

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**Nobodies Who Became Somebodies and Gave the Law to  
Everybody: el dandy como figura del conflicto por la  
hegemonía cultural en la crisis de la modernidad**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Virginia Romero Quicios**

Director

**Eduardo Valls Oyarzun**

Madrid

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

Nobodies Who Became Somebodies and Gave the Law to Everybody: el dandy como figura del conflicto por la hegemonía cultural en la crisis de la modernidad

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Virginia Romero Quicios

DIRECTOR

Eduardo Valls Oyazun

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

Nobodies Who Became Somebodies and Gave the Law to Everybody: el dandy como figura del conflicto por la hegemonía cultural en la crisis de la modernidad

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Virginia Romero Quicios

DIRECTOR

Eduardo Valls Oyazun



# Índice de contenidos

<b>Índice de contenidos</b>	<b>2</b>
<b>Introducción</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo I: El dandy: Estilo y performatividad</b>	<b>18</b>
El vínculo entre la identidad aristócrata y el tipo literario en las comedias de Oscar Wilde.	46
La performatividad en los textos de Wilde. El estilo como productor de valores.	57
Una nueva propuesta del dandy: el dandy como distinción. Crítica del dandy como sujeto individual	62
<b>Capítulo II: Influencia y mito. La representatividad del dandy</b>	<b>80</b>
La conciencia de historicidad en el siglo XIX. La Edad Contemporánea en los textos del dandismo. El dandy como heraldo	87
El dandy como colectivo y sujeto influyente. Dandismo y regulación social	101
El dandy como <i>habitus</i> aristócrata reformulado para el capitalismo	119
El <i>habitus</i> como <i>statement</i> político en la Inglaterra del siglo XIX. El estilo de Brummell como síntesis de la crisis de la modernidad	134
<b>Capítulo III: Definición y contexto del dandismo. La crisis de la aristocracia en el siglo XIX</b>	<b>159</b>
El discurso contra la aristocracia en el siglo XIX. Crisis en la identidad de clase y orden simbólico	163
<i>Silver fork novels</i> y representaciones de la aristocracia	171
<i>Fraser's</i> y William Hazlitt: 1830 como punto de inflexión en la hegemonía	

cultural	179
Élite y jerarquía social en el contexto capitalista. El dandy como consumidor del <i>habitus</i> aristócrata	200
<b>Capítulo IV: Distinción y exclusivismo</b>	<b>223</b>
Gusto y vulgaridad. Hegemonía cultural y orden simbólico	238
El <i>gentleman</i> como enclave de la evolución de la hegemonía cultural en el siglo XIX	253
Burguesía y asimilación cultural	269
Dandismo como performatividad	282
La sutileza de la dominación del orden simbólico	289
<b>Conclusiones</b>	<b>301</b>
<b>Resumen / Abstract</b>	<b>307</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>315</b>

## Introducción

El propósito de esta tesis es analizar la figura del dandy desde una perspectiva que comprenda aspectos sociales, históricos y económicos de modo integrado con la dimensión estética. El dandy constituye una de las figuras fundamentales en el siglo XIX, abarcando no sólo el ámbito literario, sino también como fenómeno histórico-social. Los textos referentes al dandy recurren durante el siglo, incluyendo todo tipo de géneros. El dandy se presenta como personaje ficticio en los textos literarios del mismo modo en que se manifiesta como una tendencia estética y conductual entre determinados miembros de la sociedad europea, particularmente en las metrópolis de Londres y París. El dandy, como fenómeno literario, y el dandy, como fenómeno social, constituyen dos manifestaciones del tipo; dichas expresiones interactúan entre sí, contribuyendo a un proceso de redefinición continua que otorga el carácter fluido que le define. Por tanto, el dandy difumina los límites entre texto literario y texto histórico, incorporando de manera transversal todo tipo de géneros y textos.

En consecuencia, esta tesis se aproximará al dandismo desde una perspectiva intertextual. Con este fin, se incluyen textos que abarcan diversos ámbitos y géneros, desde memorias de personajes contemporáneos a novelas y textos teatrales, pasando por ensayos y artículos periodísticos. Los requisitos para la inclusión de estos textos se reducen a dos: en primer lugar, que la figura del dandy prevalezca dentro del texto. El dandy debe de configurarse en el texto como una figura protagónica o clave para la articulación del mismo. En segundo lugar, los textos primarios se ciñen al siglo XIX. No obstante, la selección de los textos presentados persigue que estén representadas todas las décadas del siglo: las *silver fork novels* publicadas en las tres primeras décadas; los ensayos y comedias de fin de siglo, escritos por Oscar Wilde; los artículos críticos de *Fraser's*, publicados durante el reinado de Guillermo IV,

y los ensayos sobre el dandismo de mediados de siglo, publicados en Francia. Los textos en lengua inglesa dominan esta selección, no obstante, se incluyen tres ensayos en lengua francesa, fundamentales para comprender el origen del dandismo como fenómeno surgido en las principales metrópolis europeas, particularmente, en estos dos países.

En segundo lugar, los textos literarios serán seleccionados de acuerdo a la relevancia que estos mantienen dentro de la historia de la literatura, bien debido al impacto del texto, el diálogo que establece con textos posteriores, o el volumen de difusión que alcanzó durante el siglo XIX. Siguiendo este procedimiento, se incluyen textos que han marcado el discurso del periodo y, lo que es más importante, han influenciado de modo decisivo tanto a textos contemporáneos como a textos posteriores. El concepto de diálogo diacrónico y sincrético entre los textos es esencial para esta aproximación. De este modo, se demostrará la relevancia del dandy en el discurso del siglo más allá del mero ámbito literario: se examinará esta figura desde una perspectiva histórica y social, así como la interacción de estos ámbitos con la producción literaria del dandy. De acuerdo a este análisis, ningún texto prevalece sobre otros. El análisis se establece de modo horizontal sobre todos los textos, extrayendo de ellos únicamente los rasgos e interacciones relevantes para el análisis de la figura, junto con su contexto.

El objetivo es establecer una definición que comprenda todas las variantes del tipo, desde el dandy de la Regencia, presente en las *silver fork novels*, hasta el dandy decadente finisecular de Oscar Wilde, pasando por el dandy esteta de Charles Baudelaire, el dandismo practicado por Georges Brummell, y el dandy como objeto de crítica en los textos de *Fraser's* y William Hazlitt. El cánón crítico acerca de los textos del dandismo divide al dandy en dos etapas, estableciendo como punto de inflexión la introducción del dandy en Francia (Moers 107; Favardin 22; Pine 18; Glick 131). De acuerdo a esta clasificación, Moers distingue dos periodos de dandismo: “[the] social age of dandyism”, que culmina con el retiro de Brummell a Calais, y “the age of intellectual dandyism” (14). El dandy se califica como “distressingly

personal in England”, mientras que, en Francia, “the dandy [...] could become an abstraction, a refinement of intellectual rebellion” (13). El problema de esta clasificación radica en que tiende a desvincular al dandy de la Regencia, presente en las *silver fork novels*, del dandy esteta y decadente de mediados y finales de siglo.

Dicha división se centra fundamentalmente en las diferencias entre los dos tipos de dandy, ignorando las numerosas cuestiones que plantean en común. De este modo, se mantienen definiciones diferenciadas de los dos tipos, evadiendo el problema de una definición básica que incluya todos los rasgos característicos que engloba el término ‘dandy’. En este aspecto, esta tesis se adhiere a la propuesta de Stephen Calloway, que resalta la crítica común a la que se enfrentaron todos los tipos de dandy a lo largo de las décadas del siglo XIX como elemento unificador (45). Esta crítica apunta a un planteamiento del dandy homogéneo, a la posibilidad de una identidad fundamental que abarque paradigmas aparentemente tan diversos como el dandy de la Regencia y el dandy esteta teorizado por Baudelaire o, incluso, dandies de textos históricos como Brummell y D’Israeli, junto a dandies de textos ficticios como Pelham y Dorian Gray. El segundo objetivo de una definición común del dandy plantea una crítica en torno a las diferencias establecidas entre el dandy como ente histórico, esto es, en tanto individuo que existió en el plano de lo real, y el dandy como ente ficticio.

A pesar de que críticos como Moers o Feldman destacan la interacción entre el paradigma de dandy ficticio y los dandies históricos (Moers 137; Feldman 3), los textos tienden a separar el análisis del dandy histórico del análisis del dandy ficticio. Así, el fundamento principal del texto de Moers son los dandies históricos, incluyendo a los principales autores de dandies en la ficción, aun cuando el texto desarrolla, en un plano secundario, análisis de los dandies ficticios que produjeron. Esta tesis plantea como objetivo suprimir la distinción entre dandies históricos y dandies ficticios, mediante la definición del dandismo del siglo XIX como un fenómeno único. De acuerdo a este objetivo, se procederá a un análisis del dandy en

términos de texto, esto es, como un conjunto de signos que mantiene una coherencia propia y distintiva, y cuyo significado se encuentra inscrito en el contexto particular que produce dicho texto. Este criterio, de índole nuevo historicista, señala como fundamental la interacción entre ambas clases de texto -histórico y ficticio- en el dandismo.

Este enfoque destaca dos cuestiones fundamentales para el dandismo, las cuales se desarrollarán en esta tesis: en primer lugar, la relevancia del contexto socio-económico en el origen y evolución del dandy, y, en segundo lugar, la transposición de este como mito contemporáneo. En efecto, la figura del dandy constituye el resultado de una elaboración representativa para el colectivo en términos simbólicos, incluso en aquellos casos en los que la elaboración parte de un individuo concreto, perteneciente a textos históricos. Así, puede afirmarse que Georges Brummell se erigió en calidad de dandy únicamente cuando ciertas características propias, poseedoras de un poder de representatividad importante para el colectivo, impulsaron un relato de carácter mítico alrededor de él. El dandy Brummell está delimitado por este relato mítico; resulta evidente, y se argumentará a lo largo de esta tesis, que los datos difundidos acerca de Brummell constituyen un *corpus* de anécdotas desarrollado por la sociedad contemporánea a este. Dicho *corpus* no alude a la especificidad de Brummell como individuo concreto, sino a la representatividad de Brummell en torno a ciertas cuestiones de gran relevancia en el periodo, esto es, a la capacidad simbólica que la figura de Brummell poseía para sintetizar ciertos conflictos de la época. En consecuencia, incluso un dandy de carácter histórico, como Brummell, se constituye como un texto elaborado y producido colectivamente.

Por otra parte, este enfoque también plantea el problema de desvincular al dandy del contexto socio-económico en el que está inscrito. Elisa Glick, por ejemplo, distingue dos paradigmas críticos en torno al dandy: un paradigma en el que se concibe al dandy como un esteta, “all style and no content” (cit. en 130), desvinculado de la política y la historia, y un

paradigma que vincula la disidencia estética del dandy con la disidencia política (131). El primer paradigma es consecuencia, en gran parte, de la teoría esteticista propuesta por Théophile Gautier en el prefacio de la novela *Mademoiselle de Maupin*. Gautier propone, en términos generales, que la estética pertenece a un ámbito autónomo, independiente de las vicisitudes políticas e históricas, y que debe juzgarse únicamente bajo sus propios términos. Por tanto, la estética no está sujeta a valores morales. La paradoja del texto de Gautier reside en que el autor teoriza acerca de la autonomía de la estética mientras ofrece un ataque vehemente a los valores burgueses.

La presencia de una crítica más o menos explícita a los valores burgueses en todos los textos del cánón dandy expone como evidencia el vínculo fundamental que el dandismo mantiene con el contexto socio-económico. En efecto, esta tesis parte de esta crítica como un elemento primordial de la definición común del dandy del siglo XIX. Numerosos autores exégetas del dandismo, como Moers y Carassus, señalan el ataque a los valores burgueses como origen del fenómeno (Moers 14; Carassus 29). No obstante, este enfoque se plantea con recurrencia especialmente a partir de la teoría esteta surgida a mediados de siglo en Francia (Feldman 26), o bien desde los herederos de finales de siglo de esta teoría en Inglaterra (Gagnier 1997, 27). En resumen, la disidencia estética del dandy como una posición política anti-burguesa se vincula con autores como Baudelaire o Wilde, a dandies producidos bajo estos movimientos estetas, y no tanto al dandy del periodo de la Regencia o el dandy protagonista de las *silver fork novels*. Es objetivo de esta tesis examinar el vínculo entre el dandismo y la crítica a los valores burgueses a través del siglo XIX, unificando todas las manifestaciones del dandismo presentes a lo largo de él bajo este criterio, entre otros, que se especificarán a continuación.

La división exegética entre el dandy esteta y decadente de la segunda mitad de siglo, y el dandy típico de la Regencia, presente particularmente en las tres primeras décadas del siglo,

destaca el concepto polarizado que domina los textos en la exégesis del dandy. A pesar de que el texto canónico de Moers comprende todos los tipos de dandies del siglo, la mayoría de los textos exegéticos acerca del dandismo excluyen al dandy de la Regencia y las *silver fork novels*; ejemplo de ello son los textos de Regenia Gagnier, Jessica Feldman o Patrick Favardin. Por otra parte, se presentan los monográficos dedicados a las *silver fork novels*, tales como el texto canónico de Matthew Rosa, o el estudio más reciente publicado por Edward Copeland. No obstante, el dandy se presenta como un concepto más fluido en los textos contemporáneos del siglo XIX: referencias explícitas a las novelas de la Regencia se presentan en los textos acerca del dandismo de Baudelaire (106) y D'aurevilly (141). Asimismo, resulta evidente la conexión existente entre las dos clases de dandies en la descripción de estos y su contexto, en la presentación del resto de personajes, tanto como en el estilo de diálogo y el tipo de humor utilizados, identificables de manera consistente a lo largo de todos los textos del dandismo en el siglo XIX.

Del mismo modo, esta tesis establece como objetivo problematizar el concepto de dandy como sujeto desarrollado puramente desde la individualidad: recordemos la definición de Moers de la primera etapa del dandismo como “distressingly personal” (13). La propuesta de esta tesis se articula en torno a una dinámica compleja en el dandy entre agencia individual y regulación social, tal y como propone el concepto de *habitus*: al igual que este concepto, el dandy mantiene un elemento de desarrollo personal, la posibilidad de agencia individual, pero siempre dentro de una regulación de carácter colectivo, que define los términos que establecen la identidad del dandy. El concepto de *habitus*, desarrollado por el filósofo y sociólogo Pierre Bourdieu, presenta de un modo controvertido los límites entre agencia individual y regulación social. Bourdieu afirma que la regulación relativa a los comportamientos sociales, los códigos de conducta y estéticos de cada grupo social, son delimitados por la propia práctica social de un modo pre-reflexivo y pre-consciente. De este modo, cada individuo asimila a través de la

experiencia social, sin conciencia de ello, el código de conducta propio y los códigos ajenos. Así, el individuo desarrolla una identidad de acuerdo a los códigos de un grupo específico en el que se encuentra integrado, o de un grupo al que desea acceder. Asimismo, adquiere la competencia para discernir los códigos de las identidades de otros grupos, y aplicar valoraciones sobre estos otros grupos, de acuerdo a la identidad propia. Por tanto, el *habitus* cumple una doble función: en primer lugar, definir y delimitar las identidades colectivas, y, en segundo, distinguirlas con valoraciones diversas, tanto positivas como negativas, de acuerdo a su posición en referencia a los valores del resto de grupos y agentes sociales.

Esta tesis desarrollará particularmente el elemento colectivo en el dandismo, puesto que uno de sus objetivos es identificar las razones por las que el dandy resulta representativo para la sociedad en la que está inscrito. El dandy, como texto producido colectivamente, sintetiza ciertos conflictos sociales relevantes para dicha sociedad. El carácter ambivalente del dandismo, entre el individuo y la colectividad, se presenta de manera más explícita en el ensayo de D'aurevilly, que define al dandy como “una revolución individual contra el orden establecido” (138) pero también como “la consecuencia de un cierto estado social”, que no supone “la invención de un hombre” y pertenece a la “historia de las costumbres” (143). Pine distingue al dandy heráldico, que lidera heroicamente la vanguardia como individuo innovador y rupturista, y el dandy que se limita a imitar y seguir a otros dandies (53); la tesis del texto de Pine abarca el primer tipo. Sin embargo, la distinción del dandy en estas dos clases separadas complica un discernimiento claro del fenómeno del dandismo. Esta tesis propone aplicar el concepto de *habitus* al dandismo para exponer esta cuestión en toda la complejidad de su dinámica.

En efecto, el dandismo se presenta como preceptivo, sujeto a ciertas reglas y características, que definen y distinguen al dandy en cuanto colectivo. Por añadidura, dichas normas son asimiladas a través de la práctica social, esto es, del conocimiento y las relaciones

con otros dandies. El elemento colectivo en el dandy se expone en las citas mencionadas anteriormente del texto de D'aurevilly, en el que describe el dandismo como costumbre y consecuencia de un estado social, así como en referencias irónicas a este como masa indiferenciada en los textos de *Pelham*, *Cecil* y *Vanity Fair*<sup>1</sup>, y en la exposición de la dinámica de la influencia en *The Portrait of Dorian Gray*<sup>2</sup>. Sin embargo, se presenta de manera más evidente en la descripción del dandismo como una “institución” regulada por “leyes” (107) que propone Baudelaire en “El pintor de la vida moderna”. Esta cuestión del dandismo como colectividad ha sido habitualmente relegada en favor de una interpretación unánime del dandy como desarrollo subjetivo y original, (Feldman 3; Levillain 7; Gagnier 1997, 26), y como rebelión individual en contra de la sociedad burguesa (Glick 131; Feldman, 26; Moers 19; Gagnier 1997, 26; Carassus 30).

Los estudios monográficos acerca del dandismo son escasos; el texto de Moers constituye el estudio integral acerca del dandy más exhaustivo y comprensivo hasta el momento. Tal y como se ha descrito anteriormente, este texto incluye dandies representativos de cada década del siglo XIX. El análisis mantiene una perspectiva que comprende textos históricos -memorias, crónicas de viajes, artículos periodísticos- tanto como textos literarios -novelas, obras de teatro-, no obstante, los textos literarios se desarrollan desde un plano dependiente de sus autores. Moers analiza a los dandies de textos literarios principalmente como producto de la invención de sus correspondientes autores, en consecuencia, predomina una interpretación biográfica de los textos literarios. Este monográfico, en consecuencia, resulta el texto fundamental para cualquier análisis del dandismo como fenómeno integral. Moers analiza en profundidad el contexto social en el que se desarrolla el dandismo, tanto en Inglaterra como en Francia. Emilien Carassus publica otro de los textos fundamentales para el

---

<sup>1</sup> Consultar pág. 95 de esta tesis.

<sup>2</sup> Consultar pág. 113.

estudio del dandismo, *Le Mythe du Dandy*. El análisis se establece a través de textos literarios en lengua francesa, asimilando el dandy con el *snob*.

Durante la década de los años noventa del siglo veinte, la figura del dandy se recupera en los textos académicos desde una perspectiva de estudios de género y *queer*. Autores como Rita Felski, Jessica Feldman o Alan Sinfield, teorizan acerca del dandy como un sujeto limítrofe entre el género masculino y el femenino. Alan Sinfield en *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde, and the Queer Moment* identifica al dandy en Wilde como una fase en el desarrollo de su identidad *queer* (75). Sinfield expone que el género ambiguo del dandy suponía una identidad más segura en el contexto de la Inglaterra decadente victoriana. Por su parte, Felski dedica unas páginas al dandy en *The Gender of Modernity*, analizando al dandy desde la perspectiva del dandy esteta (107). Debido a esta razón, el *corpus* de su análisis se reduce a la literatura posterior a los años sesenta del siglo XIX. El dandy se define como “an aristocrat of style [...] the production of the self as an aesthetic artifact” (96).

Feldman desarrolla asimismo la cuestión del género en el dandy en términos performativos. Siguiendo la teoría de Judith Butler, Feldman define al género como “a special case of self-presentation” (103). En consecuencia, el dandy, en tanto que epítome de la representación consciente, de la identidad social como constructo, constituye el paradigma idóneo de la performatividad de género. Asimismo, mediante su carácter paradójico y ambiguo, el dandy expone el género como un continuo (103-4), disputando la polarización asumida tradicionalmente entre el género masculino y el femenino. Feldman describe esta capacidad performativa del dandy como liberadora, “a challenger of hierarchies and systems” (4). En efecto, el dandy desestabiliza las dicotomías a través del acto performativo, puesto que, por una parte, toma poder de la conciencia de la identidad como constructo social y, por otra, se erige como sujeto agente de su propia identidad, de género como de cualquier otra clase. Tal y como puede comprobarse en estos ejemplos recientemente mencionados del *corpus* crítico del

dandismo, el dandy se ha planteado recurrentemente como sujeto liminal, personificando como símbolo diversas transiciones conflictivas del periodo, como puede ser la evolución del género y sus roles, o el desarrollo de la identidad del artista en un contexto capitalista. Esta tesis se centrará específicamente en el conflicto surgido entre la aristocracia y la burguesía a raíz del cambio de sistema económico y político, debido al extenso *corpus* publicado en torno a estas otras cuestiones.

La oposición del dandy a los valores burgueses conforma uno de los pilares esenciales en la exégesis del dandy en las últimas décadas del siglo XX. Felski identifica al dandy con el género femenino, así como con la obra de arte en el contexto de la sociedad utilitarista burguesa, en calidad de entidades únicamente útiles para el consumo estético y, por tanto, “useless” (96). La identificación del dandy con la estética, como ente improductivo y sin funciones en la sociedad, le posiciona como protesta contra el utilitarismo burgués del periodo. En última instancia, el dandy representa en el análisis de este texto un vínculo entre el movimiento esteta y el modernismo temprano en su “sensibilidad auto-consciente” (103). En efecto, ambos movimientos, esteticismo y modernismo, recogen una proposición de autonomía estética y ética antiburguesa, mediante la que cuestionan el utilitarismo, el positivismo y los procesos de industrialización. El dandy personifica estas cuestiones a través de su *habitus* aristócrata, en oposición a los valores de la burguesía capitalista.

El enfoque del dandy como sujeto performativo y esteta domina la exégesis del dandy en el siglo veinte; no obstante, la cuestión de su posición como participante o disidente en la sociedad capitalista y de consumo, es objeto de un interesante debate. El vínculo entre el dandy, los textos de Wilde y la sociedad de consumo resulta clave en las tesis de Paul Fortunato y Regenia Gagnier. Ambos críticos examinan al dandy específicamente en la producción de Wilde, identificándolo simultáneamente como sujeto esteta y consumidor. Fortunato se centra en la influencia de la cultura de masas en los textos de Wilde, presentando la hipótesis de que

el modernismo no se fundamentó únicamente en la vanguardia estética y la disidencia frente a la sociedad industrializada y el capitalismo (26). Por el contrario, Wilde ejerció una participación gozosa en la sociedad de masas, tanto en el rol de productor, publicando artículos (21) y promocionando sus obras en revistas populares (10), y preparando puestas en escena en connivencia con diseñadores populares o tendencias de moda (95), como en el de consumidor, adquiriendo productos que le permitiesen proyectar la identidad deseada en cada periodo y consumiendo cultura popular (44). Fortunato denomina a esta propuesta “consumer modernism”.

Gagnier, por su parte, expone la evolución en el sistema económico de finales del siglo XIX de un modelo enfocado en la producción de mercancías, a un modelo enfocado en el consumo de productos. Del mismo modo, las teorías estéticas del periodo evolucionan hacia un paradigma centrado en el acto de consumo estético, ejemplificado por la teoría impresionista de Walter Pater y el esteticismo hedonista de Wilde. Gagnier presenta valores tales como el individualismo y el consumo pasivo, promovidos por economistas y críticos de la estética simultáneamente (53-4): su hipótesis señala una interrelación entre ambos ámbitos. La figura del individuo como consumidor se posiciona como central dentro del concepto de “modernidad” (91), y el progreso, vinculado al desarrollo de una sociedad individualista, se presenta como la verdadera vía civilizadora (92). En consecuencia, el consumo se postula como un acto individual y propio de los sujetos civilizados.

El gusto ejerce una función fundamental dentro del ejercicio del consumo individual, tanto como criterio discriminador como valor civilizador. Gagnier describe el gusto como el aspecto profundamente cultural dentro de la identidad de clase (238), definiéndolo, incluso, como “class as culture”. Además, distingue entre clase y estatus, conformando el primer concepto una identidad recibida que expresa las relaciones objetivas de producción, mientras que el segundo expresa la distribución del prestigio entre diferentes grupos sociales, a través

del estilo de vida (240). Dicho estilo de vida se adquiere a través de determinadas opciones de consumo, por tanto, podría afirmarse que el estatus es adquirido, mientras que la identidad de clase suele ser recibida. El dandy puede identificarse en los textos de Fortunato y Gagnier con el consumidor esteta. En efecto, el dandy postula que la identidad supone un constructo fabricado en términos de estilo de vida, adquirido fundamentalmente mediante opciones de consumo.

Por su parte, el dandy de la Regencia dispone de textos críticos independientes, ajenos a estos debates. A excepción del texto crítico de Moers, el dandy de la Regencia supone un objeto de estudio vinculado a las monografías de las *silver fork novels*. El texto canónico de Matthew Rosa presenta al dandy de las *silver fork novels* desde un enfoque similar al de Moers, con tendencia a la explicación biográfica y un desarrollo pormenorizado del contexto socio-histórico en el que se desarrollan las novelas. Tanto Moers como Rosa desarrollan la razón de ser del dandy durante la Regencia desde el concepto de exclusivismo (Moers 26; Rosa 18). Las *silver fork novels* surgen como una literatura apta para el consumo de los burgueses con aspiraciones a asimilarse culturalmente con la aristocracia (Moers 52), y con el objeto de establecer el valor de “nuevas distinciones” en un contexto progresivamente democratizado (Rosa 16; Moers 51). En efecto, el texto de Rosa introduce un capítulo íntegro al análisis de los lectores y la producción editorial de dichas novelas (178), que presenta, de un modo relevante, el vínculo entre la literatura del dandismo de las tres primeras décadas del siglo y las aspiraciones de una clase burguesa en ascenso.

A lo largo del siglo veintiuno, se han publicado numerosas monografías acerca de las *silver fork novels*, y se han multiplicado los artículos dedicados a estas novelas que han sido publicados en revistas especializadas. Resulta evidente que esta década ha concluido, como Rosa, que las *silver fork novels* constituyen valiosos documentos de carácter sociológico (31), indispensables para discernir el impacto de la movilidad social entre las clases burguesa y

aristócrata. Estos artículos reposicionan al dandy de la Regencia como un sujeto políticamente activo (Maria K. Bachman), como símbolo de la nostalgia de un período pasado, regido por valores diferentes, y dispuesto en absoluta oposición a los valores victorianos (Winifred Hughes), o como figura transicional entre la Regencia y la era victoriana (Claire Nicolay).

En resumen, los objetivos principales de esta tesis son, en primer lugar, extraer una definición unificada del dandy del siglo XIX, aunando el dandy de la Regencia de las primeras décadas, con el dandy esteta y decadente de mediados y finales de siglo. El vínculo de unión se establecerá mediante la crítica a la burguesía que todos estos tipos ejercían, así como alrededor de los conceptos de distinción y exclusivismo. Este procedimiento demostrará el vínculo esencial del dandy con el contexto socio-económico en el que estaba inscrito, particularmente, con el conflicto entre la aristocracia y la burguesía por la hegemonía cultural. En segundo lugar, se planteará el concepto de dandy como constructo colectivo: tanto el dandy de textos históricos como el dandy de textos ficticios se contruye en torno a relatos construidos colectivamente, abarcando cuestiones representativas para dicha comunidad. Con esta finalidad, se unificarán el dandy histórico y el dandy ficticio, considerando ambos tipos como un texto único. En tercer lugar, se examinarán la cualidad de representativo del dandy, su capacidad de influencia, y las cuestiones que sustentan dicha representatividad. En efecto, la dominación simbólica que ejerce el dandy es proporcional a la capacidad de simbolización que el dandy posee para el colectivo. Las hipótesis de esta tesis son, en primer lugar, que el dandy se constituye como tal únicamente mediante su transmutación en símbolo para la colectividad; en segundo, que dicho símbolo se constituye en torno al conflicto por la hegemonía cultural entre aristocracia y burguesía y, en tercero, que este conflicto se ejerce a través de la dominación simbólica, mediante la imposición social de los valores propios a través de los conceptos de gusto y distinción.

Con el fin de desarrollar, por una parte, la dinámica entre agencia individual y regulación colectiva, y, por otra, la relación entre estética, identidad, valores y dominación simbólica, esta tesis propone utilizar el concepto de *habitus*. El *habitus* integra las costumbres, maneras y sociolectos identificativos de los grupos sociales, tanto como los valores morales y estéticos. Así, se plantea la idea de que la estética, el estilo y el gusto son consustanciales a otros elementos propios de las identidades de grupo y, por tanto, la promoción de ciertas maneras, estética o gusto conlleva la promoción de los valores asociados a estos. En consecuencia, el gusto es instrumental no únicamente como elemento distintivo entre grupos sociales, sino también en el establecimiento de jerarquías sociales. Por otra parte, el *habitus* propone una dinámica compleja entre individuo y colectividad, autonomía y regulación social, puesto que propone que las identidades se asimilan mediante la práctica social, de un modo pre-consciente.

## Capítulo I: El dandy: Estilo y performatividad

Este capítulo introducirá los conceptos fundamentales que se desarrollarán en profundidad posteriormente en la tesis. Los tres conceptos esenciales incluidos en este capítulo introductorio son la performatividad, la distinción y la influencia. En primer lugar, partiendo del concepto de estilo en el dandy, se explorará la cuestión de la performatividad. El dandy se presenta recurrentemente en los textos como un sujeto de carácter performativo: su identidad se sustenta en virtud de su estilo, constituido ontológicamente como una presencia o representación proyectada para un público. La teoría performativa se vinculará aquí a los textos de Oscar Wilde, específicamente a “The Decay of Lying” y “The Truth of Masks”. En estos textos, se destacarán los aspectos que anticipan ciertas cuestiones relativas a la teoría de la performatividad. Si bien la teoría performativa surge inicialmente en el seno del campo de la lingüística, posteriormente es aplicada por filósofos y sociólogos como Judith Butler o Pierre Bourdieu. La aplicación filosófica de la teoría performativa alude a la cuestión de la identidad y los valores como constructos sociales. La teoría performativa plantea dos cuestiones esenciales: la relatividad de los valores, que se constituyen de modo diferente en cada sociedad, y la utilización de dichos valores como instrumentos de dominación. En efecto, los valores se distribuyen de manera jerárquica en cada sociedad, de acuerdo al sistema ideológico dominante en ella. Por otra parte, los valores dominantes o hegemónicos pertenecen a los grupos sociales o identidades dominantes: la constitución de ciertos valores como superiores promueve la constitución de los grupos sociales asociados a estos como superiores, y viceversa. La interrelación entre valores e identidades establece las diferentes jerarquías que vertebran las diferentes sociedades.

Wilde desarrolla en estos ensayos cuestiones pertinentes a dichas hipótesis de la teoría performativa, si bien los textos de Wilde no se clasifican formalmente dentro de esta teoría.

Fundamentalmente, los textos plantean la cuestión de la verdad o el concepto de realidad como objeto de interpretación cultural: en efecto, si se considera que los valores que sustentan estos conceptos suponen constructos sociales, resulta lógico afirmar que, aquello que consideramos verdad, resulta un objeto de interpretación relativa a aquellos valores que fundamentan cada cultura. Por otra parte, Wilde cuestiona el concepto esencialista de identidad, proponiendo del mismo modo una noción de identidad construida socialmente. En este aspecto, Wilde apunta a las hipótesis de Butler y Bourdieu. Butler cuestiona la identidad desde una perspectiva de género, mientras que Bourdieu establece los elementos concretos que componen las identidades. El elemento en común de ambas hipótesis es el análisis certero acerca del ejercicio del poder mediante el establecimiento de dichas identidades y sus correspondientes valores. La dominación simbólica se ejerce a través de la imposición de ciertos valores sobre otros; esta imposición se realiza de manera sutil pero persuasiva, mediante la calificación de estos valores como “auténticos”, “buenos”, “bellos”, “de buen gusto”, “civilizados” o “morales”, u otros adjetivos positivos. De este modo, aquellas identidades que se vinculan con valores positivos se posicionan más alto en la jerarquía social; por el contrario, aquellas identidades cuyos valores se califican negativamente, permanecen socialmente devaluadas. El concepto de *habitus* se introducirá aquí con el fin de examinar la relación entre la constitución de las identidades sociales y las dinámicas de poder.

El capítulo introducirá el concepto de *habitus* como una herramienta relevante para el análisis del fenómeno dandy. Este concepto fue formulado por Bourdieu, en un esfuerzo metodológico por sintetizar la dinámica del proceso de socialización. El *habitus* abarca los elementos concretos que constituyen la identidad social, integrando de modo indivisible costumbres, manierismos, estética y valores morales identificativos de cada grupo social. La teoría de Bourdieu propone que todos estos elementos se difunden integralmente, de modo que la promoción o censura de uno de dichos elementos conlleva la promoción o censura del resto

de elementos constitutivos de la identidad. En consecuencia, el elemento estético de una identidad, lejos de conformar un valor autónomo del resto de valores, está integrado con las costumbres y los valores morales: el elemento estético y las costumbres de la identidad constituyen el signo visible que materializa las identidades. Por otra parte, tal y como se ha mencionado anteriormente, la dominación simbólica supone una función fundamental del *habitus*. A través de nociones como el buen gusto o la distinción, las identidades se promocionan o se censuran, estructurando los grupos sociales jerárquicamente. El análisis del dandy bajo la perspectiva sociológica del *habitus* propone una crítica de la desvinculación de este de su contexto socio-económico. La hipótesis de esta tesis plantea el enfoque del dandy desde una perspectiva que integre el aspecto estético del dandy con otros elementos constitutivos de su identidad, tales como las costumbres o valores propios de ciertas clases sociales que constituyen esta identidad, examinando la dinámica de interrelación entre ellos. Por otra parte, también se propone un análisis de esta dinámica desde la perspectiva de los conflictos de poder y las dinámicas de dominación entre los grupos hegemónicos presentes a lo largo del siglo XIX, y particularmente notables en los textos del canon dandy. En consecuencia, se examinarán las estrategias de dominación simbólicas involucradas en el dandismo, y su relación con los conflictos de clase en curso y las jerarquías sociales.

La identidad del dandy y su relación con las jerarquías sociales conforma otro punto esencial de este capítulo. En efecto, el concepto clave que sintetiza la relación entre ambos es la distinción. La distinción configura en el dandy una posición destacada en la jerarquía social, y esta distinción se ejerce a través del estilo. La distinción es un adjetivo esencial, que se aplica a la identidad del dandy recurrentemente en todos los textos. Este capítulo indagará sobre el vínculo entre la distinción y la dominación simbólica, ofreciendo una perspectiva que integre estética, identidades de clase y jerarquías sociales. En efecto, el gusto sirve como enlace entre los tres elementos, funcionando como instrumento principal de la distinción. De este modo, el

dandy emplea la noción de “buen gusto” para distinguirse de otros grupos sociales, principalmente, la clase burguesa.

El capítulo analizará las causas que motivan esta estrategia; con este fin, se presentará al dandy como sujeto contextualizado dentro del conflicto entre los dos grupos hegemónicos en Inglaterra y Francia en el siglo XIX: burguesía y aristocracia. El texto central utilizado con este fin en este capítulo es “El tratado de la vida elegante”, de Honoré de Balzac. Este texto, considerado uno de los ensayos fundacionales en el cánón del dandismo, plantea la relación entre la figura del hombre de vida elegante -a todos los efectos, el denominado ‘dandy’ en otros textos- y el mecanismo de la distinción. Balzac se sirve del contexto político y económico para argumentar las causas del vínculo entre ambos. Por otra parte, los textos de Regenia Gagnier y Domna C. Stanton ofrecen una perspectiva acerca del vínculo entre el individualismo y el dandy dentro del contexto del capitalismo, más allá de la exégesis recurrente del desarrollo de una estética como expresión personal.

Por último, se analizará el mecanismo de influencia del dandy. De nuevo, esta característica se examina en tanto que constituye otra de las características fundamentales descritas en el cánón de los textos del dandismo durante el siglo. El dandy se califica como un sujeto influyente, que dicta y regula estilos dentro de la sociedad a la que pertenece. No en vano, el dandismo se describe como un culto, una doctrina en la que ciertos individuos son observados como ídolos y referentes del colectivo. En este aspecto, dandies como Brummell o Byron se presentan ejerciendo esta función en las *silver fork novels*. Sin embargo, es en los ensayos fundacionales del dandismo, escritos por Charles Baudelaire y Barbey D’aurevilly, así como en la novela *The Portrait of Dorian Gray*, donde puede encontrarse al dandy ejerciendo de referente de un modo más central y evidente. Los ensayos están articulados en torno a la figura de un dandy, que el autor plantea como referente por diversas razones expuestas en el cuerpo central del texto. El análisis en torno a la referencialidad de estas figuras conforma el

núcleo argumental de los textos. El fin de este análisis es problematizar en torno a la exégesis del dandy como desarrollo individualizado y original, ofreciendo en su lugar una dinámica más compleja entre individuo y colectivo en el desarrollo de la identidad del dandy.

“It is style that makes us believe in a thing – nothing but style” (220), argumenta Vivian, el dandy que pronuncia su teoría estética en el artículo “The Decay of Lying”. Oscar Wilde publicó el conjunto de ensayos titulado *Intentions* a finales del siglo XIX, en el año 1891. El ensayo sostenía un diálogo acerca de la relación entre la estética y la moral. Dicho diálogo había venido sucediéndose particularmente en Francia e Inglaterra desde mediados del siglo XIX (Bell-Villada 415-6). La década de 1830 había inaugurado una etapa particularmente conflictiva en Inglaterra, debido a la transición del reinado de Jorge IV al de Guillermo IV, las reformas electorales, y el conflicto entre los intereses de la aristocracia y aquellos de la burguesía (Evans 1991, 93). La ideología burguesa y el utilitarismo se imponen con una mayor contundencia en este periodo. La postura frente a la relación entre estética y moralidad en el ensayo resulta verdaderamente compleja, y compone la clave del argumento de este capítulo de la tesis. La postura crítica del texto en contra de los preceptos de los movimientos realista y naturalista resulta interesante como punto de partida del análisis. En efecto, estos movimientos se erigen como imperantes en la literatura inglesa justamente alrededor de esta fecha.

El ensayo toma la forma de un diálogo, como reminiscencia del diálogo filosófico platónico, pero también de las conversaciones que se sucedían tradicionalmente en los salones aristocráticos. El diálogo aúna la relevancia cultural propia del debate filosófico y la trascendencia del tema central contenido -la estética-, con la forma irreverente y ligera de una conversación en una reunión social de aristócratas. Esta síntesis se presenta como una paradoja recurrente más en la obra del autor: la paradoja del debate filosófico acerca de la estética contenido formalmente en un diálogo frívolo mantenido por dos dandies. La reacción del

público a esta discrepancia entre forma y contenido era una cuestión sopesada y premeditada por Wilde: “‘The Decay of Lying’ was meant to bewilder the masses by its form. *Au fond* it is of course serious” (cit. en Shewan 96). Vivian y Cyril se presentan como dos dandies, irreverentes en la *performance* de su discurso, no obstante, eruditos en la capacidad de análisis y el volumen de conocimiento que disponen acerca de autores contemporáneos. Vivian es considerado habitualmente el portavoz de la voz crítica de Wilde (Bell-Villeda 88). En efecto, Vivian es el personaje que formula la teoría estética del ensayo, mediante las paradojas y el ingenio que componen las herramientas recurrentes de los textos de Wilde. El interlocutor de este, Cyril, participa únicamente como réplica que cuestiona ciertos elementos del discurso de Vivian.

El debate se centra en torno a la cuestión del arte como forma y estilo. Vivian, el interlocutor principal, propone una teoría estética; esta teoría se opone a la estética que él considera dominante en el periodo. El ensayo se articula principalmente en torno a la crítica contra aquello que Vivian califica de estética “moderna”. En opinión de Vivian, “the modern novelist presents us with dull facts under the guise of fiction” (15). La descripción que ofrece Vivian señala la estética “moderna” como aquella propia de la forma realista o naturalista: el estudio pormenorizado de las circunstancias sociales - “He has his tedious *document humain* [...] into which he peers with his microscope. He is to be found at the Librairie Nationale, or at the British Museum, shamelessly reading up his subject”, el desarrollo de los personajes en términos de complejidad psicológica - “the master of the *roman psychologique*, he commits the error of imagining that the men and women of modern life are capable of being infinitely analysed for an innumerable series of chapters” (22)-, la coartada biográfica y el rechazo de lo maravilloso - “he is now so afraid of being suspected of genius that when he does tell us anything marvellous, he feels bound to invent a personal reminiscence” (18), demuestran, entre otros puntos, que Wilde está refiriéndose a dichas corrientes literarias.

La cuestión se confirma cuando se exponen los autores asociados a esta forma “moderna”. El ensayo menciona una serie de escritores, contemporáneos en su mayoría, a los que critica o alaba en virtud de sus respectivos estilos. En esta división entre estilos aceptables y reprobables, los escritores de corte realista y naturalista son particularmente criticados: Émile Zola, Charles Dickens y George Eliot son objeto de las críticas más certeras. En general, se pormenoriza una crítica a todos los escritores que muestran una tendencia hacia la representación literaria objetiva, en términos fidedignos, de personajes psicológicamente detallados e individualizados, o con fines moralizantes, o de reforma social.

Cyril, el dandy que ofrece la réplica antitética a Vivian, inquiere explícitamente:

CYRIL: Do you object to modernity of form, then?

VIVIAN: Yes. It is a huge price to pay for a very poor result. Pure modernity of form is always somewhat vulgarizing. It cannot help being so. The public imagine that, because they are interested in their immediate surroundings, Art should be interested in them also, and should take them as her subject-matter. But the mere fact that they are interested in these things makes them unsuitable subjects for Art. The only beautiful things, as somebody once said, are the things that do not concern us. As long as a thing is useful or necessary to us, or affects us in any way, either for pain or for pleasure, or appeals strongly to our sympathies, or is a vital part of the environment in which we live, it is outside the proper sphere of art. To art's subject-matter we should be more or less indifferent. We should, at any rate, have no preferences, no prejudices, no partisan feeling of any kind.

Vivian señala un elemento principal que cualifica la reprobación de la estética moderna: el interés. Vivian argumenta que la participación del artista o el público en los asuntos que

conciernen al objeto artístico, anula la función artística de este. Este argumento deriva en una crítica al utilitarismo; en el fondo, ambos argumentos se dirigen hacia la posición de la estética como elemento autónomo e independiente. Esta autonomía se plantea en términos tanto del artista, como del contexto social y sus valores. El arte no debe apelar a la simpatía del receptor en términos morales, ni representar el entorno en el que este está involucrado, ni ser concebido, en definitiva, en términos de una utilidad determinada, sea esta de reforma social, o cualquier otra. “The only beautiful things, as somebody once said, are the things that do not concern us”, resume.

Vivian desvincula la estética de la esfera moral, en un comentario a propósito del estilo de Zola: “But his work is entirely wrong from beginning to end, and wrong not on the ground of morals, but on the ground of art. From any ethical standpoint it is just what it should be. The author is perfectly truthful, and describes things exactly as they happen. What more can any moralist desire?”. Vivian no cuestiona el valor moral de la obra de Zola, desde el punto de vista en el que la ficción se compromete a ofrecer una representación fidedigna de unas circunstancias sociales determinadas. Concluye, sin embargo, que es “incorrecto” desde un punto de vista artístico; esto es, resulta fallido en su función estética.

“To art’s subject-matter we should be more or less indifferent. We should, at any rate, have no preferences, no prejudices, no partisan feeling of any kind” (28); así se pronuncia Wilde en relación al asunto de la relación entre el individuo y el objeto artístico. Existe una contradicción evidente entre esta afirmación y otras que Wilde disemina por el texto como: “The justification of a character in a novel is not that other persons are what they are, but that the author is what he is” (22). En esta segunda cita, Wilde relaciona el contenido del objeto artístico, en este caso, los personajes de una novela, con la psicología del autor. La crítica de Wilde abunda en afirmaciones del tipo, que señalan el objeto artístico como expresión individual del autor. El objeto artístico se presenta como válido únicamente en los términos en

los que expresa la personalidad singular de su autor, pero Wilde aboga por la desvinculación del artista y su obra en otras partes del texto. No obstante, no debe de extrañar esta cuestión al lector, ya que Wilde se pronuncia a menudo a favor de las contradicciones y las afirmaciones paradójicas.

Wilde expone de manera implícita dos corrientes críticas estéticas en este ensayo: el objeto artístico como imitación de una verdad o realidad objetiva, y el objeto artístico como expresión personal o proyección de la psique individual. La primera interpretación alude a una tradición crítica clásica, que plantea la metáfora del objeto artístico como espejo de la Naturaleza: “To excuse themselves [...] they [...] will quote that hackneyed passage [...] this unfortunate aphorism about Art holding the mirror up to Nature”. Wilde explica la recurrencia de los autores a este pasaje en términos de autoridad crítica y tradición: - “they will call upon Shakespeare” -. La alusión a Shakespeare implica que dicha metáfora en torno a la creación artística pertenece a la tradición clásica, y posee, consecuentemente, una autoridad crítica considerable. En efecto, el crítico M. H. Abrams califica a esta corriente crítica como la más antigua, probablemente (8).

Abrams plantea cuatro vértices alrededor de los cuáles se desarrollan las teorías estéticas; la relación entre dichos vértices determina la perspectiva crítica (6). Una de las relaciones fundamentales sobre las que se sostienen diversas teorías críticas es la correspondencia entre aquello que se podría denominar realidad objetiva y la expresión artística. Así, el modo en el que interactúa la expresión artística con la realidad objetiva define uno de los tipos de teorías estéticas que Abrams clasifica, la teoría imitativa. En términos generales, dicha teoría se fundamenta sobre una interpretación del arte como una representación de la realidad, en mayor o menor grado. La realidad objetiva, o aquello que Abrams denomina “universe”, supone la fuente, el pilar o el sustento sobre el que se erige la obra artística. El fin de la expresión artística es, por tanto, según esta interpretación, la imitación

de un modelo existente, sea este denominado ‘la naturaleza’ o ‘la realidad’. Por otra parte, Abrams postuló que existía un conjunto de teorías estéticas expresivas. En este caso, el nexo se establece esencialmente entre el objeto artístico y el autor que produce dicho objeto. Según esta teoría, el objeto artístico responde a una manifestación de los sentimientos o los pensamientos del autor (21-2). Por tanto, la obra artística corresponde con una proyección del ego de este, una expresión de su psique individual.

Abrams se sirve de dos metáforas para expresar el funcionamiento de estas teorías: la teoría imitativa se representa con el espejo y, la expresiva, con la lámpara. Abrams plantea el problema del carácter reduccionista que supone la clasificación de diversas teorías complejas en categorías limitadas y simplificadas (35). No obstante, las metáforas recogidas por Abrams sintetizan de modo relevante conceptos sobre la expresión artística que han permanecido en la cultura por periodos extendidos y, lo que es más importante: sintetiza cómo se han establecido las relaciones entre realidad, sociedad, arte e individuo a lo largo de diferentes periodos. Wilde rechaza la exégesis clásica del arte como proceso imitativo, ofreciendo una analogía propia: “[Art] is a veil, rather than a mirror” (43). Wilde elabora la metáfora, explicando: “Art finds her own perfection within, and not outside of, herself. She is not to be judged by any external standard of resemblance”. El objeto artístico no debe de ser validado en términos de representación, ni veracidad. La finalidad del arte no reside en ofrecer una imitación verosímil, o una presentación fidedigna de los hechos narrados. Abrams expone que la imagen del arte como espejo supone la más recurrente en la tradición crítica (32). De modo que, cuando Wilde argumenta en contra de esta imagen, está aludiendo en contra de una tradición crítica arraigada. Dentro de esta tradición, la crítica en “The Decay of Lying” se dirige específicamente al concepto de la literatura realista y naturalista. Esta forma literaria resultaba dominante entre mediados y finales del siglo XIX.

La perspectiva propuesta por Wilde se posiciona a medio camino entre la teoría

expresiva y una teoría que podría calificarse de performativa. Wilde recoge la tradición romántica de la expresión artística como proyección del autor en afirmaciones tales como: “The only portraits in which one believes are portraits where there is very little of the sitter, and a very great deal of the artist” (65), o “the justification of a character in a novel is not that other persons are what they are, but that the author is what he is” (22). Sin embargo, la crítica de Wilde acerca de las artes permanece alejada de la noción de Wordsworth en la que la poesía “is the spontaneous overflow of powerful feelings” (cit. en Abrams 21). El estilo en Wilde reniega de la espontaneidad romántica y no favorece particularmente la expresión de las emociones *per se*. Wilde aboga por un estilo artificial e impostado: sus personajes son tipos prácticamente abstractos, que encarnan cualidades que responden a los intereses del género elegido tanto como del estilo propuesto. Así, se presenta en los textos al joven dandy, al hombre de mundo maduro, la joven sentimental o la anciana mujer aristócrata. Estos personajes articulan diálogos propios del género de la comedia de la Restauración o las novelas de la Regencia (cit. en Shewan 152). Los diálogos de Wilde contribuyen a la tradición literaria por su estilo retórico, por el juego que ejerce con el lenguaje y las convenciones literarias. Consecuentemente, Wilde se muestra contrario a las tendencias formales realistas de la época.

En este punto resulta primordial analizar la noción de performatividad dentro de los textos de Wilde. Archibald Henderson describe, ya en 1911, la caracterización de los personajes de los textos de Wilde como “mouthpieces”, “appearing less as personalities than as personified customs, embodied prejudices and conventions of English social life” (113). Henderson conjetura que la intención detrás de este desarrollo de personajes abstracto está motivada por un interés en representar ciertos rasgos del carácter nacional inglés. Si se considera que los personajes de los textos de Wilde presentan, mayormente, a la clase aristócrata inglesa, podría considerarse que el fin que Wilde persigue es representar, particularmente, el carácter de la clase aristócrata inglesa. Ahora bien, resulta evidente que la caracterización psicológica,

entendida como conjunto de motivaciones, deseos y pensamientos desarrollados de modo individualizado, es un asunto que no concernía particularmente a Wilde. Puede concluirse esto tanto por las propias argumentaciones de Wilde en los ensayos críticos comentados, como por las descripciones ofrecidas por otros críticos.

Peter Raby, por su parte, expone el carácter ritualizado de las comedias de Wilde y la relación de este con la identidad aristócrata. Raby describe las comedias de Wilde como “a fantastic masquerade, highlighting aspects of public life which themselves inhabited the dimension of theatre” (157). Raby destaca la cualidad poderosamente performativa que confiere este hecho a los textos: por una parte, Wilde representa a la clase aristócrata en los rituales propios de su clase. Estos rituales componen en sí mismos una *performance*, debido tanto a su naturaleza como objeto de exhibición -esto es, el carácter público al que alude Raby-, como al elaborado ritual que los constituye, y menciona varios rituales aristócratas: el baile, la fiesta en las casas de campo, las recepciones. Dichos rituales se regían por normas precisas que todos los miembros de la clase conocían: la denominada ‘etiqueta’ determinaba desde los trajes adecuados para cada actividad hasta los tipos de conversación que debían desarrollarse en cada momento. El carácter prescriptivo que regulaba todos sus elementos y la naturaleza pública que los definía, confería a estos una cualidad artificiosa y performativa, a la que, tanto Raby como Henderson, hacen alusión. Por otra parte, las comedias de Wilde introducen estos rituales, ya de por sí performativos, dentro de *performances* teatrales. Por añadidura, caracteriza dichos rituales de manera hiperbólica, presentándolos como convenciones propias de un género literario. En efecto, las comedias de la Restauración preceden a los textos cómicos de Wilde en la estilización de los rituales aristócratas que llevan a cabo (Rosa 16; Moers 74; Shewan 152) y, al igual que las *silver fork novels*, cristalizan las costumbres de esta clase, en un retrato que oscila entre la sátira y el enaltecimiento de esta clase.

En resumen, Wilde procede a desarrollar a sus personajes desde una perspectiva opuesta

a la forma realista dominante a mediados del siglo XIX. Los personajes son tipos reconocibles para el público del periodo, dentro de unas convenciones literarias establecidas. Además, estos personajes performan los rituales propios de la clase aristócrata. Así, el carácter de los personajes conforma un tipo, tanto por el hecho de que constituyen una convención literaria como por pertenecer a una clase social determinada. Estos dos elementos permanecen interconectados intrínsecamente en los personajes de la comedia de la Restauración: los personajes conforman unos tipos literarios porque pertenecen a una clase reconocible por el público. Asimismo, el carácter marcadamente performativo de la clase aristócrata convierte a esta en una candidata perfecta para establecerse como un estereotipo literario. Por otra parte, es interesante subrayar que los actos y relaciones que se desarrollan alrededor de estos personajes están pautados, debido precisamente a la naturaleza típica de dichos personajes. Como aristócratas y como tipos literarios, sus maneras, comportamientos y relaciones están firmemente codificados. Evidentemente, estos códigos se presentan en el tipo al completo. Consecuentemente, lejos de caracterizarse por su naturaleza individual, los personajes de las comedias de Wilde se demarcan como signo de la identidad de un grupo.

Generalmente, la crítica literaria ha enfocado la perspectiva de los personajes de estas comedias como tipos desde el punto de vista de la convención literaria, tal y como se ha podido comprobar en los análisis anteriores. En efecto, los personajes de estas comedias se desarrollan a través de tipos literarios de la comedia de la Restauración tanto como de las novelas de la Regencia. No obstante, es conveniente destacar que dichos personajes no representan sólo unas convenciones literarias y dramáticas, sino, también, las costumbres, relaciones y rituales propios de una clase social: la clase aristócrata.

Es necesario destacar la relevancia de los rituales, en concreto, dentro de la clase aristócrata. En efecto, mediante el desarrollo de estos rituales, la aristocracia adquiere su identidad de grupo. Si bien los rituales son fundamentales en la formación y consolidación de

cualquier identidad colectiva, estos son especialmente necesarios en la constitución de la identidad aristócrata. En el caso de la aristocracia, existen numerosos eventos propios de esta clase social que, regidos bajo estrictas etiquetas, establecen los límites entre los individuos pertenecientes a dicha clase y aquellos que no pertenecen a ella.: únicamente los individuos iniciados dentro del grupo conocen los rituales y costumbres propios de ella, y pueden ejercerlos. La pérdida de funciones de la aristocracia en la sociedad inglesa del siglo XIX, propició que las costumbres ritualizadas y la etiqueta constituyesen los principales signos mediante los cuales se definía la identidad de dicha clase, en oposición al resto de clases.

La comedia de la Restauración legó las características fundamentales del personaje representativo del género a un personaje esencial del siglo XIX: el dandy. En efecto, la influencia de los personajes de la comedia de la Restauración no se limita a los personajes de las comedias de Wilde. D'aurevilly cita a los principales autores de las comedias de la Restauración como creadores de un tipo de personaje antecedente directo del dandy en su ensayo fundacional del dandismo “Del dandismo y de Georges Brummell” (cit. en Shewan 153). D'aurevilly vincula a ambos tipos a través de su “ravishing, impertinent, and very modern attitude”. Shewan enumera un conjunto de características propias de personajes de la comedia de la Restauración que son compartidos con el tipo del dandy decimonónico:

Elitism; hedonistic elevation of the pleasures of youth; health, and beauty over ‘one’s duty’; preference for town sophistication over country simplicity; pseudo- Epicurean rejection of involvement in public affairs; resolute, if sometimes crude, insistence on the individual’s rights; [...] irreverence for bourgeois values; and a predominant tone of amorality. (152-3)

Resulta notable que la enumeración de rasgos comunes de estos dos tipos de personajes se limite principalmente a valores culturales y morales, más que a rasgos específicos de la estética

o la vestimenta.

Shewan también menciona que la comedia de la Restauración resultaba polémica entre sus contemporáneos. Estas críticas se fundamentaban precisamente en los valores mencionados, que mantiene en común con el dandy. Asimismo, los textos del dandismo generaron el mismo tipo de polémica a lo largo del siglo XIX. Es preciso analizar por ello el tipo de valores que dominan ambos tipos, con el fin de entender la razón de la polémica. El conjunto de valores que Shewan lista, agrupa, de manera aparentemente contradictoria, valores propios de la clase aristócrata con los valores que se instauraron como dominantes bajo la burguesía capitalista. De entre todos estos valores, destacan tres esenciales para comprender el dandismo: elitismo, individualismo y oposición a los valores burgueses. Todos estos puntos componen los pilares que sustentan esta tesis, y se desarrollarán a lo largo de ella.

El dandy como individuo singular es la definición esencial que recorre todo el *corpus* del dandismo, desde los textos ensayísticos contemporáneos hasta los textos académicos del siglo XX: “El dandy consagra la supremacía del individuo sobre la sociedad, del mérito del espíritu sobre la mediocridad” (Favardin 21). En esta afirmación, se condensan dos de los valores mencionados arriba: el individualismo y el elitismo. De estos dos valores, el segundo es condición *sine qua non* del dandismo, mientras que el primero mantiene una relación problemática con el mismo. Esta tesis se propone como objeto de análisis capital los puntos de discordia que surgen al considerar el dandy exclusivamente como un concepto inherentemente individualista. De hecho, la hipótesis principal se desarrollará en torno a las tensiones que el dandy establece entre individuo, identidad de grupo y sociedad.

Jessica Feldman cuestiona la individualidad del dandy en la siguiente afirmación: “If I regard actual dandies as constitutive of dandyism I am struck by their tendency to die into abstraction, to personify the idea of dandyism rather than to breathe as individuals” (2). Para

Feldman, el dandismo mantiene una relación ambigua entre la individualidad y el tipo: los dandies siguen normas, pero dichas normas contienen al mismo tiempo una evasión de la conformidad. Honoré de Balzac expresa que el objetivo de “El tratado de la vida elegante” es ofrecer un análisis del tipo elegante y una guía para adquirir sus maneras: “¿No es un verdadero milagro que la vida elegante no haya encontrado legisladores entre toda esa gente que escribe y piensa? Estos manuales [...] ¿No es de inmensa utilidad la publicación de los principios que hacen la vida poética?” (19). Cuestión aparte de si el autor está utilizando la ironía, el tratado se ocupa del tema de la vida elegante y el dandismo a través de una regulación, de una “codificación” formal de aquellos signos que suponen la elegancia. En efecto, si en el dandismo existen unas normas reguladoras aplicables, es necesario revisar la exégesis del dandismo como un desarrollo estético fundamentalmente basado en la originalidad y de esencia individual.

La relevancia del traje se sintetiza en el texto “The Truth of Masks”, tanto desde una perspectiva individual como de grupo. El texto destaca la función del vestuario en el desarrollo del carácter de los personajes desde una perspectiva historicista tanto como desde una perspectiva de tipo psicológica. En dicho texto, define “costume” del siguiente modo: “A method of expressing directly to the audience the character of a person on his entrance” (285). El texto expresa la estrecha relación entre el arte dramático y la indumentaria. Wilde propone que los grandes autores teatrales prestan una atención cuidadosa al traje por varias razones. Entre estas razones, cita el placer que proporciona el traje desde un punto de vista estético, y la obtención de “certain dramatic effects”. Por último, apunta que al vestuario teatral le corresponde una función “expresiva”: aquella que le otorga la capacidad de transmitir “certain types of character”. Wilde califica a esta función como uno de los medios esenciales de los que dispone el dramaturgo para manifestar la ilusión teatral.

Al contrario que en otros textos, apunta además en este ensayo a un concepto histórico del traje y la ornamentación. Si bien “The Truth of Masks” también contiene instancias que

describen la función del desarrollo del carácter psicológico en el vestuario teatral, tal y como se ha comentado anteriormente, este texto destaca en la orientación historicista que Wilde le otorga. En efecto, la definición principal de 'costume' en el diccionario es: "The set of clothes typical of a particular country or period of history, or suitable for a particular activity". Wilde se refiere en diversas ocasiones en el texto al carácter "arqueológico" del traje, delatando el interés que este conlleva como documento histórico. Las máscaras de este ensayo se erigen como manifestaciones de periodos históricos: "He always gives to each play the general character, the social atmosphere in a word, of the age in question" (310). En este sentido, Wilde señala el carácter colectivo que también sustenta el traje. Si la máscara connota en "The Decay of Lying" la expresión subjetiva, en "The Truth of Masks", representa la manifestación objetiva de un grupo social.

La máscara en "The Decay of Lying" supone la elaboración consciente de un personaje propio, la expresión de una voluntad individual por destacar de un modo determinado de entre un colectivo. Por su parte, la máscara en "The Truth of Masks" introduce el carácter colectivo de la indumentaria. La máscara que Wilde introduce en este ensayo sobre Shakespeare es la máscara como elemento identificador de un grupo, el traje como código particular de una clase y un periodo. Este traje mantiene la función principal de uniformar; por tanto, mantiene la función opuesta a aquella que se le asigna en "The Decay of Lying"

La indumentaria en "The Truth of Masks" manifiesta, de este modo, dos dimensiones fundamentales: la función expresiva y la función expositiva. La primera recoge la dimensión individual y subjetiva; la segunda, la dimensión colectiva y estandarizadora. La dimensión colectiva del traje ejerce una función como identificador del grupo, de modo que sirve para delimitar y definir cada grupo de otros grupos. Por tanto, el traje genera identidades específicas, tanto individuales como de grupo. El traje recoge estas dos funciones simultáneamente, funcionando como código y productor de las mismas.

Partiendo de la proposición de Wilde del traje como signo y generador de identidades, tanto individuales como colectivas, y de la problemática implícita en el dandy acerca de la identidad como entidad estable, resulta interesante introducir las teorías performativas de Judith Butler y Pierre Bourdieu. Butler plantea el orden simbólico en la sociedad como “a regulatory consolidation of power [...]. Such an order is established and maintained by prohibitions and repeated performances of identities within that order” (Auslander 74). Por tanto, la imposición de los valores establecidos en una sociedad determinada, según el planteamiento de Butler, pasa por la regulación de las identidades en los individuos. Las diversas identidades son permitidas o sancionadas de acuerdo a los valores permitidos en una sociedad. Mediante la reproducción y reiteración de estas identidades permitidas, se asimilan los valores permitidos en dicha sociedad, que están inscritos dentro de estas identidades. En consecuencia, podría afirmarse que, en términos de Butler, las identidades conforman el baluarte de los valores simbólicos en la sociedad.

Evidentemente, esta hipótesis implica una dinámica compleja en torno a las nociones de individuo y sociedad. Las identidades de los individuos asimilan sus características y valores esenciales a través de la práctica social, es decir, mediante una experiencia colectiva. Por tanto, no constituye una elaboración aislada, sino que permanece siempre dentro de unos marcos de regulación definidos por la sociedad a la que pertenece dicho individuo. Por otra parte, tal y como explica Butler, los valores simbólicos instaurados socialmente, se encuentran inscritos en las propias identidades. La relación entre valores e identidades es intrínseca, no existe medio de separar estos elementos de manera definida. Bourdieu indaga en este aspecto de las identidades proponiendo el concepto de *habitus*. El *habitus* supone una definición más específica de los elementos constitutivos de las identidades. que aquella ofrecida por Butler Giménez puntualiza:

El *habitus* tiene un carácter multidimensional: es a la vez eidos (sistema de

esquemas lógicos o estructuras cognitivas), ethos (disposiciones morales), hexis (registro de posturas y gestos) y aisthesis (gusto, disposición estética). Esto quiere decir que el concepto engloba de modo indiferenciado tanto el plano cognoscitivo, como el axiológico y el práctico, con lo cual se está cuestionando las distinciones filosóficas intelectualistas entre categorías lógicas y valores éticos, por una parte, y entre cuerpo e intelecto por otro. (6)

El *habitus* agrupa estos elementos integrados de manera intrínseca. Si los paradigmas de la filosofía clásica clasifican estos elementos como pertenecientes a ámbitos independientes - epistemología, ética, sociología, estética-, Bourdieu engloba todo el conocimiento relativo a la regulación social, los códigos, normas y comportamiento sociales, así como las identidades de los grupos sociales y sus valores, bajo un único concepto. El *habitus* engloba tanto los signos externos que reproducen e identifican las identidades, como los valores morales y el gusto. Cada grupo o identidad social dispone de un *habitus* característico, que funciona distinguiéndolo del resto de grupos, y posicionándolo en la jerarquía social.

Los personajes de Wilde constituyen un ejemplo perfecto de la complicada dinámica entre personalidad individual y grupo social que proponen Butler y Bourdieu. La metáfora que elabora en torno a la máscara en los dos ensayos elabora esta idea: la caracterización de los personajes mediante la intersección entre individuo y grupo social. Por añadidura, Wilde integra asimismo el tipo literario. Un sector importante de la crítica ha analizado habitualmente a los personajes de los textos de Wilde en términos de entidades abstractas, tal y como se ha comentado anteriormente; estos personajes se desarrollan en los textos como tipos literarios reconocibles. Sin embargo, el interés en ellos reside en la representación de la voz individual del personaje, que dialoga con las convenciones literarias, en la misma medida en la que conforma o resiste los valores victorianos. Estos diálogos podrían considerarse prácticamente partes del mismo diálogo, dada la poderosa vinculación entre los tipos literarios y la clase

aristócrata en los textos de Wilde, tanto como en sus antecedentes formales, la comedia de la Restauración y las *silver fork novels*.

Así, los textos de Wilde se constituyen como paradojas, sirviendo y cuestionando al mismo tiempo las convenciones morales y sociales del periodo, a través de la interacción entre las representaciones de los personajes en cuanto a tipo literario y colectivo social, y sujeto individual. B. H. Fussell sostiene que la paradoja de sus textos se manifiesta implícitamente a través de las contradicciones que recurren en la exégesis de su obra. Fussell señala, como ejemplo, dos grandes corrientes críticas con respecto a los textos de Wilde: la crítica marxista de la década de 1930, que le erigió como detractor de los valores burgueses, y la crítica de la década de 1970, que ataca su complacencia con las convenciones del melodrama burgués, especialmente en referencia a la caracterización de los personajes femeninos como entidades abstractas. La conclusión que extrae es la siguiente: “Wilde for all his irony rests within the bosom of the Victorian institutions he ridicules” (128). En efecto, los personajes de Wilde delimitan su individualidad en torno a una norma, tanto a través del modo en el que se ajustan a ella, como cuando la desafían. La cuestión de la agencia del individuo en sus textos surge en las desviaciones y las resistencias a dicha norma, no en la negación completa de la norma.

Butler sitúa los orígenes de las normas sociales y sus identidades en “las expectativas y las fantasías de los otros” (29). Estas expectativas se integran en la psique del sujeto, de modo que este termina adaptándose a ellas. Este es el sistema en el que el individuo integra las costumbres y valores de una sociedad dada, sean estos estéticos, morales o de cualquier otra índole. Evidentemente, este proceso de imposición de las identidades y los valores es extremadamente sutil: “The idea of a sovereign power with extraordinary linguistic powers has been for the most part replaced by a more diffuse and complicated set of discursive and institutional powers”. Así, la regulación social no está determinada únicamente por figuras de autoridad y leyes escritas, que dictaminan aquello que está permitido, sino que existen una serie

de recursos discursivos y simbólicos que imponen regulaciones con la misma eficacia. Butler continúa definiendo en qué consiste con precisión la identidad individual:

They arrive when we can scarcely expect them, and they make their way with us, animating and structuring our own forms of responsiveness. Such norms are not simply imprinted on us, marking and branding us like so many passive recipients of a culture machine. They also "produce" us, but not in the sense of bringing us into being, nor in the sense of strictly determining who we are. Rather, they inform the lived modes of embodiment we acquire over time, and those very modes of embodiment can prove to be ways of contesting those norms, even breaking with them. (29)

Las regulaciones sociales no constituyen completamente nuestro yo, puesto que el ser humano posee un cuerpo, y capacidad de agencia para decidir sobre él. Butler considera que dicha capacidad de agencia es la que permite desafiar la norma. Al mismo tiempo, sin embargo, es complicado confrontar ciertos valores integrados de manera tan persuasiva en las identidades. En efecto, una identidad puede considerarse como un conjunto de regulaciones prescritas en torno a un grupo social, distinto del resto. Las identidades no pueden existir fuera de un contexto social, puesto que son códigos en sí mismas. La identidad cobra sentido tanto en el seno de la pertenencia a un grupo como en la diferenciación del resto de grupos. El carácter performativo de la identidad, define Butler, supone "a field of appearance", que está sustentado sobre "a scheme of recognizability" (38). La identidad se califica como performativa puesto que se ejerce como un espectáculo, una representación de un código que los espectadores conocen y pueden descifrar.

La máscara es utilizada por Wilde en referencia a esta cuestión, como metáfora para indicar la estrecha relación entre los signos externos que codifican la identidad, y la identidad

como concepto abstracto y conjunto de valores. Asimismo, la metáfora de la máscara implica el aspecto performativo que constituye la reiteración de las identidades. Wilde sintetiza bajo el concepto de la máscara toda la parafernalia relativa a los signos involucrados en las identidades de una sociedad: el código de la vestimenta, las maneras y el sociolecto. Los signos visibilizan la identidad, pero sólo mediante espectadores capaces de reconocer estos signos cobra sentido el concepto de identidad. Los signos requieren de un individuo que los interprete, así como de un grupo que les preste un significado. La máscara es un artefacto vinculado a los espectáculos teatrales; además, la máscara servía como elemento imprescindible en la caracterización de un personaje, identificándolo entre los espectadores como parte de un tipo, dentro de un contexto social e histórico. Por esta razón, la máscara contiene en sí propiamente la identidad.

En consecuencia, y retomando la cita de Butler, la máscara “produce” a los individuos, en el sentido de que sólo mediante el signo pueden establecerse las identidades. Al contrario que los cuerpos biológicos, las identidades no poseen una existencia *a priori* de la sociedad. Las identidades existen sólo a través de las representaciones; por tanto, son ontológicamente posibles únicamente a través de la *performance*. Además, las identidades definen ideológicamente a los individuos, los agrupan y posicionan dentro de una jerarquía social. Los sujetos conforman parte activa de una sociedad en tanto que actúan dentro de ella como identidades, consolidando los límites y valores de la misma. Consecuentemente, las identidades producen a los individuos. Por otra parte, las identidades suponen un elemento de dominación cultural, pues contienen los signos que sirven para identificarlas y distinguirlas del resto de grupos sociales, tanto como los valores abstractos asociados a ellas.

El *habitus* reduce el componente fundamental de la identidad relativa al entorno social a un conjunto de convenciones, rituales y valores forjados en la práctica social. Este conjunto conforma las identidades sociales que los individuos adoptan y que, consecuentemente, sólo puede producirse en la experiencia social. De este modo, se cuestiona al mismo tiempo el

concepto de identidad esencialista, como entidad estable y previa a la socialización, así como la noción de identidad personal como elemento singular y original. La teoría expone que los individuos pertenecientes a una sociedad adquieren el *habitus* a través de la práctica social: por tanto, la identidad se asimila junto con el proceso de socialización, no es completamente -y es necesario retomar más adelante este “completamente”- un producto original del individuo.

Bourdieu critica un concepto de identidad establecido únicamente en términos personales, cuyo origen puede encontrarse principalmente en la teoría de Freud. La teoría freudiana postula la identidad del individuo desde una perspectiva en la que la psicología es el producto de las dinámicas familiares particulares de cada individuo, así como del desarrollo de sus impulsos sexuales. Freud no incluye específicamente factores psicosociales, pertenecientes a estructuras externas a la dinámica familiar, en ninguno de los textos relativos al psicoanálisis (Auslander 10). Por el contrario, las teorías de Butler y Bourdieu ofrecen una perspectiva necesaria en torno a las identidades como constructos sociales e instrumentos de poder.

Bourdieu problematiza mediante el concepto del *habitus* acerca del proceso de socialización y su relación con la regulación social. La complejidad del *habitus* reside en el modo en el que se asimila en términos cognitivos, puesto que no llega a interiorizarse consciente o racionalmente; sin embargo, se asimila de manera estructural: “El *habitus* concebido como ‘esquema’ existe en estado práctico; por tanto, se interioriza de modo implícito, pre-reflexivo y pre-teórico” (Giménez 6). El *habitus* conforma el esquema de prácticas sociales, que nos permite tanto interiorizar las costumbres, moral y estética propias de nuestra identidad, como anticipar y codificar las ajenas. De este modo, la regulación social, concebida como la imposición de ciertas normas y comportamientos no formalizados, permanece invisibilizada. Del mismo modo, la promoción y la censura de los diferentes valores simbólicos ocurre en el seno de este proceso.

La invisibilización del proceso de asimilación de las identidades y, por tanto, de la regulación de las convenciones sociales y los valores morales, es parte fundamental de la crítica de Bourdieu y Butler. Es preciso tomar conciencia de que la adquisición de las identidades y de los valores, estéticos y morales, conforman elementos constituyentes del proceso de socialización. De esta hipótesis, pueden extraerse dos conclusiones fundamentales: la relativización de los valores simbólicos y la compleja dinámica entre la identidad, la agencia individual y la regulación social. Como consecuencia de esta hipótesis, los límites entre la identidad del sujeto, la realidad objetiva y la construcción de valores culturales se encuentran diluidos. Bourdieu enuncia esta idea del siguiente modo: “The cognitive structures which social agents implement in their practical knowledge of the social world are internalized, 'embodied' social structures” (1996, 468).

La teoría de Bourdieu no cuestiona únicamente la autonomía del individuo en el contexto de la asimilación de valores, sino que disputa incluso la noción de identidad subjetiva. De acuerdo a esta teoría, los valores que adquiere el individuo se encuentran determinados por la sociedad en la que dicho individuo está inscrito. Estos valores se adquieren a través de la práctica social, de manera pre-consciente y pre-reflexiva; consecuentemente, el individuo adquiere dichos valores sin conciencia de ello. Bourdieu utiliza el término ‘embodied’ para expresar que las estructuras sociales están contenidas dentro del propio cuerpo de los individuos, que se sirven de su agencia corporal individual para reproducir e imponer los valores de la sociedad en la que actúan. La falta de conciencia en la adquisición de estas regulaciones presenta estos procesos como espontáneos, ‘naturales’ o producto de una decisión individual.

La teoría de Bourdieu cuestiona los límites establecidos tradicionalmente por la filosofía y la sociología. En consecuencia, propone: “[a] 'social semiology' [...] seeks to decipher meanings and bring to light the cognitive operations whereby agents produce and

decipher them” (482-3). Para comprender el funcionamiento de esta semiótica social, considera fundamental:

We have to refuse the dichotomy between, on the one hand, the aim of arriving at an objective 'reality', 'independent of individual consciousnesses and wills', by breaking with common representations of the social world [...] and, on the other hand, the aim of grasping, not 'reality', but agents' representations of it, which are the whole 'reality' of a social world conceived 'as will and representation.

La propia naturaleza de la teoría cuestiona los términos con los que la filosofía y la sociología se han expresado tradicionalmente.

Del mismo modo, Wilde cuestiona el concepto de una realidad objetiva, cuyos valores se sostienen de manera autónoma y constituyen una verdad universal en “The Decay of Lying”. La cita que sintetiza esta teoría, de manera más sucinta, en este ensayo, es la siguiente: “The secret that Truth is entirely and absolutely a matter of style” (41). Mediante esta cita, el texto destaca la idea de que la verdad es un constructo social; sin embargo, la cita no afirma únicamente esto. Si se concibe que la verdad está determinada por completo en términos de estilo, la noción de verdad como constructo social relativo está implícita en dicha afirmación. No obstante, en consecuencia, también la verdad, como el estilo, supone una cuestión de elección, dentro de una variedad de opciones disponibles. De este modo, Wilde también equipara la verdad con una opción de consumo: el estilo se elige y se adquiere. Bourdieu afirma: “Life-style is increasingly a matter of what Weber calls the 'stylization of life'” (1996, 174). En efecto, la “estilización de la vida” supone el proceso mediante el cual el capitalismo genera las identidades y sus *habitus* a través del consumo. Por tanto, las identidades en el seno del capitalismo pueden concebirse como productos asequibles a todo individuo que disponga

de capital suficiente para adquirirlas.

