

COLECCIÓN
INFUMABLES



GLORIA G. DURÁN

DANDYS

EXTRAFINOS



Papel de Fumar Ediciones
C.S.A. La Tabacalera



Gloria G. Durán

(Madrid*).

Nací aquí. Nevaba, dicen.

Me bautizaron a la mañana siguiente por si me daba a la fuga. No pude. Luego estudié de uniforme hasta los dieciocho años.

Me lo quité para estudiar empresariales, luego encogí y tan solo en Bellas Artes me dejaron entrar. Y entré y en cierto modo jamás salí. He sido restauradora, navegante solitaria, artista moderna, instaladora, performer, trapecista, historiadora, profesora, he recogido naranjas y melocotones, y ahora básicamente investigo, escribo y cuando me dejan nado y conspiro.

*A una dama no se le pregunta la edad.

COLECCIÓN
INFUMABLES



GLORIA G. DURÁN

DANDYS

EXTRAFINOS



Papel de Fumar Ediciones
C.S.A. La Tabacalera



Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0

Papel de Fumar Ediciones

Edición Colección Infumables:

Francisco Jurado Chueca / Gloria G. Durán

Diseño de cubierta y maquetación:

Chus Margallo

ISBN: 978 84 615 3664 1

Depósito legal:

Impreso en España

Madrid Octubre 2011

*A uno que me habló
de otro que lúmaba menceys
y me gustó.*

DANDYS

EXTRAFINOS

01 DANDYSYMAS

1.1. Crossdressing	23
1.2. Dandysymas	31
1.3. John & Peter	40
1.4. Barnes & Brooks	50
1.5. Elsa, Florine & Rose	64

02 VANGUARDIA

2.1. Djuna Barnes	89
2.2. Marketing de hornacina	101
2.3. Alejandro Sawa	114
2.4. Paul Arabian	119
2.5. Arthur Cravan	127

03 CINCUENTAS Y SESENTAS

3.1. Campys y Dandys,	141
3.2. Jacky under my skin	151
3.3. Burroughs, Bowie & Warhol	158
3.4. Hipsters, Beat, Bird and Mr. B	166
3.5. Demonios Folk. Mods vs. Rockers	174

04 FINAL CON SUPERVIVENCIA

4.1. Performeras setentonas	185
4.2. La Emin	195
4.3. Gilbert & George	204
4.4. Tony Manero	214
4.5. Jeff Koons del dandy al cowboy	224

YO*

Suena Edith Piaf. Es muy triste. Su voz es muy triste. Hay fatalidad en su voz. Y en su vida. Siempre me pregunté si una voz puede resumir todo el drama de toda una vida. Me lo pregunto porque escribo. Y en la escritura no se oye nada. Tampoco se huele nada. ¿O sí?

Me gustan los textos que rezuman, sudan, los textos que suenan y que manchan. Esos textos que te llevan lejos. Más allá, mucho más allá de lo que te haya tocado vivir, sea esto lo que sea. Textos fatales. Vidas fatales o pretendidamente fatales. El lenguaje inflamado de la fatalidad. La fatalidad con mayúsculas. Siempre, por supuesto, en blanco y negro. Porque, y no se muy bien por qué, el dandy murió cuando llegó el color, el technicolor para ser precisos. Larra era en blanco y negro, y Baudelaire, Balzac, Gautier, Huysmans, Villiers, los Goncourt, Djuna Barnes, la Baronesa, Alfred Jarry, Jacques Vaché, Arthur Cravan. Incluso Warhol es más dandy en blanco y negro, es dandy solo en blanco y negro. Burroughs, Nugent y Diaguilev. Hasta la

Florine Stettheimer en su única fotografía es blanco y negro. Hay un grabado de Brummell a color, el color le hace, hasta al mismísimo Brummell, perder empaque, solemnidad, contundencia y, por supuesto, fatalidad. Se desluce. Se vuelve caricatura. Ya ni parece un dandy, ni tan siquiera él, el que fuera el primero, y para muchos, el más perfecto ejemplo, el inaugural, de la secta de autoelegidos dandys.

El camp, o el dandysmo moderno, ya no es igual. Es multicolor. Es estridente. Exagerado. Pretencioso. Me gusta. Pero ya no es lo mismo. Pesa más en él la imagen que la palabra. Y eso es uno de los síntomas de la muerte del dandy. Comienza la broma, va creciendo y aplasta toda “incertitud”, que diría mi amado Rafael. Pierde, en suma, la pura esencia. Ya no es nada.

Hay que escenificar pero desde la desintegración total. La desintegración narrada siempre es más auténtica que la vista, tiene más brillos. Uno no puede hacerse una foto desesperada y luego irse de compras. Uno no puede resumirse en la engañosa imagen. Mutante y resbalosa. De lycra. Puede, pero ya no es igual. Hay que quedarse en casa, o no quedarse en casa, pero hay que, y esto es lo más importante, llegar hasta el final, cueste lo que cueste y duela lo que duela. Si no, uno ni es dandy ni es nada de nada.

Djuna, que era pelirroja, cuando tan solo tenía veinte años estableció lo que, bajo su agudo criterio, sería una muerte digna y distinguida. Uno muere como vive y para remarcar la excepcionalidad, uno debe morir con elegancia. Escribió su protocolo decía porque había encontrado muchos protocolos para el arte de saber vivir, pero pocos, tal vez ninguno, para el más supremo arte de saber morir. Ella, que se hacía llamar, cuando no quería ser reconocida, Lydia Steptoe, definió la muerte apropiada para cada color de pelo. Ella que tenía el pelo caoba habría de seguir el dictado que su alter ego había dispuesto para las pelirrojas. Reclusión. Con tan solo cuarenta años, y hasta los noventa y seis que murió, Djuna permaneció precintada en su minúsculo apartamento de Patchin Place, en pleno corazón de Nueva York. Fue fiel a sus propios dictados. Hasta el final. Cueste lo que cueste.

Creo que tendría dieciocho años, o algo así, cuando decidí llevar una vida espartana y disciplinada, cuando decidí imponerme una estricta dieta. Una dieta de alimentos, de tiempos, de encuentros. Una dieta incluso de palabras. La dieta me prohibía, tácitamente, ingerir harina, azúcar o alcohol. Si me saltaba mi terrosa cotidianeidad, esto es, si tomaba harina, o azúcar o alcohol, debía permanecer uno o dos días sin alimentarme en absoluto. Solo agua.

Así si me emborrachaba, cosa rápida dada mi parca alimentación, había de, por mi misma imposición, no comer nada de nada, nada en absoluto en un par de días. Esa era la regla. Y era inquebrantable. Hacerme una solitaria semiascética en un entorno que, paradójicamente, estaba perfectamente regulado por esa gran cosa que se llama “normalidad”. Una normalidad que me negaba, desde lo más profundo de mi ser, a acatar, pero que me saltaba, con total sutileza, en las narices de sus guardines molestando sin que se notase mucho. Sin rupturas. Sin fracturas. Una lenta descomposición por decisión propia.

Eso es la base de todo el sistema. La clave diría yo. Componer tus propias reglas para, si llega el caso, darte el placer aristocrático de saltártelas. Desde que la Marquesa de Merteuil, el más perfecto dandy a decir de Baudelaire, afirmara “soy el producto de mi propia decisión” nada ha sido más importante para todos los dandys, los que lo son siempre, los que lo son por un tiempo, los que escriben sobre otros que son y se hacen sin saberlo; nada, digo, ha sido más importante que eso. Seres u objetos de arte, o una mezcla, dispuestos a llevar a término todas y cada una de sus decisiones. Cueste lo que cueste. Hay que decidir cómo vivir, hay que calibrar cómo caminar, cómo saludar, a quién saludar, cómo debe uno de hablar, si debe hacerlo y cuándo, cómo

alimentarse, por supuesto, cómo vestirse. Cómo relacionarse, cómo no amar y simular hacerlo, cómo mirarse en los demás y, también, cómo morir al día. Además, medir cada acción prediseñada y decidida de antemano. Hacer cada cosa bien reflexionada, calibrada, medida y ajustada al escenario. Luego sopesarla, juzgarla, volver a ajustarla, perfeccionarla y mejorarla. Toda una vida regida por eso que Félix de Azúa etiquetó de “enfermedad de macrocefalia”. Todos los dandys padecen de eso, de macrocefalia. Pasó el tiempo y fui haciéndome cada día más y más pequeña. Me compacté, comprimí y estreché. Encogí, creo. Pese a todo no tenía ni la más mínima intención de renunciar a mi credo. Cuanto más me acosaban, para que siguiese la supuesta perfección de una supuesta jovencita de clase media, más me obstinaba en seguir los dictados de mi propia norma. Norma que era solo mía y que no estaba dispuesta ni a desvelar ni, muchísimo menos, a abandonar. Yo continuaba mientras los otros, salvaguarda de la moral y las buenas costumbres, se afanaban en disuadirme de mi, según ellos, extraño comportamiento.

No era especialmente bella, puedo afirmar, es más, creo que no era bella en absoluto. A conciencia no reflejaba en mi menudez signo alguno de la estandarizada belleza. En marzo del 91 me metí en una peluquería y rematé el sacrilegio. Rasuré mi larga

melena rubia. Para mí una inyección de energía, para otros un castigo decidido. Cuando mi hermana abrió la puerta de la casa sonó un aplastante, y alarmado, Auschwitz!!!, lo que a todas luces era un triunfo para mis propósitos. Pesaba en torno a los cuarenta kilos y llevaba la cabeza rapada. ¿Puede haber algo más bello para una jovencita de diecinueve años?

La militancia de mi espartana regla me andaban conduciendo exactamente adonde, luego lo supe, siempre quise estar. A ese lugar “entre”, fronterizo, en el extrarradio, ni fuera ni dentro. Un lugar sin raíces, una posición arrancada de tierra firme o de lugar fijo. Lapidada. Uproot. Separada, a conciencia, de la gran fiesta social. Espacio liminal, tierra de nadie. Atrapada en el centro de ti misma y demasiado pegada a tu cuerpo para abandonarte ni un solo segundo. Análisis. Disección. Concienzudo estudio de ti. Estado de alerta. Mutación de la identidad. Variaciones. Gamas. Desfile de máscaras. Nada de sueños, nada de colores, nada de azúcar, nada de harina, nada de alcohol. Decidida norma hacia la decidida fatalidad.

Eso, creo yo, es una actitud en dandy.

Y esa actitud, cueste lo que cueste, la tuve yo hasta que mi poética fatalidad se dio de bruces con el completo cuerpo de medicina psiquiátrica del hospital Puerta

de Hierro de Madrid. Luego hube de conformarme, o eso creen ellos, perdida ya mi primera gesta, con una vida supuestamente mediocre compensada con algún destello que otro, tan solo de vez en vez, de disidencia controlada.

Gloria G. Durán

* Amiga mía,

Existen razones de tipo griego para explicar el hecho de haber tardado tanto en escribirte. El día es más largo hoy y la noches mucho más corta.

