du dandysme et de George Brummell* apareció en 1845 con una envoltura tipográfica que quería ser ella misma una obra maestra de dandismo («El libro también tiene que ser *dandy* a su manera») [...] y el estilo se esforzaba en ser precioso, como si exhalase «*les milles fleurs du Dandy*»” (Mario Praz. *El pacto con la serpiente; Paralipómenos de “La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 352).

³⁰ B. d'Aurevilly, “Del Dandismo y de George Brummell, p. 150.

consciente de los peligros sociales del «donjuanismo» y obraba en consecuencia. Su principio: el que quiera dominar [...] no debe dejarse comprometer por los sentimientos. En efecto, Brummell no tuvo nunca una amante oficial ni experimentó las locuras del corazón o la rebelión de los sentidos”³¹. Els seus biògrafs asseguraven que era ben bé com si l'òrgan de l'amor no s'hagués desenvolupat al seu cervell³².

El *Beau* va ser una de les figures més admirades i envejades del seu temps, “durante más de diez años -desde 1805 hasta 1816, aproximadamente- sus dictados sobre la moda determinaron el gusto de los *upper ten*; los príncipes europeos acudían a presenciar su *lever* y a aprender de él los primores del *dressing*”³³. El seu estil es caracteritzava pel principi d'economia, pel refinament dins d'una senzillesa inimitable que es manifestava en l'art dels matisos. Mentre el Príncep de Gales evocava temps passats vestint pomposament, Brummell optava per “esa discreta distinción, natural e inconfundible al mismo tiempo, que luego habría de convertirse en el ideal inglés de la elegancia y procuró a Inglaterra durante más de un siglo el monopolio de la moda masculina”³⁴ (evidentment aquest monopoli anglès de la moda es vincula directament al fet que, després de la caiguda de Napoleó, Anglaterra va ser durant bona part del s. XIX la principal potència política i econòmica d'Europa). No hi havia una sola festa on la presència del nostre dandi no fos considerada un triomf o la seva absència una catàstrofe i els diaris imprimien el seu nom a la llista dels convidats més il·lustres. El *Beau* es presentava a les festes i als salons vestint un frac blau de doble cua que ell mateix havia inventat, lluint pantalons estrets color crema amb botons laterals, calçant botes negres i exhibint corbates que sabia nuar com ningú³⁵; “permanecía tan sólo algunos minutos en la entrada del salón, lo recorría con la mirada, lo juzgaba con una palabra, y desaparecía, aplicando así el famoso principio del Dandismo: «Permaneced entre la gente todo el tiempo necesario para producir efecto; y cuando se haya producido el efecto retiraos.» Brummell tenía consciencia de su fulminante prestigio, y sabía muy bien que el efecto no era una cuestión de tiempo”³⁶. La seva indumentària complia amb una doble funció; per una banda distingia al portador de la resta d'homes amb qui compartia cercle social i per l'alta l'aproximava a ells en virtut de la fascinació que provocava, “se trataba de

³¹ Hinterhäuser, *Fin de siglo; figuras y mitos*, p. 68.

³² Captain Jesse. *The Life of George Brummell, Esq., commonly called Beau Brummell*. London, 1893 [1844], p. 54. Tot i així, sabem que en un parell d'ocasions va temptejar la idea de contraure matrimoni. En una d'elles va declinar l'opció de casar-se “a causa de una penosa observación del novio: «¡Efectivamente, descubrí que Lady Mary comía col!»». Este sentimiento de repugnancia gástrica hizo que nuestro héroe recobrase el dominio de sí mismo” (Hinterhäuser, *Fin de siglo; figuras y mitos*, p. 68).

³³ Hinterhäuser, *Fin de siglo; figuras y mitos*, p. 68.

³⁴ *Ibid.*, pp. 67-68.

³⁵ Si volem ser escrupolosos, Brummell no vestia pantalons i corbates, sinó *pantaloons* i *cravates*; “aunque similares a los pantalones y las corbatas de hoy en día, no son exactamente iguales; los *pantaloons* se empleaban únicamente en un contexto campestre, y eran una especie de pantalones de montar muy ceñidos en torno a las pantorrillas. La *cravate*, a su vez, es un fular rectangular y estrecho, anudado al cuello y lucido a modo de corbata. Opuestas a las calzas y a los lujosos pañuelos propios de la elegancia masculina de principios del siglo XIX, las nuevas prendas propuestas por Brummell enfatizaban la sobriedad y la limpieza de formas y colores” (Carlos Primo i Leticia García, “Introducción”. Dins: Primo i García, *Prodigiosos mirmidones*, p. 21n).

³⁶ B. d'Aureilly, “Del Dandismo y de George Brummell”, p. 152.

un disfraz, en definitiva, que, unido a una actitud fría y desdeñosa, ocultaba a la persona -George Bryan Brummell- y resaltaba al personaje -el mítico *Beau* Brummell-³⁷. I què feia més enllà de, com suggereix Balzac (1799-1850) a “*Traité de la vie élégante*” (1830), ser conscient que la indumentària és el més enèrgic de tots els símbols³⁸? Res, viure de renta, dedicar-se a una vida completament ociosa, perquè “la vida elegante, en la más amplia acepción del término, es el arte de alentar el reposo”³⁹. I què feia que fos dandi més enllà de la seva manera de vestir? En el cas de Brummell segurament sobretot la seva gosadia i vanitat; perquè, com indica B. d’Aureville, “todo dandy es un osado, pero un osado con tacto, que se detiene a tiempo y que encuentra, entre la originalidad y la excentricidad, el famoso punto de intersección propugnado por Pascal”⁴⁰. Certament, però, es fa molt difícil saber qui era l’home que habitava el dandi permanent que va ser Brummell; la seva actitud, el seu posat, eren les seves armes en forma de màscara, i si no les hagués treballat a consciència segurament hauria deixat veure que a vegades entre el seu dandisme i el ridícul hi havia poc més que actituds i gestualitats. Després d’anys de regnat en qualitat de rei de la moda, de la distinció i de l’elegància, Brummell va propinar un insult a George IV fent referència a la seva obesitat⁴¹ i es va haver d’exiliar a corre-cuita a Calais, on anys més tard acabaria absolutament arruïnat i embogit per la sífilis. El *Beau* va morir als 61 anys a l’asil de caritat pública del Bon Saveur de Caen⁴²; com veurem més endavant, fins i tot amb aquest suïcidi lent, amb aquesta mort decadent entre angoixant i patètica, Brummell seguia afegint continguts al que havia de ser el dandisme perquè, com suggerirà V. Woolf, el relat de la seva caiguda constitueix una última crítica insolent a la societat que no és capaç de valorar el seu geni⁴³.

Amb aquest home -“que la única molestia que se tomó fue la de nacer”⁴⁴- neixen els fonaments del dandisme i la seva vida -o el que és el mateix, la seva obra- es revela com quelcom molt significatiu per a l’esperit del seu temps, evidència que no passà desapercibuda als seus contemporanis més desperts. Sense anar més lluny, per exemple, Byron ja es negava a veure Brummell com un personatge superflu i assegurava que el *Beau* havia superat en importància a Napoleó o, com ens recorda Agamben, E. Bulwer-Lytton a *Peelham, or the*

³⁷ Primo i García, “Introducción”, p. 21.

³⁸ Balzac, “Tratado de la vida elegante”, p. 39.

³⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁰ B. d’Aureville, “Del Dandismo y de George Brummell”, p. 154.

⁴¹ “When Brummell calls the Prince of Wales «a fat man» he reverses the bodily hierarchy required by a monarchy. What scandalizes in his behavior is the apparent creation of a separate, parallel social universe in which his importance outranks even the prince’s [...] Brummell’s long successful career in England resulted from both his unusual proximity to royalty [...] and the *distance* he kept from his royal friends, his refusal to play his part in the hierarchy. The legend of the Beau narrates the story of royal decay and the creation of a self-generated, independent, and tradition-free royalty of the self” (Rhonda K. Garelick. *Rising Star: Dandyism, Gender and Performance in the Fin de Siècle*. New Jersey: Princeton UP, 1998, p. 24).

⁴² Scott Wilson. *Resting Places: The Burial Sites of More Than 14.000 Famous Persons*. Jefferson: McFarland&Company, 2016, p. 97.

⁴³ Cf. Virginia Woolf, “Beau Brummell o el arte de hacer el nudo de la corbata llevado a la perfección”. Dins: Virginia Woolf. *La muerte de la polilla y otros escritos*. Madrid: Capitán Swing, 2010.

⁴⁴ B. d’Aureville, “Del Dandismo y de George Brummell”, p. 128.

adventures of a gentleman (1828) -on el protagonista és una reencarnació de Brummell- “escribió a propósito de los «disparates» del *dandy*: «se pueden trenzar flores no sólo en una ociosa guirnalda, sino, como el tirso de los antiguos, también sobre un instrumento sagrado» y «en los pliegues de un cuello de camisa puede haber más *pathos* del que piensan los tontos»⁴⁵. De fet, aquest segon exemple és un dels exponents més paradigmàtics del que es coneixeria com les *Fashionable Novels*, un gènere de novel·les angleses de principis de segle que retrataven la vida de l'aristocràcia. Els escriptors més prolífics en aquest gènere van ser Bulwer-Lytton, Disraeli i Catherine Gore i els protagonistes de les seves *Fashionable Novels* -terme encunyat per Hazlitt a la seva crítica del *Vivian Grey* (1826) de Disraeli- són dandis inspirats en Brummell; herois que aconseguïen escindir socialment fent ús d'actituds insolents -entre provocatives i inadmissibles-, rebutjant les convencions i distingint-se a través de l'elegància i les maneres. Mirat amb perspectiva, molt segurament “la figura de Brummell no habría pasado de ser un referente entre las clases altas si no se hubiera convertido en algo accesible a un público mucho más amplio: un personaje y un héroe literario [...] Fueron las *Silver Forks* o *Fashionable Novels* [...] las que lograron extender su gloria entre la clase media y convertirlo en leyenda”⁴⁶. Ja des de ben aviat la literatura començava a transformar a Brummell en un personatge que encarnava les qualitats que els seus autors volien adjudicar-li, i en la mesura que el dandisme avanci també evolucionaran els significats i els valors que s'adjudicà a l'actitud del *Beau*. Si en un principi el dandisme va ser quelcom més frívol -sense ser mai superficial del tot, perquè els autors anglesos ja deixen clar que l'elegància en el vestir és una condició necessària però no suficient de l'èxit del dandi- vinculat sobretot a un personatge que escenifica el seu ascens i la seva vida social a través de la vestimenta, és perquè les *Fashionable Novels* no van passar d'aquí; a mesura que el fenomen evoluciona i s'internacionalitza també va guanyant en continguts, és per aquest motiu que anys més tard des de França B. d'Aurevilly ja veurà “the famous British *Beau* not as a vain and superficial being but instead as a legendary figure of psychological depth and intellectual greatness”⁴⁷ i interpretarà l'estètica i l'estoïcisme del seu *modus vivendi* “as a playful revolt that mocks and undermines society's norms and rules yet never directly attacks or overthrows them [...] as a subtle and difficult game that allows the dandy to irritate, shock, and deride yet at the same time to captive, seduce, and thus dominate the society he rejects”⁴⁸; B. d'Aurevilly indagarà i intentarà definir aquesta pregonesa a la que apunten però que no acaben de desenvolupar, per exemple, les novel·les de Disraeli o Bulwer-Lytton.

Fascinat per les possibilitats literàries que ofería la revolta del dandi, B. d'Aurevilly va seguir transferint el dandisme a la creació literària, convertint-lo en focus temàtic d'obres

⁴⁵ Giorgio Agamben. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2006, pp. 103-104.

⁴⁶ Primo i García, “Introducción”, pp. 21-22.

⁴⁷ Susanne Roszbach, “(Un)Veiling the Self and the Story: Dandyism, Desire, and Narrative Duplicity in Barbey d'Aurevilly's *Les Diaboliques*”. *Nineteenth-Century French Studies*. Vol. 37, nº 3&4, primavera-estiu 2009, p. 276.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 277.

com *Les Diaboliques* (1874)⁴⁹. Tot i així, és sobretot llegint l'assaig "Du dandysme et de George Brummell" quan veiem com B. d'Aureville s'esforça en defensar que aquest dandisme arqueològic de Brummell, més enllà de ser l'art de l'empolainament, el capteniment o una felicitat i audaç dictadura en quant a la *toilette* i l'elegància exterior, ja era molt més que moda, superficialitat i esterilitat estètica: "el dandismo es toda una manera de ser, y sólo se es desde el punto de vista materialmente visible [...] es una manera de ser compuesta por entero de matices"⁵⁰, i Brummell "poseía la conducta audaz, la impertinencia suntuosa, la necesaria preocupación por el efecto exterior y la perenne vanidad, que son la esencia del Dandismo"⁵¹ (juntament amb la ironia, un talent que és capaç de substituir a tots els altres i que, segons afirma B. d'Aureville, envoltava a Brummell d'una aureola atraient que preocupava com un misteri i inquietava com un perill; "fue el genio de la ironía el que lo convirtió en el mixtificador más grande que haya tenido nunca Inglaterra"⁵²). És precisament per tots aquests ingredients que la seva personalitat esdevé tan hermètica que qualsevol aproximació a la vida del *Beau* se'ns presenta envoltada de literatura, d'imaginació i de projeccions particulars del propi biògraf, de manera que parlar d'ell com un home que realment va existir esdevé un fet problemàtic, perquè la seva figura s'ha convertit en una creació purament literària o llegendària. Certament, l'autor de *Les Diaboliques* reconeix que "nadie ha conseguido explicar correctamente el lugar por él ocupado pero todos detectan su presencia y esto es algo sobre lo que vale la pena reflexionar"⁵³; i no és casualitat que qui hi reflexioni siguin homes auto-proclamats dandis com Byron, Bulwer-Lytton⁵⁴, Disraeli o B. d'Aureville, perquè amb els seus escrits atorgaven significat als silencis i la gestualitat de Brummell, i fent-ho poc a poc carregaven de contingut els seus propis gestos i l'aparent superficialitat del dandi, separant-lo del que seria una qüestió exclusivament de formalitat o moda. Com que la vida de Brummell a la qual tenim accés està composta "más de impresiones que de hechos"⁵⁵, entre d'altres motius perquè els autors que han referit la seva vida han preferit mirar-lo de lluny i idealitzar-lo⁵⁶, no sabrem mai si les qualitats atorgades al primer dandi són reals o fictícies (com tampoc ho sabien els seus contemporanis); el que sí sabem és quines

⁴⁹ Ibid. Rossbach defensa la tesi que no només l'eix temàtic, sinó també la mateixa estructura i tècnica narrativa de *Les Diaboliques* estan inspirades en el dandisme: "like the George Brummell in Barbey's essay, the author's dandy narrators cultivate an aesthetic of opacity and dissimulation. They seek to veil themselves and their stories in an attempt to unsettle, irritate, and surprise. Like Brummell, Barbey's elusive dandy narrators also wish to captivate and entice" (ibid.).

⁵⁰ B. d'Aureville, "Del Dandismo y de George Brummell", pp. 136-137.

⁵¹ Ibid., p. 145.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid., p. 141.

⁵⁴ Es deia d'ell que "tenía un espejo en su buró para inspirarse" (Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 15).

⁵⁵ B. d'Aureville, "Del dandismo y de George Brummell", p. 165.

⁵⁶ Les seves biografies estan més dedicades a alimentar l'halo mític que envoltava la figura del *Beau* que a ser honestament meticuloses (Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 49). Per aquest motiu B. d'Aureville prefereix no entrar a analitzar les frases de Brummell que algunes memòries de l'època recullen, perquè "en cualquier caso, esas frases, a juzgar por las que recogen las Memorias de la época, resulta que carecen para nosotros de sabor, o tienen demasiado, que es otra forma de no tenerlo" (B. d'Aureville, "Del dandismo y de George Brummell", p. 162).

qualitats s'han volgut anar concedint al quefer, a l'actitud, als silencis, a l'aire, als gestos, a la mirada, al posat d'aquell primer dandi i als que li agafarien el relleu:

“¿Sería justo negarle su inteligencia por el simple hecho de que la consagrara de forma tan escasa a todo aquello que tanto preocupa a los demás hombres? A su manera era un gran artista. Lo que ocurría es que su arte no era nada especial, ni podía aprenderse en un tiempo dado. Era la vida misma, el eterno destello de esas facultades que no se toman ni un solo respiro en el hombre, cuando éste se siente creado para vivir con sus semejantes. Brummell gustaba por su persona, al igual que otros gustan por sus obras. Su valía residía en él mismo”⁵⁷. / “Este hombre, demasiado superficialmente juzgado, fue una potencia tan intelectual que reinó aún más por sus actitudes que por sus palabras. Su acción sobre los demás era más inmediata que la ejercida únicamente a través del lenguaje, y la llevaba a la práctica valiéndose de la entonación, de la mirada, del gesto, de la intención transparente... y hasta del silencio”⁵⁸.

I hi ha silencis i silencis, perquè calla tant la persona plana que no té res a dir com aquella que té tantes coses a dir que prefereix no obrir boca. Brummell sabia que de la mateixa manera que el silenci pot no dir res també pot dir tot el que un desitgi. El dandisme es proposa la gesta d'aconseguir que el silenci parli més que les paraules, els dandis aspiren a que el seu silenci tingui un discurs més profund que qualsevol dissertació que limita idees mitjançant mots concrets i conceptes. Igualment, el discurs explícit sobre el dandisme “es sólo una parte, y sin duda no la más importante, de la praxis dandista. Y es que el dandismo impone el silencio sobre algunas cosas, pues de otro modo correría el riesgo de perderlas, verlas disolverse en la banalidad”⁵⁹. L'autèntic llenguatge del dandi és silenciós, al·lusiú i simbòlic, i és llegible només sota el rerefons de la trivialitat. Per això des de ben aviat aquests dandis que reflexionaven sobre el dandisme van voler vincular el dandisme a una intel·lectualitat que és més pel que calla que pel que diu, que és més per on apunta que pel que tangiblement abasten els seus braços; una intel·lectualitat que juga ambigüament a suggerir en silenci, que fa que el silenci parli, que és superficial per profunditat.

Amb aquest proto-dandy anglès que és Brummell ja queda clar que “no es en el arte del vestir, por muy refinado que éste sea, donde se encuentra el ideal supremo del dandy y la clave de la impresión que causa en los demás, sino que éstos se basan y residen en la armonía perfecta entre el traje, su material, su color y el carácter de la persona que lo lleva”⁶⁰. Utilitzant la insolència, la irreverència o la mordacitat el dandi ha d'aspirar a ser rigorosament únic, original, estoic; la seva singularitat ve més determinada pel seu enginy que per la seva aparença, “no puede reducirse únicamente a su traje, que, a fin de cuentas, es un elemento fácilmente reproducible”⁶¹. Ha de quedar clar, per tant, que malgrat històricament els contorns del dandisme s'hagin difuminat i en nombroses ocasions s'hagin confós els dandis amb els esnobs, des de les seves primeres formulacions l'ideal teòric del dandisme ja evidencia que l'autèntic dandi s'allunya conceptualment de l'esnobisme, de la mera elegància

⁵⁷ Ibid., p. 158.

⁵⁸ Ibid., p. 161.

⁵⁹ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 195.

⁶⁰ Hinterhäuser, *Fin de siglo; figuras y mitos*, p. 73.

⁶¹ Primo i García, *Prodigiosos mirmidones*, p. 50.

formal o la moda. D'alguna manera, “era inevitable, por la pose, por el desdén, quizá por un delicado amaneramiento, que algunos avecindaran al dandi con el «snob». Sin embargo, y pese a ciertas tangencias, la diferencia es abismal”⁶². A grans trets, esnob és qui imita afectadament una moda o certes pràctiques, opinions i maneres de vestir d'aquells que en certs cercles son considerats “as refined aesthetes arbiters of taste, in short -persons of high standing”⁶³. Al llarg de la segona meitat del s. XIX el significat predominant del terme esnob sobretot es referia a “someone of a lower or middle class who tried to imitate the manners and opinions of the upper classes, with a desire to be accepted. In other words a social climber”⁶⁴. El dandi modèlic tendeix a l'individualisme i no vol pertànyer a cap classe social, mentre l'esnob sempre vol ser membre d'un clan; el dandisme és art, l'esnobisme, en canvi, una ciència de l'elegància que està codificada i que per tant es pot aprendre. Cal entendre el dandi com un artista que crea les seves pròpies fórmules i que s'erigeix com el seu propi model -“self-dependence makes the dandy”⁶⁵-, mentre l'esnob és un petimetre preocupat obsessivament per la moda que aspira a poc més que a aprendre a vestir i moure's com les persones que admira. Si el dandi és creador, “el snob es un ecléctico que se apropia de formas excéntricas de comportamiento ya establecidas; el dandysmo es un desafío que está seguro de alcanzar la victoria, mientras que el snob sabe compaginar el orgullo aparente con el servilismo de hecho”⁶⁶; ambdós són, com diria Carassus, «cavallers del no-res», però el no-res del dandisme s'enfronta a les codificacions de la societat en la que viu i les desafia irònicament mentre que l'esnob s'anul·la a sí mateix per identificar-se amb un grup que creu que li atorgarà prestigi. Podríem dir que un vol entrar i l'altre vol sortir -o almenys ser diferent- perquè el dandi no aspira a imitar les modes socialment acceptades entre les elits. “Una moda, en tanto que propone estilos de vida e imágenes predeterminadas, nunca puede formar parte del dandismo”⁶⁷; quan allò que proposa l'autèntic dandi és absorbit o assumit pels que l'envolten i es converteix en moda el dandi se n'aparta i busca alternatives per seguir diferenciant-se, per això podem dir que Brummell va ser un dandi però cap dels que van adoptar el seu estil -influència que ha arribat als nostres dies- ho va ser, perquè els gestos del dandi poden crear tendències i inaugurar modes però el dandi genuí mai se sotmetrà als imperatius de cap moda. En aquest sentit, coincideixo amb Hinterhäuser quan afirmo que, si pensem en la filosofia del dandisme que proposen autors com B. d'Aureville o Baudelaire, -i malgrat les tangències- la moda o l'esnobisme elegant han de tenir històries separades del

⁶² Villena, “La bella provocación de lo diferente”, p. 9. Al seu *Dictionnaire du snobisme* (1958) l'estudiós del simbolisme P. Jullian arribava a suggerir que potser l'esnob i el dandi practiquen la mateixa religió, però que les diferències que els separen són les mateixes que un catòlic trobaria entre una beata de barri -l'esnob- i Santa Teresa de Jesús -el dandi- (ibid.).

⁶³ Janusz Kuczyński (ed.). *Dialectics and Humanism. The Polish Philosophical Quarterly*. Vol. II. Varsòvia: Polish Academy of Sciences, 1975, p. 53.

⁶⁴ Saul H. Rosenthal. *French Anglicisms*. USA: CreateSpace Books, 2011, p. 63.

⁶⁵ Una de les proves de la rellevància i interès que va suscitar la figura de Brummell entre els seus contemporanis és que el mateix any que B. d'Aureville publicava en francès “Du dandysme et de George Brummell”, l'article també es traduïa i es publicava a la revista *Bentley's Miscellany* (Barbey d'Aureville, “Dandyism and George Brummell”. *Bentley's Miscellany*. Vol. 17, 1845, p. 516).

⁶⁶ Hinterhäuser, *Fin de siglo; figuras y mitos*, p. 81.

⁶⁷ Primo i García, *Prodigiosos mirmidones*, p. 29.

dandisme; a molt estirar, en alguna ocasió l'esnob o l'individu que «va a la moda» només pot esdevenir una caricatura grotesca del dandi⁶⁸ perquè el dandi s'erigirà sempre com una figura solitària que intenta controlar les escomeses del gregarisme, sempre fugirà de la moda -inclús de la moda que ell mateix inaugura- i se situarà més enllà; quan la moda l'atrapa, tornarà a buscar fórmules per individualitzar-se i viure constantment en la perpètua desobediència. Des de molt aviat, però, ja hi va haver oportunistes que intentaven treure profit de la fama i la influència que posseïen aquells primers dandis i posaven mercaderia «dandista» a la venda⁶⁹. Precisament per aquest motiu l'arquetype va tendir a intel·lectualitzar-se, per separar-se de la moda; sabem que Brummell, per exemple, ja va intentar evitar les molestes imitacions de les que era objecte apagant sutilment els colors i simplificant el tallat dels seus vestits, “confiando el éxito de sus apariciones a lo más inimitable que poseía: su personalidad”⁷⁰.

A “*Traité de la vie élégante*” Balzac ja descrivia a Brummell com un personatge ric i complex que reunia “de forma armónica los medios -vida ociosa, hastío frente al entorno, fortuna que sufraga su ritmo de vida- y los fines -contención, sencillez, distinción, que componen la verdadera elegancia”⁷¹. Tots aquests elements són atribuïbles a aquest dandi arqueològic que hem presentat, i a la vegada l'oposen a l'individu ostentós, esnob, extravagant o inclús, com diu Balzac, a l'home merament elegant. Així doncs, seria pueril per part nostra interpretar l'auge del dandisme únicament a través de factors estètics.

B. d'Aureville ja arriba a formular la paradoxa que el dandi és l'expressió vivent que «ser és semblar» perquè el vestit aquí ja no és simple façana, sinó expressió de la personalitat. En el *savoir-faire* d'aquest dandi arqueològic ja hi ha d'haver “una «fusión del espíritu y el cuerpo», ya que en ellos se manifiesta una disposición anímica en la que se conjugan la gracia y el autodomínio. Su ley de vida en sociedad es el amor a sí mismo unido al sentido del estilo; vivir en el mundo y, al mismo tiempo, mantenerse aparte: he aquí «el difícil ideal» del dandy”⁷². Els atuells i els velluts que duia Robert de Montesquiou o els vestits de Brummell no coincidien amb els codis d'elegància de la seva època; i és que ser dandi, com suggereix Villena, “no era «ir elegante», casi lo contrario, pero significaba, eso sí, una elegancia otra,

⁶⁸ De totes maneres, és cert que sovint és difícil destriar els dominis de l'un i de l'altre perquè la història del dandisme de finals del s. XIX s'acabarà veient afectada per la influència negativa de la moda i l'esnobisme. A *Le snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust: 1884-1914* (París: Armand Colin, 1966) Carassus es dedica a treballar més profundament aquesta qüestió. Cal mencionar, però, que la meua interpretació del dandisme -com la de Hinterhäuser i la resta de teòrics del dandisme amb els que treballa- s'allunya de tesis com les de Spinosa, que consideren el dandisme com un «esnobisme passiu» i el comenten com si fos una fase amorfa de l'esnobisme (Antonio Spinosa. *L'ABC dello snobismo*. Milano: Longanesi, 1968). Entenc que si hi ha moments en els que s'ha confós el dandisme amb l'esnobisme, la moda o l'elegància insubstancial no vol dir que a partir d'aleshores el dandisme hagi de ser un derivat de tots ells. De cara a la reescriptura del dandisme del s. XX que em proposo dur a terme a la segona part d'aquest treball, crec que és necessari distingir les diferents etapes del dandisme i estudiar-les tenint en compte el context històric al qual pertanyen, i no com una qüestió de gust atemporal desvinculada de les circumstàncies socials o culturals que l'envolten (precisament perquè aquestes circumstàncies determinen les seves evolucions, actituds i desobediències).

⁶⁹ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 197.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 199.

⁷¹ Primo i García, *Prodigiosos mirmidones*, p. 67.

⁷² Hinterhäuser, *Fin de siglo; figuras y mitos*, pp. 73-74.

distinta, y por eso -con el paso de los años- se llegaron a confundir”⁷³. A grans trets, podríem sostenir que un home elegant és aquell que segueix escrupolosament i amb gust una moda determinada, i sembla evident que quan algú extrema l’elegància s’aparta de la massa ordinària que no disposa de recursos per encarregar la roba a un sastre, però no deixa de ser algú que vol pertànyer a un grup concret. El dandi, en canvi, no és gregari i utilitza l’elegància però a la vegada la transgredeix, mira obsessivament el seu vestuari però juga amb les dissonàncies, el seu sistema “se sostiene sobre la continua y garbosa violación”⁷⁴. Podríem dir que crea elegància però no va a la moda.

Barthes assegurava que en aquest sentit el dandisme és “una distinción más metafísica que social”⁷⁵; l’ús de la màscara és tan eficaç que, a través de la subordinació del «ser» pel «semblar» intenta controlar els embats de la multitud, converteix l’ètica en estètica. L’actitud heroica i teatral amb què Brummell duia a terme actes intrascendents -“mojaba sus guantes y los hacía «gastar» por su mayordomo antes de lucirlos en público”⁷⁶-, la veneració del matís, la frivolitat del gest o la devoció pel detall i l’anècdota en detriment dels grans valors, ens han d’acabar persuadint que aquest dandi és una figura intricada i complexa que està més a prop “de la actitud vital que de la mera elegancia indumentaria, pese a ser ésta su principal baluarte”⁷⁷. A *Rebeldía de la máscara* Patrice Bollon, referint-se al dandi per antonomàsia que és Brummell, assegura que “su máscara se había convertido en su rostro. Incluso a través de la máscara, paradójicamente, había alcanzado su *yo* más profundo: se había creado él mismo. La apariencia representaba para él una especie de mayéutica, gracias a la cual, inventándose en todas sus piezas, casi *ex nihilo*, acabó por corresponder completamente a su más profunda realidad: era como si se hubiese *parido* de sí mismo”⁷⁸. El dandi prefereix l’originalitat a l’espontaneïtat, l’artifici a la naturalesa, l’autodomini a l’abandonament romàntic, perquè intueix precoçment que en una societat de masses la naturalesa no existeix, ja que “la inmediatez de la naturaleza humana ha sido sustituida por una naturalidad postiza, cuyos orígenes ideológicos coinciden con los del poder”⁷⁹; deixar-se portar espontàniament (o comportar-se amb aparent naturalitat) significaria simplement entregar-se als ritmes marcats pels mecanismes socio-econòmics hegemònics. El dandi és artifici perquè s’ha redescobert i s’ha reconstruït; la mecanització dels seus moviments s’ha d’entendre com una resposta rebel a la falsa espontaneïtat de la massa, per tant, “en el mismo momento que parece negarse a sí mismo, lo que está negando en realidad es todo lo que le es extraño, la segunda naturaleza social. El dandi es el yo que se restablece en la lucha contra todo lo que le oprime; de aquí la tensión y el esfuerzo que lo caracterizan”⁸⁰. La màscara i l’elegància són els símbols que denoten, apunten i suggereixen la superioritat aristocràtica del seu esperit; el seu vestuari i la

⁷³ Villena, “La bella provocación de lo diferente”, p. 7.

⁷⁴ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 202.

⁷⁵ Roland Barthes, “El dandismo y la moda”. Dins: Roland Barthes. *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 28.

⁷⁶ Primo i García, *Prodigiosos mirmidones*, p. 24.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Patrice Bollon. *Rebeldía de la máscara*. Madrid: Espasa Calpe, 1992, p. 280.

⁷⁹ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 85.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 90.

seva gestualitat són els reflexos, els emblemes que marquen l'espai que el singularitza separant-lo de la resta i que l'ajuden a codificar una solitud que en algun punt pot ser dolorosa però alhora li garanteix la independència que anhela. És per això que Baudelaire dirà que un dandi “puede ser un hombre que sufre, pero hasta en este último caso sonreirá”⁸¹, procurant mantenir-se orgullosament i estoicament dempeus mentre fa funambulisme en una corda que sempre sembla a punt per cedir; “livré au mal de vivre, en présence de la mesquinerie et de la cruauté humaines, point d'autre ressource que de se replier sur soi-même, de s'écarter et de se préserver du contact d'autrui. Et pour s'en préserver le dandy choisit non de s'exiler, mais de s'exposer aux regards, à l'abri d'une cuirasse protectrice [...] Plutôt que de fuir le monde, il préfère l'inquiéter par la provocation de sa présence distante”⁸². Com testimonia Baudelaire, el dandi no rebutja ni el sentiment, ni el patiment, però nega a la societat la potestat de controlar-los en el seu nom, talment com si fossin els fils d'un titella. El dandi fa equilibris, se sap sol, es vol sol i somriu. Segurament pateix i el seu dolor és dolor, però és seu.

Creuant el Canal de la Mànega i afegint continguts a l'arquetip

Com assenyala Carassus, “pendant les vingt-cinq premières années le dandysme reste essentiellement anglais, puis il s'acclimate sur le continent, où il prend des formes nouvelles, en même temps qu'il acquiert, grâce à ses théoriciens, une plus profonde signification”⁸³. Sabem que el fenomen neix en un moment històric precís, primer a Anglaterra i ràpidament passa a la França del regnat de Lluís Felip d'Orleans (1830-1848); sorgeix just després de l'eclosió del romanticisme, “con la reivindicación del derecho de autonomía y de diferenciación del individuo, y en el momento del ascenso de la burguesía y del capitalismo (pero con una aristocracia aún relativamente poderosa), como reacción contra la fe absoluta en el progreso y, sobre todo, contra el utilitarismo y el igualitarismo que ésta conlleva”⁸⁴. Des del precís instant en què el món occidental reclama igualtat de drets i aspira a un sistema democràtic, per a certs esperits sorgeix la necessitat de diferenciar-se a través de la consideració d'aspectes més personals, que els individualitzin⁸⁵. Si a l'Anglaterra de principis del s. XIX Brummell es reivindicava davant dels cercles aristocràtics no era perquè volgués formar part d'aquells cercles, era perquè en aquell moment a Anglaterra l'elit seguia essent eminentment aristocràtica i Brummell sutilment els convertia a tots en súbdits de la seva elegància i distinció, volia erigir-se com a símbol individualitzat de l'aristocràcia de l'esperit. És per això que contemporanis del *Beau* com Hazlitt ja assenyalaven que aquell home constituïa «una classe en sí mateix»⁸⁶ i que “apartado de la sociedad (aunque juegue o actúe dentro de ella), el dandy es la negación de la moral común en favor de otra moral, cuya única

⁸¹ Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, p. 108.

⁸² Emilien Carassus. *Le mythe du dandy*. París: Armand Colin, 1971, p. 166.

⁸³ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁴ Dorronsoro, *Una aproximación al dandismo*, pp. 180-181.

⁸⁵ Bruña, *Delmira Agustini*, p. 62.

⁸⁶ W. Hazlitt, “Brummellianas” [1828]. Dins: VV.AA. *La cuerda del dandismo*. México: Me Cayó el Veinte, 2010, p. 33.

base es el individuo mismo”⁸⁷; l’individualisme, la independència, el rebuig al gregarisme i la insubordinació permanent es manifestaran a partir de llavors com a denominadors comuns necessaris de tots els dandis.

En passar a França, el dandisme es va adaptar al context i la situació socio-política de la França post-revolucionària, on allà la burgesia i la noció de societat de masses sí que tenien un pes ja indiscutible. Malgrat molts dels dandis francesos procedien de la burgesia, detestaven els valors de la seva classe i s’autoproclamaven aristòcrates de vocació però desclassats per convicció. Volien erigir-se com una aristocràcia que es reivindicava més aviat en sentit figurat; “el dandy es siempre un aristócrata solitario. Un desclasado que busca separarse de los demás por la sorpresa y la distinción, que busca personalizarse, hacerse objeto atildado y perfecto de la atención de todas las miradas. Ser él, y sólo él, rey elevado. Busca segregarse”⁸⁸. El fet de definir-se com aristòcrates del saber viure, aristòcrates de la sensibilitat i el refinament, implicava sofisticació, ser homes inútils i que gastaven, improductius, ociosos, tot el contrari del que la lògica industrial burgesa i utilitarista promulgava. Com suggereix Jouannais, “la burguesía nació de la productividad en su madurez industrial [...] se da a sí misma los medios de erradicación de lo único, de la proliferación mecánica de las imitaciones, de los sucedáneos. En las mismas cadenas de desmontaje del aura promulga, en medio de una confusión que hemos heredado, la carta utilitarista y decorativa del arte al que aspira”⁸⁹. Al llarg de la segona meitat del s. XIX es farà evident que el fenomen dandi vol erigir-se com una revolta simbòlica contra aquesta més que incipient societat de masses, els dandis escollien la heroïcitat sabent que tenien tots els números de perdre el duel; “como indemnización bastaba corroborar la banalidad de su vencedora. No hay drama alguno, escribe Malraux: lo que verdaderamente cuenta para un dandi es haber recitado bien su papel”⁹⁰.

Els textos de B. d’Aureville i Baudelaire⁹¹ suposen les aportacions més profundes entorn de la problemàtica del dandi, “y si este tipo humano ha llegado a adquirir una silueta definida, afirmándose victoriosamente frente a las demás formas de heterodoxia social, ha sido gracias a la «filosofía del dandismo», tal como la fijaron estos dos autores”⁹². Si ens obturem, però, en la visió més física i superficial del dandi, i sobretot després de llegir, per exemple, textos com “*Traité de la vie élégante*” de Balzac, el *Sartor Resartus* (1834) de T. Carlyle⁹³ o les *Fashionable Novels* en un sentit més ampli, certament el dandisme potser s’acaba acostant

⁸⁷ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 17.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁹ Jean-Yves Jouannais. *Artistas sin obra; «I would prefer not to»*. Barcelona: Acantilado, 2014, pp. 52-53.

⁹⁰ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, pp. 9-10.

⁹¹ Vegeu n. 6.

⁹² Hinterhäuser, *Fin de siglo; figuras y mitos*, p. 73.

⁹³ A *Sartor Resartus* Thomas Carlyle narra l’intent del professor Teufelsdröckh de fundar una filosofia del vestir. L’autor fa ús de la metaficció i la ironia per analitzar de manera rocambolesca però exhaustiva les formes de vida, costums i valors en alça de la seva època; “su descripción de «el cuerpo dandístico» resalta de forma hiperbólica las características de ese dandi primigenio presente en las *Fashionable Novels*” (Primo i García, *Prodigiosos mirmidones*, p. 94).

massa a la noció de moda i d'originalitat en el vestir i existeix el perill real que acabi convertint-se en una qüestió superficial i prou, no superficial per profunditat com defensen els autors que fan apologia del dandisme durant la segona meitat del s. XIX. La imatge del Brummell que ens representem després de llegir la crònica de la seva vida és la d'un home sense urgències, sense desitjos, sense necessitats, que es mira al mirall contínuament i s'emancipa de la naturalesa perquè vol acabar de dependre d'ella; sembla un home que vulgui deixar de ser home. Tot i així, hem de seguir distingint entre aquest dandi aristocràtic i brummellià de la persona que va merament ben vestida o que tan sols és atractiva o que triomfa a les festes (hem vist que el mateix Balzac reconeixia que el dandisme era una heretgia de la vida merament elegant). El dandi en el sentit més estricte és quelcom més complex perquè sent algú que va ben vestit no vesteix convencionalment, sent atractiu no té una bellesa convencional; és com si cada dandi es volgués convertir en un arquetip únic.

Ja des del principi aquest home-patró esdevé ambigu, embrollat i contradictori perquè en un sentit sembla voler ser únicament una representació «formal» d'un home i per altra banda vol deixar entreveure o insinuar una plenitud de personalitat. Amb el salt a França, però, observem com el dandisme va adquirint continguts; la intel·lectualització i la substancialitat aniran guanyant terreny a la «formalitat» del dandi brummellià i arqueològic. Ja veiem en el personatge que va ser Stendhal i els protagonistes de les seves novel·les l'inici d'aquesta dualitat dândica; enemic instintiu de la vulgaritat, “espontáneamente original y complicado, hostil a los lugares comunes, irónico y apasionado bajo su máscara de cinismo, abierto a las ideas democráticas, pero incapaz de contacto alguno con el pueblo, seco y vivaz en su escritura, Stendhal rechazó con su dandismo las exigencias de rigidez para él absurdas, propias del fenómeno en Inglaterra”⁹⁴. Al llarg de les pàgines de *Le Rouge et le Noir* (1830) també comença a presentar-se un dandi amb nous matisos; el dandi tipus Julien Sorel que, a diferència del Vivian Grey de Disraeli, segueix exhibint la sobrietat i la frivolitat característiques del dandi brummellià, però també comença a deixar albirar molt més clarament que sota el vestit s'amaga una constrenyedora agitació de l'esperit. Aquesta novel·la començarà a fer evident l'evolució que experimentarà el fenomen dandi; de la superficialitat i el cert conformisme propi de l'aristocratism dels dandis anglesos de principis de segle que s'emmirallaven tots en la figura de Brummell, a una espècie més espiritual, artística i intel·lectual del dandi, una categoria “indomable, propia de los sin clase, superiores por sus cualidades y orgullosamente independientes de todo poder”⁹⁵.

Malgrat hem vist que el dandisme de Brummell mai va ser vacu perquè un vestit elegant no serveix de res si no l'habita un dandi, el dandisme posterior evoluciona i en autors com, per exemple, Baudelaire, Villiers de L'Isle-Adam, D'Annunzio, Wilde o Huysmans, segueix partint de l'aparença i mai l'oblida ni hi renuncia però “el aspecto exterior será ahora fundamentalmente la expresión del refinamiento y la singularidad del espíritu, consecuencia y no esencia del dandismo”⁹⁶. Aquests autors seguiran treballant amb els preceptes «dândics»

⁹⁴ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 45.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Pablo Sol Mora. *Diccionario Vila-Matas*. www.diccionariovilamatas.com. Web 15.01.2018.

inaugurats per Brummell, però també tindran una faceta artística i literària que ajudarà a desenvolupar més les qüestions íntimes del dandi, aquest món interior del dandi que en el *Beau* es fa tan inaccessible, i fent-ho participaran activament en l'evolució del dandisme:

“Tras el Romanticismo (hasta 1850, fecha tópica) [...] cuando ya el dandysmo ha entrado de pleno en la literatura [...] el dandysmo sigue evolucionando. Así, surge el dandy del Simbolismo, el decadente, el estilo «fin de siglo» [...] El dandy *puro* [o arqueològic o mític, com suggereix Carassus - SD] no debe hacer nada. Vive sólo para su manera. Traslada el arte, la creación, a su persona; hace de su vida un arte. No obstante, casi todos los dandys conocidos de finales de siglo XIX fueron escritores o artistas. Si ellos no fueron dandys, trasladaron el dandysmo a sus ficciones”⁹⁷.