En el contexto capitalista, el *habitus* de la aristocracia se convierte en un “estilo de vida” adquirible. Por añadidura, la equiparación de la verdad con el estilo sitúa ambos valores en un mismo plano. La ‘verdad’ se entiende en esta cita como el conjunto de valores simbólicos, de carácter moral y hegemónicos, que constituyen una sociedad determinada. Estos valores se adquieren conjuntamente con valores de otro tipo, como los valores estéticos. Por otra parte, el hecho de que la verdad se proponga como relativa y se convierta, además, en una opción adquirible, elimina el carácter trascendental y absoluto que este concepto conlleva en la filosofía tradicional. Wilde incide en este aspecto de la verdad como estilo, describiendo esta como una postura o actitud estética:

The essay simply represents an artistic standpoint, and in aesthetic criticism attitude is everything. For in art there is no such thing as a universal truth. A Truth in art is that whose contradictory is also true. And just as it is only in art-criticism, and through it, that we can apprehend the Platonic theory of ideas, so it is only in art-criticism, and through it, that we can realize Hegel’s system of contraries. The truths of metaphysics are the truths of masks. (335)

Cuando Wilde se refiere a la verdad como “an artistic standpoint”, está reincidiendo en la noción de que los valores morales se encuentran integrados con los estéticos. Si la verdad es una pose estética, entonces, posicionarse desde un punto de vista estético supone posicionarse moralmente. En este aspecto, la elección de los dandies por parte de Wilde para introducir estas teorías resulta muy pertinente: el dandy personifica la cuestión del estilo como expresión de valores morales. El dandy, en cuanto *habitus*, integra una determinada estética junto con determinadas costumbres y valores. Todos estos elementos se encuentran integrados e indivisibles, de modo que la expresión de uno de ellos, implica la promoción de los valores

correspondientes: la estética del dandy conlleva la moralidad del dandy.

Lord Henry, el dandy que constituye la influencia más poderosa en *The Portrait of Dorian Gray*, desarrolla la idea de la realidad como performativa a través de una metáfora teatral:

It is an interesting question [...] an extremely interesting question. I fancy that the true explanation is this: It often happens that the real tragedies of life occur in such an inartistic manner that they hurt us by their crude violence, their absolute incoherence, their absurd want of meaning, their entire lack of style. They affect us just as vulgarity affects us. They give us an impression of sheer brute force, and we revolt against that. Sometimes, however, a tragedy that possesses artistic elements of beauty crosses our lives. If these elements of beauty are real, the whole thing simply appeals to our sense of dramatic effect. Suddenly we find that we are no longer the actors, but the spectators of the play. Or rather we are both. We watch ourselves, and the mere wonder of the spectacle enthalls us. In the present case, what is it that has really happened? (84)

En esta cita, Lord Henry cuestiona los límites entre ficción y realidad, dando lugar a una propuesta en línea con aquellas de la teoría performativa. Lord Henry postula que las impresiones recibidas de los eventos se interpretan de acuerdo al valor estético y el significado que se les asigna. El valor estético y el significado no están directamente relacionados con el impacto que un hecho pueda tener en la experiencia de un individuo. Así, Lord Henry habla de “real tragedies of life”, que ocurren desapercibidas debido a su “inartistic manner”. El texto enumera a continuación una serie de características que disminuyen la capacidad de impresión de los eventos: “absolute incoherence, [...] absurd want of meaning, [...] lack of style”. Resulta interesante cómo se asimila el significado con el estilo y la coherencia, a través de la

enumeración de estos conceptos. El significado supone la clave que valida una experiencia como dramática y, por tanto, relevante. Por tanto, si la relevancia de una circunstancia se valora en términos de dramatismo, podría decirse que su valor reside en el estilo que adopta: el estilo, como medio para performar el significado mediante formas estéticas y convenciones literarias.

Para Lord Henry, tanto como para Wilde, el estilo adecuado se desarrolla a través de las convenciones dramáticas. En consecuencia, las experiencias vitales se muestran significativas si resultan similares a aquellas tramas y convenciones presentes en las representaciones dramáticas. La familiaridad que el espectador posee del género aporta a la experiencia un significado particular, pues dota a esta de dramatismo. La experiencia se convierte, de este modo, en una experiencia más significativa, puesto que se procesa a través del lenguaje familiar de los cánones literarios. En este punto, es preciso recordar la presentación de los aristócratas en la comedia de la Restauración analizada anteriormente: los límites entre identidad de clase y convenciones literarias diluidas, con la finalidad de presentar las identidades como performativas. La crítica implícita define que la identidad de la aristocracia se sustenta sobre convenciones y está sujeta a rituales. De este modo, la representación cuestiona la identidad de la aristocracia en términos esencialistas.

Por otra parte, la mención a la coherencia alude al significado en términos de narrativa. La coherencia es uno de los elementos fundamentales en la narración, organizando las diferentes partes de acuerdo a un todo de significado uniforme. Cuando Lord Henry adscribe la relevancia de las experiencias al significado, está formulando una afirmación acorde a la teoría performativa: los eventos y las experiencias cobran sentido únicamente desde su interpretación y, dicha interpretación, está sujeta a unos estándares culturales comunes. El significado se construye desde unos valores culturales que sirven como referencias, y que son compartidos por una sociedad determinada. Por tanto, el significado es una construcción cultural, relativa y dependiente de la sociedad en la que está inscrita.

## **El vínculo entre la identidad aristócrata y el tipo literario en las comedias de Oscar Wilde.**

Retomando la argumentación acerca de los personajes de las comedias de Wilde, puede concluirse que personifican tipos abstractos, que regulan su comportamiento por medio de convenciones literarias, tanto como por rituales propios de la clase aristócrata. Los personajes en estos textos resultan interesantes, no debido a un desarrollo psicológico profundo e individualizado, en el modo en el que se ejecutaría en una novela realista, sino por el juego que se establece entre el personaje y la norma. Estos se presentan dentro de unos parámetros estrictos, literarios y sociales.

A la luz de la teoría performativa, Wilde personifica las regulaciones y valores de la sociedad victoriana mediante estos personajes. Esta personificación permite resaltar los procesos sociales detrás de las regulaciones, permitiendo a la audiencia tomar conciencia de los valores como constructos sociales. En primer lugar, los personajes de estas comedias son tipos reconocibles para el público contemporáneo: se trata de sujetos estereotipados, reproducidos de manera reiterada en los textos teatrales. Podría afirmarse, incluso, que suponían tipos reconocibles como sujetos que componían la alta sociedad contemporánea. La conjunción de estas dos tipologías en los personajes, establece un juego entre las convenciones literarias y las convenciones sociales. En efecto, podría decirse que, mediante esta confluencia, se señala sutilmente la interacción entre el orden simbólico, presente en la literatura, y las estructuras y rituales sociales. El vínculo que Wilde establece entre el orden social y la literatura se ejerce a través de los personajes de los textos, que encarnan los valores correspondientes al estereotipo representado. Mediante la ficción dramática, se afirma aquello que Butler formula en la teoría performativa: las identidades, como entes reiterativos, refuerzan la estructura social a través de los valores simbólicos que contienen.

Así, los textos de Wilde cuestionan los valores victorianos a través de los personajes ficticios de su literatura. A través de los reputados epigramas y las paradojas, se invierten los valores hegemónicos, produciendo un efecto cómico entre los espectadores, que han asumido los valores dominantes como verdaderos. Por ejemplo, el credo que expresa Lord Henry, “moderation is a fatal thing” (138), supone un ataque contra el principal valor burgués del periodo. El efecto cómico resulta a veces de la representación hiperbólica de estas convenciones, en la que estas se presentan absurdas por su carácter despótico o inútiles por su disfuncionalidad. Por ejemplo, la fijación por el linaje en el periodo resulta absurda cuando se descubre que Jack Worthing fue encontrando en una maleta en la estación de tren en *The Importance of Being Earnest* (Acto I). Otra afirmación de Lord Henry como la que sigue, “death and vulgarity are the only two facts in the nineteenth century that one cannot explain away” (159), alude a la depreciación recurrente de la vulgaridad como signo de la burguesía arribista.

Lord Henry se expone como la perfecta representación del dandy aristócrata, pronunciando todos los epigramas del texto. Lord Henry sirve como representante del tipo del dandy aristócrata, sirviendo como portavoz de los valores correspondientes a este grupo social. Este personaje se denomina a menudo como influyente en el texto, dominando con sus epigramas a Dorian Gray<sup>3</sup>; por añadidura, los epigramas pronunciados por Lord Henry resultan las citas más célebres y repetidas por el público.

Dorian Gray le recrimina: “You cut life to pieces with your epigrams” (82). En efecto, los epigramas de Lord Henry funcionan como provocaciones contra los valores establecidos por la sociedad victoriana. El objetivo principal de los epigramas son los valores burgueses,

---

<sup>3</sup> Sobre esta cuestión, consultar pag 85.

puesto que conformaba el grupo que disputaba la hegemonía cultural a la propia aristocracia durante el siglo. El ataque de Lord Henry a la burguesía suponía el contraataque de la aristocracia, cuya identidad resultaba amenazada por el ascenso de la burguesía. De hecho, los valores que Lord Henry ataca o ridiculiza, conforman un conjunto de tópicos presentes recurrentemente en los textos del canon dandy.

La disidencia de Lord Henry frente a los valores burgueses no se reduce a una representación del conflicto. En efecto, de acuerdo a la teoría performativa, toda una serie de valores asociados con los dandies y la aristocracia son promovidos a través de la representación simbólica de estos en los personajes de la novela. Si se considera, además, la persuasiva influencia que demuestra Lord Henry entre los personajes del texto, así como en la recepción de este, resulta evidente el poder del dandy como figura que difunde persuasivamente ciertos valores.

La disidencia de la norma en los textos de Wilde se interpreta recurrentemente como disidencia de los valores victorianos (Bell-Villada 416). En efecto, a pesar de la prevalencia de un orden simbólico que regula valores, identidades y comportamientos, existe una posibilidad de respuesta a estos valores, precisamente, utilizando este orden como instrumento ofensivo: “Yet, [...] to be constituted within such a social-symbolic order is not to be determined by it. There is always the possibility of agency, of acting out” (Auslander 74). En efecto, la vinculación que establece la crítica literaria en los textos de Wilde entre las convenciones sociales, las identidades de clase y los valores morales, indica la relación inherente que existe entre ellos. Así, los personajes de Wilde ejercen la disidencia cuestionando los rituales sociales y alterando las convenciones de los grupos en los que está inscrito. Siguiendo los términos de la teoría de Butler, los valores se imponen mediante la reiteración de las identidades. Al mismo tiempo, las identidades se constituyen en base a ciertas normas sociales, regulaciones que incluyen códigos y rituales asociados con distintos grupos. En este punto se encuentra la clave

de los textos de Wilde: la deconstrucción de las identidades como estructuras reguladas en torno a convenciones sociales, y la ofensiva contra los valores victorianos a partir de la ridiculización de estas convenciones.

La perspectiva del dandy como performativo, y como desafío a las convenciones, destaca en el texto de Sima Godfrey. Godfrey plantea al dandy como figura irónica, en tanto que es una figura que debe de interpretarse de acuerdo a un contexto determinado. El dandy destaca como figura individual porque cuestiona unas convenciones determinadas, no obstante, requiere de este contexto para poder destacar tanto como para ser comprendido. Del mismo modo que el recurso de la ironía, el dandy requiere de un marco de referencia que establezca su significado. Otro punto en común que establece el autor entre el dandy y la ironía es la disidencia. El dandy parte de la referencia para contestarla, subvirtiéndola: “The Dandy would not stand out as an independent phenomenon were it not for a context of general social conventions that he contradicts in his own person. Both are figures that function in terms of their potential effect, negating the expectations and presuppositions of a public” (28).

El objetivo del dandy es rebatir las convenciones sociales, a través del juego con estas convenciones y diferentes recursos, tales como la mencionada ironía, la sátira o la hipérbole. Evidentemente, se requiere de un público conocedor de dichas convenciones y, por tanto, capaz de interpretar adecuadamente el signo disidente de acuerdo al texto. Como consecuencia de esta afirmación, podría afirmarse que el dandy no se define como una identidad estable, sino como un signo susceptible de diversas interpretaciones, dependiendo del contexto en el que se inscriba en cada instancia. En este aspecto, Godfrey alinea al dandy dentro de la teoría performativa, con respecto a la compleja relación que mantiene frente al funcionamiento de las convenciones y valores, reforzándolos o cuestionándolos, dependiendo de cada representación.

La inscripción del dandy como sujeto performativo se presenta inherente a la

convención del dandy, a lo largo de todo el siglo XIX. La figura del dandy presenta a lo largo del canon metáforas y términos recurrentes que aluden a su carácter teatral. En su crítica a *Vivian Grey*, William Hazlitt describe del siguiente modo el proceder del protagonista en la novela: “He manages the whole like a piece of private theatrics”. D’aurevilly define su esencia ontológica: “Para los Dandis, como para las mujeres, parecer es ser” (170). La definición de D’aurevilly expone uno de los elementos esenciales del dandismo: la identidad en términos de efecto. Si la identidad supone un constructo social, cuya función es distinguir a los diferentes grupos sociales, entonces, resulta clave entender el funcionamiento de la identidad en cuanto efecto. El dandismo, mediante su planteamiento de la identidad como constructo social, código y *performance*, destaca este aspecto de la identidad como efecto. Émile Carassus lo define así: “Raramente se proclaman los dandies a sí mismos como tal; en la mayoría de los casos, obtienen el título gracias a la opinión”<sup>4</sup> (25).

En efecto, la denominación de ‘dandy’ no surge del propio dandy, sino de sus homólogos dandies o, incluso, de la propia sociedad contemporánea a este. A menudo se establece que el dandy es objeto de contemplación para la sociedad en la que este se performa, sin embargo, es preciso destacar que la sociedad también interpreta al dandy: la sociedad interpreta al dandy en tanto que signo. Dentro de esta exégesis del dandy como objeto dependiente de un público, que lo contempla y lo interpreta, también se encuentra la definición del dandy en cuanto a efecto. D’aurevilly define a Brummell del siguiente modo: “Permanecía tan sólo algunos minutos en la entrada del salón, lo recorría con una 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,

---

<sup>4</sup> “Rares sont ceux qui, d’eux-mêmes, se proclament dandys; la plupart n’obtiennent le brevet de dandysme que grâce à l’opinion”.

retiraos” (152). El crítico Michael Bronski define: “Dandyism was an exercise in perfecting the externals [...] all style and no content” (cit. in Glick 130).

Como deducción de todas estas definiciones, puede concluirse que el dandy consiste en una *performance*, diseñada para provocar un efecto específico. Godfrey y Wilde proponen una función del dandy como disidente, como figura retórica de la ironía encarnada. No obstante, el dandy contiene más efectos a su disposición. Entre ellos, los más relevantes para esta tesis son la distinción y la influencia. El dandy destaca como un sujeto que persigue distinguirse del resto de grupos sociales mediante el estilo. La impresión principal del dandy es la de diferenciarse del resto de individuos; a causa de esto, se ha interpretado al dandy como identidad fundamentalmente individualista y original. No obstante, el dandy se circunscribe recurrentemente a un grupo social, que mantiene similares maneras, y códigos estéticos y éticos comunes: el aristócrata. Por otra parte, el dandy también se caracteriza por su voluntad de influir y destacar como líder social. La distinción del dandy no se efectúa desde una posición de igualdad: el dandy pretende diferenciarse del resto de individuos en la misma medida en que reclama su superioridad estética y moral.

Dentro de los ensayos de Wilde, es central la cuestión de la identidad performativa del dandy, en la misma medida que la capacidad de influencia de este. Wilde denominó al dandy “líder” de la sociedad y “cultured and fascinating liar” (40). Wilde concede a esta figura el liderazgo por su capacidad de fabulación e interpretación, desarrolladas con respecto a los eventos fundamentales y representativos para la comunidad. Vivian ironiza sobre la capacidad del mentiroso primitivo de fabular acerca de las hazañas de caza en su sociedad. Wilde concede una mayor importancia a la fabulación frente al relato de los hechos, puesto que el primero otorga un significado; este significado es el elemento mediante el cual los hechos enlazan con la comunidad. Los hechos en sí mismos carecen de poder simbólico, el poder simbólico se genera a través de la elaboración de un relato dotado de un significado pertinente para cada

sociedad.

Wilde aúna en esta figura, “the cultured and fascinating liar”, al dandy y el artista. En efecto, determina la función de este como “to charm, to delight, to give pleasure”; también le califica como “the true founder of social intercourse” y “the very basis of civilised society”. En una última alusión que le vincula definitivamente al dandy contemporáneo, le sitúa como el individuo que entretiene con sus anécdotas en las fiestas y celebraciones de la alta sociedad.

En este punto, es necesario recapitular todas las facetas del dandy artista en los ensayos de Wilde. Por una parte, la descripción de la identidad como fábula, y del individuo como fabulador, connota la idea de la identidad como artefacto, creación estética y mentira. A través de esta metáfora, se cuestiona el concepto esencialista de la identidad, y se propone, alternativamente, el concepto de una identidad construida conscientemente, y sujeta a un público y circunstancias determinados. Por añadidura, la metáfora de la máscara y el traje, cuestionan el concepto de una identidad permanente, sincera y única, como auténtico receptáculo del ser. Por otra parte, calificándolo como líder fascinante, destaca la capacidad de influencia del dandy dentro de la sociedad en la que habita. Wilde determina, además, que la influencia del dandy proviene de su capacidad para fabular un relato significativo para la sociedad a la que pertenece, sintetizando los elementos más representativos para esta.

La función del dandy como sujeto influyente se mantiene a lo largo de todo el canon del dandy, aunque asumiendo diferentes matices en cada texto. Desde Brummell a Dorian Gray, pasando por Pelham, los dandies se definen desde la influencia en la misma medida en que se definen por la distinción. Los dandies, tanto pertenecientes a relatos históricos como ficticios, constituyeron modelos de estética, valores y comportamiento para las juventudes inglesa y francesa a lo largo del siglo XIX (Moers 68). Por añadidura, el relato del dandy se practica desde la referencialidad: los ensayos de Baudelaire y D’aurevilly se articulan en torno a dos

figuras que los autores consideran dandies relevantes para el periodo. Además, el ensayo “El tratado de la vida elegante” de Balzac y la novela *Pelham* incluyen trasuntos ficticios de Brummell, aconsejando y dialogando con otros personajes que aspiran al dandismo, y la novela *Cecil* incluye, por su parte, un retrato de Byron como mentor y compañero de viaje del protagonista.

En este aspecto, resulta interesante analizar la influencia del dandy en términos de representatividad. Cuando Baudelaire y D’aurevilly eligen a Georges Brummell y Constantin Guys como sujetos significativos, esta elección se define en términos de representatividad. Baudelaire declina el término ‘artista’ en favor de ‘hombre de mundo’, puesto que el hombre de mundo “comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de todas sus costumbres” (85). En contra, el artista “vive muy poco, o incluso nada, en el mundo moral y político”. Baudelaire añade otro término para calificar a Guys, y explica, a continuación, la razón de esto: “la palabra dandy implica una quintaesencia de carácter y una inteligencia sutil de todo el mecanismo moral de este mundo”. Por tanto, Baudelaire considera que el dandy comprende la sociedad en la que está inscrito, participa de ella en inteligencia y espíritu. El dandy se describe como “un espejo tan inmenso como la multitud”, puesto que “representa la vida múltiple y la gracia moviente de todos los elementos de la vida”. En consecuencia, Constantin Guys constituye un representante óptimo para Baudelaire de la sociedad en la que está inscrito.

En tanto que espejo, el dandy recibe y proyecta impresiones del entorno que le acoge; es un reflector que devuelve una imagen condensada de todos los estímulos que recibe. Al mismo tiempo, esta imagen constituye una fuente de conocimiento relevante para la comunidad, que la imita. Este conocimiento se revela como fundamental para la comunidad precisamente en términos de representatividad: puesto que la comunidad reconoce sus costumbres, sus valores, su época, en esta imagen, identifica a esta como significativa, y la toma como modelo. Consecuentemente, podría afirmarse que el dandy conforma una síntesis

de ciertas costumbres y moral de la sociedad contemporánea, y que su capacidad de influencia proviene de este punto.

Wilde expresa esta idea del siguiente modo: “The spirit of an age may be best expressed in the abstract ideal arts, for the spirit itself is abstract and ideal” (62). Los dandies de Wilde expresan que la expresión artística es el medio ideal que representa un periodo, puesto que el arte se compone de valores abstractos, y estos suponen del mismo modo la esencia de aquello que Wilde denomina “el espíritu”. El espíritu al que se refiere el texto constituye una interpretación abstracta y sintetizada de los valores más representativos de una época. Archibald Henderson afirma que los diálogos de las comedias de Wilde de estas recogían “the tone of the time” (84). En realidad, los diálogos a los que se refiere están intrínsecamente ligados a una clase social y un tipo literario, como se ha mencionado anteriormente: la aristocracia y los dandies. El tipo de diálogo desarrollado por Wilde supone el diálogo característico de la comedia de la Restauración y las *silver fork novels*, cuyos personajes principales formaban parte de estos grupos. Por tanto, si estos diálogos eran identitarios de aristócratas y dandies, podría decirse que estas figuras se constituían como representativas de su tiempo.

Wilde confirma el concepto del dandy como representativo del siglo XIX, nombrando específicamente personajes dandies populares de la literatura como fundadores de este periodo: “The nineteenth century, as we know it, is largely an invention of Balzac. Our Luciens de Rubempré, our Rastignacs, and De Marsays made their first appearance on the stage of the Comédie Humaine” (49). A pesar de que la Comedia Humana de Balzac se constituye sobre la representación de personajes de diversos contextos y clases sociales, Wilde elige concretamente a los personajes dandies que aparecen en estas novelas como aquellos verdaderamente representativos del siglo XIX. Pero elabora esta idea desde la perspectiva de que el tipo literario define la época, y no al revés. Esta afirmación se inscribe dentro del rechazo

de la interpretación crítica del arte como imitativo que desarrolla en el ensayo “The Decay of Lying”. Por añadidura, el dandy es el tipo literario elegido por Wilde como clave en la influencia determinante sobre el siglo.

La dominación que ejerce el dandy, por tanto, se ejerce a través de la capacidad de influencia que mantiene en la sociedad. Paul Fortunato interpreta los textos de Wilde desde esta perspectiva. De acuerdo a su interpretación, Wilde organiza de manera jerárquica los valores de la sociedad, situando la estética como dominio que perfila el resto de valores. Si el dandy, que influye en la sociedad contemporánea es, además, un esteta, puede concluirse que el dandy postula los valores de la sociedad desde el dominio de la estética. Así, los dandies se situarían en la cúspide de la sociedad, dominando mediante su voluntad individual y sentido estético, mientras que los otros estratos sociales se limitarían a acatar los dictados de estos. La sociedad se organiza, por tanto, de manera estratificada, y la influencia se ejerce en una única dirección, de los estratos superiores a los inferiores: los dandies y artistas, líderes de la sociedad, rigen las normas y valores que imponen a las masas. Sin embargo, la teoría de Wilde implica una perspectiva más compleja acerca de la dinámica social que el esquema que propone Fortunato. Para interpretarla correctamente, es necesario considerar los textos de Wilde en términos de performatividad.

La teoría performativa establece que los valores se construyen socialmente, y que los valores estéticos forman un todo indiferenciado con los valores morales, las costumbres y otro tipo de regulaciones sociales. De acuerdo a Bourdieu y Butler, el *habitus* y las identidades integran todos estos valores de manera indiferenciada. Por tanto, dentro de la teoría performativa, la estética no constituye un elemento regido por reglas autónomas propias. La cuestión es que Wilde se asocia comúnmente con el movimiento esteta, que niega cualquier vinculación del arte con el contexto o la moral (Beckson 50). Wilde ofrece afirmaciones contradictorias al respecto, por ejemplo, en “The Decay of Lying”:

CYRIL: [...] But even admitting this strange imitative instinct in Life and Nature, surely you would acknowledge that Art expresses the temper of its age, the spirit of its time, the moral and social conditions that surround it, and under whose influence it is produced.

VIVIAN: Certainly not! Art never expresses anything but itself. This is the principle of my new aesthetics; and it is this, more than that vital connection between form and substance, on which Mr Pater dwells (59)

No obstante, a pesar de la rotunda afirmación que sostiene que el arte sólo se expresa a sí mismo y de la referencia a Walter Pater, la proposición crítica en los textos de Wilde se orienta hacia la relación entre estética y contexto social de un modo más explícito que otros textos del movimiento esteta. En efecto, el debate en “The Decay of Lying” se centra en la discusión acerca de la corriente crítica tradicional, que interpreta el arte como imitativo. Vivian, el dandy heraldo de la nueva crítica estética por venir, citando a Pater como referencia, relata varios ejemplos en los que la expresión artística y la ficción interactúan de manera representativa con la sociedad del periodo: la imitación de las mujeres en los cuadros de Dante Gabriel Rossetti, el gusto por los ocasos en la época de Turner y la inspiración e imitación del personaje de *Vanity Fair*, Rebecca Sharp.

No obstante, la crítica de Pater se centra más en el cuerpo individual; las impresiones y el temperamento personal constituyen las bases del fundamento crítico de Pater. En el prefacio a *The Renaissance*, Pater define la realidad como la ensoñación de un prisionero solitario, impresiones recibidas de manera individual por cada cuerpo. Por el contrario, el debate de Wilde se desarrolla en términos más concretos, menos abstractos y fisiológicos. Wilde debate acerca de referentes literarios contemporáneos, además de clásicos. Las referencias a estos elementos literarios se ejercen desde el contexto y la interacción entre ambos, en el ámbito

colectivo, focalizando en el asunto de qué significan para su época y cómo influyen los cuadros de Rossetti o el personaje de Hamlet.

Wilde elabora en sus ensayos el vínculo que era necesario definir entre el credo del movimiento esteta y la performatividad. El movimiento esteta rechaza un modelo de expresión artística imitativo: la estética debe de celebrar su origen, sustentado en la reproducción de tópicos y convenciones propias. El esteticismo postula la autonomía de la estética. En consecuencia, niega la necesidad de referentes externos a ella misma. De acuerdo al esquema de M. H. Abrams mencionado al comienzo del capítulo, el movimiento esteta rechaza el modelo imitativo y, por tanto, el concepto de arte como representación del mundo y la verdad. En dicho concepto, la representación artística se posiciona de modo dependiente frente a la noción de realidad o verdad. De acuerdo al texto de Wilde, la ‘naturaleza’ o la ‘vida’ - cualquiera que sea el término elegido para denominar la existencia autónoma y *a priori* de una realidad objetiva fuera del pensamiento humano- no supone la principal fuente para la expresión artística, ni el modelo que se aspira reflejar. En términos generales, este es el credo que los autores estetas adoptan. No obstante, los textos de Wilde muestran una dinámica bastante más compleja entre ambos elementos.

### **La performatividad en los textos de Wilde. El estilo como productor de valores.**

La exégesis de los textos de Wilde desde una perspectiva meramente esteticista simplifica la relación establecida entre la estética, los valores y la configuración de la verdad que se establece mediante estos valores. En primer lugar, esta hipótesis ignora el aspecto performativo de sus teorías. Críticos literarios, tales como Paul Fortunato, interpretan de manera sesgada el término “life” en “The Decay of Lying”: “The artistic individual fashions

him or her self, creates an artistic ‘form,’ as a means to expressing the individual’s beauty. ‘Life,’ that is, other individuals, seize on those forms, those artistic styles” (72). Fortunato identifica plenamente el término “life” con las masas de la sociedad victoriana, imitadoras del sujeto influyente, que es el artista dandy. Por su parte, Wilde se sirve de este término para expresar un concepto abstracto. En diversas ocasiones, utiliza el término unido al término “nature” - “we have returned to Life and Nature”, “this strange imitative instinct in Life and Nature” (59).

El texto utiliza estas palabras para referirse indistintamente a dos nociones en principio independientes: la experiencia individual y la realidad objetiva. Así, pueden tomarse como ejemplos del primer uso: “Many a young man starts in life” (16), “there is no mode of life but the actual life of fact”, “are gifted with the same ardour of life” (26), y ejemplos del segundo: “the visible things of life” (36), “Life and Nature may sometimes be used as part of Art’s rough material” (32), “they are taken directly from life” (35). El uso recurrente del término evidencia, en cada uno de los ejemplos, un concepto más amplio y abstracto de aquel ofrecido por Fortunato. En efecto, la interpretación de este se muestra interesada en que la cita encaje con la teoría que propone, acerca de la relación de la sociedad de masas con la obra de Wilde. Fortunato sugiere una perspectiva crítica relevante acerca de la relación entre la vanguardia y la cultura de masas en la obra de Wilde. No obstante, la interpretación concreta de esta cita ofrece una simplificación excesiva de un concepto que resulta un concepto más complejo en el texto.

No es casual la vinculación, en el término ‘life’, de estas dos dimensiones: la experiencia individual y la realidad objetiva. El ensayo de Wilde anticipa aspectos de las teorías performativas de Judith Butler y Pierre Bourdieu. En este aspecto, el texto de Wilde formula la noción de una realidad socialmente construida, a través de sus valores. Ciertamente, el texto cuestiona la noción de realidad objetiva, entendida esta como un elemento de existencia

autónoma e independiente del ser humano, y, en consecuencia, susceptible de conocimiento objetivo. Wilde expresa dudas acerca de la exégesis de la realidad como objeto cognoscible de acuerdo a sus propias leyes: “If, on the other hand, we regard Nature as the collection of phenomena external to man, people only discover in her what they bring to her. She has no suggestions of her own” (31). Esta afirmación implica que la realidad objetiva se encuentra, en realidad, sujeta a un esquema cognitivo que la define. La colección de fenómenos externos a la creación humana puede considerarse creación humana, en tanto que está interpretada mediante valores humanos. Por tanto, si la realidad tal y como es percibida es una reconstrucción mediada por valores humanos, y dichos valores son el producto de una sociedad determinada, entonces puede concluirse que la realidad está determinada por dicha sociedad. Por esta razón, Wilde afirma que la “naturaleza” no aporta en sí misma más que aquello que el individuo, y la sociedad en la que está inscrito, aportan mediante su percepción de ella.

Por último, es preciso destacar la función que Wilde asigna al estilo en esta hipótesis. En un principio, el estilo se entiende como el conjunto de valores, fundamentalmente estéticos, que regulan la expresión personal o artística de los individuos. Sin embargo, el diccionario Merriam-Webster ofrece una definición más amplia del concepto, que incluye “a distinctive manner or custom of behaving or conducting oneself”, “a distinctive quality, form, or type of something”, “a particular manner or technique by which something is done, created, or performed” y “fashionable elegance”. Así, el estilo engloba no sólo elecciones de carácter estético individuales, sino también ritos, costumbres y tendencias de carácter colectivo, que resultan distintivos de un grupo. Del mismo modo, la definición engloba valores no relativos a la estética junto con valores estéticos. Por tanto, podría concluirse que el estilo resulta un concepto un tanto vago que sintetiza valores abstractos pertenecientes a distintos ámbitos, así como prácticas sociales y rituales, tanto de carácter individual como colectivo.

Wilde introduce el concepto del estilo como performativo explícitamente a través del

ejemplo de los cuadros de Turner. En “The Decay of Lying”, Wilde expresa: “It is none the less true that Life imitates Art far more than Art imitates Life” (45). Wilde asigna a la estética la condición de performativa por dos razones: en primer lugar, establece un esquema mental determinado en la cultura en la que está inscrito. En segundo lugar, dentro de este esquema mental, identifica como esencial la asimilación y reproducción de tipos literarios como modelos. Dicho esquema mental estructura la percepción, así como el conocimiento, de los individuos que se desarrollan en ella. Wilde ironiza sobre este aspecto, comentando que, admirar los atardeceres, supone “a distinct sign of provincialism of temperament” (58). El ocaso es un fenómeno natural que sucede con independencia de la acción humana. Sin embargo, el modo en el que es percibido está determinado por una cultura determinada. Wilde apunta en este caso que, la percepción de los atardeceres como un fenómeno estéticamente apreciable entre sus contemporáneos, está influenciado por la pintura de Joseph Turner. El estilo en el que Turner representa los paisajes de ocaso ha difundido una percepción concreta de estos. En consecuencia, se ha establecido asimismo una sensibilidad estética que eleva este fenómeno natural a la categoría de sublime. El carácter cultural de esta manifestación se expone en el carácter transitorio que presenta. De este modo, aquel rasgo que, en un momento o cultura determinados, es valorado estéticamente, es susceptible de perder dicho valor y considerarse de mal gusto. Por esta razón, los ocasos pueden calificarse como anacrónicos, en el sentido en el que la cultura de un periodo concreto ha dejado de percibirlos como poseedores de un valor estético.

En segundo lugar, Wilde alude a la imitación activa de los tipos literarios. Wilde señala dos ejemplos específicos: la mujer en los cuadros de Dante Gabriel Rossetti y el personaje de Rebecca Sharp en *Vanity Fair*. A mediados del siglo XIX, el estilo presente en las pinturas de la hermandad prerrafaelita domina la imaginación de la sociedad inglesa. Wilde afirma que, durante esta época, resultaba imposible encontrar mujeres cercanas a los círculos artísticos que

no performasen el ideal prerrafaelita: “A great artists invents a type, and Life tries to copy it, to reproduce it in a popular form” (46). Por otra parte, Wilde describe la complejidad de la interacción entre el ámbito de la representación artística y el ámbito de la realidad, mostrando el ejemplo de Rebecca Sharp. Wilde rememora una conversación con una dama que le reveló el proceso de desarrollo que Thackeray llevó a cabo con este personaje. De acuerdo a Thackeray, Rebecca Sharp fue concebida en torno a una mujer que él mismo conocía personalmente; ciertos detalles sirvieron de inspiración para el personaje. No obstante, si la inspiración para construir el personaje surgió de la experiencia real de Thackeray, la anécdota relata que el personaje de ficción acabó sirviendo como modelo para la mujer que supuso su origen. El destino de esta mujer tomó los mismos recodos y la misma conclusión que el personaje inventado por Thackeray. Wilde formula como moraleja de este ejemplo: “Literature always anticipates life. It does not copy it, but moulds it to its purpose” (49).

Wilde describe estos procesos como “Life’s imitative instinct” (73). En contra de la afirmación popular, que asegura que este fenómeno se debe a una influencia de la literatura sobre la imaginación, Wilde insiste en rechazar un mero proceso imitativo. No se trata únicamente de que la literatura domine la imaginación y genere en el proceso un acto imitativo. En este aspecto, es necesario retomar la idea expresada anteriormente, acerca del estilo como productor de valores. En efecto, si se retoma la definición de estilo ofrecida con anterioridad, puede observarse que coincide en gran parte con la definición de *habitus* propuesta por Bourdieu.

El estilo, entendido como *habitus*, engloba valores y costumbres de diferentes ámbitos: morales, estéticos, cognitivos. De aquí surge la implicación de que el estilo supone el elemento que forja la realidad, puesto que los conceptos abstractos se establecen de acuerdo a una interpretación relativa. Asimismo, los valores otorgan una relevancia determinada a ciertas prácticas sociales, ordenándose de acuerdo a una jerarquía establecida. Por otro lado, los

valores se promueven mediante el ejercicio de las prácticas sociales asociadas a ellos. Dentro de este proceso, el sentido del buen gusto y su contrario, el mal gusto, constituyen elementos fundamentales. El gusto establece una jerarquía que promueve ciertas prácticas sociales o elementos, mientras que denigra otros. Por tanto, el gusto supone un agente activo en la constitución de las jerarquías sociales.

La teoría performativa expone el tema de los valores como relativos, tanto como el tema de la jerarquización de la sociedad de acuerdo a estos valores. En este aspecto, Auslander señala a Nietzsche como antecedente de la teoría performativa por la siguiente razón: “Instead of seeing ideas and values like ‘evil’ as universal truths or divine revelations, he approaches them as products of history that take form over time through ongoing social struggle. They are, in short, effects of power” (22). Existen dos puntos fundamentales a destacar en la teoría nietzscheana que influyen en la teoría performativa: por una parte, la idea de que los valores son producidos por la historia y, por tanto, relativos. Por otra parte, la hipótesis de que estos valores se constituyen como modos de dominación. Estos dos conceptos, la relatividad de los valores morales y la función de dominación que ejercen dichos valores, resultan claves para la teoría performativa. En relación a estos dos conceptos de la teoría performativa, Butler y Bourdieu teorizan acerca de los medios simbólicos mediante los cuales una sociedad dada ejerce regulaciones sobre los individuos que están inscritos en ella. Los instrumentos de dominación simbólica conforman el centro de las teorías de estos dos filósofos.

### **Una nueva propuesta del dandy: el dandy como distinción. Crítica del dandy como sujeto individual**

La tesis del dandy como sujeto perteneciente a una élite esteta destaca en numerosas exégesis críticas, por ejemplo, aquella propuesta por Paul Fortunato, referida anteriormente.

Sima Godfrey también analiza al dandy en estos términos: “The Dandy is a man who, by virtue of his own sense of superior taste, stands outside and slightly above the rest of his society [...] It is his elected distance from a world of more common concerns that gives the Dandy a perspective of superiority and irony on that world” (24). El dandy es un sujeto que se distingue por poseer buen gusto, manteniendo de este modo una posición de superioridad con respecto al resto de sociedad. El asunto del elitismo implica una distinción del resto de grupos: la distinción constituye otro de los pilares fundamentales del dandismo. En efecto, el estilo no es una cuestión autónoma de la dominación en el dandismo. El dandy ejerce la dominación mediante la estética, a través del concepto de ‘buen gusto’, tal y como se ha citado previamente.

El dandy se erige como símbolo de la confrontación entre el sujeto distinguido y la burguesía, que representan, respectivamente, el buen gusto y la vulgaridad. Así, el discurso relativo al dandy incurre de manera explícita a la noción de élite, e implícita a la apología, en concreto, del *habitus* aristócrata. Elisa Glick parafrasea a Baudelaire cuando afirma que el deseo de Dorian Gray, como el de otros dandies, “[is] establishing a new kind of aristocracy, one based on spiritual, aesthetic, and intellectual elitism (147). Por su parte, Claire Nicolay y Maria K. Bachman vinculan al dandy explícitamente con la teoría social acerca de la distinción del filósofo Pierre Bourdieu. Nicolay define al dandy:

When dandyism is considered as a set of social practices - manners of dress, verbal style, aesthetic preferences, etc. - that all contribute to the dandy's social position, these practices can be identified as what Pierre Bourdieu calls ‘choices of the necessary’ developed in response to the various dispositions that shape the dandy's habitus. (290)

Bachman posiciona la *silver fork novel* como antecedente de la teoría de Bourdieu: “an ‘ideology of taste’ and [...] thus read as instruction or initiation manuals for rising above” (167).

Por tanto, el estilo del dandy no puede desvincularse de cuestiones sociales como la jerarquización social en diferentes clases. Regenia Gagnier define del siguiente modo la función principal de Brummell y los dandies: “Since Brummell this had been the dandy’s stratagem: to stylise Society; to so refine that style personally as to put its bearers to shame” (1997, 27). Si se considera al dandy como una estratagema para distinguirse mediante el estilo y el buen gusto del resto de grupos, entonces el dandy puede definirse como un *habitus per se*. De acuerdo a la hipótesis de Bourdieu, el *habitus* supone una estrategia pre-racional y pre-consciente, que sintetiza tanto prácticas sociales como valores simbólicos, con la finalidad de distinguirse del resto de grupos y posicionarse dentro de la jerarquía social.

Por añadidura, el dandy constituye una figura fundamentalmente vinculada a la sociedad del siglo XIX: “For dandyism was a product of the revolutionary upheavals of the late eighteenth century. When such solid values as wealth and birth are upset, ephemera such as style and pose are called upon to justify the stratification of society” (Moers 12). Moers señala la crisis surgida a raíz de la movilidad social como razón de ser del dandismo: el estilo sustituye al linaje como valor en la transición de la sociedad estratificada del feudalismo a la consolidación de la democracia capitalista.

Por otra parte, el dandy supone el *habitus* de la aristocracia, pero sólo es posible bajo las condiciones del capitalismo. El sujeto moderno en cuanto consumidor es el objeto de análisis principal en el ensayo *The Insatiability of Human Wants: Economics and Aesthetics in Market Society*. Gagnier desarrolla el concepto del individuo moderno como individuo que define su identidad a través del consumo (91). La autora identifica en el periodo la evolución dentro de la sociedad victoriana de auto-conciencia como productora a consumidora (122-3). Las elecciones de consumo del sujeto individual modelan la imagen que el individuo desea proyectar, suponen el posicionamiento del individuo dentro de un grupo social. Consecuentemente, el individuo adquiere parte de su identidad y su estatus como mercancía

comercial. Por tanto, las elecciones de consumo de las que dispone el individuo suponen, asimismo, los límites de su libertad. Consecuentemente, el dandy surge en el preciso momento en que la sociedad de consumo se consolida. La posibilidad de adquirir productos implica la oportunidad de adquirir un estilo y, consecuentemente, a través de este, la obtención de estatus. El estilo puede interpretarse como un *habitus*, si se considera este como la *performance* que posibilita la producción y reproducción de las identidades, a través de elementos como costumbres, sociolectos y estética.

El texto “El tratado de la vida elegante” de Honoré de Balzac, publicado en 1830, analiza también estos dos elementos. El texto analiza la relación entre el estatus social de las clases y los signos externos que evidencian dicho estatus en la era capitalista. Balzac desarrolla al mismo tiempo un análisis de la razón de ser de los hábitos y costumbres como signo de estatus que marca a los individuos en sociedad: “¿Acaso no imprimimos nuestra forma de ser, de pensar, en todo lo que nos rodea y nos pertenece? ‘Habla, anda, come o vístete, y te diré quién eres’” (17). Las maneras, las costumbres y los trajes, en definitiva, el estilo, son la expresión de la identidad de clase del individuo dentro de la sociedad. El texto argumenta la importancia de estos y, mediante esta argumentación, articula un ensayo que constituye un análisis de la sociedad francesa de 1830 bajo el pretexto de un texto sobre moda. El tratado supone una guía para alcanzar la vida elegante; Balzac define la “vida elegante” como “el hábito y las costumbres de las personas superiores” (18). En efecto, el dandy en el texto de Balzac destaca asimismo por la distinción y el elitismo, y el dominio que ejerce sobre el resto de grupos se fundamenta en el estilo, el *habitus*. El texto enumera las costumbres, el pensamiento, los trajes y la manera de hablar, todos ellos elementos constituyentes del *habitus*. Además, indica que estos elementos conforman las identidades -“te diré quién eres”-.

El objetivo del estilo en el dandy es la distinción, que diferencia al dandy del resto de grupos y le sitúa en una élite. La distinción en el dandy está marcada por el gusto. El gusto

vincula un doble sentido, corporal y estético: “Taste -simultaneously 'the faculty of perceiving flavours' and 'the capacity to discern aesthetic values' -is social necessity made second nature, turned into muscular patterns and bodily automatisms (Bourdieu 1996, 474). De este modo, el gusto pasa por una asociación entre el ámbito social y estético, e individual y corporal, desde la propia terminología. El gusto es un término recurrente al extremo en todos los textos del *corpus* del dandismo; asimismo, es un término clave en la teoría de la distinción elaborada por Bourdieu.

En un periodo que gestaba el consumo como pilar de la economía, el buen gusto se presentaba esencial para atraer a los consumidores: “[Taste is] inextricable from economic individualism, social individuation, and twentieth-century ideas of development as having the aim of high mass consumption” (Gagnier 2000, 106); “the aesthetics of taste or consumption, often with a physiological base, became dominant by the fin de siècle” (123). En esta última perspectiva estética, “the aesthetics were concerned [...] with the consumers of objects and their modes of apprehension” (124), así como “tastes [which] established their identities”. Por tanto, Gagnier establece una relación directa entre el concepto de gusto, las identidades y el consumo en la sociedad capitalista. El gusto en el contexto capitalista se transfigura en una opción que el consumidor elige y consume, de acuerdo a su criterio personal, y que se erige, en virtud de su carácter distintivo, como identidad.

La sociedad capitalista dispone las elecciones personales de los individuos como opciones de consumo: el individuo capitalista configura su identidad y dirige su destino sustentado en las elecciones de consumo que ejerce. La libertad y la agencia de los individuos capitalistas se fundamenta en la capacidad de consumo de estos, tal y como ironiza Balzac en “El tratado de la vida elegante”. Si las identidades se producen a través del consumo, puede inferirse del mismo modo que el consumo establece las identidades de clase. En el contexto capitalista, dentro del cual las clases no se delimitan por virtud del nacimiento y el linaje, la

pertenencia a una clase se obtiene a través de la adquisición de ciertos productos que simbolizan un estilo de vida.

La relevancia del dandy en un contexto social y económico determinado, desarrollado más allá del ámbito de la individualidad, está expresamente desarrollado en el texto de Balzac. El texto ofrece una guía para el ciudadano francés que desee perseguir la vida elegante: el único requisito es la libertad y la capacidad de elección que posee el ocioso; excepción hecha de esto, cualquiera puede ser elegante. Balzac describe críticamente el significado de la independencia del destino en la Francia post-revolucionaria, analizando la democracia francesa como una “democracia de ricos”:

Hoy en día, los nobles de 1804 o 1520 ya no representan nada. La Revolución fue sólo una cruzada contra los privilegios, y su misión no fue del todo en vano. Pero, a pesar de la aparente mejora del orden social, provocada por el movimiento de 1789, el necesario abuso de las fortunas desiguales se regeneró en nuevas formas. ¿No tenemos, a cambio de un feudalismo absurdo y caído, la triple aristocracia del dinero, el poder y el talento, que, por legítima que sea, arroja un peso inmenso sobre las masas imponiéndoles la patricia del banco, el ministerialismo y la balística de los periódicos y la tribuna, las huellas de los talentos? Así, mientras consagra, por su retorno a la monarquía constitucional, una falsa igualdad política, Francia no ha hecho más que generalizar el mal: porque somos una democracia de ricos. (16)

Los estamentos del antiguo orden han sido sustituidos por un orden diferente, pero establecido del mismo modo jerárquico. La acumulación de capital es el medio de pertenecer a la nueva aristocracia. Balzac define la “vida elegante” como “el hábito y las costumbres de las personas superiores” (18). En este punto es necesario definir quiénes son las “personas

superiores” y en qué consiste su superioridad. Balzac detalla sus cualidades: “la instrucción, la pureza del lenguaje, la gracia del porte, la más o menos soltura con la que se lleva una indumentaria, la decoración de los apartamentos y finalmente, a la perfección de todo lo que procede de la persona” (17). En definitiva, aquello que Balzac define como “esencialmente la ciencia de las maneras” (14). En efecto, las maneras se han convertido en una ciencia puesto que son susceptibles de ser analizadas y aplicadas a voluntad del individuo. El estilo ya no es signo de un estatus predeterminado; el estilo se elige y se consume como producto, constituyéndose como un signo *a posteriori*.

Regenia Gagnier explica en *The Insatiability of Human Wants: Economics and Aesthetics in Market Society*: “class signs persisted at the same time that a superficial display of individual history replaced more traditional dress styles as ‘the badge and advertisement’ of class status” (118). Por tanto, si el estilo es susceptible de ser creado y comprado, el estatus que conlleva también es susceptible de ser adquirido con capital, a través de la adquisición de este. Balzac critica que la elegancia en la sociedad capitalista es un producto, pero la crítica se extiende a la noción capitalista del estatus social como producto. En última instancia, la crítica de Balzac se orienta al cuestionamiento del destino humano como producto que se adquiere mediante capital. Si en el Antiguo Régimen el destino estaba definido por el nacimiento dentro de un linaje o estamento, la democracia capitalista lo construye por el poder adquisitivo.

La ‘vida elegante’ supone un sinónimo del concepto de dandismo en el texto de Balzac. A pesar de que este especifica expresamente que el dandy es el opuesto al hombre elegante (32), el ensayo está incorporado dentro del cánón de los textos del dandismo. Esta tesis considera al hombre elegante como sinónimo del dandy, en cuanto a que se sustenta sobre los valores principales que constituyen a este en el resto de textos: distinción, exclusivismo y capacidad de influencia. Por tanto, de acuerdo al texto de Balzac, el dandy surgió en el contexto de la democracia capitalista en Francia. Antes de la Revolución de 1789, la vida elegante estaba

destinada exclusivamente a la aristocracia. Por el contrario, la democracia capitalista instauró la idea de que todo individuo es agente en su destino, por medio del trabajo y la acumulación de capital: “A partir del momento en que dos libros de pergamino ya no sirven para todo, en que el hijo natural del propietario millonario de unos baños y un hombre de talento tienen los mismos derechos que el hijo de un conde, ya sólo podemos ser distinguibles por nuestro valor intrínseco. Luego, en nuestra sociedad han desaparecido las diferencias: sólo hay matices” (17).

No obstante, el deseo de distinción de los individuos permanecía, “porque del deseo de no pertenecer a la clase sufridora y vejada derivan la nobleza, la aristocracia, las distinciones” (13). La sociedad requería de valores nuevos que establecieran la posición de los individuos en la nueva jerarquía: “De repente la Revolución, habiendo tomado con una mano poderosa todo ese vestuario inventado por catorce siglos, y habiéndolo reducido a papel moneda, trajo en su locura una de las más grandes desgracias que pueden afligir a una nación”. Balzac expresa en esta cita la devaluación de los valores de la aristocracia en el contexto de la democracia capitalista. El capitalismo utiliza el dinero como medida para todo, incluida la distinción y el *habitus* de la aristocracia. Por tanto, el capitalismo convierte el *habitus* de la aristocracia en un producto de consumo al alcance de cualquier individuo con el poder adquisitivo adecuado.

La jerarquía del Antiguo Régimen se fundamentaba en el nacimiento dentro de un linaje, mientras que la nueva jerarquía se constituye sobre la capacidad de elección del individuo, en tanto que consumidor. El individuo con riqueza es libre, pero sólo en igual término al dinero que posee. El texto de Balzac evidencia el vínculo inherente entre la distinción y el dandismo. En efecto, el dandismo surge en el seno de la movilidad social propiciada por el régimen capitalista. El dandy se posiciona como una nueva élite en el contexto capitalista, que se ejerce mediante un *habitus* distinguido y exclusivo. Consecuentemente, supone un error desvincular el dandismo de su contexto social y económico. Además, el dandy, en cuanto *habitus*, refuerza e impone una serie de valores asociados con él. Balzac sentencia

en el ensayo:

La aristocracia y la burguesía van a poner en común, una sus tradiciones de elegancia, buen gusto y alta política, y la otra sus prodigiosas conquistas en las artes y las ciencias; luego las dos, en cabeza del pueblo, lo arrastrarán a una vía de civilización e ilustración. Pero no por ello los príncipes del pensamiento, el poder y la industria, que forman esta casta ampliada, dejarán de sentir una invencible desazón por hacer público, como los nobles de antaño, su grado de poder, y, aún hoy, el hombre social agotará su genio para encontrar distinciones”. (16)

En esta cita se muestra evidente que la burguesía y la aristocracia se encuentran en el periodo en una posición hegemónica. Del mismo modo, resulta evidente que cada una de estas clases dispone de ciertos valores simbólicos que luchan por imponer sobre aquellos de la facción contraria. Las facciones y sus valores se muestran claros en el texto: elegancia, buen gusto y política para la aristocracia; artes y ciencias para la burguesía. La burguesía es una “casta ampliada”, que ejerce su “grado de poder” del mismo modo que la antigua nobleza, de manera pública. El medio para ejercer este grado de poder no es otro que el ejercicio de determinado *habitus*. Por otra parte, la cita señala a los valores simbólicos como capitales para imponer la hegemonía en una sociedad: mediante sus “tradiciones”, que Balzac procede a enumerar, “arrastran” a “una vía de civilización e ilustración” al pueblo. Esto es, aquellos valores simbólicos que son propios de los grupos hegemónicos, imponen la moral dominante sobre el resto de la sociedad. La razón de esto es que son considerados ‘tradicionales’, ‘gráciles’, ‘razonables’, ‘de buen gusto’ o ‘sensatos’. De este modo, la moral se instala en las conciencias individuales a través del orden simbólico mediante una coerción indirecta e inconsciente.

El aforismo número IX concluye: “La elegancia [...] tiende a volver a una nación menos pobre al inspirarle el gusto por el lujo” (19). La influencia que ejerce la vida elegante se extiende a la moralidad de la nación al completo, pues el gusto de toda ella queda definido por los grupos hegemónicos que la lideran. Así, el gusto por el lujo y la vida elegante conduce a todos los miembros que aspiran a ellos a ejercer “el hábito y las costumbres de las personas superiores” (16). Por tanto, los valores simbólicos de los grupos hegemónicos se infiltran en nuestra conciencia individual, y la moral resulta un producto de la asimilación indirecta de estos.

De nuevo, el texto de Balzac indica la compleja relación entre individuo y sociedad en el dandismo. Al igual que los textos de Bourdieu y Butler, los límites entre agencia individual y coerción social se diluyen. De este modo, el buen gusto permanece definido por los grupos hegemónicos, que ejercen su dominación a través de él. Por tanto, resulta cuestionable la definición del dandy únicamente como sujeto independiente, que expresa su gusto a título individual. La paradoja del dandy como sujeto consumidor se expone en los textos de Gagnier, a través del “Man of Taste, or ‘personality’”, que objetifica y consume cultura “establishing his own taste” (2000, 92). Gagnier se refiere con esta figura específicamente al crítico de arte, pero puede ser aplicable del mismo modo al dandy, en el aspecto de individuo influyente que impone un gusto, a través de su dominio estético. Gagnier señala cómo el gusto, en tanto que práctica personal e individual, se convierte en irónico en una era de fabricación en serie: “The individual in the age of ‘personality’ in mass culture becomes a stereotype”. La producción de dandies en masa a la que aluden las *silver fork novels*<sup>5</sup> cuestiona del mismo modo el carácter individual del dandismo. Por otra parte, la cuestión del dandy como líder que impone cierta tendencia estética previamente existente en un grupo objeta sobre la noción del gusto como un

---

<sup>5</sup> Consultar pág. 212 de esta tesis.

desarrollo personal propio.

En resumen, la movilidad social y la disolución de los estamentos del Antiguo Régimen propició que, durante este siglo, se consolidase la idea de que el estatus resultaba adquirible. Dicho estatus se adquiriría a través de la asimilación de los valores de la clase aristócrata, dominante culturalmente. La adquisición de estatus, a través del acto de consumo, sustituye en la sociedad capitalista al linaje, propio del Antiguo Régimen. De este modo, la posición de un individuo dentro de la jerarquía social del siglo XIX en Francia e Inglaterra dependía de la capacidad de consumo de este. En este contexto, el dandy se perfila como una figura esencial para comprender la dinámica de clases en el siglo. Este se constituye como modelo de distinción y grupo exclusivo en el periodo, exponiéndose como objeto de deseo de la burguesía más acomodada. En tanto que *habitus*, sintetiza los valores y costumbres de la aristocracia, adaptados ligeramente al contexto capitalista. La principal diferencia con el *habitus* aristócrata reside en que el *habitus* del dandy resulta adquirible, susceptible de ser adoptado mediante el consumo.

El dandy se define ontológicamente como una presentación, una proyección ideada en términos de estilo con la finalidad de causar una determinada impresión o efecto en un público determinado. Esta definición inscribe al dandy dentro del concepto de performatividad, puesto que cuestiona enfoques esencialistas de la identidad. El dandy desarrolla una noción de la identidad como constructo social, diseñado, además, con la finalidad de exhibirse ante un público para obtener un determinado efecto. En tanto que constructo social, puede concluirse que existen unos vínculos del dandy con la sociedad en la que está inscrito, que expresan las circunstancias socio-políticas del periodo. Por otra parte, en tanto que efecto, puede concluirse que el estilo del dandy alberga una finalidad determinada con respecto a un público determinado. El contexto de los textos del canon dandy del siglo XIX está determinado muy específicamente: la crisis de la identidad de la aristocracia en el punto álgido de la instauración

del régimen de la democracia capitalista. El vínculo con dicho contexto se establece por medio de la propia entidad del dandy, debido a que el fenómeno del dandismo es susceptible de ser definido como *habitus*. La finalidad del dandismo es definir una nueva identidad aristócrata, reformulada bajo los preceptos del orden capitalista, e imponerla como deseable. El dandy constituye el instrumento mediante el cual se procede a realizar esta estrategia: el dandy, como constructo social, personifica el conflicto por la hegemonía cultural entre la aristocracia y la burguesía, mientras que, como efecto, pretende mantener la dominación simbólica de la aristocracia.

La conexión del estilo y la performatividad en el dandy puede establecerse a través del concepto de *habitus*. Tal y como se ha explicado anteriormente, el *habitus* constituye el conjunto de costumbres, conocimientos, valores morales y estética identificativos de un grupo social. Asimismo, el estilo se define como tendencia estética, gusto o preferencia, tanto como en términos de costumbre, maneras o formas de comportamiento. Por tanto, puede concluirse que el estilo constituye un sinónimo del concepto de *habitus*, aunque menos técnico y específico. Podría decirse que el elemento diferencial entre ambos términos es que el estilo se concibe principalmente desde el ámbito de la elección personal, mientras que el concepto de *habitus* se sostiene sobre una relación compleja entre lo individual y lo colectivo, la elección personal y la coerción social. La afirmación de que el dandy performa su identidad desde el estilo señala la función performativa de este, ejercida desde el *habitus*: el dandy sintetiza unas determinadas costumbres y valores, expresadas junto con una estética que, definida como distinguida y de buen gusto, promueve dichos valores en la sociedad en la que está inscrito. La promoción de dichos valores conlleva la promoción de dicho *habitus*, esto es, el *habitus* del dandy. En tanto que el dandy se constituye sobre una reformulación de la identidad aristócrata, la promoción del *habitus* dandy implica la promoción de dicha identidad aristócrata.

Los textos “The Decay of Lying” y “The Truth of Masks” ofrecen una reflexión teórica acerca de la construcción de los valores y las identidades sociales, y el carácter relativo de estos. Si se considera además que esta reflexión se expone mediante un diálogo desarrollado entre dandies, y añadimos, además, las definiciones ofrecidas previamente del dandy como performativo, puede concluirse que estos aspectos de la teoría performativa resultan claves para el desarrollo del dandismo. Es preciso recordar, en primer lugar, que los textos de Wilde fueron publicados previamente al desarrollo de la teoría performativa y, por tanto, no se consideran formalmente dentro de ella. Sin embargo, desarrollan dos conceptos fundamentales en ella: la relatividad y transitoriedad de los valores, dependientes de cada sociedad, y la importancia capital de la estética como instrumento en la imposición de dichos valores.

“The Decay of Lying” postula que la experiencia estética ofrece un marco interpretativo que define los valores que sustentan cada sociedad. Cuando Wilde afirma: “Truth is entirely and absolutely a matter of style” (41), apunta a la construcción de la verdad a través del sistema de valores que la sustenta. Si la noción de verdad se construye sobre una serie de valores, definidos por una determinada sociedad como relevantes y significativos, puede concluirse que la verdad es relativa. Además, si se considera que la noción de belleza o buen gusto constituyen límites fundamentales para establecer jerarquías entre los valores, puede afirmarse que la verdad posee un importante componente estético. La canónica cita de Wilde señala la verdad como un constructo social relativo, bajo los mismos argumentos que la teoría performativa. Además, indica implícitamente la función de la estética en la constitución de dicha verdad; si la verdad es una cuestión de estilo, se debe a que, como el estilo, se define en términos de gusto y preferencia.

Ambos ensayos exploran la cuestión de la performatividad en relación a la construcción de los valores y las identidades sociales. Sin embargo, “The Decay of Lying” examina en profundidad la identidad del dandy artista como heraldo del periodo, que ofrece un relato

significativo para el colectivo <sup>6</sup>; por su parte, “The Truth of Masks” indaga en el carácter colectivo del estilo y el vínculo de este con el contexto socio-político, no sólo como expresión de los valores presentes en dicho contexto, sino también como impulsor de dichos valores y, en consecuencia, inductor del periodo. “The Truth of Masks”, por tanto, desarrolla una suerte de concepto de *habitus*, debido al vínculo que mantiene como expresión y productor de la historia.

Las comedias de Wilde se han descrito como piezas en las que se desarrollan personajes como tipos definidos, de carácter abstracto, y que producen una serie de diálogos e interacciones de estilo impostado. De acuerdo a la hipótesis que postula a las *silver fork novels* como guías de conducta para asimilar las costumbres de la aristocracia, así como el supuesto presentado anteriormente, que define al dandy como *habitus* ideado para imponer los valores aristócratas en un contexto capitalista, puede concluirse que los dandies de las comedias de Wilde conforman asimismo tipos reproducibles, que imponen mediante la reiteración de sus características reconocibles los valores correspondientes a dichas identidades.

Este vínculo indivisible entre el artificio de las convenciones literarias de las comedias de Wilde y el artificio de las costumbres aristócratas presenta una cuestión de interés: el marcado carácter performativo de la identidad aristócrata, particularmente, en el periodo contemporáneo. Butler define que las identidades se establecen a través de la repetición reiterada de rituales; Bourdieu, que dichas identidades se difunden de modo pre-reflexivo mediante la práctica social. El análisis de los textos del dandismo indica la posibilidad de una vía más para asimilar costumbres y maneras identitarias: los textos literarios. En efecto, estos textos conforman un medio idóneo para difundir de un modo pre-reflexivo identidades, repitiendo reiteradamente tipos y costumbres, esto es, *habitus*, mediante personajes

---

<sup>6</sup> Esta cuestión se desarrollará en profundidad en el capítulo II.

estereotípicos. El propio Wilde señala este proceso en el ensayo “The Decay of Lying”, a través de los ejemplos de los cuadros de Dante Gabriel Rossetti y el personaje de *Vanity Fair*, Rebecca Sharp. La interacción sutil pero evidente entre la identidad dandy en el plano histórico y el ficticio, equipara ambos tipos de textos, puesto que, en tanto que identidad que opera fundamentalmente en el orden simbólico, el dandy supone un constructo textual que no distingue entre estos planos.

Estos personajes, aristócratas y dandies, resultan reconocibles para el espectador contemporáneo porque, en muchos casos, provienen de la comedia de la Restauración. Asimismo, resulta identificable el contexto aristócrata en el que se desarrollan los textos; el estilo del diálogo, las costumbres y rituales son aquellos propios de la alta aristocracia. El estilo artificioso de las comedias, por tanto, parte de una doble premisa: por una parte, las convenciones literarias propias de la comedia de la Restauración, presentes mediante los personajes paradigmáticos del género, las tramas y el estilo en los diálogos. Por otra parte, el artificio vinculado a las costumbres y maneras de la alta aristocracia, que procede de unos hábitos firmemente establecidos y ritualizados. Evidentemente, existe una relación entre el estilo artificioso de los diálogos y las interacciones entre los personajes de las comedias, y la percepción sobre las costumbres de la aristocracia. No en vano, a menudo se califica a la aristocracia como “teatral” y “afectada”. Las *silver fork novels* recogen esta convención, y así, Pelham y Cecil mencionan la afectación (*Pelham* 42, *Cecil* 34), mientras que Pelham se describe a sí mismo a menudo como un actor interpretando un papel (346, 270, 358).

En este punto, se ha demostrado el vínculo entre estilo y *habitus*, y la función del dandy como expresión y producción del periodo, de acuerdo a su definición como *habitus*. La definición del dandy en estos términos impone una crítica del mismo como desarrollo únicamente definido en términos de individualidad, y caracterizado por la originalidad y la autonomía estética. En efecto, el carácter colectivo del *habitus* demanda una revisión de esta

exégesis recurrente; asimismo, la función que ejerce, imponiendo valores y promocionando identidades, problematiza acerca de la autonomía estética del dandy. La cuestión reside en que el uso común del término ‘estilo’ tiende hacia la acepción estética, a pesar de que, como se ha indicado anteriormente, también dispone de la acepción de costumbre y maneras. Esta última apunta a un concepto de carácter colectivo, mientras que la estética tiende a concebirse como un ámbito o una preferencia de desarrollo individual. Bourdieu propone que la estética desempeña un papel fundamental en la imposición de valores y, consecuentemente, en la jerarquización de grupos e identidades dentro de la sociedad. La crítica a este respecto aporta un enfoque relevante para el dandismo, puesto que vincula el aspecto estético del dandy con el ejercicio del poder, el contexto socio-económico y la movilidad de clases. Una de las entradas de la R.A.E. presenta la siguiente definición para ‘estilo’: “Gusto, elegancia o distinción de una persona”; el diccionario Merriam-Webster, por su parte, incluye en la mayoría de las entradas el término ‘distinctive’.

La distinción supone un elemento clave tanto en la definición del dandy como en el mecanismo del *habitus*. En efecto, la distinción se ejerce a través de la noción de buen gusto: el dandy presenta su estilo o *habitus* como superior estéticamente y, consecuentemente, impone los valores asociados a este. Moers especifica el contexto como origen y causa primera del dandismo “For dandyism was a product of the revolutionary upheavals of the late eighteenth century. When such solid values as wealth and birth are upset, ephemera such as style and pose are called upon to justify the stratification of society” (12). Por tanto, se explica la razón de ser del dandismo desde la crisis de funciones de la aristocracia: a consecuencia de la desestabilización provocada por la instauración del capitalismo, el estilo sustituye al linaje como valor fundamental en la aristocracia del siglo XIX. En la transición de la sociedad estratificada del feudalismo a la consolidación de la democracia capitalista, la aristocracia se

ve forzada a reformular su identidad en base a nuevos valores, pertinentes al nuevo sistema socio-económico.

Balzac desarrolla esta hipótesis en profundidad en el ensayo “El tratado de la vida elegante”, canónico para el *corpus* del dandismo. El texto se enuncia como un conjunto de preceptos que orienten a aquellos individuos que deseen perseguir la denominada vida elegante; sin embargo, supone un análisis irónico acerca de los cambios sucedidos alrededor de la Revolución de 1789, con la instauración del orden capitalista y la democracia. El argumento se desarrolla alrededor de los sistemas sociales jerárquicos, y la imposibilidad de que estos desaparezcan. En efecto, afirma, las élites del Antiguo Régimen simplemente han dado paso a unas nuevas élites, sustentadas sobre diferentes valores. La jerarquía del Antiguo Régimen se fundamentaba en el nacimiento dentro de un linaje, mientras que la nueva jerarquía se constituye sobre la capacidad de elección del individuo, en tanto que consumidor. La acumulación de dinero es el medio de pertenecer a la nueva élite. El individuo con riqueza es libre, pero sólo en igual término al dinero que posee.

El texto de Balzac evidencia el vínculo inherente entre la distinción y el dandismo, argumentando que el dandismo -denominado en este texto como ‘vida elegante’- surge en el seno de la movilidad social propiciada por el régimen capitalista. El dandy se posiciona como una nueva élite en el contexto capitalista, que se ejerce mediante un estilo o *habitus* distinguido y exclusivo. El estilo ya no es signo de un estatus predeterminado; el estilo se elige y se consume como producto, constituyéndose como un signo *a posteriori*. Debido a esta razón, el dandy sólo es posible bajo las condiciones del capitalismo, a pesar de que se construye principalmente sobre las costumbres y valores de la aristocracia. El dandy se erige como un paradigma óptimo del individuo moderno capitalista, puesto que define su identidad a través del consumo (Gagnier 91). Las elecciones de consumo del sujeto individual modelan la imagen que el individuo desea proyectar, suponen el posicionamiento del individuo dentro de un grupo

social. Consecuentemente, el individuo adquiere parte de su identidad social y su estatus como mercancía comercial. Por tanto, las elecciones de consumo de las que dispone el individuo suponen, asimismo, los límites de su libertad.

El fundamento del dandismo, por tanto, se sustenta sobre el establecimiento de una nueva élite en el contexto capitalista. Debido a esto, es preciso recordar que, en tanto que estrategia colectiva, la distinción del dandy se ejerce desde lo colectivo. El dandy no persigue distinguirse en términos de originalidad individual, sino en términos de grupo, en tanto que élite exclusiva. Aunque existen dandies referentes que destacan, dicha distinción siempre se erige en términos de representatividad del grupo que lo consolida como referente <sup>7</sup>. Por otra parte, el dandy surge en el preciso momento en que la sociedad de consumo se consolida. La posibilidad de adquirir productos implica la oportunidad de adquirir un estilo y, consecuentemente, a través de este, la obtención de estatus. El estilo puede interpretarse como un *habitus*, si se considera este como la *performance* que posibilita la producción y reproducción de las identidades, a través de elementos como costumbres, sociolectos y estética.

---

<sup>7</sup> Esta cuestión se analizará en el capítulo II

## Capítulo II: Influencia y mito. La representatividad del dandy

Este capítulo introducirá el concepto de historia establecido en el siglo XIX, desarrollando la relación que mantiene con el carácter representativo del dandy y su función como signo y catalizador del periodo. En palabras de Dale, este siglo estuvo dominado por una conciencia histórica sin precedentes en siglos anteriores (2). Esta conciencia histórica se sustenta sobre el concepto de un momento histórico contemporáneo característico, en oposición a previos momentos históricos. La idea de que cada periodo posee una idiosincrasia característica, que define y distingue el periodo de otros, domina la mentalidad de los individuos del siglo XIX en Inglaterra, principalmente a través de los textos de Thomas Carlyle. Este concepto confiere a dichos individuos una conciencia particular del periodo histórico en el que están inscritos, promoviendo la reflexión acerca de la interacción entre los acontecimientos históricos y el desarrollo de una conciencia individual. Los textos del dandismo presentan, en tanto que textos inscritos en el siglo XIX, dicha autoconciencia histórica distintiva del periodo.

Así, la idea de que los individuos inscritos en el mismo periodo comparten cierta mentalidad común se presenta recurrentemente en los textos de Oscar Wilde, particularmente en *The Importance of Being Earnest* y “The Decay of Lying”: el término ‘modern’, aplicado como adjetivo que define el periodo contemporáneo al autor, recurre en sus textos. En efecto, la utilización de este término denota un periodo característico presente, descrito en oposición a épocas anteriores. Del mismo modo, los ensayos de Baudelaire, Balzac y D’aurevilly presentan la instauración de la democracia y la Revolución Francesa de 1789 como puntos de inflexión que definen el periodo contemporáneo, y diferentes acontecimientos políticos e históricos, tales como la primera reforma electoral inglesa y las Guerras Napoleónicas,

interaccionan de manera clave con los destinos de los personajes de las *silver fork novels* *Pelham*, *Cecil* y *Vanity Fair*.

Este concepto de historia viene definido en la época en gran parte por el filósofo Thomas Carlyle. Al igual que en los ensayos canónicos del dandismo, Carlyle confiere una importancia capital a la Revolución Francesa como “fenómeno transcendental” (Howells 104) que constituyó el principio de la democracia burguesa, y supuso el ataque definitivo a la aristocracia y el Antiguo Régimen. La hipótesis de este afirma que cada periodo histórico se encuentra sintetizado por una figura heroica, que sirve como signo y, al mismo tiempo, catalizador, de dicho periodo. Por tanto, el héroe constituye un representante del periodo tanto como un líder que motiva crisis decisivas que configuran el progreso de la historia. La influencia del concepto de héroe como representante de la historia propuesto por Carlyle influye notablemente en la propuesta teórica del dandy desarrollada por D’aurevilly y Baudelaire. D’aurevilly propone al dandy como eslabón último y contemporáneo en la genealogía de héroes de acuerdo a la fórmula de Carlyle (170). Por su parte, Baudelaire fue profundamente influenciado por esta hipótesis en la composición del texto “El pintor de la vida moderna”, particularmente, en la configuración del dandy como heraldo del periodo moderno (Howells 104).

Posteriormente, Albert Camus retoma esta idea del dandy como heraldo de la modernidad (27). El dandy constituye el héroe fútil por antonomasia, una de las encarnaciones del mito de Sísifo que propone. La cuestión del dandy y el héroe o el heraldo se presentará a la luz de la representatividad para el colectivo introducida en el capítulo anterior. De nuevo, el carácter heráldico del dandy se sustenta sobre un periodo de crisis; en la transición de valores de la Era Moderna a la Contemporánea, el dandy funciona como un símbolo de esta crisis (74). Todas estas teorías destacan la función representativa del dandy como figura de crisis en la Era

Contemporánea; la cuestión a examinar recae en los aspectos que el colectivo sintetiza como representativos de esta crisis, que se encuentran integrados en la figura del dandy.

La representatividad se enfoca en los autores mencionados en torno a diversas facetas del dandy: el héroe de la futilidad, el rebelde metafísico, el hombre de mundo, el artista luciferino, el heraldo de la modernidad. No obstante, todos los textos engloban una misma perspectiva: el dandy como sujeto representativo de un sistema de valores en crisis. Este capítulo examinará algunos de los valores en crisis que el dandy sintetiza y expone, y el modo en el que estos valores se promueven a través de la capacidad de influencia del dandy. Por otra parte, resulta necesario señalar el modo en el que la representatividad del dandy se encuentra intrínsecamente vinculada a su función como referente: en efecto, la síntesis de aspectos y conflictos en una única figura, relevantes y significativos para el colectivo, transmuta a dicha figura en un referente con autoridad para el mismo. Dicha autoridad se materializa en una capacidad de influencia extraordinaria, que el dandy ejerce imponiendo costumbres o valores dentro del colectivo, e incluso dentro de otros colectivos de la sociedad.

El dandy arquetípico, Georges Brummell, supone un ejemplo evidente del mecanismo de influencia del dandy. Moers afirma: “The exercise of Brummell’s power lay in his making rules, setting tastes, establishing standards” (26). Resulta evidente que el poder que ejerce el dandy en el periodo reside específicamente en la capacidad de influencia que posee sobre otros miembros de la sociedad. La figura de Brummell se analizará de acuerdo a estos dos aspectos: su capacidad de representación simbólica y su poder como referente en la sociedad contemporánea. En consecuencia, se analizará tanto la función de Brummell en tanto que signo, como un texto simbólico abierto para su reinscripción por parte del colectivo, como su función como sujeto influyente, con capacidad de modificar sustancialmente comportamientos y tendencias sociales, e imponer o censurar valores. Con este fin, se examinarán como fuentes

primarias los textos de Clare Jerrold y Lewis Melville, así como los trasuntos ficticios de Brummell que aparecen en algunas *silver fork novels*, como *Pelham*.

Del mismo modo, se analizará el mecanismo de influencia en *The Portrait of Dorian Gray*. La novela se sustenta sobre las redes de influencia entre los tres personajes principales, Lord Henry, Dorian Gray y Harry Basil. La capacidad de influencia del dandy es correlativa a la cualidad de representativo que sostiene: la elección de un dandy como referente por parte del colectivo resulta proporcional a la capacidad que dicha figura mantiene para representar determinadas características para dicho colectivo. A la luz de este enfoque, Lord Henry y Dorian Gray se presentan como dos dandies referentes. El personaje de Dorian Gray se analizará como clave en la constitución del dandy como culto. La exégesis recurrente del dandy interpreta el culto que este ejerce como un culto solipsista, dirigido a uno mismo. Sin embargo, este texto evidencia el papel que la representatividad ejerce en el establecimiento del culto del dandy.

En tanto que texto abierto a la reinscripción simbólica colectiva, la figura del dandy se establece sobre una dinámica de interacción entre el carácter personal de un individuo y el desarrollo abstracto de un símbolo. El dandy se define como mito (Feldman 27; Carassus 26) en la misma medida en que se define como un individuo extraordinario (Favardin 21). En efecto, el dandismo se articula en torno a individuos convertidos en símbolos de la comunidad. Mediante la trascendencia de su individualidad como símbolos de un colectivo, el culto que se establece en torno a ellos les convierte en referentes para otros dandies. Las funciones del dandy como símbolo y sujeto influyente para una comunidad derivan en los textos a una interpretación del dandismo como culto. El concepto de culto en el dandismo se examinará en este capítulo como una perspectiva que dilucide la relación entre individuo y colectivo, mediante la transposición del dandy en mito y texto colectivo.