Un hermoso muchacho cubierto de la suciedad más fabulosa se hizo con tu libro en algún descuido mío cuando andaba perdiendo el tiempo haciendo cola en Alimentación 3. Sí, la ley es para todos, tanto a pobres como a ricos les está prohibido dormir debajo de un puente.

Sabrás que hoy las calles comienzan a poblarse de héroes y el umbral entre lo posible y lo imposible se vuelve un poco más transitable. ¡Qué bello este desfile! Vendrán las huelgas y las destrucciones apasionadas pero solo nos detendremos ante el fuego latente y legendario de la incertitud.

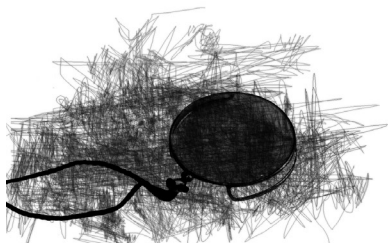
Encontrémonos lo más pronto posible en Salón del Orinoco.

Con amor.

A.

DANDY-
SYMIAS

1



Nina Llorens - John & Peter

Antes de la guerra las condiciones eran diferentes. El hombre de la calle era antifeminista pero los escritores de calidad eran pro sufragistas. Ahora el caso es el contrario. El hombre de la calle acepta la emancipación de las mujeres. Pero un gran número de escritores hombres jóvenes adoptan una actitud misógina.

Virginia West¹

Además, así como los trajes de la imaginaria de los hombres modernistas es profundamente conservadora, la imaginaria en los atuendos de las modernistas feministas es radicalmente revisionista en un sentido tanto político como literario, porque implica que ninguno, ni hombre ni mujer, puede o debe ser confinado a un uniforme, una sola forma del ser.

Sandra Gilbert²

Como Virginia Woolf apunta en *Orlando*, “hay mucho para sostener la visión de que son las ropas las que nos llevan a nosotros y no nosotros a ellas, podemos hacer que tomen el molde de nuestros brazos o nuestro pecho, pero

¹ WEST, Virginia, “Autumn and Virginia Woolf”, en *Ending in Earnest: A literary Log*. New York. 1971, pp. 212-13.

² GILBERT, M. Sandra, “Costumes of the Mind: Transvestism, as Metaphor in modern Literature” en *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 2. Winter, 1980, pp. 391-41. Los hombres, poetas modernistas, tal y como lo hemos traducido, con los que trabaja en el artículo son Yeats, Eliot y Joyce. Compara la actividad literaria y el modo, opuesto, de trabajar el travestismo en los hombres y las mujeres de letras de las primeras décadas del siglo XX.

(las ropas) modelan nuestro corazón, nuestro cerebro, nuestra lengua a su antojo”³. La moda será, para los artistas de la modernidad, la suprema expresión del espíritu contemporáneo. Tal como apunta un texto clásico, “Psicología del Vestido”, (originalmente publicado en 1930 por Hogarth Press, la editorial de Virginia y Leonard Wolff); además de la cara y las manos... lo que realmente vemos y ante lo que reaccionamos son, no los cuerpos, pero las ropas de los que nos rodean... de hecho la misma palabra “personalidad”, como nos han recordado escritores recientes, implica una “máscara” que es en sí un artículo del vestir. Las ropas, de hecho, aunque parecen apéndices exteriores, han entrado en el mismo corazón de nuestra existencia como seres sociales⁴. Las ropas pues hacen a los hombres y, claro, a las mujeres. Expresan identidades codificadas en términos de afiliaciones a determinado género, clase, raza, nación, profesión y orientación sexual, adoptando precisamente esta orientación sexual el aspecto predominante, una suerte de proyección de nuestro modo de relacionarnos con las normas culturales del género y la sexualidad.

Las ropas oscurecen y al tiempo definen el género,

³ WOOLF, Virginia, *Orlando*. New York. 1928. Citado en GILBERT, M. Sandra, “Costumes of the Mind: Transvestism, as Metaphor in modern Literature” en *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 2. Winter, 1980, pp. 391-41; y JONES, Amelia: “Clothes Make a Man: The Male Artist as a Performative Function”, en *Oxford Journal*, 18:2. 1995, pp. 18-32.

⁴ FLÜGEL, John Carl, *Psicología del vestido*. Paidós. Buenos Aires. 1964. 1930, pp. 15-16.

el cuerpo sexuado, velando su forma física con una máscara cargada de significado; actúa, como Barthes lo nombra, como un “objeto poético”, para permitir un intercambio entre el que lleva las ropas y el que observa. Ambos, emisor y receptor del sistema, negocian sus identidades entrando en un juego doble que funciona entre una identidad mostrada y la posibilidad del juego⁵. La cuestión que a nosotros nos interesa es descubrir la diferente manera de jugar que tendrán los escritores de las primeras décadas del siglo veinte y las escritoras, o artistas, quienes, sin una heroicidad perdida que defender, sin pasado glorioso alguno que reivindicar, se sintieron libres para mostrarse de las miles de maneras que las ropas les permitieron, miles de maneras que incluirían la posibilidad de miles de géneros, si es que esto fuese posible. Y si tal exagerada cantidad no fuese posible, al menos, se negarán a ser clausuradas en cualquier estructura fija que las aplastase en una sola, y única, identidad prefijada de antemano.

Virginia Woolf ve la moda inseparable de la identidad, es más, creará que la moda genera la identidad⁶. Con el advenimiento de la industria del vestido, los hombres

⁵ BARTHES, Roland, *The Fashion System*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles. 1990, pp. 236-255.

⁶ On the contrary, many literary women from Woolf to Plath see what literary men call “selves” as costumes and costumes as “selves”, in a witty revision of male costumes metaphors that can be traced back to such nineteenth – century foremothers as Charlotte Brontë and Emily Dickinson. Ibid, p. 394.

y las mujeres comunes, junto con individualidades menos comunes (Baudelaire, Gautier, Barbey, etc.), comenzaron a experimentar nuevas visiones del fenómeno de la moda y de su naturaleza “teatral”. Hacia finales del siglo XIX los círculos literarios del *fin de siècle* estaban ya dominados por hombres que eran, en su mayoría, dandys, poetas cuya máxima era el estilo en toda la amplitud del término. Al comenzar el siglo XX la preocupación con el tema de la moda continuará, pero, curiosamente, mientras las escritoras y artistas, como Woolf, Barnes o H.D., imaginaron los disfraces que mostraban sus puntos de vista con gran ironía y altas dosis de ambigüedad, sus contemporáneos, Yeats, Joyce, Eliot, emplearán los disfraces de muchos de sus personajes para afianzar más la estructura patriarcal y encasillar a cada cual en un lugar fijo e inamovible.

Debido a que la ropa, y más el *cross-dressing*, o travestismo, define los roles sexuales, las artistas de la modernidad consideraron que todas las posibles apariencias sartoriales eran disfraces, y que como todos los disfraces tienen mucho de falso y todo de juego. No opondrán, como su pares varones, la falsedad de su atuendo y la realidad de su desnudez, no, para ellas su ser sexual era también una “moda” y la “moda” eran ellas mismas. Por el contrario; donde tantos hombres del siglo XX han buscado subrayar mitos más duraderos conectados con el género, mitos que van más allá de la historia,

muchas mujeres del siglo XX han luchado por definir una realidad de género libre detrás o debajo del mito, una esencia ontológica tan pura, tan libre que pudiera “habitar” cualquier ser. Para los hombres modernistas, en otras palabras, el género es normalmente una realidad máxima, mientras que para las mujeres modernistas una realidad máxima existe tan solo si uno viaja más allá del género⁷.

En el dandysmo decimonónico originario, esta no fijación del género, este borrado de fronteras entre uno y otro, se establecerá como una de los pilares definitorios del mismo fenómeno. ¿Qué le sucedió a la generación que abrió el siglo XX?; ¿cómo es que abandonaron la posibilidad de un mundo sin restricciones en el que la sexualidad fuese libre y cambiante?; ¿por qué serán las mujeres, y no los hombres, las herederas de esta visión de un mundo posible menos estructurado, previsto y restrictivo? Gilbert asume varios argumentos para explicar el “desconcierto” de los poetas del nuevo siglo: el constante invento de diferentes modas durante todo el siglo XIX, la amenaza del afeminamiento de todos los decadentes *fin de siècle* y la amenaza seria de los feminismos en Inglaterra y América, además del hecho de que a ambos lados del Atlántico estaban proliferando las “mujeres garabateadoras”, como despectivamente las llamarán, y

⁷ Ibid., p. 394.

amenazaban con apropiarse del mercado literario. Pero, de todas las posibles causas, Gilbert remarcará la gran guerra, la Primera Guerra Mundial, como la causante de las características desplegadas por estos artistas, tanto ellos como ellas. La penumbra masculina frente al regocijo femenino; la ansiedad sexual masculina frente a la exuberancia sexual femenina; los anhelos masculinos de regresar al mito y los deseos femeninos de quedarse detrás del mito. Los acontecimientos apocalípticos de la guerra fueron diferentes para el mundo de los hombres y para el de las mujeres. Tal y como Paul Fussell lo demuestra, la Primera Guerra Mundial demostrará a muchos hombres lo falaz de sus visiones de heroísmo y, por extensión, de las imágenes históricas de ese mismo heroísmo⁸. Por supuesto, las mujeres, que nunca habían tenido ilusión alguna de heroicidad, ni para ellas mismas ni para la historia, no encontrarán ninguna frustración de sueño alguno de grandeza, sueño este que nadie les había enseñado a tener. Como especula Gilbert, consciente o inconscientemente compartirán la creencia que verbaliza Catherine Morland, uno de los personajes de Jane Austen: “la historia, la verdadera y solemne historia... no me dice nada que no me desconcierte o me canse. Las peleas de los papas y reyes, con guerras o pestilencias, en cada página; los hombres todos

⁸ 345 FUSSELL, Paul, *The Great War and Modern Memory*. New York. 1975.
LEED, Eric J.: *No Man's Land: Combat and Identity in World War I*. Cambridge, 1979.

demasiado buenos para nada, y prácticamente ninguna mujer en absoluto, es muy tedioso”⁹. Nada que perder, y quizá todo que ganar. En 1918, al acabar la guerra, 8,5 millones de hombres europeos habían muerto, y 37,5 millones de hombres aparecerán como víctimas, bien asesinados o heridos o desaparecidos. Durante los cuatro años que duró la guerra los hombres habían sido constreñidos a uniformes y a trincheras, las mujeres encontraron cierta libertad en los nuevos puestos de trabajo, en las granjas, en las fábricas, y comenzarán a cambiar sus “hábitos”.

Inevitablemente al final de la devastadora guerra ellos se obsesionarán con la idea de los falsos o verdaderos disfraces, con lo engañoso de la historia y con la verdad del mito, y el travestismo y el verdadero “vestir”. Insistirán en que la verdadera realidad que subyace a la historia, el mito o la ontología, debe ser “La Verdad del Género”¹⁰. En *Between the Acts*, Wolff dibujará múltiples espejos para mostrarnos los roles de toda la cultura occidental, roles que serán meros disfraces; “para encontrar la verdad real uno debe volver en el “túnel”, atrás hacia la noche de los dinosaurios y el barro, la “noche antes

⁹ AUSTEN, Jane, *Northanger Abbey*. New York. 1965. Citado por GILBERT, op. cit. p. 408.