Com a classe industrial, la burgesia sotmet el cos a la tècnica, el dandi brummellià, en canvi, treballava amb les tècniques del cos i rebutjant la llei i la moral burgeses -sempre encarades a la producció material- decidirà no produir res més que comportaments. Serà un artista del gest⁹⁸. Però de dandis purs, més enllà de Brummell, n'hi ha hagut ben pocs. Gairebé tots ells procedeixen de famílies més que acomodades (això és precisament el que els permet autodesclassarse) i d'una manera o altra s'acaben dedicant a alguna activitat artística; “cuentan, para ello, con dos instrumentos, tiempo y dinero, sin los cuales la imaginación difícilmente puede traducirse en acción, pues todo acto se volvería entonces utilitario y ya no fruto del capricho”⁹⁹. Lord Byron o Richard B. Sheridan, per exemple, que cronològicament serien dels primers dandis, van ser sempre dandis i poetes. I també existeixen dandis de transició, personatges que encarnen elements propis del primer dandisme brummellià i el dandisme més aviat artístic de finals del s. XIX. Per exemple el Comte d'Orsay, ell també, nascut en una família aristocràtica francesa. Va viatjar a Anglaterra i va ser el protegit de lady Blessington, amic de Byron i Disraeli, però pels volts de 1840 els seus deutes arribaven a les quaranta mil lliures, “le propusieron un cargo diplomático, que rechazó. Era un dandy. Como señala Émilien Carassus: «Rechaza la maldición que Dios hizo pesar sobre la progenitura de Adán: ganarse el pan con el sudor de su frente»”¹⁰⁰. L'any 1849 la seva ruïna ja s'havia consumat i va haver de fugir d'Anglaterra i tornar a París per posar-se a pintar; i és que el Comte d'Orsay era un artista de talent que havia deixat aparcats els seus dons per dedicar-se exclusivament a l'ociositat. Finalment realitzà encàrrecs per tot París pintant, esculpint i venent les seves obres a preus desorbitats, fet que -paradoxalment- li va permetre seguir portant una vida de dandi fins que va morir definitivament arruïnat el 1852. Com assegura Scaraffia, “la actividad artística con la que Alfred d'Orsay intentó contrarrestar la ruina económica sobrevenida fue un anuncio más de la futura fusión entre arte y dandismo”¹⁰¹.

Com indica Mario Praz, B. d'Aureville ja havia estat atorgant al fenomen dandi una interpretació intel·lectual i metafísica que “influiría sobre Baudelaire y en definitiva,

⁹⁷ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, pp. 10-11.

⁹⁸ Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 53.

⁹⁹ Dorronsoro, *Una aproximación al dandismo*, p. 180.

¹⁰⁰ Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 53.

¹⁰¹ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 41.

transformaria la figura del *dandy* en la del esteta y el decadente”¹⁰². Serà gràcies a l’aportació de Baudelaire que aquesta vessant més intel·lectualitzada i artística del dandi s’acabarà d’edificar del tot.

A finals de 1863 l’autor de *Les Fleurs du mal* (1857), publica els episodis de l’article “Le Peintre de la vie moderne” a *Le Figaro*, on defensa el dandisme com l’heroisme de les decadències i descriu el dandi com l’home que posseeix “una quintaesència de caràcter y una inteligencia sutil de todo el mecanismo moral de este mundo”¹⁰³ i que al seu torn decideix fer de la seva vida i el seu cos una qüestió artística no únicament projectada cap enfora, també com un art personal i íntim que evidentment s’olora i es detecta públicament però que segueix existint quan el dandi es tanca a la seva estança. És sobradament coneguda l’afició de Baudelaire pel tema; de fet, sabem que al llarg de la seva vida va pensar diverses vegades dedicar una voluminosa obra a la significació i les maneres del dandi (obra que, lamentablement, no va redactar mai). La seva pròpia vida va ser, a més, pràcticament en la seva totalitat, una vida de dandi¹⁰⁴; ja des de ben jove “vestía de un negro riguroso, elegido con toda conciencia -sostenía- para una época de luto. El corte del traje era fruto de cuidadas y difíciles reflexiones. Bajo la corbata, anudada con gracia exquisita, su largo chaleco se cerraba sólo con algunos botones [...] En sus zapatos perfectamente lustrosos bien podían reflejarse los guantes de color, con frecuencia rosa o castaño muy claro”¹⁰⁵. Com preconitza el dandisme, tampoc va fer mai cap esforç per estalviar i malgastava sense mesura. Tot i així, fins i tot després de dilapidar part de la fortuna que havia heretat del pare en un temps rècord i endeutar-se per la resta de la seva vida¹⁰⁶ se’l veia passejant pels carrers de París “con una cinta de terciopelo a la cintura, al modo de los patricios de Venecia que pintó Tiziano. Un día se pasea con una boa de plumas rojas al cuello [...] Otras veces anda con paso rítmico, agitando su delgado bastón de puño de oro”¹⁰⁷. De la mateixa manera que com a poeta va il·luminar la bellesa d’una quotidianitat que fins aleshores havia passat desapercebuda de tan coneguda que era, amb la seva vestimenta personal, però mesurada i sempre correcta, se les enginyava per passar notòriament desapercebut entre els transeünts, captant les mirades distretes dels vianants desperts i curiosos. Nadar -que el fotografiaria en diverses ocasions- diria d’ell que era un Byron vestit per Brummell, unint en una sola frase “dos nombres que representan las dos tendencias principales del dandismo: la agresión del arte, el aliento cálido, y (siempre la persona) la sola distinción del traje y la frialdad lejana”¹⁰⁸. Malgrat que en cap moment oblidaria la segona, Baudelaire representaria i teoritzaria sobre aquest dandisme més vinculat a una producció artística que, tot i que segueix estant vinculada a la idea de fugacitat

¹⁰² Praz, *El pacto con la serpiente*, p. 353.

¹⁰³ Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, p. 88.

¹⁰⁴ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, pp. 36-37.

¹⁰⁵ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, pp. 52-53.

¹⁰⁶ Poc després de complir la majoria d’edat una curadoria legal a càrrec del segon marit de la mare li va prohibir gestionar els seus béns. Cf. Mario Campaña. *Baudelaire. Juego sin triunfos*. Barcelona: Debate, 2006.

¹⁰⁷ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 37.

¹⁰⁸ *Ibid.*

o transitorietat, s'emancipa del propi cos per confeccionar quelcom més que comportaments, també, per exemple, pintura o literatura.

Amb Baudelaire el dandisme creix en contingut i en ambigüitats tèrboles, i és sobretot gràcies a ell que -malgrat hem parlat de dandisme modèlic- seguim sense poder afirmar que el dandi hagi pogut existir mai en la seva realització absoluta, perquè fa evident que qualsevol aproximació al fenomen acaba essent una temptativa, i és la vaporositat d'aquestes temptatives l'únic que podem estudiar. Talment com havia fet B. d'Aurevilly, però defugint la seva retòrica embafadora, a "Le peintre de la vie moderne" veiem com Baudelaire segueix tenint una concepció històrica del dandisme i el situa en èpoques de transició, quan la democràcia encara no és omnipotent i la inestabilitat de l'aristocràcia encara no és del tot evident. Escull com a exemple de dandi al pintor i il·lustrador Constantin Guys, un home que havia treballat de corresponsal de guerra i que més tard es dedicaria a la pintura i al negoci de les litografies. A propòsit de Guys Baudelaire argumenta que entén el dandi com un home que en un moment va ser sensible, algú que va descobrir que ser sensible comportava vulnerabilitat i que va estructurar la seva insensibilitat per deixar de ser inerme; segons ell, l'autèntic dandi no és vulnerable al món dels desitjos, de la necessitat, de l'amor, i s'imagina a un individu que passeja sense sentiments perquè se n'ha adonat que els sentiments impedeixen que l'home es mogui amb gràcia. Tot i així, ell mateix assumeix que la qüestió esdevé contradictòria perquè Guys "es un sol poniente: al igual que el astro que declina, es soberbio, privado de calor y pletórico de melancolía"¹⁰⁹ i al ser artista "está dominado por una pasión insaciable, la de ver y sentir"¹¹⁰ i "se quedará el último donde pueda resplandecer la luz, resonar la poesía, hormiguear la vida, vibrar la música; donde una pasión pueda posar para su ojo"¹¹¹. En aquest sentit, Baudelaire està situant sobre la taula una nova reivindicació del dandi: el dret a la contradicció, el dret a la incoherència que la societat burgesa tantes vegades denega. La línia de coherència a la que la burgesia al·ludeix va en consonància amb el seu interès econòmic, "quien, como el dandi, se aparta de este sólido fundamento, se ve envuelto en el indeciso flujo de la vida y, a su vez, crea sus reglas en consecuencia. Reivindicar el derecho a contradecirse significa desenmascarar la fachada moral con la que se cubre lo económico y, con esto, la esclavitud que la burguesía vincula a ello"¹¹². No és d'estranyar, per tant, que el mateix Baudelaire fos un dels pocs dandis del seu temps que es mostrà absolutament indiferent als cercles aristocràtics i burgesos, preferint les extravagàncies incongruents, les peripècies sòrdides i les sortides de to desestereotipades que li oferien els pintors o literats bohemis i desheretats que vagaven per les tabernes de París.

El servilisme a la necessitat productiva havia dilapidat la possibilitat que els valors morals tinguessin algun tipus d'autonomia, només el matís, l'actitud, l'estil i la gràcia permetien al dandi expressar aquest caràcter de nul·la transcendència, de gratuïtat, d'inutilitat,

¹⁰⁹ Baudelaire, "El pintor de la vida moderna", p. 110.

¹¹⁰ Ibid., p. 88.

¹¹¹ Ibid., p. 90.

¹¹² Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 109.

de transitorietat, d'esterilitat, d'existència per a sí que identificaven la seva actuació moral i reflectien la dignitat del gest poètic que representava el dandisme. Aquest home que ha perdut l'esperança, aquest sobirà de la transitorietat que és el dandi de Baudelaire, és conscient de ser un solitari i un pària social, és conscient que per ser qui vol ser ha de restar al marge, i això constitueix per a ell una qüestió de principis; és ell qui es dicta les seves pròpies regles per afirmar vigorosament una individualitat completament anorreada pel segle de l'individualisme. El rigor de les regles d'aquest sistema propi -mai immòbil, eternament provisional- que construeix el dandi està, en realitat, encarat a combatre “todo lo que el espíritu interioriza del mundo exterior para presentarse luego bajo la especie engañosa de la espontaneidad. La severidad de las reglas expresa [...] la extrema tensión hacia la liberación propia del individuo, junto a su profunda conciencia de estar actuando en una sociedad [...] a cuya influencia resulta tremendamente difícil sustraerse”¹¹³. És per això que amb Baudelaire el dandisme esdevé una rebel·lió heroica, és per aquest motiu que el dandi de Baudelaire és l'home que posseeix la força innata i el vigor suficient “para resistir solo, con su heroico pesimismo, a la «creciente marea de la democracia» y a su indecible vulgaridad; aún tiene fuerzas para emprender la tarea de configurar un nuevo ideal de personalidad, en el que va implícito un desafío”¹¹⁴. A “Le peintre de la vie moderne” llegim:

“El dandismo ni siquiera es [...] la inmoderada afición a la toilette y a la elegancia material que se le ha atribuido. Para el perfecto dandy, esas cosas no son más que un símbolo de la aristocrática superioridad de su espíritu. [...] ¿En qué consiste, pues [...] esta institución no escrita que se ha constituido en una casta tan altanera? Al parecer, se trata ante todo de la ardiente necesidad de construirse una originalidad, contenida en los límites exteriores de las conveniencias. Es una especie de culto a sí mismo, que puede sobrevivir a la búsqueda de la felicidad que se descubre en los demás, por ejemplo en la mujer, y que hasta puede sobrevivir a todo lo que se suele denominar como ilusiones. Es el placer de sorprender y la satisfacción orgullosa de no ser sorprendido jamás: un dandy puede ser un hombre escéptico, puede ser un hombre que sufre, pero hasta en este último caso sonreirá”¹¹⁵.

Si llegim detingudament el text, de fet, podem intuir que el dandisme per Baudelaire no es altra cosa que “una aplicación ético-antropológica de su ciencia particular de lo bello”¹¹⁶; a un dels fragments -publicats pòstumament- de *Cohetes* (1909) Baudelaire escrivia:

“He encontrado la definición de lo Bello, de lo para mí Bello. Es un algo ardiente y triste, una cosa un poco vaga, que abre paso a la conjetura [...] Una cabeza que sugiere al mismo tiempo [...] voluptuosidades y tristeza; que arrastra una idea de melancolía, de lasitud, hasta de saciedad -al igual que la idea contraria, o sea un ardor, un deseo de vivir, asociado a un reflejo amargo como procedente de privación o desesperanza. El misterio, el pesar, son también características de lo Bello [...] Yo no pretendo que la Alegría no pueda asociarse con la Belleza, pero digo que la Alegría es uno de sus adornos más vulgares, mientras que la Melancolía es, por decirlo así, su ilustre compañera, llegando hasta el extremo de no concebir [...] un tipo de Belleza donde no haya Dolor”¹¹⁷.

¹¹³ Ibid., p. 187.

¹¹⁴ Hinterhäuser, *Fin de siglo; figuras y mitos*, p. 76.

¹¹⁵ Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, p. 108.

¹¹⁶ Hinterhäuser, *Fin de siglo; figuras y mitos*, p. 77.

¹¹⁷ Charles Baudelaire. *Diarios íntimos. Cohetes*. Sevilla: Renacimiento, 1992 [1909], pp. 29-30.

La bellesa ha de ser omniabastadora i per tant ha de mostrar-se com la confrontació dels més diversos contraris, com a lluita sempiterna de principis hostils entre sí. Per això Baudelaire utilitzarà constantment l'oxímoron i l'antítesi com a recursos estilístics a la seva poesia: l'oxímoron “une lo que normalmente no se puede unir, esta disonancia léxica, que sirve para expresar complejos estados del alma, es una figura clave en la poesía de Baudelaire (el título mismo *Las flores del mal* puede ser considerado un oxímoron). El oxímoron y la antítesis le sirven [...] para destacar el elemento dramático que tiene la vida del hombre”¹¹⁸ i a la vegada es poden entendre com una analogia dels ingredients que constitueixen la naturalesa de la modernitat d'aquest C. Guys que fa equilibris per mantenir-se estoicament dempeus sense renunciar als oxímorons i les antítesis que el conformen, intentant integrar les dissonàncies entre la pausa i l'èxtasi, l'emoció i la reflexió, la sensibilitat i la racionalitat, la consciència del seu caràcter transitori i la voluntat d'eternitat.

En un passatge de “Le peintre de la vie moderne” on Baudelaire elogia una acció tan «dàndica» com maquillar-se (o fer-se la *toilette*) i la presenta com un símbol infal·lible d'artificiositat que fa evident l'emancipació conscient de l'home vers la naturalesa, l'autor també ens recorda que la majoria d'errors en relació a la noció de bellesa provenen del fet que “la naturaleza fue tomada [...] como base, fuente y arquetipo de todo bien, así como de toda posibilidad de belleza”¹¹⁹. L'autor creu, en canvi, que “todo lo que es bello y noble es el resultado de la razón y del cálculo [...] la virtud es *artificial*, sobrenatural”¹²⁰, i per aquest mateix motiu també creu que la vida urbana moderna “tiene una belleza auténtica y distintiva, inseparable, no obstante, de su inherente miseria y ansiedad, de las facturas que tiene que pagar el hombre moderno”¹²¹. En gran mesura, si Baudelaire ha acabat essent clau per explicar el caràcter urbà del dandisme ha estat precisament gràcies a aquestes nocions de bellesa i modernitat a les que el vincula; perquè treballa amb la poètica urbana i amb la bellesa que emana del moment històric en el que viu, no proposa una bellesa d'escapisme romàntic o clàssic o qualsevol forma idealitzant de bellesa sublimada. A “Paysage”¹²², per exemple, llegim un paisatge amb metàfores eminentment urbanes. Ara, la ciutat, encara que artificial i multitudinària, mereix ser objecte de representació. S'ha de llegir el poema com una temptativa contra l'idil·li, on es tematitza la creació poètica del paisatge urbà des de la paròdia. Si V. Hugo havia pujat a Notre Dame i s'havia refugiat en un mapa del París del s. XV, Baudelaire, mirant la ciutat des de les seves golfes, creu que és el seu París del s. XIX qui mereix ser objecte de representació; posa en entredit aquells poetes que no se n'adonen que ha nascut una contemporaneïtat i modernitat urbana que el romanticisme i el classicisme no

¹¹⁸ Victoria de Stefano. *Poesía y modernidad, Baudelaire*. Caracas: Equinoccio, 1984, pp. 84-85.

¹¹⁹ Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, p. 114.

¹²⁰ Ibid. Aquesta inversió dels valors de la naturalesa, per tant, té implicacions morals: “si lo natural está corrompido en sí mismo y es malo, sólo puede ser superado por lo artificial, que abarcará tanto a la virtud como a la actividad artística” (Hans Robert Jauss. *Las transformaciones de lo moderno; estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor, 1995, p. 83).

¹²¹ Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI editores, 1988, p. 140.

¹²² LXXXVI, *Les Fleurs du mal*.

són capaços de representar. En la mateixa línia, llegint “Le cygne”¹²³, el passejant urbà se n’adona que tot allò marmori, solemne i definitiu és fals. Mentre el París del Segon Imperi construeix una ciutat que es vol imperial, el passejant sap que tot està sotmès a la llei de la caducitat, i quan un emperador està construint la bellesa amb aquest ideal de permanència i transcendència, en realitat està donant l’esquena a aquesta modernitat. “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”¹²⁴, deia Baudelaire a “Le Peintre de la vie moderne”; el que han de fer els poetes contemporanis, en front dels mals poetes o els emperadors, és crear un ideal de bellesa que converteixi en etern, inclús en absolut, la naturalesa històrica i canviant dels nostres temps. No s’han d’escriure poesies o pintar obres dedicades a allò ahistòric o etern, perquè no s’estaria essent fidel al caràcter transitori d’aquesta època urbana; Baudelaire creu que els poetes no s’han d’adscriure a models de bellesa anacrònics i heretats, per això proposa fer poesia de la transitorietat, perquè tot canvia i l’ideal de bellesa del poeta ha de ser aquest canvi. Planteja que mirem la bellesa de tot allò que aparentment no és poètic; vol escriure poesia al voltant de la bellesa dels seus temps, i la bellesa està en els anuncis publicitaris, per exemple, vol portar els mecanismes que produeixen aquesta fascinació estètica a la poesia. Vol rivalitzar, vol competir, fer-se càrrec del tipus de satisfacció estètica que prové d’allò que no és poètic, precisament per portar-ho a la poesia; i aquí és on posa èmfasi en la mirada de l’al·legorista, en els maquillatges, en el passeig, per parlar d’aquest temps -i sobretot aquesta ciutat, París- on tot canvia, on tot transita. Vol convertir en eterna aquesta transitorietat, no convertir en etern allò que ja tenia vocació d’eternitat. I per aquest motiu en el quefer del dandi, en les seves renovacions i reactualitzacions eternes, en les modes que enceta -però a les que mai s’adhereix-, es troba el punt de partida de l’estètica moderna de Baudelaire: a la inauguració de modes li es propi un doble encant, “simboliza lo poético en lo histórico, lo eterno en lo transitorio; en ella resalta lo bello, no como un viejo ideal familiar e intemporal, sino como idea que el mismo ser humano se forja de lo bello, en la cual se revela la moral y la estética de su época”¹²⁵.

Al seu poema més famós, “Correspondances”¹²⁶, hi ha una presentació d’aquest subjecte particular que transita per un bosc de signes; no parla de subjectes ideals ni de paisatges ideals, és un home concret que transita per un lloc precís i que experimenta unes emocions determinades, que són la confusió i el caos. La modernitat es personifica en aquest “artista, hombre de mundo, hombre de multitudes”¹²⁷ que camina, que sent el batibull, el desconcert, el canvi, l’agitació, el tumult; la poètica urbana de Baudelaire no vol sublimar eternament aquest subjecte, vol que la poesia es faci càrrec d’ell, del seu transitar, del seu deambular, del seu divagar peripatèticament, i que capti la seva confusió sense eclipsar ni monopolitzar la realitat. L’home modern és encarnat per aquest subjecte particular, individualitzat, que capta sensorialment la confusió, on allò que sent no es correspon amb el

¹²³ LXXXIX, *Les Fleurs du mal*.

¹²⁴ Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, p. 92.

¹²⁵ Hans Robert Jauss. *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos, 2013, p. 67.

¹²⁶ IV, *Les Fleurs du mal*.

¹²⁷ Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, p. 84.

que veu perquè es mou, es passeja i es mostra entre la multitud; el dandi de finals de segle té molt a veure amb aquest subjecte urbà, nerviós, hiperestèsic, sinestèsic, que descriu i defineix l'experiència urbana de la modernitat. No és en va que expressions com «la modernitat», «la vida moderna», «l'art modern», es repeteixin constantment a “Le peintre de la vie moderne”, és fonamentalment perquè el dandi s'erigeix com la figura que permet a Baudelaire desenvolupar amb profunditat la seva noció de modernitat. Aquest dandi baudelairià, aquest pintor de la vida moderna (o novel·lista, o poeta, o filòsof) “es aquel que concentra su visión y su energía en «sus modas, su moral, sus emociones», en «el momento fugaz y todas las sugerencias de eternidad que contiene»”¹²⁸, és l'artista que entén la modernitat i la fa seva, l'artista que abraça la fluïdesa, la gasositat, la volatilitat i les converteix en qualitats primordials del seu art i del seu quefer.

I és fonamental observar com entre aquestes tessitures que s'albiren en els gestos i el posat del dandi de Baudelaire en realitat s'està fixant el programa de tot un segle d'art i pensament. Perquè, com suggereix Berman, serà a partir de Baudelaire quan la transitorietat i la vaporositat esdevindran “cualidades primordiales de la pintura, la arquitectura y el dibujo, la música y la literatura conscientemente modernistas que emergerán a finales del siglo XIX. Las encontraremos también en el pensamiento de los más profundos pensadores morales y sociales de la generación de Baudelaire y posteriores -Marx, Kierkegaard, Dostoievski, Nietzsche- para quienes el hecho fundamental de la vida moderna es que, como dice el *Manifiesto comunista*, «todo lo sólido se desvanece en el aire»”¹²⁹. Aquest serà precisament el mèrit profund del dandi C. Guys; “ha buscado por todas partes la belleza pasajera, fugaz, de la vida presente, el carácter de lo que el lector nos ha permitido llamar la *modernidad*”¹³⁰ i, al seu torn, talment com passa amb les poesies de Baudelaire, els seus retrats de les experiències que sorgeixen de la vida quotidiana concreta del París de Bonaparte i Haussmann “también encierran una resonancia y una profundidad míticas que las impulsan más allá de su tiempo y lugar, y las transforman en arquetipos de la vida moderna”¹³¹ (assolint així la vocació parcial d'absolut que, segons Baudelaire, també ha de contenir tota expressió artística). Fins i tot mirant les fotografies que Nadar i Carjat van fer a Baudelaire podem advertir aquesta dicotomia baudelairiana entre la persistència i la fugacitat de l'instant; són fotografies que preserven intactes l'atmosfera i la volatilitat d'un moment passatger i ens ofereixen la mirada escrutadora d'un home que se sap “soberano de lo transitorio, porque lo sabe eterno”¹³².

Decadentisme i nihilisme «dàndic» de *fin de siècle*

Baudelaire, Huysmans, Villiers o Wilde -qui “personalizará en sí la *actitud* del dandi-esteta”¹³³- també tenen caràcters «dàndics» i no acaben de transmetre aquesta frivolitat brummelliana, aquesta idea de quietud, d'actitud contemplativa, d'insensibilitat, etc. Amb ells

¹²⁸ Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 131.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 143.

¹³⁰ Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, pp. 123-124.

¹³¹ Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 147.

¹³² Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 161.

¹³³ Luis Antonio de Villena. *Wilde total*. Barcelona: Planeta, 2001, p. 41.

el dandisme adquireix un caràcter ètic que -diu Baudelaire- s'aproxima a una fusió entre l'estoïcisme i l'espiritualisme; esdevé una forma d'agressió i rebel·lia vers la grisor comú, suposa “el triunfo del arte (en la persona y en la vida) como artificio. La supremacía de lo artificial, de lo que aun entrando en la naturaleza, está por encima de ella, la supera y la vence”¹³⁴, és la oposició a tot allò que és comú, impersonal o vulgar. Els dandis que encarnen aquests homes i els seus personatges literaris segueixen tenint sistemes de satisfacció hedonistes però no necessàriament han de ser exclusivament materials, amb ells el dandisme adquireix “una dimensión intelectual y moral que lo transforma en una especie de humanismo elegante”¹³⁵; són persones incapaces d'entendre la lògica estalviadora i mercantilista del capitalisme, individualistes, productors i elaboradors de quelcom (literatura, pintura), melancòlics -i no nostàlgics- que gaudeixen de la distinció, que gasten, que trenquen amb els codis dominants hegemònics i en la mesura que poden dicten hegemonies alternatives, figures espectrals d'una aristocràcia que no ho és per designi diví, sinó per la voluntat de diferenciar-se. Després d'ells, ser erudit, curiós, cultivat intel·lectualment o singularitzar-se a base d'intel·ligència i producció literària esdevindran claus per poder-se considerar un autèntic dandi de fi de segle. No ens podem encaparrar en definir el dandisme únicament a partir d'aquella figura elegant, formal (de forma), que no deixa mai de fer-se la *toilette* i que basa la seva existència en el gust i la capacitat d'anotar amb signes externs la seva distinció social, perquè si ho féssim no estaríem assimilant l'evolució del propi dandisme canònic al llarg del seu segle i escriptors com els que acabo de citar no podrien ser definits com a dandis; seria un error, perquè precisament són ells qui encara estan establint les característiques del fenomen.

La vessant intel·lectualitzada del dandisme -menys fastuós, menys pompós, menys opulent- de la segona meitat de segle es personifica en el pintor Constantin Guys, però també en altres pintors com Gustave Moreau i Odilon Redon, en el mateix Baudelaire, Verlaine o Wilde; és el dandisme d'homes artistes (i artistes de la vida), urbans, creadors, solitaris, crepusculars, dotats d'imaginació activa, que es cultiven a sí mateixos i que gaudeixen de fer-se estranys al sentit comú. És un dandisme que s'erigeix -com diu Baudelaire- com “el último destello del heroísmo de las decadencias”¹³⁶ i que ben aviat coquetejarà amb el decadentisme, amb el nihilisme i la vida bohèmia de finals del s. XIX. La crisi de valors culturals i artístics de la segona meitat de segle, de la que el dandisme n'és símptoma i símbol, promourà que entre la joventut inquieta i instruïda (sobretot de França) emergeixi “una actitud vital y artística, cuajada de pesimismo, de escepticismo y de angustiada insatisfacción ante las tendencias racionalistas y materialistas que están imperando en la sociedad moderna lanzada por la vía de la industrialización y el «progreso»”¹³⁷. Autors com Charles Cros, Maurice Rollinat, Jean Richepin, Paul Bourget, Julès Laforgue o Huysmans, entre d'altres, acceptaran irònicament l'apel·lació d'artistes «decadents» que la

¹³⁴ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 37.

¹³⁵ Dorronsoro, *Una aproximación al dandismo*, p. 182.

¹³⁶ Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, p. 110.

¹³⁷ Juan Herrero, “Introducción”. Dins: Joris-Karl Huysmans. *A contrapelo*, Madrid: Cátedra, 2016 [1884], p. 10.

premsa conservadora del seu temps els atorgarà basant-se precisament en l'estudi de Baudelaire sobre la vida de C. Guys, l'artista dandi, sensible, transformador i crític que viu en una època de decadència però que vol seguir veient el món amb la frescor, la vivesa i la intensitat de la mirada del nen.

Eren joves que llegien les traduccions al francès de Dostoievski (traduït entre 1884 i 1888), que agafaven el relleu als postulats de poetes i escriptors com Nerval, Verlaine, Rimbaud o Lautréamont i rebutjaven el positivisme científic i la raó il·lustrada que havien substituït la «veritat revelada» metafísica anterior. Literats dandis i teòrics del dandisme com B. d'Aureville, Villiers o evidentment Baudelaire -l'home que se situa entre el romanticisme i el decadentisme, l'home que “eligió una província inexplorada, que quiso «extraer la belleza del mal»¹³⁸-, també esdevindran referents indiscutibles d'aquesta sensibilitat; es farà evident, per tant, que es pot ser dandi i ser artísticament productiu a la vegada (productiu a nivell de creació, mai en relació al lucre). Malgrat que el moviment mai no serà homogeni, aquest fi de segle francès sobretot es vestirà de «nerviosisme», de nihilisme, cinisme, misticisme... tots ells amarats d'un dandisme que anirà guanyant amb contingut i intel·lectualitzant-se a través, per exemple, de les idees del filòsof antirracionalista francès Henry Bergson, les idees pessimistes de Schopenhauer, el pensament de Hartmann i més endavant de Nietzsche¹³⁹ i també a través d'obres literàries com l'*À Rebours* (1884) de Huysmans, novel·la que esdevindrà la “biblia de la sensibilidad estética «decadente» y el personaje de Des Esseintes, en el guía y el modelo de esta sensibilidad aristocrática, exigente, profunda y refinada”¹⁴⁰.

Aquesta bíblia del decadentisme que és *À Rebours* ens permet copsar que el nihilisme s'amaga en la profunditat de la superficialitat del dandi; s'amaga entre el que el dandisme té de contingut i s'entreveu sobretot en aquesta intel·lectualització que experimenta el fenomen al llarg de la segona meitat del s. XIX. A *La gaya ciencia* (1882) -dos anys abans de la publicació d'*À Rebours*- Nietzsche escrivia:

“¡Ay, esos griegos! ¡Ellos sabían vivir!: para lo cual hace falta quedarse valientemente en la superficie, en el repliegue, en la epidermis, adorar la apariencia, creer en las formas, los sonidos, las palabras, en todo el Olimpo de la apariencia. ¡Esos griegos eran superficiales... de tan profundos! ¿Y no volvemos precisamente a eso [...] [los] que hemos escalado la cima más alta y más peligrosa del pensamiento actual y desde ella hemos mirado alrededor y abajo? ¿No somos precisamente en eso griegos? ¿Adoradores de las formas, los sonidos, las palabras? ¿Y por eso mismo artistas?”¹⁴¹.

No és casualitat que les cronologies dels dos termes presentin paral·lelismes manifestos; el nihilisme, com el dandisme, pot haver existit sempre (almenys tàcitament), però “como término, el nihilismo [...] hace su aparición a caballo entre el Setecientos y el Ochocientos [període que en aquest treball hem definit com «la prehistòria del capitalisme»] en las

¹³⁸ Mario Praz. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acantilado, 1999, p. 285.

¹³⁹ Herrero, “Introducción”, pp. 9-23.

¹⁴⁰ Ibid., p. 15.

¹⁴¹ Friedrich W. Nietzsche. *La gaya ciencia*. Madrid: Akal, 2009, pp. 35-36.

controversias que caracterizan el nacimiento del idealismo alemán”¹⁴². A l’entrada «nihilisme» del *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora llegim com “uno de los primeros filósofos, si no el primero, que usó el término «nihilismo» fue William Hamilton. En el tomo I de sus *Lectures on Metaphysics* [1859-60], Hamilton consideró que el nihilismo [...] es la negación de la realidad substancial”¹⁴³. L’any 1862 a *Pares i fills* el novel·lista rus Turguéniev també utilitzava el terme nihilista per definir a persones que no se subordinen a cap autoritat i que no accepten cap principi com a precepte de fe¹⁴⁴. Més enllà de la discussió de la paternitat del terme, està clar que al llarg de la segona meitat del s. XIX el nihilisme és ja un tema obertament discutit i que a finals de segle Nietzsche s’erigirà com “el primer gran profeta y teórico del nihilismo”¹⁴⁵. La història hegemònica d’occident fins el s. XIX havia estat la història de la identitat, del fonament i d’una «Veritat» entesa com una categoria estable, inapel·lable i definitiva. Havia estat la història d’una metafísica fundada en aquesta veritat terminant, com si des dels inicis dels temps hagués existit l’absolutització d’un sentit que apareixia com quelcom evident i definitiu. Contra aquesta idea lluitarà tossudament Nietzsche, i de fet la seva «mort de Déu» no s’ha d’entendre tant com un acte d’afirmació de l’ateisme, sinó més aviat com l’anunciament de l’enfonsament dels valors tradicionals i “como la revelación de que toda verdad absoluta (que pretende ser única y total) no es más que una interpretación que coexiste entre muchas otras”¹⁴⁶; des del moment en que es nega la fe en el Déu de la tradició metafísica sorgeix un problema essencial, el problema de la veritat¹⁴⁷. El nihilisme del XIX, per tant, té molt a veure amb aquesta posada en dubte del fonament en el qual s’estructuraven les veritats, amb la impossibilitat d’accedir al sentit, i sobretot al fonament d’aquest sentit. El debilitament de les veritats revelades s’evidenciarà sobretot a partir del romanticisme, el període que presencià tant l’aparició del dandisme canònic com les

¹⁴² Franco Volpi. *El nihilismo*. Madrid: Siruela, 2007, p. 13.

¹⁴³ «Nihilismo» dins: José Ferrater Mora. *Diccionario de Filosofía*. Vol. 3. Madrid: Alianza Editorial, 1982 [1941], p. 2365.

¹⁴⁴ María Sánchez Puig. *Diccionario de autores rusos siglos XI-XIX*. Madrid: Ediciones del Orto, 1995, p. 299. Tot i així, Volpi assegura que “el término «nihilismo» había sido ya empleado precedentemente, tanto en otros lugares como en la misma Rusia. Por ejemplo, ya en 1829 el crítico romántico N. I. Nadejdin [...] había definido a los nihilistas como los que nada saben y nada entienden [...] Katkov había usado el epíteto de «nihilistas» para criticar a los colaboradores de la revista *El Contemporáneo* como gente que no cree en nada. A Turguéniev se le ha de reconocer, de cualquier manera, si no la paternidad, el mérito de haber hecho popular el término” (Volpi, *El nihilismo*, p. 20). A *Disecciones* Juan Antonio Horrach proposa a Friedrich H. Jacobi com el primer filòsof que utilitza el terme nihilisme amb contingut significatiu en una carta que Jacobi envià a Fichte l’any 1799.

¹⁴⁵ Volpi, *El nihilismo*, p. 14. Més enllà de la influència de la filosofia de Schopenhauer i el seu *El món com a voluntat i representació* (1819) en l’obra de Nietzsche, i encara que no el mencionà mai, Max Stirner també determina abundantment la filosofia de Nietzsche. En Stirner hi ha una primera teorització sistemàtica del que pot ser el pensament nihilista nietzschian i una afirmació del que acabarà essent el nihilisme actiu.

¹⁴⁶ Juan Antonio Horrach. *Disecciones*. Palma de Mallorca: Sloper, 2013.

¹⁴⁷ Amb Plató queda instaurat un sistema que estructurarà el pensament d’Occident durant més de dos mil·lennis. Per Plató pensar o aprendre és recordar (*mathesis és anemnesis*), recordem allò que hem oblidat però que ja estava «allà»; estableix la «Veritat» donada. La seva ontologia dualista i jeràrquica i el seu món amb parells contraris i excloents (bo/dolent, positiu/negatiu, vertader/fals, etc.) ha estructurat la vida i el pensament del món occidental tan profundament que no es estrany pensar que posar en dubte aquell sistema de valors i veritats indiscutibles ha de suscitar conseqüències que, com pronostica Nietzsche, s’allargaran més de dos segles.

indagacions filosòfiques sobre les qualitats d'aquesta creença en el no-res i la negació de tot principi i autoritat moral o religiosa que s'havia batejat amb el nom de nihilisme.

El protagonista d'*À Rebours*, el duc Jean Floressas Des Esseintes, viu en carn pròpia aquesta simbiosi entre nihilisme i dandisme i a la vegada la representa. Huysmans va concebre la novel·la no només per recórrer la seva pròpia trajectòria vital com a individu i escriptor¹⁴⁸, també com una tarima per projectar la nova sensibilitat, per convertir el seu personatge en el model d'aquest “dandy fin de siècle”¹⁴⁹ amarat de nihilisme. En són exemples l'evident difusió que Des Esseintes fa (a través dels seus gustos) de poetes com Baudelaire¹⁵⁰, Verlaine, Mallarmé, B. d'Aureville o Villiers de L'Isle-Adam i de pintors com els ja citats Gustave Moreau o Odilon Redon; i també l'esforç que el narrador inverteix en presentar “las inquietudes de refinamiento artístico, la exaltación de las dimensiones de la fantasía y de la sensibilidad subjetiva, el dandismo frente a la mediocridad social y el aristocratismo espiritual, que propugnaban los seguidores del llamado «espíritu decadente»”¹⁵¹. Així, el projecte d'*À Rebours* consistirà en mostrar a un personatge exquisit i excepcional per la seva sensibilitat estètica i el seu refinament intel·lectual que es contraposa frontalment a la mediocritat del seu temps; consistirà en presentar la vida d'un home “inadaptado a su medio, preso de neurosis crónica y de un odio incurable hacia su época, quien, a través de la sensación (refinamiento, intensidad, novedad) y por la imaginación (sueño, apariencias artificiales), trata de reaccionar contra su tiempo y contra una sociedad materialista que aborrece”¹⁵². Llegint les peripècies de Des Esseintes entrem, per exemple, en reflexions sobre el sentit de l'art i la naturalesa i la seva relació amb la vida, en reflexions existencials basades sobretot en les teories del pessimisme de Schopenhauer, sobre la dificultat del nihilista de caminar alegrement per l'abisme després de la caiguda dels antics valors i veritats o, també, sobre preocupacions relacionades amb el problema de la fe.

Tot i que Des Esseintes no serà encara el nen de Nietzsche i en cap cas representarà el nihilista actiu que es passeja alegrement per l'abisme existencial, l'actitud vital del protagonista d'*À Rebours* ens permet reflexionar tant sobre el tipus de dandi que encarna com sobre el tipus de nihilisme que projecta. Des Esseintes no viu com viu per necessitat, ho fa per gust, i és precisament això el que el fa dandi, perquè compta “con dos instrumentos, tiempo y dinero, sin los cuales la imaginación difícilmente puede traducirse en acción, pues todo acto se volvería entonces utilitario y ya no fruto del capricho”¹⁵³. Viu ociosament en una societat laboriosa i malgrat prové de família aristòcrata no defensa ni representa en cap

¹⁴⁸ *À Rebours*, com totes les obres de Huysmans, presenta evidents paral·lelismes entre les inquietuds i les preferències del protagonista i les del propi autor. Les pàgines acaben convertint-se en testimonis de les preocupacions i gustos de Huysmans.

¹⁴⁹ Cf. Emilien Carassus, “Un dandy fin de siècle: Des Esseintes”. Dins: Carassus, *Le mythe du dandy*, p. 255.

¹⁵⁰ L'admiració de Huysmans vers Baudelaire arriba fins a tal punt que “en *A contrapelo* existe una unidad [...] de construcción que presenta un paralelismo con la unidad de construcción de *Las Flores del Mal*” (Herrero, “Introducción”, p. 49).

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵² María José Jiménez Tomé, “Jean Floressas Des Esseintes. Antecedentes, realidad y ficción”. *Analecta Malacitana*. Vol. 7, nº 1, gener 1984, p. 94.

¹⁵³ Dorronsoro, *Una aproximación al dandismo*, p. 180.

cas els preceptes d'una aristocràcia que en aquell temps, i més a França, ja feia anys que degenerava; evidentment la seva sensibilitat i inquietuds tampoc troben resposta en la mediocritat, el conformisme i la vulgaritat de l'utilitarisme burgès imperant. Podríem dir que el seu aristocratisme no té tant a veure amb el títol de duc que ostenta sinó amb el refinament intel·lectual (propri dels perfils artístics del dandi de finals del XIX que hem vist en Baudelaire), estètic, gratuït i original que irradia, té a veure amb la seva gràcia i el seu sistema moral propi. Un sistema moral, per exemple, que li permet provocar baralles entre nens davant de casa seva per pura delectança estètica o que li permet portar a un jove pobre a un prostíbul de luxe amb la intenció de convertir-lo en un criminal (perquè hagi d'acabar robant per tornar-hi) i així haver “contribuido, en la medida de mis posibilidades, a crear un bribón, un enemigo más de esta odiosa sociedad”¹⁵⁴. Per Des Esseintes, el cinisme ètic i la perversitat moral tenen encants estètics; com diu Herrero, “es una manera de invertir las normas y los valores comunes que imperan en la sociedad rebelándose contra el conformismo moral y los prejuicios dominantes”¹⁵⁵. I això efectivament ja té molt de nietzscheà, Des Esseintes és conscient del caràcter «fabricat» dels valors morals i potser comprèn que la societat hagi hagut d'inventar una faula, construir un sistema de valors per funcionar, el que no perdona és que s'hagi definit aquesta faula com «la veritat», com «la realitat», com si fos l'única faula en la que es pot creure. A més, aquesta idea encara esdevé més penetrant quan albirem que l'existència de Des Esseintes és també una faula; la literatura ens situa en un escenari interessant perquè ens indica precisament que el sentit és quelcom construït i no quelcom donat o des-cobert; durant segles el sentit de la realitat era quelcom que «hi era», que s'havia de des-cobrir o des-vetllar. El nihilisme posa sobre la taula la idea que el sentit es produeix i és com si la pròpia existència esdevingués literatura; com si tot comencés a ser una faula on tot es construeix, on tot és ficció. Habitem en un món construït per nosaltres mateixos, això també vol dir que a la vegada estem molt sols perquè quan el sentit s'havia de descobrir això volia dir que algú l'havia posat allà (primer un sistema metafísic, després la fe en la raó il·lustrada -menys cohesionadora- que l'havia substituït). Crear el propi sentit també implica la nostra orfandat, i això és dolorós i el propi Des Esseintes està intentant moure's afirmativament en aquest abisme; com veurem, però, encara li costa i li fa mal.

El protagonista d'*À Reborus* també sap que “la vestimenta es la significación del cuerpo”¹⁵⁶, que vestint i adornant es poden donar nous significats al cos que en sí no té; vestits podem ser moltes coses: “Des Esseintes busca su identidad desarrollando su imaginación y dejando volar su fantasía, saboreando el encanto evocador del arte y de la literatura, perfeccionando siempre su refinamiento estético [...] construyéndose un mundo personal opuesto a los intereses y a los valores que predominan”¹⁵⁷. Podem concebre els seus exercicis estètics com un intent de construir la seva pròpia interioritat per no sucumbir a

¹⁵⁴ Huysmans, *A contrapelo*, p. 197.

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 199n.

¹⁵⁶ Azúa, “El dandy”.