En palabras de Dale, este siglo estuvo dominado por una conciencia histórica sin precedentes en siglos anteriores (2). Esta conciencia histórica se sustenta sobre el concepto de un momento histórico contemporáneo característico, en oposición a previos momentos históricos. La idea de que cada periodo posee una idiosincrasia característica, que define y distingue el periodo de otros, domina la mentalidad de los individuos del siglo XIX en Inglaterra, principalmente a través de los textos de Thomas Carlyle. Este concepto confiere a dichos individuos una conciencia particular del periodo histórico en el que están inscritos, promoviendo la reflexión acerca de la interacción entre los acontecimientos históricos y el desarrollo de una conciencia individual. Los textos del dandismo presentan, en tanto que textos inscritos en el siglo XIX, dicha autoconciencia histórica distintiva del periodo.

Así, la idea de que los individuos inscritos en el mismo periodo comparten cierta mentalidad común se presenta recurrentemente en los textos de Oscar Wilde, particularmente en *The Importance of Being Earnest* y “The Decay of Lying”: el término ‘modern’, aplicado como adjetivo que define el periodo contemporáneo al autor, recurre en sus textos. En efecto, la utilización de este término denota un periodo característico presente, descrito en oposición a épocas anteriores. Del mismo modo, los ensayos de Baudelaire (109), Balzac (13) y D’aurevilly (129) presentan la instauración de la democracia y la Revolución Francesa de 1789 como puntos de inflexión que definen el periodo contemporáneo, y diferentes acontecimientos políticos e históricos, tales como la primera reforma electoral inglesa y las Guerras Napoleónicas, interaccionan de manera clave con los destinos de los personajes de las *silver fork novels* *Cecil* (504) y *Vanity Fair* (cap. XVIII).

Este concepto de historia viene definido en gran parte por el filósofo Thomas Carlyle. Al igual que en los ensayos canónicos del dandismo, confiere una importancia capital a la Revolución Francesa como “fenómeno transcendental” (Howells 104) que constituyó el principio de la democracia burguesa, y supuso el ataque definitivo a la aristocracia y el Antiguo

Régimen. La hipótesis de Carlyle afirma que cada periodo histórico se encuentra sintetizado por una figura heroica, que sirve como signo y, al mismo tiempo, catalizador, de dicho periodo. Por tanto, el héroe constituye un representante del periodo tanto como un líder que motiva crisis decisivas que configuran el progreso de la historia. La influencia del concepto de héroe como representante de la historia propuesto por Carlyle influye notablemente en la propuesta teórica del dandy desarrollada por D'aurevilly y Baudelaire. D'aurevilly propone al dandy como eslabón último y contemporáneo en la genealogía de héroes de acuerdo a la fórmula de Carlyle. Por su parte, Baudelaire fue profundamente influenciado por esta hipótesis en la composición del texto "El pintor de la vida moderna", particularmente, en la configuración del dandy como heraldo del periodo moderno.

Posteriormente, Albert Camus retoma esta idea del dandy como heraldo de la modernidad. El dandy constituye el héroe fútil por antonomasia, una de las encarnaciones del mito de Sísifo que propone. La cuestión del dandy y el héroe o el heraldo se presentará a la luz de la representatividad para el colectivo introducida en el capítulo anterior. De nuevo, el carácter heráldico del dandy se sustenta sobre un periodo de crisis; en la transición de valores de la Era Moderna a la Contemporánea, el dandy funciona como un símbolo de esta crisis (74). Todas estas teorías destacan la función representativa del dandy como figura de crisis en la Era Contemporánea; la cuestión a examinar recae en los aspectos que el colectivo sintetiza como representativos de esta crisis, que se encuentran integrados en la figura del dandy.

La representatividad se enfoca en los autores mencionados en torno a diversas facetas del dandy: el héroe de la futilidad, el rebelde metafísico, el hombre de mundo, el artista luciferino, el heraldo de la modernidad. No obstante, todos los textos engloban una misma perspectiva: el dandy como sujeto representativo de un sistema de valores en crisis. Este capítulo examinará algunos de los valores en crisis que el dandy sintetiza y expone, y el modo en el que estos valores se promueven a través de la capacidad de influencia del dandy. Por otra

parte, resulta necesario señalar el modo en el que la representatividad del dandy se encuentra intrínsecamente vinculada a su función como referente: en efecto, la síntesis de aspectos y conflictos en una única figura, relevantes y significativos para el colectivo, transmuta a dicha figura en un referente con autoridad para el mismo. Dicha autoridad se materializa en una capacidad de influencia extraordinaria, que el dandy ejerce imponiendo costumbres o valores dentro del colectivo, e incluso dentro de otros colectivos de la sociedad.

El dandy arquetípico, Georges Brummell, supone un ejemplo evidente del mecanismo de influencia del dandy. Moers afirma: “The exercise of Brummell’s power lay in his making rules, setting tastes, establishing standards” (26). Resulta evidente que el poder que ejerce el dandy en el periodo reside específicamente en la capacidad de influencia que posee sobre otros miembros de la sociedad. La figura de Brummell se analizará de acuerdo a estos dos aspectos: su capacidad de representación simbólica y su poder como referente en la sociedad contemporánea. En consecuencia, se analizará tanto la función de Brummell en tanto que signo, como un texto simbólico abierto para su reinscripción por parte del colectivo, como su función como sujeto influyente, con capacidad de modificar sustancialmente comportamientos y tendencias sociales, e imponer o censurar valores. Con este fin, se examinarán como fuentes primarias los textos de Clare Jerrold y Lewis Melville, así como los trasuntos ficticios de Brummell que aparecen en algunas *silver fork novels*, como *Pelham*.

Del mismo modo, se analizará el mecanismo de influencia en *The Portrait of Dorian Gray*. La novela se sustenta sobre las redes de influencia entre los tres personajes principales, Lord Henry, Dorian Gray y Harry Basil. La capacidad de influencia del dandy es correlativa a la cualidad de representativo que sostiene: la elección de un dandy como referente por parte del colectivo resulta proporcional a la capacidad que dicha figura mantiene para representar determinadas características para dicho colectivo. A la luz de este enfoque, Lord Henry y Dorian Gray se presentan como dos dandies referentes. El personaje de Dorian Gray se

analizará como clave en la constitución del dandy como culto. La exégesis recurrente del dandy interpreta el culto que este ejerce como un culto solipsista, dirigido a uno mismo. Sin embargo, este texto evidencia el papel que la representatividad ejerce en el establecimiento del culto del dandy.

En tanto que texto abierto a la reinscripción simbólica colectiva, la figura del dandy se establece sobre una dinámica de interacción entre el carácter personal de un individuo y el desarrollo abstracto de un símbolo. El dandy se define como mito (Feldman 27; Carassus 26) en la misma medida en que se define como un individuo extraordinario (Favardin 21). En efecto, el dandismo se articula en torno a individuos convertidos en símbolos de la comunidad. Mediante la trascendencia de su individualidad como símbolos de un colectivo, el culto que se establece en torno a ellos les convierte en referentes para otros dandies. Las funciones del dandy como símbolo y sujeto influyente para una comunidad derivan en los textos a una interpretación del dandismo como culto. El concepto de culto en el dandismo se examinará en este capítulo como una perspectiva que dilucide la relación entre individuo y colectivo, mediante la transposición del dandy en mito y texto colectivo.

### **La conciencia de historicidad en el siglo XIX. La Edad Contemporánea en los textos del dandismo. El dandy como heraldo**

El siglo XIX es un siglo marcado por la conciencia de la Historia; el concepto de Historia, como periodo transitorio, tanto como ímpetu que moldea el destino humano, se asienta en la mente de los individuos del periodo: “That the nineteenth century was dominated as no period before or since has been by the ‘historical sense’ is a truth of intellectual history sufficiently well established” (Dale 2). Dale continúa: “In England one may first begin to see this new preoccupation with history taking vigorous hold on the national mind in the late twenties”. J. S. Mill, contemporáneo del siglo, destaca también: ““The idea of comparing one’s

own age with former ages' [...] had occurred to philosophers in the past, 'but it never before was itself the dominant idea' of the age" (cit. en Dale 3). La afirmación de Mill resulta interesante porque señala, por una parte, la idea de historia propia y característica, distintiva de sus predecesoras y, por otro, el alcance popular que esta idea ha adquirido. Si este concepto había sido anteriormente consustancial a filósofos e intelectuales, durante el siglo XIX alcanza por completo a toda la sociedad.

Es indudable que existe una percepción contemporánea de la relevancia del siglo como punto de inflexión en el curso de las historias inglesa y francesa. Los textos del dandismo son una evidencia de ello. Balzac y D'aurevilly mencionan la Revolución de 1789 como un hecho definitivo en la configuración de la sociedad francesa (Balzac 13; D'aurevilly 129)), Baudelaire explica en los mismos términos la influencia de la democracia (109), mientras que las *silver fork novels* abundan en referencias históricas, desde las guerras napoleónicas en *Vanity Fair* (cap. XVIII) y *Cecil* (504), hasta la cuestión católica (cap. XXXV) y la reforma electoral (cap. XXXVI) en *Pelham*.

Por añadidura, estos acontecimientos no suponen únicamente un contexto irrelevante sobre el que se presentan los personajes, sino que conforman los destinos individuales de estos consistentemente a lo largo de las novelas. Las Guerras Napoleónicas conforman un punto de inflexión en el destino de los personajes de *Vanity Fair*, así como en el desarrollo psicológico del personaje de Cecil. Pelham participa en la campaña electoral durante las primeras décadas del siglo XIX, destacando el entorno de reforma y reivindicación de representación política de la burguesía que impregnaba el periodo. Incluso textos interpretados habitualmente como desvinculados de la política, como puedan ser los textos de Wilde, incluyen una conciencia de historicidad. *The Importance of Being Earnest* refiere en varias ocasiones periodos históricos como influyentes y vinculados a los individuos. Lady Bracknell condena las revueltas acaecidas en torno a la reforma electoral: "Exploded! Was he the victim of a revolutionary

outrage? I was not aware that Mr. Bunbury was interested in social legislation. If so, he is well punished for his morbidity” (Acto III); también la Revolución de 1789, a la que califica como “the worst excesses of the French Revolution”. La dama aristócrata también menciona “the Radical papers” (Acto I), los periódicos que proclamaban la reforma electoral y ensalzaban los valores burgueses.

Los textos de Wilde son especialmente persistentes en la inclusión del concepto de modernidad y época, concebida como un punto específico y característico en la historia, que modela las conciencias de los individuos que se desarrollan en ellas. Lady Bracknell y Gwendolen expresan respectivamente “We live [...] in an age of surfaces” y “We live [...] in an age of ideals” (Acto III). Gwendolen desarrolla luego esta afirmación, destacando la conciencia popular de existir en una época distintiva y relevante: “The fact is constantly mentioned in the more expensive monthly magazines, and has reached the provincial pulpits”. De acuerdo a la cita, el hecho fundamental es que esta conciencia no es una cuestión exclusiva de intelectuales, sino que alcanza la mente popular a través de periódicos y revistas, y llega a rincones periféricos, fuera de la metrópolis.

En consecuencia, la sociedad del siglo XIX alberga un concepto de historia que no se compone únicamente de momentos heroicos y relevantes del pasado, no es sólo memoria, sino también presente. La historia interactúa con la sociedad y moldea el pensamiento. Este contraste entre la historia antigua y la historia moderna es mencionado por el personaje de Gwendolen: “Modern, no less than Ancient History” (Acto II). Los personajes de los textos de Wilde a menudo ironizan sobre el pensamiento y carácter moderno. Lady Bracknell critica “modern sympathy” (Acto I) y “modern education” (Acto I); Lady Prism, se posiciona en contra de “[a] modern mania” (Acto II). Algernon diserta sobre la complejidad del periodo y la literatura que produce: “The truth is rarely pure and never simple. Modern life would be very tedious if it were either, and modern literature a complete impossibility!” (Acto I). Worthing

evade discutir acerca de “modern culture” (Acto I).

Thomas Carlyle se postuló como una de las grandes figuras que teorizó sobre el concepto de historia en el siglo: “By 1830, Carlyle was proclaiming with good reason that history has ‘perhaps never stood so higher than in these times of ours’” (Dale 2-3). El concepto de historia del siglo XIX, en general, y de Carlyle, en particular, resulta relevante para esta tesis debido a la reflexión sobre el significado de esta y la influencia de ella en los individuos durante el periodo. Dale define este “sentido de la historia” del siguiente modo: “Involved here is not simply an interest in the past and a desire to resuscitate it but an attempt to think seriously about the meaning of historical process” (3). Carlyle no sólo desarrolló una teoría de significado casi metafísico de la historia, también estableció un vínculo de interacción mutua entre la historia, entendida como *Zeitgeist*, y la literatura: “Carlyle’s major contributions that he was the first to bring serious historicist concerns to nineteenth-century English criticism” (16).

Bernard Howells analiza la filosofía de Thomas Carlyle, en relación a la filosofía del dandy de Baudelaire, y la influencia que la primera ejerce en la segunda. En primer lugar, el texto destaca la influencia que la interpretación de Carlyle sobre la Revolución de 1789 ejerció sobre los intelectuales franceses, afirmando que “Carlyle, on the other hand, was ‘à l’ordre du jour’ from 1848 to 1851” (104). Carlyle posiciona la Revolución, en palabras de E. Montégut, como “un fenómeno trascendental [...] el fenómeno dominante de los tiempos modernos [...] la cuna y la tumba de un mundo”. Carlyle elabora un concepto romántico idealista de la filosofía de la historia, perteneciendo más a la categoría de visionario que interpreta la historia como fuerzas que al del historiador desde un punto de vista positivista (105). Un ejemplo de esto es la utilización de la figura del héroe para encarnar el *Geist* o espíritu que representa cada periodo: “Carlyle’s vision of history [...] is centred on the hero who embodies the destiny of a collectivity”.

Así, la visión de la historia de este constituye un mito susceptible de interpretación más que una colección de datos. Por otra parte, Carlyle sustenta el sentido de la historia en aquellas figuras que recogen el significado de esta en cada era, esto es, que albergan capacidad de representatividad para el colectivo. De este modo afirma: “The History of the world is but the Biography of great men”. El concepto de historia de Carlyle posiciona “the moral quality of the individual to the forefront of any philosophy of history” (108). Tomando el heroísmo como fuerza motora de la historia y representante del espíritu de los tiempos, Carlyle sitúa al individuo como fundamento, además de signo, de la historia colectiva.

D’aurevilly recoge en “Del dandismo y de Georges Brummell” la genealogía de los héroes de Carlyle, y reclama incluir al dandy como un héroe más en la cadena, “el Héroe de la elegancia ociosa” (170). D’aurevilly no se equivoca en incluir al dandy dentro de dicha genealogía. En efecto, el dandy se adecúa de acuerdo a las principales características del héroe propuesto por Carlyle, si se considera que el dandy produce e instaura como *habitus* los valores de la época en la que está inscrito y reproduce como signo el “espíritu de los tiempos”. No en vano, el dandy “encarna el destino de la colectividad” como signo en cuanto simboliza las ambiciones y ansiedades de los dos grupos sociales hegemónicos, la aristocracia y la burguesía.

Si la historia se desarrolla en base a las biografías de los grandes hombres, puede afirmarse que gran parte de la historia del siglo XIX se escribe a través de las biografías de Brummell y Byron; un dicho popular ponía en boca del propio Byron la afirmación de que las figuras más importantes del periodo habían sido Brummell, Napoleón y él mismo (Ms. Gore 291; D’aurevilly 138). Esta tríada de personajes se constituye como mito incluso durante el periodo contemporáneo a ellos. La influencia que abarcan las historias elaboradas y difundidas masivamente alrededor de estos durante el siglo XIX es incalculable. El aspecto interesante es que estas historias no siempre resultan verídicas desde el punto de vista del positivismo histórico. No obstante, desde el punto de vista mítico, revelan las fuerzas en oposición, y las

ambiciones y frustraciones de la sociedad del siglo. Moers señala: “Brummell’s legend was made up largely of anecdotes which were expanded in the telling” (22). Hazlitt compone el artículo “Brummelliana” sobre anécdotas recurrentes acerca de Brummell. Por tanto, las figuras de Byron, Brummell y Napoleón integran una mitología de suma importancia para esta. Al mismo tiempo, Byron y Brummell se consideran dos de las figuras más relevantes para el dandismo. Por tanto, si dos de las figuras consideradas más relevantes y representativas del periodo fueron denominadas dandies, puede afirmarse que la figura del dandy constituye en el siglo XIX una de las figuras clave para comprender ciertos aspectos esenciales de este.

D’aurevilly plantea al dandy desde esta perspectiva en el ensayo que dedicó a Brummell, como producto de las circunstancias históricas y, a la vez, modelo que influye en la época. Al igual que Carassus y Feldman <sup>8</sup>, articula al dandy en torno a una doble vertiente mítica e histórica. Podría argumentarse que Carlyle conduce su filosofía por esta misma perspectiva, convergiendo historia con mito. Dale explica que el concepto de historia en el siglo XIX se sustenta sobre el espíritu científico que permea la época. La crisis religiosa impulsa que los individuos de la época indaguen el significado del destino humano en hechos materiales:

Not through physics or metaphysics could one best discover the meaning of life, but through history. For the theistically or idealistically inclined this meant that history became the revelation of God’s or Absolute Spirit’s providential design for mankind. For the more positivistically inclined, history was nothing so magic as a revelation, but it was, nonetheless, a very important key to the meaning of life. (4)

---

<sup>8</sup> Consultar pág. 111 de esta tesis.

El dandy se sustenta sobre este concepto de historicidad, como un mito significativo, pero metafísicamente intrascendente, de raíces históricas y profanas.

*The Portrait of Dorian Gray* refiere la dimensión de dandy como la representación de un periodo mediante características individualizadas. Tal y como proponen D'aurevilly y Carlyle, ejerce como puente entre la representatividad del colectivo y el carácter mítico-heroico del individuo heraldo. Basil Hallward afirma acerca de la relación de Dorian Gray con su arte: "He is all my art to me now" (24), y divaga a continuación sobre la necesidad de un medio a través del cual expresar el arte tanto como de una personalidad artística que simbolice ese arte, destacando el modo en que Dorian Gray representa para él el rostro de su época: "What [...] the face of Antinous was to late Greek sculpture, and the face of Dorian Gray will some day be to me". Hallward insiste en la necesidad de que dicha personalidad sostenga sobre sí más que un ideal estético: "It is not merely that I paint from him [...] But he is much more to me than a model or a sitter".

Dorian Gray sintetiza un esquema estético y mental, y se erige como símbolo de un nuevo estilo y periodo, determinando una perspectiva sobre la que interpretar la verdad, la belleza y la moral: "His personality has suggested to me an entirely new manner in art, an entirely new mode of style. I see things differently, I think of them differently". Dorian Gray influye a Hallward en la medida en que establece una nueva forma de plantear dichos conceptos. Hallward especifica la necesidad de traspasar lo personal en el arte: "I hate them for it [...] An artist should create beautiful things, but should put nothing of his own life into them. We live in an age when men treat art as if it were meant to be a form of autobiography. We have lost the abstract sense of beauty". Asimismo, Hallward afirma que las obras inspiradas por Dorian Gray poseen "too much of myself". Esta afirmación resulta una paradoja: el artista demanda que el arte se sustente sobre un sentido de abstracción, no obstante, la inspiración para obtener dicha abstracción se materializa a través de un individuo concreto, objeto de la

expresión artística y, además, también queda reflejada en el proceso la personalidad del artista.

La paradoja resulta más comprensible si se concibe la figura del dandy como heraldo del periodo y, su representación personal, como personificación de un conflicto en proceso durante el siglo XIX. esta es la tesis principal del texto de Pine: “Figures like Baudelaire, Wilde [...] were *heraldic* in their time -heralds of new movements in art, politics and aesthetics - but are now perceived predominantly as *dandies*” (14). Pine distingue entre la figura del dandy y la del heraldo, pero la tesis del libro discurre acerca de la estrecha relación entre ambos (15). Posiciona al heraldo como fundamental en la literatura del período y destaca el papel de este como signo de los conflictos que albergaba: “The herald is celebrated in the nineteenth-century literature and this offers us the opportunity to understand more easily the fearful conflicts of the period 1890-1920, which, I believe, contains all the problems of our modern age”.

El dandy heraldo configura un antecedente esencial para comprender la modernidad: “It is little wonder that the application of dandyism and heraldry to the modern world has been principally political - attempting to reunite the state of mind within the cult of elegance, with the state of society” (15-6). Pine concibe del mismo modo que Bourdieu la estética y el *habitus* como indivisibles de los valores morales de un periodo, y de la historia y la política de la sociedad en la que están inscritos. Debido a esto, desarrolla la hipótesis del dandy como un heraldo de su tiempo, promulgador de ciertos valores que impone en la sociedad en virtud de la capacidad de distinción e influencia de las que dispone. Señala a continuación a Camus y Baudelaire como autores que apoyaron asimismo esta hipótesis, y vincularon al dandy como un héroe transicional entre los valores del romanticismo y aquellos de la modernidad (16).

El dandy resulta un símbolo que traspasa lo personal, no obstante, se constituye como símbolo por medio de la personificación de este conflicto en una figura individualizada representativa del tipo. De este modo, aúna lo personal y lo colectivo, la agencia personal y el

determinismo de las estructuras y circunstancias sociales. Wilde se apropia del dandy para establecer un ideal estético del periodo moderno a través de la concreción de un individuo específico, revelando la compleja relación entre ideal estético y expresión personal, y contexto social y económico. Por su parte, D'aurevilly y Camus erigen al dandy como heraldo de un periodo transicional que conduce a la modernidad.

Valls resume que la esencia de lo heroico en Carlyle en ocasiones remite al concepto de verdad y otras al concepto de divinidad y, la mayor parte de estas, remite a ambos conceptos. Sin embargo, “el discurso que mejor revela la naturaleza de esa sustancia común es, precisamente, aquel discurso que se incardina en la realidad de los héroes, es decir, la historia” (94-5). El concepto de historia que transmite Carlyle en el siglo es un concepto de historia centrado en una figura individual, que supone un signo del periodo tanto como una fuerza motora de este, y un punto de inflexión en referencia a periodos diferentes. Carlyle expresa para definir al héroe palabras similares a aquellas utilizadas por D'aurevilly para definir a Brummell y la vinculación de este con el periodo histórico: “The outer shape of [the Hero] will depend on the time and the environment he finds himself” (cit. en Valls 93). En efecto, existen ejemplos abundantes que definen al dandy como representante del periodo: D'aurevilly afirmaba en el ensayo sobre Brummell que este era la “expresión de una tendencia social” (143). Pelham expresa acerca del dandismo que practica: “I cannot hope, while I mention these peculiarities, that I am a very uncommon character; I believe the present age has produced many such” (403). Wilde afirma de sí mismo que era “a man who stood in symbolic relations to the art and culture of [his] age” (cit. en Calloway 36). “Hazlitt define a los dandies en “Brummelliana” como “so new a species”. En conclusión, existe evidencia suficiente para considerar que la figura del dandy se constituye como representante de un colectivo significativo y un fenómeno surgido en el seno del periodo. Por tanto, puede afirmarse que el dandy personificó ciertas tensiones que acontecieron a lo largo del siglo XIX, fundamentales

en la configuración de este.

Carlyle afirma que la observación del héroe y su biografía conlleva la observación del periodo que ha producido a dicho héroe: “Looking well at his life, we may get a glance, as deep as is readily possible for us, into the life of those singular centuries which have produced him (cit. en Valls 93). Por otra parte, el héroe de Carlyle, al igual que las principales figuras del dandismo, es signo tanto como productor de la historia: “They were the leaders of men, these great ones; the modelers, patterns, and in a wide sense, creators, of whatsoever the general mass of men contrived to do or attain”. Efectivamente, esta definición podría sustentar perfectamente aquello que supusieron Brummell, Byron y otros dandies para el siglo XIX: líderes, modelos y creadores de la realidad de la pugna por la hegemonía cultural en el siglo, así como de otros conflictos que anticiparon y construyeron la modernidad. La figura del dandy influye desde su aspecto mítico hasta tal punto que configura la conciencia colectiva de Inglaterra y Francia durante el siglo: la omnipresencia del dandy en todo tipo de textos del siglo, desde literarios a periodísticos, pasando por memorias personales, es prueba evidente de esto.

La definición del dandy como héroe de D’aurevilly coincide sólo parcialmente con los preceptos de Carlyle. No obstante, la influencia de Carlyle es determinante en la configuración tardía del dandy de Baudelaire, particularmente en el aspecto que vincula al dandy con el periodo histórico, como heraldo del mismo. El héroe de Carlyle construye la era que le pertenece, en la medida en la que sustenta sus valores fundamentales, y los promueve y difunde. Esta misma faceta se mantiene en la teoría de Baudelaire del dandy como hombre de mundo, en términos de representatividad e influencia.

Volviendo a la teoría de la historia que propone Carlyle, este sitúa al momento contemporáneo como un episodio histórico de idolatría (Valls 98). Esta idolatría se argumenta en razón del dominio de la ciencia y el mecanicismo en la era, constituyendo este el único

argumento que esgrime para explicar la decadencia del héroe en el siglo XIX (99). Por otra parte, Carlyle se opone a todas las reformas políticas acaecidas en el siglo: la Revolución de 1789, el cartismo y el sistema demócrata liberal (106-7). Efectivamente, rechaza estas reformas en tanto que representan la hegemonía de la burguesía, así como del pensamiento utilitarista, y el concepto de historia positivista.

De acuerdo a esta idea, Carlyle formula que únicamente la figura de un héroe podía “salvar a Inglaterra de la decadencia liberal burguesa” (101). Howells confirma el vínculo de Baudelaire con Carlyle, afirmando que, no sólo conocía los textos de Carlyle, sino que planeaba escribir un texto propio sobre él (105). También afirma que las preocupaciones principales del texto “Salón de 1846”, de Baudelaire, podían encontrarse ya en los textos de Carlyle: la naturaleza y poder del genio -si bien entendido de manera diferente en ambos autores- y el carácter transitivo de la modernidad (108). Puede añadirse a estas la aversión a los valores del liberalismo burgués. Carlyle elabora una cronología de las encarnaciones del héroe a lo largo de diferentes periodos de la historia; en último lugar, posiciona al hombre de letras como el héroe de la era moderna (107).

El dandy en Baudelaire reconfigura la misma idea del héroe de Carlyle, aunque con un concepto diferente de heroicidad. En primer lugar, los textos de Baudelaire después de 1855 recogen una negación del concepto de historia como progresiva. Por tanto, no hay lugar para hallar una finalidad al desarrollo de la historia ni para una dimensión heroica dentro de la misma. En palabras de Howells, el héroe de Baudelaire se reduce “to a purely personal ethic, is the characteristic of individuals who brave the march of events in a futile gesture of defiance” (112). El término a destacar en esta definición es el de ‘futilidad’: el héroe baudelairiano actúa dentro de la historia sin objetivos de alterarla ni comprometerse con la colectividad. Como un Sísifo moderno, se dedica a su tarea en un gesto de solipsismo y futilidad metafísica. Sin embargo, la representatividad propia del dandy, en tanto que personificación, constructo y

modelo de su época, rebate la idea del dandy únicamente como ética personal y agente individual.

Albert Camus se apropia de la definición del dandy en Baudelaire para el texto “El hombre rebelde”. Camus analiza la modernidad desde una conciencia de futilidad metafísica que analiza a través de aquellos que considera los autores literarios más influyentes de la era - “los pensadores y los artistas libertinos” (37)-, que configuran esta con sus escritos. Así, nombra al héroe de la modernidad el ‘rebelde metafísico’ y define su función: “este se alza sobre un mundo destrozado para reclamar la unidad” (27). La rebelión metafísica se sitúa hacia fines del siglo XVIII: “Los tiempos modernos se inician entonces con gran estrépito de murallas derribadas” (29). A partir de entonces, dice, el impacto de esta conciencia “se desarrolla de manera ininterrumpida” y “modela la historia de nuestro tiempo”. Esta rebelión metafísica se vincula con una rebelión contra el cristianismo y el concepto de dios personal (31). En este aspecto, el satán propio del romanticismo es una encarnación del rebelde metafísico. Camus vincula el romanticismo y, lo que es más importante, el concepto de artista romántico, con lo que él denomina “la rebelión luciferina” (49): “El héroe romántico es ‘fatal’ también porque a medida que crece en fuerza y genio crece en él el poder del mal [...] La idea muy antigua de que el artista, el poeta en particular, es demoníaco halla una formulación provocadora en los románticos”.

En efecto, la formulación del artista luciferino se adhiere tanto a los textos de Byron como a los de Baudelaire, a través del héroe byroniano y el dandy, respectivamente. Baudelaire es explícitamente mencionado en el texto de Camus como el verdadero heredero del romanticismo en Francia (53). Camus también explicita la conexión del romanticismo con el dandismo, a través de la rebelión (54). En efecto, la individualidad del dandy baudelairiano está relacionada intrínsecamente con la formulación del artista romántico y, más en concreto, con el artista romántico luciferino. En el caso del artista dandy baudelairiano, el aspecto

luciferino toma forma a través de la idea de la rebelión como estéril. Si Sísifo revela como mito la futilidad del acto individual, que acaba convirtiéndose en mecánico y absurdo por su propia falta de dirección y finalidad, Lucifer revela la futilidad de la rebelión, en cuanto que el rebelde es plenamente consciente de su derrota previamente al acto de rebelión. En la imaginería romántica, Dios es sinónimo de toda autoridad. Así, la individualidad dentro del mito del lucifer romántico destaca como la soledad de una figura que no puede derrotar a una autoridad que le domina y supera.

De igual modo, el dandy baudeleriano toma conciencia de su individualidad, no tanto desde la singularidad de su personalidad y el individualismo de su genio creativo, como desde el aislamiento que supone la rebelión metafísica del siglo. La relevancia de esta soledad sobre el concepto de individuo personal queda reflejada en la necesidad que tienen estos artistas de buscar referentes, tanto dentro de sistemas mitológicos como en otros artistas. A través de esta fé por encontrar figuras en las que reconocerse como artista, los propios artistas se convierten en mitos: más allá de su individualidad como artistas, encarnan ciertas características que otros artistas se apropian e interpretan a su propio modo, quedando como legado para otros artistas. Así, los artistas acaban cristalizando como mitos de otros artistas; los dandies, como mitos de otros dandies.

El movimiento romántico y el dandismo son fuente de mitos, tanto en el sentido de reinterpretaciones de mitos tradicionales -Lucifer, Prometeo, Narciso- como modernos - Brummell, Byron, Wilde-. *Fraser's* expresa en cierto modo esta necesidad de la era moderna cuando afirma: "Personality, personality is the appetite of the age" ("Mr. Edward Lytton Bulwer's Novels; and Remarks on Novel Writing" 520). La cuestión es la malinterpretación que se ha realizado en torno a esta personalidad en el caso del dandismo: la personalidad no resulta relevante en términos en los que el individuo es tomado por sus características propias y singulares, sino como mito que personifica un significado imprescindible para un colectivo.

En plena crisis de valores, la modernidad requiere de personificaciones que encarnen necesidades colectivas. En este caso, el colectivo del artista romántico requiere de una figura que encarne los principios que reconocen como propios. Entre estos principios, se encuentran el aislamiento del hombre moderno de un sistema de creencias y, también, el aislamiento del artista de la sociedad capitalista. El dandy hereda ciertos mitos del artista romántico como figura pareja y vinculada a este. Pine se refiere al dandy como deudor del romanticismo (16), mientras que Howells afirma: “The dandy is a symbol, for Baudelaire and Barbey, of their own rejection of a history in which they are unwillingly caught up” (116).

El mito en el dandismo y el romanticismo viene a ocupar el lugar de la fé de la religión tradicional: el artista romántico luciferino y el dandy son sujetos puramente modernos y, por tanto, carecen de sistemas de creencias o viven en la incertidumbre de un sistema de creencias en declive o inestable. A. de Jonge afirma: “Baudelaire is the product of an age which had witnessed the collapse of an established guideline to truth and morality. It was a period when the leadership traditionally provided by monarchy, aristocracy, [...] was spiritually bankrupt” (cit. en Pine 60). Camus lo expresa implícitamente acerca de la rebelión metafísica cuando habla de “murallas derribadas” y “mundo destrozado”; Baudelaire, cuando habla del dandy como “sol poniente” y “heroísmo en las decadencias” (110), y D’aurevilly cuando califica a este de “soberano fútil de un mundo fútil” (185). Sima Godfrey articula el ensayo “The Dandy as Ironic Figure” en torno al dandy como sujeto marginal: “A foreigner of sorts; he exists [...] outside the world of the common man” (25).

Godfrey relaciona al artista romántico con el dandy únicamente a partir de 1830, y señala a los autores franceses - “Musset, Balzac, Barbier and Stendhal” - como los verdaderos alquimistas que transforman literariamente al dandy como “aesthetic hero of [the] Romantic rebellion”. Del mismo modo, Stanton señala que el tipo del dandy y aquel del héroe romántico convergen en Francia alrededor de 1830, señalando que previamente los autores franceses

habían calificado estos dos tipos como “mutually exclusive” (34). Sin embargo, es necesario recordar que el dandy mantiene desde su origen la esencia de figura híbrida, desubicada y transicional en el mejor de los casos -Brummell durante su auge arribista; Pelham y el dandy como nuevo modelo de aristócrata-, o abiertamente inadaptado y rebelde ante su destino en casos más extremos -Brummell en la decadencia arribista; Vivian Grey y el dandy con ambición arribista -.

Por otra parte, no hay que olvidar la fuerte influencia que los autores románticos tuvieron en la configuración del dandy literario de las *silver fork novels* inglesas, previas a 1830. Rosa menciona explícitamente a Goethe, Rousseau y Scott (9); Moers, a Byron y Goethe (71). En cualquier caso, resulta ridículo afirmar que autores del calibre de los mencionados no dejaran ninguna impronta en la literatura contemporánea. Tal y como recuerda Moers, el movimiento romántico es contemporáneo del dandismo, aunque los miembros de sus respectivas sociedades no siempre coincidieran en los mismos espacios (51). El caso de Byron desacredita completamente la afirmación de Godfrey y Stanton: el poeta romántico que se auto-denominaba dandy y se relacionaba con la sociedad de los poetas románticos tanto como con la del *bon ton*, evidencia que la relación entre el romanticismo y el dandismo se encuentra previamente a esa época y no es exclusiva de los autores franceses.

## **El dandy como colectivo y sujeto influyente. Dandismo y regulación social**

El dandismo ha sido interpretado recurrentemente en términos de secta o grupo, custodio y seguidor de creencias y normas comunes que rigen con rigurosidad sobre los individuos, tal y como se expondrá a continuación. Algunos autores determinan directamente el dandismo como una religión secular, por ejemplo, Stanton afirma que el dandismo “have all

the markings of secular religions” (7). Howells interpreta la teoría estética de Baudelaire en términos religiosos, explicando que la “religión” de Baudelaire está inscrita dentro del “solipsismo del dandy” (113): “He thinks of dandyism as a self-centred religion, as an inverted religion and, in many ways, the religion of the reluctant atheist”. Del mismo modo, Pine formula el dandismo como culto, en última instancia, del yo, “since its ultimate display is to the *self*” (20).

A pesar de la descripción recurrente del dandy como sujeto solipsista, absorbido en la recreación y performance de su propio estilo, y ajeno a cualquier otra circunstancia, el dandy constituye una figura bastante más compleja en relación a la colectividad, y el contexto histórico y social. La exégesis del dandy como sujeto que ejerce un culto únicamente de sí mismo no resulta del todo adecuada. Si bien, en efecto, el dandy presenta una relación de culto consigo mismo, ejerce asimismo un culto de otros dandies. La inclusión de trasuntos ficticios de Brummell en “El tratado de la vida elegante” (20), y de Byron en *Cecil* (294). Del mismo modo, los ensayos de Baudelaire y D’aurevilly sobre dandismo se articulan sobre otros dandies que los autores consideran referentes: el propio Brummell y Constantin Guys. Es cierto que estos ensayos han sido señalados a menudo como proyecciones de los autores, pero este argumento fundamenta precisamente la perspectiva ofrecida por esta tesis: a través de la figura de otro dandy, expresan argumentos personales en torno al dandismo. La figura del dandy es un medio a través del cual la colectividad conecta sus perspectivas.

Tal y como expresa Basil Hallward acerca de Dorian Gray, el dandy contiene simultáneamente al artista, como sujeto que se expresa a través del estilo y expresa con él cierta agencia, la capacidad de influencia del referente, y el periodo en el que se inscriben. Los autores del canon dandy deciden incluir la mediación de otro dandy en los textos como vehículo para presentar ideas propias, puesto que resultan, al mismo tiempo, relevantes y representativas del periodo. Este hecho indica la importancia de la referencialidad para el dandismo: el dandy de

referencia compone el imaginario del dandismo que se desarrolla, sirviendo como modelo para otros dandies. El dandy se vincula así con el *habitus*, demostrando la práctica imposibilidad de separar en el *habitus* lo personal de lo colectivo, la agencia individual y la regulación social, la estética de las maneras, y las circunstancias históricas del individuo.

El dandy referente influencia al resto de dandies, pero recoge asimismo su *habitus* del colectivo. Moers afirma de Brummell: “The exercise of Brummell’s power lay in his making rules, setting tastes, establishing standards for the management of those things that the superior world considered superior to all else” (26). La influencia de Brummell se manifestaba en su capacidad para establecer estándares que los demás dandies aceptaban y aplicaban. Al mismo tiempo, el dandy referente recibe su poder de este reconocimiento comunitario: “Not only does he [the dandy] make impressions on others, but he is dependent on them for the renewal of his own charge” (Feldman 82). Ms. Gore ofrece en *Cecil* la frase que sin duda define de manera más sucinta y certera el dandismo: “A nobody, who had made himself somebody, and gave the law to everybody” (38).

En efecto, el dandismo se articula en torno a individuos convertidos en símbolos de la comunidad. Mediante la trascendencia de su individualidad como símbolos de un colectivo, el culto que se establece en torno a ellos les convierte en referentes para otros dandies: “The more numerous and powerful the group it mobilizes by its symbolic efficacy, the greater its power of potential enactment” (Bourdieu 2000, 413). El dandismo supone una fuerza de tal calibre en el periodo debido a la capacidad de movilización que ejerció en torno a él. Esta capacidad de movilización, por otra parte, está directamente relacionada con la eficacia del símbolo para el colectivo, esto es, la capacidad de síntesis y representación de ciertos asuntos o conflictos esenciales que el símbolo mantiene para el colectivo.

Así, Brummell se erigió como el sujeto que estableció los estándares del dandismo

porque supuso un símbolo efectivo de aquello que el periodo demandaba para individuos pertenecientes a su mismo grupo social. Por tanto, es necesario reformular el papel que la individualidad desempeña en el dandismo. En primer lugar, puesto que el dandismo como práctica se ejerce como un culto colectivo y, por tanto, existen regulaciones y normas que los miembros obedecen en conjunto. En segundo, porque la característica que convierte a los dandies influyentes en referentes del dandismo consiste en su representatividad, tanto como en su capacidad de simbolización: el dandy reúne unas características que le erigen como típico del periodo, pero, además, es necesario que estas características produzcan la trascendencia de la figura en mito.

De este modo, puede argumentarse que la exégesis habitual del dandy como un individuo concreto que destaca por su originalidad, ignora ciertas facetas fundamentales que operan dentro de la dinámica del dandismo. El dandismo ejerce su poder desde el orden simbólico, por tanto, es cuestionable el papel esencial que se ha asignado a la individualidad de los dandies en su aspecto como referentes: el dandismo es el resultado de la interacción entre rasgos individualizados y rasgos representativos para la comunidad.

El dandismo se presenta como una red de influencias en todos los textos: las *silver fork novels* incluyen la figura de Brummell o Byron no como un mero personaje más, sino como un referente. Los dandies protagonistas interactúan con ellos desde un espacio de admiración y voluntad de imitación. A menudo, los términos utilizados para describir la interacción entre los dandies de referencia y aquellos que les siguen, pertenecen al campo semántico del culto religioso. “El tratado de la vida elegante” evoca un diálogo con Brummell con el fin de que este esclarezca los principios de la vida elegante (20). El narrador expresa los sentimientos que despierta el encuentro con Brummell: “respeto y alegría” y “admiración”. A continuación, define la tarea encomendada a Brummell de legislador de la vida elegante como “apostolado” (21). D’aurevilly dedica el texto completo al dandismo y Georges Brummell, expresando que

el culto de los dandies se manifiesta a través de la adoración de otros dandies referentes. La única referencia directa a Brummell en *Vanity Fair* afirma que era un individuo “whom everybody praised so” (cap. XII). *Vivian Grey* describe al dandy típico como un imitador de Brummell y el duque de Wellington, “with an air at once dandyish and heroical” (cap. V). Lady Harriet Vandeleur, la *patroness* que acoge a Cecil como su pupilo, es descrita de la siguiente forma: “Established in Paris, as the idol of the new court” (219). Cecil compara el dandismo explícitamente con una religión en decadencia (352). En efecto, la descripción del dandismo en términos de culto está intrínsecamente relacionada con la representatividad del dandy como símbolo, y la referencialidad del dandy, esto es, la capacidad que mantiene para influir en la sociedad del periodo. A continuación, se indagará acerca de la relación entre el culto del dandismo y la carencia de referentes heroicos en la modernidad.

Baudelaire toma la teoría del héroe y la decadencia de la era moderna de Carlyle, y se apropia de ella, invirtiendo su signo. El autor elabora una teoría que supone una inversión de la teoría de Carlyle: tal y como afirma Howells, el dandismo es al mismo tiempo “contra-religión” y “contra-heroísmo” (123). Es asimismo una religión moderna en su esencial oposición a la religión entendida tradicionalmente. Howells interpreta esta contra-religión como una religión invertida hacia el culto a uno mismo, en contra de una religión basada en el culto a un dios personal, puesto que el dandy es una figura que, en otro momento histórico, hubiera sido un héroe o santo sirviendo una causa significativa para la comunidad (122). Pine destaca asimismo la faceta de culto del dandy. La definición del dandy que ofrece destaca que el culto que ejerce este recaba en uno mismo, puesto que el objetivo final del dandy es el control de la voluntad: “The triumphs of the toilet and of the field are ‘no more than a system of gymnastics designed to fortify the will and discipline the soul’” (20). Este cita las palabras de Baudelaire para destacar el carácter “espartano” del dandy en el concepto baudelairiano: “While one delights in astonishing others (the outward and visible sign of the dandy) one is

also required to display a Spartan ability to suffer - ‘the proud satisfaction of never oneself being astonished’”.

No obstante, el culto que ejerce el dandy no se dirige únicamente a un desarrollo personal. El concepto de representatividad que define esta figura apunta a una función de culto en la que el dandy simboliza para otros dandies ciertos aspectos que albergan un significado relevante para dicho colectivo. Pine señala esta función representativa cuando interpreta el dandismo de Baudelaire como “a sociology of dandyism which embraces a range of types and gives it an historical significance” (21). La clave de la cita reside en el concepto de “significado histórico”. La genealogía del dandy que postula Baudelaire se analiza del siguiente modo: “[They] are united in the *need* to destroy triviality”. En efecto, el origen del dandismo se encuentra en una *necesidad* en común que algunos grupos sociales requieren: en concreto, Baudelaire postula que los dandies se agrupan para combatir la trivialidad de la época en la que están inscritos y que consideran intolerable. En consecuencia, puede afirmarse que el culto del dandismo no se ejerce únicamente como práctica aislada e individual, y con la finalidad de un desarrollo personal, sino que reside sobre una necesidad colectiva enraizada en unas circunstancias históricas determinadas.

Si el significado último del dandy supone un culto del yo y el fortalecimiento de la voluntad individual, ¿cómo es posible que se erigiera como un grupo, bajo el mandato de una necesidad impulsada por las circunstancias sociales e históricas como razón de ser primordial? El propio Baudelaire se expresa en términos colectivos cuando analiza la génesis del dandismo: “El dandismo aparece [...] En la confusión de tales épocas, ciertos hombres desclasados [...] suelen concebir el proyecto de fundar una especie de nueva aristocracia” (109). En dicho fragmento de “El pintor de la vida moderna”, Baudelaire se refiere siempre al dandy en términos colectivos, calificándolo de “casta provocadora” e “institución vaga [...] y extraña” (107). El criterio bajo el cual agrupa el dandismo es el “carácter de oposición y de rebeldía”

(109), así como “de esa necesidad de combatir y destruir la trivialidad”. Asimismo, menciona que el dandy contiene “lo mejor del orgullo humano”, y la “necesidad ardiente de hacerse una originalidad”. El elemento que definitivamente acerca Baudelaire a Carlyle es la definición del dandy como “heroísmo en las decadencias” (110). A la manera de Carlyle, Baudelaire posiciona al dandy como el héroe de los tiempos modernos. El dandy, señala, aparece en las “épocas transitorias [...] En la confusión de tales épocas” (109). Pine interpreta el dandismo en Baudelaire como “the inevitable factor in the collapse of societies” (21). De acuerdo a Baudelaire, el fin del dandy es establecer una “nueva aristocracia”; esta aristocracia se fundará sobre los valores de “lo mejor del orgullo humano” y “originalidad”.

Esta tesis considera que la inversión del dandismo no supone tanto el culto del yo como objeto de adoración postulado por Pine, sino que reside más en el proceso de transposición de un objeto de adoración tradicional, de carácter heroico o divino, a un objeto de adoración que se sostiene sobre figuras de culto humanas fútiles: la diferencia fundamental entre el héroe y el santo, y el dandy, es la carencia de valores que apunten a un significado trascendente. Camus afirma que el “dandismo confiere la nostalgia de una moral” (54). En un periodo de crisis, el dandy remarca la volubilidad de los valores y el carácter fluido de la moral. El dandy se erige como estandarte del carácter performativo de la moral en la modernidad: los valores morales suponen únicamente la adopción de un estilo, sujeto a circunstancias sociales, tanto como a gustos y preferencias de grupo.

Carlyle afirma que el espíritu heroico de cada época se sostiene sobre la verdad y la divinidad, en otras palabras, sobre conceptos que, paradójicamente, trascienden la historia. Por el contrario, el dandy es un sujeto puramente presencial, que empieza y acaba en sí mismo. La paradoja del dandy reside en que, en tanto que *habitus* o ente simbólico, no dispone de un cuerpo individualizado. El dandy requiere de individuos que performen este *habitus* para promulgarlo y difundirlo, por tanto, depende de un acto performativo. Consecuentemente, el

dandy mantiene una dimensión abstracta, colectiva y simbólica, por su definición como *habitus*, así como una dimensión individual, presencial y concreta, en tanto que dicho *habitus* puede realizarse únicamente a través de una *performance*, de la encarnación de este símbolo en diferentes individuos representativos. Por otra parte, el dandy escapa al concepto de acción tradicionalmente asociado al héroe: el dandy no trasciende por sus actos, sino por su presencia. En efecto, si el dandismo se ejerce mediante la *performance*, su capacidad de influencia se desarrolla también mediante este aspecto; por tanto, la representatividad del dandy, su carácter heroico, reside en su presencia. Del mismo modo, la representatividad del dandy también promueve que se establezca un rico relato simbólico alrededor de él. Junto con la presencia, el dandy trasciende también por aquello que los demás relatan de él. Este relato simbólico, significativo para el colectivo, erige al dandy en mito moderno.

El dandy es, ante todo, un mito, esto es: la interpretación colectiva de una figura significativa para el grupo. La paradoja del dandy reside en la conversión de este en un mito, abstracto y trascendente, si se considera que el dandy se constituye esencialmente como una figura fundamentada en la presencia y de esencia puramente intrascendente. El canon de textos recoge continuamente la necesidad del dandy de ser percibido para ser, de ejercer un efecto sobre el público para cumplir su función; esta cuestión se ha detallado en el capítulo anterior, con referencia al carácter performativo del dandy. La performatividad del dandy implica su intrascendencia, ya que podría decirse que el dandy, hasta cierto punto, no sobrevive al momento en que deja de ser observado. No obstante, en un acto paradójico, el dandy se encarna en un mito que trasciende hasta nuestros días en oposición a su esencia puramente presencial. La paradoja del dandy es la paradoja de la modernidad: el dandy se convierte en el credo de una era de incertidumbre, y trasciende como mito de la intrascendencia en una época que se transforma permanentemente.

Howells apunta: “For Carlyle, ‘Worship’ is the fundamental human and social

phenomenon” (120). Carlyle interpreta al héroe como clave para la historia porque el héroe es el modelo para la colectividad. El significado de esta figura para el colectivo es aquello que le concede su fuerza. Esta fuerza propicia que aquellos que reconocen en la figura del héroe “la verdad”, en palabras de Carlyle, orienten sus acciones y valores para que coincidan con aquellos del héroe (Valls 103). El dandy encaja asimismo en este aspecto con el héroe de Carlyle: como representación simbólica del espíritu de la época, la colectividad reconoce el significado del dandy y lo toma como modelo. Por otra parte, el carácter híbrido del *habitus* dandy, síntesis de las costumbres aristócratas reformuladas para un contexto capitalista, apunta al periodo de transición que supuso este siglo. La naturaleza paradójica del dandy asume que la verdad que simboliza el dandy para la sociedad del siglo XIX es una verdad constituida de valores en crisis e inestabilidad política y social. Carlyle apunta que la historia moderna “es la conquista progresiva [...] de nuevas y más amplias formas de relacionarse con la divinidad” (Valls 98). Esta progresión se sustenta del conflicto entre las distintas formas de relación con la divinidad. Sin embargo, esta progresión en ocasiones resulta en decadencia cuando la idolatría se impone ante el culto verdadero, que es aquel dedicado al héroe legítimo. Carlyle consideraba el periodo del siglo XIX una etapa de decadencia histórica, debido a la falta de referentes sinceros y la ausencia de héroes.

De este modo, podría decirse que D’aurevilly acierta en nombrar al dandy el próximo eslabón de la evolución del héroe en Carlyle: el dandy es el héroe de la modernidad. Baudelaire, Camus y el propio D’aurevilly interpretan correctamente que el dandy es una figura que destaca a pesar de su futilidad o, más bien, a causa de esta: el dandy es heroico porque es el héroe fútil de un mundo fútil. El dandy es signo preciso de su época, personificando en sí todas las contradicciones que la caracterizan.

En este punto, es necesario desarrollar las circunstancias sociales e históricas concretas que confieren al dandy su potencial representatividad. De entre todos los tipos, el dandy

arribista se presenta con una mayor frecuencia entre los dandies durante las tres primeras décadas del siglo XIX; en efecto, Brummell, reconocido como el dandy originario, podría considerarse él mismo como un dandy arribista. El desarrollo recurrente del tipo arribista en el canon dandy y, más específicamente, en las *silver fork novels*, indica que este constituyó una representación fundamental en el imaginario del siglo. Rosa define al arribista como un personaje que adquirió una mayor importancia a principios del siglo debido a que “the Regency was oversupplied with actual people who thus achieved fame or notoriety” (30). Por tanto, podría decirse que la paradoja de Brummell reside en que destaca como mito en razón de su pertenencia a un tipo extremadamente reconocible y abundante en el periodo, a pesar de ser calificado como dandy recurrentemente en tanto que individuo singular y distintivo.

La movilidad social y la consecuente lucha por la hegemonía cultural, que Balzac analiza en profundidad en “El tratado de la vida elegante”, producen al tipo del arribista, que se convierte en habitual en el siglo. En este aspecto, Brummell destaca como el paradigma de individuo de clase media que asciende socialmente, mediante la asimilación de las costumbres de la aristocracia. El tipo se convierte en representativo del periodo a causa precisamente de estas circunstancias particulares de la sociedad, que son consustanciales a ella. Estas circunstancias promovieron que el tipo del arribista aumentase considerablemente en el periodo. Rosa define las *silver fork novels* como “primarily social documents concerning a distinct class” (31), destacando la función estandarizadora que estas novelas ejercieron sobre la clase aristócrata: “the English leisure class felt the urge to do the same things, to think the same thoughts”. Respecto a la caracterización de Brummell como sujeto influyente, Vivian Grey le define como la “autoridad masculina” que define las modas de cada núcleo urbano: “There is a Brummell in every country” (cap. II). El individuo Georges Brummell se convierte en un tipo que se multiplica en cada país, reproduciendo sus características esenciales. *Vivian Grey* sintetiza estas características así.

That mysterious being whose influence is perhaps even more surprising [...] who, without fortune and without rank, and sometimes merely through the bold obtrusion of a fantastic taste, becomes the glass of fashion in which even royal dukes and the most aristocratic nobles hasten to adjust themselves, and the mould by which the ingenious youth of a whole nation is enthusiastically formed". (cap. II)

En efecto, la fama e influencia de Brummell como dandy no se desarrolla a pesar de la carencia de rango y fortuna, sino debido precisamente a estas características. Brummell disponía en el periodo de una comunidad que reconocía en su figura la ambición de asimilación cultural y la falta de medios para obtenerla. Los dandies que ejercieron el culto de Brummell reconocían el éxito que este obtuvo por su reconocimiento y las relaciones que mantuvo con la aristocracia. Del mismo modo, los detractores de Brummell se sirvieron de su figura de dandy para denigrar a los individuos con ambiciones arribistas, y criticar los valores y el servilismo sostenido por los individuos culturalmente asimilados a la aristocracia. Por tanto, la relevancia de Brummell como dandy se fundamenta en el símbolo que este proyecta, interpretado de manera diversa por distintos grupos en el periodo. Por otra parte, la capacidad de simbolización de Brummell se erige sobre sus características como individuo de clase media, acomodada, pero carente de linaje nobiliario o una gran fortuna. Este individuo, además, alberga ambiciones de ascender socialmente y relacionarse con la aristocracia; a causa de las carencias mencionadas anteriormente, el instrumento del que se sirve para acceder a los espacios aristócratas es la distinción, que, a su vez, se fundamenta sobre el buen gusto.

Lord Byron funciona del mismo modo en la novela *Cecil*, como dandy referente del protagonista y objeto de adoración cercano al culto. Sin embargo, Byron como dandy referente en *Cecil*, representa un símbolo diferente de Brummell: "Byron represents the best of the old aristocratic system: his romantic greatness is inextricably entwined with his privilege (Nicolay

302). Byron se presenta en esta novela como un personaje marginado por la sociedad inglesa, después de haber sido “the poet and lion of the day, [...] and the idol of her whole sex” (289). No obstante, Cecil declara: “The two men of my times to whom alone I concede the title of sublime [are] Napoleon and Byron” (291). El joven dandy explica la caída en desgracia del poeta con la imagería propia de la decadencia de un culto: “All the first-rate women and first-rate men despised the absurd calumnies which encircled him, innocuous as serpents hissing round the pedestal of a statue” (294). Cecil distingue a aquellos que aún ejercen un culto de Byron como “first-rate”, en contraposición a aquellos que le calumnian, que son únicamente “the very silly people [...] who fancied themselves raised above his head by distinctions about as honourable as the elevation of a chimneysweep on a gate-post”.

El culto del dandy se establece como distinguido, en contra de aquellos que lo menosprecian. La propia definición de lo distinguido y exclusivo implica que dicho culto sea minoritario pero devoto, “the deep sympathy of the few”, en contraposición a los juicios vulgares de la masa, “the antipathy of the many”. Además, las críticas de estos están impulsadas por la envidia que profesan a figuras que han alcanzado un estatus de distinción. Los individuos que juzgan el culto al dandy inmoral desean realmente imponer el estatus de distinción propio frente al estatus de distinción aristócrata: denigrando las cualidades morales del dandy, persiguen depreciar su estatus y aumentar el estatus propio.

Si la figura de Brummell encarna en el imaginario colectivo la ambición arribista y la asimilación cultural, Byron personifica en *Cecil* el artista romántico tanto como los valores aristócratas tradicionales. Tal y como apunta Nicolay, este conjunto de valores permanece indivisible de la figura de Byron; del mismo modo, el dandismo de Byron permanece intrínsecamente unido a los valores aristócratas que sostiene. En la cita dedicada a describir la evolución de su celebridad, Cecil señala a Byron como “distinguido” y destaca cómo una minoría de “first-rate men [and] women” le apoyaba, en contra de una mayoría de individuos

inferiores que censuraban su comportamiento. En efecto, Cecil aplica la estrategia exclusivista en la descripción de la celebridad de Byron: la celebridad de Byron no sólo se trata de un culto, sino de un culto exclusivista. Cecil, por añadidura, compara a aquellos que denigran a Byron con “chimneysweep”, esto es, con trabajadores de clase baja.

Por otra parte, tanto Byron como Brummell se constituyen como referentes en virtud de su representatividad. En tanto que dandies referentes, estos dandies ejercen una influencia dominante sobre el resto de individuos pertenecientes o aspirantes a entrar en este grupo social. Del mismo modo que Brummell y Byron en las *silver fork novels* mencionadas, la influencia es el pilar fundamental sobre el que se sostiene el relato en *The Portrait of Dorian Gray*. La novela se desarrolla a través de las redes de influencia entre los personajes principales. Lord Henry y Dorian Gray se definen como dandies, y las descripciones de sus *habitus* se corresponden con aquellas de un dandy. El dandismo ejerce un poder de atracción para Dorian Gray, que procede a asimilar los valores y costumbres de este fenómeno social:

Dandyism [...] had, of course, their fascination for him. His mode of dressing, and the particular styles that from time to time he affected, had their marked influence on the young exquisites of the Mayfair balls and Pall Mall club windows, who copied him in everything that he did, and tried to reproduce the accidental charm of his graceful, though to him only half-serious, fopperies.

(103)

La cita detalla la dinámica del dandismo en cuanto *habitus*: los individuos asimilan y reproducen el dandismo como un *habitus*, adoptando estilos de vida, estética y valores morales como un todo intrínseco a través de la imitación. Por otra parte, también destaca el modo en el que, dentro del dandismo, particularmente, ciertos sujetos ejercen una influencia más potente que otros. En el caso de *The Portrait of Dorian Gray*, Lord Henry y Dorian Gray constituyen

las principales fuentes de influencia como dandies.

Desde el comienzo de la novela, se desarrollan debates entre la tríada de personajes principales acerca de la influencia. La presentación de Dorian Gray ofrecida por Basil Hallward destaca el modo decisivo en que Gray ha redefinido su arte. Hallward afirma que, desde su primer encuentro, “some subtle influence passed from him to me” (24). El tema de la influencia del dandy es fundamental en este texto: ya en el primer capítulo, se presenta una digresión entre Basil Hallward y Lord Henry acerca de esta, y la cuestión se repite como tema principal del relato. Hallward destaca la primera impresión que recibió de Dorian Gray: “I knew that I had come face to face with some one whose mere personality was so fascinating that, if I allowed it to do so, it would absorb my whole nature, my whole soul, my very art itself” (21). La influencia es la fuerza motriz que impulsa la acción y desarrolla los personajes, en concreto, la influencia de Lord Henry sobre Dorian Gray y, la de este último, sobre Basil Hallward. La influencia se presenta como un virus que se transmite sutil, pero persistentemente, una definición que podría encajar con aquella del *habitus*. El dandismo en esta novela destaca como una influencia casi nociva que se transmite entre los individuos que se relacionan en determinados círculos.

Al comienzo de la novela, sin embargo, Dorian Gray aún no se ha establecido como dandy; en este punto, la capacidad de influencia que ejercerá se manifiesta como una premonición. Basil Hallward ofrece una perspectiva fatalista de esta influencia:

Dorian, this is horrible! Something has changed you completely. You look exactly the same wonderful boy who, day after day, used to come down to my studio to sit for his picture. But you were simple, natural, and affectionate then. You were the most unspoiled creature in the whole world. Now, I don't know what has come over you. You talk as if you had no heart, no pity in you. It is all

Harry's influence. I see that. (90)

Hallward describe la influencia de Lord Henry como nefasta: su influencia no sólo afecta a la estética o las maneras de Dorian Gray, sino que ha alcanzado su alma. En efecto, resulta una reelaboración apropiada del concepto de *habitus* y su dinámica, reinterpretada como una influencia perniciosa en el contexto de un relato gótico. La influencia descrita por Hallward en este primer capítulo muestra un componente funesto que no existía en otros textos del canon dandy. Hallward describe dicha influencia como un súcubo que absorbe toda su alma, arte y naturaleza. Además, siente un presagio acerca de la relación que establecerá con Dorian Gray, una sensación de terror acerca de ello: “When our eyes met, I felt that I was growing pale. A curious sensation of terror came over me”. La influencia del dandy se transforma en esta novela de 1890 en una parábola decadente.

Incluso, el narrador de la novela discurre acerca de la dinámica y la moralidad de la influencia:

There was something terribly enthralling in the exercise of influence. No other activity was like it. To project one's soul into some gracious form, and let it tarry there for a moment; to hear one's own intellectual views echoed back to one with all the added music of passion and youth; to convey one's temperament into another as though it were a subtle fluid or a strange perfume: there was a real joy in that—perhaps the most satisfying joy left to us in an age so limited and vulgar as our own, an age grossly carnal in its pleasures, and grossly common in its aims.(41)

No obstante, cabe preguntarse en qué consiste particularmente la influencia que fluye entre los tres personajes principales. Hallward describe a Dorian Gray como inocente: “He has a simple and a beautiful nature” (26), y advierte a Lord Henry: “Don't spoil him. Don't try to

influence him. Your influence would be bad”. Dorian Gray se transforma en dandy a través de la influencia que recibe de Lord Henry; sólo a través de la relación y el influjo del aristócrata se transforma el joven en un dandy. En efecto, el dandy establece su dandismo por influencia y reconocimiento de otros dandies. Por su parte, Lord Henry hipotetiza que todas las influencias son “inmorales”, “because to influence a person is to give him one’s own soul” (28). Lord Henry explica la influencia como una reproducción artificial y enajenante de las maneras, una *performance* de apropiación de la personalidad y las creencias de otro: “He does not think his natural thoughts, or burn with his natural passions. His virtues are not real to him. He becomes [...] an actor of a part that has not been written for him”. La descripción de la influencia de Lord Henry sugiere el carácter performativo de la personalidad: la personalidad se erige como una representación teatral, un rol que el individuo aprende de otros individuos, que poseen una mayor capacidad de influencia.

En su propia definición, el *habitus* supone la asimilación de unas maneras, gustos y creencias a través de la práctica social. Esto es, mediante la observación y reproducción pre-consciente y pre-reflexiva del *habitus* de otros individuos del mismo grupo. El *habitus* es esencialmente asimilación y reproducción: un aristócrata reproduce del mismo modo su *habitus* propio observando e imitando a otros aristócratas. En tanto que *habitus*, la influencia que Lord Henry ejerce sobre Dorian Gray abarca costumbres, y aspectos estéticos tanto como morales. Por añadidura, esta influencia se constituye de todos los valores, estética y costumbres propios del dandy. Consecuentemente, puede concluirse que la influencia presente en la novela supone el *habitus* dandy del periodo. Por otra parte, la descripción cuasi alienante de la influencia como una suplantación de la personalidad de otro o una representación teatral artificiosa apunta al carácter performativo del *habitus*, así como a la dinámica implicada en su adquisición y la compleja simbiosis entre agencia y dominación implicada en esta dinámica.

La descripción de la personalidad de Dorian Gray previa a la influencia de Lord Henry

se ajusta al ideal opuesto al *habitus* de la aristocracia, “simple, natural and affectionate”, “[an] unspoiled creature”. Por otra parte, las descripciones del *habitus* de Dorian Gray abundan en términos relativos al buen gusto, el exclusivismo y la distinción, los tres pilares fundamentales de la identidad del dandy:

His little dinners, in the settling of which Lord Henry always assisted him, were noted as much for the careful selection and placing of those invited, as for the exquisite taste shown in the decoration of the table, with its subtle symphonic arrangements of exotic flowers, and embroidered cloths, and antique plate of gold and silver. Indeed, there were many, especially among the very young men, who saw, or fancied that they saw, in Dorian Gray the true realization of a type of which they had often dreamed in Eton or Oxford days, a type that was to combine something of the real culture of the scholar with all the grace and distinction and perfect manner of a citizen of the world. (103)

Lord Henry asiste a Dorian Gray en la preparación de veladas propias de la aristocracia. Estas veladas se caracterizaban por el lujo material -flores exóticas, ricas telas bordadas y materiales nobles-, la distinción -gusto exquisito, gracia y distinción- y la exclusividad de los asistentes invitados -la cuidadosa selección y disposición de los invitados-. Asimismo, se mencionan instituciones de educación exclusivas propias de la aristocracia, afirmando que estos centros proveen de la “distinción” y las “perfectas maneras” que forman al “ciudadano del mundo”. De acuerdo a esta cita, la influencia de Lord Henry se compone de todos los elementos propios de la aristocracia elitista. Podría decirse, por tanto, que esta influencia se corresponde con el control por la hegemonía cultural que la aristocracia perseguía ejercer en el periodo. En términos de Bourdieu, los grupos sociales dominan de manera sutil mediante el orden simbólico, esto es, los valores que le son propios. Estos valores se encuentran integrados junto a otros elementos tales como hábitos, gustos, rituales y costumbres del grupo. La transmisión

de estos gustos, costumbres y rituales conlleva también la transmisión de los valores del grupo. De este modo, podría decirse que Lord Henry presenta en esta cita el modo en el que un grupo social dominante se sirve de la transmisión de su *habitus* como medio para imponer los valores de su grupo.

La descripción del *habitus* de Lord Henry incide en este aspecto de aristócrata distinguido y hombre de mundo, propio del siglo XIX: radicado en la ciudad, acude a las celebraciones organizadas por la aristocracia y los clubes exclusivos masculinos. A pesar de estar casado, opera con la independencia de un hombre soltero: “You seem to forget that I am married, and the one charm of marriage is that it makes a life of deception absolutely necessary for both parties. I never know where my wife is, and my wife never knows what I am doing. When we meet—we do meet occasionally, when we dine out together, or go down to the Duke's” (20). Lord Henry es contrario a la vida doméstica; este aspecto resulta de gran interés, ya que la vida doméstica suponía el estandarte de la identidad burguesa de la sociedad inglesa del periodo. Por el contrario, Hallward opone frente a él el discurso burgués acerca de las relaciones familiares como fundamento moral del individuo: “I hate the way you talk about your married life, Harry [...] I believe that you are really a very good husband, but that you are thoroughly ashamed of your own virtues [...] You never say a moral thing”. Resulta revelador que un texto como *The Portrait of Dorian Gray*, analizado recurrentemente desde la autonomía del plano estético, presente ejemplos tan evidentes del discurso de las clases aristócrata y burguesa en oposición, transmitiendo, por añadidura, diferentes juicios de valor acerca de ellos. Esta cuestión cobra sentido si se considera al dandismo como elemento participante en la lucha por la hegemonía cultural del siglo XIX. En efecto, Lord Henry personifica el discurso del aristócrata del periodo, que coincide en gran parte con aquel del dandy.

Por tanto, la influencia de Lord Henry sobre Dorian Gray se orienta en torno a la dominación cultural de la aristocracia a través del *habitus*. De acuerdo a los textos analizados

hasta el momento, podría especularse que el dandy se corresponde completamente con el *habitus* aristócrata; en efecto, todas las costumbres, rituales, maneras, trajes, gustos y sociolectos del dandy coinciden con aquellos de la aristocracia. No obstante, es esencial definir la diferencia entre la identidad dandy y la identidad aristócrata, por una parte, y la razón que explica el nacimiento del dandy como entidad independiente de la aristocracia, por otra. A continuación, se expondrá el vínculo entre el aristócrata, como identidad reformulada en el contexto capitalista, y el dandy, como estrategia de distinción y dominación cultural ejecutada a través del *habitus*.

### **El dandy como *habitus* aristócrata reformulado para el capitalismo**

La relación entre el dandy y el aristócrata del siglo XIX puede rastrearse en el texto *The Aristocrat as Art*. Domna C. Stanton expone en él el desarrollo del aristócrata en Europa del siglo XVII al XIX. De acuerdo a Stanton, en estos siglos se desarrolla un tipo de aristócrata que se caracteriza por dedicarse a “[a] conspicuous leisure” (2). Este aristócrata domina “the cultivation of non-utilitarian skills and the systematic refinement of a personal worldly manner”. Por tanto, el tipo de aristócrata moderno propuesto por Stanton coincide con el *habitus* del dandy, debido a que comparten todas las características y valores asociadas al tipo. Por añadidura, los textos cubiertos por el autor se corresponden a grandes rasgos con los textos del canon dandy. Stanton sigue a Thorstein Veblen en la consideración de este aristócrata como la evolución de un primer tipo de aristócrata, que caracteriza como barbárico. En este orden de aristócrata barbárico, la élite está sustentada en la dominación a través de la fuerza y la explotación del trabajo de clases inferiores. Esta clase es reemplazada, en palabras de Stanton: “When ownership of property and pecuniary strength replace the trophies of the predatory exploit as symbols of prepotence and prestige”.

En consecuencia, la división de los dos tipos de aristocracia se realiza en este texto

serviéndose del ascenso e instauración del capitalismo como punto de inflexión. El segundo tipo de aristócrata desarrolla “tastes and privileges [...] specifically non-industrious: war, rulership, sports, and priesthood”. Es interesante destacar en esta cita el tipo de actividades que específica como propias del aristócrata ocioso: las dos primeras se corresponden con funciones propias de la aristocracia del Antiguo Régimen. El aristócrata obtenía su estatus a través del éxito en el ejercicio militar; la recompensa de dicha función se traducía en la obtención de funciones administrativas y legislativas, y privilegios económicos -los aristócratas obtenían terrenos que administraban políticamente y económicamente y, en los casos de mayor estatus, podían optar a legislar en el parlamento-. Del mismo modo, las posiciones más prestigiosas del sacerdocio estaban destinadas a la aristocracia (Stone 27).

Stanton justifica la apropiación de dichas actividades no-utilitarias debido “not only from a sense of indignity of productive work, but also from a desire to display a capacity for idleness in such immaterial form a ‘manners and breeding, polite usage, decorum’”. En efecto, se destaca aquí la elección de estas actividades como desafío a los valores del orden capitalista: a través del ejercicio de funciones asociadas con la clase aristócrata, dicha clase desafía los valores progresivamente dominantes de la clase burguesa, tales como el trabajo y la producción. Por otra parte, se describe el medio por el que se materializa este desafío, a través de las maneras y la educación, esto es, el *habitus*. La aristocracia elige aquellos elementos propios y exclusivos de su clase como distinguidos, con el fin de revalorizar su identidad en el orden capitalista. Stanton desarrolla la justificación de la aristocracia como clase superior: “The leisured maintain a claim to spiritual superiority and insist on their dominion over others without actually exercising either function”. La puntualización de Stanton revela explícitamente la utilización del concepto de distinción como mecanismo de dominación.

En efecto, la dominación que menciona Stanton se trata de la dominación del orden simbólico que formula Bourdieu: la “superioridad espiritual” implica una dominación ejercida

a través de un concepto abstracto -la espiritualidad-. Este concepto abstracto se sustenta de los valores simbólicos que la aristocracia promueve. Es necesario recordar que el propio Baudelaire describía la “realidad” del dandy como esencialmente “espiritual” (136) y definía al dandy de este modo: “un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu” (108). Baudelaire y otros autores del dandismo manejan términos como ‘espíritu’, así como otros igualmente evasivos e indefinidos para definir el dandismo. El uso de estos términos se debe a la dominación inconsciente que ejerce el orden simbólico, a la que se refiere Stanton en la cita anterior, y que Bourdieu desarrolla ampliamente en *Distinction*. A través del orden simbólico, la aristocracia intenta mantener la hegemonía cultural sobre la burguesía a lo largo del siglo XIX, una vez perdido el dominio que poseía sobre el sistema económico.

Por tanto, el carácter estético y espiritual que se le asigna a la dominación de la aristocracia, no desvincula esta dominación del plano político y sociológico. La exégesis recurrente del dandismo, que Stanton plantea en este texto, sitúa al dandy como ente autónomo, desvinculado y sin intereses en cuestiones políticas: el dandy es un esteta por encima de cuestiones materiales y sociales. La problemática de esta afirmación se presenta cuando se expresa la finalidad de la rebelión estética del dandy. En efecto, todos los textos del canon dandy expresan que el desarrollo del yo individual, ejecutado desde un plano estético, supone una rebelión contra los valores burgueses.

La oposición a los valores burgueses está presente a lo largo de todo el canon del dandismo del siglo XIX, como uno de los pocos elementos que cohesionan y definen claramente el concepto. Las disquisiciones estéticas del dandy, que se interpretan recurrentemente como la base y fundamento del dandismo, tales como trajes, estilos literarios y manierismos, fluctúan a lo largo del siglo, permaneciendo indefinidas y evasivas. Sin embargo, el conflicto con la burguesía, la ridiculización de los valores propios de esta, y la idealización del *habitus* aristócrata, en contraposición, son constantes en todos los textos del

siglo de manera explícita e implícita.

*The Portrait of Dorian Gray*, como otros textos del cánón dandy que se discutirán en otros capítulos, presenta la cuestión de la dominación cultural de la aristocracia en el orden capitalista. En el caso de este texto, la dominación cultural se expone a través del concepto de la influencia. El poder de influencia del dandy surge del carácter exclusivo y distinguido con el que se asocia la figura. Resulta importante definir que estas tres características básicas del dandy funcionan apoyándose entre sí. El dandy configura un estilo distinguido que le diferencia de otros grupos; este estilo se conforma como un *habitus* relativamente inalcanzable o difícil de obtener, por lo que el grupo se convierte en exclusivo. Por último, la índole exclusiva del grupo le confiere un aura de atracción para el resto de grupo sociales, que aceptan sus valores como superiores.

La influencia del dandy, por tanto, es consecuencia de su pertenencia a un grupo exclusivo. El texto se debate entre dos facetas de Dorian Gray: por una parte, el Dorian Gray previo a la influencia del dandy aristócrata, sencillo, sentimental y puro; por otra, el Dorian Gray dandy, proclive al lujo, el artificio y la distinción. En efecto, el punto de inflexión en la evolución de su personalidad está marcado por la influencia de Lord Henry. En cuanto dandy, Lord Henry impone a Dorian Gray los valores aristócratas correspondientes al periodo que le es propio. Estos valores son los que Stanton identifica como representativos del aristócrata del siglo XIX, esto es, la adaptación del *habitus* aristócrata al contexto capitalista.

Las diversas interpretaciones de la influencia son mantenidas a lo largo del texto por distintos personajes. Dorian Gray reconoce la influencia de Lord Henry, pero no se atreve a cualificarla: “You have a curious influence over me” (51). Basil Hallward ofrece una perspectiva diferente de la influencia, calificando su relación con Dorian de “idolatría”: “Your personality had the most extraordinary influence over me. I was dominated, soul, brain, and

power, by you. You became to me the visible incarnation of that unseen ideal whose memory haunts us artists like an exquisite dream. I worshipped you” (93). La influencia que ejerce Dorian Gray sobre Basil Hallward está marcada por el poder, puesto que Dorian Gray le domina intelectual y moralmente. Del mismo modo, Hallward lo define como la personificación del ideal estético que inspira a los artistas.

La influencia se presenta en este caso, del mismo modo que en el caso de la influencia de Lord Henry sobre Dorian Gray, como dominación en diversos ámbitos: estético, moral, intelectual. Se repiten, de nuevo, descripciones de la influencia en el texto que coinciden con la definición de *habitus*, tanto en los elementos que lo constituyen, como en la dinámica y las funciones que ejerce. En efecto, el *habitus* puede definirse como una influencia sutil y persuasiva, que afecta a los valores, conceptos abstractos, costumbres y gustos de los individuos, que los adoptan como propios e identificativos de su identidad. Mediante este proceso se configuran asimismo las identidades de los grupos sociales, puesto que esta influencia entre individuos transmite y uniformiza las características y valores del grupo.