¹⁰ SCHOLLES, Robert, *Structuralism In Literature: An Introduction*. New Haven. Connecticut, 1974.

de que los caminos fueran hechos”¹¹. La misma noche en la que Djuna Barnes situará su bosque, *Nightwood*, una noche anterior al asentamiento de los géneros, de las costumbres, de los apropiados atuendos, una noche para reclamar, como lo hará el personaje del Dr. O’Connor de Barnes, el tercer sexo. Como concluye Gilbert: “solo aquellos que son oprimidos o reprimidos por la historia y la sociedad quieren hacer pedazos los paradigmas establecidos de dominación y sumisión asociados a las jerarquías de género y restaurar el caos primigenio de travestismo o ‘genderlessness’. Estos devotos políticos del ‘tercer sexo’ querrían decir, “Yo no soy ese ser fijo que tú has encasillado en esas ropas metálicas: soy todos los seres – y ninguno”¹².

Como los dandys ortodoxos, las mujeres artistas de la modernidad encajarán en esta pasión por romper la norma, la regla y la grisalla burguesa, por buscar un nuevo lugar desde el que funcionar artísticamente eligiendo una indumentaria acorde a sus deseos estrictamente personales e intransferibles.

¹¹ WOLFE, Virginia, *Between the Acts*. New York. 1941 (p. 219). Citado por GILBERT, op. cit. p. 412.

¹² GILBERT, op. cit. p. 416.

1.2

...la expresión que más frecuentemente empleo es “Yo quiero”. Bajo mi suave frente y sedoso pelo hay pensamientos fuertes y varoniles; todas las afectadas estupideces que seducen a las mujeres nunca me han estimulado en grado alguno, y como Aquiles se disfrazó de jovencita, yo estaría dispuesta a renunciar a mi espejo por una espada.

Théophile Gautier¹

El dandy reta la distinción hombre/mujer, y de este modo escapa de lo que Feldman llama “la prisión de la dicotomía de los géneros”. Por ejemplo, cuando describe la Madelaine de Théophile Gautier, Feldman escribe: “Madelaine ha aprendido lo que todos los dandys ya anuncian: el género es una creación de auto-presentación y de atribuciones sociales, no algo dado por los dioses o un ‘hecho’ biológico genéticamente fijo”².

¹ GAUTIER, Théophile, “Theodore”. En, WILSON, Emma (edit.) *The Dedalus Book of Sexual Ambiguity, Sexuality & Masquerade*. Dedalus Limited. UK. 1996, p. 200.

² FELDMAN, Jessica R., *Gender of the divide: The Dandy in Modernist Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.

Jessica R. Feldman presenta en su estudio sobre la literatura de la modernidad y los dandys, *Gender of the divide: The Dandy in Modernist Literature*, la tesis de que los dandys fueron los primeros en deconstruir el sistema de sexo/género. La noción de dos géneros diferentes y distintos es un producto de nuestro “educado” entendimiento, o nuestros ojos adiestrados culturalmente. Foucault en su primer volumen de “Historia de la Sexualidad” hace del sexo una función de la sexualidad y considera la sexualidad un simple proceso semiótico³. El género no será una identidad estable sino una identidad constituida en el tiempo por una estilizada repetición de actos⁴. Como bien ha demostrado Judith Butler, el género es instituido a través de la estilización del cuerpo y, de este modo, debe ser entendido como un modo mundano en el que los gestos del cuerpo, los movimientos y las interacciones de diversos tipos constituyen la ilusión de un ser de género perdurable. El género por tanto tendrá una constitución de temporalidad social⁵.

³ FOUCAULT, Michel: *La Historia de la Sexualidad.1*, Introducción. Alianza Editorial. Madrid. 1980.

⁴ BUTLER, Judith, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, en *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theater*, ed. Sue-Ellen Case Johns Hopkins UP, Baltimore, 1990, p. 392.

⁵ *Ibid.*, p. 392.

Así, si el género se instituye a través de actos que son inherentemente discontinuos, entonces la apariencia es precisamente eso, una identidad construida, un logro performativo que la audiencia social mundana, incluyendo a los mismos actores, llegan a creer. Si la base de la identidad de género es la repetición estilizada de determinados actos a través del tiempo, y no es una identidad aparentemente coherente, entonces las posibilidades de la transformación del género se encontrarán en la arbitraria relación entre dichos actos, en la posibilidad de un tipo de repetición diferente, en la rompedora o subversiva repetición de tales actos⁶. El dandy pareció conocer este dato mucho antes de ser formulado y subvirtió cualquier previsible repetición del acto de transformarse en un caballero modelo para convertirse en un ser escurridizo y en permanente mutación. El dandy seduce usurpando de la mujer las armas que, se supone, naturalmente, esta tiene. Se hacen a sí mismos antinaturales y andróginos, andróginos ya no de la mitología sino de la historia. Estos andróginos abogan por un amor no fructífero, y no solo eso, sino por un amor que suponga un reto. El mayor reto que Gautier encontrará será una lesbiana, Paquita Valdés. Como muchos otros soberanos, el dandy implora algún difícil obstáculo que deba superar alguna prueba que active

⁶ Ibid., p. 392.

su inactiva moral y su poder físico. Esta búsqueda de obstáculos les llevará al erotismo perverso, un proceso circular que se genera por la insatisfacción y no tiene otro fin posible que la misma insatisfacción. Marsay, con sus extravagantes fantasías y su gusto ruinoso, no encuentra gratificación alguna hasta que conoce a Paquita Valdés, una misteriosa, encantadora pero inalcanzable síntesis de lo satánico y lo divino, de lo feo y de lo bello. Él le permitirá vestirlo en ropas de mujer en un juego de contrarios, una estrategia que no persigue otro objetivo que aglutinar en un solo ser al emisor y al receptor. Esa obsesión por estudiarse, mirarse, analizarse en un acto, el amoroso, en el que no se deben perder los sentidos. “En momentos de placer sexual”, dirá Gautier, “cambiaría los roles sexuales muy gustosamente, porque es mucho más frustrante no experimentar los efectos que produces”⁷. Gautier va un paso más allá haciendo, como apunta Carter, apología de la homosexualidad, tanto femenina como masculina; “debemos hacer notar que en *Mademoiselle de Maupin*, Gautier se convierte en un apologista del lesbianismo (Maupin y Rosette), y la homosexualidad (D’Albert y Théodore). (...) Sin embargo, la homosexualidad se convertirá en un tema importante de la literatura francesa solo después

⁷ GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*. Classiques Granier. París. 1966, citado en STANTON, DOMNA C., *The Aristocrat as Art. A Study of the Homnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature*. Columbia University Press. New York. 1980, p. 169.

de 1885”⁸. El andrógino no solo ejemplificará la sexualidad perversa del dandy, también, como apunta Domna, los medios y el mensaje del mismo dandysmo. Por otra parte, Estrella de Diego afirmará: “... y sin embargo los andróginos eternamente adolescentes y la Nueva Mujer frecuentemente comparten la ambigüedad moral que se achaca tanto a la mujer masculinizada –a la que se ve como ejemplo de una sociedad decadente y en crisis– y a ciertas representaciones masculinas de fin de siglo...”⁹. Esta ambigüedad moral decidida se hará pública por la estrategia del *cross-dressing*. Ellas se vestirán de hombres cargando esta vestimenta de multitud de sentidos. Varias artistas de la vanguardia histórica se construyeron, también ellas, como seres andróginos de la historia abriendo nuevos posibles lugares donde posicionarse como artistas y como mujeres.

Marjorie Garber escribirá: “*Cross-dressing* es sobre la confusión sexual. *Cross-dressing* es sobre el falo como esencialmente velado. *Cross-dressing* es sobre el poder de las mujeres. *Cross-dressing* es sobre la emergencia de la identidad gay. *Cross-dressing* es sobre la ansiedad de dislocación económica y cultural, la anticipación o

⁸ CARTER, Alfred E., *The Idea of Decadence in French Literature, 1830-1900*. University of Toronto Press, Toronto, 1958.

⁹ DE DIEGO, Estrella, *El Andrógino Sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Antonio Machado Libros. Colección la Balsa de la medusa. Madrid, 1992. re, 1830-1900. University of Toronto Press, Toronto, 1958.

reconocimiento de la ‘otredad’ como pérdida. Todas verdad, todas parcialmente ciertas, todas poderosas metáforas”¹⁰. El *cross-dressing*, o travestismo, no ha sido leído del mismo modo en diferentes tiempos y en diferentes culturas. En algunas culturas se asocia directa y solamente con la homosexualidad o el lesbianismo, y en otras se interpreta como heterosexual u homosexual indistintamente. Como dicen los Bullough, el vestido ha sido un símbolo ubicuo de la diferencia sexual, enfatizando las concepciones sociales de la masculinidad y la feminidad. Así el *cross-dressing* representa una incursión simbólica en el territorio que cruza las fronteras del género¹¹.

Radclyffe Hall se vestirá de “John”, Gluck de “Peter”. Con un traje de hombre, un corte de pelo de hombre y una actitud ciertamente masculina. Tergiversando su sofisticada puesta en escena con un vulgar Juan y Pedro. Quizá estas dos artistas serán las más radicales en su presentación pública. El resto caminará sobre una incierta línea que conserva trazos de feminidad y marca una clara tendencia masculinizante. Como sus predecesores dandys no son, ni quieren ser, ni totalmente hombres, tal y como los hombres eran

¹⁰ GARBER, Marjorie, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. Routledge. New York and London. 1992, p. 390.

¹¹ BULLOUGH, Bonnie & BULLOUGH Vern L.: *Cross Dressing, Sex, and Gender*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia. 1993 (introduction viii).

codificados por la cultura dominante, ni totalmente mujeres.

La imagen de una Radclyffe Hall, llevada a los tribunales en 1928 por escándalo público tras la publicación de su novela *The Well of Loneliness*, arraigó en la imaginación popular la asociación de ideas, mujer vestida de hombre igual a lesbiana, desviada y, por supuesto, perversa. Tras el juicio por obscenidad, las fotografías aparecidas en prensa, con el pelo muy corto, pajarita, un cigarrillo saliendo de su boca, con un gesto de indiferencia y su mano colgando de un bolsillo de su pantalón obsesionarán a la opinión pública durante décadas. Otros sectores de la sociedad más instruidos también criticarán su adhesión a la idea del Tercer sexo de Havelock Ellis, una crítica que veía en su imagen una interiorización de sus teorías demasiado rígida. Pese a ello, Sonja Ruehl argumenta, siguiendo el discurso de Foucault, que “el mismo proceso de categorización hace la resistencia al... poder posible”¹².