¹⁵⁷ Herrero, “Introducción”, p. 37.

l'*spleen* baudelairià; un intent de fer de la seva vida, del seu cos, de la casa on viu, una obra d'art total que signifiqui, que tingui sentit encara que sigui conscient que és provisional i transitori. Mitjançant aquestes evocacions estètiques Des Esseintes “logra romper el «orden natural» y «objetivo» que impone aparentemente la realidad, y consigue acceder a un orden diferente, descifrado y sentido solamente desde su propia sensibilidad personal”¹⁵⁸. És un artista improductiu, un artista -infèrtil, infecund- del seu propi cos¹⁵⁹ i del lloc on viu (tot a casa seva està pensat, decorat i moblat en funció dels seus gustos refinats¹⁶⁰). Fa de la seva vida una obra d'art perquè creu que l'art i l'artifici representen el triomf de l'home sobre allò que s'apareix com «objectiu» o «natural»; “el artificio constituía para Des Esseintes la marca distintiva del ingenio humano”¹⁶¹ perquè “según él, el hombre se libera y se afirma de verdad a través del poder creador del Arte y del Artificio”¹⁶². Per això també fa confeccionar un vestit flamenc i una còfia blanca per a la seva criada amb la intenció de veure-la creuant pel pati i pensar en els quadres de la pintura flamenca, o guarneix artificialment la closca d'una tortuga amb pedres precioses que pesen tant que l'acaben matant¹⁶³. D'aquesta manera, *À Rebours* acaba convertint-se en l'exposició de la vida d'un home que fa de la seva vida tant una obra d'art que podríem dir que acaba substituint la vida per l'art; i això un cop més ens pot portar a veure en l'actitud de Des Esseintes un indici de les qualitats afirmatives de l'artista que defensa Nietzsche, de l'home que ha acceptat la naturalesa arbitrària i la qualitat de constructe dels valors i les veritats i que crea nous móns (les obres) que erigeixen nous valors i noves veritats:

“Nietzsche afirmaba con énfasis [...] que la forma de nihilismo más temible es la ausencia de creatividad del último hombre. Por eso, cuando analiza el problema del nihilismo, el tema de la creatividad viene a ocupar un lugar importante [...] pues para él el futuro del hombre depende precisamente de la superación del nihilismo. Pero llevar a cabo esta importante tarea sólo es posible mediante un *acto productivo y creador* del hombre, o sea a través de una acción cuyo modelo referencial es la acción artística”¹⁶⁴.

Nietzsche considera que l'art s'ha d'erigir com a model per a la vida perquè està jugant constantment, perquè està construint les seves pròpies normes constantment. L'art és capaç

¹⁵⁸ Ibid., p. 63.

¹⁵⁹ “Se vestía con trajes de terciopelo blanco y chalecos de orifrés y se ponía vistosos ramos de flores, a guisa de corbata, en la pechera de su camisa” (Huysmans, *A contrapelo*, p. 131).

¹⁶⁰ El menjador, per exemple, “parecía el camarote de un navío” (ibid., p. 139) estudiadament desordenat per evocar el viatge exòtic per països llunyans i l'habitació del costat, per contrast, “ordenada y equipada para mantener con firmeza una existencia solitaria” (ibid., p. 141).

¹⁶¹ Ibid., p. 143.

¹⁶² Herrero, “Introducción”, p. 64. Aquest enaltiment de l'artificialitat torna a ressonar a Baudelaire: “toda la obra de Baudelaire resuena en efecto con la presencia de los temas del dandismo -ante todo, por supuesto, con el del antinaturalismo y su corolario, la artificialidad-. El texto de referencia en la materia sigue siendo el famoso «Elogio del maquillaje», del ensayo [...] *El pintor de la vida moderna*” (Bollon, *Rebeldía de la máscara*, p. 244).

¹⁶³ Segons Herrero “el episodio de la tortuga presenta una visión un tanto exagerada y deformada de una de las extravagancias del dandy Robert de Montesquiou; extravagancia que Huysmans pudo conocer por lo que le contó Mallarmé sobre la visita que éste hizo a la residencia de R. de Montesquiou” (Huysmans, *A contrapelo*, p. 166).

¹⁶⁴ Luis Enrique de Santiago Guervós, “Nihilismo y creatividad; «voluntad de crear» y «voluntad de nada» en F. Nietzsche”. Dins Remedios Ávila, Juan Antonio Estrada, Encarnación Ruiz (eds.). *Itinerarios del nihilismo: La Nada como horizonte*. Madrid: Arena Libros, 2009, p. 199.

de construir els seus propis patrons, crear els seus propis valors interns i provisionals, per això ha de ser model per a la vida. Ja no són aquestes normes vàlides en tots els contextos i a tothora, són normes que funcionen independentment, ara i aquí, dins la casa de Fontenay on habita Des Esseintes. Tot i així, com veurem tot seguit, en Des Esseintes encara s'intueix que aquest intent de substituir totalment la vida per l'art oculta un dolor existencial, no utilitza tant l'art com a model per viure afirmativament sinó per substituir la vida, perquè el *tedium vitae* i l'angoixa no li permeten aguantar festivament la vida; és per això que l'actitud de Des Esseintes només apunta parcialment a allò que vol representar el nen de Nietzsche. Sigui com sigui, però, hem de tenir molt present que en aquest sentit Des Esseintes i tots els dandis apunten cap als postulats de Nietzsche *avant la lettre*; “el filósofo alemán teorizó algo que el dandismo venía poniendo en práctica desde principios del siglo: la concepción del yo, la vida o la personalidad como una obra de arte. Esta concepción tiene que ver con la defundamentación de la moral tradicional en el contexto de la caída del Antiguo Régimen, la decadencia del cristianismo, la industrialización, el crecimiento de las grandes ciudades”¹⁶⁵, etc. El dandisme fa palès que l'art és l'única activitat que no es transcendeix a sí mateixa, que no reclama necessàriament una fonamentació externa; i a la vegada també és un fenomen que reivindica la paradoxa quan anuncia la veritat implícita que encobreixen els maquillatges i les falsedats manifestes dels dandis. Aquesta paradoxa que representa el dandisme adquirirà amb Nietzsche un contingut filosòfic: vivim en un món on les úniques veritats són màscares, construccions provisionals i momentànies. Es posarà de manifest que les coses no són essències immutables i que les contradiccions són constitutives de la pròpia realitat. “La subjetividad polimorfa de los dandis (sus máscaras) o su reivindicación del derecho a contradecirse evidencian esa concepción del mundo. Puesto que no hay nada -ni religión, ni naturaleza humana, ni historia, ni patria, ni tradición, ni moral- que trascienda la vida, vivamos lúdica o deportivamente, buscando formas excelsas de existencia que sean ante todo creativas, novedosas, sorprendentes”¹⁶⁶, conscientment plàstiques, artificials, circumstancials, mutants i transitòries. A *Le Rouge et le Noir* un dandi experimentat parla amb Julien Sorel i l'avis: “haced siempre lo contrario de lo que se espera de vosotros. Ésa es [...] la única religión de la época”¹⁶⁷. En gran mesura, aquesta actitud improbable del dandi també defuig radicalment qualsevol recolzament ontològic:

“No puede basarse en nada ajeno a la vida misma. De ahí la imposibilidad de las autenticidades. Únicamente hay máscaras, y cada cual ha de buscar su estilo, es decir, su particular manera de ejercer el arte de vivir. La idea nietzscheana de que, si no hay *noímeno* -si no hay una verdadera realidad-, todo es apariencia y entonces no cabe devaluar el *fenómeno*, subyace al epigrama wildeano «solo los superficiales no juzgan por las apariencias»¹⁶⁸.

Si volguéssim trobar un paral·lelisme pictòric, Des Esseintes encara seria la figura petita que ens dóna l'esquena i que se sent incapaç de comprendre dels quadres de Friedrich; perquè se sent lliure davant la immensitat, però encara viu aquesta llibertat amb desesperació

¹⁶⁵ Loredó, “El yo como obra de arte en el dandismo”, p. 38.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Stendhal. *Rojo y negro*. Madrid: Alianza, 2008 [1830], p. 352.

¹⁶⁸ Loredó, “El yo como obra de arte en el dandismo”, p. 39.

i angoixa. No és encara el Sísif absurdament feliç que vol imaginar Camus al *Le Mythe de Sisyphe* (1942) precisament perquè no ha après a conviure amb el seu anhel d'unitat, de totalitat, de plenitud i autenticitat i el silenci despòtic que sempre obtindrà com a resposta¹⁶⁹. En aquest sentit, doncs, Des Esseintes encara té molt del nihilista romàntic i passiu que representa la figura del vigilant de tombes d'*Així parlà Zaratustra* (1883) de Nietzsche: “mientras para los afectados de nihilismo pasivo la voluntad de nada (no ser) adquiere prevalencia sobre la voluntad de vida (ser), el «no» por encima del «sí» a la vida, para Nietzsche la creencia en la ausencia de toda verdad última y final es más bien un baño reconfortable, una forma de ocio”¹⁷⁰.

El fet que el protagonista d'*À Rebours* sigui un dandi literari que coneixem molt més profundament que els dandis històrics amb els que hem tractat fins ara (sabem què pensa, què sent, què fa quan està tancat a casa) ens permet analitzar la seva consciència, les seves inclinacions i gustos més privats, els dubtes i temors que motiven la seva rebel·lió, així com les causes que provoquen el seu cinisme moral, el seu desig d'excentricitat, elitisme estètic i ruptura amb el món¹⁷¹. Al meu entendre, és precisament gràcies a novel·les com *À Rebours* que podem dir que la literatura ha propiciat en gran mesura aquesta intel·lectualització del dandi perquè ha treballat amb la profunditat que amaguen els seus gestos. I és justament aquesta possibilitat d'entrar en el seu món interior, en els motius que propicien els seus gestos, que podem analitzar quina mena de nihilista és Des Esseintes i a quin tipus de nihilisme apunta. Des Esseintes és un home aclaparat pel pessimisme que encara intenta lluitar contra la monotonia i la solitud interior, és un home desesperat, que té por, que experimenta malenconia i que sent tedi i avorriment per la vida, i això l'allunya molt del nihilista actiu que assumeix la falta de sentit com quelcom positiu i alliberador i que diu Sí a la vida, que és capaç de gaudir. *À Rebours* és la història d'un home que se sent impotent per viure, fins i tot a contrapèl; el protagonista està malalt d'*spleen* i insatisfacció i “intentando construirse su propia vida como una exquisita y refinada obra de arte”¹⁷² anhela obtenir la salvació que li permeti trobar la identitat personal, l'autenticitat, la unitat i la plenitud de la vida (empresa que evidentment fracassa). Tot i així, la seva actitud ja suposa un primer pas cap al nihilisme actiu si tenim en compte que, davant de la consciència de la caiguda dels valors, Des Esseintes no es queda palplantat lamentant-se i intenta reaccionar (poc convençut i manifestament cansat, però és important valorar el seu esforç) construint alternatives, construint el seu sistema moral propi i aquesta vida artística intel·lectualment refinada (que en molts sentits acaba essent neuròtica i poc sana). Però segueix essent quelcom que no fa convençut del tot, i ho demostra el fet que paral·lelament temptegi amb la fe per tal de donar una resposta definitiva a la seva insatisfacció existencial i pessimisme moral (això sí que Nietzsche ja no li perdonaria): “se da cuenta de que sólo la fe cristiana

¹⁶⁹ Segons Camus, no és el món el que és absurd, i tampoc l'home: el que és absurd és l'home habitant el món, l'absurd sorgeix quan la necessitat natural de l'home de comprendre topa amb la irracionalitat del món. (Albert Camus. *El mite de Sísif*. Barcelona: Edicions62, 2009 [1942]).

¹⁷⁰ Rubén H. Ríos. *Friedrich Nietzsche y la vigencia del nihilismo*. Madrid: Campo de Ideas, 2004, p. 77.

¹⁷¹ Herrero, “Introducción”, p. 52.

¹⁷² *Ibid.*, p. 46.

podría aportarle la esperanza y la paz interior, pero esta fe le parece lejana e inalcanzable”¹⁷³, per això la novel·la acaba amb la súplica -poc convençuda i desesperada- a Déu “de este cristiano que duda, de este incrédulo que quisiera creer”¹⁷⁴ abans d’endinsar-se definitivament en la desesperança i la solitud insondable. Com recorda el propi Huysmans al pròleg de la novel·la, només B. d’Aurevilly¹⁷⁵ ho va veure clar: “después de un libro semejante, al autor sólo le queda elegir entre una pistola o caer de rodillas ante los pies de la cruz”¹⁷⁶. Jo diria que el seu personatge està en la mateixa situació. Huysmans efectivament va acabar als peus de la creu¹⁷⁷, no sabem com va acabar Des Esseintes. L’únic que podem afirmar és que *À Rebours* acaba just on els camins es bifurquen. Més enllà de la sortida que suposaria un hipotètic suïcidi (que evidentment és quelcom que també està molt latent en aquesta angoixa existencial de Des Esseintes), al llarg de la novel·la el nostre dandi ha temptejat tant amb actituds que apuntaven a un nihilisme més actiu com amb angoixes i tedis propis del nihilisme passiu. Llegint el final ben bé sembla que Des Esseintes estigui a punt de fer el salt de fe per convertir-se en l’heroi que Sören Kierkegaard descriu en obres com *El concepto de la angustia*¹⁷⁸ (1844); si fos així, efectivament aquesta fe segurament apaivagaria la seva angoixa existencial (perquè convertiria la seva vida en un mitjà, en un tràmit) però estaria cometent el que Camus havia definit com el suïcidi filosòfic (la fe és un moviment irracional cap a Déu) i s’allunyaria definitivament dels postulats nietzscheans en tant que estaria negant el que la vida té d’inestable, d’indescifrabla, de dionisiaca. Però, per altra banda, en aquest intent de Des Esseintes de fer de la seva vida una obra d’art, en la capacitat que té per fer-se lleis per a ell mateix, en la consciència nietzscheana que “las verdades son ilusiones que se ha olvidado que lo son”¹⁷⁹ i en el seu reconeixement del component de construït que tenen tots els valors morals, també s’intueix un nihilisme que podria arribar a superar la passivitat i començar a activar-se. De fet, molts dels seus gestos, actituds i preguntes apunten cap a certa activació, al·ludeixen a una tradició -més pròpia del s. XX- d’aquest dandisme nihilista que accepta més afirmativament l’absència de respostes i la solitud radical de l’home, a un dandisme que converteix la ganyota melancòlica del dandi del XIX en un somriure jovial i transforma el seu cinisme adolorit en humor festiu. A la segona meitat del treball reprenc aquest fil i analitzo l’activació del nihilisme «dàndic» a partir de la figura de Marcel Duchamp i el seu llinatge.

Amb el que s’ha dit fins aquí, sembla evident que aquesta última faceta del dandisme del XIX que hem presentat amb Des Esseintes segueix aportant matèria substancial per acabar

¹⁷³ Ibid., p. 50.

¹⁷⁴ Huysmans, *A contrapelo*, p. 366.

¹⁷⁵ No pot ser casualitat que qui estigués en condicions d’entendre més profundament l’estat interior de Huysmans i Des Esseintes fos un dandi i teòric del dandisme com ell.

¹⁷⁶ Huysmans, *A contrapelo*, p. 117.

¹⁷⁷ Poc després de la publicació d’*À Rebours* Huysmans començarà a sentir-se atret per la fe cristiana i l’Església catòlica. Acostament que es fa evident en obres com *La Cathédrale* (1898) o *Sainte Lydwine de Schiedam* (1901).

¹⁷⁸ Cf. Sören Kierkegaard. *El concepto de la angustia*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

¹⁷⁹ F. W. Nietzsche, “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”. Dins: Carlos Nieto Blanco (coord.). *Lecturas de Historia de la Filosofía*. Santander: Univ. de Cantabria, 1996, p. 312.

de calibrar el nostre acostament al fenomen dandi. Nascut d'una ruptura, el dandisme canònic tardà també esdevé una aposta per la pròpia unitat i integritat (conscientment parcials, mutants i transitòries) que en l'auto-exili troben el seu regne. “El dandi está fundamentalmente solo. El suyo es el comportamiento del hombre solo que intenta controlar el impacto contra la multitud”¹⁸⁰ i que s'imposa l'imperatiu categòric de fugir de la vulgaritat; la distancia que manté respecte als mecanismes econòmics del seu temps l'allunyen necessàriament dels gustos, pors i admiracions de les masses burgeses i proletàries. No és demòcrata perquè no pot defensar una igualtat que no existeix, i és exclusiu perquè defensa “el derecho absoluto de todo hombre a escoger su propio destino, en contraposición a los caminos forzosos, subordinados a los objetivos de la producción, en los que cada vez más se organiza la sociedad decimonónica”¹⁸¹. El seu culte a l'elegància, el temps que dedica a empolainar-se davant del mirall, són metàfores de la reverència que fa el dandisme a l'home que vol tornar a l'home; mirar-se al mirall, aquests gustos inútils i improductius, esdevenen essències tant de la seva lluita per no perdre la identitat com del seu afany per assolir una vida completa però que no aspira a transcendir. Els dandis són conscients de l'extrema serietat dels actes als que s'entreguen perquè neixen d'un acte reflex contra la societat capitalista i transformen, com Baudelaire, la contingència en elecció:

“Que Baudelaire tuviera la clarividencia de poetizar la experiencia histórica y social que le tocó en suerte se explica por su extrema susceptibilidad a las multitudes y por su impulso a sumergirse en ellas sin abandonar un solo instante su irremediable condición solitaria: «*Multitude, solitude: termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond*», se lee en el poema en prosa «Les Foules». No hay duda de que tanto la inmersión en unas multitudes que fascinan y repugnan como la reclusión en una soledad autocomplaciente e inexpugnable son expresiones solidarias de una misma alienación socialmente impuesta de cuya necesidad el poeta quiso hacer virtud”¹⁸².

Les actituds arbitràries i excèntriques d'aquest dandi -que aquí assimilèm al poeta- s'oposen a la raó sotmesa als interessos del poder que accepta cegament la massa, és per això que allà on el capitalisme produeix mercaderies el dandi es produeix a ell mateix, es re-crea cada dia fent-se la *toilette*, convertint-se així en una obra d'art fugaç i circumstancial (i que per tant -en principi- no és una mercaderia física concreta amb la que es pugui comercialitzar). Amb la seva passivitat, amb el seu passejar, amb la seva quietud infecunda i ociosa, el dandi posa èmfasi en la poca substància que conté el tràfec i el moviment que envolten la vida moderna; i a mesura que ens acostem a finals de segle, el contrast entre la seva immobilitat i el suposat impuls vertiginós del progrés encara s'accentuen més.

Podríem dir que els dandis de finals del XIX van ser projectes vivents d'una filosofia de l'impalpable, de l'art del matís, utopies constants, lluitadors derrotats però inescotables que escollien “la heroicidad, la de resistirse a esa nueva tiranía sin rostro, sabiendo de antemano que serían vencidos en el duelo”¹⁸³. De fet, part de l'ensenyança que ens procura la vida de

¹⁸⁰ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 197.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 198.

¹⁸² José Manuel Cuesta Abad, “Fisionomías de Baudelaire”. Dins: Walter Benjamin. *Baudelaire*. Madrid: Abada Editores, 2014, p. 9.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 9.

qualsevol dandi i part del contingut moral que implica la seva actitud rebel i convençuda, se sustenten en el fet que els autèntics dandis no claudiquen mai en els seus desafiaments improbables i això fa que les seves vides tendeixin a acabar de forma tràgica; el dandi “hasta en el morir quería manifestar su rebeldía”¹⁸⁴, el seu aparent fracàs final, les seves morts, formen part del seu mestratge perquè suposen una última crítica a la societat que els aniquila. Han de ser pàries socials, no poden vèncer més que internament, per a ells mateixos, havent recitat correctament el seu guió i havent executat la comparsa a la perfecció. Igualment, la tendència a la ruïna econòmica i el consum desproporcionat al que tendeixen els seus gustos, per exemple, també basteixen l’obra que són aquests dandis, una obra vivent que posa en entredit les lògiques del context socioeconòmic en el que habita el dandisme, encara que sigui viciant aquestes lògiques de consum capitalista exagerant-les, portant-les tan al límit que acaben revelant la seva absurditat:

“As a consumer with immense reliance on market forces, the dandy embodied the logic of his culture by exhibiting a voracious and insatiable demand of products [...] The dandy’s consuming passions seemed to uphold *and* vitiate the logic of his culture by taking it to the limit; that is, quite literally, at face value. In this uncertain terrain between exemplary consumer and social dissident, the dandy may have deliberately and inadvertently provoked antagonism by flouting and betraying the permitted meanings of his social «career»”¹⁸⁵.

Les seves vides són paradoxals, representen “a complex hinge between the fulfillment of a sublime ideal and the haunting embodiment of a reprehensible social failure”¹⁸⁶. Els seus objectius, aquests intents de lluitar contra la massa i el gregarisme, constitueixen una quimera que té més de poètica que de pràctica i realitzable, i per això “el dandi [...] es inevitablemente un perdedor, y acaso siempre lo haya sido”¹⁸⁷ (el que canviarà al llarg dels anys, però, serà la manera com el dandisme encara aquesta derrota intrínseca que el constitueix i que atorga sentit a la seva ensenyança). El dandi decadent de finals del XIX que representa la figura de Des Esseintes és “metáfora, brillo, lujo, «afirmación» [...] Artistiza y vence [...] Pero es también [...] un ser que sufre, que se derrota bajo su brillo, aunque sepa hacer de su dolor una caligrafía del arte. Un ser insatisfecho. A pesar del desdén de sus palabras. Metáfora, discurso, máscara, sólo se salva en ese fulgor, y en ese fulgor se derrota. Sombra y luz”¹⁸⁸; el seu pessimisme ens indica que encara té problemes per gestionar unes actituds a les que no vol renunciar però que a la vegada li fan mal, és un dandi a qui li costa conviure amb la seva derrota vital i la seva solitud rotunda.

Igualment, la total adherència d’aquests dandis a la vida també comporta un tempteig amb el suïcidi, o almenys certa fascinació per la mort i la decadència que també formen part de la vida. El catolicisme i l’afany productiu del segle havien propiciat la pèrdua de qualsevol relació amb la mort i això també havia provocat la pèrdua de la serenitat perquè morir havia esdevingut una amenaça. Diu Nietzsche: “al cristianismo no se le puede condenar lo bastante

¹⁸⁴ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 39.

¹⁸⁵ Lane, “The Drama of the Impostor”, p. 37.

¹⁸⁶ Ibid., p. 38.

¹⁸⁷ Villena, “La bella provocación de lo diferente”, p. 14.

¹⁸⁸ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 41.

por [...] el hecho de haber devaluado un [...] movimiento nihilista purificador como el que quizás estaba en marcha: [...] impidiendo el acto propio del nihilismo, a saber, el suicidio”¹⁸⁹. Les vides dels dandis, en canvi, revelen una peculiar aliança entre el dandisme i la mort. Com indica Benjamin, “las resistencias que la modernidad [baudelairiana] opone al natural impulso productivo del hombre no guardan auténtica proporción con sus fuerzas. Por eso es comprensible que se paralice y se refugie en la muerte. La modernidad tiene que estar puesta bajo el signo del suicidio, el cual sella una voluntad heroica que nada le concede a la actitud que le es hostil”¹⁹⁰; des d’aquesta perspectiva, la relació del dandi amb el suïcidi no s’ha d’entendre com una renúncia, sinó com un últim acte heroic.

En una carta a Jules Janin¹⁹¹ Baudelaire exclamava: “¡Nunca habéis sentido las ganas de marcharse, aunque fuera sólo por cambiar de espectáculo! Tengo razones muy serias para compadecerme de todo aquel que no ama la Muerte”¹⁹². El dandi vol viure la vida tan intensament que pensa obertament en la mort, reapropiant-se-la, recreant-la, vivint-la fins al fons. Des d’un punt de vista utilitarista el suïcidi suposa una pèrdua de temps (i diners) i per tant està totalment injustificat, però “el culto dandista al suicidio rechaza la condena del deber ser, contando los años, los días y los minutos de modo diferente al del calendario de las masas, apoderándose de su duración”¹⁹³. El dandi rebutja les contingències que suposa abandonar-se naturalment a la vida i prefereix mirar la mort a la cara, escollir-la quan senti que és l’hora, “como quien, harto de luz, decide moverse hacia la sombra”¹⁹⁴. Suïcides o no, en la gran majoria de les vides d’aquests dandis del XIX s’intueix tant una presència constant de la mort (encara que sigui a través de les seves obres literàries) com freqüents retirades voluntàries a l’ombra (que es poden interpretar com suïcidis socials), lluny de les llums dels escenaris que algun dia aquests personatges presideixen. La gran majoria s’immolen socialment i abaixen el teló precoçment i consciència, conferint així fonaments morals a l’obra que ha estat la seva vida i censurant a través del seu final tràgic un món que no deixa espai als que no volen sotmetre’s al gregarisme utilitarista, homogeneïtzador i totalitari. Viure autodesclassat, situar-se en terra de ningú, és viure una vida perillosa. Com suggereix Azúa, “el dandi verdadero muere siempre trágicamente [...] para dar contenido moral a su figura tiene que romper los límites de la clase a la que repudia, el dandi verdadero se da cuenta que tiene que autoinmolarse porque sino su enseñanza deviene inútil”¹⁹⁵, per això Sartre també parla del dandisme com un «suïcidi lent». Hem vist que Brummell va aconseguir molt poder perquè el seu protector va ser el rei George IV i se n’adonà que la moralitat de la seva figura passava per enfrontar-se al rei i perdre-ho tot; va acabar a l’exili, arruïnat i tancat a un sanatori. Byron va acabar a Grècia, estafat i morint de febres. Baudelaire també arruïnat, sifilític i afàsic. El Comte d’Orsay en la més absoluta misèria. El Comte Robert de

¹⁸⁹ Friedrich W. Nietzsche. *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf, 1998, p. 159 [Citat per Benjamin a: Benjamin, *Baudelaire*, p. 114n].

¹⁹⁰ Benjamin, *Baudelaire*, p. 114.

¹⁹¹ 1804-1874. Escriptor i crític de teatre francès.

¹⁹² Charles Baudelaire. *El arte romántico*. Madrid: Felmar, 1977 [1868], p. 377.

¹⁹³ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 212.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Azúa, “El dandy”.

Montesquiou desnonat. Wilde, molt abans de morir, concebia així el final de la seva vida entesa com a obra d'art: "cuando era joven, mis compañeros favoritos eran Lucien de Rubempré y Julien Sorel¹⁹⁶; Lucien se ha ahorcado, Julien ha sido guillotinado, y yo he muerto en la cárcel"¹⁹⁷. No va morir a la presó però el seu final no té res a envejar a les morts dels seus herois literaris; va morir un lustre més tard "a París a los cuarenta y seis años tras una agonía de más de dos meses. La causa de la muerte fue una infección del oído (más tarde generalizada) de origen remotamente sifilítico"¹⁹⁸. La mitologia «dàndica» explica que "arruinado y convertido en un paria por la sociedad victoriana, Oscar Wilde pidió el champán más caro del hotel en el que se alojaba [...] Hay quien sostiene que, muy tocado ya de la cabeza, Wilde la emprendió con el mobiliario del hotel: «estas cortinas me están matando» o «este papel pintado y yo estamos luchando a muerte, uno de los dos tendrá que irse» son algunas de las sentencias que le atribuyen"¹⁹⁹. Una altra versió és la que Javier Marías presenta a *Vidas escritas* (1992), on assegura que certament Wilde va demanar xampany i que, poc abans de morir i conscient de la seva decadència i la seva ruïna econòmica, exclamà amb humor: "estoy muriendo por encima de mis posibilidades"²⁰⁰. Anés com anés, el que queda clar és que les maneres de morir d'aquests dandis són les últimes pinzellades, els gestos definitius que acaben d'ultimar les obres d'art en què han volgut convertir les seves vides. Nosaltres, com a lectors, no cal que maldem per traçar una separació entre els mites literaris i els personatges històrics que van inspirar les vicissituds «dàndiques» que llegim, "de este modo, satisfacemos otra de las exigencias de todo dandi [...] el dandi se caracteriza por una ruptura de límites entre la esencia y la apariencia, entre la persona y su aspecto, esta máscara no sería más que la plasmación de un ideal: vivir [y morir - SD] como un personaje literario"²⁰¹. El dandisme canònic tendeix a considerar que les vides/obres dels integrants d'aquest club insòlit han de tenir un final tràgic perquè són figures que se sostenen sobre una moralitat que és sempre pròpia i que pot ser efímera, provisional i poc comuna (com el seu art), però que també és genuïna: "porque si fuera ponerse una corbata, esto lo puede hacer cualquiera, la gracia de los originarios dandis es que son figuras morales y artísticas, cuyo final trágico justifica aquello que puede parecer trivial"²⁰².

Tangències amb altres tipus i mites del s. XIX

Arribats a aquest punt ja podem anar intuïnt que els components que defineixen aquest tipus humà que és el dandi, freqüen, conflueixen i fins i tot es confonen amb trets distintius d'altres arquetips socials molt propis del seu temps i que en major o menor mesura beuen de

¹⁹⁶ Rubempré apareix a *La Comédie humaine* de Balzac, i Sorel és el protagonista de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal.

¹⁹⁷ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 62.

¹⁹⁸ Javier Marías. *Vidas escritas (edición ampliada)*. Madrid: Alfaguara, 2012, p. 192.

¹⁹⁹ J.S. C., "El hombre que «celebró» su muerte con champán". *ABC*. 30.11.2016. www.abc.es. Web 07.02.2018.

²⁰⁰ Marías, *Vidas escritas*, p. 192.

²⁰¹ Primo i García, "Introducción", p. 23.

²⁰² Azúa, "El dandy".

tradicions semblants. Com que tot sovint és més fàcil aproximar-se al dandi a través de la seva negació -més pel que no és que intentant desxifrar les característiques concretes que el dibuixen- pot ser interessant confrontar-lo amb figures amb qui comparteix certes particularitats però de les qui d'alguna manera sempre se'n desmarca. Ja hem vist què separa al dandi de l'esnob i de l'home elegant, vegem ara, a trets generals, què l'atansa i què l'allunya de l'heroi romàntic, del Don Joan o del bohemí i aprofitem per seguir pensant el dandisme a costa d'aquests tipus.

És cert que “la eclosión del dandismo corresponde a la eclosión del romanticismo”²⁰³. I, de fet, A *L'Homme révolté* (1951) Camus entén el dandi com una de les darreres formes que encarna l'heroi romàntic. En el seu moment, el romanticisme significà la ruptura amb el classicisme i la concepció harmònica de la bellesa i l'heroi romàntic provocà, sobretot, “la confusión profunda, y por así decirlo, religiosa, del bien y del mal. Este héroe es «fatal», porque la fatalidad confunde el bien y el mal [...] excluye los juicios de valor [...] El poeta, el genio, el hombre [...] exclama entonces al mismo tiempo que Satán: «Adiós esperanza; pero con la esperanza, adiós temor, adiós remordimientos!... Mal, sé mi bien». Es el grito de la inocencia ultrajada”²⁰⁴. Certament, el dandi comparteix amb l'heroi romàntic l'intent d'independitzar-se de la moralitat vigent per situar-se més enllà del Bé i del Mal, comparteix el seu desig tenaç d'individualitzar-se, la solitud buscada, “su rebeldía, su malditismo, su orgullo y su búsqueda de una vida intensa que a la vez le deja exhausto”²⁰⁵. Ara bé, “a diferencia de los románticos, los dandis no añoran nada [...] detestan lo natural (son urbanitas y aman el artificio), sustituyen el amor por el juego galante y no creen en ningún tipo de autenticidad, de modo que no buscan un yo o una colectividad primigenia que deba expresarse, ni tampoco la redención por el amor”²⁰⁶. El dandi és el veritable heroi de la *modernité* baudelairiana, el que l'entén i la fa seva, i això vol dir, en paraules de Benjamin, que “para vivir la modernidad, es menester una constitución heroica. La opinión de Balzac era la misma, y, con ella, Balzac y Baudelaire se opusieron al romanticismo. Ellos transfiguran las pasiones y la fuerza de resolución, mientras que el romanticismo transfigura la renuncia y la entrega”²⁰⁷.

Si el romàntic és un ésser abrandat que pateix perquè s'entrega enterament a la sensibilitat i el dolor el sobrepassa, el dandi és més fred i treballa fortament per mostrar-se serè. Ja advertia B. d'Aureville que “amar, incluso en el sentido menos elevado de esta

²⁰³ Freddy Téllez. *Mitos: Filosofía y Práctica*. Colombia: Editorial Universidad de Caldas, 2002, p. 162.

²⁰⁴ Albert Camus, “El hombre rebelde”. Dins: Primo i García, *Prodigiosos mirmidones*, pp. 285-286.

²⁰⁵ Loredo, “El yo como obra de arte en el dandismo”, p. 37.

²⁰⁶ Ibid. Loredo assegura que “no padecen melancolía sino aburrimiento, *ennui*, *spleen*”. Tanmateix, la majoria de teòrics del dandisme del s. XIX parlen de melancolia, Baudelaire -evidentment- inclòs. Crec que és un error pensar que el dandisme canònic no és melancòlic, que no incorpora una tristesa indefinida, abstracta, sense referent concret. El que sí que no pateixen aquests dandis és la nostàlgia o enyorança dels temps passats dels romàntics: la seva actitud no presenta escapismes, se sustenta precisament perquè són figures que s'encaren al seu temps i es rebolquen entre les contradiccions de la seva època.

²⁰⁷ Benjamin, *Baudelaire*, p. 113.

palabra, desear, presupone siempre depender, ser esclavo del propio deseo”²⁰⁸. Això sí, aquesta fredor i aquest pirronisme del dandi, que el separen de l’heroi romàntic i d’algunes de les seves ramificacions que estudiarem tot seguit, són les d’un home que potser en el seu dia va sentir l’apassionament romàntic, les d’un home que potser en el seu dia va tenir alguna certesa, perquè “la serenidad del dandismo es la pose de un espíritu que ha tenido que volver del revés muchas ideas y que está excesivamente hastiado para enfervorizarse”²⁰⁹. A més, també hem de ser conscients que el romanticisme seguia definint i conceptualitzant l’art en paràmetres molt tradicionals i seguia vinculat a confins burgesos i aristocràtics; el dandi, en canvi, violenta els límits de l’art, l’expandeix a totes les facetes de l’existir, “haciendo ostentosa su estrechísima relación con todos los aspectos de la existencia, y no sólo con la creación de las que llamamos obras maestras, y con ello muestra la accesibilidad de la creación individual a todo ser humano, donde ser artista y ser hombre coinciden plenamente”²¹⁰. Amb el dandi l’art baixa a les places, als cafès i passeja pels carrers, “sale así del gueto en el que el poder lo había confinado, de su limbo de sueño reificado en una hoja de papel o en un lienzo, para recuperar su dimensión principal, la de existir”²¹¹. D’aquesta manera, pel dandi pot esdevenir poesia escriure uns versos, però també fer-se el nus d’una corbata, passejar, conversar, agafar una copa de vi amb delicadesa, expulsar pausadament el fum d’un cigar, acariciar el cos d’algú o fins i tot callar. El dandisme proposa que l’art es converteixi “en cualquier cosa que no es sólo algo más que gozar y contemplar, sino también, y sobre todo, algo que *hacer y vivir*”²¹².

Recordem, també, què deia Ortega: “los hombres pueden dividirse en tres clases: los que creen ser Don Juanes, los que creen haberlo sido y los que creen haberlo podido ser, pero no quisieron”²¹³; si el dandi s’hagués de col·locar necessàriament entre una de les tres opcions, la que més s’adiu a la naturalesa «dàndica» és l’última. Com hem avançat amb l’exposició de la vida i obra de Brummell, un dandi tampoc ha de ser mai un exponent del donjoanisme, perquè malgrat Don Joan i el dandi poden compartir les preguntes que li fan a la vida, i fins i tot els patiments que el viure els infringeix, no comparteixen ni les respostes ni les actituds. Don Joan és “la primera franquicia escénica de la cultura europea, el primer héroe de la cultura popular que puede ser acogido sin complejos por cualquiera que desee reinventarlo”²¹⁴; són més de mil les versions -la majoria teatrals- del mite, i cada època l’ha adaptat al seus arranjaments, però des de la seva primera configuració com a personatge literari a *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1616) de Tirso de Molina els Dons Joans han anat repetint una mateixa fórmula amb dos eixos principals: les peripècies del llibertí,

²⁰⁸ B. d’Aurevilly, “Del Dandismo y de George Brummell”, p. 151.

²⁰⁹ Ibid., p. 145.

²¹⁰ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 174.

²¹¹ Ibid.

²¹² Ibid., p. 175.

²¹³ José Ortega y Gasset. *Obras completas: 1929-1933*. Vol. 4. Madrid: Revista de Occidente, 1951, p. 469.

²¹⁴ Jordi Balló i Xavier Pérez, “Presentación: Don Juan, la primera franquicia del teatro europeo”. Dins: Tirso de Molina, Molière, Lorenzo da Ponte. *Don Juan*. Barcelona: Debolsillo, 2011, p. 14.

seductor o burlador que és Don Joan, i el seu càstig final²¹⁵. Malgrat el seu origen no és romàntic, el romanticisme i la instauració de Don Joan com un exponent més de l'heroi romàntic van suposar la màxima difusió del mite: “Byron en fou alhora l'autor i el personatge; era un esperit dionisiac, amb afany d'absolut i de llibertat, que refusava les convencions socials. Alexandre Dumas, Espronceda i altres seguiren aquesta línia. Grabbe, Gautier i Mérimée uniren el mite de Don Joan al fatalisme de Faust. Hoffmann en féu la imatge del condemnat [...] Per a Alfred de Musset Don Joan era un Quixot de l'amor. Puškin aconseguí de donar-hi la síntesi de l'amor físic i espiritual”²¹⁶... Al *Don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla, la versió més popular de Don Joan del romanticisme espanyol, l'heroi arribarà a un amor espiritual i obtindrà el perdó diví, però seguirà presentant els trets bàsics de tot Don Joan. Totes elles són obres banyades d'una atmosfera carnavalesca, amb “antifaces, máscaras, disfraces y empozados, duelos y peleas callejeras, apuestas sobre vicios y crímenes [...] encarcelamientos, tapias de convento asaltadas [...] muertes a fuego y espada”²¹⁷ i fugues precipitades d'un heroi arravatat per un vertigen de desesperació i buit. Don Joan està posseït per l'afany de conquesta amorosa de la dona, té una capacitat il·limitada de seducció, de ganes de viure, de sentir: és una tromba, una voràgine, és burlador, mentider, “osado con las mujeres, valiente con los hombres y atrevido con los difuntos, envuelto en satanismo y temeridad”²¹⁸. Resulta molt plausible que Don Joan enganyi i ho emmascari tot excepte el fet que viu profundament i sincerament els seus enamoraments, simplement és conscient que una veritat apressant i exultant com l'amor que sent per la dona de torn només es pot gaudir efímerament, perquè no hi ha amor més generós que aquell que se sap passatger i singular. És per això que “las hipotéticas memorias de cualquier Don Juan genuino no deberían ser leídas hoy como una mera cuantificación, como era proverbial en el libertinaje sádico. Mejor sería entenderlas, al contrario, como el esfuerzo de un yo vitalista e indomesticable por imponer la memoria de su felicidad a la llamada perentoria del vacío”²¹⁹.

Com ens recorda Camus en la seva particular interpretació del mite, no és pas per falta d'amor que Don Joan va de dona en dona, sinó perquè “les estima amb un desig idèntic i cada vegada amb tot ell mateix, que li cal repetir aquesta donació i aquest aprofundiment”²²⁰. Don Joan és l'home que encara amb alegria l'absurd de l'existència, viu l'ara i l'aquí, consumeix rostres i cossos a la vegada que consumeix el temps, “refusa la nostàlgia, aquesta altra forma de l'esperança”²²¹ i el seu riure, la seva temeritat, la seva insolència, els seus saltirons i la seva afecció teatral són festius i jovials. Don Joan personifica l'home absurd, vesteix el rostre d'un Sísif que és conscient que “la mateixa lluita per aconseguir els cims

²¹⁵ Carlos Feal. *En nombre de Don Juan (Estructura de un mito literario)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984, pp. 3-8.

²¹⁶ «Don Joan». *Enciclopèdia Catalana*. www.enciclopedia.cat. Web 15.02.2018.

²¹⁷ Aniano Peña, “Introducción”. Dins: José Zorrilla. *Don Juan Tenorio*. Madrid: Cátedra, 2005 [1844], p. 29.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

²¹⁹ Jordi Balló i Xavier Pérez, “Epílogo: El seductor serial”. Dins: Tirso de Molina, Molière, Lorenzo da Ponte, *Don Juan*, p. 657.

²²⁰ Camus, *El mite de Sísif*, p. 91.

²²¹ *Ibid.*, p. 94.

basta per a omplir un cor d'home"²²², d'un Sísif que baixa fent saltirons de la muntanya i que, com diu Camus, "cal imaginar-lo feliç"²²³. Els que viuen tristos "tenen dues raons per a ser-ho: ignoren o esperen. Don Joan sap i no espera"²²⁴, el que vingui després de la mort li sembla fútil perquè vol que la vida el sacii però tampoc espera que ho faci, perquè la vida que porta el satisfà i no imagina res pitjor que perdre-la (i morir implicaria tant traspassar, expirar, com deixar de viure la vida que Don Joan vol viure, per això, malgrat les constants amenaces, persisteix en la seva actitud fins a les últimes conseqüències). Igualment, el dandi també es podria equiparar a aquests cigars que fuma i que consumeix i renova per pur plaer i que a la vegada representen la síntesi de la seva concepció del món: una filosofia del trànsit i transitòria. Els dandis venen fum, "sus deliciosas volutas de humo son cuanto queda de la «actividad» del dandi, cuya producción acaba en la nada, a la que explícitamente se dirige"²²⁵. Amb aquests gestos impalpables que es dissolen constantment i només viuen per un instant el dandi remarca l'absurditat i la transitorietat de l'existència; com Don Joan, "acaricia la muerte bromeando, es el hombre al borde del abismo, que, en vez de asustarse, se hace fuerte gracias a la proximidad con la nada"²²⁶. Cal dir, però, que, com ja hem vist amb Des Esseintes, si el nihilisme del Don Joan que ens presenta Camus és actiu i alegrement irònic, el nihilisme dels dandis del s. XIX encara té molts deixos de passivitat, tristesa i cinisme; com deia Baudelaire, aquest dandisme era una espècie de culte al jo que sobrevivia tant a la recerca de la felicitat com a tot allò que podríem anomenar il·lusions. Sobretot durant la segona meitat del XIX, els dandis són herois cansats, tediosos, "aburridos y desilusionados de la existencia"²²⁷ que estan disposats a renunciar a la seva alegria en favor de sensacions captivadores; són herois que, a través de gestos i detalls efímers, s'aferren a un món fet de paper de fumar "y es esta fugacidad, de la que el dandi es plenamente consciente, la que lo convierte en una especie de nuevo estoico, sometido a un código de reglas inútiles y frustradas desde el momento mismo de su proclamación"²²⁸. Sobretot després de Baudelaire, el dandisme intenta tant capturar la bellesa de situacions escabroses o quotidianes com concebre la felicitat en un sentit ampli, que centri la totalitat de l'existència i que per tant també estigui oberta al dolor i a l'*spleen*. Si la felicitat burgesa pretenia aïllar el plaer del dolor i compartimentar les sensacions per diferenciar-les i separar-les -com qui separa el Bé del Mal- els dandis de finals del s. XIX proposaven l'adhesió total de l'individu amb el que comporta la vida, i la seva nova concepció de felicitat esdevenia més íntegra perquè incloïa tant l'alegria i el gaudi com, per exemple, el cansament vital i la presència o consciència de la mort: "el dandi fija su mirada en los ojos de la muerte, la saluda y decide cenar con ella; el Comendador de piedra no supone para él una sorpresa, sino un convidado esperado"²²⁹. Coincidint amb el tombant de segle, part del nihilisme «dàndic» s'activa i es fa jovial a la

²²² Ibid., p. 151.