Esta influencia se transmite de manera imperceptible entre los individuos, estableciendo en el proceso las personalidades y las identidades de grupo. En las citas analizadas, se presenta la influencia de Lord Henry sobre la personalidad de Dorian Gray, así como la influencia de Dorian Gray sobre Basil Hallward y sobre otros dandies. En todas ellas, esta influencia abarca diversos ámbitos correspondientes con el concepto de personalidad, como también con la identidad de grupo. Efectivamente, el texto menciona la influencia de Dorian Gray sobre los dandies de los bailes de Mayfair y el club Pall Mall, “jóvenes exquisitos” que copiaban su estilo e intentaban reproducir su gracia (103). Esta cita constituye la única del texto en la que se menciona el dandismo en abstracto, equiparándolo a un movimiento o tendencia colectiva: “Dandyism, which, in its own way, is an attempt to assert the absolute modernity of beauty, had, of course, their fascination for him”.

Consecuentemente, la cita explica que el dandismo supone una tendencia colectiva, previa a la existencia de Dorian Gray; así, Dorian Gray ha absorbido de la tendencia a través de otros individuos tanto como ha contribuido a difundirla. La colectividad de los grupos sociales se mantiene a través de la influencia entre los individuos, difuminando los límites entre individuo y sociedad, y problematizando la relación entre agencia individual y regulación social. La dinámica del *habitus* se presenta evidente en esta cita.

La siguiente definición del dandismo resulta interesante: “Dandyism [...] is an attempt to assert the absolute modernity of beauty” (103). El dandismo como proclamación de la belleza en la modernidad alude al carácter que el dandy mantiene como figura representativa de la época en la que está inscrito. Resulta preciso recordar los numerosos ejemplos en los que se define a Dorian Gray como un tipo, un ideal al que aspiran sus contemporáneos: “The true realization of a type of which they had often dreamed in Eton or Oxford days, a type”. Asimismo, se define al personaje de una novela, también dandy, que sirve como modelo para Dorian Gray, del siguiente modo: “The hero, the wonderful young Parisian [...], became to him a kind of prefiguring type of himself” (102). Dorian Gray modela su estética y valores de acuerdo a este modelo, pero admite, del mismo modo, que siente una afiliación ante las experiencias del personaje: se siente representado por la experiencia vital de este dandy.

Basil Hallward define la influencia de Dorian Gray desde un punto de vista estético: “Dorian Gray is to me simply a motive in art” (24), pero también establece la relación de influencia que le vincula a él a continuación en la cita:

It is not merely that I paint from him, draw from him, sketch from him. Of course, I have done all that. But he is much more to me than a model or a sitter [...] his personality has suggested to me an entirely new manner in art, an entirely new mode of style. I see things differently, I think of them differently (24)

Asimismo, esta influencia se describe recurrentemente en el texto a través de la metáfora del alma: la influencia como proyección del alma, como la absorción de otra alma, la cesión de un alma o la dominación de un alma. Esta metáfora apunta a la cuestión misma de la relación de los valores y la moral con el *habitus*. En efecto, la influencia no afecta únicamente a la vestimenta y los hábitos del individuo, sino también a su disposición estética, y otros valores, entre los que se incluyen los morales.

El dandy conforma la personificación del periodo, simultáneamente representación y modelo que constituye los valores del mismo. En cuanto sujeto influyente, el dandy domina el periodo con sus valores; en cuanto *habitus*, difunde dichos valores entre otros individuos que ambicionan pertenecer al exclusivo grupo dandy. De este modo, los valores aristócratas permanecen custodiados mediante el *habitus* del dandy.

“El tratado de la vida elegante” de Balzac expone en detalle la noción del desarrollo de la personalidad a través del consumo, como se ha explicado anteriormente; también Baudelaire destaca la necesidad del capital para adquirir “la elegancia material” (108). Stone explica que uno de los “principios” constituyentes esenciales del capitalismo es “possessive individualism” (190), y que comenzó a gestarse a finales del siglo XVI. Stone expone el crecimiento de aristócratas solteros entre el siglo XVII y XVIII: el cambio de orden social trajo consigo un cambio de responsabilidades para la aristocracia, que comenzó a codificarse más desde el individualismo que desde la colectividad que supone un linaje:

These are surprisingly high proportions of bachelors to find among a group of men unconstrained by financial considerations and upon whom rested the heavy responsibility to the family to marry and beget a legitimate son and heir. The only explanation that makes any sense is that the trend to bachelordom is one of the consequences of that preference shift from social obligation to personal choice [...] in the early seventeenth or eighteenth century- It would thus seem to be one more effect of the rise of affective individualism and the consequent decline of the sense of prime responsibility to any larger collective unit than the self”. (56)

El orden capitalista prioriza la configuración de la sociedad a través del individuo, agente de su destino personal a través de la acumulación de capital. En contraposición, las responsabilidades tradicionales de la aristocracia del Antiguo Régimen conllevan una configuración desde lo colectivo: la necesidad de perpetuar un linaje que herede las propiedades y responsabilidades. La aristocracia se nombra desde los apellidos, el título o el territorio administrado, y no desde el nombre personal.

La descripción de Stone podría corresponder con un dandy del siglo XIX, pero se perfila

casi un siglo antes, coincidiendo con la consolidación del capitalismo. Tal y como describe, un cambio de paradigma estaba sucediendo en la mentalidad de la aristocracia. El concepto del aristócrata propio del feudalismo se sostiene sobre una conciencia de responsabilidad colectiva: mediante el linaje, el apellido de la familia perdura. Stone describe del siguiente modo el fin de las familias aristócratas: “To preserve his family inheritance intact and to pass it on to the next generation [...] financially, socially, and aesthetically” (46). La herencia familiar se sostenía sobre más elementos que las propiedades, por ejemplo, el nombre de la familia, asociado a la residencia, debía ser preservado también simbólicamente. La propiedad y residencia de la familia *-seat-* se refería no sólo al propio edificio físicamente, sino también a la familia, el linaje y el legado.

Stone enumera los cinco elementos que conforman el “principio organizativo” de la aristocracia: “The seat [...], the land [...], the family heirlooms [...] the family name [...] the hereditary title” (47). “Continuity of the ‘house’ -meaning the patrilineal family line- was the fundamental organizing principle to which these families subscribed”. Adicionalmente, la aristocracia sostenía ciertas responsabilidades sociales con la comunidad en la que estaba inscrita, consideradas como “moral duty”, que vinculaban la aristocracia local con dicha comunidad, y mantenían a esta última dependiente de ella (296). En consecuencia, la identidad de la aristocracia se establece desde el sentido de lo colectivo, en contra de las responsabilidades de índole individual asociadas con la identidad burguesa en el capitalismo.

En el caso descrito anteriormente por Stone, ha desaparecido el sentido de responsabilidad colectiva de la nobleza con respecto al linaje. Así, el aristócrata reconfigurado para el capitalismo existe para sí mismo, no para honrar su linaje y su legado. Este tipo de aristócrata es el dandy característico de las *silver fork novels* de la Regencia. La prevalencia de este tipo en el periodo es significativa, puesto que la Regencia supuso el último periodo de influencia social de la aristocracia. La Regencia y posterior reinado de Jorge IV revitalizó el

“exclusivismo” de la aristocracia (Moers 40-1). La Regencia es el colofón en el que los valores de la aristocracia se mantienen aún relativamente hegemónicos, aunque ampliamente cuestionados por la sociedad.

Por tanto, el dandy de la Regencia resulta una estilización de los valores simbólicos que la aristocracia moderna erige como identitarios en el periodo. La distinción de la clase aristócrata se transmuta en originalidad individual en el contexto capitalista. Esta originalidad se expresa a través del estilo. El estilo personal pasa por una evolución capitalista del *habitus*, en el sentido de que el estilo se considera un *habitus* que se desarrolla de modo personal, de carácter individual y susceptible de ser adquirido. Manuel Charpy define el estilo como eje fundamental en la génesis de la cultura capitalista del siglo XIX: “La producción de modas está en el centro de la cultura material de la burguesía del siglo XIX; a través de ella, los grupos se definen a sí mismos, tanto desde dentro, mediante los procesos de imitación, como desde fuera, mediante los mecanismos sociales de distinción”<sup>9</sup> (106). El estilo genera grupos distinguibles, tanto a través de las costumbres como del estilo estético que imitan; en conjunto, conforman el *habitus*. Balzac afirma en “El tratado de la vida elegante” que los trajes eran un mero signo de estatus antes de la Revolución de 1789.

El estatus en el Antiguo Régimen se recibía, no se adquiría ni era susceptible de ser cambiado generalmente, por tanto, permanecía inamovible. Dado que el estatus era inalterable, el signo se limitaba a enfatizarlo, puesto que el estatus precedía al signo. Por el contrario, el contexto capitalista convierte el estatus en un elemento cambiante. Balzac habla de los “signos

---

<sup>9</sup> “La fabrication des modes est au coeur de la culture matérielle de la bourgeoisie du XIXe siècle; par elle, les groupes se définissent – de l’intérieur par les processus de l’imitation comme de l’extérieur par les mécanismes sociaux de la distinction”.

materiales y cambiantes de nuestro poder” como producto de la Revolución (17). En consecuencia, la relación entre signo -el traje- y referente -el estatus- cambia: no sólo el signo sirve para enfatizar el estatus, sino que puede generarlo también. Así, el estilo se convierte en un elemento fundamental en la construcción de las identidades en el capitalismo. Bourdieu analiza en *Distinction*:

Elective choices are in fact reserved for members of the dominant class, indeed the very top bourgeoisie, and for artists, who as the inventors and professionals of the 'stylization of life' are alone able to make their art of living one of the fine arts. By contrast, the entry of the petite bourgeoisie into the game of distinction is marked, inter alia, by the anxiety of exposing oneself to classification. (57)

La aristocracia consigue mediante esta estrategia exponer su *habitus* como deseable para la alta burguesía y, en última instancia, reposicionarse en la hegemonía cultural. La exposición del *habitus* aristócrata como estilo de vida adquirible tiene un argumento en contra: un *habitus* accesible es un *habitus* que arriesga volverse común. Sin embargo, uno de los rasgos definitorios de la aristocracia en el capitalismo es la distinción. En palabras de Balzac: “Las distinciones se envilecen o mueren al volverse comunes; pero existe un poder encargado de estipular nuevas: es la opinión” (18).

En efecto, esta resultó la estrategia a seguir por la aristocracia: ante la amenaza de uniformización de su *habitus*, los aristócratas se reservan un elemento de indefinición en el estilo. Esta indefinición convierte al *habitus* en una cuestión abierta a la opinión de la autoridad; por supuesto, dicha autoridad no es otra que aquella de la aristocracia. Por tanto, la opinión de la aristocracia se convierte en intermediaria necesaria para aprobar la pertenencia al exclusivo círculo de los distinguidos. La aristocracia es la valedora en última instancia de la distinción y, por tanto, de la hegemonía cultural.

La evidencia más patente de esto es la dinámica de acceso a los espacios físicos de la aristocracia, puesto que la distinción supone la clave para acceder a dichos espacios. El orden simbólico se encarna en ellos en instrumentos físicos de dominación. Moers describe las reglas no escritas de acceso a *Almack's*, institución de la alta aristocracia donde se organizaban bailes: “You could not buy your way to *Almack's* [...] you had to be scrutinized, dissected, genealogized and finally accepted by a half dozen or so lady patronesses whose word was law” (44). *Almack's* era el principal espacio del exclusivismo de la Regencia: en él se reunían aristócratas y otras gentes del *bon ton* de ambos sexos. Bulwer-Lytton cita en *Godolphin* las regulaciones de *Almack's* expresadas por una *patroness* ficticia: “There shall be no ostentation of wealth [...] It will be everything if these entertainments, being perfectly distinct from those of rich bankers, rich bankers cannot affect to vie with us” (cit. en Moers 44). Bulwer-Lytton añade en *Pelham* otro motivo de exclusión de *Almack's*, afirmando que se excluía a los burgueses ricos a través del descarte de “all ostentatious refreshments” (349). De igual modo que en el resto del *corpus* del dandismo, el capital y la ostentación son censurados.

Por tanto, la distinción conforma la garantía de admisión a los espacios exclusivos. *Almack's* excluía la riqueza como garante de entrada, puesto que “defences were up against the *nouveaux riches*, the vulgar *roturiers*” (Moers 44-45). Por otra parte, pertenecer a la aristocracia tampoco implicaba la entrada, puesto que muchos aristócratas de linaje nunca tuvieron acceso (45). “Beauty, talent, achievement [...] none of these elements meant anything unless qualified by that elusive term: *ton*”. El exclusivismo se fundamenta, por tanto, en el *je-ne-sais-quoi* indefinible mencionado por Balzac. Moers afirma que ser aristócrata no garantizaba ser admitido, pero la realidad es que la mayoría de miembros de *Almack's* pertenecía a la aristocracia. Chancellor califica a las *patronesses* de “female oligarchy” (5). Bulwer-Lytton escribe de *Almack's* en *Pelham*: “It was an admirable institution for the interests of the little oligarchy who ruled it” (349). No en vano, las *patronesses* eran mujeres maduras

de la aristocracia que juzgaban el *bon ton* desde valores de la aristocracia: “*Almack’s* set a different fashion, that of rigid exclusiveness, and it is probable that at no period of our history were the lines of demarcation so stringently adhered to, although brain sometimes broke through these” (Chancellor 28).

Por tanto, puede afirmarse que la idea original de *Almack’s* era establecer un lugar de encuentro para la élite, restringiendo el espacio de manera sutil pero firme a las clases inferiores: “*Almack’s* saw that another form of attraction was necessary, and found it, not in a mixed but in a select company” (Chancellor 49). La revista *New Monthly* describe el exclusivismo de *Almack’s* así: “This is selection with a vengeance; the very quintessence of aristocracy” (cit. en Chancellor 50). El personaje de Clarendon aclara explícitamente en *Pelham*: “When *Almack’s* was first set up, the intention was to keep away the rich roturiers from a place, the tone of which was also intended to be contrary to their own” (349).

De estas citas se puede concluir que *Almack’s* se fundó como un instrumento de la aristocracia para distinguirse de la clase burguesa ascendente: la rivalidad entre la aristocracia y la burguesía se disputaba frecuentemente desde el ámbito simbólico. En 1835, un asiduo de *Almack’s* relataba que había afluencia de gente más joven (cit. en Chancellor 53). La evolución de *Almack’s* ese detalla en *The Beaux and the Dandies: Nash, Brummell, and D’Orsay with Their Courts*. De acuerdo a Jerrold, antes de convertirse en una salón de bailes mixto, el espacio se construyó como un club masculino alternativo a *White’s*, donde el juego aún estaba permitido: “The younger members of the new club formed themselves into a brotherhood called the Macaronis [...] and being first used at *Almack’s*” (Jerrold 175). Estos jóvenes se describen, a continuación, como “distinguished by the elegance of their dress and manners, both acquired abroad”. Además, afirma que el único requisito para entrar en dicha hermandad era el consabido *tour* por Europa propio de la aristocracia del periodo. Por tanto, la fundación de *Almack’s* estaba asociada no sólo con la aristocracia, sino con aquel sector de la aristocracia

más joven y exclusivo. El historiador del siglo XVIII Edward Gibbon afirma: “[*Almack’s* is] the only place which still invites the flower of English youth” (cit. en Jerrold 176).

En efecto, puede concluirse de esto que el exclusivismo propio de los dandies y otros grupos exclusivos similares apela a una regeneración del tipo del aristócrata: reformular el tipo de dandy obsoleto propio del Antiguo Régimen persigue el fin de reposicionar la aristocracia en la hegemonía cultural en el contexto capitalista.

A finales del siglo XVIII, los Macaronis se configuran como la generación precedente, y ascendentes de los dandies. Jerrold los incluye en su genealogía de hombres elegantes en la historia de la aristocracia inglesa. Este explica que, durante los primeros años, eran conocidos simplemente como “men of rank and fashion” (177). Después el término fue degenerando “to almost any fast gallant”, para, finalmente, “from 1770 to 1775 it as used to designate those who went to the absurdest extravagances in dress and manners”. Al igual que el término ‘dandy’, el término ‘macaroni’ sostuvo un significado ambivalente que evolucionó de designar a miembros jóvenes y elegantes de la aristocracia a personajes ridículos exagerados en su atuendo. De igual modo, aquellas características que comienzan siendo exclusivas acaban siendo adoptadas por el resto de miembros con ambiciones de asimilación cultural. Y es en ese preciso momento cuando el término acaba siendo peyorativo.

En conclusión, el exclusivismo era el fin último que regía los espacios de la nueva aristocracia, como se ha comprobado por los testimonios ofrecidos por Chancellor y Jerrold, así como por los textos de Bulwer-Lytton y Moers. Sin embargo, el exclusivismo sufrirá una evolución a lo largo del siglo XIX consecuencia de la crisis política, social y económica, del mismo modo que el dandismo, que constituye prácticamente un sinónimo de este. En 1840, un colaborador de la revista *Quarterly Review* señala la “decadencia” de *Almack’s* como prueba de que “palmy days of exclusiveness are gone by in England” (cit. en Chancellor 53). El

colaborador aventura una afirmación: “Although it is obviously impossible to prevent any given number of persons from congregating and re-establishing an oligarchy, we are quite sure that the attempt would be ineffectual, and that the sense of their importance would extend little beyond the set”.

Chancellor data los días de esplendor de *Almack's* desde su inauguración en 1765 hasta alrededor de 1835 (54). La razón argumentada en la decadencia de este espacio exclusivo es la usual: el inicio de una nueva era en Inglaterra. La época victoriana acaba en gran medida con el exclusivismo a través de la imposición de los valores de la burguesía. A pesar de todo, los textos seguirán recogiendo una fascinación por el *habitus* y el gusto de la aristocracia, en gran parte, debido a la fascinación que sigue generando la figura del dandy. Finalizada la Regencia, el tipo del dandy se transforma y configura según diferentes ámbitos, géneros y estilos literarios, pero sigue dominando los textos hasta finales del siglo XIX.

Moers describe el exclusivismo del siguiente modo: “It is the nature of High Society to exclude undesirables. What marks Regency society as unique is the determined way it went about exclusion, the innumerable hedges against intruders, the explicit, almost codified rules for membership” (41). La Regencia se caracteriza esencialmente como un periodo que llevó la exclusión social a límites extremos y creativos: “In no other society has the mechanism of exclusion been so prominent, elaborate and efficient”. No sólo esto el periodo constituyendo determinada por el objetivo principal de la exclusión: “It was the universal, often the only interest. Regency Society called itself exclusive, its members the exclusives, and its ruling principle exclusivism”. Por tanto, cabe preguntarse qué causas llevan a la Regencia a erigir el exclusivismo como principio rector de la sociedad.

En efecto, la clave para responder a esta cuestión reside en los principios que rigen la exclusión: la ostentación y otros valores propios de la clase burguesa, tanto como las modas y

maneras de la vieja aristocracia. Stanton dice de *Almack's*: “The persons admitted there were of such undoubted blood and wealth that they had no need of lavish expenditure to establish their rank” (46). Las palabras de Stanton recuerdan a la distinción ejercida por Balzac en “El tratado de la vida elegante” entre los elegantes y los dandies. Tal y como afirman Bourdieu y el propio Balzac, el fundamento de la distinción ‘natural’ consiste en última instancia en mantenerse en los límites socialmente establecidos por la identidad propia. De esta manera, la compensación material no es necesaria y no se cometen excesos al tratar de imitar un *habitus* que no se corresponde con el asimilado desde el nacimiento. En resumen, puede deducirse que la ausencia de normas explícitas que gobernarán el *bon ton* reservaba la autoridad de definirlo a aquellos miembros de la aristocracia más elitistas. Por otra parte, es bastante probable que la sociedad del *bon ton* estuviera compuesta en líneas generales por los miembros más jóvenes y cosmopolitas, de acuerdo a los testimonios citados. Estos jóvenes nacieron entre mediados del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

### **El *habitus* como *statement* político en la Inglaterra del siglo XIX. El estilo de Brummell como síntesis de la crisis de la modernidad**

Moers califica de “reglas casi codificadas y explícitas” (41) a las normas de las que los exclusivos se servían para distinguirse del resto de aristócratas y, especialmente, de los nuevos ricos. Los textos de D’aurevilly y Baudelaire exceden en el elogio al individualismo del dandy, pero el dandismo se revela más a menudo como un tipo abstracto que ejerce influencia que como un individuo concreto. En consecuencia, resulta un problema simplificar la cuestión del dandy y otorgar excesivo peso al individualismo, tal y como sucede frecuentemente en la exégesis habitual del dandy.

En este aspecto, es interesante recordar el comentario de Moers acerca del uso del estilo

como reemplazo de los antiguos valores de la aristocracia para la jerarquización de la sociedad. En efecto, Moers se refiere aquí al estilo desde un aspecto colectivo, en tanto que identidad de clase. Jerrold detalla en extremo las modas y estilos de trajes en su testimonio acerca de los dandies y George Brummell, explicando el modo en el que el uso de determinadas prendas o estilos servía como base para la exclusión del grupo. Por ejemplo, menciona a un coronel del que los jóvenes de la ventana del club *White's* se burlaban porque era “extremely conservative in dress” (317). En relación a Brummell, expone pormenorizadamente el traje de día que el *beau* popularizó: “Hessians and pantaloons, or top-boots and buckskins, with a blue coat and a light or buff-coloured waistcoat” (215). A continuación, procede de igual modo con el traje de noche.

A través del estilo y las anécdotas se desarrollan los retratos de los *beaux* y los dandies, enfatizando la importancia que estos tenían en relación tanto al contexto político como a la influencia que ejercen: “Charles James Fox, the *Macaroni*, placed his mark on the new fashion. Republican in politics, he became republican in dress, threw aside his laces and velvets, his silk stockings and muff, his dapper cane, and his large wig” (186). El traje de Fox se califica como “republicano” dado que reniega de toda aquella pieza o material asociados a la antigua aristocracia: las pelucas, los bastones, los tejidos de seda, encaje y terciopelo pertenecen al retrato del aristócrata típico del siglo XVIII. Ms. Gore escribe en *Cecil*: “The Reign of Terror had frightened people out of their wits, and out of their hair-powder. Buckles had given place to shoe-ties; and love-locks and *chignons* to crops *à la victime*, and *à la guillotine*” (11). A continuación, puntualiza que Inglaterra no ha llegado hasta extremos tan violentos en las revoluciones, pero asegura que Londres importará la moda francesa después de la Revolución de 1789 “being accustomed to accept its fashions from Paris”.

Tanto en el comentario acerca de James Fox como en la novela *Cecil*, las modas y el traje se presentan como un código colectivo, reflejo de las circunstancias históricas y sociales.

Por tanto, si los estilos son códigos colectivos que se imitan o se rechazan, y el dandy se sustenta del estilo, cabe cuestionarse cuál es el límite entre el individuo y el código. Por otra parte, es necesario replantearse asimismo la vinculación entre el dandy, y el contexto político y social en el que está inscrito.

El estilo en Brummell supuso un cambio de paradigma imitado posteriormente por los dandies de las Regencia. Por otra parte, este cambio tampoco estuvo basado en la originalidad puesto que “it was against his principles to make any startling innovations” (Jerrold 200). A continuación, se citarán diversas descripciones acerca del estilo de Brummell, que expresan los principios inherentes a dicho estilo. Todas ellas mantienen en común un elemento: el estilo simple y sin ostentación, asequible para muchos individuos de su mismo nivel social. Lewis Melville afirma: “It was, indeed, the very essence of his social success that he was never in any way ostentatious” (38). Melville también cita a un contemporáneo sorprendido acerca de la apariencia de Brummell “dressed as plain as any man in the field” (86). La mayoría de los autores del dandismo refieren la anécdota citada por Raikes: “One of his general maxims was [...] that the severest mortification which a gentleman could incur, was to attract observation in the street by his outward appearance” (cit. en Moers 34). En efecto, el estilo de Brummell indica que su objetivo no era destacar entre sus contemporáneos, demostrando su superioridad económica o estética. El estilo que desarrolló indica su propósito de sintetizar un estilo que apelara a la clase burguesa por su accesibilidad y, al mismo tiempo, resultara suficientemente distinguido, conservando manierismos de la aristocracia. Moers resume esta cuestión en la siguiente cita: “Brummell’s costume was suitable for all classes and occupations. Hardly altered in essentials, it would clothe democracy” (33).

Por tanto y, a pesar de la impronta que supuso el estilo de Brummell en los dandies de la Regencia, este estilo no marcó por su carácter exclusivo ni su originalidad. Brummell aprovecha su limitada renta como miembro de la clase media, y concibe un estilo basado en la

simplicidad del corte y la pulcritud de los detalles. Probablemente, su estilo no fuera tan sopesado como producto de las circunstancias, al menos en primera instancia: “Whether he deliberately worked out new ideas about the details of dress in order to maintain his supremacy it is difficult to say; it may be that he would have dressed with as great care had he been on a South Sea island” (Jerrold 200). En todo caso, el estilo que conformó como seña de identidad parece ser una síntesis entre elementos simples, que reaccionan al estilo de la vieja aristocracia, y algunos detalles que, por el contrario, asimilan dicho estilo. Así, Jerrold menciona que no usaba peluca, pero usaba polvos para el pelo “rather priding himself in retaining this remnant of the *vieille cour* among the crops and roundheads” (305). Esta síntesis entre elementos que señalan a la vieja aristocracia y elementos que señalan a la clase burguesa aspirante a ascender socialmente garantizó el éxito de Brummell como referente entre los contemporáneos que ambicionaban asimilarse con la aristocracia.

La capacidad de influencia de Brummell como referente en el periodo es excepcional y resulta difícil asumir una única hipótesis sobre sus causas, pero es probable que una de ellas sea esta capacidad de síntesis de su estilo. Así lo afirma Melville: “Brummell’s success as an arbiter of fashion arose from steering a course between over-elaboration of attire on the one hand, and, on the other, utter and deliberate neglect” (45). El estilo que impuso se detalla en general sobrio y “democratizador” pero, sin embargo, mantiene elementos distinguidos propios de la aristocracia antigua. En efecto, en tanto que *habitus*, el dandy promociona ciertos valores de manera intrínseca con el estilo: “In the dandy’s system, every ornament, every object, was tapped for its potential significance and its special contribution to the overdetermination of the intended message” (Stanton 161). La síntesis de estilos en Brummell apela a una clase burguesa aspirante a ascender socialmente, pero apela también a una aristocracia que pretende restablecer una nueva identidad en un contexto socio-económico que no domina. El estilo sintético de Brummell le convierte en un signo para estos dos grupos sociales, ambos grupos

dominantes, pero, asimismo, en conflicto entre ellos. Por tanto, Brummell recibe su capacidad representativa en el periodo, su carácter como símbolo, como consecuencia de su estilo o *habitus* sintético de los dos grupos hegemónicos en pugna.

Brummell inicia un periodo en el que la elegancia de la alta sociedad responde a la generación anterior simplificando sus formas: “In the generation immediately preceding Brummell’s the *Macaronis* had sponsored cult of slovenliness and disarray [...] Brummell [...] took pride in its application of the principles of restraint, naturalness and simplicity” (Moers 33); Melville también vincula el estilo “careless to a degree” de los jóvenes aristócratas del periodo como respuesta a “the affectations and fopperies of the *Macaronis*” (44). Brummell dispone de un estilo sobrio por necesidad, y acaba imponiéndose entre los jóvenes aristócratas probablemente como respuesta a las generaciones anteriores de la aristocracia. Fox resultó un antecedente a Brummell en esta cuestión, posicionándose mediante su estilo en contra del traje de la aristocracia; sus contemporáneos le acusaron de ejercer influencia entre los miembros de los clubes (Jerrold 85). Al igual que Brummell, el carácter representativo del estilo de Fox lo erige en símbolo y acaba por ejercer una influencia determinante entre sus contemporáneos.

Evidentemente, el estilo del traje tenía una correlación directa con el estatus social y el posicionamiento político; como se ha argumentado anteriormente, el estilo podía apropiarse de una representatividad que confería a la persona que lo mantenía la función de símbolo en la sociedad en la que estaba inscrito. En efecto, esta función del estilo como signo y elemento replicable e influyente queda definida en el concepto de *habitus*: el *habitus* podría definirse como un estilo que integra la estética con unos valores determinados y una identidad, de clase o de otro tipo, que difunde y promociona mediante dichos signos estéticos perceptibles. En consecuencia, el estilo funciona como un signo visible de las identidades y sus valores. No sorprende por tanto que sea precisamente en las postrimerías de la Revolución de 1789 cuando las características más suntuosas del estilo de la vieja aristocracia se desvanecieron: “But it was

during the era of ‘Jacobinism and Equality,’ in 1793 and 1794, that what were regarded as ‘the elegancies’ of dress received their death blow, to be revived a few years later by George Bryan Brummell” (Jerrold 85). Jerrold afirma que, el estilo de la aristocracia en la época previa a la Revolución de 1789, renació en la Regencia, pero no es del todo cierto: resurgió la noción de elegancia y distinción como principios reguladores del periodo. No obstante, el estilo del traje del periodo del Antiguo Régimen, durante el que la aristocracia dominaba la sociedad completamente, recargado con adornos, pelucas grandes y caras empolvadas, no regresó. Ciertamente, este hecho podría tomarse como un signo de la evolución del rol de la aristocracia en la sociedad y la progresiva pérdida de esta de la hegemonía económica y cultural.

En consecuencia, puede afirmarse que la influencia de Brummell es definitiva en la configuración de la estética y los valores de la Regencia, a través de su *habitus*. Brummell sintetiza, en la concreción de un individuo, el conflicto por la hegemonía cultural en curso durante el siglo. Su *habitus* resulta atractivo e influyente en la misma medida en que resulta representativo y, simultáneamente, produce y difunde valores de manera masiva mediante el poder de la influencia. En este aspecto, Gillingham especula acerca de la función de la moda como canalizadora de los cambios económicos y sociales dentro de las *silver fork novels*: “Fashion serves, in this literature, less as a means to avoid or deny the acute social problems preoccupying many Britons in the early nineteenth century, than as a vehicle for articulating a new consciousness of the unprecedented rapidity of social change” (64). En efecto, lejos de resultar un asunto trivial o frívolo, el traje, como aspecto del *habitus*, funciona como signo y, simultáneamente, como catalizador del periodo. En tanto que parte integrante del *habitus*, el traje no sólo representa ciertos valores, sino que difunde estos entre la sociedad en la que está inscrito.

El estilo de Brummell resulta significativo para la cultura del siglo XIX porque se instituye como un signo de la crisis de valores de la sociedad del siglo, en transición entre la

democracia por venir y la nostalgia por la aristocracia del antiguo orden. El primer dandy según todos los cánones fue un hombre de clase media que consiguió la asimilación cultural con la aristocracia, se introdujo en la Corte y los espacios exclusivos, y dictó además la moda para el resto de aristócratas del *bon ton*. Este hecho puede calificarse de irónico, pero es en realidad la esencia misma del dandismo: la síntesis de elementos en apariencia contradictorios, que expresa el conflicto en curso entre ellos. La estrategia fue un producto de la crisis de identidad de la aristocracia en la sociedad capitalista, concebida con el fin de excluir a la burguesía; con la llegada de Brummell, es explotada por un miembro de la propia burguesía para asimilarse con la aristocracia y adquirir un estatus social superior.

En este punto, es necesario recapitular acerca de la relación del dandy con la individualidad. La cuestión no parece tanto que el dandy destaque como individuo por su originalidad, sino como influencia ejercida en el periodo: “[Brummell is] at once a unique person—the ‘model of dandyhood for all time’”—and an embodiment of a common middle-class fantasy of aristocratic distinction” (Cole 137-8). Evidentemente, el estilo de Brummell no surge de la nada, sino que sintetiza aspectos concretos del *habitus* de la burguesía, así como aquel de la aristocracia del Antiguo Régimen. La hipótesis más probable es que la clave de su capacidad de influencia residiera en dicha síntesis.

Por otra parte, la historia de Brummell, de igual modo que la de otros dandies célebres, se escribe a través de anécdotas y relatos de terceras personas: no existen memorias escritas en primera persona y las cartas personales no han trascendido (Levillain 8). La principal fuente de anécdotas sobre Brummell son las memorias que escribió el capitán Jesse. Este apenas conoció a Brummell y, además, la gran mayoría de anécdotas son recogidas por personas que conocieron a Brummell en Calais y Caen (Melville vii), cuando el dandy se encontraba en decadencia, lejos de su núcleo de influencia en Londres. Por tanto, puede afirmarse que la fuente principal de conocimiento acerca de Brummell, de la que derivaron gran parte de los

textos que le retrataron posteriormente, constituye un relato que recoge el impacto de Brummell en el Londres del periodo de la Regencia y el reinado de Jorge IV, elaborado a través de testimonios indirectos *a posteriori*. Por tanto, el retrato del Brummell dandy influyente en la Corte está construido a través de narraciones elaboradas colectivamente, fundamentadas en aquellas anécdotas o rasgos que el colectivo consideraba significativos. En consecuencia, es probable que cuando las memorias de Jesse se publicaron en 1844, el relato que se recogió de Brummell pertenecía más al ámbito del mito que al de lo fáctico.

El término que más se repite en referencia a Brummell y los dandies es el de ‘mito’: Melville se refiere a él como “[a] legend” y a las anécdotas referidas a él como “myths” (45). Feldman se refiere al dandy como “that mythical creature” (27); después, continúa desarrollando: “They present special problems for critics [...] hovering between myth and history”. Del mismo modo, Carassus afirma: “el concepto de dandismo es más o menos mítico, y ciertamente tiene una realidad histórica” (26). La problemática en la interpretación de la crítica entre el carácter histórico del dandy y su imprecisión como figura concreta puede resolverse si se considera al dandy desde el ámbito del mito. Barthes define el mito como:

Podemos ver por esto que el mito no puede ser un objeto, un concepto o una idea; es un modo de significado, es una forma. Más adelante, será necesario establecer los límites históricos y las condiciones de uso de esta forma, y reinvertir la sociedad en ella: esto no impide que primero sea descrita como una forma<sup>10</sup>. (359)

---

<sup>10</sup> “On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée ; c'est un mode de signification, c'est une forme. Il faudra plus tard poser à cette forme des limites historiques, des conditions d'emploi, réinvestir en elle la société: cela n'empêche pas qu'il faut

Por tanto, el mito se define como “un modo de significado”. En efecto, el mito responde a una representación abstracta que se gesta a partir del conocimiento común de una sociedad. La indefinición del mito permite que este se difunda abierto a constantes reinterpretaciones en la cultura. Al expresar un aspecto significativo de la cultura en la que surge, el mito asimismo moldea su pensamiento, interactuando de manera recíproca con la sociedad. Por ello, el mito no responde tanto a unas características definidas como a la interpretación que la cultura establece sobre ellas. El hecho de que dicho significado se establece en base a una cultura particular define que el mito esté inscrito, por así decirlo, históricamente: cada mito surge como una necesidad de significado en un periodo determinado. Por tanto, las circunstancias sociales y materiales que generan esta necesidad de significado constituyen el fundamento para entenderlo. El concepto del dandy responde a esta definición; no en vano, Hans Hinterhäuseren incluyó al dandy en el libro *Fin de siglo: figuras y mitos*. El dandy surge como mito moderno en respuesta a las profundas crisis económicas, políticas y sociales que las sociedades inglesa y francesa del siglo XIX estaban sufriendo.

La definición del mito de Barthes se corresponde con la interpretación que ofrece Pine del Brummell de D’aurevilly: “D’aurevilly identifies Brummell as the expression of a social tendency, suggesting that Brummell was not entirely the leader of such tendency, but typical of it” (17). Pine y D’aurevilly muestran una interpretación acertada de Brummell: Brummell fue el mito consagrado ante las crisis diversas que afectaban a la sociedad en la transición hacia la democracia capitalista. En cierto modo, Brummell fue un producto de su época, pero, al mismo tiempo, también contribuyó a la configuración del siglo XIX: conformó, por tanto, una consecuencia de las circunstancias sociales tanto como un catalizador que configuró cambios

---

d'abord la décrire comme forme”.

en las mismas. Consecuentemente, Brummell funciona como mito a través de esta dinámica que establece con la sociedad. Además, resulta necesario añadir que esta influencia la ejerció como mito dandy, y no tanto como Georges Brummell y sus peculiaridades personales. Brummell no resulta una figura importante por lo que fue, sino por lo que la sociedad hizo de él. Dicho de otro modo: Brummell no ha perdurado como un individuo bajo el discurso propio de la historia, sino como un mito influyente en la sociedad en la que vivió.

La configuración del mito del dandy se sustenta en el reconocimiento colectivo del tipo. Asimismo, este reconocimiento se sustenta sobre la constante reinterpretación de la figura del dandy: el dandy es un sujeto exclusivista o arribista, distinguido o ridículo, original o imitador, en resumen, híbrido en su indefinición. La indefinición del dandy es la característica que le identifica como mito, puesto que le permite adaptarse a tantas variantes como intérpretes existan de la figura. Gloria Durán afirma que los dandies: “Serán seres que deciden vivir en un perpetuo movimiento de metamorfosis, entre personajes, entre géneros [...] y distintos géneros artísticos” (195), apostillando la cualidad híbrida del dandy. Del mismo modo, desarrolla la idea de que el dandy transita entre el ámbito de la historia y el mito, así como entre la identidad individual y la colectiva, “entre [...] las particularidades de un personaje y los ecos de las alusiones” (194).

En efecto, la individualidad particular de cada dandy se disuelve entre las diversas interpretaciones que se formulan acerca de él. Moers afirma que el dandy sintetizó en sí las ideas y actitudes de los autores más dispares de Francia e Inglaterra (13); de Brummell, dijo: “His personality, variously understood, established the canons of that vague agglomeration of affectations, aspirations and negations the nineteenth century called dandyism” (17). En este punto, es necesario definir la composición de este cánón de afectaciones y aspiraciones que constituyen a Brummell y a los dandies, y el modo en que dichas aspiraciones se relacionan con la modernidad y con la disrupción de las polaridades: Brummell fue adaptado como mito

por la cultura del siglo XIX debido a que su posición social, sus ambiciones y su disposición ante ellas eran perfectamente reconocibles para sus contemporáneos. No sólo esto: Brummell se convirtió en un mito porque materializó dichas ambiciones, porque fracasó en ellas, porque resultaba inmoral para los victorianos y distinguido para la Regencia, porque su atuendo sintetizaba la simplicidad de la democracia y, su ironía, el *wit* de la antigua aristocracia. Brummell fue un rebelde para algunos y un reaccionario para otros, un esteta para los artistas franceses y un *snob* vacío para los acólitos de *Fraser's*. Y, en todos los casos, Brummell en sí mismo carece de importancia, puesto que el aspecto relevante es la interpretación que cada grupo hace de su figura. El dandy es la personificación de las exégesis que la cultura establece sobre la crisis de la hegemonía cultural durante el siglo XIX.

Domna Stanton analiza al dandy como un signo en *The Aristocrat as Art: A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth-Century French Literature*. En la sección “A Dandy Idiolect”, Stanton cita a D’aurevilly para argumentar sobre el ‘efecto’ de Brummell: “Brummell’s ‘effect on others,’ wrote Barbey, ‘was even more immediate than any which language alone can create. He produced that effect by his intonation, look, gesture...even his silence’” (169). Stanton y D’aurevilly emplean a Brummell como un signo que la sociedad contemporánea descifraba a través de sus maneras, de su *habitus*. En efecto, si la importancia de Brummell reside en los efectos que produce sobre otros, resulta relevante como objeto, no como sujeto. Brummell como dandy es el conjunto de significados que el resto de agentes sociales del siglo XIX proyectaron como respuesta a sus diversas experiencias de la crisis cultural en la transición de la Era Moderna a la Contemporánea.

En conclusión, si Brummell es un signo, un mito, la “consecuencia de cierto estado social”, es necesario problematizar las razones por las que la interpretación del dandismo se ha centrado en el carácter personal y la individualidad. El dandismo propuso crear “un tipo inédito de aristocracia” (Carassus 25), puesto que la aristocracia que ambiciona el dandismo no se

distinguirá por “el dinero o el trabajo”, sino por “una distinción totalmente personal”.

La fascinación del dandy presenta elementos propios del culto religioso, regidos por el concepto sociológico de distinción propuesto por Bourdieu. El dandy que adquiere el estatus de referente para otros dandies es adorado como héroe y modelo para el colectivo a la manera de Carlyle; la individualidad de este se disuelve en favor de una representación abstracta que los devotos del colectivo abrazan por resultar significativa para ellos. Cecil apoya el carácter sublime de Byron con el siguiente argumento: “All the master-spirits of the age went hand in hand with him” (559), y estas palabras rememoran la idea de héroe carlyleano. De este modo, se alinea a Byron con otros referentes históricos del periodo, puesto que su relevancia no está vinculada únicamente con su estatus como celebridad amoral, sino que trasciende la historia como representante del periodo al que pertenece.

El significado que los contemporáneos adscriben a Byron le convierte en mito y figura de culto, excediendo así los límites de su propia individualidad para convertirse en un símbolo para el colectivo. Por otra parte, el credo básico de todo dandy -referente para el colectivo o devoto- se constituye sobre el principio de distinción. La paradoja resulta de erigir los símbolos y rituales de un culto pseudo-religioso sobre un principio vinculado a la sociedad. En lugar de sostener una religión sobre los valores trascendentales tradicionalmente asociados a la religión -Verdad, espíritu-, los dandies establecen un culto en torno a valores materiales y sociales, supeditados a su tiempo -ropas, maneras, distinción-. Las divinidades de religiones tradicionales, que se caracterizaban por ser etéreas y transtemporales, se transforman en figuras de culto humanas que sufren un proceso de simbolización. Estas figuras se sitúan en un periodo concreto: su origen es histórico y material, al contrario que las divinidades. A través del proceso de simbolización, alcanzan un estado abstracto que les convierte en mitos atemporales.

El estado híbrido de un culto abstracto que se origina de unas circunstancias históricas

y materiales precisas supone presumiblemente la base del rechazo que este despierta. Además, este culto está vinculado a una clase social privilegiada, que sufre un proceso de cuestionamiento de su identidad en el periodo. El *habitus* del dandy procede de una reinterpretación del *habitus* aristócrata, trasladado al contexto de la sociedad de consumo capitalista. El elemento social introducido en el culto al dandy aparece pertinentemente en una sociedad en crisis, en la que dos grupos disputan la hegemonía cultural. La aristocracia contemporánea instituye, en origen, este culto como estrategia para afianzar su posición en la hegemonía cultural. Las sucesivas reinterpretaciones del dandy profundizan sobre esta perspectiva original, en ocasiones, polemizando sobre esta figura, en otras, ejerciendo una apología de esta. Esta exégesis perpetua sobre el dandy es la que confiere una complejidad y un carácter paradójico al tipo.

Moers analiza la estrategia fallida de Vivian Grey como una asimilación incorrecta del dandismo: “Vivian uses [dandyism]. [...] As a dandy Vivian works too hard at the pose” (95). Esta concluye que dicho rasgo de Vivian Grey determina en última instancia que la estrategia sea fallida: “His unbridled ambition and his lust for power conflict with his self-control”. De acuerdo a la autora, este rasgo vincula a Vivian Grey con el arribismo más que con la doctrina estética de Brummell, dividiendo al dandy ambicioso de ascenso social y al dandy esteta en dos clases separadas. Las palabras de Moers reproducen la interpretación tradicional del dandismo como una pose estética que se ejerce desde una cierta laxitud de las normas y ausente de ambiciones que no respondan al mérito estético. La exegesis habitual del dandy, especialmente del dandy de la Regencia, le desvincula de su contexto histórico y económico; explicando esta pose como una cuestión estética autónoma, se invisibilizan las dinámicas de poder en juego en el dandy. A continuación, se citarán diversas fuentes críticas que sostienen este punto: Rosa dice de los personajes de *silver fork novels*: “They are not human beings first and pose and pretense second, but pose and pretense completely” (13); Pine: “the predominant

characteristic of the dandy is his elegance, an external, visual concern with form” (14); Feldman: “The dandy as merely a stylishly dressed, wealthy, and blasé man” (26). Godfrey califica la evolución del dandy: “This transformation of the Dandy from a mindless model of vanity to a model of the repressed dreamer and intellectual rebel” (27). Thorsten Botz-Bornstein: “The dandy is a man whose actions can be summed up in nothing other than in a 'way of life'. In other words: the dandy is a man of style” (286). La tesis completa del texto de Stanton consiste en concebir al dandy como “the aristocratic desire to construct and deploy the self as work of art” (5).

Stanton formula al aristócrata del siglo XIX como un *performer* artístico, cuyo objetivo es imponer su sensibilidad estética sobre otros grupos. En efecto, afirma explícitamente que los “impulsos artísticos” de la aristocracia del periodo tienen como finalidad “to impress one's superiority on others” (4). Stanton está de acuerdo con Thorsten Veblen en señalar que la capacidad de expresar estos “impulsos artísticos” depende de “sufficient economic freedom and prestige”; además, explicita: “The degree of proximity to the center of power will determine both the techniques needed to impress one's superiority on others and the nature of the image projected”. Por tanto, a pesar de calificar a estos impulsos de “estéticos” y de calificar la sensibilidad aristócrata del mismo modo, la hipótesis sostiene que la metodología y ejecución artística de este tipo de aristócratas depende de la posición relativa de estos en el sistema jerárquico de poder económico y social. En consecuencia, plantea implícitamente que la estrategia que la aristocracia lleva a cabo no responde únicamente a criterios estéticos. La estética es un medio que está determinado por la posición de poder del individuo que la desarrolla. En consecuencia, la imagen que proyecta el aristócrata ocioso, instrumento mediante el cual pretende presentar una imagen de poder y superioridad, está definida, a priori y a posteriori, por la posición social y económica que este sustenta. Consecuentemente, formular una teoría del dandy como sujeto estético autónomo del sistema político y económico

es problemático. Stanton afirma: “Every signifier which the aristocrat can control -looks, clothing, gesture, manners, speech- will be recruited into the expression of his superiority” (5). Continúa añadiendo: “Such an effort is more demanding of self-appointed aristocracies than of legitimized ones”.

La reducción del dandy a una dimensión únicamente estética tiene bastantes puntos que objetar: en primer lugar, a qué razón responde que el dandy se haya desvinculado del arribismo en la mayoría de exégesis del canon, y porqué su ambición se interpreta como independiente del poder y la jerarquía de clases. Sarah Rose Cole califica al principal y primer dandy del canon, Georges Brummell, como “an embodiment of a common middle-class fantasy of aristocratic distinction” (137-8). Claire Nicolay se adhiere a esta perspectiva, señalando:

Brummell insisted that he was completely self-made, and his audacious self transformation served as an example for both parvenus and dissatisfied nobles: the bourgeois might achieve upward mobility by distinguishing himself from his peers, and the noble could bolster his faltering status while retaining illusions of exclusivity”. (289)

El capitán Gronow narra un episodio en el que conoció a una tía de Brummell; la anécdota resulta relevante en cuanto que reafirma que, una vez aceptado en Carlton House y otros espacios exclusivos de la alta aristocracia, Brummell nunca retornó a su lugar de origen (cit. en Jerrold 178). Del mismo modo, es célebre la renuncia de Brummell a un puesto militar en Manchester. Este convenció al príncipe Jorge IV para resignar su puesto, argumentando que estaría separado del príncipe (Melville 36). La interpretación habitual a la decisión de Brummell es que estaría alejado de Londres y la sociedad del *bon ton*: “He wanted to spend his days and his nights in the neighbourhood of St. James Street; he desired to have more leisure to pursue his love-affairs”.

La cita de Melville explica la estancia de Brummell en la metrópoli como motivada por asuntos amorosos. No obstante, es innegable que Brummell constituye en última instancia un símbolo del arribismo y la asimilación cultural a principios de siglo. La realidad es que poco o nada ha trascendido sobre los asuntos amorosos de Brummell. Por el contrario, abundan las anécdotas sobre sus interacciones con miembros de la aristocracia. La mayoría constituyen un *corpus* de impertinencias en las que el dandy impone su distinción sobre aristócratas de estilo tradicional o burgueses. Por ejemplo, Melville cita una anécdota en la que Brummell devaluó a un hombre burgués de fortuna, afirmando que no era bueno para la reputación de Brummell ser visto con él (88). La siguiente anécdota alude más explícitamente al juego de poder que los dandies ejercían: después de su disputa con el príncipe Jorge IV, una dama de la alta sociedad retiró la invitación de Brummell a una fiesta. Este se presentó igualmente y menospreció a la anfitriona, pretendiendo que había confundido su apellido con aquel de una anfitriona rival (89).

Por tanto, las dinámicas de poder constituyen el tema principal de prácticamente todas las anécdotas de Brummell que han trascendido, tanto entre sus contemporáneos como póstumamente: “Like all other Regency wits, Brummell 's humour explored themes like class, rank, social mobility, and manners that were current topics in his time” (van Doren 72). El humor que desarrolla es puramente instrumental: su objetivo es estabilizar su posición dentro de la élite del *bon ton*. El objetivo final de Brummell no es otro que ser asimilado culturalmente con la aristocracia: “Brummell 's pretensions to meet on equal terms the highest in the land were never disputed” (Melville 85). A continuación, Melville enumera una serie de duques que recibían a Brummell en ocasiones marcadas; algunos, incluso, mantenían una habitación en reserva para él. En conclusión, es conveniente cuestionar la desvinculación de Brummell con el contexto político subyacente, y la lucha por la hegemonía cultural entre la aristocracia y la burguesía.

La vinculación de Brummell con los círculos de poder de la aristocracia londinense es evidente. El rechazo del puesto militar en Manchester no se debe sólo a las cualidades anti-estéticas de la ciudad que Brummell destacó con sorna. Manchester en el siglo XIX era una ciudad desarrollada alrededor de la industria, y no disponía de clase aristócrata relevante (Evans 6). Como destaca Thomas Gisborne: “London is the centre to which almost all individuals who fill the upper and middle ranks of society are successively attracted” (cit. en Stone 29). Es necesario recordar que la decadencia de Brummell no culminó con su disputa con Jorge IV, sino con el exilio a Caen (Melville 104), lejos de su círculo de influencia en Londres.

Por otra parte, es necesario también contextualizar la función de la estética en Brummell y el dandy de la Regencia dentro del concepto más amplio de *habitus*: “It is very evident that it was not merely because he dressed well that Brummell became the leader of society” (Melville 86), de hecho, testimonia que las ropas significaban más para el príncipe Jorge IV que para él (39). Lister elabora en la novela de *Granby* un retrato ficticio de Brummell en el que detalla las características de este: “the nameless grace of polished ease”, “powers of entertainment”, “lively [...] satire” (cit. en Melville 87). Chancellor afirma: “The Regency is marked by the cut of a coat or the utterance of an epigram” (24). En efecto, el estilo estético del dandy estaba intrínsecamente unido a ciertos comportamientos o actitudes. El más significativo es el ingenio *-wit-*, asociado con la producción de los epigramas antes mencionados. Los retratos de Brummell del periodo le presentan sirviéndose de dicho *wit*, característico del periodo, con el fin de cuestionar la posición social, tanto de aristócratas de linaje como de burgueses arribistas: “For censure, he had both ample and witty store” (cit. en Melville 87). Lister menciona “the art of cutting”, del que afirma que el trasunto ficticio de Brummell manejaba excelsamente. Sobre este asunto, especifica cómo el contexto era esencial para el *cutting*, suponiendo más sutileza cuanto más riesgo implicaba este. El riesgo que menciona Lister se refiere al insulto ejercido contra individuos de un mayor rango que aquel que profiere el insulto.

El ‘*cutting*’ del periodo consistía en ignorar la presencia de otro individuo o menospreciarle. Es evidente que dichas técnicas asociadas al dandismo comprendían una actitud de irreverencia ante individuos de rango social superior. Lister destaca entre las cualidades del Brummell ficticio: “[He] could talk down his superiors, whether in rank or talent” (cit en Melville 87). Cecil destaca como característica identitaria de Jack Harris, el dandy culturalmente asimilado de la novela: “Jack Harris was something more than impudent. He was impertinent. Impudence is the quality of a footman; impertinence, of his master” (14). La cita evidencia el vínculo entre la práctica del *cutting* y la dinámica del conflicto entre clases. “Impudence is a thing to be rebutted with brute force; impertinence requires wit for the putting down [...] he was impertinent, and his superiority was recognised by a low bow”. La función del *wit* refiere una pugna velada por establecer posiciones dentro de una jerarquía. El subtexto subyacente en el acto del ‘*cutting*’ contiene la rivalidad entre miembros pertenecientes a grupos hegemónicos de la sociedad de la época, fueran aristócratas o de la alta burguesía. La estrategia del *cutting* o las impertinencias proclamadas al estilo *wit* resultan efectivas, puesto que la jerarquización de la sociedad se ejecuta también por medios simbólicos. Por tanto, la admisión, admiración o desprecio por parte de grupos u otros agentes sociales resulta tan definitoria como acto de jerarquización como la renta o las propiedades que se posee cada individuo. La sutileza del insulto mencionada por Lister es una estrategia que permite a miembros de rangos inferiores menospreciar a aquellos de rangos superiores sin asumir riesgos.

La cita de Moers que estiliza a Brummell como un dandy apolítico y sin pretensiones contrasta, por tanto, con el retrato mítico que ha trascendido de Brummell. Brummell como arquetipo del dandy evidencia la atracción del siglo por la cuestión de la movilidad social; se impone la necesidad de un medio de expresión de las ambiciones y frustraciones que la posibilidad de dicha movilidad proporcionaba. Brummell como mito canaliza este conflicto y da expresión a los anhelos de la clase media como figura triunfante de la asimilación cultural.

Por el contrario, la decadencia de sus últimos días en Caen manifiesta el triunfo de la moralidad de la clase media victoriana. Así, Brummell sirve como fuente de pulsiones diversas dependiendo del grupo de agentes sociales que apela al mito. Sin embargo, el hilo conductor del mito de Brummell resulta, en todos los casos, el conflicto por la hegemonía cultural entre la aristocracia y la burguesía.

En efecto, acierta en señalar la necesidad de imponer su superioridad de una aristocracia en declive. No obstante, resulta un error asignar a esta aristocracia libertad estética para desarrollar un *habitus* individualizado. Según Stanton, la imagen del aristócrata poderoso se expresará de acuerdo a los parámetros dictados por los estándares y gustos de la cultura en la que está inscrito. Por el contrario, los aristócratas menos poderosos persiguen con su imagen una respuesta impactante, rechazando los estándares establecidos para este fin (4). No obstante, el *habitus* del dandy era identificado como *habitus* aristócrata por sus contemporáneos, lejos de ser una expresión aislada y desarrollada de modo individual. Por tanto, es erróneo asignar como causa primordial del dandismo la expresión individual y la superioridad de este a nivel individual.

Stanton presenta la clave del dandismo al señalar la necesidad de distinción de un tipo de aristócratas desubicados en el contexto del capitalismo, que persiguen por esta razón un medio de mantener la hegemonía cultural a través del orden simbólico. Sin embargo, desvirtúa el análisis dirigiendo este sobre los argumentos habituales del dandy como expresión individual estética, separada de la experiencia colectiva de clase, las necesidades sociales, y la crisis política y económica. No obstante, la expresión que utiliza Stanton acerca de la aristocracia del siglo XIX, “insist on their dominion over others without actually exercising [it]” (2), apunta a un modo de dominación en los mismos términos en los que Bourdieu describe la dominación simbólica, ejercida de “modo implícito, pre-reflexivo y pre-teórico” (cit. en Giménez 6). La dominación simbólica, a través del *habitus* y los valores simbólicos, se ejerce sin acción

aparente; actúa mediante sistemas de creencias, valores y gustos impuestos de manera no plenamente consciente. La razón de que la imposición de este sistema de valores permanezca imperceptible se debe a que se efectúa de modo “pre-reflexivo y pre-teórico”.

Stanton y Veblen analizan la aristocracia del capitalismo como un grupo sin otra voluntad de dominio que el dominio estético. La mayoría de los análisis acerca del dandismo plantean la rebelión estética de los dandies como un gesto vacío de poder, una especie de canto de cisne o estertor que la aristocracia emite como protesta impotente. El ascenso de la burguesía sitúa a la aristocracia en una posición progresivamente en declive tanto en la hegemonía económica como en la política. Por otra parte, el carácter imperceptible de la acción del orden simbólico silencia la efectividad de este como instrumento de control social. Estos hechos -la pérdida progresiva del monopolio político y del poder económico de la aristocracia, y la imperceptibilidad de la acción del orden simbólico- promueven una interpretación del dandismo como desinteresado políticamente.

Si bien las menciones al contexto político son constantes a lo largo del canon, existe prácticamente unanimidad en interpretar el dandismo desde la perspectiva del “Art for Art 's Sake” del movimiento esteticista; esto es, caracterizándolo como una expresión estética desvinculada de cualquier interés que no sea el propiamente estético. Prueba de esta interpretación son las tesis de Stanton y Veblen, que dividen la aristocracia en dos tipos: la aristocracia que se impone como élite a través de la fuerza -el ejercicio militar- y la explotación del trabajo de clases inferiores -sistema feudal- (2), y la aristocracia bajo el sistema capitalista, dedicada a enaltecer los valores simbólicos propios desde una perspectiva capitalista. Las novelas *Pelham* y *Vivian Grey* fueron también objeto de críticas con respecto a la superficialidad de los dandies protagonistas. Las descripciones pormenorizadas del *habitus* aristócrata, estilizadas para el consumo de la burguesía ambiciosa de asimilación cultural y la aristocracia del *bon ton*, así como la reputación del editor Colburn como apologista de la

aristocracia, contribuyeron a la interpretación negativa de las novelas por parte de la crítica contemporánea. Rosa defiende: “Not only Pelham, but also Vivian Grey are surprisingly earnest when studied by anyone not prepossessed with the notion that a dandy must necessarily be a mental lightweight devoted only to the cultivation of the sillier formalities of social intercourse” (18-9).

En conclusión, el concepto de historia de Carlyle y su relación con el héroe aporta unas reflexiones pertinentes en torno al dandismo, considerando que este concepto constituye el punto de partida de la teoría del dandy como heraldo del periodo en los textos de Baudelaire y D'aurevilly, y que estos dos textos son fundamentales para el establecimiento de una reflexión teórica acerca del dandy. La aplicación de esta teoría en los textos del dandismo aborda dos cuestiones interesantes: el vínculo intrínseco entre el dandy y su contexto político y socioeconómico, y su función como referente simbólico para la sociedad en la que está inscrito. En términos de heraldo, el dandy constituye un signo con la capacidad de sintetizar el periodo. Evidentemente, dicha capacidad de síntesis es definida por ciertos rasgos característicos que el dandy posee, y que comparte con el colectivo que le convierte en referente. El dandy se define recurrentemente como mito, puesto que se establece como una narrativa que el colectivo elabora, que considera significativa y, por tanto, representativa. Por tanto, el dandy apela a determinadas necesidades, ambiciones y ansiedades de la sociedad que le erige como su estandarte.

A través del capítulo, se han definido dichas ambiciones, dominantes particularmente entre ciertos grupos sociales del siglo XIX. En efecto, tanto Moers como Rosa establecen las *silver fork novels* de la Regencia como guías para acceder a la sociedad aristócrata, dirigidas fundamentalmente a la clase burguesa (Moers 68; Rosa 15). No obstante, esta afirmación alcanza por completo al dandy durante todo el siglo XIX, puesto que el dandy mantiene un *habitus* esencialmente aristócrata, incluso en sus personificaciones decadentes a finales del

siglo. El análisis de la figura de Brummell evidencia el rol esencial del dandy dentro del conflicto entre la clase aristócrata y la burguesa durante el siglo XIX: lejos de permanecer ajeno a las circunstancias económicas y políticas, el dandismo de Brummell participa y opera desde el núcleo mismo del conflicto.

Las anécdotas acerca de Brummell exponen las dinámicas de poder presentes en el siglo; puesto que estas anécdotas constituyen el relato mítico de Brummell, construido de manera colectiva por la sociedad en la que está inscrito, puede argumentarse que el relato mítico de Brummell se sostiene sobre los conflictos de clase y las dinámicas de poder desarrolladas. Por tanto, este conflicto constituye el centro del interés colectivo en Brummell. Este relato colectivo se construye sobre el conflicto entre la clase aristócrata y la burguesa, sin embargo, el conflicto se desarrolla en el dandismo en el ámbito simbólico. Dicho conflicto se manifiesta simbólicamente a través del conflicto entre valores, definidos como identificativos de ciertos grupos sociales. En concreto, los grupos sociales involucrados en este conflicto son la aristocracia y la burguesía. Brummell, en tanto que asimilado cultural, constituye un puente entre la clase aristócrata y la clase burguesa, simbolizando mediante su figura el conflicto en curso.

El dandy arquetípico nació en el seno de la burguesía, pero aspiraba a acceder a la sociedad aristócrata. Mediante esta aspiración, la figura de Brummell resulta atractiva para la alta burguesía, que albergaba las mismas ambiciones de asimilación cultural. La figura de Brummell sintetiza costumbres y rituales de la aristocracia con una voluntad estética democratizadora y, a través de esta síntesis, la clase burguesa se siente apelada, puesto que la asimilación cultural resulta accesible. Por tanto, puede concluirse que Brummell resulta representativo por la síntesis equilibrada de su *habitus*, entre la distinción y el elitismo de la aristocracia en sus relaciones y costumbres, y la accesibilidad del estilo estético que adoptó.

Brummell constituye el dandy arquetípico sobre el que se fundamentan el resto de dandies; en consecuencia, resulta forzoso que esta figura mantenga ciertos aspectos en común con las siguientes personificaciones del dandy, presumiblemente, en relación a las cuestiones más representativas del tipo. Se ha definido a Brummell como un individuo de origen burgués que ambiciona la asimilación cultural con la burguesía. No obstante, también existen dandies de origen aristocrático como, por ejemplo, Lord Henry, en *The Portrait of Dorian Gray*, o Pelham, en la novela homónima. Por tanto, es preciso identificar los rasgos en común entre estos dos tipos de dandies, de diferente clase social. El análisis de los dandies aristócratas revela que sus costumbres y características no coinciden plenamente con aquellos de la aristocracia tradicional: el dandy aristócrata es principalmente urbano, vive soltero y de manera independiente, sin responsabilidades con respecto a su linaje. En este aspecto, resulta interesante introducir la clasificación de la aristocracia de Stanton: este define al individuo cuyo *habitus* cumple con las características mencionadas como un aristócrata adaptado a las condiciones del capitalismo, situando el origen del tipo durante el siglo XV y, su cúlmen, en el siglo XIX (2).

El elemento representativo común entre el dandy burgués y el dandy aristócrata, por tanto, es la síntesis entre elementos y valores propios de la clase aristocrática, y valores característicos del régimen capitalista burgués. Esta síntesis simboliza un periodo de transición entre el orden feudal aristocrático y el régimen de la democracia capitalista. Si bien el régimen feudal resulta lejano en términos económicos y políticos, hasta cierto punto, para la sociedad del siglo XIX, la aristocracia todavía dispone de una decisiva influencia en términos culturales. En efecto, los valores de la aristocracia siguen siendo dominantes en las sociedades inglesa y francesa durante gran parte del siglo XIX: como ejemplos evidentes de ello, se han presentado desde las *silver fork novels* de las primeras décadas del siglo, al texto ensayístico de Balzac o los textos de Wilde a finales de siglo. El dandy sintetiza este periodo transitorio en su

característico *habitus* híbrido. Sin embargo, es preciso destacar que los valores aristócratas predominan en la figura del dandy, puesto que el dandy mantiene el *habitus* propio de un aristócrata acomodado, con la única excepción de que dicho *habitus* se desarrolla en núcleo urbano y bajo el régimen capitalista.

Mediante la integración de estos valores aristócratas en la figura modernizada del dandy, la aristocracia mantiene la posibilidad de preservar la hegemonía cultural. La clase aristócrata se encuentra en un período de crisis, puesto que el sistema económico y político ya no se sustenta únicamente sobre las funciones, militares y administrativas, que ejercía en el sistema feudal. En consecuencia, la única estrategia disponible para mantener la hegemonía reside en la dominación simbólica sobre el resto de grupos sociales. Esta dominación se ejerce a través de los valores: la imposición de ciertos valores como adecuados establece el dominio simbólico del grupo correspondiente a dichos valores. El dandy establece una dinámica en la que su *habitus*, al resultar distinguido y deseable, promociona los valores de la aristocracia integrados en el mismo.

La hipótesis central de este capítulo es que la influencia del dandy puede explicarse desde esta perspectiva. La influencia del dandy, tal y como se presenta en los textos, mantiene una relación directa con la representatividad. Así, la capacidad de influencia de la figura resulta mayor cuanto mayor poder de representación simbólica posee dicha figura. En el caso de Brummell, el equilibrio sintético entre el *habitus*, predominantemente aristócrata, y la asimilación de ciertos valores propios del capitalismo, tales como el espíritu individualista y la democratización del traje, propician que Brummell sea erigido símbolo de la asimilación cultural, por parte de la clase burguesa más acomodada. La influencia, como capacidad de movilización simbólica de una figura, puede definirse como una de las funciones esenciales del *habitus*. Tal y como se ha definido en el capítulo anterior, el *habitus* engloba dos funciones fundamentales de la práctica social: el establecimiento de las identidades sociales, y la difusión,

promoción o censura de los valores correspondientes a cada identidad. En tanto que figura con una identidad social propia y representativa, el dandy puede definirse como *habitus*; del mismo modo, también puede aplicarse el término en tanto que dicha figura funciona como referente que influye, promocionando cierta estética, costumbres o valores entre individuos del mismo grupo o aspirantes al mismo, integrando todos estos elementos de manera indivisible.

Por otra parte, la definición del dandy como *habitus* plantea la cuestión de la identidad del dandy en términos colectivos. El *habitus* problematiza los límites entre el desarrollo individual de la personalidad y la regulación social. Puesto que el *habitus* se asimila mediante la práctica social y, por tanto, se adquiere de un modo horizontal y pre-consciente, la regulación no es percibida. El *habitus* se asimila mediante una regulación impersonal y colectiva, de modo que todos los individuos emiten normas y las acatan simultáneamente. Las descripciones del dandismo como culto coinciden con la descripción del *habitus* en los términos en los que el dandismo opera como una influencia sutil, pero persuasiva. Una conclusión lógica de esta definición del fenómeno del dandismo como *habitus* es que el dandy no se desarrolla únicamente en términos individuales, ni en términos de originalidad, sino que se construye también como una identidad colectiva, regulada y acatada colectivamente. Por añadidura, además, el elemento descrito en el dandy como influencia puede interpretarse en términos de dominación simbólica, puesto que la influencia del dandy siempre se ejerce hacia una única dirección: la imposición de determinados valores de la aristocracia dentro del sistema capitalista.

## Capítulo III: Definición y contexto del dandismo. La crisis de la aristocracia en el siglo XIX

Los anteriores capítulos han delimitado el contexto socio-económico del dandy, demostrando el fundamental vínculo que este mantiene con el periodo de crisis y la transición hacia la democracia capitalista. Este capítulo demostrará las correspondencias entre el discurso crítico contra la aristocracia, desarrollado entre el siglo XVI y el XIX, y la construcción del dandy. Con este fin, se examinarán los textos de Lawrence y Jeanne C. Fawtier Stone, y Eric J. Evans. El texto de Stone aporta un análisis detallado desde el punto de vista sociológico acerca de la movilidad social en Inglaterra en el periodo desde 1540 a 1880. La selección de las fechas recoge dos puntos claves, decisivos en el declive de la autoridad y las funciones ejercidas por la aristocracia. La primera fecha, 1540, supone un periodo en el que la casa Tudor había proporcionado una paz relativa en territorio inglés, que permitía a sus vasallos residir fuera de murallas defensivas y castillos y, por tanto, depender en menor medida de la protección militar proporcionada por la aristocracia. Por otra parte, Stone señala que este año resultó clave por las numerosas cesiones de bienes inmuebles pertenecientes al clero a manos privadas; estos bienes públicos pasaron a engrosar el mercado de propiedades inmobiliarias (25). En consecuencia, el primer acontecimiento marca un punto de inflexión en la progresiva degradación del poder de la aristocracia, como resultado de la pérdida de sus funciones, mientras que, el segundo, marca un hito señalado en el desarrollo del mercado y la propiedad privada, puntales del sistema económico capitalista. El segundo año marca un golpe definitivo contra los privilegios de esta clase, mediante la aprobación de dos leyes a lo largo de la década: una de ellas, en 1888, establece los denominados *county councils*, con la determinación de acabar con el monopolio político de la aristocracia en las zonas rurales. La segunda ley permitía la venta de terrenos y propiedades que previamente sólo podían obtenerse por herencia dentro

de las familias de la aristocracia (26). Evidentemente, a lo largo del siglo XIX existen otras tres reformas legislativas fundamentales en la erosión del poder político de la aristocracia que Stone no menciona en esta introducción: las tres reformas electorales, en 1832, 1867 y 1884. Para examinar el impacto de estas leyes en la sociedad inglesa, así como el ambiente socio-político y los antecedentes que propiciaron su aprobación, servirán de apoyo los textos de Evans.

Stone parte de la hipótesis, comúnmente aceptada, de que el progreso en la escala social resultaba más sencillo en Inglaterra que en otros países europeos. La movilidad social, las relaciones entre aristocracia y burguesía, así como los procesos de asimilación cultural y los requisitos necesarios para ella conforman el núcleo de dicha hipótesis; consecuentemente, el texto resulta de interés para esta tesis. El uso del término ‘asimilación cultural’ se emplea a causa de este texto, a pesar de que suele aplicarse en sociología a otro tipo de grupos sociales. Por añadidura, las fechas ofrecidas por Stone enmarcan el discurso ofensivo contra la aristocracia que sirve de marco para el desarrollo del dandismo, argumento que se desarrollará en este capítulo. No obstante, resulta imprescindible delimitar dicho discurso y la identidad del aristócrata de la figura del dandy, describiendo las diferencias y puntos comunes entre ambos.

De acuerdo a la definición del dandy como mito construido por el colectivo, desarrollada en el capítulo anterior, el dandy se expresa a través de discursos muy diferentes, dependiendo del colectivo productor. El capítulo analizará los diversos discursos alrededor del dandy, demostrando el carácter versátil de este. Principalmente, se dispondrá para dicho análisis de las *silver fork novels* y las críticas incluidas en la revista *Fraser 's*, así como aquellas escritas por William Hazlitt y Carlyle, célebres críticos del dandismo. Se debatirá si el dandy responde a una estilización y, por tanto, promoción, del *habitus* aristócrata en las *silver fork novels*, o si, por el contrario, las descripciones del dandy mantienen cierta ironía crítica en ellos. Las *silver fork novels* de la Regencia fueron habitualmente estimadas por la crítica en tanto que precedentes de *Vanity Fair* o como referencia de los textos de Carlyle (Gillingham 63). No

obstante, la crítica de las últimas décadas ha ofrecido una perspectiva más compleja de las mismas, examinando su contexto socio-político y el impacto de su recepción. Los dandies epitomizan en la conciencia pre-victoriana la laxitud moral de la Regencia; por esta razón, el dandy y las *silver fork novels* se convierten en objetivos a atacar por parte de aquellos que preconfiguran la moralidad victoriana.

El punto de inflexión fundamental en la recepción de las novelas del dandismo se sitúa en el año 1830: el fin del reinado de Jorge IV marca el fin de una era dominada por los últimos vestigios del poder aristócrata. Guillermo IV se erige para los periodistas de *Fraser's* en paradigma del *gentleman*, modelo de hombre de valores burgueses que prefigura la era victoriana. En consecuencia, este año supone un periodo de transición fundamental entre la hegemonía cultural de la aristocracia durante la Regencia, y la instauración de los valores burgueses como dominantes en el periodo victoriano. Por otra parte, los sucesivos prefacios publicados para la novela *Pelham* servirán para demostrar la relación entre el dandismo y la nueva aristocracia. La intención expresada explícitamente por Bulwer-Lytton de modernizar al aristócrata como un líder adecuado a los valores de la democracia capitalista, supone un ejemplo evidente de esta relación. Además, partiendo de las afirmaciones ambiguas incluidas en el ensayo de D'aurevilly, se especulará acerca del origen del dandismo como inglés o francés, aportando también testimonios contemporáneos del siglo, recogidos en fuentes diversas.

El último punto debatido en este capítulo abarca los aspectos concretos que configuran al dandy, particularmente, los valores asociados y opuestos a él. La distinción constituye el principal instrumento mediante el cual el dandy impone sus valores, como se ha descrito en el capítulo I; esta distinción se ejerce desde el estilo o *habitus*, proclamando a través de la superioridad de una estética determinada la superioridad de los valores integrados en ella. Este capítulo determinará los valores principales que configuran el dandismo, así como aquellos

que, en oposición, definen al grupo opuesto al dandy. Estos valores son, principalmente, la ociosidad y la improductividad. Por el contrario, los valores opuestos al dandismo son el utilitarismo, la moderación y la ostentación, la sencillez, el trabajo y, por encima de todos ellos, el dinero. A lo largo de diferentes textos del cánon dandy, pertenecientes a distintas décadas del siglo, se examinará el modo en el que estos valores se distinguen o censuran, asociándose en todos ellos los dos primeros valores al dandy, mientras que los últimos se asocian a la clase burguesa, calificándose de vulgares. En efecto, la vulgaridad constituye el opuesto a la distinción; a través de estos dos calificativos, se organizan jerárquicamente los grupos sociales.

Como conclusión previa al desarrollo del capítulo, resulta necesario señalar el marco metodológico que se empleará en él. En el ensayo *Distinction*, Bourdieu postula que las sociedades se organizan jerárquicamente en torno a conjuntos de valores polarizados: buen y mal gusto, elegancia y ostentación, distinción y vulgaridad (172). Consecuentemente, los valores simbólicos se organizan como contrarios. De este modo, estos valores organizan las identidades y las prácticas sociales que ejercen dichas identidades en un sistema jerárquico. Por tanto, la jerarquía social es determinada y estructurada de acuerdo a valores simbólicos opuestos. El orden social se mantiene como orden simbólico mediante estructuras mentales que los agentes sociales adquieren a través de la práctica social. Estas estructuras componen el sistema de creencias de la sociedad en la que se inscribe: la moralidad, los valores, el gusto, se adquieren todos ellos bajo el orden simbólico. A través de estos valores simbólicos, la sociedad se organiza en jerarquías. Los valores hegemónicos se corresponden con aquellos asociados a los grupos hegemónicos. Este sistema, el orden simbólico, está inscrito en los individuos a través del proceso de socialización, y opera con la misma eficacia que las regulaciones y normativas explícitas. No obstante, su ejecución resulta imperceptible, puesto que opera desde un nivel de pre-consciencia. Este esquema teórico se aplicará en los textos con el objetivo de analizar la oposición entre el dandy y sus valores correspondientes, y el burgués y sus valores.

## **El discurso contra la aristocracia en el siglo XIX. Crisis en la identidad de clase y orden simbólico**

Stone recoge una serie de características del aristócrata concebido entre el siglo XVII y el XVIII que concuerdan a la perfección con el *habitus* del dandy en el siglo XIX: culto, elegante, ocioso, defensor del linaje, refinado y de buen gusto. Stone afirma que este era el retrato del aristócrata en la conciencia colectiva: “Such were the stereotypes of fiction [...] and popular imagination” (19). El dandy es el producto de una recreación del aristócrata que critica el capitalismo y la burguesía, reconfigurado por la propia aristocracia para establecerse como objeto de ambición de la burguesía. Consecuentemente, el dandy es objeto de críticas similares a aquellas dirigidas hacia la clase aristócrata en el periodo: improductividad, frivolidad, esnobismo, egoísmo, privilegios.