¹² Las teorías sobre la homosexualidad proliferaron en la década de los años 20 en Europa, y la más influyente de estas teorías fue, de lejos, la “inversión sexual”. Este término fue comúnmente empleado en las teorías en torno a la homosexualidad y fue popularizado por el título del primer trabajo publicado por el sexólogo HAVELOCK, Ellis and SYMONDS J.A. “Sexual Inversion”, en *Physocoly of Sex* vol. 1. Wilson and Macmillan, Londres, 1897. Ver también WEEKS, Jeffrey. “Havelock Ellis and Sexual Inversion”, en *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the nineteenth century to the present*. Quartet Books, London, 1977, pp. 57-67. También mirar BLAND, Lucy and DOAN, Laura. *Sexology Uncensored*. Chicago University Press, Chicago, 1998, para un acercamiento reciente al impacto social de la sexología.

La dramática presentación pública de Gluck, Una, Radclyffe y Romaine Brooks resultará pues muy efectiva como generadora de un discurso opuesto a la norma, un *counterdiscourse*¹³. La norma, como veremos, no era la misma en París que en Londres que en Nueva York. Laura Doana genera una acertada crítica a los trabajos de Sandra Gilbert y Susan Gubar por pasar por alto las diferencias nacionales entre los diversos grupos de mujeres artistas. Escribirán estas autoras: “desde Renée Vivien a Radclyffe Hall y Djuna Barnes, (...) un gran número de mujeres se apropiaron de modo transgresor de la moda masculina u oscilaron entre cierta paródica feminidad y el traje masculino como declarando que, como Woolf dijo somos lo que llevamos, y de ese modo, como podemos llevar cualquier cosa, podemos ser cualquiera”¹⁴. Se declararán libres de adoptar al personaje que más les convenga; pero no será lo mismo ser una frágil poeta suicida londinense afincada en París, que una expatriada americana del lado izquierdo del Sena, que una escritora reconocida de la alta sociedad británica.

Efectivamente, al igual que el fenómeno del dandy

¹³ “counter-discourse”, un discurso que se salta las reglas del juego. TERDIMAN, Richard. *Discourse/Counter Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century*. France. Cornell University Press. Ithaca, 1985.

¹⁴ GILBERT M. Sandra and GUBAR, Susan. “No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century”, vol. 2, *Sexchanges*. Yale University Press. New Haven, 1989, p. 327.

originario, no será lo mismo ir vestida de hombre en Londres que en París que en Nueva York, si, como queremos verlo, ir vestida de hombre oculta más significaciones que las obvias y marca la diferencia dentro de un contexto social específico. La condición del dandy surge de cada ciudad, y la estrategia de distanciamiento se hace pública en lugares previstos, el Teatro de Londres o la Ópera de París o el Music Hall de Nueva York. Obviamente, las autoras inglesas harán gala de un dandysmo más ortodoxo, más puro y definitivamente británico. John, Radclyffe Hall nació en Hampshire, Peter, Gluck en Londres, ellas serán las más radicales. En París ni Djuna Barnes, ni Natalie Barney se vestirán de dandy radical, solo Romaine Brooks, quien lo hará exclusivamente para hacer su perpetuo performance de artista. Nueva York releerá todas las tradiciones continentales a su manera y así encontramos la sutileza pintada de una Florine Stettheimer, la parodia de una feminidad borrosa de Rrose Sélavy o la radicalidad de un dramática Baronesa.

1.3

Conocidas por un gran número de apelativos, incluyendo *boy-girl*, *boyette*, *hard-boiled flapper*, *Modern Woman, or Modern Girl*¹, la mujer-niño comenzó a ser un fenómeno social, tal y como apuntan los historiadores de la moda, tras la primera guerra mundial. La palabra *flapper*² cambió sus connotaciones peyorativas y se empleó para definir a las jovencitas con una figura de niño³. El ideal, para lograr ser una *flapper*, sería pues un cuerpo joven y extradelgado. El pelo debía de estar cortado a lo Eton, *Eton-cropped*⁴. Aunque el nombre del corte de pelo remite directamente al más elitista

¹ Hemos preferido no traducir estos términos dada la dificultad, todos son juegos culturales de palabras que no tienen una traducción directa sin perder su sentido más pleno. DOANE, Laura, "Passing Fashions: Reading Female Masculinities in the 1920s", en *Feminist Studies* 24, no. 3 Fall 1998, pp. 663-700.

² La palabra Flapper significó, en la última década del siglo XIX, una jovencísima prostituta o una adolescente con tendencia a la ensoñación. *Ibid.*, p. 670.

³ STEELE, Valerie, *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*, Oxford University Press, New York, 1985, p. 237.

⁴ DOANE, Laura, "Passing Fashions: Reading Female Masculinities in the 1920s", en *Feminist Studies* 24, no. 3. Fall 1998, p. 670. Eton es una de las escuelas británicas más reputadas. Solo para hombres. Tiene una muy larga lista de alumnos conocidos, incluyendo 19 primeros ministros británicos, príncipes, académicos, escritores, diplomáticos y héroes militares. Ahora mismo tiene 1.290 alumnos, entre 13 y 19 años, que pagan en torno a 30.000 euros por un año de escolarización.

colegio, exclusivamente masculino, de Inglaterra, Doane no ve unión alguna entre este elitismo y la moda del peinado. Sin embargo, resulta al menos sospechoso que fuese esta institución la que formó a Brummell y a otros mitos de la cultura inglesa. Las connotaciones de clase, asegura Doane, no surgen de los actuales usos de esta palabra. Sin embargo, este *look* será el favorito de ciertos grupos de vanguardia, femenina y aristocrática, que formarán un conjunto con cierta actitud de rebelión y disidencia. Grupos que confundirán los lugares de lo apropiado y los límites de los roles sexuales y de género, conformando una amenaza no solo para la sociedad sino para la misma relación con la subjetividad artística y la misma noción de creatividad.

La nueva tipología social de la mujer-niño, plana por delante y por detrás, parecía borrar las barreras de clase tal como confirman varios artículos de prensa contemporáneos. La vieja guardia, las octogenarias que opinaban sobre asuntos de sociedad, andaban escandalizadas por “esas chicas modernas, a medio vestir, con estrepitosas voces, que fuman cigarrillos, y tienen presuntuosos modales, son actualmente un objeto sin atractivo, para cualquier rango social al que pertenezcan; y actualmente, siento decirlo, se

encuentra en todos los estratos sociales”⁵. Estas jóvenes con aspecto de niños gritones nada tenían que ver con la presentación pública de las artistas, como diría un comentarista contemporáneo: “las chicas modernas han cesado de ser mujeres pero todavía no se han convertido en caballeros”⁶.

Entonces una corbata de caballero, unos pantalones de caballero y un monóculo de caballero ¿qué podrían significar en este contexto de hembras que juegan a ser hombres sin querer serlo del todo? Doane comienza hablando de los pantalones, de su historia como indumentaria femenina y también de la naciente subcultura de las lesbianas. Gluck, en 1918, inventó su personal versión de los pantalones escribiendo a su hermana sobre su felicidad al diseñarlos y llevarlos. Sin embargo, la opinión que levantaba una mujer con pantalones, un signo indiscutiblemente masculino, era más bien chismosa y fruncía más de un ceño. La normativa en cuanto a cuando, y donde, podía una señorita llevar pantalones no se hizo esperar. En 1927 se permitía solo en ocasiones especiales. Radclyffe Hall rara vez llevará pantalones en público, aunque en todas las fotografías se construye como artista y aparece con ellos. Solo Gluck llevará pantalones

⁵ *Time*, 8 August. 1921, 9. Citado por DOANE, p. 672.

⁶ CUNNINGTON, C. Willett, *English Women's Clothing in Present Century*. Faber&Faber. London. 1952, p. 163.

públicamente durante toda la década, sugiriendo más bien una personalidad artística que lesbiana, construyendo cuidadosamente un personaje de sí misma y haciendo de su vida una pieza de arte, un performance o un anuncio perpetuo.

La cuestión del monóculo nos parece todavía más interesante. Garber apunta que los códigos de la indumentaria son elaborados sistemas de significación, todo el sistema del “yo-como-arte” que es en el que el dandysmo basará su estrategia de rebelión metafísica en este sistema. Enfatizando la fluidez de tales códigos dice: “hablan en un número de registros: clase, género, sexualidad, estilo erótico. Parte del problema –y parte del placer y del peligro de decodificar– reside en determinar cuál es el abanico de referentes que entran en juego en cada escenario. Ya que la misma decodificación es un acto erótico, de hecho, uno de los más poderosos que conocemos”⁷. Y continúa: “el monóculo, y el cigarro, la boquilla, o el puro son accesorios tanto antes como después del lesbianismo”⁸. Según Laura Doane, Una, Lady Troubridge se compró un monóculo de concha de tortuga para publicitar su homoerotismo. Recordemos que el monóculo será uno de los signos del dandy más cargado de connota-

⁷ GARBER, Marjorie, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. Routledge. New York and London. 1992, p. 161.

⁸ *Ibid.*, p. 152.

ciones, serán las lentes a través de las cuales proyectará su desdén. Tratándose de una mujer, pareja de Radclyffe Hall, que elegirá en muchas ocasiones la apariencia más “paródicamente” femenina, el monóculo actúa como contradictorio objeto disfuncional que genera la paradoja de ese aristocratismo disidente. El monóculo estaba además asociado a lo “decadente”, un término que según Elaine Showalter “es notoriamente difícil... de definir... era una etiqueta peyorativa aplicada por la burguesía a todo lo que pareciese antinatural, artificial, y perverso, desde el *Art Nouveau* hasta la homosexualidad, una enfermedad con unos síntomas asociados con la degeneración cultural y la descomposición”⁹.

Así pues esta dudosa decodificación y esta escurridiza definición nos hace cuestionarnos por qué Doane no ha caído en el sistema del “yo-como-arte”, del dandy aristocrático, al tratar tal decodificación y tal definición. Pensamos nosotros que Una era perfectamente consciente de todas las implicaciones del uso de un inútil monóculo. Obviamente, ni el monóculo, ni los pantalones, ni la pipa de Gluck o el cigarro de Radclyffe tienen un solo sentido, y como imágenes que, a la postre son, están abiertas a múltiples significados. Como finalmente señala

⁹ SHOWALTER, Elaine, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Virago Press. London. 1992, p. 169.

Doane refiriéndose de nuevo a ese otro ojo, el objeto que mejora la vista en un solo ojo “lleva implícitos múltiples significados, denotando clase, lo inglés, osadía, decadencia, rebelión, afectación, excentricidad, y posiblemente, pero no necesariamente, identidad sexual”¹⁰.