²²³ Ibid.

²²⁴ Ibid., p. 91.

²²⁵ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 96.

²²⁶ Ibid., p. 97.

²²⁷ Ibid., p. 33.

²²⁸ Primo i García, "Introducción", p. 25.

²²⁹ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 213..

manera del Don Joan de Camus. Tot i així, caldrà entendre aquesta posterior evolució cap al nihilisme actiu com un procés que precisament és possible perquè se sustenta sobre una història amb dandis amarats de *tedium vitae*, una història de dandis que, amb anterioritat, havien temptejat amb la possibilitat de fugir dels ideals tradicionals de bellesa i de felicitat que proposava la moralitat burgesa dominant.

Efectivament, el dandi i Don Joan comparteixen inquietuds, turments i aquesta set de vida autèntica i completa, el que també els diferencia és el fet que els dandis queden molt lluny de ser aquest remolí de passió excessivament desfermat o aparentment caòtic que és Don Joan. El dandi es mou confortablement en situacions imprevistes i sempre posseirà un control de sí mateix; “es un osado con táctica y dotado de la sensibilidad, así como de la capacidad correlativa, para saber detenerse, para preservar su impassibilidad, para frenar los desbordamientos propios de la pasión”²³⁰. L’autocontrol psicològic i el capteniment dels dandis són la contrafigura de l’apassionament i l’espontaneïtat amorosa, s’escruten constantment i “a la vez que sus gestos y movimientos, monitorizan sus pensamientos y emociones”²³¹. En canvi, Don Joan es un home dominat pel desig, dominat per l’amor, un home que va a remolc d’una passió descontrolada, i això, en el fons, el fa un home previsible. El dandi no, sap que ha de mantenir el cap fred si vol que les seves premisses segueixin sent “[the] impassiveness of manner and unexpectedness in action”²³². Si Don Joan és essencialment epicuri i hedonista, el dandi ha de fer més equilibris perquè sense deixar de tenir sistemes de satisfacció també és frívol, asceta i “linda con el espiritualismo y el estoicismo porque, el verdadero dandi, practica una disciplina tácita, rígida y exigente”²³³. El dandi, per tant, “no es (como a veces se ha podido pensar) heredero de Don Juan. [...] Le interesa seducir, pero no seducir para el amor [...] quisiera estar ajeno al amor, porque se ama a sí mismo. Pero, como tal huida es prácticamente imposible, el dandy singulariza su pasión como hace con cuanto le afecta. Y busca la seducción gratuita en la que el dandy se seduce a sí mismo, aun sintiendo el amor por otra persona. Busca el riesgo, lo extraño, el escándalo (todo entra en su rebeldía)”²³⁴. El dandi es rebolca més en l’actitud de seducció que en l’acte carnal en sí, juga a deixar-se admirar per tots sense mostrar mai admiració per a res, vol allunyar-se de la vulnerabilitat que implica aquest remolí catàrtic de passions en el que viu Don Joan però comparteix amb ell el seu caràcter amoral i la seva tendència a l’escàndol.

Entre els escàndols sexuals més sonats del dandisme del s. XIX podríem pensar “en el incesto de Byron, en los desplantes del conde d’Orsay [...] o en el homosexualismo de un Wilde o de un Montesquieu”²³⁵. Són homes que exhibeixen un dandisme que -i aquí se separen un cop més de Don Joan- tendeix a l’androgínia i sedueix a tothom, tant a ells mateixos, com a homes i dones indistintament. Part de la seva actitud transgressora implicava jugar tant a l’ambigüitat sexual com a l’ambigüitat genèrica, i el seu estil abraçava

²³⁰ Téllez, *Mitos*, p. 164.

²³¹ Loredo, “El yo como obra de arte en el dandismo”, p. 43.

²³² Forbes, “Dandyism”, p. 528.

²³³ Nicolás Gómez, *El dandi y otros tipos del siglo XIX*, p. 7.

²³⁴ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 23.

²³⁵ *Ibid.*, p. 23.

espais que la societat heteropatriarcal en la que vivien havia reservat a la feminitat. Eren homes que mostraven actituds de revolta individual contra l'ordre establert, i això inclouria la revolta contra el materialisme, la producció industrial i l'utilitarisme, però també abraçaria actituds que s'oposaven tant a l'hegemonia heterosexual com a una masculinitat codificada genèricament. Sembla evident que “the dandy was not always gay or thought to be gay. For Beau Brummell and the Regency dandies of the early nineteenth century, there was not a clear-cut association of effeminate dandyism and same-sex desire”²³⁶, però, tal i com Sienfield i Cohen²³⁷ argumenten a les seves obres, va ser sobretot després del judici a Wilde quan part de l'actitud del dandi es va vincular a l'homosexualitat. Com suggereix Villena, “puede haber -y hay- homosexualidad entre los dandis, porque acentúa su disidencia, pero aún es más dandi la mera ambigüedad y aun -no exageremos- la frigidez”²³⁸. Per tant, tot i que “a wide range of historians and cultural critics have placed the dandy at the center of debates about the history of the homosexual in the West”²³⁹, segurament perquè l'homosexualitat ha format part de la seva actitud rebel contra les convencions en més d'una ocasió, tampoc podem dir que hagi estat mai la tendència sexual exclusiva del dandi: “dice Sartre, en su [...] libro sobre Baudelaire: «Lo que recubre el mito del dandysmo, no es la homosexualidad, sino el exhibicionismo». El dandy se deleita en la actitud. En la seducción. En la diferencia”²⁴⁰, la seva vida és una *performance* constant, “es una manera de actuar (distinción, elegancia, fantasía, impasibilidad, culto al *ego*) y un deseo -en rebeldía- de sorprender sin ser sorprendido”²⁴¹, com si ja estigués de tornada de tot.

Dins d'aquest Eros «dàndic» abocat a l'escàndol també podríem incloure la tendència a la solteria o l'oposició del dandisme a la productivitat biològica que implica la idea de formar una família i l'estabilització forçada de l'amor que suposa el contracte del matrimoni. Com Don Joan -però mostrant sempre més mesura i capteniment- si el dandi s'enamora prefereix la incertesa i la inestabilitat dels amors fugaços; “quiere su amor estéril exento de la abyección que supone la reproducción burguesa; perverso, es decir, libre de cualquier freno; y vano, fútil, breve, es decir, que viva sólo su tiempo, el tiempo real de su duración, rechazando ese fatuo concepto de eternidad sancionado por el contrato irrompible entre marido y mujer”²⁴². En part, és en aquest rebuig al captiveri conjugal on també s'amaga la desconfiança del dandi vers la dona. A l'espècie de diari íntim que conforma *Mon cœur mis à nu* (1887) Baudelaire apuntava: “La mujer es lo contrario del dandi. Debe causar horror. La mujer tiene hambre, y quiere comer; sed, y quiere beber. Está en celo y quiere ser satisfecha ¡Qué gran mérito! La mujer es *natural*, es decir, abominable. Además, es siempre vulgar; es

²³⁶ Elisa Glick, “The Dialectics of Dandyism”. *Cultural Critique*. Nº 48, primavera 2001, p. 157.

²³⁷ Alan Sienfield. *The Wilde Century. Effeminacy, Oscar Wilde, and the Queer Moment*. NY: Columbia University Press, 1994 / Ed Cohen. *Talk on the Wilde Side: Toward a Genealogy of a Discourse on Male Sexualities*. NY: Routledge, 1993.

²³⁸ Villena, “La bella provocación de lo diferente”, p. 13.

²³⁹ Glick, “The Dialectics of Dandyism”, p. 129.

²⁴⁰ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 24.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 211.

decir, lo contrario del dandi”²⁴³. Malgrat el menyspreu vers aquesta dona «natural» és flagrant, no crec que haguem de presentar necessàriament el dandisme com un fenomen misogin; sí que es fa palesa, però, certa desconfiança en relació a les característiques biològiques de la dona i la seva vinculació social al procés productiu. De fet, si al dandi de Baudelaire se sent atret per l’actriu i la prostituta és perquè tant una com l’altra, per les seves professions i actituds vitals, sembla que s’allunyin radicalment del que socialment s’ha acordat que ha de ser la dona «natural», o -el que és el mateix- la dona de «Bé», la dona casada, productora de fills i mare de família moralment respectable²⁴⁴. El dandi desconfia d’aquesta naturalesa biològica de la dona que coincideix tant amb els interessos ideològics del poder i amb allò que és bo, correcte, òptim, ètic o de sentit comú. Quan es vol ser un fi per a sí mateix, l’experiència ha de rebutjar resignar-se a la confirmació del que se’ns diu que és existent i natural, s’ha de voler deixar de ser mera reverberació de la moral oficial. Recordem que l’artificiositat del dandi testimonia la dificultat de la seva cerca i les tensions que ha de superar per alliberar-se, per individualitzar-se i obrir-se del tot “a la mirada que no pretende encontrar en su interior un proyecto preestablecido”²⁴⁵. En una societat tan artificiosa com la que habita el dandi, només l’artifici li permetrà acostar-se a una naturalitat més franca, autèntica i singular; “la continua presencia del dandi ante sí mismo constituye la actitud vigilante del rebelde, atento a evitar la contaminación del poder, pronto a alcanzar, bajo la capa de esa segunda naturaleza inducida, la naturalidad enterrada”²⁴⁶. En aquest sentit, no obstant l’aureola de misteri que envolta el dandi, en realitat vol ser una criatura sincera que s’expliqui per ella mateixa, neta i transparent, on tot el que s’ha d’interpretar del seu llenguatge coincideix amb totes les parts del seu quefer i el seu ésser. És un tipus que vol trencar amb el dens teixit de les convencions i per fer-ho edifica -públicament i sense amagar-se de res- una construcció que és artificiosa i fantàstica però que en realitat no és més artificiosa i fantàstica i gratuïta que les construccions que les estructures de poder asseguren que són naturals i de sentit comú. La naturalesa oficial significa “voluntad de plenitud vital, de fecundidad [...] «El placer reproductor de la naturaleza, carente en absoluto de fantasía», tiene por fuerza de causar repugnancia a este ser que aspira a la originalidad y a la distinción”²⁴⁷, i en aquest mateix context social on habita el dandi convencionalment el seu pol oposat seria “la mujer, en tanto que representa el prototipo humano de la fecundidad de la naturaleza”²⁴⁸. La dona, per tant, representa allò oposat al dandisme? Em decanto per pensar que no, prefereixo afirmar que és la concepció de les qualitats de la dona oficials i generalitzades del s. XIX, aquesta ambivalència definitòria de la naturalesa femenina, el que duu a teòrics del dandisme com Baudelaire a mostrar un evident menyspreu i desconfiança vers la dona i a no pensar mai en la possibilitat que hi hagi dones que siguin exponents del dandisme. Mirat així, és rellevant notar com aquests dandis del s. XIX que erigeixen el

²⁴³ Baudelaire, *Mi corazón al desnudo*, p. 8.

²⁴⁴ Cf. Jesús Alonso Burgos. *Teoría e historia del hombre artificial*. Madrid: Akal, 2017.

²⁴⁵ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 99.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 86.

²⁴⁷ Hinterhäuser, *Fin de siglo; figuras y mitos*, p. 77.

²⁴⁸ *Ibid.*

corpus conceptual del dandisme, malgrat amb les seves teories estètiques estan fent una crítica a la cultura, al deliri del progrés, a l'aparició de l'home-massa i estan posant en entredit la moral oficial burgesa, en realitat no són capaços de veure que excloent a la dona del dandisme estan reproduint el relat de la feminitat que proposa aquesta mateixa societat que repudien. No qüestionen el relat oficial de la feminitat; no veuen que no és que la dona com a tal no pugui ser exponent del dandisme, sinó que el que és contrari al dandisme és la dona concebuda amb les propietats «naturals» que li atorga la mateixa societat utilitarista, capitalista i també masculista i patriarcal de la que ells volen emancipar-se.

Sigui com sigui, cal tenir sempre present que, com que els teòrics del dandisme del s. XIX no pensen en la possibilitat que hi hagi dones dandis, la majoria d'estudis del dandisme exclouen a les dones. A mode d'exemple, al pròleg d'*El dandismo* Salvador Clotas suggereix que el dandi modèlic és exclusivament masculí. I a *Dandies and Desert Saints: Styles of Victorian Masculinity*²⁴⁹ de J. E. Adams, a *The English Dandy Traced Through Nineteenth-Century Literature and Life* de B. C. Page-Fort o a *Corsarios de guante amarillo* de Villena, entre molts d'altres, els autors limiten l'arquetip del dandi a homes. Considero que qualsevol reinterpretació del dandisme del nostre temps haurà d'incloure personatges femenins. Si es vol que les dissidències del dandisme segueixin explicant les seves circumstàncies històriques s'han de contemplar concepcions de la feminitat reactualitzades i que quedin lluny de les que el dandisme canònic no va ser capaç de sostreure's. A l'últim capítol al·ludeixo més breument del que m'agradaria a la possibilitat que existeixin dones amb trets «dàndics» i conjecturo el que vindria a ser una història paral·lela del dandisme femení.

Serà sobretot també amb aquest Baudelaire fotografiat per Nadar i Carjat i amb el dandi adolorit del Simbolisme, el decadent, l'estil fi de segle, quan el dandisme comenci a presentar moltes interferències amb la bohèmia artística. El primer element clau per diferenciar el dandi del bohemí és que el primer tipus precedeix, i de molt, al segon; va ser Henry Murger qui a *Scènes de la vie bohème* (1843) va utilitzar per primera vegada el terme bohemí per fer referència als artistes que vivien al Barri Llatí de París a mitjan s. XIX²⁵⁰. D'aquella primera formulació del terme se n'extreia que els bohemis es podien concebre com una altra ramificació tardana de l'heroi romàntic; eren artistes que encaraven la vida amb una actitud sentimental i a la vegada exaltaven “el individualismo, la libertad, la rebeldía, el desafío, la amoralidad, frente a un simultáneo odio y rechazo a los convencionalismos sociales y maneras burguesas”. Però aquesta definició no es pot entendre linealment, amb característiques irrefutables, perquè ja des del principi la noció de bohèmia és un camp minat de contradiccions, “sin duda, la más llamativa de éstas nos la ofrece el propio Murger cuando, a pesar de referirse continuamente a la bohemia en unos términos que efectivamente

²⁴⁹ Cf. James E. Adams. *Dandies and Desert Saints; Styles of Victorian Masculinity*. NY: Cornell UP, 1995.

²⁵⁰ Jaime Álvarez, “Bohemia, Literatura e Historia”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*. Nº 25, 2003, p. 257.

se moverían en una línea romántica y casi ingenua de vida alegre, anticipa ya el carácter quimérico, lúgubre, sórdido y mísero del que se rodeará el movimiento en años venideros”²⁵¹.

Bourdieu assegura que “convertir el arte de vivir en una de las bellas artes es predisponerlo a entrar en la literatura; pero la invención del personaje literario de la bohemia no es un mero hecho de la literatura”²⁵²; com passa amb el dandi, la noció de bohèmia sempre va anar vinculada a la creació literària i a la vegada aquella literatura de bohèmia contribuïa considerablement a la invenció de l'estil de vida bohèmia, un estil de vida amarat “con la fantasía, el retruécano, la broma, las canciones, la bebida y el amor en todas sus formas”²⁵³ que s’anava perfilant tant en contra de l’existència formal dels escriptors, pintors o escultors oficials com en contra de les rutines de la vida burgesa. “De Murger y Champfleury a Balzac y al Flaubert de *La educación sentimental*, los novelistas aportan una contribución importante al reconocimiento público de la nueva entidad social, especialmente al inventar y difundir la noción misma de bohemia, y a la construcción de su identidad, sus valores, sus normas y sus mitos”²⁵⁴; sense anar més lluny, però, ja en les figures d’artistes creades per Balzac “se mezclan numerosos elementos afines al dandismo, con otros característicos de la bohemia, que entonces acababa de surgir”²⁵⁵, i això indueix a Bourdieu a citar el “*Traité de la vie élégante*” com un text normatiu de la vida bohèmia sense mencionar el dandisme més que de resquitllada i atorgant-li un paper anecdòtic o residual²⁵⁶ (fet que crec que pot induir a confusions perquè, com suggereix Hinterhäuser, la bohèmia i el dandisme durant un temps conviuen i presenten certs transvasaments però això no vol dir que se sobreposin o s’excloguin²⁵⁷). Balzac també és dels primers en “demonizar el tipo del dandy en sus personajes más logrados. Creación suya es el dandy «peligroso», donjuanesco, con cierto parecido a Fausto o Mefistófeles”²⁵⁸. És, en aquest sentit, dels autors més interessants a l’hora de fer evident que els tipus amb els que tractem comparteixen circumstancialment contextos, actituds, revoltes i certs valors confrontats al sistema moral de la consciència burgesa i que, per tant, estan molt ambigüament interconnectats. Tanmateix, crec que cal seguir fent un esforç per pensar el dandisme com un fenomen que compta amb una filosofia poc sistemàtica i força inaccessible, però que al seu torn el sustenta i esbossa els seus contorns, i que alhora presenta diverses etapes històriques: hi ha una prehistòria del dandisme abans d’aquest dandisme canònic del s. XIX on el dandi -entre d’altres- coqueteja amb l’home elegant, la moda, el donjoanisme i la bohèmia i posteriorment també hi haurà dandis que deixaran enrere les característiques contextuais del s. XIX que havien determinat les seves actituds i que s’adaptaran a les revoltes que requeriran els ss. XX i XXI sense deixar

²⁵¹ Ibid., p. 258.

²⁵² Pierre Bourdieu. *Las reglas del arte; Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2011 [1992], p. 91.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Hinterhäuser, *Fin de siglo; figuras y mitos*, p. 71.

²⁵⁶ Bourdieu, *Las reglas del arte*, pp. 92-93.

²⁵⁷ Hinterhäuser, *Fin de siglo; figuras y mitos*, p. 71.

²⁵⁸ Ibid., p. 72. Pensem, per exemple, en Maxime de Trailles, personatge que apareix en vint-i-una novel·les de *La Comédie humaine*, o Henri de Marsay, que apareix en vint-i-set.

de ser exponents d'un dandisme que amb la seva rebel·lió, amb els perfils de la seva insurrecció, estarà igualment explicant el context social i cultural on s'emmarca²⁵⁹.

Pel que fa als contactes amb la bohèmia artística, sí que és cert que a finals de s. XIX, en ple decadentisme francès i amb clara influència de Baudelaire, s'observen una sèrie d'homes artistes que són socialment uns fracassats, desclassats, insatisfets, melancòlics, inquietos, però que porten amb certa elegància el pes del seu naufragi; signifiquen un pas més per acabar d'allunyar el dandisme de l'aristocràcia i la burgesia i això els acosta, sense acabar mai de fusionar-s'hi del tot, a les característiques que encarna la bohèmia artística. Com diria Bruña, "el dandismo y la bohemia como experiencias vitales y estéticas constituyen, al fin i al cabo, dos modalidades históricas de disidencia individualista -desde el elitismo o desde la desidia- frente al monótono gregarismo burgués"²⁶⁰; al meu entendre, el que diferencia més el dandi del bohemí és aquest matís d'orgull, de rigidesa, de frivolitat, d'inaccessibilitat que la bohèmia artística no es preocupa per mantenir perquè malgrat s'hagi definit com "la miseria disimulada con cierta belleza, el hambre sobrellevada con humorismo"²⁶¹ la bohèmia té un deix de turment, de sordidesa, de marginalitat i tenebrositat molt evidents que el dandi (aquest personatge que "sabe atravesar la tempestad del dolor sin ceder ante él"²⁶²) no presenta. Això sí, al ser dos tipus que presenten correlacions amb l'heroi romàntic i que comparteixen hostilitats vers el sistema hegemònic, podríem dir que ambdós comparteixen tant l'actitud rebel desesperançada i sense remordiments contra el Bé com la conseqüent acceptació del Mal -d'allò que no és Bé, d'allò que no accepta l'ordre comú-. Caminen per la riba del Mal, tenen caràcter demoníac pel sol fet de rebel·lar-se contra la norma:

"Esa estética de la singularidad y de la negación es la actitud del dandy y el elemento más propio de su rebeldía. Rebeldía que afecta, sobre todo, a la moral, a las convenciones, a las reglas. Pero siempre en medida, en elegancia, en pose. El dandy no es un revolucionario, sino un rebelde. Bajo su apariencia, late la armonía de la insurrección del Mal [...] Singularidad, negación y fulgor que declina son los semas de la rebelión del dandy. Sólo desea su propia luz. Luz que -sabe- deberá extinguirse. Su pose, su brillo, su elegancia son su desafío [...] Del dandismo como rebeldía parte la idea del artista creador de una *actitud*"²⁶³.

El dandi és sobretot un rebel de la singularitat "aspira a la difícil quimera de que cada uno sea cada uno, contra el enemigo mortal, la masa, de lo gregario"²⁶⁴, i això el converteix inevitablement en un perdedor, però orgullós i convençut. Malgrat bohemis i dandis comparteixen una actitud de protesta que té més de poètica que de revolucionària, si la bohèmia tendeix a ser més reconeguda com a grup i a ser auto-marginal però gregària, el

²⁵⁹ "No sólo el dandy no constituye ningún ciclo ni sistema en sí mismo sino que además su actitud guarda relación con la Historia. Pese a que la palabra dandy se emplee para designar personajes tan distintos como Alcibíades y Lord Byron, sabemos que en cada época [...] es un personaje distinto [...] El dandy es una especie más bien estéril que se reproduce con dificultad y a la cual el medio obliga a transformaciones fundamentales que no se heredan a través de los cromosomas" (Clotas, "El dandismo de nuestro tiempo", pp. 12-13).

²⁶⁰ María José Bruña, "Pizarnik-artefacto: autoconfiguración y mito". *Revista Letral*. Nº 8, 2012, p. 57.

²⁶¹ Antonio Espina. *Las tertulias de Madrid*. Madrid: Alianza, 1995, p. 245.

²⁶² Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 122.

²⁶³ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, pp. 17-18.

²⁶⁴ Villena, "La bella provocación de lo diferente", p. 15.

dandi és sempre un llop estepari entre la multitud vulgar i ordinària, un solitari que manté la distància però no s'aparta del tot perquè sap que la seva denúncia en nom del no-res, el seu repertori gratuït i banal de gestos intranscendents enfront del sistema de transcendències del burgès, només es pot mantenir en el constant desafiament; i això suposa el contrari d'aïllar-se, implica passejar-se davant d'un públic, davant dels nassos dels qui, sense saber-ho, atorguen sentit a la seves lluites i denúncies silencioses.

2.2.- Aparadors ineludibles; vida urbana o literatura

“El dandi tiene que ser un algo exhibicionista, no puede únicamente quedarse en casa. Porque su disidencia, su rebeldía, su protesta dependen no poco de su pose y de lo que se comente. Como decía Wilde -respétese la paradoja-: «Lo importante es que hablen de uno, aunque sea bien»²⁶⁵.

Pot resultar clarificadora la distinció que fa Carassus a *Le mythe du dandy* entre tres tipus de dandisme: històric, mític i literari. Brummell constituïria el model indiscutible del primer grup perquè formà part d'una elit urbana (Londres de principis del s. XIX) elegant i ociosa, dedicada exclusivament “al cuidado personal y a una exhibición arrogante”²⁶⁶. Els dandis mítics formarien part d'una concepció imaginària de figures que contenen un conjunt de característiques que els contemporanis atribueixen al dandisme i que, en forma de prejudici, pot interferir en la visió personal de cada dandi històric. I finalment parla del dandisme literari, on diferencia l'artista que es considera dandi, escriptors que creen dandis de ficció, artistes que utilitzen un estil que es pot considerar «dàndic» i escriptors que han escrit sobre el fenomen del dandisme.

Qualsevol d'aquests dandismes posa de manifest que “el dandy no puede prescindir de la sociedad”²⁶⁷ perquè “fait [...] «usage» de la société qu'il méprise”²⁶⁸, defineix l'obra que és la seva pròpia persona oposant-la a les insignificances i fútiles de l'ambient en el que habita. Igualment, és cert, com suggereix Hinterhäuser, que el dandi “se burla de las normas sociales, pero al mismo tiempo, las respeta. Atormentado por esta discrepancia, trata de vengarse mediante la ironía y la impertinencia”²⁶⁹; la seva vanitat no reclama l'aplaudiment dels seus contemporanis, però sí la seva mirada i atenció perquè “[it] can only exist as a phenomenon that is spoken about”²⁷⁰. Quan el dandi està davant del públic dota a la seva activitat de signes perquè és conscient que “si la actividad del individuo ha de ser significativa para otros,

²⁶⁵ Villena, “La bella provocación de lo diferente”, p. 14.

²⁶⁶ Dorronsoro, *Una aproximación al dandismo*, p. 181.

²⁶⁷ Hinterhäuser, *Fin de siglo; figuras y mitos*, p. 74.

²⁶⁸ Patrick Laude, “Dandysme et mysticisme: de la subversion et de la conformité”. *Symposium*. Primavera 1991, p. 365.

²⁶⁹ Hinterhäuser, *Fin de siglo; figuras y mitos*, p. 74.

²⁷⁰ Susanne Schmid, “Byron and Wilde: The Dandy and the Public Sphere”. Dins: Uwe Böker, Richard Corballis, Julie Hibbard (eds.). *The Importance of Reinventing Oscar; Versions of Wilde during the Last 100 Years*. Amsterdam: Rodopi, 2002, p. 84.

debe movilizarla de manera que exprese *durante la interacción* lo que él desea transmitir”²⁷¹. És Carassus qui també ens recorda que “dans sa folie solitaire, Brummell invente son public, fait les honneurs de sa chambre à la société imaginaire qui vient lui rendre visite. Par ses hallucinations il recrée les regards dont il ne peut se passer”²⁷². I és que el dandi és “egocéntrico, porque entregado a ese sutil arte de sí mismo, los demás son el pretexto del espejo”²⁷³ però també sap que el seu dandisme «és» en la mesura que té públic. Qualsevol tipus de dandi -ja sigui històric, mític o literari (si es vol utilitzar la classificació de Carassus)- només existeix si té auditori, “réclame le droit à l’autonomie et à la différence”, “cesse de s’intégrer entièrement à la société”²⁷⁴, però segueix vivint i projectant-se entre la multitud perquè és la mirada del públic i la distància estudiada que aquest artista de la diferència marca respecte el públic que el mira, el que el converteix en dandi; “los demás [...] son el espejo que necesita para que resplandezca su figura”²⁷⁵.

És per això que el dandi de carn i ossos sempre viu una vida urbana entre la multitud, passeja i observa; i hem de tenir present que en aquesta conjuntura, com diu Delgado, “la ciudad no es lo mismo que lo urbano. Si la ciudad es un gran asentamiento de construcciones estables, habitado por una población numerosa y densa, la urbanidad es un tipo de sociedad que puede darse en la ciudad... o no. [...] Lo que implica la urbanidad es precisamente la movilidad, los equilibrios precarios en las relaciones humanas, la agitación como fuente de vertebración social”²⁷⁶, implica allò inestable, no estructurat, no perquè estigui desestructurat, sino perquè està «estructurant-se» permanentment. Un cop més, Baudelaire ens és útil per explicar aquest segell d’urbanitat que irradia el dandisme:

“El prototipo que mejor prefigura la mirada de un etnógrafo urbano es, sin duda, el de Constantin Guys [...]. El Sr. G. es un observador apasionado, que experimenta inmenso placer al sumergirse «en lo ondulante, el movimiento, en lo fugitivo, en lo infinito». El Sr. G. es, de entrada, un *flâneur*: ve el mundo, está en el mundo [...] concibe la multitud en la que penetra «como un inmenso depósito de electricidad», o como «un espejo tan inmenso como esa multitud..., caleidoscopio dotado de conciencia, que, en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia inestable de todos los elementos de la vida»²⁷⁷.

El *flâneur*, imatge «dàndica» per excel·lència, és “quien busca un camino por entre los laberintos de la ciudad y la multitud”²⁷⁸; com diu Baudelaire, “la multitud es su medio [...] Su pasión y su profesión es *desposarse con la multitud*. Para el perfecto deambulador, para el observador apasionado, constituye un inmenso goce poder elegir domicilio entre lo numeroso [...] Ver el mundo, estar en el centro del mundo, y permanecer oculto para el

²⁷¹ Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1981 [1959], p. 42. Goffman entén l’espai urbà com l’espai de l’escenificació, de la teatralitat, on hi ha una cerca constant de distinció.

²⁷² Carassus, *Le mythe du dandy*, p. 67.

²⁷³ Villena, *Wilde total*, p. 41.

²⁷⁴ Carassus, *Le Mythe du dandy*, p. 67.

²⁷⁵ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 19.

²⁷⁶ Manuel Delgado. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999, pp. 11-12.

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 52-53.

²⁷⁸ David Frisby. *Fragmentos de la modernidad; Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992, p. 411.

mundo”²⁷⁹. El *flâneur* és aquesta figura que es diverteix entre la multitud, la que es diferencia entre la multitud, la que sap dedicar-se a res i consagra el seu temps a passejar deixant-se portar més pels sentits que per les cames: “muy pocos son capaces de advertir el fino alambre sobre el que camina, y menos aún se atreven a calibrar el abismo que existe allá abajo. Sin embargo, de toda su persona emana el fluido inasible y fascinante de la lucha secreta en la que contiene, de su desafío, continuamente renovado, frente a la sociedad”²⁸⁰. El *flâneur* és algú ociós que es converteix en passejant, és aquest caleidoscopi proveït de consciència que dotat de l’aparell conceptual adequat “puede no sólo reconocer, sino también analizar y comparar las profundidades sobre las que se desliza”²⁸¹. En els textos de Georg Simmel, l’home que D. Frisby ha situat com la primera figura teòrica de la ciutat eminentment moderna, es reconeixen perfectament les petjades de l’estètica baudelairiana²⁸². Així, el tractat de “Le Peintre de la vie moderne” s’erigeix com un text imprescindible del dandisme, de la modernitat estètica i la vida urbana i la seva influència en Simmel fa evident que les ciències socials habiliten pressupòsits estètics. Si partim, com fa Simmel, de la noció de modernitat de Baudelaire²⁸³ com allò fugaç, transitori i arbitrari, no podem estudiar la societat urbana com un objecte d’estudi fix i segur perquè “no es nada concreto por sí, sino un *acaecer*”²⁸⁴; per aquest motiu “el punto de partida de su análisis de la modernidad no es la totalidad social. Antes bien, parte de «los fragmentos fortuitos de la realidad»”²⁸⁵. La lectura de Baudelaire ajuda a Simmel a veure que “la clave para el análisis contemporáneo de la modernidad no hay que buscarla en una investigación del sistema social ni de sus instituciones siquiera, sino en «los hilos invisibles» de la realidad social, en «imágenes momentáneas» o «instantáneas»”²⁸⁶. Llegint “Las grandes urbes y la vida del espíritu”²⁸⁷ veiem com la lectura de Baudelaire també l’ajuda a reflexionar sobre com respon l’individu hiperestèsic davant l’excés aclaparador d’estímuls; per això suggereix que davant de la dificultat d’autoafirmar-se en una gran metròpolis els individus busquen incessantment una distinció qualitativa, quelcom que els distingeixi per fugir de l’amenaça de l’anonimat. Simmel se n’adona que la vida urbana alimenta la nerviositat²⁸⁸, però també l’excentricitat, l’extravagància, l’esteticisme; es busquen projeccions, màscares estilitzades d’un mateix,

²⁷⁹ Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, p. 88.

²⁸⁰ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 154.

²⁸¹ Delgado, *El animal público*, p. 53.

²⁸² D’altres textos com “The Man of the Crowd” de Poe, on el protagonista contempla tot el que transcorre davant dels seus ulls, assegut ociosament a la terrassa d’un cafè londinenc, anticipen, en canvi, les reflexions de Baudelaire. Les traduccions que Baudelaire va fer de Poe al francès significaren una de les seves poques fonts d’ingressos durant anys i, com suggerirà Benjamin, els ingredients del *flâneur* de Baudelaire demostren que “la obra de Poe penetró por entero en la suya propia” (Benjamin. *Baudelaire*, p. 77).

²⁸³ Frisby, *Fragmentos de la modernidad*, p. 84.

²⁸⁴ Georg Simmel. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986, p. 253.

²⁸⁵ Frisby, *Fragmentos de la modernidad*, p. 27.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Cf. Georg Simmel, “Las grandes urbes y la vida del espíritu”. Dins: Simmel, *El individuo y la libertad*, pp. 247-261.

²⁸⁸ Frisby, *Fragmentos de la modernidad*, p. 449.

gestos, afirmacions pròpies, etc. I què és el dandisme sinó l'intent de ressaltar la singularitat, individualisme i identitat pròpia que permet defugir l'anonimat urbà propi de la modernitat? El dandi és el poeta del gest que “se rebela contra la mediocridad, la vulgaridad y el conformismo del ambiente social, y quiere cultivar su originalidad personal actuando con cinismo, refinamiento y extravagancia en su manera de vestir, de pensar y de vivir”²⁸⁹; representa, com deia Baudelaire, aquest centelleig vinculat a una nova noció de l'art que sorgeix en societats urbanes, uniformadores, instrumentals i on regna la reproducció tècnica. Són artistes del gest que busquen sobreixir entre la multitud, però que també saben que deixaran de ser artistes el dia que renunciïn a viure entre les masses urbanes perquè una de les singularitats de la modernitat que concep Baudelaire és que “sus poetas se harán más profunda y auténticamente poéticos al hacerse más parecidos a los hombres corrientes. Si el poeta se lanza al caos en movimiento de la vida cotidiana en el mundo moderno -vida de la cual el nuevo tráfico es un símbolo primordial- puede apropiarse de esta vida para el arte”. En aquest context, el mal poeta és aquell que no sap ser *flâneur* i segueix volent mantenir la seva puresa intacta mantenint-se al marge del carrer, aquell que no es vincula al món i l'observa des de la seva torre d'ivori, aquell que és incapaç de rebolcar-se entre les contradiccions, les vicissituds i el trànsit persistent que defineixen la vida urbana:

“Baudelaire quiere obras de arte que nazcan en medio del tráfico, que surjan de su energía anárquica, del incesante peligro y terror de estar allí, del precario orgullo y júbilo del hombre que ha sobrevivido hasta entonces. Así, «La pérdida de una aureola» resulta ser una declaración de algo ganado, una dedicación de las capacidades del poeta a una nueva clase de arte. Sus *mouvements brusques*, esos saltos y virajes tan cruciales para la supervivencia cotidiana en las calles de la ciudad, resultan ser también la fuente de la capacidad creativa. En el siglo por venir, esos movimientos se convertirán en gestos paradigmáticos del arte y el pensamiento modernistas”²⁹⁰.

Baudelaire, dandi històric i literari, *flâneur*, poeta del món urbà, prototip de l'artista de la modernitat, és conscient “del difícil equilibrio del poeta entre el distanciamiento y el contacto, así como de la necesaria intensidad contenida, de ese continuo juego de luces y sombras que, en nuestro mundo mediocre, constituye el único espacio de expresión posible para el verdadero artista”²⁹¹; però també està convençut que “un arte que no está *épousé* con las vidas de los hombres y mujeres de la multitud no es propiamente arte moderno en absoluto”²⁹². Per a ell, el dandisme és l'expressió vivent de l'actitud de l'artista modern, d'aquest passejant que es fon entre la multitud, d'aquest nou art que vol vincular-se tant a la vida que està determinat a fondre's amb ella. Sense desitjar en cap moment la mort de l'art, el dandi de finals del s. XIX s'erigeix com una obra vivent, mutant, oberta i predisposada a abraçar els canvis constants que suposa viure la modernitat urbana. Convertint el vestir, el parlar, el passejar, el moure's, l'observar, el fumar, el seure en un cafè, o, en definitiva, l'existir, en quelcom artístic, el dandi deixa clar que està convençut que l'art s'ha d'apropiar i

²⁸⁹ Huysmans, *A contrapelo*, p. 139n.

²⁹⁰ Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 160.

²⁹¹ Dorronsoro, *Una aproximación al dandismo*, p. 188.

²⁹² Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 144.

estendre a totes les vessants de la vida. Mirat així, el dandisme que hem presentat fins aquí esdevé un art subtil, poètic i silenciós a la vegada, que amb les seves praxis fa evident que s'ha proposat que l'art recuperi tant la seva dimensió real com la profunda dignitat que ha de tenir com a activitat humana; vol "el retorno del arte a ras de tierra"²⁹³, sense que això impliqui -encara?- la seva extinció, sinó el final del seu exili.

Va ser igualment Baudelaire qui va anunciar que "el *flâneur*, el paseante urbano a la deriva, era el más celoso guardián del umbral"²⁹⁴, Simmel va aplicar la seva idea de la modernitat i subjecte modern a la sociologia i més endavant Benjamin, que beu molt de Simmel, dirà que l'espai d'aquest al·legorista, d'aquest *flâneur*, és el passatge, i utilitzarà la concepció dels passatges per llegir la cultura del s. XIX.

Segons Benjamin, el *flâneur* baudelairià s'erigeix com la figura que es manté dempeus "en el umbral, tanto el de la urbe gigantesca como el de la burguesía como clase. Ninguno lo ha vencido todavía"²⁹⁵. És el passejant ociós i sense rumb, la figura que es barreja entre la multitud urbana i fa del carrer el seu sojorn, "se encuentra en casa entre fachadas lo mismo que el burgués en sus cuatro paredes"²⁹⁶. Si el passejant, el seu predecessor del s. XVIII, contemplava la naturalesa com un paisatge estètic, el *flâneur*, en canvi:

'Descubre ahora su mundo contrapuesto y alienado: «la ciudad se le enfrenta como su poso dialéctico. Se le abre como paisaje, lo rodea como una habitación». La muchedumbre de la gran ciudad es el elemento vital del *flâneur*. Es al mismo tiempo laberinto y asilo, elixir embriagador y campo incomparable de observación, en el que se ejercita su mirada fisiognómica («adivinar la profesión, el origen, el carácter de los rostros»), y se perciben las huellas que deja lo secreto en la vida pública, preludiando así la figura del detective"²⁹⁷.

El ritme del *flâneur* és lent i s'allunya dels ritmes convulsos d'aquesta massa urbana alienada que segueix el compàs frenètic de les exigències del consum. La seva mirada és la mirada del poeta modern, "la mirada que arroja el alegórico al encontrarse frente a la ciudad"²⁹⁸, la mirada de qui és estrany. En tant que es coneix la ciutat com si fos casa seva, i alhora va a un ritme diferent del de la multitud, es pot separar d'ella i dedicar-se a identificar els rostres, a ser un fisonomista que és capaç de diferenciar cares i individualitzar-les per tal d'intentar evitar ser absorbit o assimilat per l'anonimat de la massa urbana: "si el *flâneur* se convierte de este modo casi en un detective a su pesar, socialmente eso es algo que le viene a propósito: legitima su ociosidad. Su indolencia sólo es aparente, pues tras ella se oculta la vigilancia de un observador que nunca pierde de vista al malhechor"²⁹⁹ assegura Benjamin, que al seu torn és plenament conscient de les influències que contes com "The Man of the Crowd"³⁰⁰ de Poe havien exercit en Baudelaire.

²⁹³ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 173.

²⁹⁴ Delgado, *El animal público*, p. 120.

²⁹⁵ Benjamin, *Baudelaire*, p. 253.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 70.

²⁹⁷ Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, p. 162.

²⁹⁸ Benjamin, *Baudelaire*, p. 253.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 74.

³⁰⁰ Vegeu n. 282.

Llegint “À une passante”³⁰¹, notem com en veure als transeünts que passen arravatats per la multitud, el *flâneur* es vanagloria “de haberlos clasificado sólo por su aspecto, como también de haberlos conocido en cada repliegue de su alma”³⁰². Aquest sonet situa, cara a cara, al *passant*, simple vianant anònim i indolent, amb la mirada del *flâneur*, “paseante solipsista que, camuflado entre la muchedumbre, calleja sin rumbo fijo entregándose a la observación voluptuosa, extática, predatoria, entomológica de cuanto le sale al paso”³⁰³. Conservar la petjada d’allò que no deixa petjada és l’anhel impossible que compren el poema; perquè en realitat copsar l’instant amorós en què el *flâneur* es creua amb la noia que passeja “sólo promete la eternidad del *nunca*”³⁰⁴. Segons Benjamin, a “Les sept vieillards”³⁰⁵ -poema que parla de l’aparició reiterada del que sembla ser el mateix ancià- les cares que ha intentat diferenciar el *flâneur* entre la multitud urbana ja se’ns presenten com una mera multiplicació, com si sempre fossin la mateixa, de manera que el poema manifesta l’angoixa pròpia del *flâneur* quan “comprueba que no puede, a pesar de haber utilizado sus singularidades más excéntricas, romper el círculo mágico del tipo”³⁰⁶. Certament el jo poètic qualificarà de malèfica aquesta processó, però Benjamin observa, decepcionat, que Baudelaire es quedarà sempre entre anhels impossibles i l’anorreament de la individualitat moderna que descobreix; que malgrat l’autor de *Les Fleurs du mal* entén la reproducció en sèrie de la mercaderia humana com una degradació ontològica, en realitat “lo nuevo que él fuera acechando todo a lo largo de su vida no se encuentra compuesto y conformado por ninguna materia que no sea la fantasmagoría que se ofrece a través de eso «mismo siempre igual»”³⁰⁷. Mirat així, la pròpia mirada del *flâneur* acabaria essent igualment alienadora perquè, com hem vist a “À une passante”, acaba atorgant a les imatges que se li creuen un valor fetitxista semblant al d’una mercaderia momentàniament desitjable. Per això Benjamin considerarà que la poesia de Baudelaire dibuixa el rostre del seu temps i que “las imágenes de la *flânerie* ponen de manifiesto otro intento fracasado de conciliar la discordia entre individuo y comunidad”³⁰⁸; sempre segons Benjamin, en l’època de la producció en massa la *flânerie* constata precisament que aquest poeta -que és *flâneur* i dandi-, malgrat intenta oferir resistència duent fins a l’extrem una autosatisfacció agònica i solitària que espera que el singularitzi, fracassa perquè “la alteridad social se agiganta como mera proliferación cuantitativa, de modo que cada individuo ocupa el lugar abstracto de una simple unidad humana intercambiable por otras equivalentes”³⁰⁹.