El discurso en contra de la aristocracia llega a su punto culminante en el siglo XIX, especialmente al finalizar la Regencia. El reinado de Guillermo IV sirve como oposición y crítica a los valores desplegados durante el reinado anterior de Jorge IV y la Regencia: el reinado del primero sirve como antecedente de la era victoriana. La interpretación del dandy de la Regencia que se ha heredado en nuestros días pertenece, en su aspecto crítico, a la perspectiva victoriana. Rosa destaca la influencia del contexto político, la popularización del discurso ofensivo en contra de la aristocracia en los textos de Carlyle y sus contemporáneos. Debido al volumen de agitaciones sociales en las que Inglaterra se veía envuelta alrededor de la década de 1840, argumenta, no era posible que un crítico leyera las *silver fork novels* con distanciamiento (18). La cuestión es que la interpretación política de Carlyle no es menos política que aquella de las propias novelas, o de cualquier otro texto del canon del dandismo, puesto el caso: el dandismo supone una proyección fluída del conflicto entre los valores de la aristocracia y los de la burguesía. La diversidad de perspectivas acerca del dandy surge

dependiendo del productor del mensaje.

Esta tesis tomará a Pelham y Vivian Grey como los dandies ejemplares de la Regencia en la ficción. En el caso de estas novelas, existe a grandes rasgos una triple divergencia en la perspectiva del dandy: la perspectiva del editor, Colburn, que probablemente coincidiese con la de la mayoría del público de las novelas durante las dos primeras décadas del siglo; la perspectiva de los autores, Bulwer-Lytton y D'Israeli, y, por último, la perspectiva como críticos de Carlyle y la revista *Fraser's*, correspondiente con la incipiente moralidad victoriana.

El conflicto entre el editor y los autores de las novelas en la caracterización de los personajes expone el conflicto entre la posición mayoritaria de la sociedad de 1820 y la ambición personal de los autores. La perspectiva del editor resulta interesante, puesto que el éxito comercial de las novelas implica que esta perspectiva coincide con aquella de la mayoría de la sociedad contemporánea. Los cambios que Bulwer-Lytton y D'Israeli deseaban introducir demuestran que estos autores tenían una ambición más allá del éxito comercial. Por otra parte, Rosa interpreta que la afiliación moral de Carlyle le impide apreciar la “seriedad” con la que Pelham y Vivian Grey acatan su carrera política (19). Rosa destaca los estudios sobre política económica y la pugna de Pelham por un puesto en el Parlamento. Del mismo modo, Vivian Grey incluye una intriga política que, si bien está caracterizada por más fantasía que realismo, demuestra que no es un “ocioso” (20).

La intriga política forma una buena parte del grueso de ambas tramas; no obstante, no es menos cierto que Pelham contenía en la primera edición un capítulo completo dedicado a la filosofía de la moda del protagonista, que Bulwer-Lytton suprimió, debido precisamente a las críticas de Carlyle (Moers 69). De hecho, este capítulo conforma la crítica que dirige Carlyle hacia la novela en su totalidad (Gillingham 67). La realidad es que la perspectiva de Carlyle era la afianzada mayoritariamente en la década de 1830 acerca de los dandies y la Regencia.

La crítica actual considera únicamente las *silver fork novels* de la Regencia en tanto que precedentes de *Vanity Fair* o como referencia de los textos de Carlyle: “Fashionable novels are said to be interesting only insofar as they ‘increase our understanding of those who react against them, especially of Thackeray’” (cit. en Gillingham 63). Los dandies epitomizan en la conciencia pre-victoriana la laxitud moral de la Regencia; por esta razón, el dandy y las *silver fork novels* se convierten en objetivos a atacar por parte de aquellos que preconfiguran la moralidad victoriana por venir. Los valores de la clase media se imponen en la década de 1830 con la llegada de Guillermo IV. Todos los autores coinciden en señalar el periodo como punto de inflexión de la sociedad y su moral hegemónica. La cuestión del dandy y la frivolidad de su carácter, calificado recurrentemente como inmoral, responde a la posición moral victoriana que estaba gestándose en la sociedad; las páginas de *Fraser’s* y los textos de Carlyle anticipan y difunden masivamente este discurso.

La configuración del dandy de la Regencia en las décadas de 1810 y 1820 es producto del juego establecido por la aristocracia acerca de su *habitus*: la aristocracia es consciente de que los fundamentos de su valor simbólico se tambalean, cuestionados por la obsolescencia de sus funciones en la sociedad capitalista. En consecuencia, reelabora un *habitus* que comparte algunas características y valores con la aristocracia tradicional. Este *habitus* pasa a denominarse bajo el nombre de ‘dandy’, pero contiene en sí la esencia simbólica de la aristocracia, reconfigurada para la imaginación de la nueva sociedad capitalista. Así, se plantea como objeto de las aspiraciones de la clase media; de este modo, mantiene la hegemonía cultural desplazando el discurso que el nuevo orden capitalista difunde sobre la aristocracia.

La aristocracia comienza a cuestionarse ya en el siglo XVII, pero el siglo XIX supone el culmen de dicho cuestionamiento. Evans señala como alrededor de 1815 las clases bajas y medias apelan a una reforma electoral que amplíe la representación en el Parlamento. Con este objetivo, construyen un discurso alrededor de aquello que denominan “clases productivas”

contra “clases improductivas” (1994, 29). Hacia finales del siglo XIX, en la década de 1890, el discurso ofensivo contra la aristocracia todavía puede encontrarse en textos como *The Portrait of Dorian Gray*, en el que Lord Henry señala: “I quite sympathize with the rage of the English democracy against what they call the vices of the upper orders. The masses feel that drunkenness, stupidity, and immorality should be their own special property” (23).

La corrupción política de los ‘*rotten boroughs*’ solidifica el discurso en contra de la aristocracia. Bulwer-Lytton explica en *England and the English* que la influencia de la aristocracia se extiende a todos los asuntos de Estado, ejerciendo autoridad sobre el rey y seleccionando la totalidad de los ministros (24). Evans afirma explícitamente que existe “an anti-aristocratic movement” (1994, 46), sustentado sobre esta cuestión. Ante este discurso, la aristocracia responde reconfigurando los mismos valores que las clases baja y media estaban sosteniendo en contra de ella: la ‘improductividad’ se convierte en distinguida ‘ociosidad’; la obsolescencia de la clase, en digna ‘tradicición’; los privilegios heredados sin mérito personal, en el reputado linaje. En contra, sostienen los valores que las clases medias buscan imponer como ‘vulgares’. La ostentación, el trabajo, el dinero, las profesiones: todos aquellos valores asociados con la burguesía se convierten en manos de la aristocracia en armas para atacar el orden simbólico de esta. En consecuencia, el discurso referente a la aristocracia y la burguesía del periodo coincide plenamente con los valores simbólicos que maneja el dandy a lo largo de todos los textos.

Un ejemplo de este discurso se encuentra en el personaje de Algernon, en *The Importance of Being Earnest*. Este se postula como una caricatura amable del dandy como aristócrata en el capitalismo. Algernon produce las citas humorísticas sobre el carácter de los jóvenes aristócratas, tal y como eran percibidos en el periodo: “My duty as a gentleman has never interfered with my pleasures in the smallest degree” (Acto II), pronuncia solemnemente ante Worthing. Algernon se declara “over-dressed”, y se percibe como holgazán y vanidoso.

Worthing declara: “Your vanity is ridiculous, your conduct an outrage” (Acto II). Algernon cita la gran máxima del dandismo: “It is awfully hard work doing nothing. However, I don’t mind hard work where there is no definite object of any kind” (Acto I). Wilde reduce al absurdo el concepto de ociosidad de la aristocracia capitalista: la producción y el trabajo son valores fútiles, pero no existe valor tan reprochable como lo utilitario.

De estos hechos, puede extraerse que la génesis del dandismo resulta propiamente del conflicto político -entre otros conflictos- del periodo; desvincularlo de este origen resulta en la despolitización de una figura profundamente política. La cuestión de que este origen político permanezca inadvertido frecuentemente se debe a que esta politización se ejerce desde el orden simbólico. No obstante, como indica Bourdieu, el orden simbólico es fundamental para establecer el orden social: “The classificatory system [...] makes its own [...] specifically symbolic contribution to the maintenance of that order only because it has the specifically symbolic power to make people see and believe which is given by the imposition of mental structures” (1996, 480).

El orden social se mantiene como orden simbólico mediante estructuras mentales que los agentes sociales adquieren a través de la práctica social. Estas estructuras componen el sistema de creencias de la sociedad en la que se inscribe: la moralidad, los valores, el gusto, se adquieren todos ellos bajo el orden simbólico. A través de estos valores simbólicos, la sociedad se organiza en jerarquías. Los valores hegemónicos se corresponden con aquellos asociados a los grupos hegemónicos. En el dandy se inscribe esta lucha simbólica entre valores de la aristocracia y aquellos de la burguesía. El dandy, como *habitus*, produce tanto como reproduce esta lucha: una vez personificado el conflicto en curso, contribuye a establecer discursos diversos y difundirlos a través de todo tipo de textos, desde artículos de prensa hasta novelas, pasando por anécdotas orales y memorias de celebridades de la época. Bourdieu expresa la eficacia del orden simbólico de esta manera: “Systems of classification would not be such a

decisive object of struggle if they did not contribute to the existence of classes by enhancing the efficacy of the objective mechanisms” (1996, 480). El orden simbólico es un “objeto de confrontación decisivo” porque contribuye junto con los mecanismos objetivos a imponer una jerarquía, sutilmente, en el caso del orden simbólico. En consecuencia, el orden simbólico es sustancial para el orden social, pero su ejecución permanece invisible para los agentes sociales que lo perpetúan.

La estetización del dandy es producto de la invisibilización que se produce cuando el orden simbólico actúa: cuando el dandy se reduce a objeto estético, y la estética se concibe como un ente autónomo a las condiciones materiales, políticas y sociales, el dandy se convierte en un objeto despojado de carga política. La exégesis crítica más presente en el canon del dandismo se resuelve en estos términos, tal y como se ha demostrado a lo largo de esta tesis. Si bien existe habitualmente una mención en referencia a la oposición del dandy a los valores burgueses, esta línea se desarrolla como argumento únicamente en términos de oposición: el dandy se identifica con la aversión por la democratización. Sin embargo, la relación del dandy con el capitalismo es bastante más compleja, como se ha demostrado a lo largo de la tesis. Por otra parte, esta aversión a la democracia suele presentarse como una respuesta meramente estética, explicada desde el desprecio que la democracia burguesa otorga al valor estético frente al valor utilitario. Por tanto, la explicación suele simplificarse afirmando que el dandy se opone a la burguesía en la medida en que se opone a la devaluación de la belleza.

En este punto de la argumentación, se ha llegado a la conclusión de que la estética, lejos de ser autónoma, contribuye a establecer el orden simbólico y la hegemonía cultural de las sociedades. Por tanto, puede concluirse que el dandy se alinea con un sentido de belleza que se corresponde con su grupo social, del mismo modo que el burgués sostiene su propia noción estética. El gusto establece una distinción entre los grupos, que se organizan de modo jerárquico.

El dandy se presenta a menudo como un sujeto marginal, en la resistencia pasiva frente a la ideología hegemónica de la burguesía. Por el contrario, es un sujeto que ejerce un acto político, en la medida en que establece unos valores como distinguidos y rechaza otros como vulgares. A través de esta distinción, se establece la jerarquía de los grupos sociales. El dandy opera desde el orden simbólico, razón por la cual su influencia en el orden social permanece invisible: “The symbolic struggles between the classes have no chance of being seen and organized as such” (Bourdieu 1996, 251). Así, el dandy de la Regencia establece el gusto y el comportamiento hegemónicos durante las dos primeras décadas del siglo XIX; cuando Guillermo IV es coronado, el contexto de reforma política y revueltas sociales, y el auge de la burguesía propicia que los valores de la Regencia se conviertan en inmorales. La reorientación de los valores transforma al dandy de sujeto de estilización y objeto de deseo, a objeto de escarnio moral. La década de 1830 se sirve del dandy como figura ejemplarizante; el dandy pasa a producir y reproducir la moral burguesa como personificación de la inmoralidad del periodo de la Regencia. La interpretación del dandy como sujeto frívolo cuya única preocupación son las ropas y la *toilette* es heredera de la perspectiva victoriana sobre el dandy de la Regencia.

La controversia que acompaña a la figura del dandy a lo largo de todo el siglo evidencia la vinculación de este con asuntos relevantes para la sociedad contemporánea. Después de Brummell, Pelham supone el segundo modelo más influyente de la Regencia. Moers afirma que la novela se celebró en Inglaterra como “the hornbook of dandyism”, estableció un modelo de dandismo nuevo y expandió el dandismo inglés durante la década de 1830 en Francia (68); también afirma que se erigió como una advertencia en contra de comportamientos indeseables para los victorianos. La influencia de la novela en la sociedad de finales de 1820 y 1830 es innegable. *Pelham* se publica por primera vez en 1828; Moers destaca la relevancia del contexto político en las posteriores revisiones que Bulwer-Lytton realizó: “Between 1828 and

1835 Bulwer had witnessed the destruction of a world he had been brought up to take for granted. Since 1836, *Pelham* has never been reprinted in its entirety” (69). Considerando estas citas, y la decisiva influencia de *Pelham* en los jóvenes de la década de 1820, puede extraerse como conclusión que el dandy abarca una dimensión más allá de la meramente estética: el dandy como *habitus* de la aristocracia de la Regencia modela el discurso -propio del orden simbólico- en torno al conflicto entre la aristocracia y la burguesía. Los distintos grupos de agentes sociales se apropian del discurso que les interesa y lo difunden a través de la personificación del dandy.

Bulwer-Lytton retoma la tradición de la comedia de la Restauración en sus retratos satíricos de la aristocracia. Moers destaca cómo la pertenencia y el conocimiento de la alta sociedad modela la novela, debido a la agudeza y precisión de la crítica hacia esta sociedad, combinado con una apreciación de sus valores (74). De nuevo, el dandy se muestra como una figura que aprecia la sociedad elegante de manera ambivalente: estiliza sus valores, pero satiriza ciertos aspectos. El dandy vive, respira y se relaciona en la sociedad elegante, pero permanece siempre como un observador ligeramente distanciado. Moers describe la novela como un ejercicio de egotismo, en el que el tema de la misma empieza y acaba en el propio dandy: “The dandy as observer must find himself by far the most interesting subject of observation, and the dandy as satirist must find his own pose by far the most fertile field for satire” (75).

El dandy conforma, simultáneamente, un sujeto estilizado y un objeto de sátira. La posición de observador, a la vez integrado pero distante, en la sociedad aristócrata, sustenta esta doble perspectiva. Por una parte, la auto-conciencia del dandy elabora una pose que puede resultar en la estilización o la ironía, dependiendo de si los medios por los que esta se obtiene permanecen ocultos o se revelan. El dandy es un doble signo de fascinación o ironía, en la interpretación alterna como sujeto integrado en la sociedad elegante o sujeto marginal de la

misma. Por otra parte, la faceta de observador distante permite una crítica de la sociedad en la que el dandy existe: la perspectiva de extrañamiento permite reevaluar los valores asumidos ‘naturalmente’ por la práctica social.

### ***Silver fork novels* y representaciones de la aristocracia**

Al contrario de lo que afirma Moers, la trama de la novela se expande fuera de los límites del dandy protagonista. De hecho, las *silver fork novels* en general se sustentan de la interacción entre el joven dandy y otros personajes típicos del periodo. Si bien el dandy por sí mismo personifica el espíritu de la Regencia y supone un tema de interés complejo, no es menos cierto que *Pelham*, *Vivian Grey* o *Cecil* presentan también otros tipos de individuos de la alta sociedad: viejos aristócratas, *lady patronesses*, toscos miembros de la alta burguesía, aristócratas intelectuales. El dandy sirve como medida de contraste contra estos otros personajes y sus respectivos valores: las viejas generaciones de la aristocracia y la nueva aristocracia, la experiencia de un aristócrata varón joven y aquella de una mujer aristócrata madura, la burguesía y la nobleza, el aristócrata ocioso y aquel que ha asumido un papel de responsabilidad social. La función del dandy es tanto aquella del observador como la del punto de referencia sobre el cual se interpretan otras identidades presentes en la Regencia. La distancia entre los valores del dandy y aquellos del resto de personajes es la distancia entre los valores dominantes en la Regencia y los valores de otras identidades que conviven en el periodo.

Moers expresa la relación entre la pose y la política en la siguiente afirmación: “Only gradually does he reveal that his dandyism is a pose: not a mere pose, but an immensely difficult, conscious and effective pose. It is training for power” (76). En esta cita apunta el modo en el que la “pose” del dandy comprende una función más ambiciosa que la estética, relacionándola de manera directa con el poder. En efecto, el desenlace de *Pelham* como

aspirante a político y emprendedor de una campaña política local apoya este argumento (cap. XXXV). La cuestión que no aborda Moers es la indivisibilidad de la “pose” y el “poder”. Según su argumento, existen diversos tipos de poses, no todas ellas vinculadas al poder. En el caso de Pelham, la pose que ejerce está definitivamente vinculada a él. No obstante, la definición del *habitus* explica el modo en que esta forma una unidad integral de elementos, que abarcan la estética, las costumbres, el gusto y los valores. Por tanto, toda noción de “pose” forma parte integrante del *habitus* y, consecuentemente, define como *habitus* el orden simbólico y las jerarquías de la sociedad en la que está inscrito.

Rosa describe a Bulwer-Lytton editando afanosamente la novela después de las críticas de frivolidad recibidas por parte de Carlyle y otros críticos contemporáneos. Las ediciones fueron extensas, relativas a “offending matter[s]” y el objetivo suponía “to tone down some of the irritating egotism of Henry Pelham” (82). Además, explica que la edición revisada suprime las veintidós máximas acerca del traje que Pelham ofrece a su sastre (83): la discusión sobre ropas es menos específica y más concisa. Además, Bulwer-Lytton agrega hasta tres prefacios en las sucesivas ediciones que clarifican las intenciones que albergaba transmitir con la novela.

En general, todas estas ediciones persiguen rebajar la presencia de los valores aristócratas del dandy, criticados a la luz del capitalismo: el lujo, la frivolidad y el egoísmo de una clase privilegiada. Las críticas a la novela y la orientación de las ediciones demuestran la vinculación existente entre el *habitus* del dandy y los valores de la aristocracia: la representación detallada del traje supone una frivolidad, dado que la implicación del dandy en estos asuntos y otros detallados en la novela -como las fiestas y reuniones en espacios exclusivos-, posiciona al personaje en el *habitus* de la aristocracia. En consecuencia, estas cuestiones son calificadas de egoístas, porque estas actividades e intereses forman parte integrante de la identidad aristócrata. Por tanto, el ataque de Carlyle y aquellos críticos con los dandies de las *silver fork novels* supone, en realidad, un ataque contra la clase aristócrata y, en

particular, al aristócrata propio de la Regencia. En efecto, el periodo del reinado de Guillermo IV resulta clave en la crítica contra la clase aristócrata, puesto que dicho periodo supuso la última década de privilegios para esta clase.

El debate sobre si la representación de la aristocracia en las *silver fork novels* es literal o irónica es constante a través del canon del dandismo, tanto en la crítica contemporánea como en la actual. *The Edinburgh Review* publicó una reseña de *Pelham* en 1832, afirmando: “Under the guise of satire in *Pelham* there was an anxiety to engage our sympathies and enlist our prejudices on behalf of the man of fashion” (cit. en Rosa 83). Rosa y Moers no dudan del tono irónico general que impregna la novela (Rosa 84; Moers 76). No obstante, también se aprecia una estilización del *habitus* aristócrata en las suntuosas descripciones del lujo y la vida ociosa del protagonista y otros aristócratas, incluso después de las modificaciones de Bulwer-Lytton. La ambivalencia está presente en la novela y en el propio Bulwer-Lytton, como bien apunta Moers: “Readers [...] could not decide whether Bulwer was for his dandy hero or against him, whether *Pelham* was the author’s self or the author’s villain. The confusion was in the author’s mind as well as in his novel” (76).

En este punto, cabría plantearse que, bastante probablemente, esta confusión estuviera implantada en la conciencia colectiva de la sociedad del período. La sociedad se encontraba en tránsito de los valores del feudalismo a los valores del capitalismo; durante una transición así, se cuestionan algunos valores del orden anterior, pero se mantienen otros. La ambivalencia de *Pelham* hacia los valores de la aristocracia tradicional se asemeja a la síntesis del *habitus* de Brummell, en el sentido de que ambos presentan rasgos y valores propios de la aristocracia tradicional, pero cuestionan y alteran algunos otros. Del mismo modo, la sociedad inglesa de 1820 se encuentra entre la admiración y el rechazo de la clase aristócrata.

En opinión de Moers, el objetivo de Bulwer-Lytton era atacar “the excesses of

Exclusive society” (76). En efecto, las tesis de este en contra de los privilegios de la antigua aristocracia y la cuestión de la función de la aristocracia en el nuevo panorama político y económico están presentes en todos sus textos; *Pelham* no es una excepción. *Pelham* presenta la tesis de Bulwer-Lytton acerca de la renovación necesaria que la aristocracia debía ejercer sobre su educación y funciones. El ensayo *England and the English* afirma que las clases altas deben de mejorar la calidad de la educación que reciben para su propia “self-preservation” (152). Bulwer-Lytton critica la enseñanza ofrecida en las “public schools”, en base a que aquello que enseñan supone “nothing [that] it is necessary to the public utility to know” (162); la educación de la aristocracia es “superficial”, “useless” (164); Bulwer-Lytton acude a Jeremy Bentham en la definición de aquello que es útil aprender (168). Rosa apunta que Bulwer-Lytton estuvo en contacto con filósofos de principios benthamistas a mediados de 1820, y entró en el Parlamento apoyando la reforma electoral en 1831 (86).

La tesis de Bulwer-Lytton para este capítulo del ensayo se resume así: “[It is] an aristocratic institution that those who are to govern us should be at least enlightened” (170); “If the aristocracy would remain the most powerful class, they must continue to be the most intelligent” (175). El discurso de Bulwer-Lytton acerca de la educación de la aristocracia no es personal; corresponde a la corriente de pensamiento general del partido *Whig*. Evans afirma de este partido: “They saw themselves as the solid, responsible ballast of the country, supremely equipped alike by their breeding and their broad education” (1991, 10). La mayoría de los ministros *Whigs* eran “paternalist landowners” (87).

Por su parte, el último prefacio de *Pelham*, publicado en 1848, apela al cambio político acaecido desde la primera edición de la novela: “I am convinced that classes amongst us are far more united than they were in the later years of George the Fourth” (xxii). Bulwer-Lytton señala la diferencia entre la Inglaterra contemporánea de la novela y aquella de 1848. Desde el primer prefacio que redactó explicando su posición, ha defendido la frivolidad de la novela en

términos de realismo: dicha frivolidad es sólo la representación de una clase inscrita en un periodo determinado (vi-vii). En el prefacio de 1848, sigue afirmando lo mismo: “This work is the picture of manners in certain classes of society twenty years ago, and in that respect, I believe it to be true and faithful” (xxiii).

Bulwer-Lytton pronuncia su declaración de intenciones en el primer prefacio a *Pelham*: “This will be an excuse, perhaps, for the appearance of frivolities not indulged for the sake of the frivolity; under that which has most the semblance of levity I have often been the most diligent in my endeavours to inculcate the substances of truth” (viii). De este modo, presenta la frivolidad como un rasgo que sintetiza la moral de la aristocracia de la Regencia. Así, justifica este rasgo en la novela como un medio para, por una parte, representar la naturaleza de la aristocracia en el periodo; por otra, moralizar sobre los valores de esta aristocracia y analizar la utilidad de estos en el nuevo contexto histórico.

Por tanto, *Pelham* vincula las maneras con la moral, puesto que la moral se produce y reproduce a través del *habitus*: las ropas, las costumbres, el gusto y otras “trifles”. Bulwer-Lytton se refiere a la descripción detallada del *habitus* de la aristocracia como “trifles”: “By treating trifles naturally, they may be rendered amusing[...] the same cause also may render instructive” (vi). En su opinión, la representación detallada del *habitus* aristócrata convierte la novela en un entretenimiento para el lector; a través de este entretenimiento, el lector puede deducir una moralidad implícita. Por esta razón, Bulwer-Lytton elige un formato de novela popular durante la Regencia como vehículo para su tesis sobre la reestructuración de la aristocracia y sus funciones en la democracia capitalista.

Por otra parte, las *silver fork novels* constituyen un género de novelas cuyo tema principal es la descripción de la sociedad de la alta aristocracia, a través de las interacciones sociales y las costumbres. La elección de este género por parte del autor cumple una doble

función: ofrecer una conclusión moral al lector a través de una novela popular, en apariencia “ligera”, y describir con detalle el *habitus* y la sociedad de la aristocracia de la Regencia. El dandy es el mediador perfecto de este mensaje: en primer lugar, reproduce el *habitus* de la aristocracia con una cierta hibridación con otros valores. En segundo lugar, este carácter de hibridación le sitúa en un plano relativamente distante dentro de los círculos de la vieja aristocracia. De este modo, puede ejercer una perspectiva informada pero crítica sobre la sociedad aristócrata. En tercero, el dandy es una figura popular del periodo: la personificación de este argumento en una figura reconocible para el lector de la época facilita la asimilación del mensaje. Además, es preciso considerar que el dandy se genera desde la raíz del mismo conflicto que Bulwer-Lytton plantea explícitamente.

Así, el dandy protagonista de *Pelham* es una manifestación más del conflicto simbólico que subyace entre la clase aristócrata y la clase burguesa. Bulwer-Lytton expresa este conflicto desde la posición de un individuo privilegiado de la aristocracia que persigue reposicionar la identidad de la aristocracia desde el prisma del utilitarismo capitalista: el político de mérito que ha ganado su derecho a gobernar a través del trabajo y el conocimiento: “Under the frivolities of the hero, it is easy to recognise the substance of those more serious and solid qualities which time has educed from the generation and the class he represents” (xxiii).

Bulwer-Lytton no duda en afirmar en este último prefacio que la novela sirvió como heraldo de la nueva aristocracia por venir; afirma que la representación de un joven de la aristocracia que estudiaba a Mills y política económica era criticado como una “incongruencia” en relación al periodo de la publicación de la novela. Sin embargo, “the truth of that conception is apparent now [...] The fine gentlemen of that day were preparing themselves for the after things, which were already foreshadowed”. Los valores contenidos en el personaje de Pelham fueron la respuesta a un discurso crítico contra el concepto tradicional de aristocracia, y la síntesis de una identidad reconfigurada que reunía valores útiles para la sociedad

contemporánea.

Bulwer-Lytton describe el carácter del joven aristócrata de la Regencia como fuente de “antithesis” (vii): “a fop and a philosopher, a voluptuary and a moralist”, y destaca: “a trifle in appearance, but rather one to whom trifles are instructive, than one to whom trifles are natural”. La clave de la novela reside en su noble naturaleza como *silver fork novel* y novela de aprendizaje (Moers 76; Rosa 76): mientras que una parte de la novela está destinada a observar las costumbres de la sociedad de la vieja aristocracia, en otra, el protagonista aprende a reafirmar una nueva identidad aristócrata. En ella, asume los valores que la sociedad capitalista reclama a la aristocracia como clase política en el nuevo orden capitalista.

La evolución de Pelham a lo largo de la novela está marcada por las dos figuras de influencia que dictan su aprendizaje: su madre y su tío. Al principio de la novela, su madre introduce a Pelham en las vicisitudes de la sociedad elegante. A través de una serie de cartas, esta le aconseja sobre qué relaciones son más ventajosas; la madre de Pelham se constituye como una *patroness*, una representante de la vieja aristocracia. Por el contrario, en el capítulo XXXVII, Pelham narra cómo su tío le insta a instruirse debido al inicio de su carrera en la política. Entre los filósofos que Pelham lee por recomendación expresa de su tío, se encuentran Jeremy Bentham y John Stuart Mill, filósofos contemporáneos cuyas teorías se asocian a los principios del utilitarismo. Pelham estudia las constituciones de Inglaterra, Francia y E.E.U.U. de América, debido a que los considera gobiernos de “mayor excelencia”, así como tratados de política económica.

Si existe un punto en común en todos los textos filosóficos que estudia, es la vinculación que tienen con el nuevo orden de democracia burguesa. Los valores presentes en el utilitarismo, las constituciones de E.E.U.U. y Francia corresponden al ámbito de la democracia capitalista; la política económica establece que la regulación de una nación se practique desde la economía.

El tío afirma que en la cuestión política: “how inseparably allied is the great science of public policy with that of private morality” (174). La afirmación sintetiza en cierto modo la moral de la aristocracia tradicional con aquella de la burguesía que comenzaba a reafirmarse: en efecto, la aristocracia se instituye desde el concepto de lo público, mientras que la burguesía se gesta desde lo privado.

A causa de las funciones públicas de la aristocracia -la actividad política, la gestión y administración de propiedades y municipios- la identidad de la aristocracia se vincula a lo público. No en vano, en *Cecil*, el protagonista expresa que la familia albergaba “a detestation of Ormington Hall: perhaps because, at the family place, there was no pretext of parliament or parties to keep them asunder” (2). La cita muestra la vinculación entre la residencia familiar, el linaje y las funciones públicas. La familia debía de permanecer en la residencia que administra, y a cuyo linaje está vinculada. Sólo los meses de actividad en el Parlamento les permitían viajar a la ciudad. Por otra parte, también muestra con ironía la desintegración del concepto de *duty* para la aristocracia, unida a la independencia de los miembros de la familia.

Lauren Gillingham expresa que las *silver fork novels* en general y *Pelham* en particular:

Shared the concern, voiced by so many in the post-Napoleonic period, about the legitimacy and fitness of the ruling class to lead modern British society [...] Although frequently denounced as an uncritical derivation of aristocratic corruption and exclusivism, the silver-fork school provided a key cultural locus in which both the possibilities and bounds of emerging subjective and social formations could be articulated and critiqued. (64)

Stone afirma que entre el siglo XVII y el XVIII se gestó “a clash of cultures” entre “[the] upwardly mobile capitalist” y “the country squire” (19). Entre los valores que destaca del primero, están “self-disciplined” y “utilitarian”; entre aquellos que destaca del segundo, “a

paternalist ruler” y “the pursuit of a life of elegant ease and leisure”. Henry Pelham desarrolla su carácter entre ambos conjuntos de valores, con tendencia a oscilar hacia los valores de la burguesía capitalista al final de la novela. A través de las enseñanzas de su tío, forma sus valores de aristócrata para adaptarlos al contexto de la política en el ámbito capitalista que reclamaba la sociedad. En el prefacio a Pelham, Bulwer-Lytton señala que el cambio que él había anticipado para la aristocracia, se había materializado posteriormente: “Rank is more sensible of its responsibilities; Property, of its duties” (xxi).

El dandy de las *silver fork novels*, al igual que el dandy de los ensayos de Balzac, Baudelaire y D’aurevilly, inscribe al dandy en un contexto social muy determinado. Este contexto es la crisis por la hegemonía cultural del siglo XIX. A pesar de las críticas de superficialidad contra estas novelas, es notable la vinculación de estas con los valores de la aristocracia en el periodo. Por tanto, la crítica contra las novelas no es una crítica hacia las novelas únicamente, sino a las novelas como vehículo de los valores simbólicos de la aristocracia. Del mismo modo, la estilización de dichos valores en las novelas promueve el apoyo simbólico a esos valores. El dandy en estas novelas se presenta con la ambivalencia que describe Bulwer-Lytton: entre frívolo e intelectual, ocioso y ambicioso. El *habitus* del dandy se plantea a medio camino entre la sátira y la estilización, entre la interpretación literal de su vanidad y la ironía de la representación caricaturizada de un tipo de aristócrata que pertenece a la conciencia colectiva del siglo.

### ***Fraser’s* y William Hazlitt: 1830 como punto de inflexión en la hegemonía cultural**

Las críticas de *Fraser’s*, sin embargo, se dirigieron únicamente hacia la interpretación literal de las *silver fork novels*. El artículo “Fashionable Novels”, publicado en abril de 1830,

acusa a las novelas de Colburn de sostenerse sobre la descripción detallada de las maneras de la clase aristócrata (320). El escritor del artículo critica que “the novel of manners [...] is one unvaried, eternal harping on high society”. Se argumenta que la descripción de esta clase y sus costumbres no es beneficiosa, puesto que no puede extraerse lección moral de ella.

Una lectura del texto expone que este se hace eco del discurso depreciativo de los valores de la aristocracia que corría en el periodo. El autor argumenta que resulta evidente que no existe provecho en las lecturas de estas novelas “from a consideration of the constitution and the principles of that society -for all therein is artifice and deceit”. Por tanto, los principios de la sociedad elegante son caracterizados en el artículo como “artificio y engaño”. Además, afirma, la sociedad de la aristocracia está marcada por una “routine of frivolity, folly, and nonsense”. El autor del artículo califica todo lo referente a la sociedad elegante como “artificial and conventional” (321). Las críticas al carácter aristócrata son las habituales: frivolidad, artificiosidad, hipocresía.

El artículo “Mr. Edward Lytton, Bulwer’s Novels; and Remarks on Novel~Writing”, publicado en *Fraser’s* en junio de 1830, denomina en varias ocasiones a los protagonistas de las novelas de Bulwer-Lytton como “fops” (516). El autor cita a Shakespeare para comparar las cualidades de un ‘fop’ con aquellas de un auténtico ‘gentleman’: “There are men whom nature makes and those whom the tailor makes”. La asimilación del dandy con un sujeto meramente estético es un argumento habitual para la crítica del dandismo. Carlyle desarrolla este argumento como central en *Sartor Resartus*, la sátira que publicó como respuesta a la “metafísica de las ropas” que se estableció con el dandismo en la Regencia. Carlyle define al dandy como “a clothes-wearing man” (cit. en Moers 37).

El *fop* es el dandy, el modelo opuesto al *gentleman* que la clase media victoriana persigue imponer en la lucha cultural del siglo. En este nuevo modelo, el concepto de

*gentleman* se reconfigura desde el sentido original de hombre perteneciente a la nobleza. El concepto de *gentleman* propuesto por *Fraser's* y Carlyle elimina los valores simbólicos asociados tradicionalmente al término -aquellos de la nobleza-, y agrega los valores de la clase media. El *fop*, por el contrario, adopta los valores de la aristocracia filtrados por el régimen capitalista. Los críticos del dandy reducen la identidad de este a un individuo cuya única preocupación son la *toilette* y la vida social: el *fop*. En realidad, estos elementos forman parte integrante de la identidad del dandy, siendo fundamentales para configurar el orden simbólico de esta. El ataque al dandy como superficial es el ataque a los valores del dandy en su integridad y, consecuentemente, a los valores de la aristocracia capitalista que el dandy sostiene.

La cuestión del dandy como sujeto estético se manifiesta como una simplificación evidente de la figura. En efecto, el dandy engloba unos valores simbólicos que asimila a través del uso de ropas y costumbres asociados a la clase aristócrata. La estética es un elemento dentro del *habitus* del que se sirve el dandy, pero es indivisible de otros elementos como las costumbres, las maneras, la moral, el gusto: toda una disposición de signos que señalan de manera implícita la elección de ciertos valores simbólicos que rigen la identidad del grupo. En efecto, después de la definición del dandy como un objeto producido por sus ropas, se desarrolla en el artículo un párrafo de adjetivos críticos con el aspecto moral del dandy, entre ellos “knavé”, “rascal”, “proud”, y “shallow”.

La vinculación inmediata del aspecto estético del dandy con la moralidad y otros valores simbólicos de este en el artículo, apoya la cuestión de la estética del dandy como parte integrante de un esquema simbólico. La crítica permanente que sufre el dandy a lo largo del siglo y el carácter visceral de estos ataques revela la importancia de considerar la estética del dandy dentro de un conjunto que engloba valores morales y simbólicos pertinentes en la lucha por la hegemonía cultural del siglo. De este modo, el ataque a la frivolidad del dandy puede considerarse a la luz de la lucha entre aristocracia y burguesía que venía sosteniéndose desde

el siglo XVII; esta lucha se establece mediante los valores simbólicos de ambos grupos.

William Hazlitt ofrece otro ejemplo de crítica de tono moral del dandy en el artículo “The Dandy School”; no en vano, la denominación *silver fork novel* de este tipo de novelas procede de este texto (Gillingham 68). El artículo es una reseña literaria de *Vivian Grey*, pero, de igual manera que los artículos de *Fraser’s*, se extiende al género de *silver fork novels* en su totalidad. En el desarrollo de la crítica, introduce unos comentarios muy pertinentes sobre la naturaleza del dandismo: “Far from extending your sympathies, they are narrowed to a single point, the admiration of the folly, caprice, insolence, and affectation of a certain class [...] That is the end and moral of it: it is part and parcel of a system. The Dandy School give the finishing touch to the principles of paternal government”. Hazlitt se dirige directamente a la raíz del asunto y afirma que las novelas son un instrumento de la aristocracia para mantener la hegemonía cultural de la que habían disfrutado durante siglos. Las *silver fork novels* suponen un instrumento de la aristocracia para mantener la hegemonía cultural mediante el orden simbólico.

Hazlitt sigue el mismo argumento de *Fraser’s* sobre la disfuncionalidad de las *silver fork novels* como literatura de aprendizaje y su incapacidad para ofrecer retratos complejos de diversos tipos de personajes: “You have no new inlet to thought or feeling opened to you; but the passing object, the topic of the day (however insipid or repulsive) is served up to you with a self-sufficient air”. Las *silver fork novels* se muestran como textos absortos en sí mismos, y sus personajes permanecen aislados de cualquier interacción con otros grupos sociales. Esta perspectiva representa de manera bastante fidedigna aquello que Moers denomina el *exclusivismo* practicado por los dandies y las nuevas generaciones de la aristocracia: la separación tanto física como simbólica del resto de grupos de la sociedad, incluidos miembros de la aristocracia que no poseen *bon ton*.

La sociedad exclusivista persigue precisamente el objetivo de impedir el acceso de individuos ajenos a sus espacios propios, así como denigrar los intentos de asimilación cultural. La distinción se ejerce desde un *habitus* concreto, que se compone de un código estético que integra vestimenta, gusto y maneras, entre otros elementos. Consecuentemente, la vestimenta es uno de los aspectos utilizados para la discriminación de individuos de otros grupos en el exclusivismo ejercido por los dandies. En conclusión, las críticas que Hazlitt dirige hacia la superficialidad presente en las novelas y los personajes de estas suponen por extensión una crítica hacia los valores de la aristocracia exclusivista: la dedicación del dandy a sus trajes tiene la función última de distinguirse del resto de individuos y grupos, especialmente la burguesía y la vieja aristocracia.

La crítica al dandy como *fop*, sujeto implicado únicamente en sus ropas, es, por extensión, la crítica a los valores en decadencia de la aristocracia. La aristocracia se sirve del dandy para mantener su posición hegemónica. En consecuencia, el *habitus* del dandy sustenta una gran importancia para la lucha cultural del siglo XIX, puesto que demarca dichos valores simbólicos, incluido el aspecto estético. Por extensión, la crítica a la intrascendencia de las *silver fork novels* se establece a través de la crítica a la carencia de sustancia intelectual del dandy: “The age of intellect, indeed! —the age of foppery!” (“Mr. Edward Lytton, Bulwer’s Novels; and Remarks on Novel-Writing” 516), remarca irónicamente un colaborador de *Fraser’s*.

La crítica hacia la superficialidad de las *silver fork novels* también señala la exégesis habitual de los personajes de estos como no desarrollados psicológicamente y caricaturescos. Esta interpretación se corresponde con el debate sobre si el dandy es un objeto que estiliza el *habitus* de la aristocracia y lo convierte en objeto de deseo para el resto de grupos - especialmente, la burguesía-, o si se trata, por el contrario, de un sujeto que satiriza este mismo *habitus* y lo ridiculiza mediante la exageración de sus características principales. El desarrollo

de los personajes en las *silver fork novels* se limita a tipos abstractos, que presentan los valores clave de cada tipo representado. La influencia de Wilhelm Meister sobre *Pelham* y otras *silver fork novels* está bien documentada (Rosa 9; Salmon 41; Howe 126; Moers 76). Por tanto, es probable que este estilo de personificación de la novela sea herencia de la novela de aprendizaje: Susan Howe califica a Wilhem Meister de “novela de ideas” (43) y afirma que los personajes son, en gran medida, abstracciones (50). Howe explica que la edición final de la novela llega a tal nivel de abstracción porque Goethe “had come to consider his life so typical of much human experience” (57). En efecto, tanto Bulwer-Lytton como D’Israeli siguen el modelo de Wilhelm Meister en la caracterización de los personajes. La abstracción de los personajes se muestra más acusada en *Vivian Grey*, novela en la que los personajes reciben nombres caricaturescos que expresan un rasgo destacado de sus personalidades; uno de estos personajes llega a recibir el nombre de un personaje de un cuento de hadas.

Hazlitt se posiciona en este debate como crítico de la apología de las clases altas que impregnaba las *silver fork novels*:

Far from extending your sympathies, they are narrowed to a single point, the admiration of the folly, caprice, insolence, and affectation of a certain class; — so that with the exception of people who ride in their carriages, you are taught to look down upon the rest of the species with indifference, abhorrence, or contempt.

Por su parte, Howes explica acerca de un episodio de *Wilhelm Meister* que este aprende cómo vive la aristocracia, y reacciona con “an excessive admiration for them which his experience here does not justify” (53). Al igual que *Wilhelm Meister*, las *silver fork novels* responden a la disposición de la época por representar la ansiedad generada por la movilidad social: el siglo XVIII y XIX suponen el cúlmen del proceso en el que la aristocracia es cuestionada por su

‘improductividad’, en palabras del discurso contemporáneo. Las interpretaciones diversas del *habitus* aristócrata en estas novelas reproducen y producen el discurso general, contradictorio y confuso, debido a su situación liminal en el tránsito entre la hegemonía cultural de la aristocracia y la hegemonía burguesa.

El artículo “Mr. Edward Lytton, Bulwer’s Novels; and Remarks on Novel Writing” cita *Pelham*, seleccionando una frase del capítulo XLIV. En esta cita, Pelham expresa el cambio de funciones que aplica al *habitus* de dandy: de adoptar el dandismo con la obtención de capital social como fin, a utilizar este capital social con fines políticos:

A year had made a vast alteration in my mind; I had ceased to regard pleasure for its own sake, I rather coveted its enjoyments, as the great sources of worldly distinction. I was not the less a coxcomb than heretofore, nor the less a voluptuary, nor the less choice in my perfumes, nor the less fastidious in my horses and my dress; but I viewed these matters in a light wholly different from that in which I had hitherto regarded them. Beneath all the carelessness of my exterior, my mind was close, keen, and inquiring; and under the affectations of foppery, and the levity of a manner almost unique, for the effeminacy of its tone, I veiled an ambition the most extensive in its object, and a resolution the most daring in the accomplishment of its means. (518)

El autor del artículo cita parte de este párrafo como desacreditación a causa de la frivolidad que domina el *habitus* del dandy; ante la autodefinición de Pelham como “filósofo y *coxcomb*”, el artículo le caracteriza en contra como “a moralist as a well as a debauchee” (518).

No obstante, este párrafo de la novela es valioso como representación del *habitus* del dandy como un todo, integrando la estética y el gusto junto con la moral y otros valores simbólicos. Por otra parte, el párrafo identifica explícitamente distintas funciones del

dandismo: en primer lugar, la función esencial del dandismo como distinción. En segundo lugar, la utilización del dandismo para la obtención de capital social, y la inversión de este en una carrera política.

En dicho párrafo, *Pelham* sugiere indirectamente el funcionamiento del sistema político inglés previo a las reformas electorales: un sistema sujeto a las vicisitudes de la vida social y la influencia de los aristócratas. La carrera política antes de las reformas electorales estaba ceñida a los espacios exclusivos de la aristocracia, y se definía en reuniones sociales de esta, con candidatos elegidos por ella (Stone 9). Consecuentemente, la carrera política previa a las reformas electorales estaba condicionada en gran parte al acceso a los espacios de la aristocracia y las relaciones establecidas con aristócratas de influencia. Por tanto, la política de este periodo se ejercía a través del capital social tanto como de las rentas en propiedad. No es casualidad que el dandismo sirviera como plataforma para promover una carrera política en muchas ocasiones, tal y como se inquiriere en este párrafo: el dandy se caracteriza fundamentalmente como un individuo influyente, por una parte, cuyo *habitus* se establece a través de la reelaboración del *habitus* aristócrata. Por esta razón, el dandy sintetiza en su identidad los elementos necesarios para emprender dicha carrera: habilidad para obtener capital social y *habitus* aristócrata, que le permite acceder a los espacios exclusivos donde se ejerce la política previa a las reformas y distinguirse.

Por su parte, D'Israeli despreció la novela *Vivian Grey* como un exceso de juventud y renegó de ella durante su carrera como político en la era victoriana (Rosa 102). Bulwer-Lytton, por su parte, defendió la novela, pero ejerció cambios y redactó prefacios con el objetivo de eliminar toda frivolidad de la que se le acusaba (Moers 69). El dandismo se utiliza para obtener capital social que invertir en influencia política en *Vivian Grey*, y con una finalidad didáctica que eduque a las nuevas generaciones de aristócratas en *Pelham*. La instrumentalización del dandy en estas novelas plantea la versatilidad que mantenía esta figura: por una parte, el dandy

mantenía el atractivo comercial que perseguía Colburn, mientras que los autores introducían cierta sátira y crítica contra la clase aristócrata, y argumentos de temática política. El cambio de valoración de las novelas de los dos autores no sólo expresa una evolución personal, sino la evolución del discurso sobre el dandismo y, consecuentemente, sobre la aristocracia, dentro de un siglo.

Lauren Gillingham posiciona las *silver fork novels* desde un punto de vista político en el artículo “The Novel of Fashion Redressed: Bulwer-Lytton 's Pelham in a 19th-Century Context”. El artículo comienza especificando la relevancia de este tipo de novelas como enlace que facilitó el desarrollo de otro tipo de héroe entre la novela romántica y la victoriana, y como difusora de las voces críticas con la aristocracia que permeaban la sociedad del periodo (64). Gillingham establece el marco de crítica contemporánea de las novelas, argumentando que, de Carlyle a Hazlitt, las *silver fork novels* han sido objetivo de críticas por la vinculación de estas con la clase aristócrata: “Critics have readily perceived the silver-fork novel as politically and socially reactionary. William Hazlitt was one of the first to make explicit this political critique of the school” (68). La crítica posterior, por añadidura, muestra una poderosa influencia de los textos de estos dos autores: “*Sartor Resartus* satire has helped to obscure [...] the social and political engagement of silver-fork fiction more broadly” (67).

Gillingham apunta el paralelismo entre el discurso de la aristocracia presente en la crítica acerca de las *silver fork novels* y el discurso contra la aristocracia que venía gestándose desde el siglo XVII: “[The *silver fork novel*] has been dismissed as the symptom of a corrupt, superannuated aristocracy, ripe for overthrow at the hands of an increasingly dissatisfied middle class” (68). En efecto, la crítica contemporánea rechazaba las novelas en la misma medida en que rechazaba la clase aristócrata como corrupta, privilegiada y obsoleta. Si el discurso crítico con las *silver fork novels* y la aristocracia es uno, puede suponerse que los valores promovidos en dichas novelas son aquellos valores promovidos por la propia

aristocracia como propios en el periodo.

Las *silver fork novels* sirvieron como instrumento para producir y difundir el discurso prevaleciente sobre la aristocracia, cuestionando su privilegio para ejercer actividad política: “On a cultural register, the genre shared the concern, voiced by so many in the post-Napoleonic period, about the legitimacy and fitness of the ruling class to lead modern British society, in both its political and moral domains” (64). Los diversos autores de las *silver fork novels* canalizan el discurso ambiguo sobre la aristocracia en los textos. Asimismo, los textos del dandismo continúan este discurso de la aristocracia a través de la figura del dandy. A lo largo del siglo, distintos autores y grupos se apropian del discurso para establecer una perspectiva diferente sobre la aristocracia, la burguesía, y sus respectivos valores.

Gillingham opina: “The critical obloquy which has been heaped on the fashionable novel has obscured the literary and cultural significance of the problem of fashion with which the genre is openly concerned”. Por esta razón, se sustituye en *Pelham* el párrafo en el que el este divagaba sobre los principios de la moda de la primera edición por un párrafo de meta-ficción. En este, advierte al lector de los cambios que ha efectuado en la novela; señala “to the sagacious reader, who has already discovered what portions of this book are writ in irony -what in earnest” (cit. en Rosa 82-3). A continuación, cita a Sterne para afirmar que la novela es un compendio de humor, *wit*, y una intención instructiva, asimismo, “if we can but find it out”. Tal y como apunta Rosa, esta observación de la novela critica la voluntad de ciertos lectores por ignorar el tono irónico y la intención instructiva de algunas partes de la novela.

Si bien es cierto que la novela contribuye del mismo modo a la estilización del *habitus* aristócrata, es evidente que también existe este tono irónico, crítico con ciertos aspectos de la aristocracia tradicional, así como una voluntad de reforma de dicha aristocracia. Las perspectivas sobre *Pelham* se distribuyen a *grosso modo* entre el concepto de la novela como

una guía para el dandismo y la novela como sátira de la sociedad elegante. Rosa cita la revista *The Age*, publicada en 1828, que refería que la novela podría haber sido escrita por “a perfumed coxcomb [...] a satirist [...] or a philosopher” (83). No obstante, la posición de Bulwer-Lytton molestaba en algunos sectores por el privilegio aristócrata que poseía el autor; en otros, por el reformismo que apoyaba o incluso por la envidia que despertaba su éxito editorial. La visceralidad con la que los críticos de las *silver fork novels* cargaban contra las novelas puede rastrearse en los textos de Carlyle. El autor expone en una carta que las *silver fork novels* “ought to be extinguished in British literature” (cit. en Rosa 86), ofreciendo redactar “a sort of sally on Fashionable Novels”. Carlyle ataca en el artículo la noción de utilidad que pueda tener una *silver fork novel*, ya que considera que la sociedad elegante no puede ofrecer debido “a las peculiaridades de su composición” (87); “no real or true novel could be written on the characters to be furnished by such a society”.

En resumen, puede afirmarse que el dandy adopta diferentes modos de representación e interpretaciones en las *silver fork novels*. La perspectiva desde la cual se representaba el dandy, en ocasiones variaba, incluso, dentro de la propia novela: tanto la sátira como la idealización del dandy tienen lugar en *Pelham*. La voluntad de Bulwer-Lytton de explicitar la crítica de la novela contra la antigua clase aristocrática dirige los cambios que Bulwer-Lytton edita en *Pelham*. Los prefacios de la novela presentan, explícitamente, la conexión entre la ideología aristócrata y las *silver forks novels*. A lo largo de estos prefacios, el autor señala que su intención es plantear una crítica de los valores de la aristocracia durante el periodo de la Regencia. Por otra parte, Hazlitt, Carlyle y los textos incluidos en *Fraser's*, desarrollan que el objetivo de estas novelas es promover los valores aristócratas. En opinión de estos, las *silver fork novels* conducen a la reproducción del *habitus* aristócrata, asimilando, a través de este, los valores de la clase.

La cuestión fundamental que define al dandy en esta tesis, es la función de este en

términos de *habitus*, como mecanismo de distinción y exclusión; por tanto, las maneras, el traje, el estilo, son herramientas utilizadas para este fin. Consecuentemente, el dandy no se define por una estética concreta, ni siquiera por el concepto de estilo en abstracto: la definición que agrupa el dandismo de manera más comprensiva es aquella que lo delimita como un grupo aspirante a una nueva élite dentro del capitalismo. Stanton comenta sobre la utilización del *habitus* aristócrata como instrumento de distinción: “In these sophisticated contests, the self, transformed into a system of signs that includes body, gesture, adornment, manners, and speech, gears its strategy to the captivation of others and to the imposition of its superiority” (7). En efecto, también reclama aquí la necesidad de reconocer el estilo como un medio para ejercer la distinción, y no tanto como un fin en sí mismo. Resulta interesante destacar también que su tesis apunta hacia un grupo de la aristocracia en concreto, específicamente, a los miembros de la aristocracia del siglo XIX. La tesis señala que la aristocracia en este periodo ha evolucionado a un tipo de aristocracia cuya función es ocuparse de desarrollar una vida ociosa y refinada, rebelándose contra la noción utilitaria que comenzaba a imponerse con el orden capitalista (3).

En este punto, es necesario definir los elementos concretos que suponían un estatus de distinción. El hecho de destacar el aspecto de la distinción como el definitorio de dicha clase y dotarlo de un halo difícilmente adquirible por medios económicos forma parte de la razón de ser y génesis del dandismo. Anteriormente, se ha discutido en diversos textos del cánón dandy cómo la distinción ocupaba un lugar prominente como ataque contra los valores burgueses. El aristócrata disponía de capital cultural y social a finales del siglo XIX, pero la hegemonía económica comenzaba a estar en manos de la clase media. Por otra parte, la clase media afianzaba su poder mediante un sistema económico industrial y financiero que dominaba, sin situarse en la hegemonía cultural. El avance de la burguesía en la hegemonía económica y el progresivo avance hacia el poder político propició el nacimiento del dandismo. Una perspectiva

general de la situación de la aristocracia en el siglo XIX sitúa a esta en el declive del poder económico y a comienzos del declive político (Evans 1994, 28-9). Los burgueses comenzaban a acceder a estos poderes en virtud de su dinero. La economía inglesa estaba afianzando su poder por medio del comercio y la industria (Stone 294; Evans 1994, 32). A causa de esto, la burguesía comenzó a reclamar su derecho a una representación política de sus intereses (Maza 28-9; Evans 1994; 16-7). El discurso en contra de la aristocracia se sucede como consecuencia lógica de la exigencia por parte de la burguesía de una mayor participación política de su clase: la identidad burguesa contrasta el valor de sus funciones dentro de la sociedad inglesa contemporánea contra la obsolescencia de la aristocracia (Evans 1994, 17).

La respuesta de la aristocracia a este ataque consistió en atribuir a su clase un valor simbólico que no pudiera adquirirse de ningún modo con dinero: este valor era, en efecto, la distinción. Moers expone sobre la relación del dandismo con las circunstancias políticas del periodo: “Reform was a death-blow to oligarchical politics in England, and thus by extension to the rickety institutions of exclusivism. Dandyism as a social force died with the Reform Bill” (185). Esta afirmación parece bastante poco acertada, teniendo en cuenta que la primera reforma data de 1832, y la literatura del dandismo se extiende hasta bien entrada la década de los ochenta del siglo, con las comedias y ensayos protagonizados por dandies de Oscar Wilde. De hecho, sólo algunas *silver fork novels* son anteriores al año 1832. Por otra parte, según este argumento, la Revolución Francesa de 1789, y la posterior de 1848 debieran haber acabado de igual modo con el movimiento del dandismo en Francia. Al contrario, la literatura del dandismo en Francia se genera alrededor de estos periodos con especial insistencia: el ensayo de Baudelaire data del periodo entre 1863 y 1869; D’aurevilly publicó su ensayo sobre Brummell cinco años después de su muerte y casi tres décadas después de su huida a Calais, en 1845.

La relación entre el dandismo y el proceso democratizador durante el siglo XIX resulta evidente, pero ha sido analizada habitualmente de un modo simplificado. La exégesis

recurrente del dandismo tiende a afirmar que este conforma una reacción de la aristocracia ante la posición progresivamente hegemónica de la burguesía, y esta afirmación es acertada. No obstante, en la argumentación se identifica plenamente aristocracia con dandismo. Esta afirmación es acertada sólo en parte, puesto que la estética y los valores asociados con el dandy son los mismos que se asociaban con la aristocracia en el periodo; ciertamente, el dandismo consiste en la reproducción del *habitus* aristócrata. Sin embargo, es necesario considerar que el *habitus* reproducido no siempre se corresponde con la identidad originaria del individuo que reproduce este *habitus*: esta es la base de la asimilación cultural. Por otra parte, el *habitus* del dandy es una reinterpretación del *habitus* aristócrata, adaptado a las circunstancias y valores del capitalismo. En conclusión, si bien el dandy como identidad tiene su origen y razón de ser en la identidad de la aristocracia, debe de matizarse que existen ciertas diferencias fundamentales, especialmente con respecto a la aristocracia propia del Antiguo Régimen. En consecuencia, existen dandies aristócratas tanto como dandies burgueses. El *habitus* dandy constituye una adaptación para la sociedad capitalista del *habitus* de la aristocracia del Antiguo Régimen. El dandy supone la personificación del *habitus* aristócrata reinterpretado en clave capitalista, como estrategia con el fin de que la aristocracia se mantuviese en la hegemonía cultural.

En 1816, los ingleses dominan en París sobre el gusto estético y la literatura como en Waterloo: “Dandysme and anglomanie became the distinguishing marks on the surface of Paris life during the Restoration and the July monarchy” (Moers 108). Moers sitúa el origen de la “anglomanía” en el siglo XVIII, pero destaca que sólo en el siglo XIX esta influencia inglesa incluye también las maneras y, específicamente, las maneras del dandy. La importación del dandismo en Francia coincide con la importación del romanticismo inglés durante las décadas de los años veinte y treinta del siglo XIX (Moers 121). La tradición dandy acaba extendiéndose por todo el territorio europeo, pero tiene sus orígenes entre Inglaterra y Francia; o, más

específicamente, en sus respectivas capitales, Londres y París.

La influencia cultural mutua durante el periodo del dandismo se extiende por todo el corpus de textos que lo componen: Rosa apunta que Bulwer Lytton prefiere la gracia francesa que la actitud tosca propia de los ingleses (21); Stanton, que Chateaubriand afirma que sólo los franceses pueden entender a Byron como se merece (34); Stendhal protesta acerca de la “terrible desgracia de nuestra anglización” y un ciudadano anónimo dice en 1802: “Everybody has a passion for horses, dogs, fabrics and carriages from England” (cit. en Stanton 32). Moers dice que los exclusivos de Londres utilizan una jerga con abundantes términos del francés (41), y en 1815 una *patroness* introduce en *Almack's* un baile de París, la *quadrille* (Stanton 48). *Pelham* y *Cecil* ofrecen episodios en los que los protagonistas viajan a París y describen las maneras de la aristocracia francesa y las diferencias con la inglesa (*Pelham* cap. XII-XIII; *Cecil* 205).

La controversia acerca del origen del dandismo forma parte del aspecto ambiguo del concepto. Moers afirma categóricamente que los franceses tenían conciencia del origen extranjero del dandismo: “That they were for the French and import, that they were in fact alien to the native temper, was never doubted. Even when le dandysme had become part of the essential furniture of the intellectual community in France, men like Baudelaire and Barbey D'aurevilly would find much of its charm in its exoticism” (108). En efecto, aunque Baudelaire no señala específicamente Inglaterra como origen de los dandies, si propone en “El pintor de la vida moderna” como un modelo de dandy a los aristócratas de “la novela de *high life*”, de la que afirma que ha sido cultivada por los escritores ingleses más que de otras naciones (106). Además, también dice: “Los dandis se hacen cada vez más raros entre nosotros, mientras que, entre nuestros vecinos, en Inglaterra [...] dejarán todavía largo tiempo un lugar a los herederos de Sheridan, de Brummell y de Byron” (109). Rodney Shewan cita las líneas de una obra de teatro inglesa estrenada en 1841, *London Assurance*, que aseguran que el origen del dandismo

es francés: “Like most of our literary dandyisms and dandy literature, it was borrowed from the French” (150). La cuestión, sin embargo, se complica si se consideran los incidentes que influyen en la constitución del fenómeno, como se verá a continuación. D'aurevilly declara en “Del dandismo y de George Brummell” que el dandismo se fundamenta en un sentimiento universal, la vanidad, y su manifestación particular en una nación, la inglesa (133).

D'aurevilly considera que el dandismo personifica la “esencia de todo un pueblo” -el inglés- “imprimiéndose sobre la vanidad humana” (133). Si bien la “fatuidad” es un “sentimiento universal”, aquella producida específicamente por el dandismo es de una cualidad sustancialmente diferente: “Esta fatuidad, aún siendo común a todos los pueblos [...], no tiene sin embargo nada que ver con esa otra fatuidad que, bajo el nombre de Dandismo, intenta aclimatarse en París desde hace algún tiempo” (133). D'aurevilly considera improbable que el dandismo, tratándose de un rasgo puramente inglés, pueda darse del mismo modo en Francia: “La posibilidad de compartir esto con Inglaterra es nula: se trata de algo tan profundo como su mismo genio.” (133). Lady Morgan reflexiona de manera parecida en el libro que escribe sobre sus memorias de Francia, *France in 1829-30*. De acuerdo a Lady Morgan, los jóvenes franceses no adoptaron el dandismo del mismo modo que habían hecho los ingleses debido a “the studiousness and cultivation of the French youth” (cit. en Moers 108). La aristócrata inglesa continúa explicando que la aparición del dandy en Francia causó un revuelo por ser repentina, además de “its novelty and incomprehensibility”. Moers remarca que esta escena será habitual durante las dos primeras décadas en París.

En efecto, la influencia cultural mutua entre Francia e Inglaterra implicada en la génesis del dandismo se delimita a aquellas costumbres y gustos relativos a la aristocracia. Stanton desarrolla el comentario de Stendhal acerca de la anglización de Francia en el periodo afirmando: “He is not referring to romanticization, but to the obsessive imitation of the material signs of English upper-class life” (32). Este hecho se explica desde una identificación de la

nación derrotada en la guerra de Waterloo con el agresor; después de la derrota en 1815, se sucede la dominación cultural del país vencedor sobre el vencido. No obstante, existe una larga genealogía de influencia mutua entre ambos países que se extiende hasta siglos antes de la guerra de Waterloo. Una explicación más probable es que el vínculo entre las aristocracias de distintos países era más poderoso que el vínculo entre ciudadanos de diferentes clases dentro de un mismo país, especialmente cuando dichos países poseen fronteras colindantes. Los viajes de la nobleza al país contiguo eran habituales: Moers señala como la aristocracia inglesa evitaba a los acreedores huyendo a Francia, instalándose el propio Brummell en Caen con el mismo objetivo. Bulwer-Lytton pasa una estancia de varios meses en París en su juventud (Moers 71). Ms. Gore vive unos años en París con su marido alrededor de 1832 (Rosa 120). Por supuesto, dichas estancias implican la sociedad con aristócratas del país de residencia: Rosa explica cómo Ms. Gore “presided at a salon in the Place Vendôme, visited by ‘the best literary and political society of Paris’” (121). Moers detalla la relación de Bulwer-Lytton con la “old *noblesse* domiciled in the Faubourg St. Germain” y la recepción de este en “select *soirées*” durante los ocho meses que pasó en Francia (71). En Caen, Brummell sólo se relacionaba con la nobleza legitimista en los salones y evitaba a la sociedad de “*juste milieu*” (Moers 124). El capitán Gronow, aristócrata y memorialista de los dandies y la Regencia, vivió en París más de una década. Moers menciona cómo su estadía como ciudadano inglés en un país extranjero le permitió redactar la crónica de los “touring dandies [...] with the assurance of one of their set” (111). Lady Morgan publica varios volúmenes de libros de viajes sobre sus memorias de Francia en distintos periodos; el primero, en 1816; el segundo, en 1829. Estos libros fueron un éxito editorial, por lo que se puede concluir que en Inglaterra existía demanda de importación de costumbres de la aristocracia francesa del mismo modo que la “anglomanía” imperante en Francia. Lady Morgan detalla la proliferación de clubes y productos adecuados para el gusto de la aristocracia inglesa en Francia en 1829 (cit. en Moers 113-4).

Asimismo, también está registrada la demanda de productos franceses considerados de lujo en Inglaterra (Feldman 2). La novela *Cecil* incluye un pasaje en el que la madre del protagonista, una digna *patroness*, afirma sobre el comienzo de la guerra contra Francia: “I was in despair at the closing of the Continent! Bonbons, marechale powder, chocolat de sante, pommade a la vanille —how were we to exist without these necessaries of life?” (3). Dorian Gray consume en su lujoso cuarto “[a] light French breakfast” (80) y, del mismo modo, se detalla en la novela que una dama de la alta aristocracia “devoted herself now to the pleasures of French fiction, French cookery, and French *esprit*” (134).

Por tanto, la relación entre las aristocracias francesa e inglesa puede documentarse como una relación de reciprocidad más que de dominación. Además, esta correspondencia cultural entre las dos clases aristócratas puede datarse desde siglos antes de la guerra de Waterloo. Durante la Revolución Francesa de 1789, algunos aristócratas franceses habían buscado refugio en Inglaterra; otros, incluso, habían contraído matrimonio con miembros de la aristocracia nativos del país. De este modo, no sólo los franceses habían sido testigos del periodo de la Regencia y el ascenso del dandismo, sino que probablemente contribuyeron al fenómeno con algunas de las costumbres propias de la aristocracia francesa previa a la Revolución de 1789 (Moers 109). Moers señala a continuación algunas de estas costumbres: la cocina, los salones y el estilo de conversación que se mantenía en estos. En algunos casos, las casas de la aristocracia inglesa acogieron a aristócratas franceses durante la Revolución y la guerra. Thackeray escribe en *Vanity Fair*: “He was the heir of the rich and *spirituelle* Miss Crawley, whose house had been open to so many of the French *noblesse* during the emigration” (cap. XXXIV). En conclusión, la aristocracia de los dos países mantenía vínculos de amistad y apoyo durante este periodo. En primer lugar, porque es probable que muchas de las familias estuvieran emparentadas bien por sangre o por matrimonio. En segundo lugar, el periodo es un periodo de crisis para el estamento de la aristocracia: la Revolución supone el cúlmén de un

proceso de descrédito hacia las funciones de la aristocracia. Tal y como se ha señalado anteriormente, este proceso viene gestándose aproximadamente desde el siglo XVII, pero es a finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando se desarrolla más pronunciadamente.

El apoyo entre los miembros de la aristocracia es una estrategia lógica para enfrentar el periodo de crisis, especialmente considerando que ambos son países vecinos. El canal de la Mancha supone un puente no sólo para la exportación de productos y costumbres, sino también para el tránsito de ideas; los comienzos del siglo XIX en Inglaterra están marcados por el miedo a la propagación de ideas revolucionarias (Evans 1994, 32-3). Al finalizar la guerra, la derrota de Napoleón en Waterloo se sucede con la restauración de la monarquía en Francia, y la esperanza de retorno a la sociedad del Antiguo Régimen. Por tanto, los aristócratas franceses respaldan la participación inglesa en la guerra. Los aristócratas franceses emigrados a Inglaterra vuelven a Francia durante la Restauración de los Borbones, importando con su regreso ciertas costumbres asumidas durante la estancia en Inglaterra (Moers 109). La reapertura de las fronteras reestablece el intenso intercambio comercial que se había detenido durante la guerra. La sociedad aristocrática inglesa retoma los viajes a París para comprar objetos de lujo, signos de la distinción que otorga el diseño parisino. Thackeray narra en *Vanity Fair* la actividad frenética que se sucede después del tratado de paz: “Becky and Rawdon [...] were come together after Waterloo, and were passing the winter of 1815 at Paris in great splendour and gaiety” (cap. XXXIV).

En resumen, los lazos entre la aristocracia inglesa y la francesa pueden calificarse como sólidos. Las causas de esta alianza pueden encontrarse en diversas razones: nexos familiares, intercambio cultural, costumbres afines, intereses políticos comunes, alianzas en momentos de crisis. La conexión entre las culturas de ambas aristocracias se sostiene de manera más compleja que un simple intercambio comercial o una influencia unilateral pasajera. En general, las aristocracias europeas mantenían vínculos tanto familiares como culturales. En 1830, un

artículo de *Fraser's* señala: “In high and fashionable classes there is no distinction between one country and another [...] the manners of all aristocracies are uniform” (320).

D'aurevilly reseña en una nota al pie de “Del dandismo y de George Brummell” los antecedentes del dandy en el *beau* y la Restauración de Carlos II. De nuevo, D'aurevilly vincula la historia del dandismo con la historia de las aristocracias inglesa y francesa. En esta nota a pie de página, explica que los aristócratas ingleses exiliados durante la República de Cromwell en 1649 sintetizaban las costumbres de la aristocracia inglesa y la francesa: “los cortesanos de Carlos II, que habían bebido en las copas de champaña francesas el loto que hacía olvidar los sombríos y religiosos hábitos de la patria” (143). Esta síntesis de las costumbres de ambas aristocracias resulta paralela a la síntesis de la cultura de la aristocracia durante las décadas de 1810 y 1820, descrita anteriormente. D'aurevilly califica esta síntesis de “escape”, “la tangente por la que se podía escapar” (143).

La vía de escape a la que D'aurevilly se refiere es la asimilación de ciertas costumbres de la aristocracia francesa, integradas con aquellas propias de la aristocracia inglesa. El fin de esta vía de escape es olvidar el exilio tanto como asentar su identidad aristócrata contra los valores puritanos de la república: “Apareció para atacar por medio de la burla a la seriedad terrible e imperturbable de los Puritanos de Cromwell” (143). Cuando los aristócratas ingleses vuelven a Inglaterra durante la Restauración, importan consigo ciertos rasgos de la aristocracia francesa. El paralelismo de la situación política entre los dos periodos, que D'aurevilly señala como fundamentales para el dandismo, es evidente: en ambos casos, existe una revolución que expulsa a la aristocracia de sus respectivos países. Seguidamente, la aristocracia del país vecino -Inglaterra en el caso de la Revolución de 1789; Francia, en el de 1649- acoge a la nobleza exiliada. En consecuencia, se produce una interacción entre las maneras y costumbres de las aristocracias inglesa y francesa. Si bien D'aurevilly afirma categóricamente al principio del ensayo que el dandismo es genuinamente inglés, unas páginas después, declara: “No siendo el

Dandismo la invención de un hombre, sino la consecuencia de un cierto estado social que existía con anterioridad a Brummell, tal vez fuera conveniente constatar su presencia en la historia de las costumbres inglesas, así como también presenciar su origen. Todo lleva a pensar que este origen es francés” (143).

Esta cita destaca varias afirmaciones que son relevantes para esta tesis. En primer lugar, la contraposición de las dos afirmaciones sobre el origen del dandismo evidencia que, probablemente, este se encuentra en el punto de intersección entre las culturas inglesa y francesa. En segundo, la despersonalización del fenómeno: D’aurevilly afirma que el dandismo no es “la invención de un hombre”. Después, califica al dandismo como “la consecuencia de un cierto estado social” y lo relaciona posteriormente con “la historia de las costumbres inglesas”. Esto significa que D’aurevilly no considera al dandismo como un fenómeno producido por un único agente: el dandismo no es una invención, es una consecuencia de la sociedad. Por tanto, el desarrollo del argumento inicial que se indica desde el título -esto es, el origen del dandismo desde Georges Brummell-, se convierte en una paradoja.

Las raíces del dandismo no se plantean vinculadas a la subjetividad. Según el argumento del propio D’aurevilly, Brummell es una manifestación consecuencia de “un cierto estado social”. Por tanto, podría decirse que Brummell es un accidente en la génesis del dandy. La paradoja del ensayo de D’aurevilly reside en que Brummell es contingente al dandismo, aún cuando constituye la figura más relevante del fenómeno. D’aurevilly detalla posteriormente que el “cierto estado social” se refiere al exilio y regreso de los aristócratas ingleses durante la República de Cromwell de 1649. Por tanto, dicho estado social apunta a períodos precisos en los que la aristocracia se encontraba en una circunstancia crítica.

Esta cuestión de la figura de Brummell como líder y, simultáneamente, producto de un periodo, apunta a la problemática identidad del dandy como sujeto individual o discurso

perteneciente al orden simbólico. La intersección entre estos dos aspectos genera al dandy: las características individuales de Brummell que resultaban representativas del periodo, destacaron a este como emblema del mismo. La constitución de Brummell en emblema y símbolo del periodo, transmutó al individuo en mito: de Brummell a dandy. La representatividad del dandy se sustenta sobre la síntesis que ejerce entre dos identidades: el sujeto individual, concebido desde el contexto capitalista, y el *habitus* aristócrata, entendido como el conjunto de valores y comportamientos identificativos de dicha clase. La necesidad de esta figura surge a raíz de la ofensiva contra la clase aristócrata, especialmente pronunciada en Inglaterra y Francia durante el siglo XIX.

De acuerdo a la cita de D'aurevilly, el intercambio cultural entre la aristocracia de Inglaterra y la de Francia puede rastrearse hasta el siglo XVII. El inicio de la crisis del discurso de la aristocracia del Antiguo Régimen se sitúa en este mismo periodo (Stone 18-9). D'aurevilly señala en concreto dos periodos en los cuales la síntesis cultural de las aristocracias francesa e inglesa coincide con la crisis de la identidad aristócrata. Además, vincula dicha cultura de la aristocracia y los periodos de crisis más agudos que sufre con el origen del dandismo. Por tanto, podría decirse que, para D'aurevilly, las raíces del dandismo se fundamentan en el intercambio cultural entre las aristocracias inglesa y francesa, y que el dandismo es un hábito consecuencia de dicho intercambio cultural. Este hábito es producto de un particular momento de la sociedad, en el que se cuestiona la aristocracia y esta requiere de un símbolo representativo que revalorice su identidad.

### **Élite y jerarquía social en el contexto capitalista. El dandy como consumidor del *habitus* aristócrata**

La disolución del Antiguo Régimen y la sociedad feudal en Inglaterra y Francia acarreo

una alteración en el modo en el que la sociedad establecía su jerarquía social. Una vez extinguidos los estamentos, se requería de un nuevo medio para definir los rangos sociales. Durante el Antiguo Régimen, los estamentos venían definidos por nacimiento, resultando prácticamente imposible establecer algún tipo de movilidad social. La progresiva instauración del sistema capitalista permitió a los individuos acceder a estatus sociales diferentes de aquel recibido por nacimiento. Por tanto, los individuos podían ascender o descender posiciones sociales de acuerdo a los parámetros instaurados con el Nuevo Régimen. Consecuentemente, se precisaban nuevos valores que definiesen la élite.

Balzac desarrolla con profundidad este tema en “El tratado de la vida elegante”. La nueva élite se denomina en el texto “la triple aristocracia del dinero, el poder y el talento”. El capitalismo constituye su fundamento sobre los valores del trabajo y el talento; la democracia capitalista se fundamenta sobre el concepto de que todo individuo es agente en su propio destino, y que cualquiera puede escalar posiciones en la jerarquía social, enriqueciéndose si posee el talento necesario y posee una ocupación. Balzac discrepa de esta idea, ironizando en primer lugar sobre la capacidad de poder sobre su destino del individuo de “rango bajo”, argumentando que “no debe pedir cuentas a Dios sobre su destino más que una ostra sobre el suyo” (12). El primer valor que destaca como necesario para la vida elegante es la ociosidad. Es necesario destacar que la ociosidad es un valor contrario al fundamento del capitalismo; por el contrario, es un valor que simboliza a la aristocracia del Antiguo Régimen, según la perspectiva que de esta se tiene en el capitalismo (Evans 1994, 29).

La Revolución de 1789 ha derrocado el sistema político feudal; la aristocracia francesa ya no conforma la base del sistema político francés. Del mismo modo, el sistema económico evoluciona lentamente, pero de manera firme hacia el capitalismo industrial y financiero. En consecuencia, la aristocracia no dispone de una función dentro de la sociedad capitalista que justifique su existencia: el cambio de régimen político y económico ha cuestionado su propia

identidad. Dentro de un contexto social y económico fundamentado en el capital y el valor del trabajo como agente del destino, Balzac devalúa ambos valores. Además, afirma que la vida elegante debe sustentarse en la ociosidad.

Los cinco primeros aforismos del tratado tratan sobre las razones por las que la ociosidad es imprescindible en la vida elegante. Antes de comentar los aforismos, Balzac se propone hacer “una autopsia del cuerpo social” (10). En primer lugar, se encarga de la “vida ocupada”. En la vida ocupada, el individuo deviene un medio. Balzac afirma que el trabajo le hace “abdicar de un destino” y califica a este individuo de “cero social”. Balzac define otro tipo de individuo dentro de la vida ocupada, los “*parvenus*” -arribistas-. Este grupo de individuos ocupados destina una vida de trabajo y acumulación de capital - ya sea económico o social - que tiene como finalidad adquirir un estatus que les equipare a la clase dominante: “Para los arribistas de esta clase, la vida se resuelve con el título de barón, y la elegancia con un gran cazador de plumas o con un palco en Feydeau. Ahí termina la vida ocupada”. Por tanto, “El tratado de la vida elegante” cuestiona el alcance del principal valor capitalista, el trabajo, negando la relevancia que se le asignaba en el periodo para ascender socialmente. Por el contrario, comienza una argumentación a favor de la vida ociosa, planteándola como auténtico requisito de la vida elegante y la distinción.