Hall, Troubridge y Gluck han sido machaconamente leídas como lesbianas, y lo eran, pero hemos de plantearnos si la lectura de los contemporáneos de la década de los años veinte fue la misma, al menos antes del juicio de 1928, juicio este, que como el de Wilde, cambió la opinión popular con un escándalo mediático de alta envergadura. Ethel Mannin encontraba la masculinidad de Hall “a nivel sartorial, de una confección exquisita, y ella es una de las más ‘guapos’ mujeres que nunca he conocido... Tiene una bella cabeza, y un lustroso, y cortísimo pelo rubio con una suave onda; penetrantes ojos gris-acero, una pequeña, sensible boca, una nariz aquilina delicadamente fuerte, y una encantadora sonrisa de niño”¹¹. Al igual que alguien dijo del Conde de Montesquiou que era *beautiful*, Mannin afirma que Hall es *handsome*. En inglés el primer adjetivo es básicamente femenino

¹⁰ DOANE, Laura. “Passing Fashion Reading Female Masculinities in the 20’s”, en *Feminist Studies* 24, no. 3 (Fall 1998) pp. 663-700.

¹¹ MANNIN, Ethel, *Confessions and Impressions*. Jarolds. London. 1930. Citado en DOAN, Laura, p. 683.

sin serlo absolutamente, y el segundo es netamente masculino. No obstante, sorprende la casi asexuada descripción de la belleza de Radclyffe, una belleza que se asemejaría más a un objeto de arte que a un ser humano. La reconstrucción de la escritora la transforma en un potente y delicado objeto de penetrantes ojos de acero y exquisita boca, casi como muchos comentaristas han descrito el famoso autorretrato de la señorita Brooks, una gélida mirada y unos labios de fresa. Un fuego interno que no quiere salir y solo se deja intuir por una masculinizada mirada de amenaza. Otro comentarista habla de su pelo de Tiziano, de su silencio manifiesto, de su aura de intelectual en su traje de caballero. Una auténtica escultura ambulante. Hasta el mismo Havelock Ellis, el teórico del tercer sexo, al verla escribirá, de ella, que es “terriblemente moderna & rapada & con monóculo”. Doane se preguntará: ¿es una lesbiana masculinizada o una víctima de la moda? Doane responde que las dos, nosotros que las tres. Lesbiana, moderna y dandy. La única pregunta será si la moda la sigue a ella, como siguió a Brummell, o si ella sigue a la moda.

La presentación pública de Gluck, por otra parte, podría también hacernos caer en una manifiesta y casi pornográfica homosexualidad, pero la estrategia de Gluck era, una vez más, más performativa y planificada de lo aparente. Gluck era, para los que la

veían, ultramoderna y su accionismo buscaba saltarse todas las reglas, las reglas de etiqueta y las reglas de definición de géneros y las reglas de la misma moda. Su cambio de nombre ya indica un paso, su autopublicidad para sus exposiciones *one man show*, y su ensayado modo de fumar en pipa no querían ser inocentes. Como Wilde, buscó la notoriedad antes que la fama empleando, también como Wilde, los medios de comunicación de masas. Casi como una pieza de arte contemporáneo, su inclusión en las páginas centrales de un diario, vestida de hombre, reclamaba una atención inmediata. El *Tatler* despreciaba sin rodeo alguno a la joven pintora, por ser “una joven que disfruta con pipas y lleva pantalones bombachos y desdeña los prefijos”¹².

Incluso Doane tacha a la acción de su publicidad en prensa como un performance que creaba una imagen fija y única de la artista, una mujer que lleva bombachos, siempre, que no es convencional, y que parece pasarse la vida fumando en pipa, esto es reflexionando y haciendo más bien poquito. Por supuesto, su cabello está cortado a lo Eton. La cuestión era más complicada de lo aparente, pues tales bombachos levantaban la esperada expectación, ya que se trataba de una prenda, netamente británica, y diseñada, exclusivamente, para

¹² “Young woman who affects pipes and plus fours and scorns prefixes”, *Tatler*, 21 April 1926.

cazar en el campo. El hecho de que estos bombachos se llevasen en la ciudad de Londres y por una mujer era una doble ruptura de los códigos, los femeninos y los masculinos. Volvemos a este incierto lugar en el que los dandys, ya no importa hombres o mujeres, se tocan. Brummell generó el primer escándalo equiparable cuando llevó a su club unas botas de caña alta de montar. Una vuelta de tuerca más. ¿Casualidad o premeditada perversión?

La recurrente lectura de estas, y otras autoras, como meramente lesbianas surgirá tras el juicio de Hall. En 1928 la primera novela que narraba la vida de una lesbiana, Stephen, fue condenada por obscenidad. Esta novela es, para muchos críticos, un remedo del *A Rebours* de Huysmans. La autora de *The Well of Loneliness*¹³, la bienvenida a la soledad, se transformó tras el escándalo en la imagen viva y estereotipada de la lesbiana. Beresford Egan habló de ella como del “dandy crucificado”¹⁴, y se transformará en una suerte de mártir de la causa, y su apariencia se estandarizará. Al mismo tiempo, la masiva publicidad y cobertura mediática que el juicio recibiría hará que el público

¹³ Hemos preferido preservar el título original, ya que la traducción que ha recibido “El pozo de la soledad” no nos parece muy acertado. Creemos que es más bien cierta Bienvenida de la Soledad, hay algo de “altivo”, de indiferente ante el resto, de “dandy” en el título que la palabra “pozo” tergiversa y machaca.

en general concibiese, desde entonces, a toda mujer vestida de hombre como meramente lesbiana. La mujer masculinizada, a la moda, cesó precisamente en el momento en el que la imagen de Hall se equiparó a la de la lesbiana. La moda se apresuró en reconsolidar a cada género en su casillero y la asociación de cierta apariencia y ciertas preferencias sexuales, entre identidad de género y vestimenta, se solidificará desde entonces.

Obviamente hemos de tomar perspectiva con cualquier narración de un pasado. Nuestra mentalidad es la resultante de muchos años de cambios sociales, y políticos y culturales. Somos un producto del pasado, y nuestro pasado nada tiene que ver con el pasado de las artistas de los años 20 que aún bebían de fuentes literarias, leían poemas y buscaban un lugar para su creatividad. Como hemos visto, el siglo XIX es el siglo de la literatura y es un siglo cargado de dandys, en la vida real y en la ficción. Parece obvio que una intelectual de los años de posguerra se alimentase precisamente de esa noción de artista-dandy. Parece lógico que en su búsqueda de identidad se reconociesen en esos afeminados hombres con cigarro, monóculo, guantes y estirado cuello. La ropa no anda sola y tanto Gluck, como Hall como Una se vistieron de hombres para generar un discurso infinitamente más rico que una mera, y simple, orientación sexual.

Monique Wittig ha escrito que la homosexualidad no es el deseo por el mismo sexo “es también el deseo por algo más que no está connotado... este deseo es la resistencia a la norma”

Shari Benstock¹

La comunidad de mujeres artistas que se formó en el París de principios del siglo XX ocupaba, como nos informa Benstock, el lado izquierdo del Sena. Casi todas expatriadas y extranjeras quienes generarán un nuevo territorio en el que la vida y el arte, el mito y la biografía convergerán. Esta comunidad, de escritoras, publicistas, pintoras, libreras y *salonières*, se caracterizará por el fervor intelectual, primero, y el hedonismo, después. Todas las participantes de esta comunidad de expatriadas generará su personal versión de lo que fue ser una mujer en el París literario de principios de siglo; Gertrude Stein, Edith Warthon, Natalie Clifford Barney, Sylvia Beach, Colette, Nancy Cunard, H.D., Alice B. Toklas, Djuna Barnes, Romaine Brooks... Pero, tal y como Sandra Gilbert y Susan Gubar se

¹ BENSTOCK, Shari, *Women of the Left Bank*. París 1900 – 1940. University of Texas Press. Austin. 1986.

cuestionan: “¿qué significa ser una mujer escritora en una cultura cuyas definiciones básicas de la autoridad literaria son... tanto abierta como encubiertamente patriarcales?”².

En su estudio de las féminas de la modernidad que optaron por el *cross-dressing*³, Susan Gubar afirma que las mujeres de la modernidad escapaban las constricciones de la feminidad socialmente construida mediante la apropiación de ciertos trajes que identificaban con la libertad⁴. En su artículo Gubar une la estrategia del *cross-dressing* tanto a las teorías de la homosexualidad femenina, como a la noción del tercer sexo de Krafft-Ebing y Havelock Ellis, y al movimiento sufragista, haciendo de tal estrategia parte de los esfuerzos femeninos por desembarazarse de las formas convencionales de legitimación. Para Gubar el *cross-dressing* estará íntimamente relacionado con el arte radicalmente experimental de muchas de las mujeres de la modernidad: “Como una metáfora

² GILBERT, Sandra, y GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*. Yale University Press, New Haven, 1979, pp. 45-46.

³ Vamos a emplear el término *cross-dressing* (travestismo) por no encontrar ningún término equivalente en castellano. Una suerte de “modo de vestirse cruzado”, en el que ellas se asemejan a ellos y ellos se acercan a ellas. El término inglés no es ni femenino ni masculino y sirve igualmente para hablar de un Duchamp que se “cross-dress” como Rose Selavy como para nombrar a Gluck que realiza su *cross-dressing* convirtiéndose de tal suerte en Peter.

⁴ GUBARN, Susan, *Blessing in Disguise: Cross-Dressing as Re-Dressing for Female Modernists*, en *Massachusetts Review* XX, 13, pp. 477-508.

que floreció cuando el éxito de las sufragistas marcó de modo paradójico y trágico la destrucción temporal del movimiento feminista, el *cross-dressing* se relacionará de modo cercano al lesbianismo y la condición de expatriadas en el arte de las mujeres de la modernidad. Por una parte como signo de separación voluntaria, incluso de desprecio, por otra parte como esfuerzo de expresar el amor por otras mujeres (y, por extensión, por el mismo ser mujer) el *cross-dressing* reflejará su ansiedad en el sentido de la transición y la incertidumbre, incluso como demostró su marcada experimentación conscientemente personal con el juego de los roles sexuales”⁵.

Tal y como infiere Shari Benstock, al unir el feminismo con la estrategia del *cross-dressing* y la experimentación artística de la modernidad, Susan Gubar no distingue adecuadamente los variados usos y las diversas motivaciones para el *cross-dressing* de la comunidad de expatriadas del París de la década de los años 20. Aunque sí es certera su afirmación de que el empleo de este cruce de vestuario se transforma en una sentencia política que incide en la retórica de la apariencia y el vestido para definir al sujeto femenino, no se encarga de separar a las *cross-dressers* por clase social o creencia política. La conclusión

⁵ Ibid., p. 501.

de Benstock es que Gubar no sale del discurso de la norma heterosexual, ya que finalmente leerá la inversión de los ropajes como una estrategia de las lesbianas, una perversión de la norma para invertir los estereotipos sexuales. Evidentemente no todas las lesbianas exteriorizan su orientación sexual del mismo modo, y por tanto no todas se visten de hombres, y por supuesto no todas optan por cierto dandysmo, quizá, trasnochado.