Els passatges de Benjamin seran els espais on emergeix el trànsit entre la identitat i l’alteritat, espais que no són ni privats ni públics, que són fronteres, que són lindars, llocs en moviment i desequilibri que l’ajudaran a seguir reflexionant sobre la discontinuïtat, la

³⁰¹ XCIII, *Les Fleurs du mal*.

³⁰² Benjamin, *Baudelaire*, pp. 258-259.

³⁰³ Cuesta Abad, “Fisonomías de Baudelaire”, p. 27.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 28.

³⁰⁵ XC, *Les Fleurs du mal*.

³⁰⁶ Benjamin, *Baudelaire*, p. 259.

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ Cuesta Abad, “Fisonomías de Baudelaire”, p. 29.

³⁰⁹ *Ibid.*

fragmentació, la fugacitat i poca enteresa o estabilitat de la vida moderna i urbana. Benjamin dirà que l'aparició dels grans magatzems, aquests espais que són paisatge i habitació alhora i que utilitzen el deambular humà per augmentar les xifres de vendes, significaran la mort de la *flânerie*: “si el pasaje es la forma clásica del interior, en cuya calidad se representa la calle el *flâneur*, su forma comercial de decadencia son los grandes almacenes, para el *flâneur* la última comarca”³¹⁰. Benjamin considera que quan el *flâneur* és absorbit per les dinàmiques del capitalisme, quan la “ebriedad a que el *flâneur* se entrega es la misma de la mercancía que arrastra el curso de los compradores”³¹¹, aquest tipus humà expira definitivament perquè la seva existència i el seu quefer s'inscriuen en el funcionament banal de l'ordre econòmic burgès, un ordre que, amb paraules de Berman, “equipara nuestro valor humano con nuestro precio en el mercado [...] y nos obliga a proyectarnos para elevar nuestro precio tanto como podamos”³¹². Benjamin creu que amb l'adveniment dels passatges comercials el *flâneur* acaba essent devorat per la multitud que abans utilitzava per contrastar-se, esdevenint una mercaderia més que s'exposa talment com un maniquí, que ven la seva figura al millor postor, i afirma: “un arte que duda ya de su tarea y que deja de ser por vez primera «inseparable de la utilidad» [...] tiene que hacer ahora de lo nuevo su valor más propio y elevado”³¹³. En aquests passatges on ja no hi ha lloc per a passejar ociosament, el *flâneur*, influenciat per la follia pel consum, esdevindrà un esclau de la moda, un esnob, sotmès a la repetició perpètua de la novetat, i això el convertirà en una mercaderia al servei del capital que genera.

Amb el que s'ha dit fins ara en aquest treball, només podem seguir a Benjamin fins aquí; el seu *flâneur* pot coincidir amb el nostre dandi fins que el primer esdevé esnob, maniquí i esclau de la moda. Aquí defensem que “el dandi no es el hombre creado por el sastre, sino el hombre que hace al traje”³¹⁴ i que hi pot haver esnobs que utilitzin infundadament la nomenclatura de dandis, però això no vol dir que el dandisme degeneri, sinó que s'utilitza la noció de dandisme en va, o es malinterpreta.

“As a *flâneur* whose twilight wandering spanned the European metropolis, the dandy's stroll captured or «froze» the city's most salient features”³¹⁵, indica Lane. Efectivament, el dandi *flâneur* pot explicar el seu temps, pot dibuixar i definir el rostre del context urbà que habita, però el defineix per oposició, per resistència activa, per generar denúncies i conflictes perpetus que es regeneren cada vegada que el sistema els absorbeix en les seves dinàmiques de mercat. L'esnob, en canvi, és un símptoma passiu i no representa cap desafiament, no encarna cap tipus de rebel·lió, al contrari, és un producte al servei del consum incapaç de renunciar al seu valor d'ús i que no genera cap tipus d'incomoditat, que pot explicar igualment el context que habita però ho fa per adhesió i conformitat. Aquí entenem que el dandi *flâneur* que esdevé esnob no ha estat mai dandi *flâneur*; els gestos de l'autèntic dandi, tal

³¹⁰ Benjamin, *Baudelaire*, p. 91.

³¹¹ Ibid.

³¹² Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 108.

³¹³ Benjamin, *Baudelaire*, p. 256.

³¹⁴ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 138.

³¹⁵ Lane, “The Drama of the Impostor”, p. 34.

com s'entén en aquest treball, poden inaugurar modes (aquest és el punt de tangència entre la moda i el dandisme), però, com ja s'ha dit, el dandi farà sempre funambulismes inversemblants per separar-se del sistema de la moda i els seus dictats (i de fet de qualsevol sistema que no hagi edificat ell mateix). Quan els esnobs atrapin al dandi, aquest últim buscarà maneres de separar-se'n per seguir essent un dissident, algú que tothora busca conductes que l'ajudin a enfrontar-se a la homogeneïtzació de la vida urbana. És fent aquests equilibris en terra de ningú on se sustenta la rebel·lió silenciosa del dandisme, en aquesta “voluntad de luchar hasta agotar sus energías con las complejidades y contradicciones de la vida moderna, de encontrarse y crearse en medio de la angustia y la belleza de su caos en movimiento”³¹⁶. És una rebel·lió que consisteix en fer gestos al vent i que sempre pot estar condemnada a perdre, però que vol creure que, tossuda, també renaixerà reciclada eternament de les cendres, amb una nova cara i disposada a perdre altre cop. Ben mirat, quina derrota pot sorprendre a aquell que ja sap que ha perdut per avançat i que només ha sortit a l'escenari a recitar el seu paper?

Benjamin se centrarà sempre més en la revolució que en la rebel·lió, i la mirada del *flâneur* seria una mirada que desvetlla una caiguda, que destapa i senyala la realitat tràgica del capitalisme, però busca maneres artístiques de quedar-se entre la desfeta ruïnosa que ha descobert, sense voler-la la transcendir ni superar. Llegint el textos de Benjamin sobre Baudelaire advertim certa admiració, però també s'intueix un deix de decepció, segurament perquè veu en la rebel·lió estètica del dandi del poeta francès allò que podria ser la guspira d'una revolució política que Baudelaire no secunda. J. M. Valverde assegura que Baudelaire un dia va dir: “«en estos tiempos, hay que ser dandy o socialista»; este fracasado partidario de las revueltas de 1848 se refugió en la «poesía maldita» quizá en parte para consolarse de su incapacidad revolucionaria”³¹⁷. El dandi i *flâneur* de Baudelaire és un “experto en el fugaz placer del instante del que brota lo nuevo”³¹⁸ i el seu paper es limita a “volver ofensivo este tipo de extracotidianidad sufrida y hacer demostración de la extracotidianidad con medios provocativos”³¹⁹. Com diu Habermas, mentre Baudelaire en té prou amb la idea que la constel·lació del temps fugaç i l'eternitat s'acompleix en l'obra d'art autèntica, “Benjamin quiere retraducir esta experiencia estética fundamental a una relación histórica”³²⁰ que sustenti la seva proposta revolucionària. En aquest sentit, Benjamin és conscient que el comportament del *flâneur* ja incorpora una crítica implícita al sistema que l'oprimeix però intentarà oferir alternatives al fatalisme que envolta la rebel·lió d'aquest dandi del XIX.

Hi ha tot una pensament teòric que es planteja en aquest horitzó polític i moral sobre la identitat que està clarament influenciat per la poètica urbana i «dàndica» de Baudelaire; i aquestes reflexions traspassaran el s. XIX i seguiran essent considerades durant el s. XX perquè continuant aquesta mateixa tradició podríem situar les reflexions del situacionisme

³¹⁶ Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 171.

³¹⁷ José María Valverde. *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Ariel, 1990, p. 188.

³¹⁸ Jürgen Habermas. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Katz Editores, 2008, p. 20.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*, pp. 20-21.

dels anys 50' i 60' i les seves tesis basades en el concepte de «situació», entenent-lo com “un microambiente transitorio y un juego de acontecimientos para un momento único de la vida de algunas personas”³²¹ on les variants espacials i temporals tenen un paper fonamental, precisament per la tendència a la improvisació i a la variabilitat que experimenten uns components obligats a renegociar constantment la seva articulació³²². Tornarem a convocar breument els situacionistes i les seves derives -que són artístiques en la mesura que són atzaroses, casuals, imprevisibles, etc.- en motiu del pròxim capítol, aquest cop com a possibles exponents del dandisme del s. XX.

Dandisme literari; *l'art pour l'art*, autonomia vers el mercantilisme artístic burgès

Malgrat els components sociològics d'aquest últim apartat, cal recordar que “desde casi el momento de su aparición como fenómeno histórico [...] el dandismo se manifiesta objeto literario”³²³. Va ser certament un fenomen social, però va ser també des de ben aviat un fenomen preferentment literari no només perquè la literatura el va reflectir ben d'hora, també perquè va néixer vinculat a fets i persones literaris; “Lord Byron no solo fue dandy socialmente, sino que hizo del dandismo algo entreverado a la literatura” i ja a partir d'ell “los gestos, las actitudes, la máquina, en fin, del dandismo pertenecen sin duda a la realidad, pero se trata de una realidad en la que ha entrado, desde los primeros momentos de su existencia, la seducción del arte”³²⁴. Cal tenir molt present, per tant, que estem treballant amb un fenomen prototípicament fronterer entre la realitat històrica i la ficció literària³²⁵, que uneix vida i literatura en les dues direccions; no només reflexa en la literatura allò que passa a la vida, els dandis literaris també influenciarien els comportaments i actituds dels dandis de carn i ossos.

Al meu entendre, el dandisme literari més palmari s'adverteix en dos tipus de textos: per una banda els que teoritzen sobre el dandisme interpretant lectures o definint el fenomen; i aquí hi hauria autors com els ja mencionats Balzac, B. d'Aurevilly o Baudelaire, però també Camus, Woolf, Barthes, Sartre, Benjamin, Agamben o Hinterhäuser, entre molts d'altres. I per altra banda, els textos que utilitzen el dandisme com a subjecte, tema i motiu d'obres literàries; i aquí hi inclouríem un ventall d'escriptors -molt sovint ells mateixos també inclinats a adoptar actituds «dàndiques»- que va des de Byron, Disraeli, Gautier o Stendhal a d'Annunzio, Wilde, Proust, Larbaud, Bourget o Huysmans, per citar-ne alguns. En les vides dels protagonistes d'aquestes obres de ficció, a més, observem una eventualitat interessant: fins i tot es poden permetre el luxe de seguir essent dandis tancats a casa, renunciat a aquest escenari per fer-se veure i «actuar» entre la massa urbana que hem estat estudiant. Hem vist que els dandis vivents per ser dandis necessiten obligatòriament passejar-se, exhibir-se

³²¹ Constant i G. Debord, “La declaració d'Amsterdam”. Dins: L. Andreotti i X. Costa. *Teoria de la deriva i altres textos situacionistes sobre la ciutat*. Barcelona: MACBA, 1996, p. 80. Citat i traduït a: Delgado, *El animal público*, p. 70.

³²² Ibid., p. 30.

³²³ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 26.

³²⁴ Ibid., pp. 26-27.

³²⁵ Loredó Narciandi, “El yo como obra de arte en el dandismo”, p. 31.

públicament, perquè és la diferència respecte la multitud el que els converteix en dandis; Des Esseintes, en canvi, es pot projectar cap enfora pel sol fet de ser literatura. Malgrat el narrador avisa que el protagonista ja ha viscut molt la vida «dàndica» urbana, també ens informa que ja s'ha cansat d'aquella vida pública entre la multitud, i, a diferència de Brummell, Guys o Robert de Montesquiou, el protagonista d'*À Rebours* es pot retirar a una casa de camp i ja no necessita barrejar-se entre la gentada per seguir essent dandi perquè la pròpia novel·la el projecta públicament; la nostra lectura, la nostra mirada, el fa un dandi tancat a casa.

Pensem ara molt breument, i a mode d'exponent representatiu del dandisme literari de finals del XIX, el tipus de literatura que produeix el dandisme decadentista francès³²⁶. Quina posició ocupa en el camp literari? A finals del s. XIX, ja estem molt lluny de les societats erudites i dels clubs de societat aristocràtica del XVIII o inclús de la Restauració. La relació entre els productors culturals i les elits de poder ja no es vehicula a través de dependències amb el soci comendatari o la fidelitat a un mecenes:

“Se produce a partir de entonces una auténtica *subordinación estructural*, que se impone de forma muy desigual a los diferentes autores según su posición en el campo, y que se instituye a través de dos mediaciones principales: por un lado el mercado, cuyas sanciones o imposiciones se ejercen sobre las empresas literarias o bien directamente a través de las cifras de venta [...] por otro lado los vínculos duraderos, basados en afinidades de estilo de vida y de sistema de valores, que, particularmente por mediación de los salones, unen a una parte al menos de los escritores a determinados sectores de la alta sociedad”³²⁷.

Els gustos dels nous rics instal·lats al poder s'orienten vers la novel·la en les seves formes més assequibles, com el fulletó, i això provoca el naixement d'empreses editorials summament lucratives. La poesia, encara vinculada fortament al romanticisme, serà objecte d'una política deliberadament hostil per part de la Fiscalia de l'Estat, “asunto del que por ejemplo dan fe los juicios instruidos contra los poetas [com Baudelaire - SD] o el acoso judicial contra los editores como Pulet-Malassis, que había publicado a toda la vanguardia poética, especialmente a Baudelaire, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, y que acabó arruinado y encarcelado por deudas”³²⁸. Seran sobretot els salons, que destaquen més per l'art que exclouen que pel que reuneixen, els que generaran una estructura dins del camp literari; per una banda hi haurà els literats eclèctics i mundans reunits als salons de la Cort i per altra banda els escriptors elitistes agrupats al voltant de la princesa Mathilde i les velades Magny³²⁹; per últim, i marginats, quedaran els cercles d'aquest dandisme francès que coqueteja ambigüament amb la bohèmia artística. Cassagne assegurava que durant aquesta època

³²⁶ És important tenir en compte, però, que Mario Praz considera que “la figura más monumental del decadentismo, en la cual confluyeron las diversas corrientes europeas de la segunda mitad del siglo XIX, no la dio Francia, sino Italia”: Gabriele D'Annunzio, un altre dels grans dandis de la literatura europea (Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, p. 762).

³²⁷ Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 82.

³²⁸ Ibid., p. 83.

³²⁹ “Fundadas por Gavarni, gran amigo de los Goncourt, Sainte-Beuve y Chennevières, y aglutinadores [de] Flaubert, Paul Saint-Victor, Taine, Théophile Gautier, Auguste Neffetzer, redactor jefe de *Le Temps*, Renan, Berthelot, Charles Edmond, redactor de *La Presse*” (ibid., p. 87).

l'industrialisme, després d'haver transformat la premsa, s'adjudica la mateixa literatura³³⁰. Els escriptors industrials fabriquen d'acord amb els gustos del públic que la mateixa premsa promou; així, apareixen constantment obres amenes i d'aparença popular però que no sempre exclouen tòpics literaris ni efectes rebuscats “cuyo valor se ha tomado por costumbre considerar en función de los importes que han generado”³³¹. Com indica Benjamin, Baudelaire -l'home que considerava que ser útil era quelcom espantós- “va ser el primer en comprendre “que la burguesía estaba retirando sus encargos al artista. ¿qué otro encargo social podía reemplazarlo? Ninguna clase podía suministrarlo: el único lugar donde el artista se podía ganar la vida era en el mercado de inversiones [...] Baudelaire se vio obligado a reivindicar la dignidad del poeta en una sociedad que no disponía ya de dignidad alguna que atribuir”³³². Aquesta precària condició de l'artista que no vol entendre la seva obra com un producte al servei del mercat es traduirà en el divorci entre el públic i la literatura de creació, la que s'aparta de la mediocritat i de l'art de consum; “el odio hacia la sociedad es finalmente más fuerte que el desprecio hacia el régimen político y la escritura, vestir del alma, se corresponde con el atuendo extravagante del dandi: hay que proclamar la diferencia a toda costa”³³³. Baudelaire i tots els dandis artistes a qui influirà començaran a promoure que l'artista marginat pel propi camp literari es dediqui a automarginar-se, crearan una nova «institució art» autònoma i regida pel desinterès que es proposa impermeabilitzar l'art en front de la tècnica³³⁴ i renuncia totalment a la definició degradada i degradant de la producció cultural que promou el mercantilisme utilitarista burgès; “el prestigio que la corte atribuye a las obras literarias más banales, aquellas mismas que toda la prensa vehicula y ensalza, el materialismo vulgar de los nuevos dueños de la economía, el servilismo cortesano de una buena parte de los escritores y de los artistas [...] contribuyeron [...] a propiciar la ruptura con el mundo corriente que es inseparable de la constitución del mundo del arte como un mundo aparte, un imperio dentro de un imperio”³³⁵. Baudelaire, Huysmans, Villiers, B. d'Aureville, Leconte de Lisle i altres literats i creadors de contingut «dàndic» de fi de segle son partidaris de *l'art pour l'art*, se situen a les antípodes de la producció sotmesa als dictats del poder i el mercat i malgrat algunes concessions als encants dels salons o inclús, com passa amb Théophile Gautier (a qui Baudelaire dedica *Les Fleurs du mal*), de l'Acadèmia, promouen els canons d'una nova legitimitat artística autònoma i diferenciada de la oficial; “ellos son quienes, al transformar la ruptura con los dominantes en el principio de la existencia del artista como artista, la instituyen como norma de funcionamiento del campo en vías de construcción”³³⁶. Diferenciar-se de la mediocritat i la massa, aquest aspecte tan propi del

³³⁰ A. Cassagne. *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Ginebra: Slatkine Reprints, 1979 [1906], p. 115.

³³¹ *Ibid.*, Citat i traduït a Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 88.

³³² Walter Benjamin, “Sobre algunos temas de Baudelaire” [1939]. Citat i traduït a: Ernest Fischer. *La Necesidad del arte*. Barcelona: Península, 1970, p. 81.

³³³ Alan Verjat i Luis Martínez de Merlo, “Introducción”. Dins: Ch. Baudelaire. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2012, pp. 20-21.

³³⁴ Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, p. 81.

³³⁵ Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 95.

³³⁶ *Ibid.*, pp. 99-100.

dandisme, seguirà essent consubstancial. Això sí -i és important que ho tinguem en compte de cara al dandisme del s. XX que tractem al següent capítol-, el que és essencial en aquests artistes-dandis és que degut a que el món burgès era ja incapaç d'encarregar, ni tan sols indirectament, la seva obra refinada i intel·lectualment aristocràtica, són autors que produeixen per un mercat inexistent, d'aquí la idea de «l'art per l'art». Ja ho havia avançat Gautier al prefaci a *Mademoiselle de Maupin* (1834) -“el manifiesto del llamado «Arte por el Arte»³³⁷- perquè en la seva furibunda reacció envers l'exaltació de la utilitat i la literatura prostituïda al comerç, “transluce siempre una idea noble del arte auténtico como resistencia contra la trivialidad del presente”³³⁸. Son autors que veuen que la resposta artística als canvis polítics, econòmics i socials que havien derivat de l'aparició de la indústria i el capitalisme moderns havia de passar per “considerar al artista como una persona dotada de una vocación propia, y cuya única -o al menos primaria- obligación era perfeccionar su obra, especialmente su belleza formal, prescindiendo de lo que la sociedad pudiese esperar”³³⁹; no estan posant en dubte en cap moment la importància i la transcendència de la «institució art», al contrari, li adjudiquen tanta magnitud, tanta gravetat, tant abast, tanta envergadura, que busquen la manera de crear un camp autònom reservat per aquells que encara creuen en la creació artística pura, autosuficient, autèntica, inútil i desinteressada.

És perfectament comprensible que l'actitud del dandi fos l'ideal estètic i moral d'aquest conjunt d'artistes que començava a desconfiar de tot allò que es presentava socialment com a útil i profitós. A Anglaterra, el decadentisme «dàndic» de Wilde arriba al seu zenit amb la novel·la *The Picture of Dorian Gray* (1890); allà llegim com els objectes que Gray adquireix -joies, instruments musicals, perfums, tapissos i altres luxuriosos tresors- també “are detached from needs and use value because their «function» is strictly aesthetic” i pel mateix protagonista, la seva pròpia persona és “the most dazzling objet d'art in his collection [...] he aestheticizes himself in an attempt to outstrip «the bondage of being useful»”³⁴⁰. Com afirma Scaraffia, aquesta “amplia atención que el dandi presta al mundo exterior, su cuidado de los objetos, es el prelude del final de la falsa división entre sujeto y objeto, de la oculta continuidad entre el yo y el mundo”³⁴¹, així, el dandi “se convierte en tal humanizando los tejidos y los objetos y, a su vez, siendo transformado por ellos”³⁴². Igualment, Agamben també ens recorda que “a unos hombres que habían perdido la desenvoltura, el dandy, que hace de la elegancia y de lo superfluo su razón de vida les enseña la posibilidad de una nueva relación con las cosas que va más allá tanto del goce del valor de uso como de la acumulación del valor de cambio. Es el redentor de las cosas, el que borra, con su elegancia, su pecado original: la mercancía.”³⁴³. L'halo que envolta la seva figura és molt diferent del

³³⁷ Nuccio Ordine. *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado, 2013, p. 58.

³³⁸ Ibid., p. 62.

³³⁹ Monroe C. Beardsley, John Hospers. *Estética; Historia y Fundamentos*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 70.

³⁴⁰ Glick, “The Dialectics of Dandyism”, p. 144.

³⁴¹ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 121.

³⁴² Ibid.

³⁴³ Agamben, *Estancias*, p. 94.

que emana del maniquí o de l'objecte estrictament comercial perquè amb el dandisme “prevalece el hombre sobre los objetos, que sólo a través de él mismo asumen luz y relieve, mientras la sociedad propone el modelo inverso”³⁴⁴.

És per postulats com aquets que participo en bona mesura de l'opinió de Berman quan afirma que els dandis partidaris de *l'art pour l'art* “eran perspicaces y agudos en su crítica del capitalismo” però al mateix temps una mica “complacientes en su fe de tener poder para trascenderlo, de poder vivir y trabajar libremente por encima de sus normas y demandas”³⁴⁵. De fet, inclús sabem que la passivitat i la renúncia a tota activitat política i social d'aquests partidaris de *l'art pour l'art* va ser “magníficamente recibida por la burguesía recién encumbrada”³⁴⁶; amb el seu silenci participaven no només del fet que el poders polítics i econòmics fossin controlats tranquil·lament per aquells que s'havien abraonat a adquirir-los sense miraments, amb el lliurement sense condicions d'aquests dominis també va sempre implícita l'entrega de la capacitat de crear relat. Mirat així, tot i que “para saberse más singular, para sentirse más individuo, el dandy ha de considerar que su labor no tiene mejor final que el fracaso, que la inutilidad”³⁴⁷ tampoc no és agosarat pensar que “el poeta Baudelaire, en este panorama, aparece como un Prometeo fracasado, cuya crucifixión no interesa a nadie”³⁴⁸. Per acabar-ho d'adobar, com veurem tot seguit, el decadentisme de *fin de siècle* també acabarà essent l'avançada d'unes dinàmiques que s'aniran repetint al llarg del transcurs del s. XX i que ens empenyen a pensar que els moviments que proclamen la seva enemistat amb el capitalisme -activament o passivament- podrien ser justament el tipus d'estimulant que necessita el capitalisme per renovar-se³⁴⁹; el sistema absorbeix la dissidència perquè més tard o més d'hora la dissidència ven, és atractiva al consum. És per aquest motiu que l'actitud de l'autèntic dandi, d'aquell que és capaç d'examinar-se cada dia mirant-se al mirall per tal de renovar perpètuament les seves dissidències efímeres quan fracassen i són absorbides pel mercat i la moda, segueix presentant-se com un gest rebel inestimable tant pel que té d'inestable com pel que té de tossut.

3.- Conjecturant una història del dandisme després del dandisme

3.1.- Opcions, dificultats i límits del fenomen dandi

*“El desenlace de Baudelaire, en el que la aureola del héroe se desliza de su cabeza y rueda por el fango [...] Apunta hacia un siglo en que sus héroes aparecerán vestidos de antihéroes y cuyos momentos más solemnes de verdad no sólo serán descritos, sino realmente experimentados como payasadas”*³⁵⁰.

³⁴⁴ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 138.

³⁴⁵ Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 117.

³⁴⁶ Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y el arte II; Desde el Rococó hasta la época del cine*. Barcelona: Debolsillo, 2004, p. 212.

³⁴⁷ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 160.

³⁴⁸ Alan Verjat i Luis Martínez de Merlo, “Introducción”, p. 21.

³⁴⁹ Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 116.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 157.

Després del s. XIX, podem seguir parlant de dandisme sense que fer-ho impliqui degradar els continguts morals i intel·lectuals que hem intentat reunir en aquest treball? Teòrics del dandisme com Clotas o Villena asseguren que sí, i afirmen que “aunque con especial florecimiento en un concreto momento de la Historia [...] el dandismo (su actitud, su significado) es básicamente atemporal, según lo cual será evidente que hoy -aquí entre nosotros- habrá dandys”³⁵¹. D’aquest dandisme canònic que acabem d’examinar, tan estretament vinculat a la prehistòria del capitalisme, n’han d’haver romàs entitats, signes, qualitats, naturaleses, gestos, que segur que han seguit apareixent en el que vindria a ser un dandisme dels nostres temps, adaptat a les idiosincràsies, a les característiques de la societat i la multitud amb qui li ha tocat conviure. Les pròximes pàgines treballen amb els ecos del dandisme després del dandisme canònic i apunten vers una «post-història» del fenomen que vol reunir i reinterpretar les particularitats dels dandis del nostre temps («post-història» que, mancats d’espai, aquí tan sols ens limitem a exposar parcialment, però que caldria seguir treballant en futures investigacions). En aquest capítol reivindicuem, per tant, el que creiem que a hores d’ara ja sembla clar: el fenomen dandi és una “performance [that] has been culturally important and adopted in different eras”³⁵² i per tant no s’hauria d’estudiar “as merely a flashy fop, but rather as a potent social and historical presence”³⁵³.

El dandi és una espècie que es pot reencarnar en personatges molt dispers i en temps diferents, però que sempre ha de rebutjar clarament tant els valors burgesos com l’ètica de l’obrer o el treballador; ha de buscar vies individualitzades i alternatives d’autorealització que desmantellin la faula capitalista que defensa que la dignificació i l’alliberament de l’individu passen per la seva adhesió a la cultura de l’esforç i per ser útil, productiu i treballar fins la societat. Si és cert que “cada sociedad tendrá a sus dandys que se parapetarán en llevar la contraria siempre y por sistema” també ho és que les naturaleses dels dandis dels ss. XX-XXI, malgrat respecten essencialment els principis generals que hem intentat acotar, s’han hagut d’adaptar a noves situacions i contextos socials; i per tant també han hagut de canviar d’estratègies per seguir essent inútils, improductius, ociosos i seguir passant notòriament desapercibuts amb les seves denúncies rebels al desenvolupament del capitalisme i l’economia de lliure mercat³⁵⁴. Quan diem això, però, hem de ser conscients que ja estem prenent la primera de les moltes decisions que haurem de prendre si ens proposem reescriure

³⁵¹ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 39.

³⁵² Elle Reynolds. *Understanding Dandyism in Three Acts: a Comparison of the Revolutionary Performances of Beau Brummell, George Walker, and Zoot Suit Culture*. San Diego: University of California, 2011, p. vi.

³⁵³ *Ibid.*, p. 1.

³⁵⁴ Encara que, sovint, tampoc hagin vist com un inconvenient beneficiar-se econòmicament del sistema que rebutgen. Però això no és nou, recordem que Brummell tampoc tenia problemes per acceptar els diners que la noblesa anglesa li proporcionava i que -paradoxalment- li permetien seguir essent exclusivament dandi i diferenciar-se constantment dels seus benefactors. També hem vist situacions semblants entre l’estirp de dandis que seguiran a Brummell; es poden autodesclassar gràcies al temps, els diners i l’educació que els proporciona la classe que menyspreen. Són incoherències, sí, però cap dandi tampoc no ha presumit mai de ser coherent o conseqüent, més aviat al contrari; pel dandi ser insolent i imprevisible és més important que ser congruent.

una història mínimament coherent del dandisme del nostre temps; per començar, ja estem renunciant al que considerem ha estat un mal ús de la noció de dandisme però que es va popularitzar sobretot a partir de principis del s. XX:

“Poco a poco, después, el dandysmo va siendo confundido. No es que desaparezca, es que el dandy pierde agresividad. Aún resta el dandy en actitud, en sentimiento, en tono (Cocteau lo fue en muchos detalles, por ejemplo³⁵⁵) pero el público confunde el término. Y a la actitud ya no se la llama dandysmo. Se equivoca el gesto por el traje. El traje en su más absoluta vaciedad. Y se llama dandy -falsamente- al que lleva irreprochable y distinguidísimo frac y un discreto clavel blanco en la solapa. Se confunde dandy con elegante. Y el simple elegante (aunque haya puntos de contacto) nunca es agresivo”³⁵⁶.

Segons sembla, la vessant més superficial del dandi és la que s’ha divulgat i propagat més extensament, de ben segur degut al poc interès que té l’economia de mercat en encallar-se en complexitats de caire intel·lectual que no estan enfocades al consum tutoritzat, immediat i constant. Amb el temps, s’observa una usurpació fraudulenta del sentit profund del fenomen dandi i podríem aventurar que el símptoma que denota la crisi del dandisme és, segurament, la incorporació del terme al vocabulari general: “todos hemos escuchado emplear este vocablo para designar a alguien elegante que sabe sacar partido de la moda”³⁵⁷. I aquest mal ús del terme manlleva els continguts intel·lectuals sobre els que el dandisme se sustenta i per tant no només vulgaritza el fenomen sinó que presenta com a dandisme quelcom que no ho és. Per aquest motiu, en el present treball hem intentat al·ludir a aquestes corrupcions capcioses del fenomen dandi a través de nocions com esnobs, elegants que van a la moda, i si volguéssim aquí dins també hi podríem incloure a certs personatges famosos i *celebrities* que treballen de models i utilitzen el seu cos i la seva imatge talment com si fossin maniquins, com a productes al servei de les marques i el profit econòmic. De fet, apuntant cap a aquesta «post-història» del dandisme, a la conferència “El dandy” Azúa ja va intentar vincular la degeneració i l’atròfia del dandisme dels ss. XX-XXI a la *fashionable society*, a les estrelles dels *mass media* de tendència més groguenca i rosada, a personatges masculins com David Beckham però també a femenins com Paris Hilton. En el meu cas, considero que definir Beckham o Hilton com a dandis del s. XXI no només degenera el dandisme, també li atorga una frivolitat estèril que el dandisme no té; ja ho deia B. d’Aurevilly quan afirmava que la realitat del dandisme es humana, social i espiritual, la frivolitat de l’autèntic dandi, per tant, és continent, el dandi és frívol per profunditat, és superficial per profunditat, és imatge, és cert, però imatge pensant. En el meu cas, prefereixo no parlar d’atròfia del dandisme i opto simplement per no vincular-lo a aquesta gent i busco un dandisme on la seva reactualització no impliqui declivis i degradacions intel·lectuals³⁵⁸. A més, de fet, tampoc hem d’oblidar que

³⁵⁵ Pròdig en bromes i excentricitats, certament la vida i obra de Jean Cocteau (1889-1963) té certs ecos dandis: es diu, per exemple, que un vespre “cenando con Peggy Guggenheim, se quedó irremediabilmente distraído por su propia imagen” (Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 15).

³⁵⁶ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 12.

³⁵⁷ Primo i García, “Introducción”, p. 27.

³⁵⁸ Acceptar un dandisme d’aquest tipus implicaria l’anorreament del llambreig o centelleig que simbolitza el dandi que viu en societats en decadència. Seria un dandisme degradat propi d’una societat fallida; aquí sostenim que quan el dandisme degenera i s’esfondra, deixa automàticament de ser dandisme.

tant els esnobs, com els elegants que van a la moda, com els productes humans de la *fashionable society*, no són socialment rebels ni agressius, la seva actitud no constitueix un gest poètic, i tampoc són un sentiment, ni una manera, ni molt menys una dissidència. Al contrari, són un assentiment, ratifiquen afirmativament el sistema del qual ells en són reflex i conseqüència, representen un acatament passiu de les normes del joc, i això fa que els seus vestits, per impecables i elegants que siguin, no signifiquin res. Com diu Villena, amb el saqueig del dandisme per part de l'esnobisme, la moda i les firmes comercials, en el moment que “el dandysmo pretende darse a todos -lo dice Barthes en un artículo sobre los dandys y la moda- el dandysmo desaparece. Sólo que -puntualizamos- tal cosa nunca fue dandysmo”³⁵⁹.

Sóc del parer que si volguéssim reescriure el dandisme del nostre temps basant-nos en la faceta més frívola, somàtica i exhibicionista del dandi -i agafant com a referència la vida i obra de Brummell- hauríem d'inclinar-nos cap a altres personatges. Passant-hi de puntetes, i sense ànim de voler ser normatius ni excloents, podríem pensar, per exemple, en figures com Michael Jackson, home que va estudiar amb tot tipus de miraments la seva imatge (vestimenta, calçats, gestos) i “podía ser un perfecto dandi cuando persistía en actitudes de claro distanciamiento -el guante, la mascarilla, las gafas de sol- y cuando se lanzó a los brazos de la cirugía estética, con el objetivo de convertirse en alguien totalmente sobrehumano cuya ambigüedad en materia de sexo, raza y edad no correspondía a una persona real”³⁶⁰, sinó més aviat a un personatge que s'amagava darrera una màscara³⁶¹. O Salvador Dalí, home-*performer* que va saber controlar sempre la imatge que d'ell mateix volia projectar i a qui “debemos muchos lances en la tradición de la impertinencia arrogante y la *boutade*”³⁶². O Andy Warhol, artista que va aconseguir fama mundial gràcies a la seva hàbil relació amb els mitjans de comunicació, i que es va moure sempre en el món “de las apariencias, el de los dobles sentidos, un mundo en el que nada ocurre de manera inocente”³⁶³. O James Dean, actor de cinema -abillat de màscares-, rebel sense causa, precursor de l'estètica de la subcultura rocker i símbol de la joventut eterna per morir prematura i tràgicament en un accident de cotxe que mai s'ha acabat d'aclarir si va ser un suïcidi premeditat³⁶⁴. I també personatges que juguen ambigüament amb el gènere, que es disfressen, que es travesteixen, com David Bowie (Warhol també ho havia fet en unes famoses fotografies de Christopher Makos), cantant que “con su imagen andrógina y su increíble perseverancia y fidelidad a su estilo a lo largo de los años, tiene mucho de dandi, de transgresor y de personaje literario”³⁶⁵. O figures que, com el polifacètic blogger i *instagramer* Massimiliano Mocchia di Coggiola (i d'altres dels avui anomenats *influencers*), han descobert les potencialitats «dàndiques» que incorporen les xarxes

³⁵⁹ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 12.

³⁶⁰ Primo i García, “Introducción”, p. 30.

³⁶¹ La seva addicció als fàrmacs s'ha assenyalat com la principal causa de l'aturada cardiorespiratòria que el mataria amb 50 anys. Novament, màscares i finals tràgics.

³⁶² Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 40.

³⁶³ Peio H. Riaño, “Warhol se hizo mujer”. *Público*. 02.08.2010. www.publico.es. Web 09.04.2018.

³⁶⁴ Cf. Keith Elliot Greenberg. *Too Fast to Live, Too Young to die. James Dean's Final Hours*. Wisconsin: Applause Theatre & Cinema Books, 2015.

³⁶⁵ Primo i García, “Introducción”, p. 30.

socials i treballen la seva imatge i la projecten estudiadament a través de blogs, Facebook, Twitter o Instagram (són eines que permeten jugar fàcilment amb les ambigüitats i il·lusions pròpies del dandisme, i faciliten que, sense haver de donar explicacions, aquests usuaris puguin insinuar amb comoditat que són quelcom més que gent que vesteix bé³⁶⁶).

Tots aquests personatges que acabem de convocar representen el tipus de dandi de naturalesa treballadament encriptada i amb un aspecte impenetrable però atractiu que, com indica amb sorna Azúa -i esperant se'ns perdoni la incorrecció-, fa “imposible saber si es un perfecto imbécil o el hombre más sabio del universo”³⁶⁷. Això sí, les seves màscares, la seva impridictibilitat, l'exhibició tenaç dels seus diferents tipus de jos, ens mostren que el dandisme en gran mesura també avança i treballa amb un dels grans temes que defineix el que s'ha acordat batejar com postmodernitat. La condició de l'home postmodern és que “el sujeto está constitutivamente escindido, «la vida ya no habita en la totalidad»”³⁶⁸, el devenir forma part del caràcter del ser i per tant “al sujeto escindido no puede ya corresponderle un ser uno, bueno, permanente y eterno”³⁶⁹, serà, com defensaran teòrics com Lyotard o Vattimo, pura acció, pura decisió, i sobretot, pura creació. Si assumim que no existeix un jo únic, natural i cohesionat que ens defineixi objectivament i sempre (precisament perquè, a grans trets, ens definim a través dels altres) tampoc podem presentar un jo que sigui universalment «veritable», un jo que sigui no-ficcional, un jo que no sigui una construcció dèbil i fluctuant, una màscara determinada per les circumstàncies, les nostres intencions, el moment o l'esguard de qui ens mira. El dandi renuncia a concebre's a sí mateix “como una entidad monolítica, unidimensional, sincera, auténtica y espontánea”³⁷⁰; en aquest sentit, el dandisme explota artísticament la qualitat incerta d'aquest ens fragmentari que és el jo, i el fet de vestir màscares o aquest fer-se la *toilette* -talment com passava amb l'exaltació que fa el dandi de l'artificialitat- s'han d'entendre com un acte de sinceritat, precisament perquè mostra obertament la seva qualitat d'antinatural, de postís i de constructe (recordant-nos, a la vegada, que la construcció del jo del dandi no és menys artificial que el jo coherent i unitari que pot presentar la falsa naturalitat social)³⁷¹.

³⁶⁶ Ajuden a edificar la situació perfecta pel subjecte virtual, “la situación en que la subjetividad es depositada en un soporte ajeno al cuerpo, un soporte técnicamente sofisticado y que, a la postre, resulta ser mucho más significativo que el propio sujeto” (Isabel Clúa, “Cuando Frankenstein encontró a Dorian Gray: dandismo, post-identidad y sujetos virtuales”. *Lectora*. Nº 10, 2004, p. 121).

³⁶⁷ Azúa, “El dandy”.

³⁶⁸ Jesús J. Nebreda, “Tras las huellas del hombre posmoderno. Y parte 3: La posmodernidad «da qué pensar»”. *Gazeta de Antropología*. Nº 10, 1993, p. 9.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Isabel Clúa, “Cuando Frankenstein encontró a Dorian Gray”, p. 124.

³⁷¹ Vattimo assegura que “filósofos nihilistas como Nietzsche o Heidegger (y también pragmatistas como Dewey o Wittgenstein), mostrándonos que el ser no coincide necesariamente con lo que es estable, fijo, permanente, que tiene algo que ver más bien con el acontecimiento, el consenso, el diálogo, la interpretación, se esfuerzan por hacernos capaces de captar esta experiencia de oscilación del mundo posmoderno como oportunidad (*chance*) de un nuevo modo de ser (quizás: por fin) humanos” (Gianni Vattimo, “Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?”. Dins: VV. AA. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1994, p. 19). Al meu entendre, el dandisme pot aspirar a un objectiu semblant.

Talment com Schiffer fa a *Le dandysme, dernier éclat d'heroïsme*³⁷², a l'hora de preguntar-nos sobre les característiques del nou dandi podem intentar encarar la vaguetat de la seva definició no com un problema sinó com una avinentesa; interpretar-la “as an invitation to enjoy the possibilities of unrestrained analogizing”³⁷³ sense que això impliqui que bategem gratuïtament de «dàndic» qualsevol gest. “Dandysm, dandyism! A magic word! A luxurious vocable, a precious term particularly dear to journalists and literary debutants! [...] Somebody, if he is elegant, surprises us with the smallest idiosyncrasy: dandyism. Dandyism all the time, everywhere! [...] Nothing could be more exaggerated”³⁷⁴, apuntava Boulenger fa més d'un segle; partint d'aquesta advertència i tenint en compte que ha estat precisament l'ús infundat del terme el que ha tendit a banalitzar un fenomen que -paradoxalment- protesta contra la banalitat, també es podria apuntar cap una «post-història» del dandisme que seleccionés figures molt disperses però amb trets «dàndics» que representessin evolucions més aviat plàcides del dandisme obertament intel·lectualitzat i d'influència més baudelairiana de finals del s. XIX.

Lluny de voler ser exhaustius, una «post-història» d'aquest tipus podria incloure, per exemple, a nivell literari, novel·les de principis del s. XX com *Demian* (1919) de Hermann Hesse, molt vinculada a la faceta més espiritual del dandisme *fin de siècle*. Amb raó Collin Wilson (a *The Outsider*) situava a Hesse al costat de “Barbusse, de Sartre, de Camus, y ponía a los personajes de sus novelas como paradigmas del hombre desplazado”³⁷⁵, perquè amb obres com *Demian* o *El llop estepari* (1927) l'autor comença a concebre un pensament que amb els anys s'ha acabat catalogant d'existencialista pels seus dissenys de treballar amb una espiritualitat o psicologia interior que vol ser capaç de donar respostes als humans que viuen immersos en les mediocritats i absurditats de les societats occidentals de postguerra. Algunes recreacions literàries del dandisme pertanyen “al género de las *bildungsroman* o novelas de formación. Estas novelas narran el desarrollo de un personaje desde su infancia o juventud hasta su madurez, y lo hacen en términos de un desarrollo moral o psicológico posibilitado por ciertas circunstancias de las que se vale o por determinados esfuerzos de autosuperación”³⁷⁶; en el cas de *Demian* l'autor presenta, a través de la relació d'amistat que s'estableix entre Sinclair i Demian, una reacció particular envers les estructures morals de l'època i un viatge iniciàtic introspectiu narrat en primera persona (Sinclair) que té com a objectiu la recerca del jo i la construcció sincera i conscient de la individualitat del protagonista. Demian és madur, intel·ligent i educat. Té pocs anys més que Sinclair però és descrit com un noi que pels seus trets físics i els seus gestos sembla ser més gran. De gestos segurs, de constitució forta, front ample i boca fina, el seu rostre sembla no pertànyer al

³⁷² Cf. Daniel Salvatore Schiffer. *Le dandysme, dernier éclat d'heroïsme*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

³⁷³ Jan Stanek, “Daniel Salvatore Schiffer. *Le dandysme, dernier éclat d'heroïsme*: Review”. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*. Nº 1, 2012, p. 123.