El texto define la vida elegante en términos de *habitus* aristócrata: caza, ópera, títulos. Sin embargo, la diferencia con respecto al *habitus aristócrata* reside en que la vida elegante puede ser adquirida con dinero, y se obtiene a través de la asimilación del *habitus* aristócrata. Por tanto, podría afirmarse que el objetivo de la vida elegante es asimilarse culturalmente a la aristocracia. La vida elegante es digna, en palabras de Balzac, porque permite elegir su destino. La vida ocupada es descrita como una vida carente de libre albedrío. Balzac identifica los individuos de vida ocupada con las máquinas, “fragmentos uniformes de una misma masa” (9), “engranajes” que mueven el mundo, pero no poseen autonomía propia. La descripción de la

vida ocupada corresponde al concepto de producción capitalista de la nueva era: una sociedad de masas en continuo movimiento, cuyo único objetivo es la producción. El opuesto a la vida ocupada es la vida ociosa, que deviene en sinónimo de vida elegante. Por tanto, puede extraerse de este análisis que la vida elegante es la asimilación cultural de los valores aristócratas. La conclusión de Balzac es que la libertad del individuo depende de su capacidad de autonomía, y esta capacidad de autonomía viene dictada por no devenir un simple medio en el sistema de producción.

La apología del *habitus* aristócrata en el texto viene acompañada, como resulta habitual en los textos del dandismo, de una crítica a los valores burgueses: el texto define como el objetivo de su crítica “la democracia de ricos”. La diferencia entre los ricos y los elegantes recurre a lo largo del texto; este explica que el capital puede proporcionar los medios para adquirir una vida elegante, pero no necesariamente la garantiza: “No basta con nacer rico o enriquecerse para seguir una vida elegante: hay que llevarlo dentro por naturaleza” (14). La insistencia en la indefinición de los medios para llevar una vida elegante o convertirse en un dandy, es sólo paralela a la insistencia en el desprecio hacia el dinero y todos aquellos valores que puedan vincularse a la burguesía. Todos estos valores se definen recurrentemente como contrarios al dandismo y la vida elegante. Balzac define la vida elegante como “indefinible”, delimitando las características de la distinción del siguiente modo: “El trato social, la elegancia de las maneras, el no sé qué, fruto de una educación completa, forman la única barrera que separa al hombre ocioso del hombre ocupado” (17).

El desprecio del dinero es un elemento en común en todos los textos del dandismo; este desprecio tiene una vinculación con el desprecio hacia los valores burgueses. Baudelaire condena el dinero específicamente en “El pintor de la vida moderna”: “el dandy no aspira al dinero como algo esencial [...] él abandona esta grosera pasión a los mortales más vulgares” (108). Baudelaire vincula el dinero como un fin en sí mismo a la vulgaridad. La vulgaridad

permanece omnipresente en los textos del dandismo, siempre posicionada opuesta a la distinción.

Bourdieu afirma en *Distinction*: “The most fundamental oppositions in the structure (high/low, rich/poor etc.) tend to establish themselves as the fundamental structuring principles of practices and the perception of practices” (172). Esto es, los valores simbólicos se organizan como contrarios; asimismo, estos valores organizan las identidades y las prácticas sociales que ejercen dichas identidades en un sistema jerárquico. Por tanto, la jerarquía social es determinada y estructurada de acuerdo a la oposición de valores simbólicos. Moers posiciona, de igual modo, al dandismo como una declaración en contra de la burguesía, a través de los valores que le son propios, como el dinero y el trabajo: “Dandyism is essentially an anti-bourgeois attitude. The dandy is independent of the values and pressures of society in a pursuit of money. He does not work; he exists. And his existence is in itself a lesson in elegance to the vulgar mind” (264). El dandy se constituye sobre el vértice que une la autonomía del individuo en la sociedad capitalista, el *habitus* de la aristocracia y la necesidad de distinción.

En este punto, es necesario recapitular los elementos esenciales de los textos de D'aurevilly y Balzac. Inglaterra y Francia se encuentran en proceso de estabilización de la economía capitalista durante el siglo XIX. Desde el siglo XVII ambos países vienen desarrollando dicha economía. Consecuentemente, la aristocracia y los valores que la identifican son cuestionados. Comienza entonces un enfrentamiento entre la burguesía y la aristocracia por la hegemonía cultural. El dandismo surge en este momento, producto de dicho conflicto. La aristocracia requiere de una revalorización de su identidad en el contexto capitalista; a través de aquellos valores que le sirven de identidad y, a la vez, le distinguen de la alta burguesía, genera una identidad que establece como objeto de deseo de la burguesía.

La clave de la aristocracia para mantener su identidad distanciada de la burguesía

consiste en preservar su *habitus* como inalcanzable para los burgueses. Sin embargo, es complicado en un contexto en el que todo es susceptible de ser adquirido como mercancía de consumo. Con esta finalidad, la aristocracia se sirve de una estrategia inteligente: convierte la identidad en una entelequia. La identidad surgida es calificada de elegante, ingeniosa, ociosa, y comparte las mismas actividades que la aristocracia, pero el elemento que la distingue del resto de individuos es indefinible. Además, tiene un elemento aún más fundamental: su independencia del dinero. El individuo que adquiera dicho estatus con dinero, no es digno del *bon ton*. De este modo, el aristócrata posee la autoridad para definir quién es digno de tal distinción y, por tanto, de acceder a los espacios de la aristocracia, y quién no lo merece.

Stone destaca la ambición por asimilarse culturalmente con la aristocracia entre las peculiaridades de la clase burguesa inglesa: “What makes the rise of this middling sort so crucial is their attitude towards their social superiors. Instead of resenting them, they eagerly sought to imitate them, aspiring to gentility by copying the education, manners, and behaviour of the gentry” (291). La asimilación cultural se define como la *performance* y reproducción de un determinado *habitus*, con la finalidad de adquirir el estatus simbólico y reconocimiento social de dicha clase. La ansiedad de la burguesía por su estatus se explica por la disparidad entre el estatus económico y el estatus social que mantenía en el periodo: “The explanation of what happened in the nineteenth century was not the rise of an industrial bourgeoisie, who in fact got little reward for their labours except money. Both status and power eluded them (Stone 294). En efecto, la burguesía ambiciona adquirir un estatus acorde con su posición como emblema de la nueva economía capitalista. En consecuencia, se inicia un conflicto que se desarrolla en el orden simbólico: las dos clases enfrentan sus valores correspondientes, tratando de posicionarlos como ‘distinguidos’ o ‘elegantes’, en el caso de la aristocracia, o ‘morales’, en el caso de la burguesía. El conflicto por la hegemonía cultural propicia que el ámbito de lo simbólico se impusiera con fuerza a lo largo del siglo XIX. La pérdida progresiva de poder por

parte de la aristocracia en el ámbito económico tanto como en el ámbito político estimuló un discurso de enaltecimiento de la aristocracia a través de los valores de esta; esto es, la aristocracia redefine su identidad en el capitalismo a través del orden simbólico.

Si, tal y como afirma Bourdieu, los esquemas clasificatorios se enuncian desde las oposiciones en la estructura, la aristocracia y la burguesía por igual requerían de un sistema de valores propios que les definiesen, tanto como de un sistema de valores opuestos que les distinguiesen. La distinción es un concepto fundamental en los esquemas clasificatorios del orden simbólico en tanto que estos grupos se definen por identificación con los valores propios tanto como por oposición con los valores contrarios. Por tanto, los valores simbólicos propios de la identidad de la aristocracia en el contexto capitalista se desarrollan al mismo tiempo junto a los valores simbólicos de la emergente identidad de la burguesía en el siglo XIX. La identidad burguesa se desarrollará plenamente en este periodo, precisamente debido tanto a la contraposición de los valores de la aristocracia, como a una conciencia propia del valor que les correspondía en la sociedad capitalista.

El dandismo opera como una realización del ideal aristocrático a través de los valores del capitalismo, sintetizando elementos del *habitus* aristócrata junto con valores capitalistas tales como el individualismo: “Thus, dandyism served as a nexus for the declining aristocratic elite and the rising middle class, a site where each was transformed by the dialectic interplay of aristocratic and individualistic ideals” (Nicolay 289). En consecuencia, el dandismo se articula en torno a la distinción tanto como en oposición a la vulgaridad. A través de dicha oposición, despliega una serie de valores que clasifica jerárquicamente según estos conceptos. Estos valores se corresponden con los valores aristócratas y burgueses. Aquellos valores correspondientes con la identidad burguesa, se enmarcan dentro del concepto de ‘vulgaridad’. En la sección relativa al dandy en “El pintor de la vida moderna”, Baudelaire dedica un párrafo completo a criticar el dinero, la vulgaridad y el utilitarismo. En primer lugar, especifica la

necesidad de dinero para ejercer “un culto de sus pasiones” (108). El texto evidencia, como ya hizo Balzac en “El tratado de la vida elegante”, que los elementos esenciales del desarrollo de una vida en la que las “fantasías” y los “caprichos” puedan materializarse son dos: “el tiempo y el dinero”.

El texto expone un discurso ambivalente sobre el dinero: por una parte, es fundamental para llevar a cabo la existencia del dandy, dedicada a “cultivar la idea de lo bello en su persona, satisfacer sus pasiones, sentir y pensar”. Por otra, es fundamental que el dandy no sitúe el lujo material como el fin de esta existencia. Baudelaire califica a aquellos individuos que veneran el materialismo por sí mismo como “mortales vulgares”, y al acto como una “grosera pasión”. El dinero debe de suponer sólo un medio para obtener “la elegancia material”, no obstante, ni siquiera esta elegancia es el fin del dandismo. Baudelaire especula que esta conclusión tan extendida no es más que un producto de la escasa reflexión sobre el tema. En última instancia, el dinero y la consecuente elegancia material proveen el auténtico fin del dandismo: “un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu”. Por tanto, se encuentra de nuevo en su texto la oposición entre valores distinguidos -la superioridad aristocrática- y vulgares -el materialismo y el dinero-.

Baudelaire distingue, de un lado, a aquellos individuos, “mortales vulgares”, que consideran el dinero y los bienes materiales como fines en sí mismos y, de otro, a aquellos que sólo se sirven de él como un medio para obtener la “elegancia material” y, con ella, la simbólica “superioridad aristocrática del espíritu”. Bourdieu aborda la cuestión de la diferencia entre la asimilación apropiada del *connoisseur* y el mero consumidor de cultura del siguiente modo: “the connoisseur shows himself worthy of symbolically appropriating the rarities he has the material means of acquiring”. (1996, 279). El dandy, al igual que el *connoisseur*, consigue apropiarse con éxito del valor simbólico asociado a aquellos bienes materiales que consume. Por el contrario, aquellos individuos incapaces de completar este proceso simbólico quedan

reducidos al estatus de meros consumidores. Bourdieu explica en *Distinction*: “One only has to bear in mind that goods are converted into distinctive signs, which may be signs of distinction but also of vulgarity, as soon as they are perceived relationally” (483).

Los bienes materiales son susceptibles de convertirse en signos que simbolicen el estatus de aquel individuo o grupo que los posee. Bourdieu continúa argumentando que las representaciones que estos individuos o grupos proyectan -esto es, el orden simbólico- contribuyen a la definición de clase o identidad. También señala que la identidad está definida por el consumo, y desarrolla: “consumption-which need not be conspicuous in order to be symbolic” (483). El consumo define al individuo o el grupo, pero el consumo practicado con ostentación revierte su funcionalidad simbólica. Tanto Baudelaire como Bourdieu indican la necesidad de que los actos de consumo se transformen simbólicamente para poder cumplir su función como demarcadores de estatus. El acto de consumo literal no posee valor por sí mismo, si no se produce un proceso de asimilación por parte del consumidor de los valores simbólicos asociados al producto. Baudelaire expresa este mismo concepto cuando afirma que el dinero y la elegancia material sólo son “un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu”.

La distinción entre el consumo pasivo del “vulgar mortal” y el gusto adquirido del aristócrata superior está perfectamente definido en “El tratado de la vida elegante”. Balzac diferencia dos tipos de individuos que aspiran a la vida elegante: aquellos que lo consiguen con éxito y los “herejes de la vida elegante” (32). Balzac califica a estos herejes como “dandies” y describe la razón de su herejía del siguiente modo: “El dandismo es un amaneramiento de la moda [...] El hombre que se limita a ver la moda en la moda es un tonto”. El texto afirma que “la vida elegante” no excluye “la reflexión”; por tanto, la diferencia entre la vida elegante y su herejía consiste en practicarla desde la reflexión consciente; intentar ejercer la vida elegante sin asimilar plenamente su significado supone simplemente llevar un traje. Balzac considera que el hecho fundamental de la vida elegante es capturar “el espíritu de la ropa” (37), y procede

argumentando: “La indumentaria no consiste tanto en el vestido como en una cierta manera de llevarlo”. Como es habitual en los textos del dandismo, Balzac divaga sobre lo “natural” de la actitud del elegante y la “gracia” que posee en sus maneras. Bourdieu apunta sobre el tema en

*Distinction:*

The relation to one's own body which is expressed in a certain manner and bearing-the 'natural' self-confidence, ease and authority of someone who feels authorized, the awkwardness or arrogance of someone who brings suspicion upon his legitimacy by his too patent need to assert it-is one of the most visible traces of early and recurrent exposure to archetypal situations which are very unequally probable for the different social classes. It is one of the most powerful social markers, and for this reason the forced or affected ease of the bluffer is always exposed to the demystifying irony of an interlocutor who 'sees through' it and refuses to be 'taken in'. (1996, 252)

Bourdieu señala la ironía que reside en utilizar el término “natural” para designar la confianza que surge en el individuo cuya identidad no es censurada por la sociedad a través de sus valores simbólicos. En efecto, las fuerzas en curso en este proceso no responden al orden natural, sino a la complejidad simbólica de la estructura social. El individuo que demuestra una “confianza natural” es un individuo reafirmado en la posición relativa que le corresponde socialmente. Este individuo recibe y representa al mismo tiempo la identidad asignada. La ‘naturalidad’ de dicha actitud responde a la instauración intrínseca del esquema clasificatorio también a nivel individual y subjetivo: no se trata simplemente de una imposición externa de dicho esquema clasificatorio, es también la propia predisposición del individuo a configurar su propia identidad de acuerdo a estos esquemas. Las nociones de externo e interno, social e individual, imposición y libre albedrío se revelan inútiles para expresar la complejidad del esquema clasificatorio y el funcionamiento del orden simbólico.

En las primeras páginas del tratado, ofrece la siguiente definición de la vida elegante: “El desarrollo de la gracia y el gusto en todo lo que nos es propio y nos rodea” (12). El término ‘gracia’ se repetirá a menudo a lo largo de todo el texto; el término ‘gusto’, es una constante en todo el *corpus* del dandismo, y está estrechamente vinculado a la idea de distinción. La descripción del elegante incluye una serie de elementos que el elegante debe de poseer: “sus carruajes son de buen gusto; recibe de maravilla, sus criados no son groseros; da excelentes cenas; está al corriente de la moda, la política, las palabras nuevas, los usos efímeros” (32). Los carruajes, el servicio doméstico, las cenas y recepciones de invitados y el consiguiente arte de la conversación, así como el interés en la moda y la política son componentes fundamentales del *habitus* del aristócrata del Antiguo Régimen.

Balzac menciona a menudo la “gracia” como elemento distintivo del elegante y, en el aforismo XI, afirma también que es “un sentimiento” pero también “un arte”, y que proviene fundamentalmente de “un instinto y un hábito” (21). No obstante, estos sentimientos, instintos y hábitos corresponden a aquellos simbólicamente asociados a la aristocracia. El diálogo que prosigue a este aforismo define los límites de la vida elegante dentro del sentimiento y el hábito de la aristocracia, esto es, dentro del *ethos* y la estética. Se trata de un diálogo ficticio entre Brummell y un interlocutor que le acompaña. El interlocutor comienza anunciando:

Todos los hijos de la aristocracia no nacen con la predisposición a la elegancia, con el gusto que sirve para dar a la vida una impronta poética; ¡y sin embargo la aristocracia de cada país se distingue por sus maneras y un notable entendimiento de la existencia! ¿Cuál es pues este privilegio? La educación, el hábito. Influidos desde la cuna por la gracia armoniosa que reina alrededor, educados por madres elegantes cuyo lenguaje y cuyas costumbres guardan todas las buenas tradiciones

Balzac parece contradecir la afirmación anterior; todo lo contrario, está exponiendo explícitamente que la clave de la identidad de la aristocracia en el régimen capitalista reside en su *habitus* más que en su nacimiento. Por esta razón, no todos aquellos nacidos como aristócratas son dignos de la vida elegante. Balzac sigue argumentando que no es el origen, sino la educación, el factor que influye en la adquisición de la vida elegante. Las familias aristócratas inician a sus hijos en las mismas costumbres y valores que comparten con su clase. De este modo, el valor simbólico de la aristocracia permanece a lo largo de los siglos mediante la educación.

El orden simbólico contribuye también al establecimiento de la identidad de las clases, junto con la legislación y los privilegios económicos (Bourdieu 1996, 480). En el contexto de la sociedad capitalista, la situación se complica: los espacios exclusivos de la aristocracia dejan de ser exclusivos para su clase. Balzac dice: “en el pasado el noble vivía a su guisa y permanecía siempre aparte” (15). Por supuesto, la adquisición de estos valores estaba ceñida al ámbito de los espacios aristocráticos, adquiriéndose a través del contacto y la interacción con otros miembros de la clase.

El hecho de que el dandy pertenece al orden simbólico se presenta, en primer lugar, puesto que no existen especificaciones concretas sobre en qué consiste ser dandy. Balzac escribe en “El tratado de la vida elegante”: “Hasta ahora, el conjunto de nuestros dogmas ha abarcado el espíritu más que la forma de las cosas” (30). Por ejemplo, existe un consenso sobre que el dandy debe ser elegante de manera abstracta: el traje y la vestimenta suponen un signo fundamental para la elegancia del dandy. No obstante, no existe una descripción específica que delimite en qué consiste esta elegancia. Ellen Moers describe la vestimenta de los principales dandies: Brummell impuso el azul marino (42); Pelham, el blanco y negro (92), y D’aurevilly y Baudelaire, el negro (287, 290). Moers detalla diversas variaciones en colores, longitudes y adornos a lo largo de las décadas; incluso, destaca el caso de que algunos dandies ridiculizaron

la estética de otros dandies que les siguieron, como Brummell hizo acerca de la moda del blanco y negro impuesta por *Pelham* (92). No obstante, existe un consenso sobre la identidad como dandies de todos ellos, y su influencia dentro de la sociedad en calidad de dandies. Por definición, el dandy se califica con adjetivos abstractos: elegante, ingenioso, imperturbable, teatral, pero nunca existe una definición exacta de en qué consisten dichos adjetivos. La excepción a esta norma proviene de la esencia publicitaria comercial de las novelas publicadas por Colburn. La primera edición de *Pelham* incluye un capítulo que incluye extensas descripciones del estilo adecuado para el dandy según el protagonista (188), y otras novelas incluían pasajes similares como publicidad encubierta. El resto de textos del dandismo no ofrecen especificaciones acerca de las normas para ser dandy.

En resumen, para Balzac tanto como para Bourdieu y Baudelaire, la clave del éxito de dichas figuras no reside en la acumulación de bienes materiales, sino en la asimilación de los valores simbólicos que estos conllevan. Bourdieu califica este proceso como aquel que separa “informed tasting from mere passive consumption” (1996, 279). Los “mortales vulgares” de Baudelaire pertenecen a esta última categoría, y son el opuesto indeseado del dandy. Por tanto, el dandismo es una entidad sujeta por completo al orden simbólico: no pertenece a sistemas de clasificación formales que dicten características materiales, funcionales o legislativas como definitorias de la identidad. El aristócrata, por el contrario, pertenece al sistema de clasificación formal tanto como al orden simbólico. El aristócrata está definido por privilegios legislativos y materiales -leyes que le permiten participar en política, títulos nobiliarios, propiedades- tanto como por valores simbólicos -tradicción, honor, distinción-. Podría considerarse que esta es una de las causas de la ambigüedad definitoria del dandismo: el dandismo pertenece al orden simbólico. Esto es evidente al analizar el fenómeno del dandismo en búsqueda de descripciones concretas del mismo.

En conclusión, a partir del siglo XVII hasta el siglo XIX, Stone recoge diversas citas que testimonian el discurso ofensivo que se gestaba en contra de la aristocracia. Lauren Gillingham expresa que, tras el periodo napoleónico, existía un clamor público denunciando los privilegios de la aristocracia, y cuestionando la legitimidad del gobierno y las administraciones aristócratas (64). En efecto, a partir de este periodo la clase media afianza su poder mediante un sistema económico industrial y financiero que dominaba. El avance de la burguesía en la hegemonía económica y el progresivo avance hacia el poder político propició el nacimiento del dandismo. Una perspectiva general de la situación de la aristocracia en el siglo XIX sitúa a esta en el declive del poder económico y a comienzos del declive político (Evans 1994, 28-9). Los burgueses comenzaban a acceder a estos poderes en virtud de su dinero. La economía inglesa estaba afianzando su poder por medio del comercio y la industria (Stone 294; Evans 1994, 32). A causa de esto, la burguesía comenzó a reclamar su derecho a una representación política de sus intereses (Maza 28-9; Evans 1994, 16-7). El discurso en contra de la aristocracia se sucede como consecuencia lógica de la exigencia por parte de la burguesía de una mayor participación política de su clase. La identidad burguesa contrasta, con esta finalidad, el valor de sus funciones dentro de la sociedad inglesa contemporánea contra la obsolescencia de la aristocracia (Evans 1994, 17). La corrupción política de los *'rotten boroughs'*, distritos en los que existe una poderosa influencia de los aristócratas terratenientes que los administran sobre los votantes, solidifica el discurso en contra de la aristocracia. Evans afirma explícitamente que existe “an anti-aristocratic movement” (1994, 46).

Stone afirma que entre el siglo XVII y el XVIII se gestó “a clash of cultures” entre “[the] upwardly mobile capitalist” y “the country squire” (19). Entre los valores que destaca del primero, se encuentran la disciplina, el trabajo y el utilitarismo. El texto describe al aristócrata terrateniente como “a paternalist ruler” y, su estilo de vida, como “the pursuit of a life of elegant ease and leisure”. Los adjetivos que aplica posteriormente a la aristocracia de

este periodo se corresponden completamente con aquellos del dandy: culto, elegante, ocioso, defensor del linaje, refinado y de buen gusto. Balzac describe en términos similares al hombre de vida elegante en el tratado, y dichos adjetivos se repiten recurrentemente en las *silver fork novels* y otros textos del cánón dandy. Así, el discurso referente a la aristocracia y la burguesía del periodo coincide con los valores simbólicos que maneja el dandy a lo largo de todos los textos.

Los capítulos anteriores han establecido el dandy como una reformulación de la identidad aristócrata en el contexto capitalista. Los textos de Stone y Evans posicionan este argumento dentro del contexto del conflicto entre la aristocracia y la burguesía en curso, que produjo un discurso omnipresente e influyente en el periodo, discurso que se ejerce mediante el orden simbólico. En el dandy se inscribe esta lucha simbólica entre valores de la aristocracia y aquellos de la burguesía. Si se considera al dandy bajo la definición ofrecida, resulta lógico que este sea objeto de críticas similares a aquellas dirigidas hacia la clase aristócrata en el periodo: improductividad, frivolidad, esnobismo, egoísmo, privilegios. Puede considerarse, incluso, que la estrategia que fundamenta el dandismo sea precisamente reformular los propios términos en los que se ataca a la aristocracia en un ámbito positivo. Evidentemente, si la aristocracia persigue revalorizar su identidad en un sistema que se sustenta sobre valores diferentes a los propios, es lógico que requiera adaptar estos otros valores a su propia identidad.

Por otra parte, resulta preciso distinguirse del grupo opuesto y menospreciarlo, proceso que se ejerce también mediante el menosprecio a sus valores. El resultado es una síntesis de los valores aristócratas reinterpretados bajo el prisma capitalista: la ‘improductividad’ se convierte en ‘ociosidad’; la obsolescencia de la clase, en ‘tradición’; los privilegios heredados, en ‘linaje’. Por otra parte, el menosprecio a los valores burgueses se establece bajo el término de vulgaridad. Todos aquellos valores asociados con la burguesía, que pretenden instaurarse como hegemónicos durante el periodo, se convierten en manos de la aristocracia en armas para

atacar el orden simbólico de esta. Los principales símbolos de la burguesía que ataca la aristocracia a través del *habitus* dandy son el dinero, la utilidad y el trabajo.

El dandy, como *habitus*, produce tanto como reproduce esta lucha: una vez personificado el conflicto en curso, contribuye a establecer discursos diversos y difundirlos a través de todo tipo de textos, desde artículos de prensa hasta novelas, pasando por anécdotas orales y memorias de celebridades de la época. La difusión masiva de este discurso mediante todo tipo de textos, incluidos los literarios, queda confirmado por la siguiente cita de Stone, que afirma que el retrato del aristócrata en la conciencia colectiva: “were the stereotypes of fiction [...] and popular imagination” (19). Debido al carácter colectivo del constructo del dandy como *habitus*, se ofrece una diversa variedad de perspectivas, que dependen del productor del mensaje. Así, las *silver fork novels* responden a la disposición de la época por representar la ansiedad generada por la movilidad social: el siglo XVIII y XIX suponen el cúlmen del proceso en el que la aristocracia es cuestionada por su ‘improductividad’, en palabras del discurso contemporáneo. Las interpretaciones diversas del *habitus* aristócrata en estas novelas reproducen y producen el discurso general, contradictorio y confuso, debido a su situación liminal en el tránsito entre la hegemonía cultural de la aristocracia y la hegemonía burguesa.

Estas novelas son objeto de críticas acerca de su superficialidad, tanto en el periodo contemporáneo como en parte de la crítica literaria posterior. Por otra parte, es notable la relación de estas novelas con los valores de la aristocracia en el periodo, tal y como se ha argumentado anteriormente. En consecuencia, la crítica contra las novelas puede considerarse como una crítica hacia ellas en tanto que vehículo de los valores simbólicos de la aristocracia, puesto que la estilización de dichos valores en las novelas promueve la promoción de esos valores. El dandy se presenta en ellas con la ambivalencia que describe Bulwer-Lytton: entre frívolo e intelectual, ocioso y ambicioso. El *habitus* del dandy se plantea a medio camino entre

la sátira y la estilización, entre la interpretación literal de su vanidad y la ironía de la representación caricaturizada de un tipo de aristócrata que pertenece a la conciencia colectiva del siglo. En este punto, cabría concluir que esta ambivalencia estuvo instaurada en la conciencia colectiva de la sociedad de la época. La sociedad se encontraba en pleno proceso de evolución de los valores del feudalismo a los valores del capitalismo. Consecuentemente, algunos valores del orden anterior se cuestionan, mientras que otros aún permanecen.

Como última reflexión acerca de las *silver fork novels*, es preciso destacar el impacto comercial y editorial que mantuvieron durante las primeras tres décadas del siglo, particularmente. Las *silver fork novels* constituyen el género de novelas más popular en estos años; su influencia en la literatura contemporánea es inabarcable, a pesar de las críticas que atesoró, y también existe una tertulia constante acerca de los escritores y de la inspiración real detrás de cada personaje. Asimismo, existe una influencia de los dandies de estas novelas en los jóvenes de la época, no únicamente en el aspecto estético, sino también en el comportamiento. Todos estos hechos indican que el dandy abarcó una dimensión más allá de la meramente estética: el dandy, en calidad de *habitus* de la aristocracia de la Regencia, modela el discurso -propio del orden simbólico- en torno al conflicto entre la aristocracia y la burguesía. Por añadidura, este orden simbólico impacta en la sociedad contemporánea mediante el *habitus*, influyendo sobre la estética, costumbres y valores de los individuos.

La poderosa influencia del dandy en el discurso del periodo, propició que los diferentes grupos sociales se apropiaran de la figura, con el fin de difundir el discurso que les interesaba en torno a este conflicto. El *fop* interpreta al dandy desde el ataque al privilegio y los valores aristócratas; el término es utilizado por los colaboradores de la revista *Fraser's* y por Carlyle con este fin. La cuestión es que la interpretación política de Carlyle no es menos política que aquella de las propias novelas, o de cualquier otro texto del canon del dandismo, puesto el caso: el dandismo supone una proyección fluída del conflicto entre los valores de la aristocracia y los de la burguesía, materializado y simbolizado simultáneamente por el *habitus*. La diversidad de perspectivas acerca del dandy surge dependiendo del productor del mensaje. De este modo, la reorientación de los valores transforma al dandy de sujeto de estilización y objeto de deseo, a objeto de escarnio moral. La década de 1830 se sirve del dandy como figura ejemplarizante: el dandy se establece en tanto que modelo opuesto a la moral burguesa, como personificación de la inmoralidad del periodo de la Regencia. La interpretación del dandy como sujeto frívolo cuya única preocupación son las ropas y la *toilette* es heredera de la perspectiva victoriana sobre el dandy de la Regencia.

Otra perspectiva interesante acerca del dandy es la mantenida por Bulwer-Lytton en los prefacios que redactó para *Pelham*. Los prefacios se introdujeron en ediciones posteriores, como respuesta a las críticas generadas por la novela. En ellos, Bulwer-Lytton expresa explícitamente las intenciones que alberga al escribir la novela: el autor declara que su intención es plantear una crítica de los valores de la aristocracia durante el periodo de la Regencia. De este modo, presenta la frivolidad como una característica que sintetiza la moral de la aristocracia de la Regencia. Por esta razón, justifica que la frivolidad constituye en la novela un instrumento para, por una parte, representar el paradigma de la aristocracia en el periodo; por otra, moralizar sobre los valores de esta aristocracia y examinar la utilidad de estos en el nuevo contexto histórico. Acerca de estos prefacios, resulta interesante el modo en que se identifica explícitamente la ideología aristócrata y el dandy de las *silver forks novels*. Además, el debate mantenido entre la novela y sus prefacios, y la crítica literaria, sintetiza de manera expresa la ambigüedad ideológica que existía alrededor del dandy, y la conciencia contemporánea de la relación entre el dandy y la ideología aristócrata.

El debate alrededor de *Pelham* y las críticas hacia este en términos de frivolidad estética apuntan a otra cuestión interesante: la integración del aspecto estético del dandy con los valores morales. La crítica permanente que sufre el dandy a lo largo del siglo acerca de su frivolidad estética, además del carácter visceral de estos, señala la importancia de considerar la estética del dandy dentro de un conjunto que engloba valores morales y simbólicos pertinentes en la lucha por la hegemonía cultural del siglo. Así, el ataque a la frivolidad del dandy puede considerarse a la luz del conflicto entre aristocracia y burguesía que venía sosteniéndose desde el siglo XVII, y que se establecía a través de los valores simbólicos de ambos grupos. Este conjunto integrado puede definirse en términos de *habitus*; por otra parte, el dandy no se define por una estética concreta. La definición que sintetiza el dandismo de un modo más comprensivo es aquella que lo delimita como un grupo aspirante a establecerse como una élite dentro del capitalismo. Resulta necesario reconocer el estilo del dandy como un medio para ejercer la distinción, y no tanto como un fin en sí mismo. En efecto, puede concluirse que el fin de la distinción en el dandy es restablecer la hegemonía cultural de la aristocracia en el siglo XIX.

La distinción conforma un concepto lo suficientemente abstracto como para que su definición resulte ambigua; de este modo, la aristocracia podía redefinirlo constantemente, con el fin de excluir a la burguesía. El límite primordial y persistente de la distinción a lo largo de todo el siglo en el dandismo es el dinero: todos los textos, desde Balzac a Wilde, pasando por Baudelaire, posicionan el dinero y el materialismo como el epítome de la vulgaridad y la antítesis del dandismo. No obstante, resulta evidente que el estilo del dandy se sustenta sobre el lujo; el discurso sobre el dinero en el dandismo resulta aparentemente contradictorio. La contradicción desaparece si consideramos la identificación del dandy con los valores aristócratas: en efecto, el aristócrata dispone de bienes materiales sin necesidad de adquirirlos con dinero. El sistema capitalista afianza el concepto de consumo material y productos susceptibles de adquisición. La lista de elementos que componen la vida elegante en el tratado de Balzac, todos ellos propios de la identidad aristócrata, expone esta estrategia del dandismo. Por tanto, se encuentran de nuevo posicionados en la polarización entre distinción y vulgaridad en el dandismo, los valores aristócratas frente a los valores burgueses.

La cuestión expuesta por Balzac acerca del dandy como farsante de la vida elegante, así como el desarrollo en el ensayo de Baudelaire acerca del dinero como medio para obtener la elegancia material (108) y la aristocracia espiritual, ofrece una perspectiva interesante acerca de la asimilación cultural como proceso exitoso o fallido. En el texto de Balzac, tanto como en aquellos de Bourdieu y Baudelaire, la clave del éxito de la asimilación cultural no reside en la acumulación de bienes materiales, sino en la asimilación de los valores simbólicos que estos conllevan. Bourdieu califica este proceso como aquel que separa “informed tasting from mere passive consumption” (1996, 279). Por tanto, puede concluirse que el dandismo es una entidad perteneciente al orden simbólico: no pertenece a sistemas de clasificación formales que dicten características materiales, funcionales o legislativas como definitorias de la identidad. El aristócrata, por el contrario, está definido por privilegios legislativos y materiales -leyes que le permiten participar en política, títulos nobiliarios, propiedades- tanto como por valores simbólicos -tradicción, honor, distinción-. Podría considerarse que esta es una de las causas de la ambigüedad definitoria del dandismo, puesto que, la identidad del dandy, al contrario que aquella del aristócrata, pertenece por completo al orden simbólico. Esto resulta evidente si se considera que el dandismo carece de descripciones concretas que definan el tipo.

En resumen, la identidad del dandy pertenece al orden simbólico, y supone una estrategia, en términos de Bourdieu<sup>11</sup>, para posicionar ciertos valores de la aristocracia como distinguidos y, consecuentemente, superiores, frente a los valores de la burguesía. Como resultado de esta estrategia, la aristocracia perseguía situarse en la hegemonía cultural en el periodo. Es preciso recordar que el orden simbólico compone un mecanismo fundamental para el orden social, pero su ejecución permanece invisible para los agentes sociales que la perpetúan. La estetización del dandy es resultado de la invisibilización producida cuando el orden simbólico actúa. Esto es: debido a que el dandy se reduce a objeto estético y, puesto que la estética se concibe en términos de autonomía frente a las condiciones materiales, políticas y sociales, el dandy se transforma en un ente despojado de acción política.

---

<sup>11</sup> Una estrategia pre-reflexiva y pre-consciente.

## Capítulo IV: Distinción y exclusivismo

Este capítulo analizará el gusto y su función capital dentro del orden simbólico, como instrumento definitorio de las prácticas sociales, así como los elementos inscritos bajo el enclave de la distinción. En los textos del cánón dandy existe una vinculación entre el denominado buen gusto y la clase aristócrata, mientras que el mal gusto se considera propio de la burguesía. El capítulo definirá los campos del buen y el mal gusto, como medios de ejecución del orden simbólico y, consecuentemente, como instrumento de establecimiento de las jerarquías sociales. Con este fin, se examinarán textos del cánón pertenecientes a todas las décadas del siglo, con especial atención a las *silver fork novels*, puesto que estos procesos resultan más explícitos en ellas.

La distinción se encuentra vinculada al exclusivismo, que podría definirse como la materialización o acto físico resultado de la imposición del orden simbólico. El exclusivismo consiste en la exclusión de la burguesía de los espacios, eventos y reuniones de la aristocracia. Este acto se consuma mediante el orden simbólico, esto es, los valores que sostiene la clase: la aristocracia define aquellas prácticas sociales distinguidas, de acuerdo a los valores propios de su clase. Aquellos individuos incapaces de cumplir los requisitos, son calificados de vulgares y, en consecuencia, excluidos de los espacios exclusivos de la aristocracia. Moers afirma que el exclusivismo y la Regencia son consustanciales: “Regency society called itself exclusive, its members the exclusives, and its ruling principle exclusivism” (41). En efecto, la dinámica del exclusivismo se presenta particularmente desarrollada en las *silver fork novels*, cuyas tramas se sitúan en la Regencia.

El exclusivismo, en calidad de proceso originado en torno al orden simbólico, pero ejecutado en el plano social, evidencia la función del orden simbólico como instrumento efectivo del orden social. A medida que pierde privilegios en términos económicos y políticos,

la aristocracia sustenta progresivamente su identidad cada vez más como construcción simbólica; esto significa que, a medida que las leyes reducen los privilegios políticos y económicos que definen su identidad, la aristocracia se ve obligada a reforzar los valores abstractos que la definen para ejercer poder.

El capítulo anterior ha establecido el vínculo entre dandismo y aristocracia, así como las diferencias fundamentales entre estos conceptos. En relación a ellos, se presenta también el término '*gentleman*'. El término '*gentleman*' denota originariamente el concepto de aristócrata, incorporando los aspectos de privilegios legislativos y la dimensión simbólica de la identidad. No obstante, al contrario que el término 'aristócrata', el término '*gentleman*' sufre una evolución considerable en su significado, particularmente durante el siglo XIX. Este capítulo examinará la evolución de este concepto, su relación con los conceptos 'dandy' y 'aristócrata', así como la función que ejerce en el desplazamiento de la hegemonía cultural de la aristocracia a la burguesía. A lo largo del siglo XIX, el término '*gentleman*' conforma un campo de batalla clave para la confrontación simbólica entre la clase aristócrata y burguesa: el enfrentamiento entre los valores de una y otra clase se desarrolla dentro de los límites de este concepto. Por tanto, el análisis de la evolución de este ofrece la clave para comprender la evolución de la hegemonía cultural en el siglo. Los textos de Stone y Young expondrán el marco contextual para comprender los eventos socio-políticos detrás de esta evolución, mientras que los artículos de *Fraser's* y las *silver fork novels* presentarán ejemplos concretos de esta transformación social de un modo implícito.

Por último, se expondrá la relación entre el carácter performativo del dandy y la asimilación cultural. Este carácter performativo se interpreta recurrentemente desde el aspecto estético, asociándolo por completo con el concepto de 'estilo' del dandy. Sin embargo, como se ha desarrollado en el capítulo I, la estética conforma únicamente uno de los aspectos

integrados en el concepto de estilo. La asimilación cultural de la burguesía se define en el texto de Stone como “the adoption of a gentrified life style” (5). El texto define que el estilo de vida no sólo abarca la estética, sino también los valores, maneras y costumbres de la aristocracia. No obstante, la finalidad de la asimilación cultural no reside en la adopción de la estética, los valores y las costumbres de otro grupo superior en la jerarquía social, sino en la adquisición del estatus de este grupo. Mediante la adopción del estilo de vida o *habitus* de rangos superiores, los individuos persiguen identificarse con dichos grupos sociales y, en consecuencia, obtener el estatus correspondiente. La diferencia establecida en “El tratado de la vida elegante” de Balzac entre el individuo elegante y el dandy ofrece una pista acerca del mecanismo de la asimilación cultural, y su consecución exitosa. La performatividad del dandy se examinará en términos de reproducción de un *habitus*, como la adopción de un estilo que abarca más que la estética, en el contexto de la asimilación cultural. A través de los ejemplos de Jack Harris y George Osborne, personajes pertenecientes, respectivamente, a las novelas *Cecil* y *Vanity Fair*, se examinará este proceso tal y como se desarrolla en el siglo XIX.

Tal y como se ha desarrollado en el capítulo III, las *silver fork novels* suponen un foco esencial para la literatura del cánón dandy. Por una parte, contribuyeron de manera significativa al desarrollo del tipo. Por otra, supusieron un medio de difusión popular eficaz, debido al éxito comercial de estas (Rosa 179). Mathew Rosa analiza en profundidad el fenómeno de las *silver fork novels* en su ensayo *The Silver Fork School*, publicado en 1946. Del mismo modo que Balzac y D’aurevilly, Rosa vincula el dandismo presente en las novelas con un contexto de crisis para la aristocracia. Este atribuye la génesis de las *silver fork novels* a la necesidad de la aristocracia de apuntalar su posición en la hegemonía cultural. Dicha necesidad surgió debido a la competencia que disputaba con la alta burguesía.

Las *silver fork novels* fueron un medio del que se sirvió la aristocracia para estandarizar sus valores, estética y comportamientos *-habitus-* con el fin de establecer a “class solidarity

and class consciousness” (31). En este contexto, las novelas canalizaron este conflicto y difundieron el tipo del dandy como estandarte del *habitus* del aristócrata contemporáneo. Además, Rosa clarifica un punto que es fundamental para entender el dandismo: “The assaulting forces, which were coming up from below [...] did not so much want to destroy the privilege as to share its possession”. En efecto, el conflicto abierto con la burguesía no estaba dirigido a destruir el privilegio, sino a apoderarse de él: la raíz y clave del dandismo resulta tanto de la necesidad de la aristocracia por distinguirse de la alta burguesía que competía con ella, como de la ambición de la burguesía por asimilarse culturalmente a la aristocracia y compartir el estatus de esta.

Rosa especifica la estrategia utilizada por la aristocracia como “defensive tactics” que se materializa a través de “active punitive measures”, así como “an intensified cultivation of the group’s customary pursuits”. La aristocracia generó una identidad distinguida por medio del *habitus*; mediante este, se penalizaba a aquellos individuos que no adquirirían dicho *habitus*. El *habitus* dandy generó una conciencia de grupo que excluía a aquellos que no disponían de los medios o estrategias para performarlo. El *habitus* constituye la norma mediante la cual se distingue positivamente al modelo de aristocracia que se desea imponer en la sociedad del periodo: “For Thackeray and his Victorian readers snobbery was not the arrogance of a secure elite, but rather the showy gentility of an insecure bourgeoisie that wanted to get into the aristocracy” (Cole 139).

En efecto, el dandismo se constituye sobre un conflicto, definiendo su identidad propia entre dos polaridades: el esnobismo de una aristocracia decadente y la ambición de una burguesía ascendente. Cole articula su hipótesis acerca del dandismo alrededor del conflicto entre las dos facciones dominantes de la sociedad inglesa del siglo XIX: “One of the most central, and most perplexing, questions of nineteenth-century British history: the relations between the bourgeoisie and the aristocracy”, y cita a Thackeray acerca de la admiración,

rayana en el culto, que la identidad aristócrata generaba en el periodo: “The extent and prevalence of ‘Lord-olatry’ in England”.

Thackeray define el concepto de ‘*gentility*’ del siguiente modo: “An aristocratic value that turns the middle classes into abject snobs” (cit. en Cole 141). Esta definición se corresponde con el concepto propuesto por esta tesis para definir el dandismo, como personificación de un *habitus* o conjunto de valores aristócratas presentados de manera atractiva a la burguesía, con el fin de distinguirse socialmente de esta. La estrategia que Rosa vincula particularmente a las *silver fork novels* es la estrategia que puede extenderse por completo al dandismo: a pesar de que este se manifiesta de distintos modos y con distintas intensidades a lo largo del siglo, el dandismo supone en todos los casos una defensa del *habitus* aristócrata. Resulta necesario añadir a la teoría de Rosa un matiz fundamental, esto es, que el *habitus* que la aristocracia pretende homogeneizar a través de las *silver fork novels* y el dandismo no es exactamente el *habitus* tradicional de la aristocracia, sino una adaptación pertinente de este a la sociedad capitalista.

La aristocracia poseía una identidad cohesionada y establecida por siglos de existencia, al contrario que la burguesía. La crisis de la identidad aristócrata surge del proceso de cuestionamiento que se inicia en el siglo XVII y llega a un punto culminante en el siglo XIX a causa del desplazamiento de sus funciones, propias del sistema feudal. La instauración del sistema capitalista convierte en obsoleta a la clase aristócrata, poniendo en cuestión sus privilegios. La respuesta de la aristocracia es establecer una estrategia que posiciona el *habitus* propio como objeto de ambición de la burguesía. De este modo, pretendía mantener la hegemonía cultural.

La transmutación del *habitus* aristócrata en objeto de deseo burgués se articula en torno a conceptos como elegancia, *bon ton* y distinción. Sin embargo, el límite de definición de estos

términos permanece evasivo. Balzac menciona una “indefinible facultad” (17); Baudelaire afirma que “el dandismo es una institución vaga” (107). En *L'esprit dandy*, Henriette Levillain define al dandy como “inundado de definiciones y, por tanto, indefinible” (7). Pine defiende acerca del dandy: “There is no straightforward image or iconography” (14). Moers describe el *ton*, cualidad indispensable de la vida elegante, como “elusive term” (45). Favardin y Bouëxière inician la descripción de Brummell: “Fundó su poder no sobre los privilegios del nacimiento o aquellos de la fortuna, sino sobre esta noción fluida e imprecisa que fascina a los filósofos y desconcierta a los historiadores, el *je-ne-sais-quoi*” (23). Continúan estos últimos definiendo a qué referencia específicamente este *je-ne-sais-quoi* del dandy, a sus “maneras” y “superioridad distinguida”.

En este punto es necesario retomar el concepto de exclusivismo mencionado anteriormente. Moers introduce el concepto en el capítulo acerca del periodo de la Regencia y mantiene la presencia de este a lo largo de todo el texto, afirmando que el exclusivismo y la Regencia son consustanciales: “What makes Regency society as unique is the determined way it went about exclusion” (41). A continuación, desarrolla los medios a través de los cuales se ejercía tal exclusión: “the innumerable hedges against intruders” y “the codified rules for membership”. Moers califica el sistema de exclusión propio de la Regencia como “prominent, elaborate and efficient”, y finaliza por equiparar el periodo y la sociedad de la Regencia con el exclusivismo: “Regency society called itself exclusive, its members the exclusives, and its ruling principle exclusivism”.

El resto del capítulo está dedicado a establecer algunos medios específicos desde los cuales se ejercía el exclusivismo: por una parte, los espacios como los *clubes* de *gentlemen* y el salón de baile *Almack's* ejercían una exclusión física y literal; por otra, las características personales que definían a un individuo como exclusivo excluían mediante medios más sutiles. Rosa define el exclusivismo: “[a few aristocrats'] desperate efforts to preserve some of the last

vestiges of privilege” (18). Al igual que Moers, reúne el exclusivismo y el dandismo bajo un mismo plano bajo la Regencia: “the exclusivism and dandyism of the Court of George IV” (143). En el artículo de *Fraser's* “Fashionable Novels”, publicado en abril de 1830, el autor congrega entre sus objetivos a atacar a “the Pelhamites, and the Sydenhamites, and the Exclusevites (sic), and the other small fry in the pay of Mr. Henry Colburn” (318), y expone cómo la novela *Granby* y otras *silver fork novels* que la siguieron popularizaron en la sociedad inglesa “exclusive principles” de un determinado sector de la aristocracia (325).

*Pelham* revela la relación entre la distinción y el ascenso de la burguesía en la siguiente cita: “‘If one chanced to sit next a bourgeois, he was sure to be distinguished for his wit or talent. People were not tolerated, as now, merely for their riches.’ ‘True,’ cried Lady Dawton, ‘it is the introduction of low persons, without any single pretension, which spoils the society of the present day!’” (347). El diálogo se desarrolla entre un viejo dandy aristócrata y unas damas ancianas de la alta sociedad. El dandy lamenta que los estándares de admisión a la sociedad exclusivista se hayan reducido a la posesión de capital. La dama evidencia con su respuesta que dichos estándares han sido establecidos únicamente para aplicarlos a aquellos individuos de clases inferiores. En un periodo de conflicto por la hegemonía, la aristocracia requería de estándares que permitiesen excluir de sus espacios a la alta burguesía. El cambio de régimen económico propició que la burguesía adquiriese una mayor influencia en la sociedad, reclamando en consecuencia un estatus acorde. La censura explícita del dinero como condición de admisión en la sociedad exclusivista, aseguraba la exclusión de la burguesía de los espacios aristócratas.

Otro pasaje de la novela analiza la reacción de los círculos de la aristocracia exclusiva ante la asimilación cultural de los burgueses. Mr. Clarendon explica la dinámica exclusivista:

The influx of common persons being once permitted, certain sets recede, as it

were, from the contamination, and contract into very diminished coteries. Living familiarly solely amongst themselves, however they may be forced into visiting promiscuously, they imbibe certain manners, certain peculiarities in mode and words—even in an accent or a pronunciation, which are confined to themselves; and whatever differs from these little eccentricities, they are apt to condemn as vulgar and suburban”. (347)

La asimilación cultural de la burguesía permitía el acceso de esta a los espacios exclusivos de la aristocracia. La burguesía adoptó el *habitus* aristócrata con el objetivo de asimilarse a esta clase. Sin embargo, la propia admisión de los burgueses asimilados disputaba la exclusividad de los espacios a la aristocracia. El fundamento del exclusivismo radicaba en la exclusión de individuos pertenecientes a clases inferiores. En consecuencia, se imponía la necesidad de establecer nuevos criterios de aceptación, de acuerdo a manierismos en la estética o las maneras que los burgueses no pudieran alcanzar, redefiniéndose, de este modo, perpetuamente, los términos de acceso.

La cita de *Pelham* coincide con el análisis de Bourdieu acerca de la distinción: las divisiones entre grupos sociales se establecen a través de la censura de prácticas calificadas como ‘impropias’ o de ‘mal gusto’. En el caso de la cita, el personaje declara que cualquier desviación de aquello que la élite proclama adecuado se califica como “vulgar and suburban”. Asimismo, afirma que las prácticas elitistas permanecen “confinadas” dentro de los círculos sociales que las imponen. Es preciso recordar la pertinencia de los términos utilizados. En efecto, ‘vulgar’ se refiere al estamento social más bajo, mientras que ‘suburban’ se refiere al área de la ciudad poblada por las clases medias menos acomodadas. La aristocracia se vinculaba a las áreas rurales, donde poseía y administraba terrenos, y a zonas céntricas de la capital, donde residían durante la temporada de actividad parlamentaria (Stone 6).

En consecuencia, es evidente que existe un nexo implícito entre las prácticas consideradas ‘propias’, ‘elegantes’, ‘distinguidas’, o cualquier otro término de los comúnmente utilizados, y la clase aristocrática. La aprobación o rechazo de las prácticas sociales por el grupo culturalmente hegemónico propiciaba la aprobación o rechazo por parte de la sociedad al completo: las élites definen el buen gusto en la sociedad. *Pelham* incluye expresiones acerca de la distinción, y la aplicación de esta dentro del exclusivismo tal como: “the manners of proper society”. También se refiere al exclusivismo como grupo social esotérico, que conlleva privilegios por ser iniciado dentro de él: “It’s a fine thing to get into their set”.

Mr. Clarendon continúa el análisis acerca de la distinción como instrumento de exclusión social:

Now, the fastidiousness of these sets making them difficult of intimate access, even to many of their superiors in actual rank, those very superiors, by a natural feeling in human nature [...] are the first to solicit their acquaintance; and, as a sign that they enjoy it, to imitate those peculiarities which are the especial hieroglyphics of this sacred few. The lower grades catch the contagion, and imitate those they imagine most likely to know the proprieties of the mode; and thus manners, unnatural to all, are transmitted second-hand, third-hand, fourth-hand, till they are ultimately filtered into something worse than no manners at all. (349)

En esta cita, se encuentran dos elementos de interés: por una parte, la puntualización de que la élite exclusivista no siempre se correspondía con la alta aristocracia. Por otra, el efecto de imitación que el gusto de la sociedad exclusivista producía en las clases inferiores. La cita recuerda en el aspecto de imitación ridícula al dandy del texto de Balzac. Efectivamente, el dandy en el texto de Balzac resulta ridículo porque no ha completado el proceso de asimilación

cultural adecuadamente.

El carácter ambivalente del dandismo como positivo o negativo reside en la diferencia entre la asimilación cultural como éxito o fracaso. En el texto de Balzac, una correcta asimilación cultural lleva a la ‘vida elegante’; por el contrario, el fracaso en la asimilación cultural convierte al individuo en un ‘dandy’. El fracaso en la asimilación cultural se produce debido a que el individuo no ha asimilado los valores simbólicos propios del *habitus* asimilado. Este hecho conlleva la imitación del *habitus* elegante sin que el individuo sea aceptado dentro de la sociedad a la que aspira. El rechazo del individuo se expresa a través del escarnio de este, precisamente, a través de la calificación de su *habitus* como de mal gusto. El individuo no asimilado se califica como impostado, falso, efectista, artificioso. Estos adjetivos refieren que el individuo ha adquirido un *habitus* que no le corresponde por derecho propio. En estos casos, el *habitus* se considera una imitación, no auténtico y, por tanto, se censura o ridiculiza con el fin de excluir a dicho individuo de la sociedad exclusiva.

El propio funcionamiento del concepto de distinción y exclusión genera el deseo por parte de las clases inferiores de alcanzar dicho estatus, tal y como analiza acertadamente Mr. Clarendon en esta cita de *Pelham*: “It has only increased the general imitation and vulgarity”. Mr. Clarendon afirma explícitamente la vinculación del exclusivismo con intereses particulares de cierto sector de la aristocracia cuando afirma que el exclusivismo ejercido por *Almack’s*: “It was an admirable institution for the interests of the little oligarchy who ruled it”. La distinción como objetivo a perseguir por la clase media está expresado también en la novela *Cecil*: “Even as regarded the lists of fashion, a Jack Harris might distinguish himself; because, to a low-born man, notoriety is fame” (112). Incluso a finales del siglo XIX, existen menciones a la sociedad exclusiva: *The Portrait of Dorian Gray* distingue entre la ‘buena sociedad’ y la sociedad vulgar: “For the canons of good society are, or should be, the same as the canons of art” (112). Otra cita de la novela describe el contrario de la ‘buena sociedad’:

The middle classes air their moral prejudices over their gross dinner-tables, and whisper about what they call the profligacies of their betters in order to try and pretend that they are in smart society and on intimate terms with the people they slander. In this country, it is enough for a man to have distinction and brains for every common tongue to wag against him. And what sort of lives do these people, who pose as being moral, lead themselves? (118)

Dorian Gray contrapone la clase media y su moral con la ‘buena sociedad’. En efecto, Gray denomina a los individuos de la ‘buena sociedad’ como los “superiores” de la clase media y los distingue no sólo de las maneras de la aristocracia, sino también de su moral: los prejuicios morales de la burguesía se alinean en el texto con el modo repugnante en el que disponen las mesas en sus cenas. No obstante, Gray señala cómo la burguesía persigue siempre que la relacionen con la buena sociedad. A pesar de las críticas a la moralidad del *smart-set*, la burguesía afirma que mantienen estrechas relaciones con ella. El mecanismo de la distinción exclusivista produce que las clases inferiores persigan el estatus y relaciones con la clase superior, a pesar del desacuerdo entre algunos valores de ambas clases.

El capítulo III de *Pelham* expone la importancia del concepto de distinción dentro de la aristocracia inglesa. El narrador relata la conciencia que Sir Lionel Garrett adquirió acerca de las diferencias entre ser “a man of fortune, of family, of consequence” (15) y “a man of *ton*”. En el texto, la alternativa a ser un hombre de *ton* es ser “a nonentity, [...] and no man”. Sir Lionel Garrett se describe como un aristócrata propio de la vieja aristocracia. En primer lugar, se alude a su familia y la antigüedad de su linaje: “He was of an ancient family, and his ancestors had for centuries resided on their estates in Norfolk” (14). Sir Lionel Garrett también posee fortuna y conexiones en la ciudad; sin embargo, estas conexiones conforman el círculo de la vieja aristocracia, a la que el narrador denomina “‘the respectable,’ consisting of old peers of an old school; country gentlemen”. El narrador alude a que este tipo de viejos aristócratas

terratenientes odian a los franceses y han servido al ejército -probablemente refiriéndose a las Guerras Napoleónicas-.

La representación de este tipo es descrita como “a character very common in England”, “[a] whole species”. El punto de mayor interés de la cita refiere la posición antagónica que otorga a este tipo de aristócratas frente al hombre de *ton* o dandy: “that set whose members are above *ton*, whenever they do not grasp at its possession, but who, whenever they do, lose at once their aim and their equilibrium, and fall immeasurably below it”. El texto refiere que la vieja aristocracia despreciaba el concepto de *ton*, puesto que resultaba inaccesible para ella en la mayoría de los casos; el viejo aristócrata cae en el ridículo cuando intenta posicionarse como hombre de *bon ton*. El texto mantiene que el dandismo es diametralmente opuesto al concepto de la antigua aristocracia. La necesidad de reevaluar la aristocracia fuera de sus roles tradicionales está implícito en esta cita: las funciones militares que los viejos aristócratas sostienen como identitarias son cuestionadas, también el linaje como valor de distinción y la familia como conexión esencial. En contraposición a estos valores, se presenta el indefinible *ton* y la sociedad de otros dandies. Además, los aristócratas que desean adherirse al código del dandy cambian su residencia en las propiedades del campo por una permanente en Londres; así, el texto prosigue: “They might have been great people in the country—they preferred being little people in town. They might have chosen friends among persons of respectability and rank—they preferred being chosen as acquaintance by persons of *ton*”-.

Sir Lionel Garrett descubre la relevancia de la distinción al acudir a un evento celebrado en la residencia de una duquesa de *bon ton*; la revelación cuestiona la importancia que se asignaba a la identidad del aristócrata tradicional en el periodo:

One unfortunate evening Sir Lionel Garrett was introduced to the celebrated Duchess of D. From that moment his head was turned. Before then, he had

always imagined that he was somebody—that he was Sir Lionel Garrett, with a good-looking person and eight thousand a-year; he now knew that he was nobody unless he went to Lady G’s and unless he bowed to Lady S.

Sir Lionel Garrett comprende el mecanismo de la distinción inmediatamente, y la función que las conexiones personales ejercen en él: “Disdaining all importance derived from himself, [...] that all his importance should be derived solely from his acquaintance with others”. En efecto, la identidad del individuo de *ton* o el dandy se constituye en sociedad, puesto que el dandy se reconoce entre otros dandies.

La identidad del dandy se forma mediante el reconocimiento de individuos análogos, y se fortalece también mediante la sociedad con estos. El individuo dandy se alimenta del reconocimiento de la identidad propia tanto como del reconocimiento de las identidades de aquellos que le acompañan. En otras palabras, asimila la celebridad de los dandies que se relacionan con él. En consecuencia, es esencial para el dandy relacionarse exclusivamente con los dandies más celebrados. No en vano, el narrador apunta: “Society was their being’s end and aim, and the only thing which brought them pleasure was the pain of attaining it”.

Moers destaca las características que destacan a un individuo distinguido: “It was, of course, fashionable to be a lord -but not a lord who lived on the family estate [...] Indeed, it was unfashionable to know exactly the extent of one’s resources”. Además, desarrolla que la aristocracia distinguida no menciona títulos ni propiedades, sino “a rent-roll” y que era considerado asimismo propio del *bon ton* “to have a part in the funds” (47). Los dandies de las *silver fork* novels se refieren a menudo a la cantidad de libras de las que disponen anualmente en lugar de su apellido o bienes inmuebles. Así, en la novela *Pelham*, se encuentran las siguientes citas: “Sir Ralph Rumford, and his seven thousand pounds a-year” (184), “the annual sum of one thousand pounds” (202), “two thousand a-year” (202); en *Cecil*: “a rent-roll of

thirty-five thousand pounds per annum” (654), “four hundred, and seventy-five pounds a-year” (152). Por su parte, el narrador de *Vanity Fair* repite la renta anual de Miss Crawley como un epíteto del personaje: “She possessed seventy thousand pounds” (cap. X), “the great rich Miss Crawley, with seventy thousand pounds” y “another admirable effect of Miss Crawley and her seventy thousand pounds” (cap. XI). La evolución de la dominación de los valores inmuebles de la aristocracia hacia el capital, propio de la burguesía, es reconocido incluso por los recalcitrantes miembros de la aristocracia como Lady Bracknell: “A hundred and thirty thousand pounds! And in the Funds! Miss Cardew seems to me a most attractive young lady, now that I look at her” (Acto III). Una vez mencionado este hecho, incluso se interesa por la clase de gente que frecuenta y el emplazamiento de su domicilio en la ciudad. Stone afirma en este asunto que, tanto “the landed interest” como “the monied interest”, “both were sucked into the great stock-market boom of the South Sea Bubble, and were becoming heavy investors in Bank and East India stocks” en las primeras décadas del siglo XVIII (192).

Los aristócratas distinguidos pretendían distanciarse de la imagen de aristocracia tradicional, vinculada a terrenos y propiedades rurales. De este modo, mediante la mención de una renta en términos monetarios, se eludían los símbolos comunes de los terrenos y el título asociado. Los aristócratas distinguidos demuestran con este gesto que poseen y valoran el dinero de acuerdo al sistema capitalista instaurado. Asimismo, la aristocracia procura establecer cierto desprecio al dinero, con el fin de reposicionarse en la hegemonía cultural y mantener su influencia. Esta estrategia contradictoria refleja la complejidad de la dinámica del conflicto. Pelham clasifica a este nuevo tipo de personajes de la sociedad inglesa del *bon ton*, los dandies, e ironiza sobre los nuevos valores que proclaman:

Did I not say truly that I would describe individuals of a common species? Is there one who reads this, who does not recognize that overflowing class of the English population, whose members would conceive it an insult to be thought

of sufficient rank to be respectable for what they are?—who take it as an honour that they are made by their acquaintance?—who renounce the ease of living for themselves, for the trouble of living for persons who care not a pin for their existence—who are wretched if they are not dictated to by others. (235)

En primer lugar, puntualiza sobre el carácter grupal y el crecimiento de estos en la sociedad. En segundo, ironiza sobre los valores que les posicionan por encima de aquellos valores que la vieja aristocracia apreciaba: el rango, en referencia a los títulos poseídos, ya no sostenía interés. En lugar de ello, la distinción se adquiere a través de la sociedad con individuos distinguidos. Pelham también ironiza sobre la falta de autonomía de los dandies, que son súbditos de las normas que el grupo prescribe.

El carácter exclusivista también se presenta en un fragmento de *Tremaine; or, The Man of Refinement*, a la que se considera fuente fundamental del resto de *silver fork novels*: “There is something so heroically insolent in an exclusive; such a noble conviction of his or her superiority over all the rest of the human race” (cit. en Moers 54). Moers menciona explícitamente a Brummell como participante del exclusivismo y sus mecanismos: “To specify [Bummell’s] role among his contemporaries requires the words fashion, ton, exclusive, and the world” (26). D’Israeli se refiere en *Vivian Grey* a la sociedad que el joven héroe dandy frecuenta como “the most eminent and exclusive” (cap. XIV). *Vanity Fair* describe como “witty fashionable, [...] brilliant and exclusive” (cap. XLIX) a Becky Sharp, únicamente cuando esta se convierte en esposa del aristócrata y dandy Rawdon Crawley. Moers, incluso, cita también las declaraciones de un ciudadano francés anónimo que comentaba con indignación las características presuntuosas de la Regencia: “Aristocratick Feeling; Reserve; Taciturnity; Exclusivism of the Great World; Superciliousness of High Life”. este aludía también al carácter de “insolent superiority” que se encontraba a menudo en “persons of rank and fashion” de Inglaterra. Este último rasgo, declaraba, es propio en los países extranjeros de

“nouveau riche” (108).

A través de estas citas, puede comprobarse la vinculación fundamental entre dandismo y exclusivismo. El dandy es consustancial al exclusivismo, puesto que la identidad del dandy se sustenta sobre el principio de la distinción y la pertenencia a una élite exclusiva. El dandy se desarrolla a partir de los mecanismos del exclusivismo, puesto que este conforma un *habitus* estratégico, cuyo fin es distinguirse tanto de la antigua aristocracia como de la clase burguesa. El dandy adapta el *habitus* aristócrata al contexto capitalista, de acuerdo a dos objetivos: por una parte, reconfigurar la identidad de la aristocracia, alejada del discurso negativo que venía gestándose acerca de ella desde el siglo XVI. Por otra, reposicionar los valores de la aristocracia como hegemónicos, dominando, de este modo, a la sociedad mediante estos.

### **Gusto y vulgaridad. Hegemonía cultural y orden simbólico**

El dandy es el instrumento mediante el cual la aristocracia ejerce la pugna por la hegemonía cultural contra la burguesía. Esta pugna se ejerce a través del orden simbólico: la aristocracia impone sus valores a través del concepto de distinción. El principal concepto destinado a distinguir el grupo de la aristocracia de otros grupos aspirantes a la hegemonía cultural, es el concepto de gusto. De este modo, la aristocracia impone los valores propios a través de la noción de que dichos valores son propios del ‘buen gusto’.

La dominación del orden simbólico se fundamenta en este sentido del ‘buen gusto’: ‘taste’ es un término que aparece constantemente en los textos del dandismo a lo largo del siglo XIX. En concreto, el término se repite en sesenta y cinco ocasiones en *Pelham*; cincuenta y cuatro en *Vivian Grey*, y cuarenta y cuatro en *Vanity Fair*. A finales de siglo, en los textos de Oscar Wilde, aún se mantiene su uso, junto con términos similares como ‘style’ o ‘distinction’: ‘taste’ aparece hasta en doce ocasiones a lo largo de *Intentions*, mientras que ‘style’ recurre

hasta en treinta y siete ocasiones, y, ‘distinction’, en seis. Bourdieu define ‘taste’ en *Distinction* como: “The propensity and capacity to appropriate (materially or symbolically) a given class of classified, classifying objects or practices” (173).

El gusto distingue dentro del orden simbólico aquellas prácticas sociales aceptables de aquellas reprobables. Por extensión, clasifica a aquellos individuos que mantienen las primeras como individuos de ‘buen gusto’ y, por tanto, distinguidos, elegantes, estilosos, refinados. Los términos para calificar a estos individuos son variados, pero todos ellos se refieren al campo estético. Por el contrario, aquellos individuos que no observan tales prácticas son considerados vulgares, comunes, groseros, toscos. Es interesante observar como dentro del campo semántico que se refiere a los individuos carentes de ‘buen gusto’, se incluyen términos etimológicamente vinculados a clases sociales bajas, como ‘vulgar’ y ‘común’. Ambos términos denominaban originalmente el estamento más bajo de la sociedad. Bourdieu sostiene que los sistemas de valores se organizan fundamentalmente en opuestos, que funcionan como principios estructurantes de las prácticas sociales (1996, 172). Consecuentemente, el concepto de ‘buen gusto’ requiere de un opuesto para definirse. En el caso del dandismo, es evidente que el opuesto de la ‘elegancia’ y la ‘distinción’ son aquellos elementos o prácticas sociales que se consideran ‘vulgares’ o ‘comunes’. El *corpus* de textos sobre el dandismo abunda en estos términos, desarrollándose sobre una oposición concluyente entre el grupo distinguido y exclusivo -los dandies-, y aquellos individuos vulgares que no pertenecen a él -generalmente, la burguesía-. Ocasionalmente, también podía retratarse con desprecio a los miembros de la aristocracia ancianos y apegados a tradiciones antiguas de clase; sin embargo, en estos casos, nunca se utiliza el adjetivo ‘vulgar’. Únicamente en aquellos casos en los que se presenta a aristócratas asimilando los valores de la burguesía, se aplica dicho adjetivo, tal y como se

expondrá más adelante<sup>12</sup>.

Al comienzo de este capítulo, se ha desarrollado en profundidad la cuestión de la distinción, y su relación con el exclusivismo identificativo del dandy. Esta sección desglosará el principal mecanismo mediante el cual se definen las prácticas sociales y características propias de la distinción: el gusto. A lo largo del *corpus* dandy, existe una identificación entre aquello reprobable estéticamente y el estamento del pueblo. De algún modo, el pueblo pasa a representar lo natural que el individuo refinado desea eliminar de su configuración como individuo. La vulgaridad es natural, y se opone al refinamiento de las prácticas sociales consideradas sofisticadas, propias de la civilización: “[The dandy] will be interpreted as parallel incarnations of meritocratic minorities engaged in sublimated warfare against unworthy, vulgar, meritless majorities” (Stanton 7).

El concepto opuesto a la distinción en el canon dandy es la vulgaridad. El término recurre a menudo a lo largo de la novela *Pelham*. Al comienzo del primer capítulo, el narrador señala: “Vulgar people know nothing of the necessaries required in good society, and the credit they give is as short as their pedigree” (1). La oposición entre ‘vulgaridad’ y ‘buena sociedad’ es explícita; además, vincula la falta de linaje con la imposibilidad de formar parte de la ‘buena sociedad’. Reginald Glanville es uno de los personajes principales de *Pelham*; conforma el contrapunto de Pelham en carácter, aunque también posee ascendencia noble. El linaje de Glanville se discute así en la novela:

His father was a baronet, of a very ancient and wealthy family; and his mother was a woman of some talent and more ambition. She made her house one of the most recherchee in London. Seldom seen at large assemblies, she was eagerly

---

<sup>12</sup> Consultar pág 195 de esta tesis.

sought after in the well winnowed soirees of the elect. Her wealth, great as it was, seemed the least prominent ingredient of her establishment. There was in it no uncalled for ostentation—no purse-proud vulgarity—. (11)

El padre de Glanville pertenece a una familia de prestigio, sin embargo, no se discute el linaje de la familia de la madre. Además, a ella se la describe como “a woman of some talent and more ambition”, y se afirma que poseía “great wealth”. Estos datos probablemente indican que pertenecía a una familia de la alta burguesía. La unión entre familias aristócratas y de la alta burguesía era bastante común en el periodo. Los primeros, aportaban linaje y prestigio. Los segundos, riqueza material o negocios (Stone 156). El punto de mayor interés en la cita reside en la puntualización de que la riqueza no supuso la clave de su entrada en la buena sociedad: la clave de esta fue la falta de ostentación y vulgaridad. La vulgaridad en este fragmento está vinculada específicamente con la riqueza material - “purse-proud” -. Al igual que en el resto de textos del dandismo, la vulgaridad se presenta directamente relacionada con el dinero. Del mismo modo, la ostentación se relaciona con la exhibición orgullosa de esta riqueza material. La ostentación se penaliza en la sociedad del siglo XIX porque se sustenta sobre el orgullo burgués que valora la riqueza material como valor supremo. La aristocracia contesta la imposición de los valores burgueses denigrando todo elemento relacionado con el dinero.

*The Importance of Being Earnest* denigra asimismo los valores burgueses a través de las voces de los personajes aristócratas y sus empleados. El texto presenta como vulgares los valores burgueses del trabajo, la producción y el utilitarismo. Miss Prism, institutriz de Cecily, exhorta a esta para que deje de regar las plantas, por suponer “an utilitarian occupation” (Acto II). Cecily es una joven aristócrata, futura heredera de un linaje prestigioso. En consecuencia, las ocupaciones utilitarias no son dignas de su *habitus*. Otra evidencia del *habitus* aristocrático adoptado al capitalismo que impregna el texto es la descalificación de la vida rural por parte de Gwendolen y Cecily: “Personally I cannot understand how anybody manages to exist in the

country, if anybody who is anybody does. The country always bores me to death” (Acto II). En efecto, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, la aristocracia comenzó a establecerse en la capital durante las temporadas parlamentarias. Este hecho también responde a la adaptación de la aristocracia al nuevo ámbito cosmopolita propio del capitalismo. Las ciudades, especialmente la capital de la nación, suponían el punto de mayor confluencia en el tráfico de personas, ideas y productos en el ámbito capitalista. Así, la denominada *country gentry* se definía en el periodo como individuos “whose intellectual and political horizons began with the country but spread out to include the capital city of London” (Stone 6).

*The Portrait of Dorian Gray* incluye un ataque menos explícito de la burguesía que *The Importance of Being Earnest*: las referencias criticando los valores de esta son menores en número y más sutiles. Por ejemplo, Dorian Gray critica “the middle-class virtue” como “something tedious” (cap. IX). En otro fragmento, una aristócrata, Lady Agatha, califica de “dreadful” el compromiso entre un joven aristócrata y una burguesa cuyo padre “keeps an American dry-goods store” (cap. III). Por el contrario, el *habitus* aristócrata se presenta a lo largo de toda la novela como parámetro de buen gusto y distinción. Lord Henry y Dorian Gray son los dandies que predicán sus valores en el texto. Lord Henry, especialmente, expresa continuamente su perspectiva acerca de cualquier tema surgido en conversación durante las cenas y celebraciones de la aristocracia. El texto abunda casi exclusivamente en personajes aristócratas: en una de las cenas celebradas, el narrador menciona a “the Duchess of Harley [...], Sir Thomas Burdon [...], Mr. Erskine of Treadley, an old gentleman of considerable charm and culture [...], Lord Faudel” (cap. III).

La presentación de personajes en las *silver fork novels* se desarrolla habitualmente de la siguiente manera: en primer lugar, los orígenes familiares y educación del individuo sirven de introducción para posicionar socialmente al personaje. En el capítulo XX de *Pelham*, un personaje comenta la extracción social de otro: “The son of a steward in Lancashire [...]

received an attorney 's education". Se dice de este que fue introducido en la 'buena sociedad' por el padre de su empleador; existe una crítica implícita de este al afirmar: "who was a sort of Mecaenas to cudgel players, boxers, and horse jockies". La cuestión sobre las cualidades apreciadas para acceder a la sociedad exclusiva es compleja. Por una parte, es evidente que la ostentación, el dinero y los bienes materiales son rechazados como vulgares. Por otra parte, aunque el linaje noble y el rango social son valorados, no son garantía de distinción: "At his house, Thornton met many persons of rank, but of a taste similar to their host's: and they, mistaking his vulgar coarseness for honesty, and his quaint proverbs for wit, admitted him into their society". En la cita se desprecia el gusto 'vulgar' de ciertas personas de rango aristócrata, con el desprecio consecuente que acarrea hacia los grupos sociales identificados con este gusto.

La censura a los valores, y a las identidades que les corresponden, requiere la censura de aquellos individuos que, sin pertenecer a estos grupos, admiten en su grupo social a individuos que pertenecen a dichos grupos sociales censurados, y alaban el gusto y valores de estos. En este caso, los aristócratas que admiten a burgueses y los valores propios de la identidad burguesa, son tan censurables como los propios burgueses. Por tanto, la cuestión no se sustenta en el rango al que pertenece un individuo en sí mismo, sino en los valores simbólicos que dicho individuo promueve. Los aristócratas de la cita son despreciados por valorar la tosquedad y los proverbios populares en contra del *wit* identificativo de la aristocracia. En efecto, la naturaleza del exclusivismo se sustenta sobre el repudio radical de ciertas identidades, incluidos, evidentemente, los valores asociados a estas.

La cultura de la sociedad europea del periodo establece una identificación entre el 'refinamiento', la 'sofisticación' y el 'buen gusto', propios de las clases altas, y la 'tosquedad', 'vulgaridad' y 'espontaneidad' de las clases populares. Un contemporáneo del siglo XIX, el filósofo y sociólogo Herbert Spencer, escribe en 1860 en *The Social Organism*: "The classes engaged in agriculture and laborious occupations in general are much less susceptible,

intellectually and emotionally, than the rest; and especially less so than the classes of the highest mental culture” (cit. en Gagnier 2000, 99). La clase de la aristocracia se asocia con las artes y la alta cultura, presuponiendo que la inteligencia, la sensibilidad y el gusto conforman el ejercicio exclusivo de esta clase. El propio Balzac empleaba esta asociación en “El tratado de la vida elegante”, oponiendo los valores y disciplinas asociados con la aristocracia con aquellos de la burguesía. El individuo de buen gusto se identifica con el individuo cosmopolita y civilizado, características esenciales del dandy y el aristócrata del siglo XIX: “The man of taste was poised in relation to the savage” (Gagnier 2000, 94). Por el contrario, la clase baja campesina es la clase de la sencillez, la sinceridad y la naturalidad. En la novela *Cecil*, el protagonista retrata de este modo a Emily Barnet, la muchacha de extracto social humilde que acompaña a los Acunha: “The earnestness of her character, its truthfulness, its cordiality, the total absence of pretension or pretence, were merits which the artificialities of the world rendered doubly attractive” (174).