Unas se vestirán de deidades femeninas en rituales de celebración; otras de hombres en fiestas de máscaras; algunas adoptarán las ropas de hombre y asumirán cierta identidad masculina como parte del código homosexual; las pocas emplearán la moda del hombre como signo de cierta autoridad, también y obviamente, masculina. Parece ser que el atuendo elegido dependería del público previsto. Nada pues más alejado que querer “pasar” por hombres. Cada puesta en escena requirió la dirección de arte correcta, el discurso connotado siempre similar, pero no siempre el mismo. Sin duda la comunidad de creadoras lesbianas del lado izquierdo del Sena mucho se asemejaban a los selectos clubes del diecinueve inglés y francés. Selección del personal, ocultamiento de los códigos, ritualización de las actividades más triviales y exaltación, precisamente, de estas trivialidades.

Para muchas de las artistas, escritoras, pensadoras, dibujantes, pintoras o figurantes, de las primeras décadas del siglo XX, la participación en estas mascaradas de disfraz masculino era un signo de pertenencia a las clases altas y privilegiadas, cierto estatus de superioridad intelectual, artística o monetaria. Cierta orgullo de élite y de distinción envolvía estas reuniones femeninas. Muchas de las mujeres que formaron parte de estas élites no eran adineradas, pero sí poseían grandes talentos. Para una Djuna Barnes, una Baronesa, o Isadora Duncan o Janet Flanner, estas ocasiones les brindaban su ansia de pretensión y fingimiento, un acercamiento a sus ganas de epatar al burgués y paralizar su sensibilidad. Las reuniones de la 20 *rue Jacob*, la casa de Natalie Barney, solo aceptaban a mujeres, tal y como *le Club White* de Brummell solo aceptó a hombres. Hombres feminizados, hombres ciertamente asexuados, mujeres masculinizadas y de sexualidad móvil en el primero, mujeres que optarán por un amor más ritualizado que firmado.

Según Bertha Harris⁶ muchas de las espiritualmente libres mujeres de las clases más privilegiadas de este París de posguerra optarán por el homoerotismo

⁶ BENSTOCK, Shari, *Women of the Left Bank*. París 1900-1940. University of Texas Press, Austin, 1986.

como marca de su selecta cuna. Natalie Barney será la líder de este grupo de lesbianas que crearon el “grupo femenino de amor ritualizado”, tal y como nos informa Jane Marcus⁷. Buscaban el placer, se concentraban en la búsqueda de su propia mitología y fomentaban una sexualidad libre y no culpable. En este mito del París de las lesbianas, ser lesbiana era ser elegante, bella, estudiar el vestido y la pose, ser indulgente consigo mismas y tener talento artístico. Esta superioridad era más mítica que real. La inmensa fortuna de Barney nada tendrá que ver con la situación de Colette, o de Djuna Barnes, ni de Sylvia Beach, Janet Flanner o Gertrude Stein. Su vida elegante habría de ser financiada por otras fuentes. No obstante la superioridad aristocrática de la que se jactaban, como los dandys, era de una dimensión espiritual.

En las reuniones de este grupo, en el *Temple à l'Amité* del patio trasero de la casa de Natalie Barney, al que solo asistían mujeres, los vestidos que lucirán las invitadas serán de una variedad muy imaginativa. Muchas, adscritas a cierta adoración de Sapho como diosa de la luna, se vestirán de diosas griegas, pálidas y etéreas con un fondo prefabricado de flores primaverales,

⁷ HARRIS, Bertha, “The More Profound Nationality of Their Lesbianism: Lesbian Society in Paris in the 1920’s” en *Amazon Expedition: A Lesbian Feminist Anthology*, ed. Phyllis Birkby, Bertha Harris, Jill Johnston, Esther Newton, and Jane O’Wyatt, 77-88. Times Change Press, New York, 1973, pp. 77-88.

mientras tanto Colette bailaba desnuda reclamando una libertad total para su cuerpo y Dolly Wilde se vestía como su tío y se paseaba del brazo de Janet Flanner, quien, para la ocasión, también optaba por un sombrero de copa a la Brummell y una chaqueta de esmoquin. Estas reuniones de *performers* permanentes han quedado, misteriosamente, olvidadas.

Tal y como Benstock apunta, no era lo mismo vestirse de hombre para una mascarada que vestirse de hombre para la vida cotidiana. Para aquellas mujeres que adoptaron la imagen masculina como vestido diario la Marquise de Belbeuf (la inmensa Mimi), en París, y Gluck y Radclyffe Hall en Londres, el *cross-dressing* no fue tan solo una marca de aristocratismo, “era hermana del dandysmo del periodo y compartía, irónicamente, la misoginia que apoyaba la imitación burlesca que de la mujer haría el dandy”⁸. La transformación de estas artistas en dandys no era ni inocente ni casual. Tanto ellos, los hombres, como ellas, las mujeres, buscaron ese disfraz resbaladizo, el disfraz de dandy, como clara oposición a cualquier definición burguesa de un rol social. Frente a los hombres grises, los guantes amarillos y las flores marchitas en el ojal, frente a la masculinidad de cazador, una sutileza de formas que

⁸ MARCUS, Jane, “Liberty, Sorority, Misogyny”, en HEILBRUN, Carolyn G. y HIGONNET *Representation of Women in Fiction*, (Selected Papers From the English Institute, 1981, New Series, No. 7). Johns Hopkins Univ Press. Baltimore, 1983, pp. 60-97.

impedía tal caza. El dandy es una mujer en ciertos aspectos, pero jamás será una mujer burguesa. Ellas tampoco querían ser mujeres como las construía la norma y la convención. La diferencia estribaría en que ellos querían que ellas se quedasen como estaban, que no cambiasen en absoluto, mientras ellas querían de sus pares cierto cambio de rol, cierta salida del camino. Pero tanto unas como los otros fueron, abiertamente, misóginos, paradójicamente misóginos, claro.

Lucchesi asegura que Brooks al adoptar conscientemente la “feminizada” masculinidad del dandy Robert de Montesquiou, buscaba subrayar su homoerotismo con su misma imagen, intentando con este efecto minar la teorizada creatividad artística netamente heterosexual y, simultáneamente, explorar las posibilidades de una identidad visual lésbica⁹. Igualmente Elliot y Wallace apuntan que la estudiada presentación pública tanto de Romaine Brooks como de Natalie Barney buscaba posicionarlas en contra de la sexualidad dominante de los círculos de vanguardia que las autoras tachaban de homosociabilidad¹⁰. Este término se referirá más bien al asociacionismo de

⁹ BENSTOCK, Shari, *Women of the Left Bank*. París 1900-1940. University of Texas Press, Austin, 1986, p. 180.

¹⁰ LUCCHESI, Joe, “Romaine Brooks, the dandy in Me”, p. 164, en FILLIN-YEH, Susan, *Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture*. New York University Press. New York and London. 2001.

los grupos de vanguardia que fue eminentemente masculino, sin connotar, obligatoriamente, homosexual, sino justo lo contrario.

Esta invocación de la figura del dandy como representativa de lo no auténtico y lo artificial, lo ya construido culturalmente en estadios pasados, se correspondería con lo que Dollimore denomina una estrategia de *(mis)appropriation*¹¹. Esta palabra que significaría cierta apropiación indebida se refiere, en el caso de estas artistas, a su malévola apropiación de códigos masculinos previamente tergiversados. Las autoras no se transforman en un hombre al estiloso modo de una Dietrich, por ejemplo, o de una Garbo. Ellas se visten con estudiados diseños llenos de detalles, de “naderías”, de matices que, diría Barbey, las transportan a otro tiempo y de un golpe las separan de la sociedad de los comunes mortales, vulgares habitantes de la timorata clase media. En este artículo, *The dominant and the deviant: a violent dialectic*, Jonathan Dollimore toma prestado de Foucault la explicación de cómo ciertos grupos sociales al desviarse de la norma se hacen políticamente

¹¹ ELLIOT, Bridget; WALLACE, Jo-Ann, *Women Artists and Writers. Modernist (im)positioning*. Routledge. London and New York. 2002, p. 53. La palabra homosocial data, según el webster on line dictionary, de 1968, y significa, “de, relacionado con, o que tiene que ver con relaciones sociales entre personas del mismo sexo y especialmente entre los hombres. <http://www.merriam-webster.com/cgi-bin/dictionary?book=Dictionary&va=homosociality>

resistentes a través de una serie de estadios negociados. Por ejemplo, en el caso de los homosexuales, el grupo “comienza a hablar en su propio nombre, a forjar su propia identidad y cultura, normalmente en las mismas categorías por las cuales ha sido producido y marginalizado, y eventualmente desafía las mismísimas poderosas estructuras responsables de su creación”¹². La resistencia pues de cualquier grupo marginal necesariamente se mueve a través de un número de estadios durante los cuales se emplearán diferentes estrategias, siempre las más efectivas. Dollimore se referirá aquí a los estadios iniciales, los primeros: “Para los subordinados, al nivel de la lucha cultural... (una) simple denuncia de la ideología dominante podría ser peligrosa y contraproducente. Más bien, ellos en su lugar, o también, deben negociar. Hay muchas estrategias de negociación; estoy interesado aquí en mostrar dos: la transformación de la ideología dominante a través de la *(mis)appropriation* -apropiación indebida- y su subversión mediante la inversión”¹³.

El hombre homosexual se hace, mediante subversión, un dandy, digamos, más ortodoxo. La mujer hace apropiación indebida de esta estrategia. Evidentemente en la cultura decimonónica de la

¹² DOLLIMORE, Jonathan (1986), “The dominant and the deviant: a violent dialectic”, en *Critical Quarterly* 28, pp. 179-92.

¹³ *Ibid.*, p. 180.

“decadencia”, el aristócrata refinado al igual que el dandy había sido, ineludiblemente, asociado con la sexualidad “desviada”. Ya en la década de los años 20 del pasado siglo XX se había convertido en parte del imaginario colectivo tanto para hombres como para mujeres¹⁴. Para Brooks y otras artistas contemporáneas, el uso de dichas estrategias en su apariencia, sus modos y modales y su puesta en escena las entendemos como un reciclaje positivo de un ideario que pretende crear una nueva sexualidad y un nuevo lugar para la mujer en el entorno artístico. Tal y como concluyen Elliot y Wallace, “(...) en estos términos, el Autorretrato de Brooks o Peter (Una joven chica inglesa) son ‘originales’ en el sentido de que se apropian indebidamente del estilo sartorial del dandy decadente para una élite de lesbianas”¹⁵, y, añadimos nosotros, no en el sentido que la crítica de la modernidad ha dado al término “original”.

En este punto hemos de cuestionar a Rosalind Krauss, quien en su conocido artículo “La Originalidad de la vanguardia: Una repetición postmoderna”¹⁶ afirma que “el artista de la vanguardia ha llevado

¹⁴ Ibid., p. 181.

¹⁵ WEEKS, Jeffrey, *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*. Longman. New York, 1981, pp.107-8.