³⁷⁴ Marcel Boulenger. *Lettres de Chantilly*. Paris: Floury, 1907, p. 115. Citat i traduït a: *Ibid.*, p. 127.

³⁷⁵ José María Carandell. *El autor y su Obra. Hermann Hesse*. Barcelona: Barcanova, 1984, p. 8.

³⁷⁶ Loredo Narciani, “El yo como obra de arte en el dandismo”, p. 40.

temps. Sent algú que va ben vestit no vesteix convencionalment, sent atractiu no irradia una bellesa habitual:

“El veig estrany, solitari i silenciós, com un astre, envoltat d’un aire propi, vivint d’acord amb les pròpies lleis. Ningú no l’estimava, ningú no li tenia confiança [...] Els mestres el deixaven tan tranquil com era possible. Era un bon alumne, però no pretenia agradar a ningú, i de tant en tant arribava a la nostra oïda el rumor d’algun mot, d’algun comentari o rèplica que havia dit a un mestre i que no tenia res a desitjar quant al grau d’acerba provocació o ironia”³⁷⁷ / “Potser era bell, potser m’agradava, potser em repel·lia; també això era difícil d’escatir. Només veia una cosa; era diferent de nosaltres, era com un animal, o com un esperit, o com una pintura; no sé com era, però era una altra cosa, inimaginablement distint de tots nosaltres”³⁷⁸.

El seu triomf, com deia Balzac, “constituye el ser vulgar y distinguido a un mismo tiempo: o sea, ser reconocido por los suyos e ignorado por la masa”³⁷⁹. Mantenint sempre l’ambigüitat distant, Demian conserva el que Baudelaire anomenava el «caràcter» de la bellesa del dandi, que consisteix en ser “un fuego latente que tan sólo se deja entrever, que podría resplandecer, pero no quiere hacerlo”³⁸⁰; sap que la distància fa poesia i que si es vol ser captivant sempre és precís deixar que la imaginació tingui alguna quimera per acariciar. Demian exercirà d’amic-guia de Sinclair en el seu procés d’individualització, creixement i maduració personal. Molts dels ecos del nihilisme «dàndic» que hem treballat se’ns fan presents quan llegim que Demian (com Sinclair, encara que ell inicialment no n’és conscient) du la marca de Caïn al front i la reivindica desmuntant un dels mites fundacionals de la cultura cristiana. Aquest senyal, per a Demian, representa la transmutació de valors, i apareix simbòlicament al front d’aquells que volen (o poden) crear les seves pròpies veritats i sistemes morals conscientment efímers, rebutjant la moralitat imposada per la societat burgesa imperant de l’època: “la gent va dir que els individus que tenien aquell senyal eren inquietants, i de fet ho eren. La gent amb valor i caràcter és sempre molt inquietant per als altres. I com que corria pel món una estirp de persones agosarades i inquietants, doncs era molt incòmode i a aquesta estirp li van penjar un sobrenom i una llegenda, per venjar-se’n, per mantenir una miqueta a ratlla el temor que havien provocat”³⁸¹. Demian creu que el primer pas cap a un mateix és ser conscient que el propi jo ha de ser capaç de decidir què és el Bé i què és el Mal. Apunta cap al superhome de Nietzsche, cap a l’egoisme sà del nen, perquè transmuta els valors guiant-se a través de la seva genuïna voluntat de poder, no creu en estructures morals úniques i absolutes però aquesta inestabilitat ja no es tradueix en *tedium vitae* o apatia; es mostra impertorbable, altiu, lliure, solitari, mai transmet inseguretat o desmesura, se situa, en definitiva, més enllà del Bé i del Mal perquè ell és el seu Bé i el seu Mal³⁸²: “només puc dir que [Demian] era diferent dels altres en tots els sentits; tenia un segell

³⁷⁷ Hermann Hesse. *Demian*. Barcelona: Edhasa, 1988 [1919], p. 58.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 59

³⁷⁹ Balzac, “Tratado de la vida elegante”, p. 74.

³⁸⁰ Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, p. 111.

³⁸¹ Hesse, *Demian*, p. 35.

³⁸² Si sabem que “el dandy funda su escuela de valores en lo que los demás juzgan inútil. Su camino es el mal [...] No es un hombre con ideales; sus ideales están en sí mismo” (Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 22) també podrem valorar la importància que tindran en Sinclair les ensenyances de

eminentment propi i personal, i per això cridava l'atenció... encara que feia tot el possible per no cridar-la, o es captenia com un príncep disfressat que es troba enmig de camperols”³⁸³. Com el dandi del XIX, és un home satèl·lit que es barreja entre la gentada i defensa la desigualtat, la jerarquia, la diferència, el canvi, l'experiment, el risc, en front de la igualtat, la democràcia, la seguretat i els valors propis de la moral col·lectiva del remat. En gran mesura, però, es presenta com una evolució del dandisme perquè si Demian no ha superat el nihilisme poc li queda, és un nihilisme que comença a activar-se, que potser encara no converteix del tot la ironia en humor, però sense deixar de ser rebel tampoc es desfà en crítiques, en negacions, en queixes; és un creador que vol dir Sí a la vida, Sí a la realitat, i no vol quedar-se encallat rebotant-se en la destrucció perquè sap que això el faria dependent i l'afebliria. Demian viu una vida urbana de *flâneur*, còmoda i contemplativa, no tenim notícia que es dediqui a gaire més que a treballar-se interiorment i a construir la seva pròpia imatge; és un aristòcrata del saber viure, un seductor de la vida, que no busca, camina, i està atent a qualsevol element interessant que se li creua. Representaria una reencarnació tardana i desenvolupada dels dandis de la segona meitat del XIX que treballen una dimensió intel·lectual i moral que transforma el dandisme en aquesta espècie d'humanisme elegant³⁸⁴; d'aquests homes que volen tornar a l'home, que no volen ser ni animals ni números, perquè saben que “alguns no arriben mai a ésser homes; resten granotes, sargantanes, formigues. Alguns són meitat home i meitat peix”³⁸⁵; d'aquests dandis més baudelairians que brummellians, que miren l'aparença i mai no la oblidem, però, potser conscients de la degradació que havia implicat el mal ús del terme i la confusió habitual entre esnobisme o elegància supèrflua amb dandisme, es preocupen per deixar veure el contingut intel·lectual de la seva actitud. El seu escenari és la vida, els gestos del dia a dia la seva obra. Això sí, allò que pels dandis del decadentisme podia ser monòton, trist i gris, per Demian ja s'intueix que pot ser un espectacle i una possibilitat. Llegint el final no queda clar si Demian ha existit mai o si ha estat sempre l'*alter ego* espiritual de Sinclair, l'amic i guia que el protagonista portava a dins i que li ha proporcionat les forces suficients per esbossar el seu jo (que es defineix per estar obert al canvi i mutar constantment) i adquirir el vigor, l'ímpetu i la convicció que requereix l'actitud del dandi. El que sí que queda clar és que a hores d'ara ja no podem pensar que és casual que la novel·la acabi amb la imatge del protagonista davant d'un mirall, l'objecte

l'organista Pistorius, la persona que li presenta la figura d'Abrahas, un déu que concilia el diví i el demoníac, que permet adorar la totalitat del món i no només el cosmos amputat arbitràriament que el déu i la moralitat cristiana estimen: “el nostre déu es diu Abrahas, i és Déu i és Satanàs, té dintre seu el món lluminós i el món obscur. Abrahas no té res a objectar a cap del seus pensaments, a cap del seus somnis. No ho oblidis. Però l'abandonarà si algun dia esdevé normal i irreprotxable” (ibid., p. 126). Aquesta divinitat no s'ha d'interpretar com si aquests homes i dones fills de Caín practiquessin algun tipus de religió pagana. Abrahas és una al·legoria de la mort de Déu i la conseqüent solitud d'aquells que l'accepten: “nosaltres, els del senyal, podíem passar, amb raó, per estranys, i fins i tot per folls i perillosos davant el món. Érem gent desvetllada o que es desvetllava, i el nostre esforç s'adreçava a una vigília cada vegada més perfecta, mentre que l'esforç i la recerca dels altres s'adreçava a vincular cada vegada més al ramat les pròpies opinions, els ideals i els deures, la vida i la felicitat” (ibid., p. 164).

³⁸³ Ibid., p. 32.

³⁸⁴ Dorronsoro, *Una aproximación al dandismo*, p. 182.

³⁸⁵ Hesse, *Demian*, p. 7.

«dàndic» per excel·lència. S'intueix que Sinclair ja no es veurà més amb Demian, però té molt clar que per retrobar-se amb ell, l'únic que ha de fer és “baixar al fons de mi mateix, on dormiten al mirall fosc, les imatges del destí, em cal inclinar-me sobre aquest fosc mirall, i veig la meua pròpia imatge, que ja s'assembla completament a ell, el meu amic i el meu guia”³⁸⁶.

Valle-Inclán, per la seva banda, representa anàlogament el tipus de dandisme d'influència baudelairiana que tracteja amb la bohèmia artística; “fue el bohemio principesco, que aunque anduviera mal de cuartos, se comportaba como un gran señor de un mundo perdido. Bohemio de la mejor ley, Valle fue además, muy a menudo, un dandi”³⁸⁷. I, com passa sovint, també tindran trets «dàndics» els protagonistes d'algunes de les seves obres mestres. Pensem, per exemple, en el Marqués de Bradomín, heroi de la tetralogia narrativa de les *Sonatas* (1902-1905) i considerat sovint l'*alter ego* de l'autor. Valle-Inclán “combina aquí dandysmo y donjuanismo, situando así a su Marqués en una ilustre y privilegiada serie de antepasados españoles, aunque no sin dotarlo también de diversos síntomas decadentes”³⁸⁸; a més, gràcies al tarannà quixotesc del protagonista, també s'accentuaran les impertinències pròpies de tot dandi, una bona mostra podria ser quan llegim: “Los españoles nos dividimos en dos grandes bandos: uno, el Marqués de Bradomín y, en el otro, todos los demás”³⁸⁹. Com suggereix Hinterhäuser, amb obres com aquesta “Valle-Inclán se acredita como nietzscheano español, de modo que su Marqués, a pesar de toda la peculiaridad ibérica, no sólo está unido por un fuerte eslabón a la cadena de la vida intelectual europea, sino que a través de esta vinculación gana una dimensión nueva y original en su calidad de dandy”³⁹⁰. Quelcom semblant passarà anys més tard amb aquest “hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales”³⁹¹ que és Max Estrella, protagonista de *Luces de Bohemia* (1924); sent un artista que algun dia va tenir cert reconeixement, ara, vell i cec, deambula errant per un Madrid mesquí i turbulent en la que serà la seva última deriva nocturna. Les vicissituds esperpèntiques que presenciem i la seva mort entre commovedora i patètica constitueixen una última crítica a la cultura oficialista i a la societat que no és capaç de reconèixer els seus pròcers.

També podem considerar a Luis Cernuda “un dandy espiritual, un dandy cuyo significado se mezclaba -en lo íntimo, sobre todo- con el del poeta”³⁹². L'any 1929, al conte “El indolente”, reflexionava sobre l'assumpte i evidenciava que per a ell el dandisme no era una qüestió d'aparença, sinó que responia a un pensament, a una cosmovisió penetrant i íntima:

³⁸⁶ Ibid., p. 187.

³⁸⁷ Luis A. de Villena, “Valle-Inclán; bohemio y más”. www.luisantoniodevillena.es. Web 01.05.2018.

³⁸⁸ Hinterhäuser, *Fin de siglo; figuras y mitos*, p. 85.

³⁸⁹ Ramón María del Valle-Inclán. *Sonata de primavera/Sonata de estío; memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa Calpe, 1965, p. 107.

³⁹⁰ Hinterhäuser, *Fin de siglo; figuras y mitos*, p. 86.

³⁹¹ Ramón M. del Valle-Inclán. *Luces de Bohemia: esperpento*. Madrid: Espasa Calpe, 1993 [1924], p. 53.

³⁹² Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 134.

“Cierta amigo pretendió una vez convencer a quien esto escribe [...] de que él se acicalaba y adornaba, no para atraer, sino para alejar a la gente de su lado. Había notado, o creído notar, que, si bien la mujer elegante atrae, el hombre elegante repele. Según dicha teoría el dandismo no sería sino una forma entre otras de aspirar a la soledad ascética del yermo. Lo cual puede ser cierto. Al menos los más escépticos deberán reconocer que de todas las formas que ha revestido esa vieja aspiración humana de la soledad, ésta del dandismo, aparece así como la más refinada de todas”³⁹³.

La inclinació de Cernuda pel dandisme arriba al seu clímax pels volts de 1930, “coincide con su fervorosa adhesión al surrealismo, no sólo como modo de escritura, sino como cauce de rebelión contra un mundo que desdeña. Coincide con la plena afirmación, ya en su persona, de ese nihilismo [...] desengañado, altivo, magnífico y lánguido al mismo tiempo -tan dandy todo-”³⁹⁴. La rebel·lió del surrealisme s’unia a les rebel·lions del poeta espanyol, des de l’atàvica, personal i sexual -el desig que l’homosexualitat deixés d’estar oprimida- fins a la de caire més social i general del país; Cernuda, com a bon dandi, unia totes aquestes insubordinacions en l’harmonia de la seva persona, dels seus poemes i la seva visió del món. Quan a partir de 1932 abandoni la pràctica del poema surrealista, també renunciarà a la inclinació més externa al dandisme, però malgrat que formalment es desdibuixin, ambdós rebel·lions -surrealisme i dandisme- perviuran en la seva actitud: “el elemento surrealista [...] queda en el tono vital de Cernuda, en su no ceder jamás a la facilidad ni al convencionalismo, mientras que el elemento dandístico -las actitudes y sentimientos vitales, sobre todo, que propone- pasan más a su poesía, al entramado de su texto”³⁹⁵. Llegint el poema “Para unos vivir” (1931), constatem que Cernuda sempre es va veure a ell mateix «como napie cuya baraja se ha perdido»; se sabrà sempre maleït i condemnat, però altiu i orgullós, també reivindicarà fins al final l’existència d’aquest club exclusiu d’artistes dandis i solitaris que, «elásticos, callados», aspiren a dignificar la vida:

“Con la gracia inocente de esbeltos animales
se mueven en el aire estos hombres sonoros,
bellos como la luna, cadenciosos de miembros,
elásticos, callados, que ennoblecen la fuerza.
Las mentiras solemnes no devoran sus vidas
como en el triste infierno de las ciudades grises.
Aquí el ocio es costumbre. Su juventud espera.
La hermosura se precia. No alienta la codicia”³⁹⁶.

³⁹³ Luis Cernuda. *Prosa narrativa y Teatro*. Sevilla: Renacimiento, 2002, p. 51.

³⁹⁴ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, pp. 138-139.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 143.

³⁹⁶ “Resaca en Sansueña, I” (1943). Dins: Luis Cernuda. *Las nubes/Desolación de la Quimera*. Madrid: Cátedra, 1984. Sansueña serà pel poeta la imatge mítica d’un poble del sud; “este espacio físico del sur, de Andalucía, mitificado ahora por el poeta, contrasta con la otra realidad en la que ha quedado convertida España -la ruina, la destrucción, el odio reinan por toda su geografía destruida y asolada- y con la amargura de verse obligado a vivir, como ángel caído, fuera de este paraíso, en el destierro” (Juan Matas Caballero, “El viaje en la poesía (de *Las nubes* a *Desolación de la Quimera*) de Luis Cernuda”. Dins: J. Matas, J. E. Martínez, J. M. Trabado (eds.). *Nostalgia de una patria imposible; estudios sobre la obra de Luis Cernuda*. Madrid: Akal, 2005, p. 482). Aquest poble mític, ideal, es convertirà en el cos, en l’actitud, en la rebel·lió poètica que Cernuda oposarà als valors i les maneres de la societat establerta; Cernuda “se sabe condenado. Y su vida será el gesto, como en el dandy” (Villena, *Corsarios de guante amarillo*, p. 145).

Si busquem personatges menys notoris, l'estiu del 2017 el MNAC va dedicar una exposició retrospectiva de la vida d'Ismael Smith Marí (1886-1972), escultor de figures deformes, grotesques i ambigües sexualment i gravador d'escenes esperpèntiques que produí una "obra inquietant i variada, que va anar quedant al marge del discurs oficial fins a arribar al desclassament i el menyspreu"³⁹⁷. La seva vida i la seva obra són difícilment indissolubles, "era com si ell fos una creació més del seu catàleg o, potser, l'obra mestra que les sumava totes en un arquetip esplèndid, atractiu per a uns i, a la llarga, repulsiu per a uns altres. Ismael no passava desapercebut per a ningú. Es feia notar a tothora i li encantava fer-ho! Era la seva pròpia obra d'art, tal com havia de ser per a un dandi a ultrança"³⁹⁸.

I, fent un salt temporal important, aquesta mateixa tradició de dandis intel·lectualitzats es podria allargar fins a les portes dels nostres dies, perquè també hi podríem arribar a inscriure, per exemple, a Jep Gambardella, protagonista de *La grande bellezza* (2013) de Paolo Sorrentino. Gambardella (Toni Servillo) assegura que «buscaba la gran belleza. Pero... no la he encontrado»; és un escriptor de 65 anys -elegant, cínic, *bon vivant*, noctàmbul, fumador i bevedor insaciable- que ha escrit una sola novel·la de joventut i es dedica a viure de renda i a practicar el periodisme per combatre el tedi i la monotonia que l'aclaparen. Des de la primera escena on presenciem una de les festes més destacables del cinema recent, amb Gambardella de galant indiscutible, la pel·lícula esdevé una desfilada de personatges poderosos però insubstancials, buits, decadents i depriments: "la lección de Jep a una progre vendida a la telebasura es brillante, y lo mismo la atinadísima crítica al arte conceptual; o la escena en que el protagonista deja plantada a una millonaria tras el amor, pues ella pretende amurmarlo con las fotos de sus viajes y Jep se ha prometido, cumplidos los 65, que jamás volverá a hacer «nada que no quiera hacer»"³⁹⁹. Intercalats amb escenes de diàlegs punyents (banyats d'ironia intel·ligent -però trista-) també presenciem constants passejos sense rumb del protagonista pels carrers de Roma, a la manera del *flâneur* baudelairià. Una pel·lícula, a la fi, sobre l'avorriment "asumido y malamente combatido, que es una gran verdad de nuestro tiempo, junto a la neurosis, que también asoma, y al fin, la muerte, claro"; què és -es pregunta Ventoso- "el Valle-Inclán de Bradomín más que *gambardellismo*, barato y sublime al tiempo?"⁴⁰⁰.

L'inventari d'aquesta tipologia «dàndica» es podria allargar molt més; també en podrien ser bona mostra, per exemple, els dandismes que emanen de les vides i obres de figures tan dispars com el trompetista Chet Baker, Gabriel Ferrater, el «poeta y vago» Roberto Bolaño, Leonard Cohen o els sovint oblidats germans Panero, fills -i «fin de raza»- del poeta oficial del règim franquista Leopoldo Panero⁴⁰¹. La qüestió és, però, que després de tot el que s'ha

³⁹⁷ Josep Casamartina i Parassols (comissari), "La belleza i els monstres: Ismael Smith". MNAC (Barcelona). Dossier de premsa. 2017, p. 5.

³⁹⁸ Ibid., pp. 7-8.

³⁹⁹ Luis Ventoso, "En defensa de Jep Gambardella". ABC. 06.05.2014. www.abc.es. Web 15.05.2018.

⁴⁰⁰ Ibid.

⁴⁰¹ Serà difícil veure altre cop tants dandis en una mateixa família, i que tots ells secundin tan inequívocament les paraules de Wilde a *De Profundis* quan deia: "Society, as we have constituted it, will

exposat en aquest treball -i sense voler menystenir els nous matisos que adquireixen les rebel·lions dels dandis de tradició baudelairiana que acabem de convocar-, és cert que molts d'aquests homes ja no representen un dandisme que ens pugui sorprendre gaire a hores d'ara, perquè, en definitiva, personatges com Max Estrella, Smith o Gambardella -malgrat poden ser apassionants- afegeixen poc al dandisme que hem estat estudiant, sobretot pel que fa a actituds i respostes; representen el que podríem anomenar una herència continuista. Per això, tot seguit busco dandis dels ss. XX-XXI que personifiquin una herència més aviat rupturista, que amb els seus gestos trenquin obertament amb la malenconia, la serietat, la gravetat i la tendència a l'aflicció d'aquells dandis del XIX, i que, alhora, segueixin essent artísticament representatius de les lluites dels seus dies, reflex (sempre per contraposició, per reverberació) de les crisis, decadències i particularitats col·lectives de la modernitat del seu temps. Compartiran aquestes característiques «dàndiques» que són atemporals i transversals, però intento que siguin homes -i en ple s. XX de ben segur que ja podríem incloure-hi dones també!- diferents, que protagonitzin nous comportaments i gestualitats en resposta a la modernitat que els ha tocat viure. Sense ànim de sistematitzar ni d'anul·lar els «post-dandismes» que hem presentat en aquest apartat, tot seguit presento una tradició que podem encarar partint d'un mínim comú múltiple que li atorga certa unitat, i això fa que l'exercici esdevingui una mica més clarificador. És un dandisme que vehicula i integra les dues vessants del fenomen que hem anat perfilant: la tendència més brummelliana, ociosa, frívola, silenciosa, esteticitzant, inútil, improductiva, anti-instrumental, i la vessant més

have no place for me, has none to offer" (Oscar Wilde. *The Complete Works of Oscar Wilde; Vol. 2, De Profundis. 'Epistola: In Carcere et Vinculis'*. Oxford: Oxford UP, 2005, p. 152) . Els tres germans Panero, fills d'una família franquista burgesa i acomodada en evident declivi, representen un dandisme àcid que irradia intel·ligència, erudició, incapacitat pel treball, maleïtisme, decadència, alcoholisme, autodestrucció i temptatives de suïcidi; com si volguessin matar totalment al pare, per acabar definitivament amb el seu llegat, cap dels tres tampoc no tindrà mai descendència. Al documental "El desencanto" (1976) de J. Chávarri ja es fan evidents els trets «dàndics» dels germans Panero. Veiem com el gran, Juan Luis Panero, tot i ser el més fred i distant de tots ells, té temps per presentar-se com un poeta "alcohólico y con una mujer horrorosa", per declarar-se fetitxista mostrant com a veritables trofeus fotografies dels seus referents (Fitzgerald, Camus, Cernuda...) i per comentar els seus intents de suïcidi. Leopoldo María Panero, el mitjà, serà el poeta més reconegut de tots tres; rebel incorregible, de sexualitat ambigua, vocació de suïcida, cínic empedreït i diagnosticat d'esquizofrènia paranoica, al llarg de la seva vida va alternar entre la presó i l'internament forçat a més de vint centres psiquiàtrics. Seria l'últim dels germans en morir, però ell mateix afirmava que la medicina convencional el va estar matant bona part de la seva vida a base de teràpies d'electroxocs, barbitúrics i antipsicòtics. Al documental ens deixa frases per emmarcar; parlant d'alcoholisme cita a Artaud i exclama: "yo me destruyo para saber que soy yo y no todos ellos". De la seva boca també escoltem: "yo creo que he acabado en el fracaso más absoluto, lo que pasa es que yo pienso que el fracaso es la más resplandeciente victoria". I més endavant, parlant amb la mare (Felicidad Blanc), quan aquesta li recorda que de petit Leopoldo s'havia disfressat d'arlequí, ell respon: "sí, iba disfrazado de mí mismo". Moisés Panero, el petit, el rei de la nit madrilenya, acabaria morint de càncer als 52 anys, després de conviure amb una cirrosi i afligit de polineuritis crònica. Sense obra publicada, l'únic que podem llegir d'ell són col·laboracions en premsa, però a "El desencanto" ja ens avisava d'aquesta "incapacidad de los Panero para el trabajo, incapacidad que ya arrastra cuatro o cinco generaciones" (Jaime Chávarri, "El desencanto". 1975. Arxiu de vídeo. www.vimeo.com/155844430. Web 17.05.2018). L'any 1994 Ricardo Franco dirigiria una segona part del documental dels Panero titulant-lo "Después de tantos años"; veient el que hi veiem, tan sols podem dir que acaba essent la crònica d'una ruïna anunciada. (Tampoc pot ser casualitat que un autor tan dandi com Villena, a més de compartir experiències nocturnes amb Leopoldo als anys 70', també dedicés el seu *Lúcidos bordes de abismo* (2014) a aquesta saga maleïda de les lletres espanyoles).

intel·lectualitzada i artística. Tots ells serien el que podríem anomenar bartlebys i «artistes sense obra».

3.2.- Bartlebys i «artistes sense obra»

“En fin, que decidí que mi vida sería mi propia obra de arte. La verdad es que durante un tiempo logré ser un modelo, elegante, y hasta admirable, de artista sin obra. No producía nada, pero notaba que todo el mundo me conocía en Barcelona. Mi arte principal era el paseo crepuscular y tomar el sol al mediodía en las terrazas de una ciudad a la que hasta sabía encontrarle los infinitos matices del gris [...] En mi vida han chocado al menos dos tensiones siempre: afán de protagonismo conviviendo con una contradictoria pulsión radical hacia la discreción; la necesidad de estar y la de no estar al mismo tiempo, y también la necesidad de escribir, pero a la vez la de dejar de hacerlo, y hasta de olvidarme de mi obra [...] Y en realidad suscribir aquello que decía Walt Whitman: «¿Me contradigo? Muy bien, me contradigo»⁴⁰².

Els dandis han somrigut sempre; somreien Brummell i Byron, somreia el comte d’Orsay i somreien Baudelaire i Wilde. Les tonalitats d’aquest somriure tan dandi i tan humà, però, es transformen a mesura que el fenomen avança. Transita de la fredor a gradacions més càlides, i si en algun moment el somriure del dandisme ha passat per ser un somriure intel·ligent però afligit i abatut, melancòlic, cuirassa de sofriments interiors, un dels factors que considero palesen més l’evolució que tractem tot seguit és que l’arqueig de llavis (o fins i tot el riure, però sempre sense fer soroll, sense crits, sense eufòria histèrica) dels següents dandis adquireix atributs més afirmatius, jovials i festius; s’activa, es neteja de subterfugis i es vol innocent de culpa perquè s’ha desabillat de molts suplicis i remordiments (i d’alguns dolors -evidentment no de tots-).

Però, qui són aquests bartlebys i «artistes sense obra»? Seran dandis que encarnen l’esperit de Bartleby, l’oficinista del conte de Herman Melville que no treballa mai i que “durante prolongados lapsos, se queda de pie mirando hacia fuera por la pálida ventana que hay tras un biombo, en dirección a un muro de ladrillo de Wall Street [...] Que nunca ha dicho quién es, ni de dónde viene [...] que cuando [...] se le encarga un trabajo o se le pide que cuente algo sobre él, responde siempre diciendo: -Preferiría no hacerlo”⁴⁰³. Seran escriptors, per tant, que passen pel laberint del No, que representen “la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre”⁴⁰⁴. I no només contemplarem alguns dels escriptors que no escriuen i que Vila-Matas reuneix a *Bartleby y compañía* (2000); inspirant-nos en l’*Artistas sin obra* (1997) de Jean-Yves Jouannais també convocarem altres tipus d’artistes que no produeixin, màquines solteres, “dandys o elegantes

⁴⁰² Enrique Vila-Matas, “Doble «shandy»”. Dins: Jouannais, *Artistas sin obra*, pp. 10-12.

⁴⁰³ Enrique Vila-Matas. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Debolsillo, 2016, pp. 11-12. La peculiaritat d’aquest llibre és que està conformat per un reguitzell de notes a peu de pàgina que comenten un text invisible.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 12.

creadores que [...] [han] optado por la no-creación, personas que [...] [han] realizado obras para sí mismos en lugar de hacerlas para la lógica industrial”⁴⁰⁵. Comencem doncs, aquí, una breu crònica d’algunes d’aquestes veus que s’alcen contra la cultura de l’esforç, d’aquestes “vidas poco ilustres de artistas que no han producido objetos, pero que no por ello han dejado de ejercer una influencia fundamental en su época”⁴⁰⁶. Si agafem a Duchamp com a model d’aquest dandisme, després concebrem més còmodament les actituds de part del seu seguici.

Declaració d’intencions; Marcel Duchamp com a prototip modèlic

Duchamp (1887-1868) és hereu de moltes de les idees sobre el dandisme que hem estat examinant en aquest treball; és improductiu (o molt poc), no li interessa el rendiment, és un artista pirrònic, antidogmàtic, ociós i contemplatiu; ell mateix afirmava que l’art no s’hauria d’haver separat mai de la vida, i que “me gusta más respirar que trabajar. No creo que el trabajo que he hecho pueda tener en el futuro ningún tipo de importancia desde el punto de vista social. Así que [...] mi arte consistiría en vivir; todos y cada uno de los segundos, todas y cada una de las veces que respiramos son como una obra que no está en ninguna parte”⁴⁰⁷. Llegint *Conversaciones con Marcel Duchamp* de Pierre Cabanne es fa evident que Duchamp era plenament conscient que l’artista -i sobretot aquell que, com ell, fa de la seva vida la seva obra- no té un poder total sobre la significació de la seva obra; que l’espectador o la gent que l’envolta són qui en definitiva atorgaran significats i afegiran una creació suplementària quan interpretin l’obra o els gestos d’aquest artista:

“Considero [...] que si un señor, un genio cualquiera, viviera en el centro de África e hiciera a diario unos cuadros fantásticos sin que los viera nadie ese señor no existiría. Dicho de otro modo, el artista sólo existe si lo conocen. Por lo tanto, puede concebirse que existan cien mil genios que se suiciden, que se maten, que desaparezcan porque no supieron hacer lo necesario para darse a conocer, para imponerse y alcanzar la fama [...] El artista hace algo un día y llega al reconocimiento mediante la intervención del público, la intervención del espectador [...] Es un producto con dos polos; está el polo del que hace una obra y el polo del que la mira. Yo le doy a quien la mira tanta importancia como a quien la hace”⁴⁰⁸.

Només pots ser artista sense obra si hi ha algú que et reconegui com a tal. Però què fa que el silenci de Duchamp parli més i tingui més significat que el silenci de qualsevol persona quan mira una paret tancada a casa seva? Què fa que la improductivitat artística de Duchamp tingui continguts conceptuals i la improductivitat artística de la majoria de nosaltres no en

⁴⁰⁵ Enrique Vila-Matas, “Doble «shandy»”, p. 13.

⁴⁰⁶ Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 24. Al llarg d’aquest treball hem dit en reiterades ocasions que el dandisme converteix la vida, el gest, en una obra d’art intangible, que no està enlloc, que no queda enlloc. Hem utilitzat el vocable «obra», per tant, per designar entitats no efectives, objectes no realitzats. Si Jouannais parla d’«artistes sense obra» és perquè considera que tenint en compte que “obra proviene de *opera* [...] cuyo sentido es ‘trabajo’, ‘sufrimiento ligado al trabajo’, e incluso ‘tortura’. Puesto que las propuestas que nos conciernen se han ahorrado tanto el trabajo como las obligaciones y las tensiones inherentes al hacer, no deberían llevar el nombre de obra”. Però si plantegéssim “una evolución del vocablo -de la «obra» con trabajo a la «obra» sin trabajo- [...] habríamos llegado así a la posibilidad de ponerse manos a la obra sin tener que ponerse a trabajar” (ibid., pp. 28-29).

⁴⁰⁷ Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p. 93.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 90.

tingui? Què fa que posar un urinari en un museu adquireixi el pes i la significança transcendental que ha adquirit en el món de l'art? Jo m'atreviria a dir que no només és el públic -que també- sinó la «qualitat» del públic que sempre va tenir Duchamp i que va escoltar atentament els seus silencis i els seus gestos des de bon començament. Al llarg de la seva vida, aquest artista solter i improductiu que és Duchamp es relaciona amb la flor i nata del seu temps; cubistes, dadaistes, surrealistes, Breton, Picabia, Dalí... la llista és interminable. A l'entrevista amb Cabanne constantment va repetint idees com que «no feia res» i que “había en mí un fondo de pereza tremendo”⁴⁰⁹, però, pel que diu, per les relacions que advertim que estableix al llarg de la seva vida, veiem que va crear un sistema de coneixences al seu voltant que legitima, atorga contingut i fa d'altaveu del seu silenci. Tots els seus gestos van ser interpretats per personatges més productius que ell artísticament i que gosaven de notorietat pública; van ser aquestes relacions i les mirades d'aquests artistes les que van projectar a Duchamp i les que van convertir en dandi a un home que ho tenia tot per ser-ho. El que sorprèn és que esdevindrà un mite d'ell mateix “pues obviamente habló, y mucho, no fue en absoluto indiferente a nada que se refiriese a su obra, aunque proclama que sí”⁴¹⁰. Veu una esclatxa i aprofita, perspicaç, el fetixisme del subjecte, la mistificació que el capitalisme cultural tendeix a generar al voltant de la figura de l'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”⁴¹¹. Duchamp ha esdevingut el paradigma de l'autor que enaltit per ell mateix i jugant deliberadament -i sempre- a edificar incògnites, és re-inventat i engrandit pel mercat de l'art.

Només un ironista consumat com ell podria haver aconseguit -fent ús d'una lucidesa desinhibida- “que los estudiosos de su obra se remitan por lógica al misterio de su vida; que quienes afronten la investigación de su biografía acaben siempre explicándola dentro del análisis de su obra”⁴¹². Va jugar sempre a cultivar l'enigma perquè sabia que era el fonament de tota fascinació (i quan generes fascinació normalment també aconsegueixes que els concurrents estiguin més atents als teus gestos), i ho va fer tant a l'hora de presentar la seva vida com a l'hora d'explicar la seva relativa poca obra. Va saber assentar la seva vida i la seva obra en la inestabilitat de l'equívoc, de manera que “nadie sabe a ciencia cierta quién fue realmente, muy poco por qué hizo lo que hizo y, desde luego, prácticamente nada acerca de lo que él pensaba sobre su obra”⁴¹³. De fet, analitzant la seva trajectòria artística, veiem que mai no va fer el necessari per tal que puguem encarar amb garanties irrefutables els continguts conceptuals de les seves obres però sí que va fer el suficient (“de un modo

⁴⁰⁹ Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p. 93.

⁴¹⁰ Gloria Durán Hernández-Mora. *Dandysmo y contragénero*. Tesi Doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009, p. 154.

⁴¹¹ Jordi Claramonte. *La República de los Fines*. Murcia: Cendeac, 2009. Citat a: *Ibid.*, p. 155.

⁴¹² Miguel Ángel Muñoz, “El genio constante e irreverente de Duchamp”. *La Razón de México*. 15.04.2017. www.razon.com.mx. Web 17.05.2018.

⁴¹³ *Ibid.*

retorcidamente irónico fue dejando pistas, fragmentos, papeles sueltos”⁴¹⁴) per deixar-nos clar que aquestes obres se sostenen sobre continguts conceptuals -suggerint, sense dir-ho, que són superficials per profunditat- i que no es poden concebre d’una manera totalitzadora perquè escapen al sentit.

Com diu Jouannais, “si es cierto que son los espectadores quienes hacen los cuadros, los hacen frente a los propios cuadros pero también frente a su ausencia”⁴¹⁵. El silenci de Duchamp ens diu que “por una parte están los artistas, y por otra las personas que dedican todo el tiempo a demostrar que son artistas. Cabe esperar de los artistas que sean artistas, y que su persona sea la prueba de ello, no que tengan necesidad de darnos pruebas adicionales de que lo son”⁴¹⁶. Val molt la pena escoltar el seu silenci perquè esdevé un desmobilitzador dels credos artístics i els folklores hereditaris, perquè Duchamp és l’home que “trastornó el arte en el umbral del siglo, entró en la Historia enarbolando la máscara del verdugo teórico, ejecutor glacial como el esmalte de su *Fuente* [...] Sus armas: la suspensión del discurso, la indiferencia, el retardo”⁴¹⁷. Va ser el gran «respirador», el dandi que reivindicà la mandra i la ociositat com a motius artístics, l’artista que cultivà l’art de no fer res perquè que se n’adonà que no calia ser productiu per seguir essent artista. “Yo hice lo menos que pude”⁴¹⁸, insisteix a Cabanne, i per evidenciar aquesta infertilitat simplement va dedicar tota la seva vida a fer el just i necessari, treballant sempre lentament, al ralenti. Aquesta lentitud ja és la protagonista de la fotografia *Elevage de poussière* que va firmar juntament amb Man Ray l’any 1920, on la pols s’erigeix com el material que no es pot forçar, que no es pot obligar, que l’únic que necessita per aparèixer és temps i inactivitat. Les seves dues grans obres també constaten clarament aquesta idea: tardà gairebé una dècada a deixar definitivament a mitges *Le Grand Verre* (1915-1923) -quan és evident que formalment l’obra no necessita tant de temps per confeccionar-se-, i va tardar dues dècades a acabar la instal·lació *Étant donnés: 1° la chute d’eau / 2° le gaz d’éclairage* (1946-1966)⁴¹⁹. La presentació d’aquesta última obra va sorprendre a la majoria del món de l’art; es creia que Duchamp havia renunciat definitivament a la seva faceta d’artista a favor d’una dedicació plena als escacs gairebé vint-i-cinc anys abans, perquè “tras concluir su obra *El Gran Vidrio*, anunció que se retiraba de la práctica artística para dedicarse a este juego de mesa”⁴²⁰. Podem dir ben alt, per tant, que “su campo no es el de la acción, sino el del silencio, la soledad, la retracción. Y sus armas no son los pinceles, ni la piedra, ni los broncees, sino la reflexión y el humor”⁴²¹.

⁴¹⁴ Antonio Molina Flores, “El silencio de Duchamp”. www.enriquevilamatas.com. Web 28.05.2018.

⁴¹⁵ Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 63.

⁴¹⁶ Ibid.

⁴¹⁷ Ibid.

⁴¹⁸ Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p. 127.

⁴¹⁹ La fórmula del títol ja apareix a unes notes de l’autor que daten de 1912, fet que suposa una continuïtat de més de cinquanta anys.

⁴²⁰ José Ángel Montañés, “Duchamp, una vida entre el arte y el ajedrez”. *El País*. 28.10.2016. www.elpais.com. Web 28.05.2018.

⁴²¹ Molina Flores, “El silencio de Duchamp”.

Aquí, per tant, el verb «jugar» també esdevé significatiu, perquè dona la sensació que Duchamp hagi estat jugant com un nen tota la vida, amb un humor actiu. El seu silenci no és el d'un home bloquejat i aclaparat per la vida, sembla voler acostar-se més aviat a aquell Sísif que Camus volia imaginar feliç⁴²². En Duchamp hi ha nihilisme, però és un nihilisme que s'ha activat moltíssim, que no té res a veure amb el nihilisme passiu del dandisme decadentista que hem presentat anteriorment. Duchamp ja no és cínic, és plenament humorístic i rialler⁴²³; de fet, “entre los artistas sin obra, improproductores, bailarines, dandys, excéntricos, pocos se inscriben en la posteridad schopenhaueriana [...] no practican de ningún modo los temas de la retractación, el saturnismo ni el derrotismo. Demasiado ocupados en justificar la vida, en privilegiarla contra todo, los artista sin obra han hecho de esta crónica infame de la «improducción», una tradición jubilosa, una bella historia del arte a pleno sol”⁴²⁴. Autors com Duchamp, considerant -com diria Camus⁴²⁵- l'absurdatat que implica la nostra estada el món i tenint en compte que el significat de la vida no es pot omniabarcar degut a les constants fissures de sentit que conté, no conceben un art que no pugui ser igualment inconsistent i absurd, treballen amb “une inconsistance conquise [...] pas reçue dans la déception, ni exhibée comme une vertu martyre cardinale, au contraire le non-sens comme le trésor le plus précieux”⁴²⁶. Sense cap mena de dubte, són conscients que estan jugant en les immediateses d'un precipici, però com l'*Apprenti dans le soleil* (1914) de Duchamp, intenten jugar a ser optimistes, intenten deixar de substituir l'art per la vida per passar a fer servir l'art com a model per a la vida⁴²⁷, per, amb el seu silenci rialler, dir Sí a la vida⁴²⁸.

⁴²² Sísif, impotent i rebel, “coneix tot l'abast de la seva miserable condició: en això pensa durant el seu descens. La clarividència que havia de constituir el seu turment consuma al mateix temps la seva victòria. Per tant, si el descens es fa alguns dies amb dolor, també pot fer-se amb alegria. Aquesta paraula no és excessiva [...] L'home absurd diu sí, i el seu esforç no tindrà final [...] Cada un dels grans d'aquesta pedra, cada fragment mineral d'aquella muntanya plena de nit, forma per a ell mateix un món. La mateixa lluita per aconseguir els cims basta per omplir un cor d'home. Sísif, cal imaginar-lo feliç” (Camus, *El mite de Sísif*, pp. 149-151).

⁴²³ I ho serà fins al final. A la seva làpida hi llegim: «D'ailleurs c'est toujours les autres qui meurent».

⁴²⁴ Jouannais, *Artistas sin obra*, pp. 153-154n.

⁴²⁵ “El que és absurd és la confrontació d'aquest element irracional, el món, i aquest desesperat desig de claredat la crida del qual ressona en el més profund de l'home [...] l'absurd no es pas en l'home [...], ni en el món, sinó en la seva presència comuna” (Camus, *El mite de Sísif*, pp. 38 i 47). El creador absurd sap que “ja no es tracta d'explicar i de resoldre, sinó d'experimentar i de descriure [...] Seria un error de veure-hi un símbol i de creure que l'obra d'art pugui ser considerada [...] com un refugi de l'absurd. Ella mateixa és un fenomen absurd i solament es tracta de la seva descripció” (ibid., pp. 120-121).

⁴²⁶ Jean-François Lyotard. *Les transformateurs Duchamp*. Paris: Editions Galilée, 1977, p. 20.