Por otra parte, resulta una cuestión de gran interés para esta tesis el hecho de que el siglo XIX configura el gusto inextricablemente al individuo en cuanto consumidor: “the civilized man as consumer, with his self-consciousness, self-command, autonomy, and capacity to discriminate” (Gagnier 2000, 104). De este modo, el desarrollo estético se vincula, por una parte, a la aristocracia como élite tradicional y cúspide de la civilización europea; por otra, al individuo susceptible de consumir, propio de la incipiente sociedad de consumo. El dandy supone un exponente que sintetiza ambos aspectos, puesto que se origina conformado como el *habitus* aristócrata en el siglo XIX, no obstante, susceptible de ser adquirido por la burguesía, como un producto de consumo. *The Portrait of Dorian Gray* expone la compleja relación entre la identidad del consumidor individualista del capitalismo y el *habitus* refinado de la aristocracia. Dorian Gray explica acerca de un artículo de lujo: “There was a rather heavy bill for a chased silver Louis-Quinze toilet-set that he had not yet had the courage to send on

to his guardians, who were extremely old-fashioned people and did not realize that we live in an age when unnecessary things are our only necessities” (cap. VIII). El texto contrasta los valores de unos parientes anticuados, presumiblemente aristócratas, y la época moderna. La premisa implícita es que la aristocracia tradicional y sus valores son opuestos a la era moderna. La aristocracia y las costumbres asociadas con su *habitus* propio, previas a la hegemonía del sistema capitalista, se identifican con la obsolescencia de una clase y un periodo en extinción. El dandismo introduce una variante del *habitus* aristócrata adaptada a las circunstancias económicas del capitalismo. El aristócrata se convierte en un consumidor propio del sistema capitalista, no obstante, erige como estandarte los valores opuestos a aquellos asociados con la burguesía. De este modo, rechazan la ideología utilitaria burguesa y la sobriedad estética. Debido a ello, adquieren objetos caros, de materiales nobles que no cumplen ninguna función particular.

Del mismo modo que el resto de textos del dandismo, la novela *Cecil* apunta que la noción de ‘buen gusto’ se recibía desde la aristocracia: “The Court was regarded just then as the head-quarters of taste” (402). En la novela, el dandy protagonista afirma: “My notions of beauty are essentially aristocratic” (286). En un principio, alude a los gustos estéticos tomando como referencia un pintor canónico: “I adore the women of Vandyke”. No obstante, pronto se revela la relación de dicha afirmación con la cuestión de clase, cuando compara positivamente a estas mujeres en contra de la “homely creature” que es su “maid”. “I have no taste for the rural in animated nature”, afirma. Cecil se ocupa en describir favorablemente el ideal aristocrático; relata con detalle los materiales nobles que lo adornan, e incluso el propio cuerpo de la mujer aristócrata se describe como si estuviera fabricado en sí mismo con dichos materiales nobles - “a hand of alabaster, laced by azure veins” -. En contraposición se presenta el cuerpo de la mujer de clase baja trabajando, sucio y despidiendo olores producto de dicho trabajo. El personaje de Cecil llega a garantizar en un determinado punto que una criatura así

no dispone de alma -“soulless”-.

El elemento que convierte a la mujer trabajadora en vulgar, despreciable y sin alma es, precisamente, el trabajo. Al igual que el texto de Balzac, el trabajo transforma simbólicamente al sujeto que produce dicho trabajo en indigno: el individuo trabajador es “soulless” porque se convierte en un medio a causa de la labor productiva que realiza. La cita evidencia la ideología aristocrática implícita en los textos del dandismo. La ironía del texto reside en la afirmación que sigue, que califica las descripciones sobre las mujeres aristocráticas que el joven Cecil y Byron discuten como “chimeras, theories, and fantasticalities”. En efecto, el texto remarca el modo en el que la aristocracia había pasado a convertirse en una construcción simbólica. La aristocracia permanecía en el periodo en la conciencia popular más como un ente imaginado, mediatizado por la cultura, que en un grupo social de realidad compleja. La construcción simbólica de la aristocracia como superior dominaba aún la imaginación popular hasta finales del siglo XIX. La formulación del aristócrata como esteta e individuo de gusto superior recurre en los textos del dandismo, tanto por parte de los autores literarios como de los exégetas. A continuación, se citarán algunos ejemplos: Ainslie reconoce que el dandy atrajo a D’aurevilly por su “aristocratic reserve” (cit. en Pine 18), y también cita a D’aurevilly en el texto “Del dandismo y Georges Brummell”, reclamando: “Dandies, of their own authority, make rules that shall dominate the most aristocratic and the most conservative sets” (cit. en Pine 23). Por su parte, Baudelaire afirma: “It is from this that the dandies obtain that haughty exclusiveness” (cit. en Pine 21).

El dandy estaba destinado a dominar simbólicamente, puesto que, es a través de la dominación simbólica, que el dandy ejercía mediante el gusto, la manera en la que impone sus valores en la sociedad en la que estaba inscrito. La definición de las prácticas sociales correctas e incorrectas se establece como una regulación pre-consciente y, por tanto, imperceptible. Así, los valores de la aristocracia capitalista se impusieron como aquellos propios del ‘buen gusto’

y, consecuentemente, idóneos para la sociedad. Por tanto, la vinculación del dandy con la aristocracia no era aleatoria: el dandy suponía una estrategia para imponer el valor simbólico de la aristocracia en la sociedad del siglo XIX. Las citas evidencian que el dandy sostenía una función de superioridad y dominación. No en vano, Baudelaire sitúa el nacimiento del dandismo “en las épocas transitorias en que la democracia no es todavía omnipotente, que es también cuando la aristocracia se muestra parcialmente indecisa y envilecida” (109). D’aurevilly afirma que el dandismo perecerá el día en el que la sociedad que lo produjo se transforme (cit. en Pine 24).

En efecto, la sociedad que produjo al dandy era una sociedad en la que los valores simbólicos de la aristocracia se encontraban en crisis. El dandy conformaba un intento de la aristocracia por mantener el respeto y la admiración hacia sus valores. A través de herramientas como las novelas populares, los valores de la aristocracia se difunden de manera masiva, permeando la cultura y estableciéndose como hegemónicos. Las *silver fork novels*, entre las que se encuentran *Cecil* y *Vanity Fair*, constituyen excelentes ejemplos acerca de la construcción simbólica de la identidad de la aristocracia. Novelas como *Vanity Fair*, demuestran el prestigio que la aristocracia mantenía en el periodo, incluso cuando se trataba de los extractos de la aristocracia más humildes. La ironía se presenta en la novela a través de la familia de Sir Pitt Crawley, el baronet para el que Becky Sharp entra a servir: el baronet es un hombre desaliñado, inculto y vulgar. Además, la propiedad está ajada y la mayoría de la familia no tiene recursos (cap. VII). El contraste entre la aristocracia imaginada por Becky Sharp y la realidad de esta, presenta la distancia que existía entre la construcción simbólica de la identidad aristócrata, que aún persistía en la sociedad de principios del siglo XIX, y la realidad de una clase social en decadencia: nobles sin medios materiales para mantener grandes propiedades, cuya función en la sociedad se define como obsoleta progresivamente a medida que avanza el siglo.

En esta situación, la aristocracia sólo puede aferrarse al orden simbólico para mantener su prestigio: a través de sus valores -linaje, tradición, elegancia, educación- intenta mantener la hegemonía cultural y, de este modo, seguir perfilándose como la clase dominante en este ámbito. En otras palabras: la aristocracia se aferra por mantener una imagen idealizada de su identidad, a través de la imposición de sus valores identitarios como deseables. La nobleza se concebía por la sociedad a comienzos del siglo XIX, tal y como imagina Rebecca Sharp, como sinónimo de grandeza, suntuosidad, educación y buenas maneras. La realidad de la aristocracia, sin embargo, no siempre se correspondía con esta imagen. La propia Rebecca Sharp así lo confiesa en una carta en el capítulo VIII, afirmando que la imagen de la aristocracia que tenía era propia de “silly girls” que leen novelas de la alta sociedad. Rebecca Sharp acierta responsabilizando de la imagen popular de la aristocracia a las *silver fork novels*: en efecto, estas novelas sirven como custodio de los valores de la aristocracia durante el periodo de crisis que supuso para esta el principio del siglo XIX.

Childers articula que la novela fue un objeto instrumental en el desarrollo de la conciencia popular victoriana, contribuyendo de manera definitiva “in shaping cultural practices” (77). Podría afirmarse que la novela había ejercido esta función también en periodos anteriores, si bien es cierto que el número de población alfabetizada era considerablemente menor (78). La novela de mediados del siglo XIX instauro definitivamente el tipo burgués y sus valores como héroe: “The middle-class identity [...] becomes the normative one in nineteenth-century novels, the standard by which fictional characters are implicitly judged and given relative social positions” (Young 46). Young contrasta el carácter de los personajes burgueses típicos de las novelas del siglo XIX con aquellos aristócratas de las *silver folk novels*. Los personajes burgueses están contruidos “on the construction of internal rather than external attributes”. Los valores del héroe de las novelas del siglo XIX evolucionan del tipo del dandy, de *habitus* aristócrata, permanentemente presente en fiestas y reuniones sociales, y poseedor

de irónico *wit*, al *gentleman* victoriano, de carácter cristiano, educado, modesto, de trayectoria vital centrada en el ámbito doméstico. En palabras de Young: “From mid-eighteenth-century to mid-nineteenth-century, mediate the transition of British society from aristocratic to bourgeois hegemony and in the process generate an important cultural by-product: the literary conventions for representing middle-class characters” (44).

El siglo XIX es un siglo clave para la evolución de la novela inglesa, que se desarrolla paralelamente a la transición de los valores hegemónicos de esta sociedad. Los valores de la burguesía son promovidos principalmente desde las novelas del periodo victoriano. A partir de 1830, existe una tendencia en la novela inglesa que promueve la clase burguesa como la clase moralmente superior (Young 46). Por esta razón, algunos autores han propuesto las *silver fork novels* y el periodo alrededor de 1830 como clave en la transición del periodo de la Regencia a la era Victoriana: “1830s [...] this ‘Reform’ decade was poised between an aristocratic Regency past and a Victorian middle-class future” (Fisher 98). D’Israeli describe el periodo en *Vivian Grey* del siguiente modo: “This is an age of unsettled opinions and contested principles” (cap. IX).

El conflicto entre los valores de la aristocracia y los valores de la burguesía, lejos de resultar apacible, se desarrolla como “a clash of cultures” (Stone 18). Stone detalla las actividades, funciones y valores asociados con dichas ‘culturas’:

On the one side was the entrepreneur. He was an upwardly mobile capitalist [...] He was self-disciplined, abstemious, hard-working, and utilitarian. He lacked culture, sophistication, and any sense of values other than the maximization of profit. On the other side was the country squire. His chief characteristics were education in the classics, and the pursuit of a life of elegant ease and leisure based primarily in the countryside [...] He was also [...] an admirer of aesthetic

beauty in art [...] a defender of tradition and the rights of birth, and (in theory) a conscientious paternalist ruler of the countryside. He was interested in spending rather than getting. (18-9)

Resulta interesante el modo en el que se apresura a afirmar, a continuación de estas descripciones antagónicas y típicas de las dos clases: “Such were the stereotypes of fiction, the theatre and popular imagination”. Stone evidencia de este modo que el conflicto entre los valores de ambas clases se disputaba simbólicamente, no sólo en textos panfletarios y periodísticos, sino también, a través de la ficción. En el artículo “The Critic as Artist”, Oscar Wilde expresa: “Ugliness has had its day. Even in the houses of the rich there is taste”. La cita implica dos cuestiones: en primer lugar, el gusto como un concepto susceptible de evolución y, por tanto, relativo.

A lo largo de esta tesis, se ha explorado el valor del gusto como dependiente de las circunstancias sociales y, en consecuencia, fluctuante. El buen gusto supone el indicador por excelencia de la hegemonía cultural dentro de una sociedad concreta. En segundo lugar, la vinculación a principios del siglo XIX del grupo social caracterizado como “rico” con el mal gusto, y el cambio producido al respecto en el periodo contemporáneo a Wilde. La cuestión interesante que vincula estos dos puntos es la conciencia acerca de la evolución en el concepto de gusto aplicada a los individuos burgueses. El subtexto de esta cita indica que la burguesía había logrado acceso al valor del buen gusto; resulta una suposición segura que este proceso vino garantizado por el propio dinero que, unas décadas antes, suponía el principal impedimento para obtenerlo. El medio para obtener el gusto adecuado en el texto de Wilde consiste en adquirir el *habitus* dandy, adaptación precisa del *habitus* aristócrata al contexto capitalista.

El dandy establece una dinámica como guía que impone el gusto adecuado. Gagnier,

Butler y Bourdieu vinculan la dominación estética con la dominación cultural: el grupo que sustenta la hegemonía cultural es aquel que impone su propio gusto al resto de clases. La asociación entre refinamiento y aristocracia responde a esta dinámica de poder, asumida de manera preconsciente por la sociedad. Dicho carácter preconsciente mantiene estos mecanismos de dominación como imperceptibles, otorgándoles un mayor poder, en tanto que dicha dominación se define como estética, estilo personal o psicología individual. El gusto posiciona jerárquicamente las prácticas sociales, configurando la jerarquía de los grupos sociales correspondientes que ejercen estas prácticas. Por tanto, el gusto conforma un elemento esencial en el establecimiento de las jerarquías sociales. No obstante, el gusto constituye una parte integrante del *habitus*, encuadrado junto con las costumbres, hábitos y valores morales de las identidades. En este aspecto, se requiere una figura que integre todo este *habitus*, sintetizando todas las prácticas favorables y estableciendo el ideal a perseguir. La personificación de un *habitus* en un personaje o tipo, que es difundido a través de textos de toda índole en plena era de la imprenta industrial, promueve la difusión masiva de dicho *habitus*. El aumento de la población alfabetizada, y el desarrollo de la industria de la prensa y la industria editorial, favorecieron una difusión considerablemente más rápida y a una mayor escala de los valores divulgados recurrentemente en los textos.

El tipo del dandy, difundido masivamente como *habitus* a través de los textos en el siglo XIX, se encuentra presente asimismo en los artículos de prensa. En un artículo de 1830 sobre las *silver fork novels* titulado “Fashionable Novels”, el redactor apunta a la uniformización de la estética y las costumbres de la sociedad elegante europea: “The thoughts, feelings, habits, mode of life, movements of all fashionable circles, are actuated and guided by certain fixed, invariable principles” (320). En efecto, existen numerosas citas que complican la perspectiva de la exégesis del dandy como individuo, caracterizado por la originalidad y la singularidad. En dicho artículo, el autor cuestiona el carácter individual implícito en el dandy de las *silver*

*fork novels*. El autor argumenta que el *habitus* del dandy de la Regencia presente en esta novela es “uniforme”: “the manners of all aristocracies are uniform”. De acuerdo al texto, las distintas clases aristócratas europeas y los círculos de la sociedad elegante siguen los mismos códigos estéticos y de comportamiento. De este modo, se desacredita el principio de la individualidad que el dandy enarbola como identitario.

En su función como *habitus* de la renovación de la identidad del aristócrata en el capitalismo, el dandy persigue la distinción como fin en sí mismo, en la medida en que le posiciona como líder de la hegemonía cultural. No obstante, esta distinción se ha tomado erróneamente dentro del cánón del dandismo como expresión de individualidad, explicado desde la originalidad del traje y la rebeldía de las réplicas. La propia definición de *habitus* cuestiona esta posibilidad, debido a la naturaleza de este como código socialmente adquirido: la individualidad del dandy está limitada a variantes dentro del *habitus* del aristócrata, y la rebeldía de su comportamiento es una malinterpretación del *cutting* y el *wit*, también propio del *habitus* aristócrata<sup>13</sup>. En ambos casos, la función principal de estas estrategias consiste en reconocerse como miembros de un grupo y distinguirse, al mismo tiempo, de grupos con los que no se desea vinculación mediante la oposición. *Fraser's* destaca estas características del dandy como manera de desacreditar el dandismo.

El descrédito contra el principio de distinción de la sociedad elegante se ejerce mediante la caracterización de los dandies como miméticos, de estética y carácter uniforme. De este modo, se devalúa el carácter distintivo del *habitus* identitario del dandy, cuestionando los fundamentos de su identidad. Thackeray procede del mismo modo en *Vanity Fair*, representando a los dandies en grupo. En contra de la representación habitual de las *silver fork*

---

<sup>13</sup> Consultar pág. 119 de esta tesis.

*novels*, que destacan al dandy protagonista, los dandies en *Vanity Fair* aparecen en varios episodios de la novela presentados como masa; incluso en *Cecil* este se expresa irónicamente del siguiente modo acerca de los dandies: “The ranks are overflowing: — an inundation of the nihil” (49), y también: “[a] class of men super-abounding in London” (54). Pelham expresa prácticamente en los mismos términos su interpretación del dandismo, calificándolos como “individuals of a common species” (16), y aludiendo al número excesivo de estos en Inglaterra: “overflowing class of the English population”

*Cecil* recoge un episodio en el que Lady Harriet, su mentora en la sociedad del *bon ton*, celebra que este ha conseguido mantenerse como “a mere link in the chain of society” (49): “You have almost mastered the most difficult of London lessons, — to subside into a fraction of the multitude”. El dandy según Lady Harriet debe de mantenerse como fracción de una unidad mayor que el individuo: “You have no right, at present, to individualize. You must live and move, and have your being, in the life, movement, and sensibility of the mass”. Este tipo de dandy es contrario a la exégesis habitual de este, que presenta su *ethos* como esencialmente individualista. Por ejemplo, Stanton afirma que el dandy es una elaboración individual en la que los aristócratas utilizan el yo como materia prima para desarrollar un personaje dramatizado desde un punto de vista estético (3). Stanton compara al dandy con el artista, y afirma que la diferencia es que el dandy “uses the self as his raw material”. Favardin y Bouëxière afirman que el dandy “consagra la supremacía del individuo sobre la sociedad” (21).

### **El *gentleman* como enclave de la evolución de la hegemonía cultural en el siglo XIX**

En tanto que *habitus*, el dandy se describe como “a celebration of the elegance and aloofness of the wealthy English ‘sporting’ gentleman” (Feldman 26). En efecto, el término

‘dandy’ estaba vinculado a una noción de *gentleman* específica, aquella que se refiere a las clases altas ociosas de la aristocracia. El vínculo entre el dandismo y el *gentleman* se encuentra no únicamente en la afirmación de Feldman, sino también en el título de *Pelham: Adventures of a Gentleman*. En *Pelham*, *Vivian Grey* y *Vanity Fair* se encuentran entre cien y trescientas entradas de este término. A lo largo del siglo XIX, el concepto de *gentleman* es un campo de batalla clave para el conflicto entre la clase aristócrata y burguesa: la pugna entre los valores de una y otra clase tiene lugar dentro de los límites de este término. Consecuentemente, el rastreo de la evolución de este proporciona la clave para entender la evolución de la hegemonía cultural en el siglo.

Arlene Young destaca la importancia de la clase en las novelas del siglo XIX: “The cultural values of intensely class-conscious nineteenth-century Britain accordingly dictated that fictional characters must have a class identity, and indeed, a character’s class is arguably a more fundamental personal attribute than gender in the novels of this period” (45). En efecto, la importancia de la clase social en la novela inglesa del siglo XIX es indiscutible. A lo largo de esta tesis, se ha demostrado el modo en el que la clase social es determinante en las novelas, tanto en la presentación de los personajes como en las interacciones entre ellos. Young especifica el centro sobre el que se desarrolla el conflicto por la hegemonía cultural: “The novel influences the attitudes and values of its readers most powerfully through the manipulation of cultural symbols. In the determination of class relations during this period, the most significant of such symbols is that of the gentleman” (4), y continúa: “As has long been recognized, the idea of the gentleman was a key concept in the first strategic move on the part of the middle class in its rise to social and cultural dominance -the appropriation of the moral authority that had been the birthright of the aristocracy” (5). En efecto, el concepto del ‘*gentleman*’ se plantea durante el siglo como un instrumento para posicionarse en la hegemonía cultural, por medio del orden simbólico. Young define los términos en los que opera la noción de ‘*gentleman*’

durante el siglo como “moral authority”: el *gentleman* es depositario de los valores morales dominantes del siglo, sean estos propios de la aristocracia o aquellos de la burguesía. La novela supone el vehículo perfecto para introducir dichos valores y establecer la autoridad moral deseada por cada grupo social, puesto que a través de ella puede ejercerse “the manipulation of images and ideas”.

El punto de inflexión del *gentleman* en el siglo se sitúa alrededor de la década de los treinta. Moers destaca el rol de la revista *Fraser's* en el establecimiento de un nuevo estereotipo de *gentleman*, planteando el año 1830 como punto de inflexión definitivo en el dandismo inglés: “In England as well as in France, 1830 was the year for dandyism in the press” (167). El tipo del *gentleman* y aquel del dandy evolucionan, en ocasiones, entrelazados, y en ocasiones, opuestos. Moers continúa argumentando, sin embargo, que el concepto de dandy en Francia e Inglaterra se conceptualiza de modo diferente: “In England it was the year for reaction”. En 1830, el dandismo llevaba un tiempo poblando las novelas y páginas de sociedad de Inglaterra; por añadidura, 1830 marca el fin de la Regencia y la muerte de Jorge IV, protector de Brummell y, por extensión, del dandismo. Por el contrario, en Francia el dandismo literario es introducido hacia esta fecha. No resulta casual que la revista *Fraser's* comience a publicarse en este año, si se considera el papel fundamental que los textos periodísticos ejercieron en el establecimiento de ciertos valores y la reprobación de otros durante el siglo XIX. Moers responsabiliza esta revista de participar en “the long, complex Victorian campaign against Regency thought and habits”, afirmando que *Fraser's* “voiced with fresh and confident invective, the growing middle-class indignation at responsibility in high places”. Evans y Stone coinciden en señalar el auge de un discurso contra la aristocracia en el periodo. Evans articula: “The commons target was ‘Old Corruption’ and the struggle was characterised as one between the ‘productive’ and the ‘unproductive’ classes of society” (1991, 83). Evans argumenta que este era el eslogan dominante en estos años, a pesar de que la realidad resultaba más compleja

que esta división polarizada de la sociedad.

El asunto relevante para esta tesis es, en efecto, el propio discurso anti-aristócrata dominante del periodo. El hecho de que existía todo un discurso ofensivo contra la aristocracia, asimilado y difundido en gran parte por las clases medias del país, apunta a la cuestión del dandismo. Si se considera, además, que los valores de la aristocracia manejados en dicho discurso constituyen valores idénticos a aquellos propios del *habitus* dandy, resulta previsible inferir una relación entre ambos.

Moers destaca al editor de *Fraser's*, de entre todos los autores del periodo, como uno de los mayores responsables en la reinterpretación del *gentleman* a partir de esta fecha: “It was Maginn’s role to champion middle-class virtues against exclusive affectations, and to denounce the *fop*” (173). Maginn no sólo propone un nuevo modelo de *gentleman* sustentado sobre los valores de la clase media, sino que, además, critica y juzga vehementemente al modelo de *gentleman* impuesto durante la Regencia, el *fop* o dandy. El *gentleman* de la Regencia se corresponde con el dandy, debido a que se constituye como custodio de los valores aristócratas de la década; tal y como se ha demostrado anteriormente, el dandy supone el *habitus* aristócrata del siglo XIX, modelado de acuerdo a los valores de la Regencia. Así, el siglo XIX es testigo de la evolución de la hegemonía cultural a través de la figura del *gentleman*, desde el dandy de los valores de la Regencia al *gentleman* burgués de la década de los treinta.

El ataque de *Fraser's* al dandy o *fop* se fundamenta en las cuestiones de crítica habituales del discurso anti-aristócrata, como la irresponsabilidad, la frivolidad, la falsedad: “More important than Maginn’s impassioned satire, however, was his proposal of an alternative to the Regency dandy: the true gentleman” (174). Los acólitos de Maginn y *Fraser's* argumentan que el problema del dandy es que no posee valor como auténtico *gentleman*. La acusación de inautenticidad recurrente en el dandy se instituye en el discurso contra la

aristocracia de *Fraser's* de distinto modo que en los textos de las *silver fork novels* de la Regencia: si los primeros focalizan su ataque contra los valores de la aristocracia, el objetivo fundamental del ataque de los segundos son los burgueses culturalmente asimilados. Los primeros persiguen acabar con la hegemonía cultural de la aristocracia; los segundos, apuntalar dicha hegemonía.

En la novela de Thomas Hardy *A pair of blue eyes*, publicada en 1872, un personaje de la nobleza afirma: “You mustn't say ‘gentleman’ nowadays. We have handed over ‘gentleman’ to the lower middle classes [...] It is done with here.” (cit. en Young 6-7). El personaje evidencia la evolución del término a lo largo del siglo, de indicador de prestigio social a uso común como sinónimo de varón burgués: “The gentleman may survive as an abstract and indefinible ideal, but in common usage the epithet has lost status; it has been appropriated by the lower middle class”. Hasta el siglo XVIII, el término se utilizaba para referirse a miembros de la aristocracia. Por extensión, empezó a utilizarse para referirse a personas que reunían las cualidades consideradas propias de estos: “un hombre distinguido” o aquel que mostrase “la caballerosidad y refinamiento propios de una sensibilidad de una persona noble de nacimiento” (cit. en 14). En el siglo XVII, sir Thomas Smith definió al gentleman como “those of noble blood”. De acuerdo a Smith, acceder a dicha denominación resultaba más sencillo en Inglaterra. Al mismo tiempo, explicaba que existían otros medios para acceder a la categoría de gentleman: cualquier individuo que hubiera asistido a la universidad, que poseyera estudios de “ciencias liberales” y pudiera permitirse vivir ociosamente, sin dedicarse al trabajo manual, y mantuviera el porte y el aspecto de uno. Este tipo de individuo, explica, “shall be taken for a gentleman” (cit. en 15). Existe en la explicación de Smith la noción de que existe un *gentleman* por derecho propio y uno que finge serlo: el primero, pertenece a un linaje de la nobleza, tal y como denotaba el término originalmente. El segundo, ha tomado los atributos externos, es decir, el *habitus*, del *gentleman* por derecho propio y se los ha atribuido, de manera que pueda

acceder a los mismos privilegios que el *gentleman* genuino: es un asimilado cultural. En efecto, no se consideraba que dichos individuos pudieran tomar la denominación y el derecho pleno de ser llamados *gentleman*, sino que conseguían reproducir el *habitus* de tal manera que pasaban por ellos. En consecuencia, el término había adquirido un carácter más connotativo que denotativo (15); ‘*gentleman*’ ha pasado a connotar una serie de atributos asociados al término que una identidad propia en sí misma.

Stone ofrece una cronología de la evolución del término ‘*gentleman*’ desde el siglo XVII al XIX. De acuerdo a dicha cronología, ya en el siglo XVII: “The word gentleman no longer meant a landed proprietor” (7). A mediados del siglo XVII: “The key division of society was between those who styled themselves gentlemen or above, and those who did not” (8). Resulta interesante el hecho de que Stone utilice la expresión “*styled as gentleman*” como criterio de división entre grupos sociales. La nueva distinción no se sustenta sobre títulos o propiedades, sino sobre *habitus* o estilos de vida: “This devaluation of titular ranks in no way softened the distinction between parish gentry and county squires, but the division was now seen at least as much in terms of life-style as of status” (7). A pesar de que la cita de Stone se refiere explícitamente a dos clases de aristocracia, puede extraerse de ella la conclusión de que un cambio en el modo de obtener estatus se ha producido: las élites a partir del siglo XVII se constituyen también por su *habitus*. La disolución de los límites entre estamentos sociales, la movilidad social y el mercado capitalista, que permite obtener toda clase de bienes por medio del dinero, promueven este nuevo acercamiento al estatus. Stone continúa argumentando: “This line had become blurred hopelessly by the late seventeenth century, because increasing number of bourgeois men of business in the cities and towns, possessing no land, little or no classical education, and few aspirations to cultural gentility, were nevertheless styling themselves gentlemen” (8). En efecto, la cuestión del estatus como estilo se extiende a finales de siglo a las clases medias: el concepto de ‘*gentleman*’ comienza a aplicarse a individuos que no

pertenecían a la nobleza. Ruth Kelso señala que la mayoría de los escritores en la época del Renacimiento ya mencionaban el ascenso a la categoría de *gentleman* de individuos que no pertenecían a la nobleza de manera negativa (cit. en Young 15).

Si la nobleza estaba en crisis, la clase media se encontraba en proceso de expansión: no sólo comenzaba a situarse en la hegemonía económica del país, sino que generaba nuevos tipos dentro del cánón literario y la conciencia popular. La figura del comerciante fue un tipo habitual en el drama del siglo XVIII: autores como Steele y Lillo incluyeron dichos personajes con el objetivo de mejorar su prestigio social. La abundancia y la insistencia en este tipo de personajes en el drama del periodo demuestra la situación de desprestigio en la que se encontraban (cit. en Young 16). El autor remarca la posición hegemónica en la economía del comerciante, en contraste con el descrédito hacia su figura. En 1722, un drama titulado *The Conscious Lovers*, un comerciante se dirige a un noble de la alta aristocracia de la siguiente manera: “We merchants are a species of gentry that have grown into the world this last century and are as honorable and almost as useful as you landed folks that have always thought yourself so much above us” (cit. en Young 16). Los comerciantes eran conscientes de la relevancia de su función y el cambio del sistema económico; por esta razón, afirmaban ser útiles al mismo nivel que la aristocracia. Asimismo, eran conscientes del desprecio de la aristocracia por las clases medias, y el comercio en particular. El contraargumento de los comerciantes consistía en la equiparación con aquellos que se jactaban de su superioridad, afirmando que eran una “especie” de nobleza. El comerciante continúa diciendo: “you are bred to be lazy; therefore, I warrant you, industry is dishonourable”.

El comerciante ambicionaba ser considerado como perteneciente al mismo estatus que el aristócrata y, con este fin, denominaba a su clase propia como una especie de nobleza. La paradoja reside en la continuación de este diálogo: después de calificarse a sí mismo como noble, procede a despreciar a la nobleza mediante los descalificativos habituales. Esta paradoja

sintetiza la posición de la aristocracia en el periodo: envidiados por el estatus que poseían, pero despreciados en el ámbito moral. La hegemonía cultural que mantenían se cuestionaba desde la función de su clase en la sociedad inglesa, que ya no se consideraba relevante. El discurso sobre la holgazanería del aristócrata se articula, de este modo, para socavar la hegemonía cultural que aún sostenía su prestigio.

El conflicto sobre el término *gentleman* es la lucha por la hegemonía cultural entre nobleza y burguesía. La evolución del siglo XIX bascula entre apropiaciones diferentes del término. A principios del siglo XIX, *gentleman* aún mantenía el significado original en determinados contextos, mientras que, en otros contextos, era una denominación para alguien que tenía la apariencia o los modales de un noble. La palabra aparece a menudo tanto en *Pelham* como en *Vivian Grey*, en muchas ocasiones, alternando ambos usos. Vincent, el amigo intelectual de Pelham se expresa así en relación a la nación francesa: “Compare your mob, whether of gentlemen or plebeians” (58). En esta cita se evidencia la contraposición entre el *gentleman* de clase aristócrata y la plebe común.

La hegemonía cultural de la nobleza es evidente aún durante las dos primeras décadas del siglo XIX, aunque es notable también el avance de la burguesía en este terreno a lo largo del siglo. Este conflicto social y la consecuente inestabilidad que producía es la raíz desde donde opera el dandismo. El término ‘*gentleman*’ supone una clave para rastrear este conflicto por las razones expuestas anteriormente. Este término tiene un vínculo implícito con el dandismo: ambos términos están asociados al *habitus* aristócrata. No obstante, mientras que el *gentleman* denota en sus orígenes en exclusiva la identidad aristócrata, evolucionando posteriormente como denominación común de las clases altas, el dandy constituye un mero *habitus* de la aristocracia adaptado al contexto y los valores capitalistas. Por otra parte, los dos términos connotan la idea de una identidad a través de la apariencia y las maneras: al igual que el dandy, el *gentleman* puede reproducir el *habitus* aristócrata y asumir los valores de la clase

sin necesidad de pertenecer a ella por origen. Sin embargo, a diferencia del dandy, el *gentleman* surgió originalmente en el ámbito feudal, como identidad designada en virtud de títulos nobiliarios y propiedades. El término evolucionó de la Era Moderna a la Contemporánea como connotación de cierto estatus, valores o maneras *-habitus-* más que como denotación de una determinada identidad.

Por el contrario, el dandy supuso desde su origen un concepto de *habitus* como performativo, en el que se representaba el concepto de identidad moderna como reproducción. Por otra parte, '*gentleman*' conformó el término que la burguesía eligió para redefinir la identidad burguesa, persiguiendo obtener un estatus acorde a aquel que consideraban por derecho propio. El padre de *Vivian Grey* es denominado *gentleman* en el primer capítulo: "Mr. Grey was a gentleman". Mr. Grey no tenía un linaje noble, pero era "an honoured guest among the powerful and the great" debido a su "reputation". La reputación de Mr. Grey se debía a la posibilidad de llevar una vida ociosa, que le había permitido cultivarse intelectualmente: "the enjoyment of a life estate of some two thousand a year. He was a man of lettered tastes, and had hailed with no slight pleasure his succession to a fortune[...] was still a great thing for a young loungeur about town, not only with no profession, but with a mind unfitted for every species of business". Asimismo, puede inferirse que mantenía una estrecha relación con miembros de la alta aristocracia, otra cuestión que contribuía al estatus social de los individuos del periodo. En la descripción de Mr. Grey están todos los atributos que asignaba Thomas Smith al *gentleman* connotativo en el siglo XVII: la ociosidad, la educación, el rechazo al trabajo. Mr. Grey no es un noble, pero en palabras de Thomas Smith podría ser considerado un *gentleman*; por este motivo, se utiliza dicha denominación.

En el capítulo XIII, se narra la evolución profesional y social de Mr. Toad, un abogado de prácticas dudosas. En primer lugar, se señala el origen de su familia: "Stapylton Toad had not the honour of being acquainted with his father's name". No obstante, Mr. Toad consigue

hacer fortuna e invierte el dinero en convertir su ruinoso oficina en un edificio “con apariencia de mansión”. Asimismo, su domicilio privado adquiere similar aspecto respetable, y comienza a pasear en coche con un criado con librea. Finalmente, traslada su vivienda y comienza a relacionarse con la nobleza. Las relaciones con estos le llevan a obtener un puesto en el Parlamento. Los colegas abogados de Mr. Toad se refieren a él como *gentleman* con anterioridad a todo este proceso: “Mr. Toad was known by his brother attorneys as a gentleman who was not recorded in the courts as ever having conducted a single cause”. Este ejemplo demuestra la ambivalencia del término. En él, se encuentra la utilización del término ‘*gentleman*’ para referirse a los burgueses culturalmente asimilados, aquellos burgueses que imitan y reproducen el *habitus* aristócrata. La finalidad de esta acción performativa no es otra que asimilar exitosamente los valores y el correspondiente estatus de dicha clase. Del mismo modo, resulta necesario destacar el modo en el que el término se utiliza cuando se refiere a un individuo de la clase media que no reproduce el *habitus* de un aristócrata, es decir, que no está culturalmente asimilado: en dicho caso, el uso está limitado a miembros del mismo estrato social.

La clave reside, efectivamente, en quién utiliza el término. Los miembros de una misma clase pueden utilizarlo para referirse a miembros de su mismo estrato social. Sin embargo, es bastante poco probable que una persona de un estrato superior se refiera a miembros del estrato inferior de este modo. La excepción a esto sería, como se ha indicado anteriormente, los individuos de clase media culturalmente asimilados exitosamente con la aristocracia. El hecho de que el uso del término esté restringido por una relación de igualdad o superioridad entre el hablante y el referente indica el ámbito de poder que residía en él.

Por tanto, las normas por las que se dispone y utiliza el término no son aleatorias, sino que se encuentran definidas por la jerarquía social. El control del término por parte de la aristocracia supone el control de la hegemonía cultural; la restricción de un término de prestigio

asociado a su clase mantiene el valor simbólico. Pelham afirma con orgullo, “I was born a gentleman” (237). En un diálogo entre un individuo de la vieja aristocracia y Pelham, “genteel” denota el sentido de nobleza original: “Oh, very genteel [...] but not so dashing as it used to be” (184). Cecil dice de sí mismo: “My hereditary distinctions placed me in the category of gentlemen” (200). *Pelham* registra el término a menudo asociado con ciertas características: “a gentleman of your rank” (367); “a gentleman of Sir Reginald Glanville’s quality” (444); “a gentleman of your talents” (468); “a gentleman of the most noble air” (509); “a gentleman of my fashion” (232). En efecto, las características expuestas evidencian un vínculo implícito con el *habitus* aristócrata: rango, talento, maneras, elegancia y la calidad de un aristócrata. En alguna ocasión marginal, el término se utiliza para individuos de clases inferiores, presuntamente, en tono irónico: “My gentleman of the gin-shop” (232).

Una conversación entre Pelham y un porteador presenta la complejidad que había adquirido el término durante el transcurso del siglo XIX: “Sir; perhaps you think I should not class myself among gentlemen; and yet I have as good a right to the name as most of the set. I belong to no trade—[...] I know no occupation but my indolence, and no law but my will. Now, Sir, may I not call myself a gentleman?” (367). El porteador reconoce en una primera instancia el concepto preciso del término para, después, atribuirse el derecho de denominarse como tal. Pelham sonríe ante este atrevimiento, y el porteador responde con ironía, aportando evidencias que demuestran sus cualidades de *gentleman*: no tiene profesión, es indolente y no tiene más normas que su propia ley. En el imaginario de principios del siglo XIX, ‘aristocracia’ era sinónimo de ociosidad: la aristocracia no tenía necesidad de mantener negocios o trabajo asalariado, puesto que poseía tierras y rentas suficientes para vivir. Durante la Edad Media, obtenía sus títulos y posesiones como recompensa del éxito en la actividad militar. Estos títulos conferían asimismo una responsabilidad administrativa y política, puesto que, aquellos nobles distinguidos con tales privilegios, debían administrar las tierras que se les concedían. La alta

aristocracia también poseía un asiento en el Parlamento. En consecuencia, la cuestión política había recaído en la aristocracia hasta el momento.

En los siglos XVI y XVII, tal y como señalan Stone y Young, se empezó a cuestionar la función de la aristocracia. En una sociedad progresivamente menos militarizada, en la que el comercio empezaba a tener un papel fundamental en la economía nacional y afianzando las relaciones internacionales, la posición que ocupaba la aristocracia comenzó a ser prescindible. Consecuentemente, sus privilegios resultaban excesivos, por tanto, la aristocracia resultaba funcionalmente obsoleta. El discurso que comenzó a circular en estos siglos en torno a la nobleza se articuló en torno a la crítica a la ociosidad de la aristocracia, el hecho de que la aristocracia no estuviera involucrada en negocios o trabajos que resultasen en flujo de capital.

El contradiscurso por parte de la aristocracia consistió en abrazar estas características como identitarias y exclusivas de su clase. La aristocracia reinterpretó los argumentos con los que era atacada, invirtiendo su signo: la ociosidad no es sinónimo de holgazanería o improductividad, es sinónimo de distinción. La distinción fue un concepto clave en el periodo: cuando la hegemonía económica y el dominio del ejercicio político de la aristocracia se vieron amenazados, esta se replegó en su posición hegemónica en el ámbito cultural. Para ello, se sirvieron de la revalorización simbólica de sus valores. En consecuencia, el *gentleman* constituyó la piedra angular sobre la que reposaban los valores hegemónicos de cada periodo. La evolución de este término evidencia la evolución de la hegemonía cultural a lo largo de estos siglos.

Si en *Pelham* y *Vivian Grey* existen unas cien entradas con el término '*gentleman*', en *Vanity Fair* se triplica esta cifra. En las dos primeras novelas, publicadas en los años 1828 y 1827, respectivamente, el uso de '*gentleman*' empezaba a generalizarse fuera de la denominación de miembros de la nobleza. El aumento del número de entradas de '*gentleman*'

en *Vanity Fair*, indica que la tendencia a usar ‘*gentleman*’ para denominar tanto a miembros de la nobleza como a aquellos de la clase media alta se imponía progresivamente con más fuerza. Como se ha apuntado anteriormente, es un proceso que llevaba gestándose desde principios de la Era Moderna. La clase media comerciante alegaba su equiparación con la nobleza y mantenía esta posición por medio del uso del término ‘*gentleman*’, entre otras estrategias. La restricción del término por parte de la nobleza le permitía distinguirse y mantener su posición en la hegemonía cultural. Aparte de esta estrategia, la aristocracia intentaba mantener ‘*gentleman*’ asociado con adjetivos que connotaban la superioridad estética y moral de la aristocracia. Así, mientras que, en las novelas de la década del veinte, como *Pelham* y *Vivian Grey*, ‘*gentleman*’ aparece a menudo junto a adjetivos positivos y relativos a las características apuntadas por Thomas Smith, como “nice”, “fine”, “polite”, “well-dressed”, “civil”, *Vanity Fair* supone un cambio importante en el paradigma.

*Vanity Fair* se publicó dos décadas después, en 1847. Todas las novelas mencionadas son consideradas *silver fork novels* según ciertos estándares, pero *Vanity Fair* ha asistido a un cambio sustancial en la sociedad inglesa. La primera reforma electoral había sido debatida y aprobada en 1832. *Fraser’s* había comenzado a publicarse en 1830, el mismo año de la muerte de Jorge IV, amigo personal de Brummell: el período de la Regencia resultaba ya lejano. Las ventas de las *silver fork novels* habían descendido considerablemente en esta década. Colburn, su principal editor, anota el número más bajo de publicaciones desde el año 1824, precisamente en 1832: si en el tramo del año 1826 a 1829 no bajaba de 20 ediciones, 1830 anota únicamente 4, y 1832, 2 (Henry Colburn. Publisher). En efecto, la década de los años treinta supuso un periodo decisivo en el cambio de signo del dandy, el *gentleman*, el burgués y el aristócrata. La llegada al trono de Guillermo IV, hermano menor de Jorge IV, y la aprobación de la Reforma Electoral acabaron prácticamente con el *ethos* aristócrata como guía y líder de la sociedad inglesa. En *Godolphin*, publicada en 1833, un viejo dandy de la época de la Regencia comenta:

“The death of George IV was the birth of a new era” (cit. en Moers 185). Cecil, el retrato de un dandy que se extiende desde su juventud en la época de la Regencia hasta su madurez durante la muerte del monarca del exclusivismo, afirma: “Exclusivism, fashionable novelism [...] were utterly extinguished by the Reform Bill” (cit. en 186).

Si Jorge IV incentivaba el exclusivismo mediante fiestas de la alta sociedad, moda excéntrica y favoritismos, el reinado de su hermano demostró ser una transición coherente hacia la posterior época victoriana: “A hearty distrust of a degenerate and effeminate aristocracy was the Regency’s legacy to the men of William IV’s day” (Moers 176). Guillermo IV pasó a ser no sólo el sucesor de Jorge IV, sino el modelo opuesto a este. Maginn, primer editor de *Fraser’s*, idealizaba al actual rey al tiempo que demonizaba a los dandies (175). Thomas Carlyle redactó *Sartor Resartus*, una parodia del dandy de la Regencia y de las *silver fork novels*, durante el reinado de Guillermo IV. La novela fue calificada como “the foundation of the Victorian spirit”, y se consideró influencia fundamental para muchas novelas del subsiguiente periodo victoriano, incluídas algunas novelas posteriores de los propios Bulwer-Lytton y D’Israeli (178). La revista *Fraser’s* y dos de sus contribuyentes literarios, Carlyle y Thackeray, constituyeron los principales críticos del *ethos* dandy.

Durante la década de los años treinta y cuarenta, comienza un ataque sin tregua contra la figura del dandy, la aristocracia y el exclusivismo desde las páginas de esta revista. *Vanity Fair* resultó la culminación de este ataque, una *silver fork novel* en cuanto a forma, estructura y personajes. Sin embargo, la caracterización de los personajes había cambiado sustancialmente. Las novelas que hasta la década de los veinte retrataban con indulgencia el carácter *esnob*, la indolencia y el exclusivismo de los jóvenes dandies, ahora juzgan su holgazanería, cuestionan su elitismo e insultan su frivolidad. Incluso una novela nostálgica del periodo de la Regencia como es *Cecil, Adventures of a Coxcomb* de Ms. Gore tiene un tono bastante más moralista y fatídico que las novelas anteriores.

El capítulo V de la novela *Vanity Fair* incluye un ejemplo evidente de la ridiculización de los valores aristócratas y, mediante esta ridiculización, el desprecio hacia los asimilados culturales que los sostenían. William Dobbin y George Osborne se encuentran en un internado de educación exclusiva. Los alumnos son mayoritariamente de procedencia noble, o bien pertenecen a la alta burguesía: “Some intermingling of the children of the landed elite and those of the elite of business was taking place in the exclusive boarding-schools of England at the end of the eighteenth century” (Stone 21). William Dobbin es objetivo de las humillaciones de sus compañeros, debido a que su padre es un pequeño comerciante. George Osborne es hijo de un comerciante próspero; sin embargo, mantiene la ambición de acceder a la sociedad elegante de la aristocracia, por lo que participa en la humillación a Dobbin. Dobbin le reprocha en privado: “Your father's only a merchant, Osborne”, a lo que el joven Osborne replica de manera altanera: “My father's a gentleman, and keeps his carriage”.

En este diálogo puede comprobarse, no sólo que el uso restrictivo del término se mantenía, sino qué individuos, aparte de la nobleza, tenían interés en este uso restrictivo: la clase media alta culturalmente asimilada o con aspiraciones de asimilarse. Osborne no tiene un linaje que avale su derecho al término *gentleman*, pero posee un carruaje y una educación en un colegio elitista. Estos dos factores le permitían mantener el estatus de *gentleman*, como connotación, del que hablaba Thomas Smith dos siglos atrás. Curiosamente, hacia el final del capítulo V, el narrador se refiere a Dobbin también como “*gentleman*”. La descripción que le acompaña es radicalmente opuesta a aquella que suele encontrarse en las novelas anteriores: “a very tall ungainly gentleman, with large hands and feet, and large ears, [...] and in the hideous military frogged coat and cocked hat of those times [...], and made her one of the clumsiest bows”. El capitán Dobbin no es grácil, ni físicamente agraciado, es torpe, desgarbado y viste ropas horribles, sin embargo, el narrador no utiliza irónicamente el término *gentleman*. Dobbin conforma un nuevo ideal de *gentleman*, cuyo valor reside no en las maneras y la estética, sino

en los nuevos valores morales del periodo de la década de los cuarenta.

A lo largo de la novela, se encuentran alternancias en la utilización del término ‘*gentleman*’. En el capítulo XIV, Rebecca Sharp responde a George Osborne, frente al desdén que él muestra sobre su origen humilde: “We are not so wealthy in Hampshire as you lucky folks of the City. But then I am in a gentleman's family—good old English stock. I suppose you know Sir Pitt's father refused a peerage”. El conflicto entre capital y linaje se muestra aquí claramente. La economía inglesa se sustenta durante el siglo XIX sobre el comercio y la industria. Los hombres de negocios, comerciantes y dueños de fábricas, disponían de liquidez. Por el contrario, existían familias de la nobleza que no disponían de ella; los extensos terrenos, lujosas propiedades y numeroso personal de servicio eran difíciles de mantener si no se disponía de suficientes ingresos. La alusión al linaje noble era una defensa de Rebecca Sharp contra el desprecio de las clases medias adineradas; el título de *gentleman* era el único valor disponible de la familia para la que trabajaba. Los títulos nobiliarios constituyen el signo de distinción más evidente de la aristocracia contra la clase burguesa, no obstante, el sistema económico capitalista se fundamenta en otros recursos, como el dinero.

La evolución del término ‘*gentleman*’ resulta un enclave fundamental para entender la hegemonía cultural y su evolución a lo largo del siglo XIX. Su posición originaria como estandarte de los valores aristócratas lo convirtió en el objetivo perfecto para la clase burguesa. La burguesía procede a apropiarse de este término como estrategia para reafirmar su identidad y revalorizar su posición en la jerarquía social. A partir de la década de 1830, particularmente, sufre un cambio de signo hacia los valores burgueses, a pesar de que sigue manteniendo el concepto original ocasionalmente; los dos usos opuestos, ‘*gentleman*’, como sinónimo de noble, y ‘*gentleman*’, como síntesis de los valores burgueses, se alternan, especialmente a partir de esta década, dependiendo del emisor del mensaje. La evolución del término sintetiza la lucha por la hegemonía cultural del siglo entre la clase aristócrata y la clase burguesa.

## Burguesía y asimilación cultural

A pesar del dominio progresivo de los valores burgueses desde la década de 1830 hasta finales del siglo XIX, la asimilación cultural de la burguesía de los valores aristócratas se mantiene durante todo el siglo XIX en ciertos sectores de la sociedad inglesa. Esta cuestión indica el poder simbólico que la clase aristócrata aún mantenía. El dandismo resulta un elemento clave en este proceso de asimilación cultural, puesto que ya se ha definido anteriormente este como el *habitus* aristócrata redefinido al contexto capitalista, personificado como un ideal ambicionado por la burguesía. La figura del dandy, en origen, constituye una estrategia, en términos de Bourdieu, esto es, pre-reflexiva, para que la aristocracia mantuviese la hegemonía cultural. Evidentemente, la apropiación del dandy por diferentes grupos ocasiona que el dandy se reinterprete, en cuanto signo; no obstante, en tanto que *habitus*, sus valores, hábitos y costumbres permanecen invariables. En consecuencia, el dandy constituye el *habitus* que los burgueses persiguen performar, con la finalidad de adquirir los valores de la aristocracia.

A mediados del siglo XIX, periodo en el que la movilidad social estaba empezando a resultar más efectiva debido a la aprobación de la primera reforma electoral, Richard Cobden, un empresario textil de ideología liberal, afirmaba: “We have the spirit of feudalism rife [...] Manufacturers and merchants as a rule seem only to desire riches that they may be able to prostrate themselves at the feet of feudalism’ [...] ‘We are [...] a servile aristocracy-loving, lord-ridden people, who regard the land with as much reverence as we still do the peerage and baronetage” (cit. en Stone, 23). Stone comenta después cómo Cobden observó el modo en el que los burgueses con más capital procedían, asimilando los valores feudales, comprando terrenos y propiedades a la manera de los aristócratas, debido a su valor simbólico.

La asimilación cultural de los comerciantes de éxito durante el periodo victoriano

resultó en la progresiva desvinculación de los negocios familiares, por parte de los descendientes de algunas familias burguesas (Stone 5). La asimilación cultural de este grupo social se ejerció “through the purchase of a country house and the adoption of a gentrified life style” así como “through the public schools and admittance to the House of Lords”. Stone analiza el rechazo de los herederos de los empresarios burgueses a los negocios y el *habitus* burgués como consecuencia de la asimilación cultural: “As a result, the heirs of these upwardly mobile families have been made ashamed of their fathers’ profit-maximizing activities, and have lost their enthusiasm and aptitude for industrial capitalist innovation”. No obstante, cabría preguntarse si la vergüenza y el rechazo del *habitus* burgués no preceden a la asimilación cultural, constituyendo, de hecho, su principal razón de ser.

Benjamin D’israeli, autor de *Vivian Grey*, constituyó un ejemplo de asimilación cultural exitosa. La fortuna de la familia D’israeli procedía, originalmente, del comercio. Su abuelo había emigrado a Inglaterra, era un hombre culto, dedicado al comercio, y deseaba que su hijo continuara el negocio familiar (Moers 87). Sin embargo, el padre de D’israeli “loved books and despised commerce”, de modo que, cuando recibió como herencia ingresos suficientes para ser independiente “he settled down to the life of a dilettante”. El padre de D’israeli abandonó el negocio familiar y comenzó a perseguir unos objetivos diferentes a los que había perseguido su padre. Asimismo, Benjamin D’israeli continuó la ocupación como diletante de su padre. De este modo, mediante las reuniones mantenidas por su padre con los intelectuales de la época y el empleo que desempeñaba en una firma de abogados, Benjamin D’israeli pronto aprendió lo necesario para relacionarse propiamente con la aristocracia (89). La publicación de *Vivian Grey* y su amistad con el autor de *Pelham* dieron el empujón definitivo a su entrada en la alta sociedad (99). D’israeli entró en sociedad y fue conocido por su excentricidad en la vestimenta, así como por su conversación inteligente e ingeniosa. De este modo, adquirió tanta notoriedad que era invitado a todas las fiestas, incluso a aquellas celebradas por “some [...] people I do not

know”. *Pelham* remite también a la asimilación cultural a menudo a lo largo de la novela. En un fragmento de la misma, se menciona a un personaje llamado Mr. Smith, cuyo padre era un “eminent merchant”, que había dejado en herencia a cada uno de sus hijos treinta mil libras (185). El narrador describe dicho personaje del siguiente modo: “The young Smith is a knowing hand, and wants to spend his money with spirit. He has a great passion for 'high life'”.

D’Israeli y el personaje de Mr. Smith son algunos ejemplos de la situación descrita por Stone: familias burguesas acomodadas, cuyos descendientes invirtieron el capital económico acumulado en capital social y cultural, con el fin de obtener el estatus de la aristocracia. El objetivo de la asimilación cultural con la aristocracia era alcanzar el mismo estatus que esta. No obstante, *Vanity Fair* constituye la *silver fork novel* con más ejemplos de asimilación cultural, puesto que el carácter coral de la novela posibilita el desarrollo de personajes diversos. Thackeray presenta personajes burgueses en mayor número y complejidad que otras *silver fork novels*. Al contrario que Bulwer-Lytton, D’Israeli o Ms. Gore, centra la trama de la novela principalmente en la interacción entre la burguesía y la aristocracia. Mientras estos últimos plantean una clase burguesa unidimensional y casi caricaturesca, presente únicamente para resaltar los valores de la aristocracia en contraste, Thackeray expone distintos tipos de burgueses. La burguesía en *Vanity Fair* proviene de extractos sociales diferentes, y muestra sujetos con diferentes ambiciones. Dos familias burguesas y una aristócrata conforman el núcleo de la novela. La familia Osborne alberga ambiciones de asimilación cultural de manera más marcada que la familia Sedley: John Osborne, patriarca de la familia, educa a su hijo George en la admiración de los valores aristócratas. El objetivo de Mr. Osborne es que su hijo alcance el estatus que él mismo no pudo alcanzar. Por esta razón, envía al joven Osborne a un colegio exclusivo y no duda en proporcionarle dinero, siempre con el fin de relacionarse con la nobleza a su mismo nivel:

The British merchant's son shan't want, sir. My guineas are as good as theirs,

George, my boy [...] I don't grudge money when I know you're in good society, because I know that good society can never go wrong. There's no pride in me. I was a humbly born man—but you have had advantages. Make a good use of 'em. Mix with the young nobility. There's many of 'em who can't spend a dollar to your guinea. (cap. XIII)

John Osborne demuestra en esta cita una mezcla de sentimientos propia de la identidad confusa del burgués de la época. Por una parte, se enorgullece por su éxito profesional y es consciente de la importancia del dinero y la función del comerciante en la economía capitalista. Por otro, califica la sociedad de la nobleza como la “buena sociedad” y exhorta a su hijo a mezclarse con la aristocracia.

El objetivo perseguido por la asimilación cultural no consiste simplemente en la adquisición de los privilegios de la clase superior, sino también en la adquisición de su estatus. Vivian Grey apunta: “The Millionaire has in his possession the seeds of everything, but he must wait for half a century till his descendant finds himself in your Lordship’s state; till he is yclept noble, and then he starts fair in the grand course (cap. II). A menudo se especulaba acerca de cuánto tiempo se requería para completar una asimilación cultural plena. Un dicho popular afirmaba: “It takes three generations to make a gentleman”<sup>14</sup>. En efecto, tanto el proverbio como la cita de *Vivian Grey* refieren la complejidad y el tiempo requeridos para completar el proceso de asimilación cultural. En primer lugar, se requería una acumulación de capital importante para poder alcanzar el nivel económico de la aristocracia. En segundo lugar, la

---

<sup>14</sup> “It takes three generations to make a gentleman”. Oxford Reference. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198734901.001.0001/acref-9780198734901-e-885>, 2021

educación y las maneras eran fundamentales para la asimilación cultural: la adquisición de unos determinados valores conlleva una educación en dichos valores desde una edad temprana. En tercer lugar, era necesario asimismo establecer relaciones con otros individuos de dicho grupo social. Evidentemente, estas dos circunstancias sólo podían cumplirse transcurrido cierto tiempo, a través de aquellos descendientes que pudieran asistir a escuelas exclusivas; este es el caso de George Osborne en *Vanity Fair*. Mr. Osborne ambiciona el estatus de noble, no obstante, a pesar de que ha acumulado bastante riqueza, él no ha podido acceder a instituciones educativas propias de la aristocracia ni relacionarse con individuos nobles. En consecuencia, John Osborne insta a su hijo, George Osborne, a que adquiera el *habitus* y las relaciones necesarias para asimilarse culturalmente con estos. Bulwer-Lytton menciona en *England and the English* cómo la obsesión de la clase media por adquirir el *habitus* aristócrata llevó a muchas de estas familias a la ruina económica (210).

George Osborne y William Dobbin representan, respectivamente, los valores aristocráticos que la burguesía asimilada culturalmente se apropiaba, y los valores burgueses, propiamente dichos. El capítulo V está dedicado a examinar el origen de la relación y, de nuevo, la clase social es el eje alrededor del cual se establece esta. William Dobbin es hijo de un pequeño comerciante, dueño de una tienda de comestibles; este constituye el primer apunte del que nos informa el narrador. Del mismo modo que en las restantes *silver fork novels* analizadas en esta tesis, la presentación de los personajes se realiza desde los orígenes familiares y el contexto de clase. Thackeray destaca de este modo la importancia de la clase económica en la sociedad del periodo. La siguiente cuestión fundamental de la novela, que diferencia esta del resto de *silver fork novels* analizadas, es que define, por primera vez, un tipo antagónico al dandy de manera positiva. Dobbin se presenta como un individuo de apariencia y modales contrarios al dandy de la Regencia -de hecho, unas líneas después, se describe a un compañero de Dobbin como “chief and dandy”, así como de carácter opuesto a este-. William Dobbin es

el primer personaje vocacionalmente anti-dandy dentro de las *silver fork novels*. En otras palabras: el personaje de Dobbin sostiene, por primera vez en el canon de estas novelas, valores opuestos a aquellos del dandy, suponga este dandy la identidad de un aristócrata reformulado en el contexto capitalista o aquella de un burgués culturalmente asimilado a la aristocracia.

La relación entre George Osborne y William Dobbin resulta clave para entender el conflicto entre los burgueses culturalmente asimilados con la aristocracia y la clase burguesa que sostenía con orgullo los valores propios. En este punto, es necesario retomar el diálogo de Dobbin y Osborne: “Your father's only a merchant, Osborne”, a lo que Osborne responde: “My father's a gentleman, and keeps his carriage”. Osborne rechaza pertenecer a la clase media; en concreto, rechaza un oficio relacionado con el manejo de dinero. Aparte de ello, hace uso de la palabra “*gentleman*” como opuesto de comerciante. Es fundamental destacar la ambivalencia que había adquirido la palabra “*gentleman*” hacia el periodo de publicación de esta novela. En algunas ocasiones, el término había dejado de significar ‘noble’ para definir a un individuo con ciertas posesiones materiales y valores propios de la burguesía. Sin embargo, en este caso, Osborne se sirve del término para distinguir a su familia del resto de burgueses. Mediante esta distinción, indica que su familia ha alcanzado el estatus de la aristocracia, a través de la asimilación exitosa del *habitus* y, por tanto, los valores de esta. A pesar de que la trama se sitúa alrededor de las Guerras Napoleónicas, los valores dominantes en la novela se corresponden con aquellos valores presentes a comienzos del periodo victoriano. No obstante, el texto está impregnado de la contradicción inherente al conflicto de valores del periodo.

En general, *Vanity Fair* presenta la compleja evolución de los valores de la sociedad inglesa del siglo XIX en numerosos detalles, como es, precisamente, el uso del término ‘*gentleman*’. Prácticamente, cada hombre de clase media es definido en la novela como ‘*gentleman*’ en *Vanity Fair*, pero George Osborne asocia el término con una serie de valores inherentes a la aristocracia, aunque no con la clase aristócrata *per se*. Por otra parte, añade la

propiedad de un carruaje como un factor fundamental que asegura la distinción: el individuo que desea alcanzar el estatus de aristócrata, debe proceder obteniendo bienes materiales asociados con esta clase social y reproduciendo su *habitus*. Osborne vuelve a utilizar la palabra *gentleman* con el significado de noble o asimilado culturalmente a la nobleza en un pasaje más avanzado de la novela: “I’ve been accustomed to live with gentlemen, and men of the world and fashion, Emmy, not with a parcel of turtle-fed tradesmen” (cap. XX).

De nuevo, opone este término a la clase comerciante, de la que él mismo procede. La cita explicita una serie de características asociadas a la aristocracia -el cosmopolitismo y la elegancia-, en contraposición a aquellas que se asociaban a la burguesía -el comercio, la vulgaridad-. El término ‘gentleman’ está vinculado a aquel de dandy, como hombre de mundo distinguido. En contra, Osborne destaca que los *gentlemen* no se preocupan del dinero: “Ours is a ready-money society. We live among bankers and City big-wigs, and be hanged to them, and every man, as he talks to you, is jingling his guineas in his pocket [...] Curse the whole pack of money-grubbing vulgarians!”. Osborne desacredita a los burgueses mediante el desprecio del dinero y de las actividades que les son propias.

El capitán William Dobbin y George Osborne pertenecen a la misma clase social, pero su ética y su estatus social les opone. La relación entre ambos discurre a lo largo de la trama de la novela. Por el contrario, los dandies de otras *silver fork novels* se relacionan en exclusiva con aristócratas o burgueses asimilados. Tal y como se ha mencionado anteriormente, la década de publicación de la novela, 1847, presencié cambios importantes en la sociedad inglesa. La mayoría de críticos del canon dandy sitúa la década de 1830 como punto de inflexión entre el dominio de los valores de la aristocracia y la hegemonía de los valores burgueses. La transición entre el periodo de la Regencia y el periodo victoriano, a través del reinado de Guillermo IV, marca este punto. A pesar de que la trama de la novela se sitúa en el periodo de las Guerras Napoleónicas, anterior incluso a la Regencia, la percepción social que describe la novela

responde a aquella de las décadas de 1830-48. En efecto, Thackeray se encuentra estrechamente vinculado a la revista *Fraser's*, produciendo varios artículos para la revista críticos con la sociedad de la Regencia (Moers 198). Esta evolución se manifiesta en el modo en el que Thackeray describe a los dandies: la ambivalencia de su estatus es evidencia de ello. Osborne es descrito como su líder: “He trampled over all the young bucks of his father's circle, and was the hero among those third-rate men” (cap. XXI). El narrador ironiza sobre la posición que ocupan los dandies globalmente dentro de la sociedad calificándolos como “third-rate men”. Aunque Osborne supusiera un líder para sus semejantes, esto no significaba que estos individuos fueran prestigiosos fuera de su círculo.

La hegemonía cultural alrededor de 1847 oscilaba más en torno a la burguesía que en torno a la aristocracia, al contrario que en las dos primeras décadas del siglo. *Vanity Fair* abunda en ejemplos de elogio hacia los valores burgueses. Al contrario que las *silver fork novels* de las décadas de 1810 y 1820, el retrato favorable de Dobbin supone una representación favorable a los valores burgueses. Por otra parte, el desprecio hacia la actitud de George Osborne y Rawdon Crawley plantea una posición crítica contra la clase aristócrata. La novela enfrenta el ejemplo de Dobbin frente a estos dos personajes. A pesar de la descripción propia de la novela como *A novel without a Hero*, el destino favorable de Dobbin, frente al destino del resto de personajes, así como las descripciones positivas de su carácter que dominan el texto, sitúan a Dobbin como el personaje representado mayoritariamente desde una perspectiva positiva en el texto. Consecuentemente, los valores que mantiene este personaje, propios de la burguesía, constituyen los valores hegemónicos del texto.

Por el contrario, el rol de George Osborne, como dandy y asimilado cultural de la aristocracia, presenta el retrato menos favorable. Las muestras de desprecio hacia este personaje son numerosas; ejemplo de ello es el fragmento comentado a continuación. El conflicto entre los valores de la aristocracia del periodo de la Regencia y los valores burgueses

victorianos resulta evidente en esta cita. El desprecio de la aristocracia contra las profesiones se manifiesta cuando George Osborne acude a solicitar dinero a los empleados de su padre:

He ordered somebody to inform Mr. Higgs that Captain Osborne was waiting, in a fierce and patronizing way, as if the pekin of an attorney, who had thrice his brains, fifty times his money, and a thousand times his experience, was a wretched underling who should instantly leave all his business in life to attend on the Captain's pleasure. He did not see the sneer of contempt which passed all round the room, from the first clerk to the articled gents, from the articled gents to the ragged writers and white-faced runners, in clothes too tight for them, as he sate there tapping his boot with his cane, and thinking what a parcel of miserable poor devils these were. The miserable poor devils knew all about his affairs. They talked about them over their pints of beer at their public-house clubs to other clerks of a night. Ye gods, what do not attorneys and attorneys' clerks know in London! Nothing is hidden from their inquisition, and their families mutely rule our city. (cap. XXVI)

La cita evidencia la evolución ideológica acerca de la burguesía. Si los textos ideológicamente cercanos a los valores de la Regencia mostraban a una burguesía mayoritariamente avergonzada de sus actividades y apocada ante la aristocracia, este fragmento describe a un grupo de hombres burgueses orgullosos. Estos hombres no sólo se muestran orgullosos de su profesión, sino que ridiculizan el *habitus* dandy de Osborne. La desaprobación de este *habitus* conlleva la desaprobación de los valores aristócratas que sustentaba. Paralelamente, la cita presenta la actitud denigrante de George Osborne hacia los abogados. El fragmento resulta interesante por la conjunción de perspectivas que presenta: por una parte, el dandy George Osborne, orgulloso como corresponde del *habitus* aristócrata. Osborne se erige aquí como representante de los valores del aristócrata de la Regencia, a pesar de no pertenecer a dicha

clase social. Por otra parte, los abogados del bufete representan el paradigma de las denostadas profesiones. La cita presenta los pensamientos cruzados de uno y los otros. Si se considera a estos personajes como tipos significativos del periodo, puede observarse la confrontación de valores que persiste en el siglo. Hacia la mitad de este siglo, la burguesía comenzaba a dominar ideológicamente la sociedad inglesa. La cita evidencia esto, mediante la exposición de un grupo social -las profesiones- liberado de la carga simbólica negativa que le había oprimido hasta principios del siglo XIX.

Stone apunta que las profesiones supusieron el último paso y definitivo hacia la equiparación del estatus burgués con el aristócrata: “In fact it was the rise of the professions which confused the status hierarchy more than any influx of low-born merchants. The ‘middling sort’ in the eighteenth and nineteenth centuries took up semi-genteel occupations [...] and called themselves gentlemen” (19). Stone describe el estatus que adquirieron los individuos que ejercían las profesiones como *gentlemen*, no necesariamente asimilándose culturalmente a la aristocracia. Las profesiones mantuvieron un estatus ambiguo durante el siglo XIX: estas constituyeron un medio de obtener liquidez para determinados miembros de la aristocracia, como los hijos menores, que no disponían de herencia (145). En ocasiones, incluso, los propios herederos se introducían como profesionales hasta el momento en que heredaban el título y las propiedades. Stone apunta que las profesiones no estaban estigmatizadas, siendo además muy apreciadas como actividades por la aristocracia, especulando que esto se debía a que algunas de ellas mantenían funciones similares a aquellas funciones que ejercía la aristocracia tradicionalmente. Apunta también a la voluntad de ciertos sectores de la aristocracia de desarrollar nuevas funciones públicas, de acuerdo a la ideología victoriana impuesta desde mediados del siglo XIX (146). Sin embargo, es preciso apuntar que Stone se refiere a profesiones muy concretas: funcionarios públicos, servicio en el ejército o abogacía. En efecto, las dos primeras de estas ocupaciones suponen, en palabras de Stone

“entirely genteel pursuits” (145): la administración pública y el servicio militar componían las funciones básicas de la aristocracia tradicionalmente.

Por otra parte, en las *silver fork novels* se encuentran evidencias de lo contrario: la cita mencionada previamente incluida en *Vanity Fair* o la siguiente en *Vivian Grey*. Al principio del capítulo VIII, Vivian Grey reflexiona sobre las oportunidades existentes para un joven de su posición en aquel periodo:

The Bar: pooh! law and bad jokes till we are forty; and then, with the most brilliant success, the prospect of gout and a coronet. Besides, to succeed as an advocate, I must be a great lawyer; and, to be a great lawyer, I must give up my chance of being a great man.[...] Were I the son of a millionaire, or a noble, I might have all. Curse on my lot! that the want of a few rascal counters, and the possession of a little rascal blood, should mar my fortunes! (cap. VIII)

En este párrafo, el personaje analiza las posibles carreras para un joven sin posibilidades de heredar. En primer lugar, las llamadas profesiones. Las profesiones, como afirma Stone, “were not only critically important as sources of new wealth for purchasers and new entrants into the sample; they also provided work and income for inheritors” (145). Las profesiones proporcionaban la liquidez que las tierras no proporcionaban, y eran una opción sólida para los jóvenes de clase media con educación universitaria. Sin embargo, es interesante destacar la valoración de Vivian Grey sobre las mismas: para ser un gran abogado, reflexiona, debo abandonar la alternativa de ser “a great man”. La elección del término ‘great man’ como contraposición a ‘great lawyer’ implica que la abogacía no era una opción de connotaciones nobles como carrera. La expresión ‘great man’ es aquí equivalente a ‘gentleman’, que aún mantenía connotaciones de nobleza en el periodo en el que se publicó la novela. Vivian Grey no se plantea esta carrera debido a su ambición política y al deseo de acceder a la alta sociedad.

El rechazo de las profesiones formaba parte de la estrategia sobre el valor simbólico de la nobleza. Tal y como argumenta Stone, las profesiones proporcionaban liquidez. Al mismo tiempo, desarrollar una profesión era una opción disponible para gran parte de la burguesía. Estas dos características convertían a las profesiones en un objetivo a desprestigiar para la aristocracia: el hecho de que los burgueses dispusiesen de un medio para adquirir riquezas y, consecuentemente, poder e influencia social, ponía en peligro el estatus de esta. La estrategia empleada es la asociación de las profesiones con la vulgaridad.

El rechazo de las profesiones se muestra de manera notable en numerosos textos del siglo XIX. A pesar de la afirmación de Stone, que sostiene: “No social stigma had ever been attached to any of these entirely genteel pursuits [...] By the nineteenth century at least a quarter of all three elites were involved in government office or a profession” (145). Por supuesto, no existían muchas opciones para obtener dinero líquido en el caso de aquellos hermanos menores pertenecientes a la nobleza que no heredaban o aquellas familias cuyas rentas no alcanzaban para un estilo de vida acorde a su estatus. No obstante, este hecho no significaba que estas profesiones en general poseyeran prestigio entre los miembros de la clase. Al mismo tiempo, es evidente que existían sectores de la aristocracia más inclinados a adoptar valores de otros grupos hegemónicos, así como aristócratas apegados a sus tradiciones y valores como reivindicación de su identidad propia. De acuerdo a la cita en *Vivian Grey*, optar por una profesión suponía una bajeza incompatible con el *habitus* aristócrata. En este caso particular, es interesante recordar que Vivian Grey es un joven de clase media que ambiciona asimilarse culturalmente con la aristocracia. Probablemente, la inseguridad relativa a su identidad burguesa de nacimiento constituya la causa de que respalde con mayor ortodoxia los valores aristócratas. Al igual que George Osborne, la conciencia de no pertenecer por derecho propio a la clase deseada promueve la adopción más rigurosa del *habitus*.

Incluso a finales del siglo XIX existía una cierta ambivalencia acerca de las profesiones.

En *The Importance of Being Earnest*, Lady Bracknell se muestra satisfecha con la firma de abogados de una joven heredera, debido a que resulta “a firm of the very highest position in their profession. Indeed, I am told that one of the Mr. Markby’s is occasionally to be seen at dinner parties. So far, I am satisfied” (acto 3). La presencia de estos abogados en celebraciones de la aristocracia garantiza su respetabilidad. Evidentemente, los estándares no son aplicados de igual modo a individuos de diferentes aspiraciones: el *habitus* perfectamente aristócrata de Worthing no es suficiente para el esposo de una heredera, puesto que el prometido de una heredera aspira a acceder a la sociedad aristócrata en pleno derecho. Por el contrario, un individuo profesional de la burguesía que, ocasionalmente, se mezcla con la aristocracia, sin pretensiones de compartir los privilegios y asumir los valores de esta, puede ser aprobado por la nobleza. Lady Bracknell afirma también: “Three addresses always inspire confidence, even in tradesmen” (Acto III). La censura que no aplica a la profesión de la abogacía, se expresa, por el contrario, en contra de los comerciantes. Las profesiones no estaban exentas de jerarquía: mientras que aquellas como la abogacía o los notarios se mantenían más cercanas al *habitus* aristócrata en su función de administrador y legislador (Stone 145), el comercio se encuentra en la fundación misma del capitalismo moderno (133-4). En consecuencia, la ridiculización del comercio es ejercida recurrentemente, puesto que resulta esencial para la preservación de los valores aristócratas.

El personaje de Algernon ridiculiza también las profesiones al señalar: “If it was my business, I wouldn’t talk about it [...] It is very vulgar to talk about one’s business. Only people like stock-brokers do that” (acto 2). Algernon realiza un juego de palabras entre los conceptos de ‘negocio’ y ‘asunto personal’, ambos expresados mediante el término ‘business’. La mención a los corredores de bolsa clarifica que la crítica está dirigida a este nuevo grupo dentro de la burguesía. La elección de este grupo tampoco resulta azarosa, puesto que la economía financiera conforma una de las grandes novedades desarrollada por el capitalismo (Stone 192).

*The Picture of Dorian Gray* también incluye citas referentes a las profesiones. En las primeras páginas, Lord Henry, epítome del dandy en la novela, afirma: “Look at the successful men in any of the learned professions. How perfectly hideous they are!” (19). Lord Henry es descrito como un hombre de “rank and wealth”. Lord Henry es el aristócrata por excelencia de la novela, educado en Oxford (27), que predica los preceptos del dandismo y pronuncia epigramas propios del *wit* aristócrata. En consecuencia, Lord Henry personifica el discurso de la aristocracia y los valores de esta.

### **Dandismo como performatividad**

“‘Ah! there is nothing like old families!’ remarked Mrs. Million, with all the awkward feelings of a *parvenue*”, señala con ironía el narrador en *Vivian Grey* (c. XIV). La inadecuación de los asimilados culturales es un tema recurrente en el canon dandy. Balzac trata el tema en “El tratado de la vida elegante”, oponiendo el individuo de vida elegante contra el dandy, al que considera hereje de la misma. Del mismo modo, Thackeray reflexiona acerca del esnobismo como producto de la inseguridad de la clase media ascendente, específicamente, aquella que pretendía asimilarse con la aristocracia: “For Thackeray and his Victorian readers snobbery was not the arrogance of a secure elite, but rather the showy gentility of an insecure bourgeoisie that wanted to get into the aristocracy (Cole 139).