¹⁶ ELLIOT, Bridget; WALLACE, Jo-Ann, *Women Artists and Writers. Modernist (im)positioning*. Routledge. London and New York, 2002, p. 54.

muchas apariencias durante los primeros 100 años de su existencia: revolucionario, dandy, anarquista, esteta, tecnológico, místico. También ha predicado una variedad de credos. Una sola cosa parece mantenerse constante en el discurso de la vanguardia y es el tema de la originalidad”¹⁷. Lo que no parece contemplarse es la función de las mujeres en este entramado de originalidad; observamos cómo en su posicionamiento autoimpuesto y, quizá, poco novedoso, como dandys, muchas artistas de la vanguardia obviaron, o más bien rechazaron conscientemente, este reclamo de originalidad. Quizá simplemente se limitaron a leerlo de otro modo que, parece ser, nadie entendió. El reclamo de Ezra Pound¹⁸, *make it new*, no solo no las impresionaría sino que parecieron trabajar a contracorriente, rescatando modelos literarios y pictóricos trasnochados, anacrónicos, decadentes o siendo tan extremadamente originales que la originalidad, siempre comedida y comprensible, a la que se refería Pound, quedaba traspasada con la consiguiente incompreensión colectiva.

Djuna Barnes será un buen ejemplo de toda esta originalidad demasiado original en su collage de estilos robados de otro tiempo. Su persona era

¹⁷ KRAUSS, Rosalind, “La Originalidad de la Vanguardia: Una Repetición Postmoderna”. *National Gallery de Washington*, 1986. *Ibid.*, pp. 13-29.

¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

una obra de arte: exquisitamente vestida, pese a su conocida, y eterna, precariedad económica, muy alta, siempre estirada, más tiesa de lo confortable y, también siempre, mostrando una altivez y una pose ciertamente aristocráticas. Practicante de un silencio estruendoso, como posicionamiento decidido, solo abrirá la boca para decir alguna lindeza perfectamente construida en lo formal y terriblemente hiriente en lo conceptual. Todas las fotos la muestran bellísima y elegante, estatuaria y distinguida, lo más lejos que pudo construirse del ideal de dulzura del hogar. Ella pasaba el día en los cafés sin hacer nada y sin hablar con nadie, solo mirando la vida pasar y concentrándose en su próximo texto. Su feminidad era sorprendentemente masculina, un híbrido perfecto de lo mejor, y quizá también lo peor, de cada sexo. Se casó muy joven con un breve marido, como es habitual en las dandys, y luego caminó libremente entre uno y otro sexo. Una vez le preguntaron si era lesbiana, no, dijo, si me amase un caballo eso sería.

Las artistas que siguieron la estela de los dandys en su vida y en su obra, o en su vida hecha obra fueron, sin saberlo, las primeras posmodernas. Las categorías de la modernidad se resquebrajaron entre finales de los 60 y principios de los 70. Hal Foster habla de *cross-over*, esto es de apropiación de un nuevo estilo mediante la combinación de géneros. Este *cross-over* se

dio entre la música y el arte, el cine y la performance, la escultura y la arquitectura, la pintura y la cultura popular. En este caso asistimos a una fusión de toda una forma de vida, una imagen pública y una obra artística. La originalidad de la vanguardia se convierte en un mito moderno y Pierre Menard reescribe palabra por palabra el Quijote de Cervantes, esta vez, “infinitamente más rico”¹⁹. ¿Las mujeres que imitan una imagen dudosa masculinidad no están generando un anacronismo que, sin saberlo, enriquece el mismo concepto de arte en la modernidad haciéndolo también “infinitamente más rico”?

¹⁹ Su reclamo “Make it New” parecía obsesionar a todos los contemporáneos, a todos, menos, claro, a las dandys.

1.5

Elsa, Florine
& Rose.

“Cross-dressing” se convierte en un modo de señalar y redireccionar lo inadecuado de las categorías culturalmente definidas de la apropiada masculinidad y la apropiada feminidad.

Susan Gubarn¹

Susan Fillin-Yeh escribe un artículo en el famoso texto editado por Naomi Sawelson-Gorse, *Mujeres en el Dadá: Ensayos sobre el Sexo, el Género y la Identidad*, titulado “Dandysmo, Marginalidad y Modernidad: Georgia O’Keeffe, Marcel Duchamp, y otros Cross-Dressers”. Dos fotografías realizadas aproximadamente en las mismas fechas en la década de los años veinte, y en la misma ciudad, Nueva York, ofrecen la imagen del dandy para los espectadores del siglo XX². Una de las fotografías es de Georgia O’Keeffe, tomada por Stieglitz en 1921. Lleva por título “Un retrato”. La otra, también de 1921, Marcel Duchamp posando de Rose Sélavy. Estos retratos nos presentan a dos

¹GUBARN, Susan, “Blessing in Disguise: Cross-Dressing as Re-Dressing for Female Modernists”, in *Massachusetts Review* XX, 13 Autumn 1981, pp. 477-508

²FILLIN-YEH, Susan, “Dandies, Marginality, and Modernism: Georgia O’Keeffe, Marcel Duchamp, and other Cross-Dressers”, pp. 174-206. *Ibid.*, p. 175.

agentes que generan nuevas significaciones artísticas, culturales y sexuales, incluso nuevas narrativas personales.

La autora habla de Rose Sélavy en su rol de *Femme Fatale*. Una pieza clave para lo que Christine Buci-Glucksmann ha denominado “La arqueología de la modernidad”³. Según la pensadora francesa en su reflexión sobre “El Ángel como alegoría”, el carácter bisexual del Ángel es también un rasgo de su rareza: el Ángel de la venganza, el Ángel de la Historia y el Ángel de la destrucción combinan el principio femenino y el masculino en una única presencia. Estas reflexiones sugieren que los orígenes de lo moderno y de la modernidad podrían derivar no tanto del principio masculino del universalismo, la racionalidad y la coherencia, sino de lo extraordinario, de la otredad, la contradicción, la ambivalencia y la catástrofe, que solo pueden ser expresados a través del método literario de la alegoría, del pastiche, la parodia y la ironía. Estos mecanismos literarios, siguiendo la interpretación que Buci-Glucksmann hace de los textos de Benjamin y de Baudelaire, se derivarían arqueológicamente de los temas del periodo barroco en el que son centrales las metáforas de la biblioteca, el laberinto y la ruina. Esta perversión de la racionalidad humana no encontrará

³ BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Baroque Reason, The Aesthetics of Modernity*. Gage Publications. París. 1984.

su reflejo en el organizado y laborioso empresario, más bien lo encontrará en el dandy/*flâneur*, el bohemio o en la prostituta de Baudelaire.

Esta idea de lo falso, del pastiche y la parodia empapa todo el sistema del dandy, del yo-como-arte, con su afán por lo artificial. Marcel Duchamp parece saber que la mujer de moda ya sea “inalterable, despreocupada, traviesa, aguda, refinada, exigente, equilibrada, pausada, fresca, sofisticada, coqueta, seria, ingenua, etc.: (...) es una colección de pequeñísimas esencias separadas, más parecidas a las piezas de un personaje interpretado por un actor en el teatro clásico... la moda presenta a la mujer como representación”⁴, tal y como apunta Roland Barthes en *El Sistema de la Moda*. El artista se construye y re-presenta vestido de mujer, una mujer paródicamente falsa, hecha de pedacitos de discurso cuya performatividad de género es un modo de desestabilizar las “naturalizadas” relaciones de identidad.

Amelia Jones, por su parte, genera un discurso en torno a la figura de Rose Sélavy, el alter ego de Marcel Duchamp, que usa como excusa para intentar responder a Judith Butler. Este gesto consciente podría ser para la crítica una posible estrategia de construcción

⁴ BARTHES, Roland, *The Fashion System*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1990, p. 254.

de la identidad sexual y, por extensión, de la identidad en general, “el género... como un estilo corporal, es un acto, tanto intencional como performativo”⁵. El contexto ideológico en el que inscribimos el nacimiento de Rose Sélavy, el comienzo del siglo XX, es muy rico, en él encontramos: la masculinizada Nueva Mujer, la altamente feminizada cultura del consumo (representada por la proliferación en el cambio de siglo de infinidad de anuncios para uso femenino), los actores y cantantes que se travisten en sus actuaciones y, termina Jones, “el afeminado y poderoso dandy y su corolario, el *flâneur*. Incluso, trayendo a Rose Sélavy al contexto contemporáneo, el dandy/*flâneur* ha sido recontextualizado con la figura camp y los neodadaístas de los 50 y los 60 en los Estados Unidos”⁶. Efectivamente, la *femme fatal* nombrada por Fillin-Yeh se transforma para Jones en un dandy y también en una comodidad, un objeto vendible. Dentro de todo su discurso, nos merece pararnos en lo referente al nombre, ya que establece, al margen de una lúcida reflexión, una aproximación a lo que era Estados Unidos, y Nueva York en particular, en los albores del siglo XX.

⁵ BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of Identity*. Routledge. New York and London. 1999, p.139. Citado por JONES, Amelia, *Postmodernism and the Engendering of Marcel Duchamp*. Cambridge University Press. 1994, p. 62.

⁶ *Ibid.*, p. 162.

La fotografía de Rose Sélavy expone, para Nancy Ring, el cliché contemporáneo de la manía francesa de todos los americanos. Ese afrancesamiento convertía a la mujer, francesa claro, en una suerte de ser exótico, erótico y lejano⁷. Ring apoya su tesis con fotografías del Vanity Fair y del Ladies Home Journal. Estos anuncios de revistas femeninas, como *Rose*, tendían a cierta erotización de la cara y el cuerpo de la mujer. Todas posando de modo seductor, muy maquilladas y apareciendo tras un velo de misterio añadido por el enfocado suave. Estas fotografías aparecerán siempre yuxtapuestas con grandes primeros planos bien definidos de productos cosméticos y otras mercancías para mujeres. Duchamp claramente explota la pasión de los americanos en la década de los 20 por los productos afrancesados e, incluso, por los artistas franceses, igual que Francia sufrió una anglomanía durante el siglo XIX, el nuevo continente quería afrancesarse, ya en el XX, a toda costa. El mismo artista explicará un tiempo después que la elección de su alter ego, “Rose Sélavy, surgió de un juego de palabras entre las palabras francesas *C’est la vie*, Sélavy, y *Rose* que es el nombre francés femenino más común en el que pude pensar”⁸. El nombre *Rose* también es el de una flor,

⁷ RING, Nancy, “The Politics of Identification: Duchamp’s Femininity,” en *New York Dada and the Crisis of Masculinity: Man Ray, Francis Picabia, and Marcel Duchamp in the United States, 1913-1921*. Ph.D. Dissertaion (North Western University, Evanston, Ill., 1991).