⁴²⁷ Per això hi ha tanta vinculació entre l'art d'avantguarda i l'art primitiu on els objectes no eren elaborats únicament per satisfer una contemplació estètica, els objectes es relacionaven amb la vida i la descrivien, l'art estava al servei de la vida, del ritual, dels poders ocults, etc.

⁴²⁸ Acabant amb la corrua de dandis espanyols que s'han citat, aquest humor i nihilisme «dàndic» que s'activa també ens podrien fer pensar en Gómez de la Serna (1888-1964), autor que, per la seva producció ingent, no pot ser inclòs en aquest apartat. A la seva autobiografia *Automoribundia* (1848) notem com el personatge que crea l'autor entre aquestes pàgines té molt de dandi (excèntric i transgressor, fa conferències des d'un trapezi o al lloc d'un elefant, entre el circ i la tertúlia d'escollits del seu cafè Pombo de Madrid). Anys abans Gómez de la Serna també havia demostrat que, com diu Cortázar, era un dels més grans humoristes del seu temps: “inventó unos pequeños aforismos que a veces son como pequeños poemas [...] que llamaba greguerías y en donde cualquier tema se convertía en un pequeño instante de poesía o de humor o a veces las dos cosas juntas” (Julio Cortázar. *Clases de Literatura*. Barcelona: Alfaguara, 2014, p. 175); com suggereix Izquierdo, “la greguería se ha convertido en el emblema de su

Aquest dandisme que s'activa tampoc oblidava la importància de les màscares, perquè Duchamp fins i tot va fer notar la importància del significat de la roba, del vestir, amb les fotografies on es disfressava del seu *alter ego* femení Rose Sélavy (1921), jugant a ser un altre, jugant per mostrar la insignificança, el «no-res», d'una personalitat anomenada Duchamp en el moment en què els signes externs es transformaven. Són gestos que segueixen remarcant l'evidència que, com exigeix el dandisme, Duchamp aspira a ser múltiple, paradoxal i desconcertant: “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”⁴²⁹.

Malgrat que sembli impossible trobar quelcom més dandi que aquestes fotografies i que coincidim amb Vila-Matas quan afirma que “la vida de Duchamp fue su mejor obra de arte”⁴³⁰, les seves creacions més famoses, els *ready mades*, també tenen molt a veure amb el dandisme: “cuando expone el urinario [*Fountain* (1917)] uno se podía quedar con el aspecto externo, como el aspecto externo del dandi, pero [...] aquí el aspecto externo no tiene la menor importancia, lo que es importante es la operación intelectual, el juicio que hay detrás, y que evidentemente va dirigido a aquellos que quieren saber”⁴³¹. Es podria arribar a comparar la profunditat de la superficialitat del dandi amb la profunditat de la superficialitat d'aquests *ready mades*. Duchamp proposa un objecte el significat del qual és no voler significar precisament per alçar-se contra aquest art que ha volgut significar i significar-se. Proposa un objecte que està per significar, que s'emancipa del seu sentit, inútil, que no serveix per a res,

quehacer minucioso, disparatado e inapelable” (Lluís Izquierdo. *Expresionismo/Vanguardia/Catarsis o crisis de crecimiento y otros textos*. Barcelona: PPU, 2008, p. 43). Però és que paral·lelament als primers *ready mades* de Duchamp que tractarem tot seguit, a *El Rastro* (1915) Gómez de la Serna ja utilitzava els procediments que l'art cubista o les poesies de Marinetti havien estat investigant per tal de bastir una prosa assagística que prestava atenció als objectes quotidians de menor importància, mancats de transcendència, inaugurant així una nova mirada sobre quelcom que vist des de la inèrcia de la vida diària no tenia importància ni sentit. Als encants vells, els objectes tenen una segona vida, una vida que no respon al seu valor d'ús, sinó a un valor estètic que només emergeix quan es deixa de mirar l'objecte des d'una perspectiva utilitària o instrumental. A través de l'associació imprevista d'imatges i fent ús d'una juxtaposició que vol separar-se de l'harmonia de les obres tancades, Gómez de la Serna pretenia fer dir coses diferents a l'objecte a través d'una mirada «nova» que ell mateix tematitza, a través d'un to irònic que dóna importància novament a l'objecte però que a la vegada també li treu. Poc després, allò que a *El Rastro* feia a partir d'objectes començarà a fer-ho directament amb les paraules; utilitzarà premeditadament els seus assajos per fer una prosa a força de cops i fragments, una prosa foradada que en qualsevol moment podríem interrompre o fins i tot canviar d'ordre. L'autor ens avisa que estem envoltats d'entitats que són fragmentàries i que no veiem que ho són, perquè veiem totalitats i som incapaços de veure les parts; ell apunta a veure les parts, a interrompre la continuïtat de l'edifici sencer. Per això farà prosa per sobreposició, on les frases s'encadenen i s'acumulen com s'apilonaven els objectes del Rastro de Madrid. És una escriptura que mortifica l'ús habitual del llenguatge, on s'aposta per impossibilitar una mirada única i tendenciosa que endreci des d'una única perspectiva tota la possibilitat verbal. Per això parla de foradar la prosa i desfer-la: “¡Qué difícil es trabajar para que todo resulte un poco deshecho! / Pero así es como damos el secreto de vivir. / La prosa debe tener más agujeros que ninguna criba, y las ideas también. Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes en toda construcción literaria [...] Hay que hacerlo todo como dejándose caer, como destrenzando todos los tendones y los nervios, como despeñándose” (Ramón Gómez de la Serna. *Una teoría personal del arte*. Madrid: Tecnos, 1988, p. 126).

⁴²⁹ Durán Hernández-Mora, *Dandismo y contragenero*, p. 157.

⁴³⁰ Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, p. 61.

⁴³¹ Azúa, “El dandy”.

per això es poden dir tan poques coses dels *ready mades*. Malgrat l'operació pot semblar frívola i fútil, no és ni una cosa ni l'altra; amb aquests gestos Duchamp, i el dadaisme en general, està tancant un procés que hem vist havia començat a finals de segle; està desmentint la lògica instrumental de l'art, fent una esmena al mercantilisme de la societat burgesa i les seves institucions, i una d'aquestes institucions burgeses és l'art. Estan anant un pas més enllà de Baudelaire i els dandis artistes defensors de *l'art pour l'art* que el seguirien, perquè aquells artistes del s. XIX -com recorda Benjamin- rebutjaven qualsevol funció social de l'art⁴³², però encara confiaven en el caràcter transcendent, desinteressat i «pur» de l'art autèntic o no-instrumental; com diu P. Bürger “el dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras”⁴³³. Les avantguardes s'erigiran tant contra l'aparell de distribució al que estan sotmeses les obres d'art com contra la legitimació, els significats, “el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía”⁴³⁴. Per la seva banda, Benjamin destacarà el fet que els dadaistes “donaven a la utilització mercantil de les seves obres d'art molt menys valor que a la seva inutilitat en tant que objectes d'un embadocament contemplatiu”⁴³⁵, i assegura que aquells artistes intentaven aconseguir aquesta inutilitat -tan vinculada a la història del dandisme- mitjançant la degradació radical dels seus materials, col·locant botons i bitllets de ferrocarril a les pintures, amanint les seves poesies de paraules impossibles, de deixalles del llenguatge. El que s'obté amb aquests mètodes “és un brutal anorreament de l'aura del seus productes, als quals, amb els mitjans de la producció, imprimeixen la marca de la reproducció. Davant d'un quadre d'Arp o d'un poema d'August Stramm és impossible concedir-se [...] el temps per centrar-se i emetre un parer”⁴³⁶. I és que l'art dels dadaistes, a diferència de l'aspiració que tenien aquells dandis artistes del s. XIX d'arribar a una autonomia de l'art «pur», tenia -segons Benjamin- un objectiu clar i simple: “suscitar la indignació pública”⁴³⁷. És un moviment irritant perquè es proclama efímer i poc lògic; diu prou i nega la transcendència. La importància dels seus gestos rau en que “supo colocar orinales donde eran esperados cuadros cubistas, el silencio cuando se exigía la palabra y la risa cuando más se necesitaba la seriedad, es decir: su objeto era perpetuamente móvil o -mejor- no tenía objeto”⁴³⁸. Per això quan Cabanne recorda a Duchamp (que serà home-dada, i més) que el crític Robert Lebel⁴³⁹ assegura que la seva obra arriba a un punt que és el

⁴³² Walter Benjamin. *L'obra d'art en l'època de la seva reproductivitat tècnica*. Barcelona: Edicions62, 2004 [1936], p. 41.

⁴³³ Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987, p. 62.

⁴³⁴ Ibid.

⁴³⁵ Benjamin, *L'obra d'art en l'època de la seva reproductivitat tècnica*, p. 64.

⁴³⁶ Ibid.

⁴³⁷ Ibid.

⁴³⁸ Ángel González, Francisco Calvo i Simón Marchán. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo, 2009, p. 186.

⁴³⁹ Cf. Robert Lebel. *Sur Marcel Duchamp*. Paris: Trianon Press, 1959.

súmmum de l'antiestètica i que esdevé inútil i injustificable, el nostre dandi somriu i respon: “Mírese como se mire, es una máxima estupenda. ¿Lo puso en su libro? Pues está muy bien. ¡Enhorabuena!”⁴⁴⁰.

Seguint rastres de vapor

Fabian Lloyd (Arthur Cravan, 1887-1918) “no hizo nada, salvo cinco números de su revista *Maintenant*, e inventar un cruce inédito entre el dandysmo y la idiotez enemiga de lo pretencioso, lo pomposo y la locura de sentido. Precisamente, realizó la transición entre la herencia completamente mundana y brillante, de su adulado tío Oscar Wilde, y la incoherencia reivindicada de las grandes proezas dadá”⁴⁴¹. Malgrat Cravan s’anomeni a ell mateix «poeta i boxejador», “la seva obra completa conté una dotzena de poemes, la qual cosa amb prou feines sembla suficient per justificar el seu assumit títol de «poeta»”⁴⁴². El que sobta és precisament la seva supervivència i augment de la seva fama com a artista quan només va escriure dotze poemes poc originals que es podrien situar al voltant del primer simbolisme. D’alguna manera, Cravan accelera el pas de la vida d’artista a la vida artística. Va començar a projectar-se públicament guanyant campionats com a boxejador, i, paral·lelament, editava la seva revista i utilitzava la seva fama per fer conferències-espectacle extremadament provocatives, on disparava tirs a l’aire, clamava “los más enormes despropósitos contra el arte y la vida”⁴⁴³, ballava i boxejava davant d’un públic estupefacte. Si l’any 1910 ser boxejador era sinònim de ballarí, Cravan afegirà el terme d’artista a la llista; segons Jouannais, “sería necesaria la invención del sustantivo *improductor*, más exacto que el adjetivo *improductivo*, para nombrar a esos creadores ligados a lo inmaterial, a lo no demostrativo, a la ironía del gesto, a la poesía de las coincidencias; son los no gestores del efecto producido, los contemplativos, de algún modo los indiferentes”⁴⁴⁴. Per Vila-Matas Cravan és un d’aquests escriptors silenciosos -però que es fan notar- que s’han negat a justificar la seva renúncia a escriure, que sense donar explicacions han desaparegut físicament i així han evitat haver d’argumentar per què no han volgut seguir escrivint -o fins i tot posar-se a escriure-⁴⁴⁵. L’última *performance* de la vida de Cravan va ser precisament la seva desaparició: “puede decirse que su mejor obra fue desaparecer, sin dejar huella alguna, en aguas de México”⁴⁴⁶. L’any 1929, una dècada després de la desaparició de Cravan, la poetessa Mina Loy (amiga íntima d’Apollinaire i Marinetti) deia en una entrevista a la *Little Review*: “Quin ha estat el moment més feliç de la seva vida? *Tots els moments que he passat amb Arthur Cravan*. I el més desgraciat? *La resta de la meva vida*”⁴⁴⁷.

⁴⁴⁰ Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p. 84.

⁴⁴¹ Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 105.

⁴⁴² Maria Lluïsa Borràs, Carles Hac Mor, Esther Xargay i Vicenç Altaió (comissaris), “Arthur Cravan; Poeta i Boxador”. Catàleg. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1992, p. 39.

⁴⁴³ Maria Lluïsa Borràs. *Arthur Cravan. Una biografía*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993, p. 105.

⁴⁴⁴ Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 108.

⁴⁴⁵ Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, p. 39.

⁴⁴⁶ Ibid.

⁴⁴⁷ Borràs, Hac Mor, Xargay i Altaió (comissaris), “Arthur Cravan; Poeta i Boxador”, p. 23.

Jacques Vaché (1895-1919) és un altre paradigma d'artista sense obra; apareix a qualsevol enciclopèdia i gairebé sempre és definit com escriptor quan en realitat l'únic que va escriure van ser unes poques cartes dirigides al seu amic André Breton. Va ser el propi Breton qui va agrupar les seves cartes i les publicà, juntament amb un prefaci, a *Lettres de guerre* (1919): “en esto consistió la obra de Vaché, sirvió de corpus: un puñado de risas burlonas desengañadas, algunas fantasías ortográficas que, al abrir el camino al dadaísmo, iban a inflamar el mundo”⁴⁴⁸. A *Les pas perdus* (1924) Bretón assegurava que Vaché “fue el primero [...] que insistió en la importancia de los gestos”⁴⁴⁹, i precisament aquest atorgar magnitud als gestos tan propi del dandisme, aquest donar importància al comportament, la pràctica de la “total y apacible indiferencia del fumista”⁴⁵⁰ serà el que després empenyerà a Breton a distanciar-se de l'objecte artístic. Vaché va pertànyer al grup de Nantes, molt pròxim a l'esperit dadà quan aquest encara no s'havia batejat com a tal; els anys 1911 i 1912 Eugène Hublet, Jean Sarmant, Pierre Bissérié, i ell mateix ja condemnaven “las prácticas artísticas sempiternamente reactualizadas, la sucesión de las escuelas, la rutina de los libros y de los salones, declaran: «el objeto artístico es el enemigo». Faltaba producir en experiencias divertidas, incluida la muerte”⁴⁵¹. I és que de la mateixa manera que diem que l'obra de Vaché no va existir com a tal, també podem dir que va tenir pressa a morir: “«El arte es una estupidez», dijo Jacques Vaché, y se mató, eligió la vía rápida para convertirse en artista del silencio”. I aquestes morts prematures, aquests suïcidis, ja hem vist que també tenen molt de dandisme; la seva mort, el seu suïcidi, és la seva manera de fer l'última pinzellada, és el gest que tanca i atorga l'ingredient definitiu a l'obra que és la seva vida.

Amb Jacques Rigaut (1898-1929), passa quelcom semblant: “héroe dadaísta sin medalla [...] se contentó con encarnar como mejor supo, día tras día, el ideal de subversión, de distinción que había en él. Según él, toda creación es imposible: «Desde hace tiempo busco algo que hacer: No hay nada que hacer al respecto: no hay nada que hacer». La novela proyectada no se escribirá nunca. [...] Rigaut se disparó una bala en el corazón”⁴⁵². Duchamp assegura d'ell que “nos caíamos muy simpáticos [...] no tenía el rigorismo de Breton, esa especie de deseo de convertirlo todo en fórmulas y teorías. Todo resultaba en él mucho más alegre que en los demás, que eran muy sistemáticos en su empresa de destrucción”⁴⁵³. Rigaut va ser un mestre del gest, un model, un exemple de compromís, de desinterès, de gràcia per tots aquells que el van conèixer: “fue Dadá hecho hombre”, anys després de la seva mort “sus amigos reunieron algunos escritos dispersos y descabalados bajo el título de *Papiers posthumes* [1934]”⁴⁵⁴. Però el que ens és més interessant de la seva vida precisament és la vida que no va viure; perquè malgrat només va viure un cop ha estat sis vegades personatge de ficció en novel·les de Drieu la Rochelle, Philippe Soupault i Vila-Matas.

⁴⁴⁸ Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 30.

⁴⁴⁹ André Breton. *Les pas perdus*. París: Gallimard, 1924. Citat i traduït a: Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 32.

⁴⁵⁰ Carta de Vaché a Bretón, 11 d'octubre 1916. Citat i traduït: Ibid.

⁴⁵¹ Ibid., p. 33.

⁴⁵² Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 45.

⁴⁵³ Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p. 78.

⁴⁵⁴ Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 45.

Què converteix en dandis a aquests homes més enllà de la seva actitud i el fet de ser creadors que han decidit no crear? No són dandis només per suïcidar-se, pels seus gestos en vida o pel fet d'haver fet de la seva vida la seva obra d'art; són dandis perquè hi ha algú que els mira, algú que els literaturitza, algú que interpreta la seva actitud, que li concedeix significació; i si aquest algú es diu Breton, per exemple, de ben segur que esdevindrà un gest amb contingut, perquè Breton és algú que d'alguna manera o d'una altra té «poder» de fer significar els gestos de la gent que conviu amb ell i l'influència, perquè és una veu pública que funciona com a altaveu. Igualment, molts dels creadors que no creen de *Bartleby y compañía* de Vila-Matas o també de l'interessantíssim *Artistas sin obra* de Jouannais son dandis (o almenys són «més» dandis, perquè alguns ja van trobar maneres de projectar-se quan vivien) gràcies a que aquests escriptors recopilen i projecten les seves vides -ja siguin fictícies o reals- fent que els seus gestos adquireixin significança.

Això sí, entre aquests tres bartleby's prematurament suïcides que acabem de convocar faltan matisos, es troben a faltar “las sutiles invenciones de otros artistas -el juego, a fin de cuentas, siempre más imaginativo que el disparo en la sien- cuando les llega la hora de justificar su silencio”⁴⁵⁵. És per aquest motiu que els tres s'allunyen de la improbable societat secreta que Vila-Matas anomenava *shandy*⁴⁵⁶ a *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985); una societat que està a favor de la vida, constituïda per personatges que funcionen “como una máquina soltera en el sentido que quiso darle Marcel Duchamp”⁴⁵⁷, amb esperit innovador, absència de grans propòsits, nomadisme infatigable, que cultiven l'art de la insolència i que són tan poc productius que poden portar la seva obra en una petita maleta “partiendo del modelo de la *Boîte-en-valise* [el museo portátil] de Duchamp, que contenía reproducidas en miniatura todas sus obras”⁴⁵⁸. Al llibre, aquesta societat reuneix personatges com Marcel Duchamp, Walter Benjamin, Man Ray, Aleister Crowley, Francis Picabia, Blaise Cendrars, Max Ernst, Scott Fitzgerald, George Antheil, Erik Satie, etc., Artistes que Vila-Matas considera que s'han dedicat a afilar les seves creacions “como si fueran proyectiles, a perfilar la carena de sus biografías, a soltar lastre. Artistas con obras portátiles, ellos mismos portátiles, ligeros a imagen de sus desórdenes, y cuya movilidad y curiosidad son dos reproches dirigidos al carácter de ciertas obras «insoportables» en cuanto «intransportables»”⁴⁵⁹. El *shandy* és, gairebé per definició, escriptor, pintor, actor, però sobretot és artífex de gestos, de comportaments:

“Pero el *shandysmo*, más que una doctrina estética, es una actitud vital o, mejor dicho, una actitud estética hacia la vida, hecha de hedonismo, despreocupación y vagancia. Alegres y ligeras, estas criaturas tienen, sin embargo, su lado oscuro, representada por su tendencia a las *femmes fatales*, su cortejo al suicidio, su propensión a la melancolía y, sobre todo, la

⁴⁵⁵ Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, p. 72.

⁴⁵⁶ “Shandy, en el dialecto de algunas zonas del condado de Yorkshire (donde Laurence Sterne, el autor del *Tristram Shandy*, vivió gran parte de su vida), significa indistintamente alegre, voluble, chiflado” (Enrique Vila-Matas. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Debolsillo, 2015, p. 11).

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁵⁸ Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 44. Les mateixes obres de Vila-Matas acostumen a no tenir gaire més d'un centenar de pàgines.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

existencia en su interior de los *odradeks*, esos inquilinos negros, sus dobles negativos, que las persiguen incansablemente. Tras la fachada risueña del *shandy* se esconde un fondo melancólico. Igualmente paradójico es que este apologista de la ociosidad y la falta de pretensiones pueda ser, en el fondo, un trabajador infatigable, un ser dispuesto a asumir la soledad en aras de la creación de una obra artística (portátil, claro está)⁴⁶⁰.

Els *shandys* es convertiran en les primeres criatures -sempre contradictòries- de l'univers Vila-Matas, “a las que seguirían los suicidas ejemplares, los hijos sin hijos, los *bartlebys*, los exploradores del abismo...”⁴⁶¹. I el poeta Valery Larbaud (1881-1957) vindria a encarnar, segons l'autor, una espècie d'ideal *shandy*; tan pel seu funcionament com a màquina soltera i el seu ferm rebuig a la idea de suïcidar-se, com per “su ausencia de grandes propósitos, su cultivo del arte de la insolencia y su afición a viajar con un maletín que contenía su ingrátida obra”⁴⁶². Si això no fos suficient per persuadir-nos que Larbaud també va ser un dels més grans dandis del s. XX, afegirem que, afectat d'hemiplegia i afàsia l'any 1935, acabà els últims vint anys de la seva vida en silenci (literàriament parlant) i dilapidant una fortuna considerable (venent propietats i desmantellant una biblioteca de més de 15.000 volums). Expirava l'any 1957 sense descendència.

Si pensem en altres autors silenciosos que no hagin optat tot just començar pel suïcidi, podríem convocar a Robert Walser (1878-1956). Com diu Jouannais, entre alguns dels artistes sense obra sòlida “la idiotez se opone a lo pretencioso, a lo que se esfuerza por aparentar la profundidad donde sólo hay seriedad”⁴⁶³. A aquesta actitud altiva de certs escriptors quan intenten compensar “el que anomenen fotesa de contingut en la forma «acurada», «noble»”⁴⁶⁴ Benjamin oposarà les breus proses de Walser, propenses a la insignificança, propenses a l'estupidesa⁴⁶⁵; certament “que aquesta fotesa sigui pes, que la incoherència sigui constància, això és l'última cosa de què ens adonem en considerar els escrits de Walser”⁴⁶⁶, però potser és la més important. A les notes, esbossos i observacions que són els seus *Microgrames* (tots ells publicats i desxifrats pòstumament malgrat que ell mai va tenir intenció de publicar-los), amb una cal·ligrafia gòtica i microscòpica, Walser aspirava a una escriptura secreta, tímida, fora de l'abast del públic. I és que Walser sabia que “escribir que no se puede escribir, también es escribir”⁴⁶⁷, el com, la «qualitat» de la feina, “li resulta tan secundari que tot allò que ha de dir queda completament en segon terme rere la

⁴⁶⁰ Sol Mora, *Diccionario Vila-Matas*. A hores d'ara ja no podem creure que és fortuït que Vila-Matas se senti atret per totes aquestes criatures que, entre contradiccions i paradoxes, van treballant amb matèries que en aquest treball hem establert com a «dàndiques». Al seu torn, el fenomen del dandisme permet tranquil·lament antinòmies com que un autor dandi com ell intenti afirmar la vida i donar l'esquena al suïcidi a *Historia abreviada de la literatura portátil* (això sí, amb certs problemes) i un lustre més tard l'estigui celebrant a *Suicidios ejemplares* (1991).

⁴⁶¹ Ibid.

⁴⁶² Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, p. 38.

⁴⁶³ Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 97.

⁴⁶⁴ Walter Benjamin. *Assaigs de literatura contemporània*. Barcelona: Columna, 2001, p. 29.

⁴⁶⁵ Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 97.

⁴⁶⁶ Benjamin, *Assaigs de literatura contemporània*, p. 30.

⁴⁶⁷ Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, p. 13.

importància del fet d'escriure. Hom diria que es consumeix tot escrivint⁴⁶⁸ perquè cada frase sembla tenir l'única intenció de fer oblidar l'anterior, assegura Benjamin al seu article *Robert Walser* (1929). L'autor de *Jakob von Gunten* (1909) confessà no haver corregit mai cap dels seus escrits; tant si ho creiem com si no, afirmar que no s'ha corregit mai el que s'ha escrit “és precisament la compenetració perfecta de la màxima falta d'intenció i de la màxima intenció”⁴⁶⁹. Al meu entendre, Walser es complementa amb Bartleby, no anuncia res especial, no intenta modificar, escriu per escriure; “no me desarrollo, dice Jakob von Gunten. No quiero cambios, dice Bartleby. En su afinidad se revela la equivalencia entre el silencio y cierto uso decorativo de la palabra”⁴⁷⁰. Al seu torn, l'actitud activa, juganera, d'aquests autors a l'hora d'encarar els avatars de la vida també es fa patent quan de la mà de Benjamin -d'un autor que mai va tractar explícitament el tipus de dandisme que volem circumscriure aquí- llegim:

“«M'horroritza la idea que jo pogués tenir èxit a la vida», diu Walser parafrasejant el monòleg de Franz Moor⁴⁷¹. Tots els seus herois participen d'aquest horror. Però per què? No pas per repugnància envers el món, per ressentiment moral o per patetisme, sinó per raons purament epicúries. Volen gaudir d'ells mateixos. I posseeixen una habilitat extraordinària per aconseguir-ho. També posseeixen una noblesa extraordinària”⁴⁷².

Pels mateixos senders per on camina Walser, Jouannais hi inclou altres personatges aparentment fructífers com Borges (1899-1986), autor que no destaca pel fet de tenir poca obra però sí per haver escrit una ínfima part de les obres que va concebre. Certament, la infertilitat de l'autor de “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939) va associada al fet que, a través dels seus propis llibres, Borges denuncià la inútil i pretensiosa empresa d'escriure llibres inèdits; no diu que avui no sigui possible escriure sinó més aviat que “desde siempre, escribir tan sólo ha implicado leer y reescribir, y que por la misma razón es posible cuestionar la necesidad de escribir a cada instante, y desde siempre”⁴⁷³. De retruc, amb la ingent empresa d'aquest Menard que vol tornar a escriure paraula per paraula capítols d'*El Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, Borges també ens recorda que “copiar no es no hacer nada, es reducir la producción a la reproducción”⁴⁷⁴; el copista juga en un terreny que és molt propi del dandisme, “es un ironista. Cuando no es un ironista entonces es un imbécil [...] El escriba es puro espíritu o simple mecánica, alguien inspirado o completamente desprovisto de inteligencia”⁴⁷⁵. I això no és tot, perquè també podríem dir que la funció del corpus literari de Borges no és tant afegir nous títols a la història de la literatura sinó “ahorrar miles de obras en las estanterías de las bibliotecas [...] Cuanto más escribe Borges más ahorra, no reduciendo el campo de los mundos literarios posibles, sino demostrando que esos mundos

⁴⁶⁸ Benjamin, *Assaigs de literatura contemporània*, p. 30.

⁴⁶⁹ Ibid.

⁴⁷⁰ Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, p. 14.

⁴⁷¹ Personatge d'*Els bandits* (1781) de Schiller.

⁴⁷² Benjamin, *Assaigs de literatura contemporània*, p. 32.

⁴⁷³ Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 57.

⁴⁷⁴ Ibid., p. 142.

⁴⁷⁵ Ibid.

posibles, por ser posibles, deben considerarse agotados”⁴⁷⁶. Així, en Borges hi ha producció, però és producció de prevenció, ja ho advertia ell mateix al pròleg d’*El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941): “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explicar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario”⁴⁷⁷.

Realment, però, molt menys va fer Albert M. Fine (1932-1987) perquè “no hizo nada de nada exactamente, a pesar de lo cual advertía: «Si hiciera menos, dejaría de ser arte»”⁴⁷⁸. Amic de John Cage, s’uní al moviment interdisciplinar anomenat Fluxus i a principis dels anys seixanta es convertí en un dels iniciadors del *mail art* passant el dia sencer a cafeteries, *fast-foods* i *coffee-shops*; aquests espais li servien de taller per elaborar postals que dirigia als seus amics, “consistían en unos dibujos [...] de los objetos que en ese momento tenía a mano sobre la mesa del local, siempre los mismos [...] Otro motivo aparecía también: la huella circular, irregular, que la taza de café dejaba en el mantel. Nada. O menos que nada, porque desaparecía en los buzones”⁴⁷⁹. Aquest dandi que, com diu Wilde de Wainwright -el protagonista del seu estudi-relat “Pen, Pencil and Poison” (1888)-, “sought to be somebody rather than to do something”⁴⁸⁰ també practicava insistentment el passeig i deambulava per NY agafant trossos de cartró que modificava mentre caminava i que oferia aleatòriament als viants. L’any 1974, una d’aquestes derives el va dur a abandonar la ciutat a peu:

“Con ello inauguró un vagabundeo a través de Estados Unidos, un continuo rodeo en torno a la ironía. Porque la ironía hubiera servido para bautizar su desanclaje, aquel lastre que «desgurgitó» sin descanso. Pero no había elegido aquel nombre para su deriva porque, de hecho, no tenía nombre. No volvió a tener domicilio. Su pista se perdió. Jugó a la desaparición hasta con su nombre, firmando con un juego de palabras Fine Art tachado: (~~Fine Art~~)”⁴⁸¹.

Al meu entendre, la vida i obra del senyor Fine, aquest vagabundejar buscat, apunten clarament cap a una de les idees més lúcides de Cioran que llegim a *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros* de M. Onfray, que “el filósofo se distingue por su «preocupación por avanzar siempre hacia un grado más elevado de inseguridad»”⁴⁸².

Avui en dia, també fa ben poc Kenneth Goldsmith (1961-), l’home que declara que “I’m not interested in being read”⁴⁸³ perquè reconeix ser “the most boring writer that has ever lived”⁴⁸⁴. A *Fidget* (2000) simplement documentava tots els moviments que el seu cos

⁴⁷⁶ Ibid., pp. 57-58.

⁴⁷⁷ Jorge Luis Borges. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 2009, p. 12.

⁴⁷⁸ Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 57.

⁴⁷⁹ Ibid., p. 103.

⁴⁸⁰ Oscar Wilde. *Collected Works of Oscar Wilde*. London: Wordsworth Editions Limited, 2007, p. 949.

⁴⁸¹ Ibid., p. 104.

⁴⁸² Michel Onfray. *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*. Buenos Aires: Paidós, 2002, p. 70. Fine se n’adona que el que li atorga entitat és precisament la inseguretat, la inconstància, la volubilitat.

⁴⁸³ Sarah Posman, “An Interview with Kenneth Goldsmith”. *NY Web*. 02.06.2010. www.ny-web.be/transitzone/interview-kenneth-goldsmith.html. Web 03.06.2018.

⁴⁸⁴ Nikolai Duffy, “Reading the Unreadable: Kenneth Goldsmith, Conceptual Writing and the Art of Boredom”. *Journal of American Studies*. Vol. 50, nº 3, 2016, p. 679.

feia al llarg d'un dia, a *Soliloquy* (2001) es limitava a publicar tot el que havia dit durant una setmana, a *Day* (2003) copiava fil per randa el *The New York Times* de l'1 de setembre del 2000 i l'any 2008 completava la seva trilogia americana “*Weather* (2005), *Traffic* (2007), and *Sports* (2008), transcriptions of, respectively, a year's worth of radio weather reports; a twenty-four-hour traffic cycle [...] and the radio broadcast of a long and dull Yankees game, ads included”⁴⁸⁵; “«You can't read these books»”, assegura Goldsmith, “«I can't read them. People tell me they do, but they're absolutely impossible» He just wants us to think about them”⁴⁸⁶. Segons el propi Goldsmith, aquestes obres són exponents del que anomena escriptura conceptual: “conceptual writing or uncreative writing is a poetics of the moment, fusing the avant-garde impulses of the last century with the technologies of the present”⁴⁸⁷, un tipus d'escriptura que incorpora “intentionally self- and ego-effacing tactics using uncreativity, unoriginality, illegibility, appropriation, plagiarism, fraud, theft, and falsification as [...] precepts; information management, word processing, databasing, and extreme process as our methodologies; and boredom, valuelessness, and nutritionlessness as [...] ethos”⁴⁸⁸. Part d'aquest interès de Goldsmith en l'escriptura no-creativa s'ha d'entendre com una reacció “to the staid cultural and academic definitions and notions of what constitutes creative writing”⁴⁸⁹. De fet, a les múltiples entrevistes que ha concedit i als nombrosos articles que trobem escampats per la xarxa Goldsmith es presenta sempre com un simple *word processor* però també es fa evident que tot el que aquest escriptor que no escriu “says about his practice is for a variety of rhetorical effects [...] Goldsmith speaks and writes for effect and such effects no doubt should lead one to be cautious in taking him at his word”⁴⁹⁰; podríem dir que, com el dandi, Goldsmith vol produir efecte, i això només ho aconsegueix interpretant, convençut, el paper que ha decidit interpretar⁴⁹¹.

⁴⁸⁵ Radhika Jones, “Uncreative Writing”. *Bookforum*. Juny/Juliol/Agost 2008. [www.writing.upenn.edu. Web 03.06.2018](http://www.writing.upenn.edu/Web/03.06.2018).

⁴⁸⁶ Ibid.

⁴⁸⁷ Kenneth Goldsmith, “Journal, Day One”. *Harriet: A Blog from the Poetry Foundation*. Gener 2007. www.poetryfoundation.org/harriet/2007/01/journal-day-one. Web 04.06.2018.

⁴⁸⁸ Kenneth Goldsmith, “Letter to the Editor”. *Poetry Foundation*. Octubre 2009. www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/letter.html?id=237802. Web 04.06.2018.

⁴⁸⁹ Duffy, “Reading the Unreadable”, p. 683.

⁴⁹⁰ Ibid., p. 680.

⁴⁹¹ També és molt destacable el fet que l'any 1996 fundés *UbuWeb* en un clar intent de socialitzar la cultura i facilitar l'accés i la distribució de materials que sovint romanen inabastables. *UbuWeb* és l'arxiu *online* més gran que es pot trobar a la xarxa d'obres d'avantguarda artística, tant literària, com musical i fílmica. El mateix Goldsmith assegura que “the socio-political maintenance of keeping free server space with unlimited bandwidth is a complicated dance, often interfered with by darts thrown at us by individuals calling foul-play on copyright infringement” (K. Goldsmith, “About UbuWeb”. www.ubu.com. 2011. Web 04.06.2018). En una línia semblant, l'agost del 2013 Goldsmith presentava el projecte *Printing out the Internet* que tenia la intenció literal d'imprimir Internet i on tot aquell que volgués col·laborar podia enviar-li pàgines impreses de la xarxa. El programador i internauta activista Aaron Swartz (26) va inspirar el projecte; l'any 2011 Swartz havia descarregat il·legalment milions d'articles acadèmics de JSTOR i, segons el Massachusetts Institute of Technology, tenia intenció de distribuir-los gratuïtament. Malgrat JSTOR va demanar l'arxivament del cas, la fiscalia seguí demanant la seva entrada a presó. Finalment Swartz se suïcidà al seu apartament de Brooklyn el gener de 2013.

Arribats a aquest punt, sembla inequívoc que “el dandyismo -sus teorías y sus prácticas- no es ajeno a la vena del arte comportamental como tampoco a la tradición de los *events*; celebración del instante, inscripción del acto físico o dialéctico en su exigente actualidad, práctica ligada exclusivamente a lo contemporáneo, insumisa tanto a la convención de la huella como de la firma”⁴⁹². En aquesta tradició d’incorporar l’atzar, la contingència, l’ambigüitat, la variabilitat, la constant improvisació en l’art, de posar distància respecte qualsevol modalitat de racionalisme i d’utilitzar el que s’ha acordat anomenar *happening* o *performance*, podríem situar l’actitud dels situacionistes, els últims dandis del nostre temps que veurem. Seguint els passos de Wilde⁴⁹³, que Vila-Matas ens recorda que sempre va tenir l’aspiració, “expresada en *El crítico artista*, [de] «no hacer absolutamente nada, que es la cosa más difícil del mundo, la más difícil y la más intelectual»”⁴⁹⁴, i més explícitament emmirallant-se en Duchamp, l’home que assegura que “hice lo menos que pude”⁴⁹⁵, els situacionistes també són desenfeinats, vagarosos, improductius i estèrils. L’any 1953, va aparèixer en un mur de París una pintada que clamava: «ne travaillez jamais»; va ser atribuïda al cercle de la Internacional Lletrista -moviment que cinc anys més tard seria absorbit per la Internacional Situacionista-, un grup d’intel·lectuals -“ex estudiantes, ex poetas, ex directores de cine, ahora ociosos, fugitivos, borrachos”⁴⁹⁶- reunit al voltant de la figura de Guy Debord i que tenia com a objectiu acabar amb el sistema opressiu de la societat de classes i combatre el sistema ideològic contemporani de la civilització occidental: l’anomenada dominació capitalista⁴⁹⁷. La idea de «situació» que treballen els situacionistes, i que ja s’ha citat en aquest treball, estava emparentada amb la noció de «moment» d’H. Lefebvre, amb la idea d’“instante único, pasajero, irrepetible, fugitivo, azaroso, sometido a constantes metamorfosis”⁴⁹⁸. Aquells joves creien que “podía existir un mundo de permanente novedad, y encontraba[n] los medios de ponerlo en movimiento”⁴⁹⁹ a través de:

“La *dérive*, ir sin rumbo por las calles de la ciudad en busca de signos de atracción o repulsión, y el *détournement*, arrancar artefactos estéticos del contexto que les es propio y desviarlos hacia contextos de creación propia. *Mémoires*, con sus meandros que atraviesan las palabras y las

⁴⁹² Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 100.

⁴⁹³ “Cincuenta años después de su muerte, por esas mismas calles del Quartier Latin que él había recorrido con extrema vagancia en su radical abandono de la literatura, aparecía en un muro, a cien metros del Hotel d’Alsace [on havia mort Wilde], el primer signo de vida del movimiento radical del *situacionismo*, la primera irrupción pública de unos agitadores sociales que en su *deriva* vital iban a gritar No a cuanto se les pusiera por delante, y lo iban a gritar dominados por las nociones de desamparo y desarraigo, pero también de felicidad, que habían movido los hilos últimos de la vida de Wilde” (Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, p. 113).

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 111. Per això també “sabemos que Oscar Wilde deseaba pintar y que prefirió, entre las dos artes, el dandyismo a la pintura” (Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 100).

⁴⁹⁵ Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p. 127.

⁴⁹⁶ Greil Marcus. *Rastros de carmín; Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama: Barcelona, 1993, p. 177.

⁴⁹⁷ “La Internacional Situacionista había emprendido la crítica de la sociedad de clases en su propia modernidad, elaborando el programa de una insurrección que busca sus motivaciones y su punto de apoyo en el corazón mismo de la vida vivida por sus contemporáneos” (François Lonchamp, Alain Tizon. *Vuestra revolución no es la mía; Treinta años después de Mayo del 68*. Barcelona: Alikornio Ediciones, 2003, p. 63).

⁴⁹⁸ Delgado, *El animal público*, p. 70.

⁴⁹⁹ Marcus, *Rastros de carmín*, p. 182.

imágenes robadas, era una versión de ambos, al igual que ambos eran formas de arte que [...] no podían producir arte, sino un nuevo tipo de vida”⁵⁰⁰.

Els situacionistes, com les primeres avantguardes, com el dandisme, van voler confondre deliberadament l'art i la vida, van intentar «artistitzar» les ciutats, projectar en elles tot el que consideraven que era l'art: allò no rentable, no instrumental, atzarós, banal, mutant. Les seves psicogeografies es van convertir en les seves obres estèrils, solteres, nòmades, mòbils, inestables, etc., i ells en autèntics artistes sense obra. La seva activitat consistia simplement en l'art «dàndic» del passeig, de la *flânerie*; l'objectiu era recórrer les ciutats amb els sentits ben desperts, deixant-se portar atzarosament, improvisant, seguint els estímuls i les emocions que fortuïtament els assaltaven; “aunque siguieron dejando huellas, éstas no tuvieron más función que la de comentar, nunca documentar”⁵⁰¹. Volien proposar la seva manera de concebre la ciutat com oposada a les ciutats instrumentals, productives i capitalistes, era -com el dandisme- una actitud poètica en front d'un règim mercantil que volia estetitzar-se. El problema principal del situacionisme, però, va ser que ja va néixer acomplexat pel fracassos de l'avantguarda en relació a l'intent de redimir la mentalitat burgesa (els seu art banal, absurd, insòlit, atzarós i oníric ja havia estat engolit per la societat de l'espectacle i la seva producció estava essent rendibilitzada; aquella proposta cultural audaç ja s'havia convertit “en una norma social banalizante y de sumisión al modelo dominante”, havia deixat de ser “un aguijón estimulante de la creación artística y literaria para pasar a convertirse en guía de la vida cotidiana y del orden productivo. De modo que lo que había sido contradicción y vitalidad permanente se convierte en conformidad y apañío”⁵⁰²). Mirat així, el situacionisme semblava estar reproduint o reactualitzant unes activitats aparentment subversives que ja havien fracassat i, de fet, les seves pràctiques mai inquietarien al règim de la societat de l'espectacle, capaç d'absorbir-ho tot, de convertir-ho tot en mercaderia, inclús les discrepàncies, inclús l'activitat més absurda i trivial. I això, en el fons, constata la que potser és l'única màxima del dandisme: que cal una reactualització insistent i contínua dels gestos rebels, que cal abraçar la inconstància i la inseguretat per estar sempre atents i saber fugir quan l'ordre establert s'abraoni sobre aquests gestos per sistematitzar-los, normalitzar-los i fer-los rentables, que cal estar constantment i tothora buscant nous llenguatges de dissidència efectiva. El que ens hauríem de preguntar, però, és per què es tendeix a simplificar tant la feina del règim de la societat de l'espectacle i persistim facilitant que la pràctica estètica -fins i tot l'anticapitalista- confirmi l'ordre capitalista; si ens obstinem a exhibir en museus aquestes obres que es caracteritzen per ser volàtils, nòmades i fugitives evidentment aconseguirem que aquestes obres es museïtzin i es converteixin en sòlides peces de museu. En principi, la idea de l'art d'avanguardia i de neovanguardia era que

⁵⁰⁰ Ibid.

⁵⁰¹ Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 69.