Desde el origen del término, ‘dandy’ aparece con la connotación de performatividad e inautenticidad. A pesar de que su origen etimológico es incierto, uno de los primeros registros textuales del término ‘dandy’ se encuentra en la canción popular “Yankee Doodle”. En dicha canción aparece además el término homólogo ‘*macaroni*’. La aplicación de ambos términos sirve en la canción el propósito de ridiculizar a un estadounidense que pretende imitar las maneras de un noble, con una simple pluma en su pony. Si ‘*macaroni*’ denota el estilo estético concreto de mediados del siglo XVIII, adoptado por los jóvenes adinerados que realizaban el

*Grand Tour*, y connota aquí excesividad y refinamiento, ‘dandy’ deviene en este contexto un sinónimo de ‘imitación’ o ‘performance’: el *yanqui* que pretende acicalarse como un hombre refinado sigue siendo fundamentalmente un *yanqui*, pero uno pretencioso. En este punto, es importante señalar cómo todo aquel elemento vinculado a lo estadounidense había pasado a formularse en el imaginario colectivo como el ejemplo perfecto de la clase media burguesa, producto de una sociedad teóricamente desjerarquizada.

La sociedad estadounidense necesitaba generar una identidad nueva que distanciase su origen como colonia inglesa; el discurso más sencillo y efectivo era atacar la sociedad estratificada y basada en privilegios sobre la que se apoyaba la nación inglesa. Los estadounidenses se planteaban como un nuevo comienzo, un experimento social en el que todo ciudadano partía del mismo punto, sin importar los orígenes; el mito estadounidense partiría de este objetivo para consolidarse como identidad nacional. Por tanto, se encuentran de nuevo elementos que, a pesar de la considerable evolución que sufrió el término ‘dandy’, se muestran como fundacionales y persistentes dentro de esta evolución: la fricción de clases, la ansiedad por la identidad, la performatividad. Estas connotaciones se encuentran en el término desde los primeros registros escritos, y permanecerán -si bien interpretadas desde una u otra perspectiva- hasta finales del siglo XIX, a lo largo de todos los textos que se tratan en la tesis.

El cambio de signo que sufrió la canción resulta, asimismo, interesante y pertinente. Este cambio ciertamente corrió paralelo a los cambios de signo que el propio término ‘dandy’ sufrió a lo largo del siglo. La canción tiene un origen previo a la Guerra de Independencia Americana, y fue utilizada por los soldados ingleses como sátira hacia los soldados americanos que combatían junto a ellos, ridiculizando su simpleza y tosquedad. Posteriormente, durante y después de la Guerra de Independencia, los estadounidenses se reapropiaron de ella como identitaria; hacia el año 1901, la letra de la canción había pasado a enunciar: “I’m a Yankee Doodle Dandy” (Lemay 265). No es anecdótico analizar las connotaciones del término y la

evolución de esta canción en referencia a nuestro tema. En efecto, el propio término ‘dandy’ sufrió una evolución similar a lo largo del siglo y, dependiendo del periodo o, incluso, del autor, sería usado como identitario, con orgullo o bien peyorativamente.

En la novela *Cecil*, Jack Harris supone un ejemplo notorio sobre la interpretación ambivalente del dandy y la asimilación cultural que dominaba el periodo. La relación entre el dandy y la asimilación cultural se ha expuesto anteriormente en los ejemplos de George Osborne y Vivian Grey. En efecto, el dandy mantiene una relación estrecha con la asimilación cultural, debido a que constituye el *habitus* aristócrata, disponible para su consumo y reproducción en el contexto capitalista. El ejemplo de Jack Harris en *Cecil* resulta significativo como ejemplo de la asimilación cultural y las suspicacias que despertaba en la sociedad del periodo: la valoración ambivalente del dandy se expresa explícitamente en este personaje. Harris es un compañero del colegio exclusivo en el que Cecil se encuentra internado. A pesar de la especulación sobre sus orígenes, consigue situarse socialmente a través de la asimilación cultural con la aristocracia. La novela narra con minuciosidad la evolución del personaje, paralela a la evolución de Cecil, como representante del aristócrata de linaje. La clave del texto reside en el contraste entre esta pareja de personajes, al igual que ocurría en *Vanity Fair* con George Osborne y William Dobbin. Del mismo modo que en la novela de Thackeray, Cecil y Jack Harris se erigen como figuras típicas, representativas del periodo por las características que el texto destaca.

El personaje de Jack Harris se presenta por primera vez en la novela así: “Harris was a nobody, who had made himself somebody, and gave the law to everybody” (14). En efecto, a pesar de sus orígenes oscuros, Harris consigue ganar respeto y fama entre las clases altas. Esto no impide que Cecil sospeche constantemente de él a lo largo del texto. La presentación del personaje en la novela es ambigua, como reflejo de la respuesta ambigua que la sociedad del siglo XIX procuraba para aquellos individuos culturalmente asimilados. La sospecha acerca

del personaje se presenta en un diálogo entre dos aristócratas de linaje, el propio Cecil y su primo, Lord Squeamy. Cecil comienza interrogando los orígenes y la riqueza de Harris, como sucede con todos los personajes en las *silver fork novels* y otros textos del dandismo: “A man of family? [...] A man of fortune?” (14). Lord Squeamy responde afirmando que nadie conoce el linaje ni la fortuna de este personaje. Este hecho provoca que el círculo aristocrático que habita sospeche de él. No obstante, existe del mismo modo admiración hacia este: “This was accomplished *per force* of some talent and much impudence”. Lord Squeamy y Cecil coinciden en señalar la gracia indefinible que debe de mantener alguien de estas características: “Squeamy did not call it impudence [...] He called it coolness”; “‘He must indeed be cool and clever then,’ was my secret reflection, ‘to have kept his secret among people so distinguished by inquisitiveness and ill-manners, as the academic youth of Britain’”. Cecil reflexiona sobre el carácter templado y calculador de Jack Harris, que le permite mantener en secreto los atributos fundamentales para obtener el reconocimiento del estatus propio de la aristocracia. Los “inquisidores” son los jueces de dicho reconocimiento; a través de las preguntas sobre el origen familiar, establecen si el individuo es distinguido y merece, por tanto, acceso a la élite aristócrata. Evidentemente, este grupo de inquisidores está compuesto por otros miembros de la élite, en este caso, los compañeros de la institución exclusiva a la que Cecil y Lord Squeamy pertenecen.

Al comienzo del texto, Cecil está ansioso por establecer una relación con Harris. A pesar del origen noble de Cecil, Harris tiene más edad y ya se encuentra asentado en la escuela, por lo que ha asimilado las normas de esta (16). El primer gesto de Harris es despreciar a Cecil y, con él, su linaje: “Thank you — I know quite enough of the family” (15). El desprecio de Harris a Cecil no es el desprecio particular de un individuo contra otro, sino la depreciación de la clase aristócrata y los valores simbólicos de esta, a través del desprecio a uno de sus valores estandarte, el linaje. Harris y Cecil establecen una relación ambivalente, que mantiene, al

mismo tiempo, el reconocimiento de pertenecer a un mismo grupo, los dandies - “the two coxcombs recognised each other merits by a secret sign, mystic as the tokens of free masonry” (16)-, y la tensión de pertenecer a dos clases sociales diferentes y en conflicto, la clase aristócrata y la clase burguesa: “The blow was felt, and resented as it deserved; that is, by a pressure of the hand denoting sympathy and bad fellowship”. Durante su estancia en la escuela, Harris actúa como mentor y guía de Cecil. Cecil se percata después de que la compañía de Harris no será beneficiosa fuera del colegio, y decide que Lady Harriet se encargue de su bautismo en sociedad; si es necesario moverse en sociedad y vivir dentro de mi comunidad, reflexiona, es mejor hacerlo desde el punto de vista de mi propia clase y no el de un “*parvenu*” [advenedizo]: “Since I was to live with those of my own class, it was better to examine them on a fair footing, and not from the point of view appropriate to a *parvenu* like Jack Harris” (39).

El encuentro inicial con Harris define la posición de este a lo largo de la novela: el personaje se mueve entre la aceptación de una clase aristócrata que admira las habilidades que desarrolla, y el rechazo hacia un individuo que no pertenece a esta clase. El rival de Cecil es un orgulloso reproductor del *habitus* aristócrata y, por tanto, es aceptado de buen grado en los salones y fiestas de esta. Al comienzo de la novela, cuando Cecil aún no ha sido presentado en sociedad, se indigna por la posición superior que Harris mantiene sin ser un aristócrata de linaje. Cecil apunta muy acertadamente que no la cuestión no se sostiene sobre “quién es” él, sino el “qué es”, explicando: “He was a monstrous clever fellow; or, with a problematical fortune and doubtful origin, he would never have come to be called Jack Harris by the best men of his time” (19). De nuevo, se presenta la importancia de *tener un nombre*, esto es, vincular la identidad de un individuo a ciertos valores simbólicos considerados propios de la aristocracia exclusivista. Además, es esencial el reconocimiento de pertenencia por otros miembros del grupo; Harris no puede ser reconocido como aristócrata, de modo que adopta el *habitus* aristócrata para ser reconocido como un dandy. A falta de herencia u orígenes, supone la única

manera posible de introducirse en los círculos exclusivos de la nobleza.

Así, Harris es definido como “*parvenu*” de manera despreciativa (39). Cecil le describe como “a figure much resembling one of the models serving as signs to a Parisian clothes-shop” (14), destacando su ostentación. En un diálogo particularmente esclarecedor acerca de la ostentación y su significado en la sociedad aristócrata y el dandismo, Jack Harris se define como un individuo sin ostentación: “‘I don't complain!’ replied Jack, looking round, with an air of ineffable coxcombry, upon furniture composed of the richest foreign woods and marbles. ‘I am an easy fellow in these particulars. Provided things are clean and comfortable, I make no pretence to ostentation’”. La habitación, repleta de muebles de maderas nobles, indica el *habitus* propio de la aristocracia. Harris es consciente de ello y se muestra orgulloso, pero no demasiado significativamente, pues la ostentación es reprobada por los aristócratas como signo de burgueses asimilados. Cecil responde con ironía, de acuerdo a este conocimiento: “‘I suspect you have a pretension to nonostentation,’ said I, — ‘the less vulgar affectation, perhaps, of the two’”.

Asimismo, está planteada en la novela la diferencia entre la distinción requerida para un burgués asimilado y la distinción de un aristócrata de linaje:

Even as regarded the lists of fashion, a Jack Harris might distinguish himself; because, to a low-born man, notoriety is fame. Whereas, for one of my position to make himself remarked by dress or equipage, were defamatory as the branding-iron. The highest distinction for a nobleman's younger son in such a clique as that at Carlton House, is to become undistinguish-able. (112)

La diferencia que establece Balzac entre el hombre elegante y el dandy, hereje de la vida elegante, resulta fundamental para comprender esta cita. El burgués sólo puede adquirir estatus a través de la reproducción de un *habitus* superior, esto es, el *habitus* aristócrata. Esta

reproducción es llevada a cabo fundamentalmente mediante los signos externos de este *habitus* -ropas-, así como las maneras propias de dicho *habitus*. Tal y como se ha señalado anteriormente, la reproducción hiperbólica o auto-consciente de este *habitus* puede incurrir, al mismo tiempo, en la penalización social, puesto que subraya el carácter artificioso que conlleva la reproducción de un *habitus* que no es el propio.

La asimilación cultural exitosa, o la crítica acerca de la ostentación y la simulación fraudulenta de clase, conforman dos facciones de la misma cuestión: la hegemonía cultural de la aristocracia y la ansiedad generada en la burguesía por alcanzarla. La segunda afirmación de la cita, referida a Cecil, alude a esta cuestión desde la perspectiva de un aristócrata de nacimiento. Efectivamente, el aristócrata por derecho propio no requería de signos externos que codificaran su identidad. En este aspecto, la distinción de la aristocracia se constituía de unas características opuestas a aquellas en las que incurría la burguesía. Evidentemente, esta oposición se fundamentaba en la necesidad de establecer el *habitus* aristócrata dentro de una dinámica ambigua que operase ofreciendo dicho *habitus* como deseable y alcanzable a la burguesía, pero definiendo del mismo modo límites que impidiesen a la burguesía alcanzarlo en plenitud de derecho.

En consecuencia, no es este un tema insignificante ni superficial en el período. Es preciso insistir en que el dandismo de principios de siglo implicaba principalmente una estrategia con el fin de posicionarse en una élite exclusiva. En el caso de que el individuo no dispusiera de recursos tales como propiedades o títulos, la sociedad de este periodo permitía introducirse en estos círculos a través de la asimilación de los valores de la aristocracia y el capital social. Esta estrategia era habitual entre los herederos más acomodados de la alta burguesía. No en vano, Cecil afirma que Harris pertenecía a una clase de hombres “superabounding in London” (53). Durante la instauración progresiva de la democracia capitalista en el siglo XIX, muchos individuos intentaron ascender socialmente, especialmente

aquellos pertenecientes a la clase media alta, aprovechando la movilidad de clases que permitía el nuevo régimen.

La perspectiva negativa de Cecil sobre Jack Harris plantea la ambigüedad que sobre la asimilación cultural existía en el periodo. Cecil recuerda continuamente la cuestión de los orígenes de Harris a lo largo del texto. Al igual que ocurre con el resto de personajes arribistas dentro del canon dandy, los orígenes de Harris son cuestionados por la aristocracia en momentos en los que estos se sienten amenazados, a pesar de la aceptación general en los círculos sociales distinguidos. Por supuesto, este es un método eficaz de controlar a la clase media que accede a dichos círculos, y posicionarla en un lugar muy concreto, del interés de la aristocracia. De este modo, por una parte, este tipo de dandies, jóvenes de clase media que adoptan los valores de la aristocracia y reproducen su *habitus*, están sirviendo como instrumento para salvaguardar el valor simbólico de esta. Por otra parte, es preciso seguir definiendo la aristocracia como un linaje separado del resto de clases sociales. En consecuencia, se establecen límites ocasionales para la clase media a esta libertad de asimilar culturalmente la clase aristócrata.

### **La sutileza de la dominación del orden simbólico**

“El tratado de la vida elegante”, por ejemplo, recurre en citas que censuran al individuo que pretende adquirir una identidad o estatus que no le corresponde. Además, personifica a este individuo en el ‘dandy’. Por tanto, el dandy en este texto es la representación del individuo ansioso por representar un estatus por encima de las circunstancias que el esquema clasificatorio le adscribe. El tratado dedica tanto espacio en el texto a estilizar el *habitus* aristócrata como a censurar a los burgueses culturalmente asimilados que ambicionan adquirir dicho *habitus*. El texto es tan ambivalente como la mayoría de textos del periodo; este hecho podría interpretarse como un signo de la crisis que está sufriendo el valor simbólico de la

aristocracia, y la disputa por la hegemonía cultural que mantenía con la clase media. Se trata en gran parte del conflicto entre ambos grupos por imponer sus valores.

A lo largo de esta tesis, se han analizado los distintos discursos que el dandy personificó, y la manera en la que este conflicto se desarrolló dentro de esta figura, tanto de modo sincrético como diacrónico. “El tratado de la vida elegante” diferencia dos tipos distintos de individuos que desean el *habitus* aristócrata: aquellos que lo consiguen de manera exitosa, y aquellos que no lo consiguen. El dandy personifica en este texto el opuesto de la vida elegante, la “herejía de la vida elegante”. Esto es, el burgués ostentoso que no ha asimilado apropiadamente los valores simbólicos -y, por tanto, el estatus- de la aristocracia. El aforismo XLVIII dice: “Todo lo que produce un efecto es de mal gusto” (38). El dandy es un sujeto efectista, puesto que necesita reproducir y performar un *habitus* que no le es propio. Los medios que utiliza son la distinción y el exclusivismo; puesto que no posee linaje ni títulos nobiliarios, requiere para distinguirse de dinero y posesiones materiales. Al mismo tiempo, estos medios son calificados como vulgares, por su asociación como valores distintivos de la burguesía. La clave para conseguir una vida elegante sin ser un dandy indicada en el texto es, como se ha señalado anteriormente, ocultar los medios por los que ha sido obtenida y aparentar que dicho estado de elegancia es natural, y no impostado.

En resumen: performar un *habitus* aristócrata y negar toda vinculación, tanto fáctica como simbólica, con la burguesía. No en vano, el propio tratado abunda en críticas a los valores burgueses: el aforismo XXII menciona explícitamente que la “avaricia” es un “vicio vergonzoso” que el texto se ha encargado de “juzgar” (27). Los ejemplos de valores simbólicos de la burguesía censurados son constantes: la ostentación es ridícula, el lujo es inmoral, el ornamento excesivo, de mal gusto. “Esfuerzos, lujo, ostentación, nunca” (32) es el lema del individuo de vida elegante. La conclusión evidente a esta formulación es que es prácticamente imposible para un individuo burgués asimilar la vida elegante con éxito: el subtexto que “El

tratado de la vida elegante” oculta es que la vida elegante constituye una entelequia para el individuo burgués. El texto conforma, en última instancia, un tratado sobre las frustraciones y ansiedades de la clase burguesa en el periodo, más que una guía práctica que permita obtener dicho estatus.

En el aforismo XXII afirma: “Esta vasta y perpetua imagen que representa tu fortuna nunca debe ser su muestra infiel porque te verías colocado entre dos escollos: la avaricia o la impotencia” (27). Esta afirmación resulta contradictoria con otras afirmaciones del texto que apoyan la libertad del individuo para performar libremente sus ambiciones. De un modo, resulta una advertencia para aquellos que alberguen la ambición de adquirir un estatus superior: dicha ambición conduce a la desaprobación social y la frustración personal. La formulación de la vida elegante como entelequia se manifiesta aquí explícitamente, pero está expresada implícitamente a lo largo de todo el texto, a través de la ridiculización de los valores burgueses y la inadecuación de la identidad burguesa, que pretende asimilar los valores de la aristocracia.

En realidad, la censura moral y social, y el sentimiento individual de intrusismo social son dos caras de la misma moneda, puesto que los límites objetivos que se establecen en la práctica social son asimilados y reproducidos por los agentes sociales. Estos límites están inscritos de manera intrínseca en la mentalidad del individuo, de tal modo que ejerce estos límites incluso en relación con su propia identidad, anticipándose y actuando de acuerdo a aquellos comportamientos y manteniendo aquellos valores identitarios que le son propios. (Bourdieu 1996, 471). Tal y como analiza Bourdieu: “Dominated agents, [...] tend to attribute to themselves what the distribution attributes to them, refusing what they are refused ('That's not for the likes of us'), adjusting their expectations to their chances, defining themselves as the established order defines them”. No obstante, esta disposición coercitiva producida por el orden simbólico permanece invisible a ojos de los agentes sociales, que la consideran ‘natural’ y propia. Stanton afirma: “Success depended on factors which were indefinable, and to a large

extent innate [...] dandyism ultimately delineate mysterious ideals” (7). En contra de los valores del lujo, la ostentación y la actitud impostada, Balzac elabora que el individuo de vida elegante “seduce gracias a un tono ingenuo. Es natural [...] simplemente afloran sus sentimientos porque son verdaderos” (32).

En efecto, la vida elegante es calificada continuamente como un “sentimiento” y “natural”: “las personas de la vida elegante representan a las aristocracias naturales de un país” (30). La vida elegante es “el indicio de una naturaleza perfeccionada” (18); el sentimiento del *bon ton*; el aforismo LII contrapone la “indumentaria”, que “oculta” y “disimula” con “la moda”, que es “natural” (39). En conclusión, “El tratado de la vida elegante” presenta la vida elegante como un *habitus* natural, espontáneo. La vida elegante procede de un sentimiento, esto es, de las emociones más intrínsecas, experimentadas desde la subjetividad del individuo. “El tratado de la vida elegante” es un ejemplo de cómo los valores hegemónicos permean la conciencia individual y de grupo, definiendo en el proceso las identidades de manera sutil e inadvertida. El periodo concreto del texto es un periodo de crisis, en el que la burguesía comenzaba a disputar la imposición de sus valores, y la aristocracia se resistía a abandonar la hegemonía cultural. El resultado es este texto: un conflicto abierto entre el “derecho del pueblo” a la vida elegante (19) y la ridiculización del “burgués [...] emperifollado” (27), entre la apología de la igualdad y la crítica de una “democracia de ricos” (16). En un punto, afirma: “La elegancia, puesto que no es más que la perfección de los objetos sensibles, debe ser accesible a todos mediante el hábito. El estudio puede conducir a un hombre rico a llevar botas y un pantalón tan bien como lo llevamos nosotros mismos y enseñarle a saber gastar su fortuna con gracia” (22) y, seis líneas antes, dice: “El espectáculo más horroroso para un pueblo es un grande caído por debajo de un burgués”. Los aforismos VIII y IX concluyen: “No basta con haberse convertido o haber nacido rico para llevar una vida elegante, sino que es preciso poseer el sentimiento de ello” y “Un hombre se hace rico, pero se nace elegante”, y el XI: “Aun cuando

la elegancia es menos un arte que un sentimiento, proviene igualmente de un instinto y de un hábito”.

Balzac se muestra ambiguo en cuanto a los medios de obtener la vida elegante, afirmando en ocasiones que es instintiva, natural, un sentimiento, una gracia y, en otras, que es producto del hábito y la educación, una “ciencia de las maneras” (14), confirmando así la “disolución de las antinomias” que propone Bourdieu. En ocasiones, Balzac consigue alcanzar un análisis crítico, mostrando la interrelación entre la moral y los valores simbólicos de los grupos hegemónicos. La vinculación de la vida elegante y la moral a lo largo del texto evidencia este argumento. A comienzos del texto, se describe el nacimiento de la vida elegante de la siguiente forma: “¡Y surgió la vida elegante...! Y se abalanzó [...] aprobada [...] por el monólogo maravillosamente moral, religioso, monárquico, literario, constitucional y egoísta ‘Yo aplasto, yo protejo, yo...’. Porque los principios según los que se conducen y viven los que tienen talento, poder o dinero no se parecerán nunca a los de la vida vulgar ¡Y nadie quiere ser vulgar...!” (13).

La vida elegante merece tal calificativo porque mantiene la aprobación “moral, religiosa, monárquica...”. Además, los principios que guían la vida elegante quedan implícitamente definidos como aquellos que merecen la ‘distinción’; aquellos que persigan nunca ser calificados como vulgares deben adherirse a los principios de la distinción y el buen gusto. Por supuesto, la cuestión está determinada por qué puede calificarse de distinguido o de buen gusto. La sección “La predisposición a la vida elegante” define la relación entre moral e indumentaria y maneras. Al comienzo de la misma, Balzac desarrolla el origen de la vida elegante: la Revolución de 1789 da paso a un nuevo orden que, sin embargo, termina siendo un orden distinto, pero igualmente jerarquizado. La cuestión de la distinción se plantea entonces como inherente a la condición humana, presente en todas las formas de sociedad: “Este sentimiento es sin duda una necesidad del alma, una especie de sed” (16). La vinculación

de la distinción con una necesidad corporal vuelve a situar a la distinción en un plano natural y, por tanto, ineludible. Bourdieu plantea que la distinción asocia un proceso social con un instinto individual del cuerpo; de este modo, suprime los límites entre conciencia individual y social.

En efecto, el resultado paradójico de la estrategia de la aristocracia es que la burguesía, al asimilar dicha ambición, pone todos los medios posibles para adquirir el *habitus* de la aristocracia. El resultado es el dandy, la figura que, no correspondiendo exactamente a la identidad aristócrata, personifica el *habitus* de la aristocracia. Moers define al dandy como “an affirmation of the aristocratic principle [...] an exaltation of aristocratic society” (17). Susan Sontag define al dandy como “the nineteenth century’s surrogate for the aristocrat in matters of culture” (cit. en Pine 27). Si el proceso se desarrolla de manera correcta, el individuo adquiere los valores simbólicos asociados con el *habitus* y el estatus correspondiente; en caso contrario, el individuo es socialmente sancionado mediante la ridiculización de su identidad. El término ‘dandy’ puede referirse al primer caso, al segundo o a ambos, dependiendo del contexto o el autor. En el caso de Balzac, el dandy es la figura ridícula que intenta fallidamente acceder al estatus de aristócrata. De este modo, el conflicto se expresa personificado a través de la figura del dandy. Balzac lo explicita, incluso: “Un tratado de la vida elegante [...] sería querer dominar a las personas elegantes de París, que, ellas mismas, tantean, prueban y no siempre logran la gracia” (20). Por tanto, la figura del dandy es el resultado del conflicto por la hegemonía cultural entre aristocracia y burguesía.

El dandy configura tanto como expresa el conflicto por la hegemonía cultural en el siglo XIX, es agente y objeto del mismo: “The reality of the social world is in fact partly determined by the struggles between agents over the representation of their position in the social world and, consequently, of that world (Bourdieu 1996, 253). El conflicto entre los agentes - aristocracia y burguesía- negocia las posiciones de estos en la sociedad del siglo XIX a través

del conflicto entre sus representaciones simbólicas. La figura del dandy supone la representación del valor simbólico de la aristocracia en el capitalismo en primera instancia, y de la ambición de la burguesía asimilada y los valores que esta generó, en segunda instancia. En consecuencia, como representación simbólica, el dandy ejerce una influencia sobre el modo de percibir las identidades de la aristocracia, la burguesía culturalmente asimilada y, por oposición, la burguesía no asimilada durante el siglo XIX.

El siglo XIX constituye el siglo en el que el conflicto entre la aristocracia y la burguesía alcanza un punto crítico. El cambio de régimen económico propició que la burguesía adquiriese una mayor influencia en la sociedad, reclamando en consecuencia un estatus acorde. La estrategia de la aristocracia consiste entonces en afianzar su identidad mediante el orden simbólico para mantener la hegemonía cultural: mediante valores propios tales como el linaje, la tradición y la elegancia, persigue seguir manteniendo su estatus como la clase dominante en el ámbito simbólico. Esta tesis postula que el dandy constituye la personificación de esta estrategia en una figura.

El aristócrata se identifica recurrentemente con la clase social distinguida y de buen gusto (Balzac 17; Stanton 107); en consecuencia, el dandy, su reinterpretación simbólica en clave capitalista, hereda dicho estatus. En efecto, el dominio de la clase aristócrata en el ámbito simbólico supone el establecimiento de aquellas prácticas sociales que se consideran de buen gusto en la sociedad. Así, el grupo poseedor de la hegemonía cultural impone su propio gusto al resto de grupos. Gagnier y Bourdieu asocian la dominación estética con la dominación cultural. Esta identificación entre refinamiento estético y aristocracia es resultado de esta dinámica de poder. El orden simbólico contribuye, junto con otro tipo de mecanismos objetivos, a imponer una jerarquía social, sutilmente, puesto que la acción del orden simbólico se aplica por los agentes sociales de un modo pre-consciente. Por consiguiente, el orden

simbólico es sustancial para el orden social, aunque su ejecución permanece invisible para los agentes sociales que la perpetúan. El orden social establecido a través del orden simbólico se califica recurrentemente como ‘natural’ o propio. Así, podemos comprobar como en “El tratado de la vida elegante” de Balzac, abundan este tipo de adjetivos en referencia a la vida elegante. De este modo, los individuos de una sociedad aceptan las jerarquías establecidas mediante el orden simbólico como adecuadas o inevitables y, no en términos de imposición o constructo social. En concreto, la clave del individuo que asimila la vida elegante y la performa, reside en ocultar los medios, puesto que “todo lo que produce un efecto es de mal gusto” (38). El efecto alude al carácter performativo del dandy: el dandy adopta un estilo o *habitus* para asimilar determinados valores integrados en él, con el fin último de obtener el estatus asociado a dicho grupo social. El texto de Balzac, así como las novelas *Cecil* y *Vanity Fair*, presentan ejemplos del dandismo como proceso de asimilación cultural.

El dandismo presenta, mayoritariamente, dos facetas diferentes en los textos: mientras que el dandy aristócrata persigue preservar los valores y la identidad de la aristocracia como dominante en el contexto capitalista, la burguesía se sirve del dandismo para asimilarse culturalmente a esta clase. Si el proceso de asimilación cultural puede definirse como la reproducción de un *habitus* determinado con el fin de obtener el estatus correspondiente, y el dandismo puede definirse en términos de *habitus* aristócrata, adaptado a ciertos principios capitalistas, entonces, resulta lógico que el dandismo acabara resultado sinónimo de asimilación cultural en manos de la burguesía. En efecto, el *habitus* performado no necesariamente se corresponde con la identidad recibida por nacimiento u origen del individuo que reproduce este *habitus*; este hecho conforma la base de la asimilación cultural. El individuo burgués obtiene estatus a través de la reproducción de un *habitus* considerado superior, el *habitus* aristócrata. No obstante, la reproducción hiperbólica o autoconsciente de este *habitus* puede incurrir en la censura de la aristocracia. Puesto que la aristocracia se reserva el derecho

a juzgar la adecuación de estos individuos a sus valores, asimismo se reserva el derecho a aceptar a dichos individuos en sus espacios.

La aristocracia precisa estándares que propicien la exclusión de la alta burguesía de sus espacios, estándares que se definen de acuerdo a la polarización distinción-vulgaridad. El desprecio del dinero se erige como el principal símbolo de la vulgaridad, puesto que garantiza la exclusión de la burguesía de estos espacios. La dinámica del exclusivismo es compleja: por una parte, resulta preciso generar el deseo de la clase burguesa por obtener dicho estatus, mediante la representación simbólica de la clase como distinguida. De este modo, los valores de la aristocracia permanecen dominantes. El deseo de imitación que provoca la élite exclusivista entre la clase burguesa mantiene los valores de la aristocracia en la hegemonía cultural; así, la clase burguesa, que ambiciona asimilarse culturalmente con la aristocracia, funciona como el principal custodio de los valores de esta. No obstante, también es preciso excluir a los miembros de clases inferiores de los espacios y eventos aristócratas, de modo que estos pudieran mantener sus privilegios y estatus de distinción. Sin embargo, también se debe puntualizar que la élite exclusivista no se identifica al completo con la alta aristocracia.

El dandismo se presenta en los textos también como diametralmente opuesto a la identidad de la aristocracia rural tradicional. Debido al fin que perseguía la aristocracia de reevaluar su identidad de acuerdo a los principios capitalistas, se precisa plantear al dandy como opuesto también a la vieja aristocracia. Los aristócratas distinguidos intentan distanciarse de la representación tradicional de la aristocracia, vinculada a terrenos y propiedades rurales. Por tanto, la representación simbólica de la aristocracia en el dandismo se plantea como urbana, alejada de las responsabilidades que acarrea el linaje y la administración de los terrenos, y poseedora de una renta en términos de moneda. Como última puntualización acerca del exclusivismo, el dandy se define como un grupo social esotérico, que acarrea ciertos

privilegios, conocimiento y distinción si se permanece dentro de él. En consecuencia, la identidad del dandy se define asimismo mediante el reconocimiento de individuos análogos, en la sociedad con estos. El dandy se sustenta del reconocimiento de la identidad propia tanto como de la asociación con otros dandies.

Tal y como se ha referido anteriormente, los grupos hegemónicos definen el buen gusto en la sociedad. La valoración, positiva o negativa, de las prácticas sociales por las élites se extiende como la valoración dominante en la sociedad en la que dichas élites están inscritas. La asimilación cultural de la burguesía permite el acceso de esta a los espacios exclusivos de la aristocracia. Sin embargo, la propia admisión de los burgueses asimilados disputa la exclusividad de los espacios a la aristocracia. El fundamento del exclusivismo radica en la exclusión de individuos pertenecientes a clases inferiores. En consecuencia, se impone la necesidad de establecer continuamente nuevos criterios de aceptación, de acuerdo a manierismos en la estética o las maneras que los burgueses no pudieran alcanzar.

Por consiguiente, la dominación del dandy se ejerce también mediante el concepto del ‘buen gusto’. ‘Taste’ es uno de los términos recurrentes en los textos del canon dandy durante el siglo XIX. El gusto distingue dentro del orden simbólico las prácticas sociales aceptables de aquellas reprobables. Por extensión, clasifica a aquellos individuos que practican las primeras como individuos de ‘buen gusto’. Los términos utilizados para describirlos son diversos, sin embargo, referidos siempre al campo estético. Por el contrario, los individuos que no asumen tales prácticas se consideran vulgares, comunes, groseros, toscos. Resulta preciso señalar que el campo semántico referido a estos adjetivos que engloban el mal gusto está vinculado etimológicamente a clases sociales bajas: los términos ‘vulgar’ y ‘común’ denotaban originalmente las clases sociales más bajas de la sociedad. Esta clasificación del gusto en opuestos se corresponde con la organización de los sistemas de valores por oposición, con la

finalidad de estructurar las prácticas sociales de acuerdo a ellos (Bourdieu 1996, 172). Por esta razón, la distinción requiere de la vulgaridad y, el buen gusto, del mal gusto: los conceptos se definen tanto en sí mismo como en la relación con su contrario.

Si el dandy establece su dominación a través de un *habitus* de la aristocracia estéticamente estilizado, el '*gentleman*' conforma otro término clave en el conflicto por la hegemonía cultural a lo largo del siglo XIX. Este término sirve en origen como sinónimo de aristocracia, en tanto que entidad sostenida en virtud de títulos nobiliarios y propiedades. A partir del siglo XVII, Stone señala que comienza a dejar de utilizarse en exclusiva para designar esta clase. A mediados del siglo XVII, "the key division of society was between those who styled themselves gentlemen or above, and those who did not" (8). En efecto, la expresión "styled as gentleman" señala el estilo como un nuevo criterio de definición del término. La nueva distinción no se fundamenta sobre títulos o propiedades, sino sobre *habitus* o estilos de vida. Al igual que el dandy, el *gentleman* denota en esta acepción una identidad performativa, sustentada sobre la reproducción de un *habitus*. El término '*gentleman*' evolucionó desde el siglo XVII hasta el XIX, finalizando su uso como un término de connotación del estatus, valores y maneras - *habitus*- propias de la aristocracia, más que como denotación de la identidad. Hacia mediados del siglo XIX, la burguesía se apropia del concepto de '*gentleman*' para revalorizar la identidad burguesa, con el fin de obtener el estatus que consideraban merecido.

El término '*dandy*', por el contrario, es denostado sistemáticamente por ciertos sectores, en calidad de síntesis de los valores de la aristocracia de la Regencia. Durante la década de los treinta, la revista *Fraser's* inicia una campaña de crítica agresiva en contra del dandy y a favor de un nuevo concepto de *gentleman*. De este modo, el siglo XIX es testigo de la evolución de la hegemonía cultural a través del concepto de *gentleman*, desde el aristócrata rural tradicional al *gentleman* burgués de la década de los treinta, pasando por el aristócrata dandy de la

Regencia, hasta llegar al ciudadano burgués de finales de siglo. El avance del siglo XIX bascula entre apropiaciones diferentes del término. A principios del siglo, *gentleman* aún mantiene el significado original en determinados contextos, mientras que, en otros contextos, es una denominación para aquel individuo que posee la apariencia o los modales de un noble. A finales del siglo, sin embargo, se utiliza también para denominar a la clase burguesa urbana que no estaba culturalmente asimilada. En consecuencia, el *gentleman* constituyó la piedra angular sobre la que reposaban los valores hegemónicos de cada periodo. La evolución de este término evidencia la evolución de la hegemonía cultural a lo largo del siglo XIX, particularmente.

## Conclusiones

El dandy se origina como respuesta a un discurso ofensivo contra la aristocracia, que se inicia alrededor del siglo XVII y experimenta su culminación en el siglo XIX. En los siglos XVI y XVII, se empezó a cuestionar la función de la aristocracia en una sociedad progresivamente instaurada en términos de democracia capitalista. Por una parte, la consolidación de Inglaterra como nación y el cese de los conflictos internos entre casas aristocráticas produjo que las funciones administrativas y militares que ejercía la aristocracia se volvieran obsoletas. Por otra parte, el comercio y la industria se constituyen progresivamente como el fundamento de la economía nacional. En consecuencia, los privilegios que ostentaba la aristocracia comenzaban a resultar excesivos. Un discurso crítico contra la aristocracia comienza a circular en este periodo, articulándose alrededor de la obsolescencia e improductividad de esta.

La aristocracia elabora un contradiscurso apropiándose de estas características como identitarias y exclusivas. Los conceptos utilizados para desacreditar a esta son reinterpretados en clave positiva. De este modo, la ociosidad se identifica con la distinción, no con la improductividad. La distinción constituye un concepto fundamental en el fenómeno del dandismo, puesto que sirve como instrumento para afianzar la hegemonía cultural de la aristocracia durante este período crítico de la crisis aristócrata en el siglo XIX. A lo largo del siglo XIX, la aristocracia pierde el dominio del ejercicio político; por añadidura, el sistema económico no se sustenta únicamente de la actividad agraria, cuya explotación monopolizan. En consecuencia, la aristocracia requiere de una revalorización simbólica de sus valores dentro de este nuevo sistema político y económico.

En efecto, el dandy se inscribe en una sociedad en la que los valores de la aristocracia se encuentran en crisis. El dandy constituye un instrumento de la aristocracia, producido en

origen con la finalidad de mantener la hegemonía cultural en este siglo. A través de formatos como las novelas populares, los valores de la aristocracia se difunden de manera masiva, permeando la cultura y estableciéndose como hegemónicos durante gran parte del siglo XIX. El dandy se establece en calidad de dandy de acuerdo a dos principios fundamentales: el exclusivismo y la distinción. Si se considera que la identidad del dandy se fundamenta sobre estos dos principios mencionados, puede concluirse que el dandy es consustancial al exclusivismo. El dandy se desarrolla a partir de los mecanismos del exclusivismo, puesto que su fin es establecer una nueva élite aristócrata, de acuerdo al contexto capitalista. El dandy persigue distinguirse del resto de grupos, especialmente de aquellos asociados a las identidades burguesas, así como de la vieja aristocracia. Con esta finalidad, adapta el *habitus* aristócrata al contexto capitalista, de acuerdo a dos objetivos: por una parte, reconfigurar la identidad de la aristocracia, alejada del discurso negativo que venía gestándose acerca de ella desde el siglo XVI. Por otra parte, reposicionar los valores de la aristocracia como hegemónicos, dominando así la sociedad mediante dichos valores.

El dandy está consagrado a dominar simbólicamente: ejerciendo dicha dominación mediante el gusto, impone sus valores en la sociedad en la que está inscrito. La definición de las prácticas sociales como adecuadas e impropias se dispone como una regulación pre-consciente y, en consecuencia, imperceptible. De este modo, ciertos valores de la aristocracia, reformulados para el contexto capitalista, se instauran en calidad de propios del ‘buen gusto’ y, por tanto, dominantes en la sociedad. El vínculo del dandy con la aristocracia no es casual, por tanto, puesto que el dandy conforma sus valores fundamentalmente sobre los valores de la aristocracia.

En tanto que *habitus*, la identidad del dandy se plantea como una dinámica compleja entre individuo y colectividad. En efecto, la propia definición de *habitus* plantea el problema acerca de la esencia individual del dandy, a causa de su condición de código socialmente

adquirido. A través de los ejemplos expuestos, puede comprobarse que la individualidad del dandy está circunscrita a variantes dentro del *habitus* aristócrata. Del mismo modo, el comportamiento insubordinado que se asocia a la rebeldía individual del dandy, puede interpretarse desde la perspectiva del conflicto entre rangos y clases sociales. En efecto, el característico *cutting* y el *wit* del dandy se ejercen siempre en contextos de rivalidad en torno a la jerarquía social. En ambos casos, la finalidad esencial de estas estrategias reside en el reconocimiento como miembros de un grupo y la distinción de grupos considerados inferiores u obsoletos, con los que no se desea vinculación.

La distinción, como característica fundamental del dandy, se interpreta en la exégesis tradicional asimismo desde el individualismo. No obstante, de acuerdo a su instrumentalización como herramienta para revalorizar la identidad aristócrata, la distinción es un medio a través del cual el dandy posiciona los valores de un grupo, la aristocracia, en la hegemonía cultural. Por último, esta tesis desea plantear la estetización del dandy como un proceso análogo a la invisibilización de la acción del orden simbólico. En efecto, del mismo modo que el poder del orden simbólico permanece imperceptible debido a la naturaleza pre-consciente y al carácter colectivo del proceso, el fenómeno del dandismo se desvincula del conflicto por la hegemonía cultural a causa del medio estético a través del cual ejerce la distinción -el buen gusto- y, en consecuencia, establece dicha hegemonía.

La síntesis del estilo del dandy, que aúna valores y aspectos propios de la aristocracia tanto como del capitalismo, erige al dandy en una figura representativa. Sin embargo, el estilo del dandy supone un símbolo que apela colectivamente de un modo eficaz, porque integra en sí el conflicto en curso entre la aristocracia y la burguesía. La capacidad de representatividad del dandy se sustenta sobre el relato significativo que la comunidad elabora alrededor de él. El dandy no resulta relevante en términos personales, por sus características propias y singulares, sino como mito que personifica un significado necesario para un colectivo. En plena crisis de

valores, la modernidad requiere de personificaciones que encarnen necesidades, ambiciones y frustraciones colectivas. De este modo, el dandy encarna a lo largo del siglo XIX diversas interpretaciones, generadas por distintos colectivos con distintas necesidades, dentro de la sociedad inglesa en el periodo: desde el dandy *snob* aristócrata de la Regencia al dandy burgués asimilado cultural, el dandy con ambiciones políticas, el dandy *fop* criticado por *Fraser's* o el dandy esteta decadente finisecular, configuran las interpretaciones desarrolladas más destacadas en esta tesis. La descripción recurrente del dandy como mito apunta a su esencia como símbolo que trasciende lo personal, sin embargo, se establece como símbolo en tanto que personificación del conflicto en una figura individualizada, pero, representativa, del tipo. En consecuencia, el dandy vincula lo personal y lo colectivo, la agencia personal, y el determinismo de las estructuras y circunstancias sociales. En efecto, el dandismo se articula alrededor de individuos, transmutados en símbolos por la comunidad. A través de la trascendencia de su individualidad como símbolos de un colectivo, se establece un culto en torno a ellos, convirtiéndose en referentes para otros dandies.

Al mismo tiempo, la referencialidad del dandy se correlaciona con su capacidad de influencia. En efecto, el dandy, en calidad de *habitus* y referente que influye de manera decisiva en la sociedad, posee la capacidad de imponer valores en ella. En consecuencia, genera también un marco interpretativo que resulta valioso para comprender la sociedad del periodo, especialmente en relación al conflicto entre las clases sociales hegemónicas y las dinámicas de poder establecidas. Puesto que los valores de cada sociedad suponen el sustrato que sustenta dicha sociedad, son estos valores los que establecen los límites para juzgar e interpretar la verdad en dicha sociedad. Por añadidura, los valores estructuran la sociedad, posicionando a los grupos sociales en una jerarquía. Los valores integrados en el dandy son los valores en conflicto de la pugna por la hegemonía cultural en el siglo, así como de otros conflictos que anticiparon y construyeron la modernidad. Las funciones representativa y referencial del

*habitus* del dandy exponen la función heráldica de este: el dandy opera no sólo como representante del periodo, sino que también lidera este. Dicho liderazgo se produce a través de la instauración de determinados valores que dominan la sociedad, convirtiendo al dandy en signo y catalizador del periodo. En efecto, esta definición fundamenta aquello que supusieron los dandies para el siglo XIX: líderes, referentes y productores de valores.

En resumen, el dandy surge en origen como reacción al discurso ofensivo contra la aristocracia que comienza en el siglo XVII y culmina en el siglo XIX. El dandismo supone una estrategia, en términos bourdianos -pre-reflexiva y pre-consciente-, por parte de la aristocracia para mantenerse en la hegemonía cultural, a través de la imposición de sus valores simbólicos en la sociedad del siglo XIX. Dicha imposición se ejerce de manera sutil pero persuasiva, a través de los conceptos de distinción y buen gusto. No obstante, a lo largo del siglo, diferentes grupos sociales se apropian de la figura del dandy para expresar diferentes enfoques acerca de la movilidad social, y el conflicto entre aristocracia y burguesía. Por tanto, el núcleo del dandismo se constituye en torno al conflicto por la hegemonía cultural entre la aristocracia y la burguesía. El dandy se erige como representativo para la comunidad del siglo XIX en tanto que simboliza dicho conflicto, central en los avatares socio-políticos de la época, personificado en una figura. El dandy puede definirse como un *habitus* sintético, que adapta el *habitus* aristócrata al contexto capitalista. De este modo, la aristocracia reinterpreta sus valores identificativos en clave capitalista, con el fin de mantener la hegemonía cultural.

Esta tesis enlaza con la exégesis del dandy desarrollada durante la década de los años noventa del siglo XX, que analiza al dandy esteta de mediados y finales de siglo en relación al contexto capitalista. El enfoque ofrecido en esta tesis expone la relación entre el capitalismo y el dandy, dentro de una definición más amplia del dandy, extendida a lo largo de todo el siglo XIX. Dentro de este marco exegético, resultaría interesante desarrollar la evolución del término

‘dandy’ a lo largo del siglo XX, analizando la desvinculación progresiva del término de la identidad y los valores aristócratas en este siglo.

## Resumen / Abstract

### *Nobodies Who Became Somebodies and Gave the Law to Everybody: el dandy como figura del conflicto por la hegemonía cultural en la crisis de la modernidad*

El dandismo es una figura clave a lo largo del siglo XIX, no sólo como fenómeno literario, sino también como fenómeno social e histórico. El dandismo engloba además textos desde comienzos del siglo XIX hasta el inicio temprano del siglo XX. Además, la figura del dandy resulta clave en autores que pertenecen al cánón como principales influencias de la literatura moderna europea. La ubicuidad del dandy en este siglo de transición hacia la Edad Contemporánea, especialmente si se considera que excede los límites de lo meramente literario, debe de indicar forzosamente una relación más allá de un *tropos* literario.

El objetivo de esta tesis es presentar el dandismo como fenómeno intertextual, reproductor de un discurso recurrente a lo largo del siglo XIX: la crisis identitaria de la clase aristocrática. Los textos del dandismo se sustentan sobre un discurso de crítica de las funciones de la aristocracia, que tiene su origen alrededor del siglo XVII, y alcanza su culmen durante el siglo XIX.; en tanto que discurso, estos textos producen y difunden dicha imagen de la aristocracia en el periodo. De este modo, el dandismo produce y reproduce una determinada imagen de la aristocracia dominante en el siglo XIX. No obstante, la figura del dandy es fluida, apropiándose de diversas perspectivas, dependiendo tanto del autor como del periodo en el que está inscrito.

Este punto constituye otro de los fundamentos básicos de esta tesis: el dandy no se corresponde por completo con la identidad de la aristocracia. La identidad del aristócrata en el

capitalismo, y la crítica acerca de la obsolescencia de la clase aristócrata constituyen las fuerzas impulsoras del dandismo, pero no delimitan la expresión de este a dicha identidad o crítica específicas. Por el contrario, el dandy polemiza alrededor de esta cuestión, expresando alternativamente apologías o críticas de esta identidad, y desarrollando identidades diversas mediante el tipo básico que conforma el dandy.

La figura del dandy funciona como síntesis y expresión de este conflicto en el imaginario del siglo XIX. El tipo del dandy encarna la diversidad de ideas y afectos en torno a la movilidad social que es impulsada en el siglo. Así, engloba cuestiones teóricas como las nuevas élites en la sociedad capitalista, la funcionalidad de la clase aristócrata en el régimen de la democracia capitalista, la representación política de la burguesía, o asuntos que ocupaban la psique de los individuos de dicho periodo, como la ambición por el ascenso social, la inadecuación psicológica desarrollada por los arribistas, el complejo de inferioridad de la clase burguesa o la decadencia de la clase aristócrata. Esta tesis hipotetiza que, el éxito del dandy en arraigar de tal modo en la sociedad del siglo XIX, se debe a dicha capacidad de síntesis y expresión de todas estas sinergias en una única imagen.

Con el fin de lograr este objetivo, se incluyen textos que abarcan diversos ámbitos y géneros, desde memorias de personajes contemporáneos a novelas, pasando por ensayos y artículos periodísticos. Los requisitos para la inclusión de estos textos se reducen a dos: en primer lugar, que la figura del dandy prevalezca dentro del texto. El dandy debe de configurar en el texto como una figura protagónica o clave para la articulación del texto. En segundo lugar, los textos se ciñen al siglo XIX. No obstante, la selección de los textos presentados persigue que estén representadas todas las décadas del siglo, desde las *silver fork novels* de las dos primeras décadas, a los ensayos y comedias del fin de siglo escritas por Oscar Wilde, pasando por los artículos críticos de *Fraser's* publicados durante el reinado de Guillermo IV y los

ensayos de mediados de siglo publicados en Francia. Los textos en lengua inglesa dominan esta selección; no obstante, se incluyen tres ensayos en lengua francesa, fundamentales para comprender la naturaleza del dandismo como una crisis común de la aristocracia europea, simultánea, particularmente, en las dos grandes metrópolis del continente: París y Londres. Asimismo, se ha considerado la relevancia que el texto supone en la historia de la literatura, el impacto en su periodo o el volumen de difusión que alcanzó durante el siglo XIX.

La tesis propone una definición básica del dandy del siglo XIX. El dandismo se fundamenta sobre tres pilares fundamentales en todos los textos: la distinción, el exclusivismo y la crítica a los valores burgueses. Con el objetivo de destacar la función que ejerce la distinción como elemento de dominación, el dandy se analizará de acuerdo a la formulación del *habitus* propuesta por el filósofo Pierre Bourdieu. Este concepto resulta de interés por dos razones: en primer lugar, el *habitus* engloba, de manera indiferenciada, las costumbres, maneras y sociolectos de los grupos sociales, así como los valores morales y estéticos que les corresponden. De este modo, Bourdieu refuerza la idea de que la estética, el estilo y el gusto son consustanciales a otros elementos propios de las identidades de grupo: la promoción de ciertas maneras, estética o gusto conlleva la promoción de los valores asociados a estos. De acuerdo a esta hipótesis, el gusto es instrumental no sólo en la distinción entre grupos sociales, sino también en el establecimiento de una jerarquía social de acuerdo a este.

De este modo, el dandy se distingue de otros grupos, particularmente de la burguesía, a través de la noción de buen gusto. A través de esta, promueve los valores propios como valores hegemónicos de la sociedad en la que está inscrito. Asimismo, en el proceso, establece una jerarquía entre identidades de los grupos sociales, mediante la calificación de prácticas o valores como propios o impropios y, con ellos, la apreciación o depreciación de las identidades correspondientes.

La hipótesis de esta tesis parte de un triple supuesto: el estilo como performativo, generador y estabilizador de valores e identidades; el origen del dandy dentro del contexto de la crisis de la aristocracia europea en el sistema capitalista, y la problematización del dandy como agente individual.

Como conclusión principal de esta tesis, puede destacarse que el dandy supone un instrumento clave en el conflicto por la hegemonía cultural en el siglo XIX. La figura del dandy se genera originalmente como respuesta al discurso ofensivo contra la aristocracia, que culmina en este siglo. El dandy se origina a raíz de la crisis acaecida en la identidad de la clase aristócrata, como instrumento para reposicionar los valores de esta en el contexto capitalista. En un principio, se establece como *habitus* que reinterpreta los valores de la aristocracia en el contexto capitalista, con el objetivo de reapropiarse de la hegemonía cultural. No obstante, la poderosa representatividad del dandy dispone que fuera reinterpretado bajo numerosas claves y perspectivas, y por diferentes grupos sociales. Durante el siglo XIX, el dandy reúne bajo un mismo signo interpretaciones diversas de autores dispares. La capacidad de simbolización del dandy resulta en la transmutación del tipo en mito, sintetizando las sinergias alrededor del conflicto bajo un mismo signo, cuya poderosa influencia repercute significativamente en los textos del siglo. No obstante, todas ellas están atravesadas por un mismo hilo conductor: el conflicto por la hegemonía cultural disputado entre la aristocracia y la burguesía en el siglo XIX. En definitiva, el dandy engloba un elemento transitorio, en tanto que *habitus*, sujeto al devenir histórico, y un elemento transcendental, como mito, encarnando simbólicamente el carácter inestable y conflictivo del siglo.

## **Abstract**

Dandyism played a key role throughout the 19<sup>th</sup> century, not only as a literary phenomenon, but also as a social and historical phenomenon, encompassing texts from the early 19<sup>th</sup> century to the early 20<sup>th</sup> century. During this period, the dandy became a fundamental figure to authors who belong to the canon as major influences on modern European literature. The ubiquity of the dandy in this century of transition to the Contemporary Age, especially if one considers that it exceeds the limits of the merely literary, must necessarily indicate a relationship beyond a literary trope.

The aim of this thesis is to present dandyism as an intertextual phenomenon, reproducing a recurrent discourse throughout the 19<sup>th</sup> century: the identity crisis of the aristocracy. The texts of dandyism emerged from a discourse which criticised the functions of the aristocracy, and originated circa the 17<sup>th</sup> century, reaching its peak in the 19<sup>th</sup> century; as a discourse, these texts produce and disseminate this image of the aristocracy throughout the period. Thus, dandyism produces and reproduces a certain image of the dominant aristocracy in the 19<sup>th</sup> century. However, the figure of the dandy is fluid, appropriating different perspectives, depending both on the author and the period in which it is inscribed.

This point constitutes another of the basic hypothesis of this thesis: the dandy does not correspond entirely to the aristocratic. Though the driving forces behind dandyism are the identity of the aristocrat in capitalism, and the critique of the obsolescence of the aristocratic class, they do not limit the expression of dandyism to that specific identity or critique. On the contrary, the dandy complicates this question, alternately expressing advocacies or critiques of this identity, and developing diverse figures through the basic type that makes up the dandy.

The figure of the dandy functions as a synthesis of this conflict in the 19<sup>th</sup> century imaginary, by embodying the diversity of ideas and affections around social mobility that is promoted in the century. Thus, it encompasses theoretical issues such as the power of new

elites in capitalist society, the functionality of the aristocratic class in the regime of capitalist democracy, the political representation of the bourgeoisie, or issues that occupied the psyche of individuals of the period, such as the ambition for upward mobility, the psychological inadequacy developed by *parvenues*, the inferiority complex of the bourgeois class or the decadence of the aristocratic class. This thesis hypothesises that the dandy's successfully became so deeply rooted in 19<sup>th</sup> century society is due to its ability to synthesise and express all these synergies in a single image.

In order to achieve this objective, texts are included that span a variety of fields and genres, from *memoirs* of contemporary individuals to novels, essays and newspaper articles. These texts were selected based on a series of requirements that can be summarised as the following: firstly, that the figure of the dandy prevails within the text. The dandy must be configured in the text as a leading or key figure for the articulation of the text. Secondly, the texts had to be set in the 19<sup>th</sup> century. However, texts were selected in order to represent all the decades of the century, from the silver fork novels of the first two decades, to the fin-de-siècle essays and comedies written by Oscar Wilde, to *Fraser's* critical articles published during the reign of William IV, and the mid-century essays published in France. English-language texts dominate this selection; however, three French-language essays are included, which give a fundamental understanding of the nature of dandyism as a common crisis of the European aristocracy, particularly, in the two great metropolises of the continent: Paris and London. The relevance of each text to the history of literature, the impact it had in its period and the volume of dissemination it achieved during the 19<sup>th</sup> century have also been considered.

The thesis proposes a basic definition of the 19<sup>th</sup> century dandy. Dandyism is based on three fundamental concepts in all the texts: distinction, exclusivism and criticism of bourgeois values. In order to highlight the function of distinction as an element of domination, the dandy

will be analysed according to the formulation of *habitus* proposed by the philosopher Pierre Bourdieu. This concept is of interest for two reasons: firstly, encompasses, in an undifferentiated way, the customs, manners and sociolects of social groups, as well as the moral and aesthetic values that correspond to them. In this way, Bourdieu reinforces the idea that aesthetics, style and taste are consubstantial with other elements of group identities: the promotion of certain manners, aesthetics or taste entails the promotion of the values associated with them. According to this hypothesis, taste is instrumental not only in the distinction between social groups, but also in the establishment of a social hierarchy according to it.

Thus, the dandy distinguishes himself from other groups, particularly the bourgeoisie, through the notion of good taste. Through this, he promotes his own values as the hegemonic values of the society in which he is inscribed. Likewise, in the process, these distinctions establish a hierarchy of social group identities, through the qualification of practices or values as proper or improper and, with them, the appreciation or depreciation of the corresponding identities.

The hypothesis of this thesis is thus based on three key themes: that style is performative, generating and stabilising values and identities; that the origin of the dandy can be found within the context of the crisis of European aristocracy in the capitalist system; and the problematisation of the dandy as an individual agent.

The main conclusion of this thesis is that the dandy is a key instrument in the conflict for cultural hegemony in the 19<sup>th</sup> century. The figure of the dandy was originally generated as a response to the offensive discourse against the aristocracy, which culminated in this century. The dandy originated as a result of the crisis in the identity of the aristocratic class, as an instrument for repositioning its values in the capitalist context. Initially, it is established as a *habitus* that reinterprets the values of the aristocracy in the capitalist context, with the aim of

re-appropriating cultural hegemony. However, the powerful representativeness of the dandy meant that he was reinterpreted in many ways and from many perspectives, and by different social groups. During the 19<sup>th</sup> century, the dandy brought together different interpretations by different authors under the same sign. The dandy's capacity for symbolisation resulted in the transmutation of the type into a myth, synthesising the synergies surrounding the conflict under a single sign, whose powerful influence has a significant impact on the texts of the century. However, they are all traversed by the same common thread: the conflict for cultural hegemony between the aristocracy and the bourgeoisie in the 19<sup>th</sup> century. In short, the dandy encompasses a transitory element, as a subject to historical change, and a transcendental element, as a myth, symbolically embodying the unstable and conflictive character of the century.

## Bibliografía

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1971.

Allen, James Sloan. "Nietzsche and Wilde: An Ethics of Style." *The Sewanee Review*, vol. 114, no. 3, 2006, pp. 386–402.

Auslander, Philip. *Theory for Performance Studies. A Student's Guide*. Nueva York: Routledge, 2008.

Bachman, Maria K. "Bulwer-Lytton's Pelham: The Disciplinary Dandy and the Art of Government." *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 47, no. 2, 2005, pp. 167–187.

Balzac, Honoré de. *El tratado de la vida elegante: seguido de teoría del andar*. Barcelona: Casiopea, 2001.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Ebook. Éditions du Seuil, 1970.

Baudelaire, Charles. "El pintor de la vida moderna." *El dandismo*. Barcelona: Anagrama, 1974.

Beckson, Karl. *Oscar Wilde. The Critical Heritage*. Londres: Vikash Publications, 1952.

Belle-Villeda, Gene H. "The Idea of Art for Art's Sake: Intellectual Origins, Social Conditions, and Poetic Doctrine." *Science & Society*, Winter, 1986/1987, Vol. 50, No. 4, pp. 415-439.

Bennett, Tony. "Habitus Clivé: Aesthetics and Politics in the Work of Pierre Bourdieu." *New Literary History*, vol. 38, no. 1, 2007, pp. 201–228.

Bidney, Martin. *Patterns of Epiphany: From Wordsworth to Tolstoy, Pater, and Barrett Browning*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1997.

Botz-Bornstein, Thorsten. "Rule-Following in Dandyism: 'Style' as an Overcoming of 'Rule'"

and ‘Structure.’” *The Modern Language Review*, vol. 90, no. 2, 1995, pp. 285–295.

Bourdieu, Pierre. *Creencia Artística Y Bienes Simbólicos: Elementos Para Una Sociología De La Cultura*. Córdoba: Aurelia Rivera, 2003.

———. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. 8<sup>a</sup> ed., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

Boym, Svetlana. *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991.

Breuer, Rolf. “Paradox in Oscar Wilde.” *Irish University Review*, vol. 23, no. 2, 1993, pp. 224–235.

Butler, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.

Butler, Lance St John. *Victorian Doubt: Literary and Cultural Discourses*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1990.

Calloway, Stephen. “Wilde and the Dandyism of the Senses.” *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, ed. por Peter Raby, Cambridge University Press, 1997, pp. 34-53.

Camus, Albert. *El hombre rebelde*. 9<sup>a</sup> ed., Buenos Aires: Losada, 1978.

Carassus Emilien. “Dandysme et aristocratie.” *Romantisme*, no. 70. La noblesse, 1990. pp. 25-37.

Caroline Joan (“Kay”) S. Picart. “Nietzsche as Masked Romantic.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, no. 3, 1997, pp. 273–291.

Cercós i Raichs, Raquel; Moreu Calvo, Ángel C. “La subversión del *gentleman*. Cuerpo y belleza en el *ethos* victoriano.” *Historia de la educación. Revista interuniversitaria*, Núm. 32,

pp 105-119.

Chancellor, Bedford E. *Life in Regency and Early Victorian Times. An Account of the Days of Brummell and D'orsay 1800 to 1850*. Londres: B. T. Batsford, 1933.

Charpy, Manuel. "L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914." *Revue d'histoire du XIXe siècle*, vol. 34, 2007.

Childers, Joseph W. "Industrial Culture and the Victorian Novel." *The Cambridge Companion to Victorian Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Clotas, Salvador, et al. "El dandismo de nuestro tiempo". *El dandismo*. Barcelona: Anagrama, 1974

Cole, Sarah Rose. "The Aristocrat in the Mirror: Male Vanity and Bourgeois Desire in William Makepeace Thackeray's *Vanity Fair*." *Nineteenth-Century Literature*, vol. 61, no. 2, 2006, pp. 137–170.

Copeland, Edward. *The Silver Fork Novel: Fashionable Fiction in the Age of Reform*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012

Dale, Peter Allan. *The Victorian Critic and the Idea of History: Carlyle, Arnold, Pater*. Londres: Harvard University Press, 1977.

D'aurevilly, Barbey de. "Del dandismo y de Georges Brummell." *El dandismo*. Barcelona: Anagrama, 1974.

Delabroy, Jean. "Platon chez les dandies: Sur 'Le Portrait De Dorian Gray' D'Oscar Wilde." *Littérature*, no. 25, 1977, pp. 42–63.

D'israeli, Benjamin. "Vivian Grey." *Project Gutenberg*, 2006, <https://www.gutenberg.org/files/9840/9840-h/9840-h.htm>

Durán, Gloria. *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras*. Tesis. Universitat Politècnica de València, Valencia, 2009.

Engel, Elliot, et al. *The Victorian Novel Before Victoria: British Fiction during the Reign of William Iv, 1830-37*. Londres: Macmillan, 1984.

Evans, Eric J. *Britain Before the Reform Act: Politics and Society 1815-1832*. Nueva York: Longman, 1991.

———. *The Great Reform Act of 1832*. Londres: Routledge, 1994.

“Fashionable Novels.” *Fraser’s Magazine* vol. I. Abril 1830, pp. 318- 324.  
<http://hdl.handle.net/2027/umn.31951000742898r>

Favardin, Patrick; Bouëxière, Laurent. *Le dandysme*. Lyon: La manufacture, 1988.

Feldman, Jessica R. *Gender on the Divide. The Dandy in Modernist Literature*. Nueva York: Cornell University Press, 1993.

Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge y Londres: Cambridge University Press, 1995.

Fisher, Judith L. “‘In the Present Famine of Anything Substantial’: ‘Fraser’s’ ‘Portraits’ and the Construction of Literary Celebrity; Or, ‘Personality, Personality Is the Appetite of the Age.’” *Victorian Periodicals Review*, vol. 39, no. 2, 2006, pp. 97–135.

Fletcher, Robert P. “The Dandy and the Fogy: Thackeray and the Aesthetics/Ethics of the Literary Pragmatist.” *ELH*, vol. 58, no. 2, 1991, pp. 383–404.

Fortunato, Paul L. *Modernist Aesthetics and Consumer Culture in the Writings of Oscar Wilde*. Nueva York: Routledge, 2007.

Foster, Richard. “Wilde as Parodist: A Second Look at the Importance of Being Earnest.”

*College English*, vol. 18, no. 1, 1956, pp. 18–23.

Fussell, B. H. “The Masks of Oscar Wilde.” *The Sewanee Review*, vol. 80, no. 1, 1972, pp. 124–139.

Gagnier, Regenia. *The Insatiability of Human Wants: Economics and Aesthetics in Market Society*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

———. “Wilde and the Victorians”. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, ed. por Peter Raby, Cambridge University Press, 1997, pp. 18-33.

Gautier, Théophile. “Mademoiselle de Maupin”. *Project Gutenberg*, 2015.  
<https://www.gutenberg.org/files/48893/48893-h/48893-h.htm>

Gillingham, Lauren. “The Novel of Fashion Redressed: Bulwer-Lytton's Pelham in a 19th Century Context.” *Victorian Review*, vol. 32, no. 1, 2006, pp. 63–85.

Giménez, Gilberto. “La sociología de Pierre Bourdieu.” Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. <https://es.scribd.com/document/71608375/GIMENEZ-Gilberto-La-Sociologia-de-Pierre-Bourdieu>

Glick, Elisa. “The Dialectics of Dandyism.” *Cultural Critique*, no. 48, 2001, pp. 129–163.

Godfrey, Sima. “The Dandy as Ironic Figure.” *SubStance*, vol. 11, no. 3, 1982, pp. 21–33.

Gore, Mrs. (Catherine Grace Frances). “Cecil; or, The adventures of a coxcomb, a novel.” *The Internet Archive*, 2009, <https://archive.org/details/ceciloradventur00frangoog>

Graff, Gerald. “Aestheticism and Cultural Politics.” *Social Research*, vol. 40, no. 2, 1973, pp. 311–343.

Gregor, Ian. “Comedy and Oscar Wilde.” *The Sewanee Review*, vol. 74, no. 2, 1966, pp. 501–521.

Hayes, T. T. "Lord Beaconsfield: a Paper 1878". JSTOR, [jstor.org/stable/10.2307/60201631](http://www.jstor.org/stable/10.2307/60201631). Acceso 25 marzo 2016.

Hazlitt, William. "The Dandy School". Dandyism.net, 2008. <http://www.dandyism.net/dandy-school/>

———. "Brummelliana". Dandyism.net, 2006. <http://www.dandyism.net/hazlitts-brummelliana/>

Henderson, Archibald. *Interpreters of Life and the Modern Spirit*. Londres: Duckworth, 1911.

Hilgers, Hilgers; Mangez, Eric (ed). *Bourdieu's Theory of Social Fields: Concepts and Applications*. Londres y Nueva York: Routledge, 2014.

Houk, Deborah. "Self Construction and Sexual Identity in Nineteenth-Century French Dandyism." *French Forum*, vol. 22, no. 1, 1997, pp. 59–73.

Howe, Susan. *Wilhelm Meister and His English Kinsmen, Apprentices to Life*. Nueva York: Columbia University Press, 1930.

Howells, Bernard. *Baudelaire: Individualism, Dandyism and the Philosophy of History*. Oxford: Legenda, 1997.

Hughes, Winifred. "Elegies for the Regency: Catherine Gore's Dandy Novels." *Nineteenth-Century Literature*, vol. 50, no. 2, 1995, pp. 189–209.

———. "Silver Fork Writers and Readers: Social Contexts of a Best Seller." *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 25, no. 3, 1992, pp. 328–347.

"It takes three generations to make a gentleman". Oxford Reference. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198734901.001.0001/acref-9780198734901-e-885>, 2021

Jennings, Michael W. "Introduction to *The Writer of Modern Life*." *The Writer of Modern Life*.

*Essays on Baudelaire*. Cambridge, Massachusetts, y Londres, Inglaterra: Harvard University Press, 2006.

Jerrold, Clare. *The Beaux and the Dandies. Nash, Brummell, and D'Orsay with their Courts*. Nueva York: John Lane Company, 1910.

King, Margaret F., and Elliot Engel. "The Emerging Carlylean Hero in Bulwer's Novels of the 1830s." *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 36, no. 3, 1981, pp. 277–295.

Kurnick, David. "Empty Houses: Thackeray's Theater of Interiority." *Victorian Studies*, vol. 48, no. 2, 2006, pp. 257–267.

Lane, Christopher. "Bulwer's Misanthropes and the Limits of Victorian Sympathy." *Victorian Studies*, vol. 44, no. 4, 2002, pp. 597–624.

Lemay, J. A. Leo. "The American Origins of 'Yankee Doodle.'" *The William and Mary Quarterly*, vol. 33, no. 3, 1976, pp. 435–464.

Le Rider, Jacques. "Nietzsche et Baudelaire." *Littérature*, no. 86, 1992, pp. 85–101.

Levillain, Henriette. *L'esprit Dandy: De Brummell a Baudelaire. Anthologie*. París: J. Corti, 1991.

Lewis, Gordon K. "A Forgotten Classic of English Life and Government." *The Canadian Journal of Economics and Political Science / Revue Canadienne D'Économique Et De Science Politique*, vol. 19, no. 3, 1953, pp. 377–391.

Lockhart, J. H. K. "Shaw, Wilde and the Revival of the Comedy of Manners." *Hermathena*, no. 106, 1968, pp. 18–22.

Loredo Narciandi, José Carlos. "El yo como obra de arte en el dandismo: una primera aproximación." *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 33, no. 1, 2012, pp. 29-50.

Lytton, Edward Bulwer. “Pelham — Complete”. *Project Gutenberg*, 2004  
<https://www.gutenberg.org/files/7623/7623-h/7623-h.htm>

———. *England and the English*, ebook, *Project Gutenberg*, 2007.

———. “Prefaces.” *Pelham; or Adventures of a Gentleman*. *The Internet Archive*, 2009,  
<https://ia802604.us.archive.org/17/items/pelhamoradventu06lyttgoog/pelhamoradventu06lyttgoog.pdf>

Maza, Sarah. “Construire et déconstruire la bourgeoisie: discours politique et imaginaire social au début du XIXe siècle.” *Revue d'histoire du XIXe siècle* 34 | 2007.

McGann, Jerome. “Rethinking Romanticism.” *ELH*, vol. 59, no. 3, 1992, pp. 735–754.

Melville, Lewis. *Beau Brummell: His Life and Letters*. Londres: Hutchinson & co, 1924.

Moers, Ellen. *The Dandy. Brummell to Beerbohm*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 1978.

“Mr. Edward Lytton Bulwer’s Novels; and Remarks on Novel Writing”. *Fraser’s Magazine* vol. I. Junio 1830, pp. 506-532.

Natta, Marie-Christine. *La Grandeur Sans Convictions: Essai Sur Le Dandysme*. París: Éditions Du Félin, 2011.

Nickerson, Charles C. “Disraeli, Lockhart, and Murray: An Episode in the History of the ‘Quarterly Review.’” *Victorian Studies*, vol. 15, no. 3, 1972, pp. 279–306.

Nicolay, Claire. “Delightful Coxcombs to Industrious Men: Fashionable Politics in ‘Cecil and Pendennis.’” *Victorian Literature and Culture*, vol. 30, no. 1, 2002, pp. 289–304.

O’Gorman, Francis, and Francis O’Gorman. *The Cambridge Companion to Victorian Culture*. Cambridge University Press, 2010.

O'Kell, Robert. "The Autobiographical Nature of Disraeli's Early Fiction." *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 31, no. 3, 1976, pp. 253–284.

Orejudo Pedrosa, Juan Carlos. *Los Caminos De La Poesía Y De La Crítica En Baudelaire*. Madrid: UAM Ediciones, 2005.

Pater, Walter. "The Renaissance". *Project Gutenberg*, 2000.  
<https://www.gutenberg.org/files/2398/2398-h/2398-h.htm>

Pine, Richard. *The Dandy and the Herald. Manners, Mind, and Morals from Brummell to Durrell*. Nueva York: St. Martin's Press, 1988.

Pittock, Murray. *Decadence and the English Tradition*. Tesis. University of Oxford, Oxford, 1986. <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:6fa01d5c-e900-4ee8-9fb6-a8c3645e0bdd>. Acceso 12 Mar 2015

Price, Roger. *A Social History of Nineteenth-Century France*. Londres: Hutchinson, 1987.

Raby, Peter. "Wilde's Comedies of Society". *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, ed. por Peter Raby, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 143-159.

Rosa, Matthew. *The Silver Fork School*. Nueva York: Kennikat Press, 1964.

Rosbach, Susanne. "Dandyism in the Literary Works of Barbey D'Aurevilly: Ideology, Gender, and Narration." *Modern Language Studies*, vol. 29, no. 1, 1999, pp. 81–102.

Sadodd, Dianne F., "The Silver Fork Novel, 1824-41".  
[http://www.branchcollective.org/?ps\\_articles=dianne-f-sadoff-the-silver-fork-novel-1824-41](http://www.branchcollective.org/?ps_articles=dianne-f-sadoff-the-silver-fork-novel-1824-41)

Sausselin, Rémy G. "Dandyism and Honnêteté." *The French Review*, vol. 29, no. 6, 1956, pp. 457–460.

Salmon, Richard. "The Genealogy of the Literary *Bildungsroman*: Edward Bulwer-Lytton and

W. M. Thackeray". *Studies in the Novel*, vol. 36, no. 1, 2004, pp. 41–55.

Schaffer, Talia. "Fashioning Aestheticism by Aestheticizing Fashion: Wilde, Beerbohm, and the Male Aesthetes' Sartorial Codes." *Victorian Literature and Culture*, vol. 28, no. 1, 2000, pp. 39–54.

Schocket, Eric. "Undercover Explorations of the 'Other Half,' or the Writer as Class Transvestite." *Representations*, no. 64, 1998, pp. 109–133.

Shewan, Rodney. *Oscar Wilde: Art and Egotism*. Londres: Macmillan, 1977.

Sinfield, Alan. *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde, and the Queer Moment*. Nueva York: Columbia University Press, 1994.

Stanton, Domna C. *The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in 17th and 19th Century French Literature*. Nueva York: Columbia University Press, 1980.

Stone, Lawrence, et al. *An Open Elite?: England, 1540-1880*. Oxford y Nueva York: Clarendon Press, 1986.

Tambling, Jeremy. "Carlyle through Nietzsche: Reading 'Sartor Resartus.'" *The Modern Language Review*, vol. 102, no. 2, 2007, pp. 326–340.

Taylor, Benjamin. *Into the Open: Reflections on Genius and Modernity*. New York: New York University Press, 1995.

Thackeray, William Makepeace. "Vanity Fair." *Project Gutenberg*, 1996, <https://www.gutenberg.org/files/599/599-h/599-h.htm>*The North American Review*, vol. 25, no. 56, 1827, pp. 183–203.

Thorslev, Peter L. Jr. *The Byronic Hero: Types and Prototypes*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962.

Trela, D. J. "Carlyle, Bulwer and the 'New Monthly Magazine.'" *Victorian Periodicals Review*, vol. 22, no. 4, 1989, pp. 157–162.

Valls Oyarzun, Eduardo. *Dueños del tiempo y del espanto. Genealogía nietzscheana de la responsabilidad en la narrativa victoriana*. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 2017.

Van Doreen, Tanja. *From Brummell to Byron: The Story of Early Nineteenth-Century British Dandyism*. Tesis. Universiteit of Hogeschool LUCA School of Arts, 2006. <https://www.scripriebank.be/scriptie/2006/brummell-byron-story-early-nineteenth-century-british-dandyism>. Acceso 25 septiembre 2018.

Waite, Geoff. "Nietzsche's Baudelaire, or the Sublime Proleptic Spin of His Politico-Economic Thought." *Representations*, no. 50, 1995, pp. 14–52.

Wellek, René. "Walter Pater's Literary Theory and Criticism." *Victorian Studies*, vol. 1, no. 1, 1957, pp. 29–46.

Wilde, Oscar. "Intentions." *Project Gutenberg*, 1997. <https://www.gutenberg.org/files/887/887-h/887-h.htm>

———. "The Importance of Being Earnest." *Project Gutenberg*, 1997. <https://www.gutenberg.org/files/844/844-h/844-h.htm>

———. "The Portrait of Dorian Gray." *The Complete Works of Oscar Wilde*. Collins, 1971.

Young, Arlene. *Culture, Class, and Gender in the Victorian Novel: Gentlemen, Gents, and Working Women*. Hampshire: Macmillan, 1999.

Zweig, Paul. *The Heresy of Self-Love: A Study of Subversive Individualism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980.