⁵⁰² Iñaki Urdanibia, “Lo narrativo en la posmodernidad”. Dins: VV.AA. *En torno a la posmodernidad*, p. 47. “Las vanguardias se han convertido también en un ritual primitivo de la cultura de masas y del consumo cultural: su signo no es crítico, sino acomodaticio a las leyes de producción y reproducción económicas; su carácter es profundamente conservador”, apuntava Subirats fa més de dues dècades (Eduardo Subirats. *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura moderna*. Barcelona: Anthropos, 1986, p. 281).

aprengué molt de l'art primitiu, on els objectes no eren elaborats per satisfer la contemplació estètica, sinó que es relacionaven directament amb la vida; l'art estava al servei de la vida, del ritual, dels poders ocults. Per tant, exhibint totes aquestes obres en museus s'està anant en contra de la causa i motiu d'aquest art d'avantguarda i neovanguardia; si convertim aquestes obres banals, trivials, fugisseres i efímeres en peces de museu estem afavorint el distanciament, la contemplació artística, i això és -precisament- no només contra el que els dadaïstes, surrealistes i situacionistes ens volien prevenir sinó contra el que també lluita aferrissadament el propi dandisme, aquest fenomen que aspira a l'artisticitat suprema "en cuanto entre el autor y su obra existe una continuidad"⁵⁰³. Més enllà de ser una qüestió estructural, el problema és que aquest fet a vegades també ha estat promogut per alguns artistes que, aparcant la idea de barrejar l'art i la vida, s'han obstinat a intentar viure de l'art o a viure molt bé de l'art. Els dandis canònics -que sí sabien barrejar art i vida- en general eren rics de bressol i mai van tenir aquest problema perquè només s'arruïnaven calculadament al final del drama; per acabar amb el final tràgic que necessitava la *performance* que havia estat la seva vida.

Finalment, la inclinació del dandisme a fabricar relats interessats, la flagrant mitomania i l'evident tendència a literaturitzar les vides dels protagonistes d'aquest fenomen esdevenen molt comprensibles; perquè un dandi imaginari pot ser dandi i res més, mentre que els bartlebys que hem congregat aquí, malgrat intentin habitar-ho al màxim, no poden eludir del tot -com diria Duchamp- "todas las dificultades habituales de la existencia"⁵⁰⁴. No és d'estranyar, doncs, que Félicien Marbœuf, el personatge fictici⁵⁰⁵ que Jouannais incorpora impunement i sense avisar a *Artistas sin obra*, es permeti ser, ell sí, un dandi total i "el más grande de los escritores que nunca escribieron"⁵⁰⁶.

3.3.- Dones dandis

"CABANNE: Michel Carronges le encuentra a usted, sobre todo en el «Gran vidrio», una negación de la mujer...

DUCHAMP: Es sobre todo una negación de la mujer en el sentido social de la palabra, es decir, la mujer-esposa, la madre, los hijos, etc. Lo estuve eludiendo con mucha meticulosidad hasta los sesenta y siete años. Me casé con una mujer que, por su edad, no podía tener hijos"⁵⁰⁷.

Deixem deliberadament pel final una de les qüestions que evidencien més la necessitat d'una prolongació d'aquest estudi: la flagrant desconsideració que ha mostrat el fenomen dandi -tant qui l'ha exercit com qui l'ha estudiat- envers la dona, des de Balzac, B. d'Aurevilly i Baudelaire fins a Duchamp (encara que veiem que ja matisa que del que vol fugir és de la

⁵⁰³ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 114.

⁵⁰⁴ Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p. 9.

⁵⁰⁵ "Un extraño personaje muy letraherido que conoció a Flaubert de niño y que luego mantuvo correspondencia con Proust. Este (en su magna obra) habría seguido las pautas que le señalaba de paso Marbœuf que, naturalmente, sólo escribió cartas" (Luis A. de Villena, "Lo más chic: Artistas sin obra". www.luisantoniodevillena.es. Web 06.05.2018).

⁵⁰⁶ Jouannais, *Artistas sin obra*, p. 100.

⁵⁰⁷ Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p. 99.

dona concebuda socialment, de la dona sinònim de família, i no de la dona en sí⁵⁰⁸, Camus, Benjamin, Barthes, Clotas, Carassus, Villena, Scaraffia, Jouannais i Vila-Matas, per citar només alguns dels que hem reunit aquí. És per aquest motiu, i no per cap altre, que ens ha quedat un treball que no és heteronormatiu i ha tractat amb personatges andrògins que juguen a l'ambigüitat genèrica, però que sempre ha partit de persones de sexe masculí. Realment, esdevé molt interessant -i necessari- encarar el dandisme des d'una categoria analítica de perspectiva de gènere, però com que la present investigació s'ha entès com un punt de partida que volia establir les bases més sòlides que el fenomen dandi permet establir a partir dels textos fonamentals del dandisme, i, a partir d'ells, ha volgut afigurar una possible «post-història», inevitablement també ha brollat una tirallonga inescapable de dandis homes. S'ha volgut, a més, que l'exclusió de la dona fos palmària i radical fins al penúltim punt del treball (pels perfils que hem citat al final, sembla obvi que hauríem pogut convocar alguna dona artísticament poc productiva); i ho hem fet precisament per fer notar que l'estudi relaxat del dandisme mena a citar exclusivament homes, per advertir que el relat «dàndic» oficial ha estat dirigit i monopolitzat per homes que parlen d'homes.

La dona dandi ha estat invisible precisament perquè “according to a critical commonplace [...] nineteenth-century women could not be dandies [...] because sexual double standards severely restricted women’s freedom in social life; because concern for appearances was transgressive in men but not in women; because contemporaneous gender ideologies denied women the status of individual; because women were associated with the natural body, rather than with stylized self-presentation”⁵⁰⁹; i si ens obstinem en edificar tota la teoria del dandisme a partir de les creences generalitzades del s. XIX en relació a les diferències de sexe aquests arguments poden semblar sòlids. Coincideixo amb Gill, però, que generalment “critics who deny the existence of female dandyism have relied upon a normative rather than an historical approach to the phenomenon of dandyism”⁵¹⁰, i que, al seu torn, aquesta mateixa crítica hauria de fer l'esforç d'encarar l'estudi del dandisme sense descuidar els desenvolupament de les teories de gènere de les últimes dècades i defugint dels prejudicis que molts dels estudiosos del dandisme del XIX no van saber esquivar. Si volem adoptar una mirada crítica, conscient i reactualitzada hem de treballar amb els efectes que comporta pensar un fenomen on els seus protagonistes es declaren actors de sí mateixos i éssers andrògens que juguen al camp de les oposicions genèriques, desfent-les, o almenys posant-les en dubte; ben mirat, ens hauríem de preguntar com pot ser que el dandisme sigui un fenomen exclusivament masculí si la seva conceptualització també inclou una tergiversació, precisament, de la masculinitat normalitzada:

⁵⁰⁸ Per això la prostituta i l'actriu, ambdues dones «artificials», han estat definides com l'equivalent al dandi home en estudis com els de Marie-Christine Natta. *La Grandeur sans convictions: essai sur le dandysme*. Paris: Félin, 1991, pp. 160-161 i el ja citat *Rising Star* de Garelick (p. 3). Segons Miranda Gill, ambdós treballs “too hastily dismiss direct equivalents” (Miranda Gill, “The Myth of the Female Dandy”. *French Studies: A Quarterly Review*. Vol. 61, nº 2, abril 2007, p.167).

⁵⁰⁹ Gill, “The Myth of the Female Dandy”, p. 167.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 168.

“[¿]Como 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?»⁵¹¹.

Així, el dandisme no seria ja “un phénomène essentiellement masculin”⁵¹², sinó un fenomen que s’encara a la normalitat burgesa i a la dicotomia oficial que diferencia clarament què és ser home i què és ser dona, què és masculí i què és femení; “le dandy [...] se veut une œuvre d’art qui confonde la dialectique du masculin et du féminin”⁵¹³. En aquest sentit, si partíssim de premisses semblants a les de Jessica Feldman -que sosté que “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 a fixed opposition: such is dandyism’s shape”⁵¹⁴- podríem concebre perfectament una història de dones dandis⁵¹⁵. De fet, els més escèptics fins i tot trobaran estudis recents que defensen que la inclusió de la dona ja es contemplava -sense estalviar contradiccions- quan es constituïa el dandisme canònic, perquè protodandis com el Gautier de *Madeimoselle de Maupin* (1835) ja imaginaven “a una mujer con las mismas características del dandy”⁵¹⁶; i encara més, perquè estudiosos de dones dandis com M. Gill, M. Foerster i G. Durán inclús sostenen que Baudelaire (als últims apartats de “Le Peintre de la vie moderne”) -i malgrat la rotunda negació de la dona dandi que hem llegit a *Mon cœur mis à nu*- i B. d’Aureville (a bona part de les seves obres de ficció) “ont chacun contribué, en dépit du problème posé par leur misogynie aboutissant à théoriser un dandysme *a priori* réservé aux hommes, à rendre possible l’ouverture du dandysme aux femmes”⁵¹⁷.

Ja no ho podem fer aquí per manca d’espai, però qualsevol conceptualització de la dona dandi s’hauria d’apartar clarament d’arquetips femenins semblants, per exemple, al perfil de la *femme fatale*; personatge ambigu, amb pocs escrúpols, que està al servei de sí mateixa i que camina per la corda fluixa més enllà del Bé i del Mal, però que -com el seu nom indica- en el fons és una dona que és *fatale* perquè és una figura que s’ha construït des d’una

⁵¹¹ Gloria G. Durán. *Dandysmo y contragénero*. Murcia: Cendeac, 2010, pp. 48-49.

⁵¹² Carassus, “Dandysme et aristocratie”, p. 315.

⁵¹³ Maxime Foerster, “De l’androgynie au transgenre: le dandysme ou l’échappée belle”. *L’Esprit Créateur*. Vol. 53, nº 1, primavera 2013, p. 136.

⁵¹⁴ J. R. Feldman. *Gender of the divide: The Dandy in Modernist Literature*. NY: Cornell UP, 1993, p. 16.

⁵¹⁵ També hauríem d’intentar evitar resolucions precipitades -o condescendents- com la que Vicente Molina proposa a l’article “El dandy y su fantasma”: “nunca se habla de *dandy* en femenino, a pesar que, tras Baudelaire, las cosas más juiciosas sobre el dandismo las han escrito mujeres”; coneixem, per exemple, l’imprescindible text de Virginia Woolf sobre Brummell, però l’afirmació ens sembla força gratuïta. (Vicente Molina Foix, “El dandy y su fantasma”. *El País*. 16.01.2010. www.elpais.com. Web 07.06.2018)

⁵¹⁶ Durán, *Dandysmo y contragénero*. Tesi Doctoral, p. 194.

⁵¹⁷ Foerster, “De l’androgynie au transgenre”, p. 142.

mirada masculina i patriarcal, perquè és “a specific danger to men”⁵¹⁸, perquè la seva bellesa, la seva sexualitat extrema, atrapa a l’home-heroi de família, treballador i recte. Sense intenció d’incidir-hi massa, per incloure a dones en els marcs difuminats del dandisme caldria pensar en personatges femenins que hagin tergiversat l’actitud que s’esperava d’una dona del seu temps i que no postulin la feminitat falsament «natural» i oficial de l’època; per exemple, quan Gill pensa en un dandisme femení primitiu semblant al que postulava Brummell assegura que “two female types strongly influenced discourse on female dandyism: the *femme à la mode* and the *lionne*”⁵¹⁹. La primera faria referència a una dona cortesana, egocèntrica, narcisista i freda, “a woman without a heart [...] without a soul [...] [who] deployed eccentricity as a weapon [...] [and] achieved only ephemeral celebrity”⁵²⁰, la segona, “a subcategory of the *femme à la mode*, was associated with imagery of bodily vitality”⁵²¹, representava una dona que “rejected the model of female weakness many decades before such attitudes became widespread [...] a wealthy woman enacting transgression in the sphere of lifestyle and self-presentation”⁵²². I si haguéssim de pensar en noms propis de dones que fossin hereves d’aquests dos arquetips i que personifiquessin algunes de les actituds que hem presentat a les últimes seccions del treball, podríem decantar-nos per citar tres de les dones que G. Durán reuneix a la seva tesi doctoral; dones indisciplinades, rebels, inútils i ocioses com la baronessa dadaïsta Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927); la càustica i mordaça Djuna Barnes (1892-1982), heterodoxa entre l’heterodòxia dels expatriats americans instal·lats al París d’entreguerres, l’amiga de Duchamp “[who] once described herself as the most famous unknown writer”⁵²³; i l’eclèctica Florine Stettheimer (1871-1944), la que -segons Susan Fillin-Yeah- va ser dandi perquè “the dandy is inscribed in Stettheimer dense narrations [...] gives us images of modernism’s mobile spaces in a vision of a world no longer grounded in certainty, no longer marked out in traditional perspective or rules of painting -or in clichéd sexual roles”⁵²⁴, però que -relacionant-ho amb la productivitat negativa que hem treballat- per nosaltres seria dandi sobretot pel fet que, malgrat ser força coneguda, en morir només havia exposat una vegada, no havia venut ni cedit un sol quadre i va deixar explícitament per escrit que tota la seva obra fos cremada si no entrava dins la seva sepultura⁵²⁵. A nivell espanyol, per exemple, també podríem cavil·lar al voltant del dandisme que emana de les conegudes com Las Sinsombrero, les dones oblidades de la generació del

⁵¹⁸ Jennifer Hedgecock. *The Femme Fatale in Victorian Literature; The Danger and the Sexual Threat*. NY: Cambria Press, 2008, p. 3.

⁵¹⁹ Gill, “The Myth of the Female Dandy”, pp. 169-170.

⁵²⁰ Miranda Gill. *Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris*. Oxford: Oxford UP, 2009, p. 85.

⁵²¹ Ibid.

⁵²² Ibid., pp. 89 i 92.

⁵²³ Rebecca Loncraine, “Introduction”. Dins: Djuna Barnes. *The Book of Repulsive Women and other poems*. NY: Routledge, 2003, p. vii.

⁵²⁴ Susan Fillin-Yeah. Dins: Naomi Sawelson-Gorse (ed.). *Women in Dada*. Essays on Sex, Gender and Identity. London: The Mit Press, 1998, p. 194. Citat a: Durán, *Dandysmo y contragénero*. Tesi Doctoral, p. 495.

⁵²⁵ Durán, *Dandysmo y contragénero*. Tesi Doctoral, p. 497.

27⁵²⁶; d'esperit lliure i autònom, trencadores, transgressores, valentes, dones que en el seu moment havien aconseguit cotes de llibertat, “mujeres de gran talento que entraron sin complejos en el mundo artístico y intelectual de la época, rompiendo las estrictas normas sociales y culturales de una España lastrada por mentes anquilosadas. Su obra es decisiva para entender un país que nunca las reivindicó”⁵²⁷. L'anècdota que donà nom a aquest grup absolutament divers de pensadores i artistes doblement exiliades (pel seu rebuig al règim franquista i per ser dones) irradia dandisme per tot arreu: Maruja Mallo, Margarita Manso, Salvador Dalí i Federico García Lorca creuaren la Puerta del Sol traient-se el barret per alliberar les idees; “«nos apedrearon llamándonos de todo» relata la misma Mallo en unas grabaciones tras volver del exilio”⁵²⁸. I a aquest inventari, indisciplinat i heterodox hi podríem incloure -com a exponents d'un dandisme més decadent- a la poetessa americana Sylvia Plath (1932-1963) o a la poetessa argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972); aquesta última amb un perfil vinculat tèrbolament a la bohèmia artística, però igualment dandi per ser poc productiva (suïcidar-se als 36 anys l'ajuda a alleugerar la seva obra), ociosa, fumadora, *flâneuse* i de mirada vigilant: “la única desgracia es haber nacido con este «defecto»: mirarse, mirar, mirarse mirando”⁵²⁹, escrivia al seu diari. No hi ha lectura de l'obra de Pizarnik que no estigui enllaçada al mite que ha esdevingut la seva vida; com suggereix Bruña, Pizarnik sempre es va saber “«producto cultural» o «bien de consumo» y juega, estratégicamente y con eficacia, con las expectativas «mercantiles» de público y crítica. En este sentido, Alejandra Pizarnik configuraría intencionadamente un régimen aurático que la separa, la excluye, la margina, y, al mismo tiempo, la diferencia, la «distingue»”⁵³⁰. Si encara quedessin dubtes sobre el seu dandisme, ens podríem preguntar si hi ha quelcom més dandi que la reflexió que llegim a l'entrada del 28 de juliol del '62 al seu diari:

“Porque después de todo mi tiempo es mío y yo debiera ser dueña de gastarlo y malgastarlo según mis ganas. Quiero decir: me pasé la mañana buscando papeles justificativos para que me dejen robarme el tiempo en paz. La verdad: trabajar para vivir es más idiota que vivir. Me pregunto quién inventó la expresión «ganarse la vida» como sinónimo de «trabajar». En dónde está ese idiota”⁵³¹.

Acceptant que l'androgínia no és absolutament necessària però ajuda i que “ce n'est pas tant par référence au fait que le dandy soit efféminé ou homosexuel, mais plutôt en raison de sa volonté de se rendre impénétrable en neutralisant toute tentative de *fixer* sur sa personne une identité de genre ou une sexualité définie”⁵³² també podem dir que Marlene Dietrich

⁵²⁶ Ernestina de Champourcín (1905-1999), poetessa. María Teresa León (1903-1988), escriptora. Concha Méndez (1898-1986), poetessa i editora. Maruja Mallo (1902-1995), pintora. María Zambrano (1904-1991), filòsofa. Rosa Chacel (1898-1994), novel·lista. Josefina de la Torre (1907-2002), escriptora i actriu. Marga Gil Roësset (1908-1932), escultora, il·lustradora i poetessa.

⁵²⁷ Tània Balló, Manuel Jiménez Núñez, Serrana Torres (dir.), “Las Sinsombrero”. *Imprescindibles*. RTVE. 2015. www.rtve.es. Arxiu de vídeo. Web 10.06.2018.

⁵²⁸ Sofía Pérez Mendoza, “Sin nombre y sin sombrero: las artistas borradas de la Generación del 27”. *Eldiario.es*. 28.02.2016. www.eldiario.es. Web 10.06.2018.

⁵²⁹ Alejandra Pizarnik. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2005, p. 276.

⁵³⁰ Bruña, “Pizarnik-artefacto”, p. 55.

⁵³¹ Pizarnik, *Diarios*, p. 231.

⁵³² Foerster, “De l'androgynie au transgenre”, p. 133.

(1901-1992) va ser dandi; “llevó a cabo un férreo control de su imagen, consciente de que al público le interesaba el personaje y no la mujer. Su esmoquin se convirtió así en el elemento clave en la elaboración de una figura distinta, ni masculinizada ni feminizada, radicalmente individual”⁵³³. I de manera similar, podem citar a la cantautora Patti Smith (1946-), personatge que ha construït “un todo, un posicionamiento estético (y ético) que va mucho más allá de la decoración y la impostura”⁵³⁴. A la portada del seu àlbum *Horses* (1975) apareixia desafiant i “ataviada con un traje masculino que suscitó su encumbramiento como icono feminista”⁵³⁵. L’elecció d’aquella roba buscava una singular transgressió al marge del gènere, de la moda i les convencions socials, “por ello, este gesto se encuentra a años luz de la adopción masiva del esmoquin femenino que populariza Yves Saint Laurent en los últimos años sesenta y que era, por el contrario, una prenda ideada para un tipo de mujer preconcebido, femenina y funcional. No es la prenda lo que importa, sino el significado que se da”⁵³⁶. També podríem posar fi a aquesta llista precipitada i insuficient de potencials dones dandis mencionant a Susan Sontang (1933-2004), teòrica que reflexionà sobre la possibilitat d’un tipus «dàndic» que neix immers, ja de ple, en la cultura de masses i que ens demostra explícitament que -malgrat que la majoria d’estudiosos que hem anat citant siguin homes- les dones també s’han interessat, han estudiat i han reinterpretat lúcidament el fenomen dandi. Sontang divulga la noció del que es coneix com *camp*, una sensibilitat que no s’enquibeix en un concepte: és l’atracció per l’artifici, l’exageració, la inutilitat, la banalitat, la frivolitat, l’humor, i sovint s’ha vinculat -sense caràcter excloent- al col·lectiu LGTBI⁵³⁷. El *camp* es defineix per voler posar en entredit la dignificació social de la cultura massiva, és una sensibilitat artística poc seriosa i amb resultats inconnexos que destaca per voler ser «lleig» i de «mal gust» per al sentit comú; se sustenta en “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”⁵³⁸. Sontang es refereix al *camp* citant aforismes de Wilde perquè, segons ella, “lo *camp* es la respuesta al problema: cómo ser dandy en la cultura de masas”⁵³⁹; és per això que basa la seva explicació del *camp* citant elements que són propis del fenomen del dandisme, suggerint que “los individuos de sensibilidad *camp* son un grupo de auto elegidos que, a falta de una aristocracia real que fomente gustos especiales, se auto erigen en aristócratas del gusto, cierto gusto perverso, claro”⁵⁴⁰. Seguim, per tant, on havíem començat; canvien els gestos rebels i les actituds dissidents però, en essència, tots -i, ara sí- totes anhelaven ser dandis.

⁵³³ Primo i García, “Introducción”, p. 28.

⁵³⁴ Albert Lladó, “Patti Smith y el dandismo”. *La Vanguardia*. 21.11.2012. www.lavanguardia.com. Web 10.06.2018.

⁵³⁵ Primo i García, “Introducción”, p. 29.

⁵³⁶ Ibid.

⁵³⁷ Lesbianas, Gais, Transsexuals, Bisexuals, Intersexuals. Cf. Moe Meyer (ed.). *The Politics and Poetics of Camp*. London: Routledge, 1994.

⁵³⁸ Durán, *Dandysmo y contragénero*. Tesi Doctoral, p. 148.

⁵³⁹ Susan Sontang. *Contra la Interpretación*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, p. 356.

⁵⁴⁰ Durán, *Dandysmo y contragénero*. Tesi Doctoral, p. 149.

* * *

“Y así, ya lo ven. Sin final”⁵⁴¹.

Si alguna cosa hem après d'aquest recorregut dispers i hipotètic al llarg del fenomen dandi és que el dandisme, si es vol estudiar respectant les seves idiosincràsies, exigeix certa actitud «dàndica». Per això, lluny de voler articular una figura uniforme i monolítica, hem intentat donar veu a concepcions diferents -i en ocasions ostensiblement contradictòries i irreconciliables- del que significa ser dandi, respectant les dilatacions i polisèmies d'un tipus que “todavía hoy persiste en el lenguaje corriente con un significado muy distinto del que tuvo en un principio. Existen tantos dandismos como dandis, y cada uno de ellos, como hijo de su tiempo, responde a motivaciones y contextos históricos dispares”⁵⁴². Al final, però, potser sí que, com deia Scaraffia, la millor actitud acaba essent “la admiración silenciosa, la única que puede abarcar, sin someterlo a una forma, todo el ser del dandi”⁵⁴³; per tant acabarem així, callant de cop (en un punt que serà l'últim però que vol ser punt i seguit), amb poques conclusions i un repertori de portes obertes, renunciant a definir de manera concloent un prodigi que sustenta el seu vigor i el seu sentit eludint la pròpia definició: “la superioridad del dandi nace de su imposibilidad de ser definido en un mundo en el que cada cosa debe ser inventariada y circunscrita. Se encierra en la misma pregunta que se interroga sobre su causa («¿Qué es el dandi?»)”⁵⁴⁴. Això sí, malgrat les diferències abismals que hem evidenciat entre les pàgines d'aquest recull de dandis i dandismes, també advertim que tots aquests personatges es troben units per forces imperceptibles, subterrànies, que els connecten secretament i que ens han permès reconèixer-los en conjuntures molt disperses. Tots ells, en definitiva, són humans que s'alcen en silenci i diuen prou, que volen tornar al lliurepensament i al passeig sense rumb, que volen abraçar allò que la vida té d'inestable, que estan convençuts que “la vida y el arte, en ocasiones, encuentran efímeros espacios de convivencia”⁵⁴⁵ i que saben que hauran de reinventar sempre (sense fàbriques⁵⁴⁶) noves finestres de rebel·lia íntima que es convertiran en el seu regal al món.

⁵⁴¹ Villena, “La bella provocación de lo diferente”, p. 15.

⁵⁴² Primo i García, “Introducción”, p. 33.

⁵⁴³ Scaraffia, *Diccionario del dandi*, p. 165.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, pp. 208-209.

⁵⁴⁵ Primo i García, “Introducción”, p. 33.

⁵⁴⁶ Cf. Albert Lladó, “Diez consejos útiles para ser un dandi”. *La Vanguardia*. 20.12.2013. www.blogs.lavanguardia.com. Web. 10.06.2018.

4.- Bibliografía i recursos *online*

- Adams, James E. *Dandies and Desert Saints; Styles of Victorian Masculinity*. NY: Cornell UP, 1995.
- Agamben, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Álvarez, Jaime. “Bohemia, Literatura e Historia”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*. Nº 25, 2003.
- Ávila, Remedios/ Estrada, Juan Antonio/ Ruiz, Encarnación (eds.). *Itinerarios del nihilismo: La Nada como horizonte*. Madrid: Arena Libros, 2009.
Luis Enrique de Santiago Guervós, “Nihilismo y creatividad; «voluntad de crear» y «voluntad de nada» en F. Nietzsche”.
- Azúa, Félix de. “El dandy”. *Fundación Juan March*. 2009. www.march.es. Arxiu de veu. Web 02.01.2018.
- Balló, Tània/ Jiménez Núñez, Manuel/ Torres, Serrana (dir.), “Las Sinsombrero”. *Imprescindibles*. RTVE. 2015. www.rtve.es. Arxiu de vídeo. Web 10.06.2018.
- Balzac, Baudelaire, Barbey d’Aurevilly. *El dandismo*. Barcelona: Anagrama, 1974.
S. Clotas, “El dandismo de nuestro tiempo”.
H. Balzac, “Tratado de la vida elegante”.
Ch. Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”.
B. d’Aurevilly, “Del Dandismo y de George Brummell”.
- Barnes, Djuna. *The Book of Repulsive Women and other poems*. NY: Routledge, 2003.
Rebecca Loncraine, “Introduction”.
- Barthes, Roland. *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Baudelaire, Charles. *El arte romántico*. Madrid: Felmar, 1977 [1868].
----- *Diarios íntimos. Cobetes*. Sevilla: Renacimiento, 1992 [1909].
----- *Mi corazón al desnudo*. Vigo: Maldoror Ediciones, 2008 [1887].
----- *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2012 [1857].
Alan Verjat i Luis Martínez de Merlo, “Introducción”.
- Beardsley, Monroe C./ Hospers, John. *Estética; Historia y Fundamentos*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Benjamin, Walter. *Assaigs de literatura contemporània*. Barcelona: Columna, 2001.
----- *L’obra d’art en l’època de la seva reproductivitat tècnica*. Barcelona: Edicions62, 2004 [1936].
----- *Baudelaire*. Madrid: Abada Editores, 2014.
José Manuel Cuesta Abad, “Fisonomías de Baudelaire”.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI editores, 1988.
- Böker, Uwe/ Corballis, Richard/ Hibbard, Julie (eds.). *The Importance of Reinventing Oscar; Versions of Wilde during the Last 100 Years*. Amsterdam: Rodopi, 2002.
Susanne Schmid, “Byron and Wilde: The Dandy and the Public Sphere”.
- Bollon, Patrice. *Rebeldía de la máscara*. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 2009.
- Borràs, Maria Lluïsa/ Hac Mor, Carles/ Xargay, Esther/ Altaió, Vicenç (comissaris). “Arthur Cravan; Poeta i Boxador”. Catàleg. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1992.
- Borràs, Maria Lluïsa. *Arthur Cravan. Una biografia*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte; Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2011 [1992].
- Bruña, María José. *Delmira Agustini: Dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*. Berna: Peter Lang, 2005.
- . “Pizarnik-artefacto: autoconfiguración y mito”. *Revista Letral*. N° 8, 2012.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- Burgos, Jesús Alonso. *Teoría e historia del hombre artificial*. Madrid: Akal, 2017.
- Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Madrid: This Side Up, 2013.
- Cambridge University Press. *Cambridge Dictionary* (en línia). www.dictionary.cambridge.org. Web 12.01.2018.
- Campana, Mario. *Baudelaire. Juego sin triunfos*. Barcelona: Debate, 2006.
- Camus, Albert. *El mite de Sísif*. Barcelona: Edicions62, 2009 [1942].
- Carandell, José María. *El autor y su Obra. Hermann Hesse*. Barcelona: Barcanova, 1984.
- Carassus, Emilien. *Le snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust: 1884-1914*. París: Armand Colin, 1966.
- . *Le mythe du dandy*. París: Armand Colin, 1971.
- . “Dandysme et aristocratie”. *Romantisme*. N° 70, 1990.
- Casamartina i Parassols, Josep (comissari). “La bellesa i els monstres: Ismael Smith”. *MNAC*. Dossier de premsa. 2017.
- Cassagne, A. *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Ginebra: Slatkine Reprints, 1979 [1906].
- Cernuda, Luis. *Las nubes/Desolación de la Quimera*. Madrid: Cátedra, 1984.
- . *Prosa narrativa y Teatro*. Sevilla: Renacimiento, 2002.
- Chávarri, Jaime. “El desencanto”. 1975. Arxiu de vídeo. www.vimeo.com/155844430. Web 17.05.2018.
- C., J. S. “El hombre que «celebró» su muerte con champán”. *ABC*. 30.11.2016. www.abc.es. Web 07.02.2018.
- Clúa, Isabel. “Cuando Frankenstein encontró a Dorian Gray: dandysmo, post-identidad y sujetos virtuales”. *Lectora*. N° 10, 2004.
- Cohen, Ed. *Talk on the Wilde Side: Toward a Genealogy of a Discourse on Male Sexualities*. NY: Routledge, 1993.

- Cortázar, Julio. *Clases de Literatura*. Barcelona: Alfaguara, 2014.
- D'Aurevilly, Barbey. "Dandyism and George Brummell". *Bentley's Miscellany*. Vol. 17, 1845.
- Delgado, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Dorrnsoro, María Badiola. *Una aproximación al dandismo. El caso de Valery Larbaud: una actitud vital frente al «mal de vivre»*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- Duffy, Nikolai. "Reading the Unreadable: Kenneth Goldsmith, Conceptual Writing and the Art of Boredom". *Journal of American Studies*. Vol. 50, n° 3, 2016.
- Durán Hernández-Mora, Gloria. *Dandysmo y contragénero*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009.
- . *Dandysmo y contragénero*. Murcia: Cendeac, 2010.
- Espina, Antonio. *Las tertulias de Madrid*. Madrid: Alianza, 1995.
- Feal, Carlos. *En nombre de Don Juan (Estructura de un mito literario)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.
- Feldman, Jessica R. *Gender of the divide: The Dandy in Modernist Literature*. NY: Cornell UP, 1993.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 1982 [1941].
- Foerster, Maxime. "De l'androgynie au transgenre: le dandysme ou l'échappée belle". *L'Esprit Créateur*. Vol. 53, n° 1, primavera 2013.
- Forbes, A. S. "Dandyism". *Temple Bar*. Gener 1890.
- Frisby, David. *Fragmentos de la modernidad; Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992.
- Garelick, Rhonda K. *Rising Star. Dandyism, Gender and Performance in the Fin de Siècle*. New Jersey: Princeton UP, 1998.
- Gill, Miranda. "The Myth of the Female Dandy". *French Studies: A Quarterly Review*. Vol. 61, n° 2, abril 2007.
- . *Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris*. Oxford: Oxford UP, 2009.
- Glick, Elisa. "The Dialectics of Dandyism". *Cultural Critique*. N° 48, primavera 2001.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1981 [1959].
- Goldsmith, Kenneth. "Journal, Day One". *Harriet: A Blog from the Poetry Foundation*. Gener 2007. www.poetryfoundation.org. Web 04.06.2018.
- . "Letter to the Editor". *Poetry Foundation*. Octubre 2009. www.poetryfoundation.org. Web 04.06.2018.
- . "About UbuWeb". www.ubu.com. 2011. Web 04.06.2018.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Una teoría personal del arte*. Madrid: Tecnos, 1988.

- González, Ángel/ Calvo, Francisco/ Marchán, Simón. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo, 2009.
- Greenberg, Keith Elliot. *Too Fast to Live, Too Young to die. James Dean's Final Hours*. Wisconsin: Applause Theatre & Cinema Books, 2015.
- Grup Enciclopèdia Catalana. *Enciclopèdia Catalana* (en línia). www.enciclopèdia.cat. Web 15.02.2018.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Katz Editores, 2008.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte II; Desde el Rococó hasta la época del cine*. Barcelona: Debolsillo, 2004.
- Hedgecock, Jennifer. *The Femme Fatale in Victorian Literature; The Danger and the Sexual Threat*. NY: Cambria Press, 2008.
- Hesse, Hermann. *Demian*. Barcelona: Edhasa, 1988 [1919].
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo; figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.
- Horrach, Juan Antonio. *Disecciones*. Palma de Mallorca: Sloper, 2013.
- Huysmans, Joris-Karl. *A contrapelo*. Madrid: Cátedra, 2016 [1884].
Juan Herrero, "Introducción".
- Institut d'Estudis Catalans. *Diccionari Institut d'Estudis Catalans* (en línia). www.iec.cat. Web 12.01.2018.
- Izquierdo, Lluís. *Expresionismo/Vanguardia/Catarsis o crisis de crecimiento y otros textos*. Barcelona: PPU, 2008.
- Jauss, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno; estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor, 1995.
- . *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos, 2013.
- Jesse, Captain. *The Life of George Brummell, Esq., commonly called Beau Brummell*. London, 1893 [1844].
- Jiménez Tomé, María José. "Jean Floressas Des Esseintes. Antecedentes, realidad y ficción". *Analecta Malacitana*. Vol. 7, nº 1, gener 1984.
- Jones, Radhika. "Uncreative Writing". *Booksforum*. Juny/Juliol/Agost 2008. www.writing.upenn.edu. Web 03.06.2018.
- Jouannais, Jean-Yves. *Artistas sin obra; «I would prefer not to»*. Barcelona: Acantilado, 2014.
Enrique Vila-Matas, "Doble «shandy»".
- Kierkegaard, Sören. *El concepto de la angustia*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Kuczyński, Janusz (ed.). *Dialectics and Humanism. The Polish Philosophical Quarterly*. Vol. II. Varsòvia: Polish Academy of Sciences, 1975.
- Lane, Christopher. "The Drama of the Impostor. Dandyism and Its Double". *Cultural Critique*. Nº 28, tardor 1994.
- Laude, Patrick. "Dandysme et mysticisme: de la subversion et de la conformité". *Symposium*. Primavera 1991.
- Lebel, Robert. *Sur Marcel Duchamp*. Paris: Trianon Press, 1959.

- Lladó, Albert. "Patti Smith y el dandismo". *La Vanguardia*. 21.11.2012. www.lavanguardia.com. Web 10.06.2018.
- , "Diez consejos útiles para ser un dandi". *La Vanguardia*. 20.12.2013. www.blogs.lavanguardia.com. Web. 10.06.2018.
- Lonchamp, François/ Tizon, Alain. *Vuestra revolución no es la mía; Treinta años después de Mayo del 68*. Barcelona: Alikornio Ediciones, 2003.
- Loredo Narciandi, J. Carlos. "El yo como obra de arte en el dandismo: una primera aproximación". *Revista de Historia de la Psicología*. Vol. 33, nº 1, març 2012.
- Liotard, Jean-François. *Les transformateurs Duchamp*. Paris: Editions Galilée, 1977.
- Marcus, Greil. *Rastros de carmín; Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama: Barcelona, 1993.
- Mariás, Javier. *Vidas escritas (edición ampliada)*. Madrid: Alfaguara, 2012.
- Matas, J./ Martínez, J. E./ Trabado, J. M. (eds.). *Nostalgia de una patria imposible; estudios sobre la obra de Luis Cernuda*. Madrid: Akal, 2005.
 Juan Matas, "El viaje en la poesía (de *Las nubes* a *Desolación de la Quimera*) de Luis Cernuda".
- Meyer, Moe (ed.). *The Politics and Poetics of Camp*. London: Routledge, 1994.
- Molina Flores, Antonio. "El silencio de Duchamp". www.enriquevilamatas.com. Web 28.05.2018.
- Molina Foix, Vicente. "El dandy y su fantasma". *El País*. 16.01.2010. www.elpais.com. Web 07.06.2018.
- Montañés, José Ángel. "Duchamp, una vida entre el arte y el ajedrez". *El País*. 28.10.2016. www.elpais.com. Web 28.05.2018.
- Muñoz, Miguel Ángel. "El genio constante e irreverente de Duchamp". *La Razón de México*. 15.04.2017. www.razon.com.mx. Web 17.05.2018.
- Natta, Marie-Christine. *La Grandeur sans convictions: essai sur le dandysme*. Paris: Félin, 1991.
- Nebreda, Jesús J. "Tras las huellas del hombre posmoderno. Y parte 3: La posmodernidad «da qué pensar»". *Gazeta de Antropología*. Nº 10, 1993.
- Nicolás Gómez, Salvadora M. *El dandi y otros tipos del siglo XIX, imagen y apariencia en la construcción de la modernidad*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009.
- Nieto Blanco, Carlos (coord.). *Lecturas de Historia de la Filosofía*. Santander: Univ. de Cantabria, 1996.
 F. W. Nietzsche, "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral".
- Nietzsche, Friedrich W. *La gaya ciencia*. Madrid: Akal, 2009.
- Onfray, Michel. *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Ordine, Nuccio. *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado, 2013.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas: 1929-1933*. Vol. 4. Madrid: Revista de Occidente, 1951.
- Page-Fort, Benjamin C. *The English Dandy Traced Through Nineteenth-Century Literature and Life*. Connecticut: University of Connecticut, 2011.

- Pérez Mendoza, Sofía. “Sin nombre y sin sombrero: las artistas borradas de la Generación del 27”. *Eldiario.es*. 28.02.2016. www.eldiario.es. Web 10.06.2018.
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2005.
- Posman, Sarah. “An Interview with Kenneth Goldsmith”. *NY Web*. 02.06.2010. www.ny-web.be. Web 03.06.2018.
- Praz, Mario. *El pacto con la serpiente; Paralipómenos de “La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- . *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acontilado, 1999.
- Primo, Carlos/ García, Leticia (eds.) *Prodigiosos mirmidones; antología y apología del dandismo*. Salamanca: Capitán Swing, 2012.
- Luís A. de Villena, “La bella provocación de lo diferente -pinceladas dandis-“.
- C. Primo i L. García, “Introducción”.
- Real Academia Española. *Diccionario Real Academia Española* (en línea). www.rae.es. Web 12.01.2018.
- Reynolds, Elle. *Understanding Dandyism in Three Acts: a Comparison of the Revolutionary Performances of Beau Brummell, George Walker, and Zoot Suit Culture*. San Diego: University of California, 2011.
- Riño, Peio H. “Warhol se hizo mujer”. *Público*. 02.08.2010. www.publico.es. Web 09.04.2018.
- Ríos, Rubén H. *Friedrich Nietzsche y la vigencia del nihilismo*. Madrid: Campo de Ideas, 2004.
- Rosenthal, Saul H. *French Anglicisms*. USA: CreateSpace Books, 2011.
- Rosbach, Susanne. “(Un)Veiling the Self and the Story: Dandyism, Desire, and Narrative Duplicity in Barbey d’Aurevilly’s *Les Diaboliques*”. *Nineteenth-Century French Studies*. Vol. 37, n° 3&4, primavera-estiu 2009.
- Sánchez Puig, María. *Diccionario de autores rusos siglos XI-XIX*. Madrid: Ediciones del Orto, 1995.
- Scaraffia, Giuseppe. *Diccionario del dandi*. Madrid: A. Machado Libros, 2009.
- Schiffer, Daniel Salvatore. *Le dandysme, dernier éclat d’heroïsme*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- Sienfield, Alan. *The Wilde Century. Effeminacy, Oscar Wilde, and the Queer Moment*. NY: Columbia University Press, 1994.
- Simmel, Georg. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986.
- Sol Mora, Pablo. *Diccionario Vila-Matas*. www.diccionariovilamatas.com. Web 15.01.2018.
- Sontang, Susan. *Contra la Interpretación*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Spinosa, Antonio. *L’ABC dello snobismo*. Milano: Longanesi, 1968.
- Stanek, Jan. “Daniel Salvatore Schiffer. *Le dandysme, dernier éclat d’heroïsme*: Review”. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*. N° 1, 2012.
- Stefano, Victoria de. *Poesía y modernidad, Baudelaire*. Caracas: Equinoccio, 1984.
- Stendhal. *Rojo y negro*. Madrid: Alianza, 2008 [1830].

- Subirats, Eduardo. *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura moderna*. Barcelona: Anthropos, 1986.
- Téllez, Freddy. *Mitos. Filosofía y Práctica*. Colombia: Editorial Universidad de Caldas, 2002.
- Tirso de Molina/Molière/Lorenzo da Ponte. *Don Juan*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
 Jordi Balló i Xavier Pérez, “Presentación: Don Juan, la primera franquicia del teatro europeo”.
 -----, “Epílogo: El seductor serial”.
- Valle-Inclán, Ramón María del. *Sonata de primavera/Sonata de estío; memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa Calpe, 1965.
 -----, *Luces de Bohemia: eserpento*. Madrid: Espasa Calpe, 1993 [1924].
- Valverde, José María. *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Ariel, 1990.
- Ventoso, Luis. “En defensa de Jep Gambardella”. *ABC*. 06.05.2014. www.abc.es. Web 15.05.2018.
- Vila-Matas, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Debolsillo, 2015.
 -----, *Bartleby y compañía*. Barcelona: Debolsillo, 2016.
- Villena, Luis Antonio de. *Corsarios de guante amarillo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1983.
 -----, *Wilde total*. Barcelona: Planeta, 2001.
 -----, “Valle-Inclán; bohemio y más”. www.luisantoniodevillena.es. Web 01.05.2018.
 -----, “Lo más chic: Artistas sin obra”. www.luisantoniodevillena.es. Web 06.05. 2018.
- Volpi, Franco. *El nihilismo*. Madrid: Siruela, 2007.
- VV. AA. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1994.
 Gianni Vattimo, “Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?”.
 Iñaki Urdanibia, “Lo narrativo en la posmodernidad”.
- , *La cuerda del dandismo*. México: Me Cayó el Veinte, 2010.
 W. Hazlitt, “Brummellianas” [1828].
- Wilde, Oscar. *The Complete Works of Oscar Wilde; Vol. 2, De Profundis. 'Epistola: In Carcere et Vinculis'*. Oxford: Oxford UP, 2005.
 -----, *Collected Works of Oscar Wilde*. London: Wordsworth Editions Limited, 2007.
- Wilson, Scott. *Resting Places: The Burial Sites of More Than 14.000 Famous Persons*. Jefferson: McFarland&Company, 2016.
- Woolf, Virginia. *La muerte de la polilla y otros escritos*. Madrid: Capitán Swing, 2010.
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Madrid: Cátedra, 2005 [1844].
 Aniano Peña, “Introducción”.