⁸ Duchamp to Katherine Kuh in her “Marcel Duchamp”, en 29th century

y argumenta Ring que igualmente los publicistas de entonces insistían en desprender a los perfumes de las connotaciones negativas que tenían. En una puritana América, los maquillajes fuertes, la barra de labios y la máscara de ojos se asociaban con la prostitución. Con el objetivo de difuminar tal asociación proliferaron las marcas comerciales que llamaban a sus esencias Crema de Lilas o Florecimiento de Violetas. Un experto en publicidad, Carl Naether, argumenta esta pasión por los nombres afrancesados (pasión que aún hoy vivimos): “... Una de las lenguas más atractivas, que posee una especial belleza femenina, es el francés... las frases o las sentencias en francés en una carta, un libro, o un anuncio conllevan un aire distintivo y extranjero. Sugiere que probablemente los bienes sean importados...; al menos, eso es lo que pretenden, para que las mujeres los compren y establezcan los estándares, para entendernos, de los asuntos de moda y sociedad”⁹.

Duchamp remarcará pues su condición de francés, de expatriado. Una condición, la de desclasado y foráneo, básica para la construcción de un ser artístico aurático. Con ello insistirá en su ya afamada “clase”

Art from the Louise and Walter Arensberg Collection (Chicago: Art Institute of Chicago, 1949). 17. Citado por RING en “The Politics of Identification: Duchamp’s Femininity”.

⁹ NAETHER, Carl A., *Advertising to Women*. Prentice-Hall, New York, 1928.

y se posicionará como artista en el terreno del otro. Se construye como comodidad adquirible, pero como otra infinitamente más seductora, más deseable. Tanto el nombre propuesto como el retrato, los códigos visuales, son generadores del sentido completo tanto del artista, como de la mujer, como del producto. Lo sabio del gesto es que Duchamp genera, como la publicidad, una necesidad que antes no existía. Queremos saber quién es el/la retratado. Conocerlo y, si podemos, adquirirlo. Tiene la capacidad de seducir a todos. Un artista convertido en objeto de arte imposible de comprender completamente, ya que usa el pastiche, la parodia, la ironía y la ambivalencia. Duchamp parece perpetuar, o más bien dramatizar, la ambivalencia de género que aparece en toda la definición del dandy de Baudelaire y de D'Aurevilly, con su aire de “elegante indiferencia”, dice Barbey, el afeminado dandy hace propaganda de toda una completa teoría de vida, ... un modo de existir, ... una manera particular de llevar... la ropa.

Los dandys originales eran como bellas mujeres que emplean la coquetería del silencio para seducir a mujeres y a hombres por igual. Estos términos han sido repetidamente empleados para describir la “seductora” figura de Marcel Duchamp. Incluso Robert Lebel, el autor de la primera monografía publicada del artista francés, identifica a Duchamp explícitamente en

términos de dandysmo: “Duchamp perteneció a un tipo mucho más peligroso de *drop-out*¹⁰ que un beatnik, un hippy o un borracho, el tipo cortés, el tipo cool. Él fue un dandy que supo cómo sonreír, que jamás se rendía y nunca se arrepentía... él alcanzó un estado de súper conciencia que lo elevaba al nivel de los grandes visionarios de todos los tiempos... Él organizó su vida como un hombre de frontera, tomando una posición tras otra... ni siquiera aceptó permanecer prisionero de su identidad y de su sexo, tal y como demostró al adoptar el ficticio nombre de mujer, Rrose Sélavy”¹¹. Lebel construye la figura de Duchamp en torno a la contradicción al estilo de Baudelaire; es un ser que ha dejado las convenciones sociales, es por ello peligroso, un individuo de fronteras que jamás abandona ni se rinde, un ser altamente temible. Pero al mismo tiempo es educado, cortés, *cool*. Además fusiona los límites de una apropiada feminidad y de una apropiada masculinidad. Lebel remarca pues la ambigüedad del gesto y articula un discurso en torno a esa misma ambigüedad.

¹⁰ Respetamos el término inglés, pues la traducción perdería connotaciones que nos parecen importantes, un “drop-out” es una persona que conscientemente decide separarse o salir de las convenciones en cuanto a actitudes sociales o responsabilidades se refiere. El diccionario dice: “la persona que deliberadamente vive una vida no convencional”.

¹¹ LEBEL, Robert, “Portrait of Marcel Duchamp as a Dropout,” conferencia dada en una serie en torno a Marcel Duchamp en el Museum of Modern Art, en febrero de 1974, transcrito a los archivos del Museo. Citado por JONES, Amelia, *Postmodernism and the Engendering of Marcel Duchamp*. Cambridge University Press. 1994, p. 177.

También Kynaston McShine reitera esta idea. La imagen que Duchamp proyecta es esa del dandy, elegante, revelando una inteligencia de superioridad aristocrática y creando su propia originalidad tal y como Baudelaire la definió: “El dandysmo de Duchamp esconde la compleja lucha artística por una mayor libertad, cuestionando el mismo propósito del arte”¹². Amelia Jones critica de McShine el énfasis en la idea de mascarada, de fachada femenina para un centro de propósitos artísticos básicamente viriles. La ambivalencia de su autoconstrucción aparece más rica y resbaladiza, una amenaza real al mismo concepto de creatividad, de creador y de obra de arte.

Moira Roth es la teórica que más se ha dedicado a la figura de Marcel Duchamp en América. Ella establece un discurso convincente que justifica la acogida masiva del artista francés por la institución arte, ya en los 60, precisamente en su condición de dandy. Roth se ha interrogado sobre sus estrategias de autorrepresentación y ve en el “culto de sí mismo” de Duchamp un gesto de dandy/*flâneur* que lo hace inmensamente atractivo. Esta “teatralizada” persona dandy, argumenta Roth, culmina en Rrose Sélavy, alter ego que lee como una imagen putativa de la

¹² McSHINE, Kynaston, “La Vie en Rrose”, de McSHINE Kynaston and D’HARNONCOURT, Anne, “Marcel Duchamp”, Philadelphia Museum of Art, Museum of Modern Art (New York, N.Y.) Publicado por Museum of Modern Art. 1973, p. 127. Citado por JONES, p. 179.

femme fatale: “Un dandy podría haber intimidado a la audiencia de Nueva York, nunca la hubiera cautivado. Dos cualidades son constantemente repetidas por los observadores contemporáneos: su seductor encanto y su belleza física y su distanciamiento e indiferencia psicológica, una combinación que resulta clave para la figura de la *Femme Fatale*”¹³. Roth además hace hincapié en la androginia de Duchamp y en su indiferencia que enfatiza apuntando “...su manifiesta aversión hacia un excesivo compromiso u obvio esfuerzo”¹⁴.

Tal y como Mary Ann Doane ha apuntado, la *femme fatale* es un nexo de unión para las nuevas ideas de urbanización y modernidad. La *femme fatale* habitará los nuevos espacios urbanos, los salones de baile, las calles y los restaurantes. Aparece como figura en los trabajos de Freud, y es una pieza clave de los nuevos medios de comunicación de masas, de la fotografía y del cine. La *femme fatale* lleva consigo “el poder de la mascarada, un conocimiento distante, privilegiado y revoltoso tras una fría fachada”¹⁵. Duchamp se

¹³ ROTH, Moira, “Marcel Duchamp in America: A Self Ready- Made”, en ROTH, Moira. *Difference / Indifference: Musings on Postmodernism*, Marcel Duchamp and John Cage (Critical Voices in Art, Theory and Culture). Routledge. London and New York. 1998 , p. 93.

¹⁴ *Ibid.*, p. 93.

¹⁵ DOANE, Mary Ann, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Routledge. New York and London. 1991, pp. 1, 3, 33-34.

construye otra, pedazo a pedazo, como si de un collage se tratase. Germaine Everling le prestará el sombrero y las manos, Man Ray hará el retoque fotográfico y dispondrá la luz. Duchamp genera un ser que solo tiene valor en cuanto a mercancía, él se hace otra, se hace cosa y se vende al mejor postor.

Para Irene Gammel, el empleo de Duchamp de su mismo cuerpo para su arte estaba, sin lugar a dudas inspirado por la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, la reina del dadá neoyorkino, y su original uso de su mismo cuerpo y sus ropas para sus acciones artísticas y su cuestionamiento de los roles de género. También en torno a 1920 y 1921, Man Ray fotografiará a la Baronesa en lo que será su retrato menos conocido, o menos reproducido. En la fotografía Elsa aparece en un plano medio con una chaqueta masculina y un sombrero también masculino. Sin maquillaje y con un gesto nada seductor, más bien ausente, ni mira a la cámara ni parece mirar nada concreto. Su cabello desaparece bajo el sombrero. Un solo elemento, y marginal, dulcifica su masculina austeridad, un broche que decora su oscura blusa, un remedo de diseño victoriano fuera de contexto. Aquí se expone su “estrepitosa seriedad –creativa–solemne– apasionada”¹⁶. Esta masculinizada seriedad

¹⁶ EvFL to JH, ca. Invierno 1922, “Dear Heap –You would please me a heap”, (LR Papers GML), LRC, 3. Se trata de un juego de palabras entre el apellido

será el reverso de la moneda de la frívola feminidad de Duchamp.

Como David Joselit lo expone, la relación de Marcel Duchamp con la masculinidad en su periodo del dadá de Nueva York es algo parecido al efecto “Warren Beatty en el Champú – el hombre menos macho adopta atributos femeninos para seducir a mujeres”¹⁷. La transformación a *femme fatale* es pues, digamos, sutil, o como bien dijo la Baronesa, “Duchamp y Williams ejemplifican la tendencia entre los hombres de la vanguardia a hacer arte radical en sus ratos libres, mientras que viven unas vidas más o menos burguesas, conducidos por sus miedos neuróticos hacia los retos modernos para con su coherencia como sujetos masculinos”¹⁸. Ella, la Baronesa, romperá las fronteras del género de modo sistemático, su vida y su arte se transformaron en una misma cosa, una “cosa” que no fue otra que ella misma. Frente a la Baronesa ya no cabía la tan repetida pregunta: ¿es chico o chica? Frente a su imagen solo cabía “eso”, ¿qué es?

de Jean Heap, la editora, junto a Margaret Anderson de la revista de vanguardia neoyorkina *Little Review*, y la palabra “heap”, un salto... un empujoncito económico, vamos, la Baronesa siempre dependía de la respuesta de sus allegados a estos “empujoncitos”. Citado por GAMMEL, Irene: *Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002, p. 289.

¹⁷ Citado por JONES, Amelia, *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*. The MIT Press Cambridge, Massachusetts. London, England, 2004, p. 9.

¹⁸ GAMMEL, p. 8.

Elsa aparece en la escena dadá neoyorkina como una tempestad, altamente sexual representará la otredad en todos sus aspectos, otra ética, otra nacionalidad, otra clase, otra sexualidad. Una andrógina de intenso pelo rojo con un voraz apetito sexual, una profunda y gutural voz teutona y una ropa hecha a base de detritus urbanos, estridentes joyas de plástico de colores y toda suerte de artilugios birlados. Rondará, de modo permanente, casi como una amenaza, las calles de la Gran Manzana, como una *homeless*, una vagabunda sin raíces o una artista moderna demasiado vanguardista para sus contemporáneos. Su juego de roles sexual no podrá ser pues ni estético ni sutil. Según su biógrafa, esta liberada alemana combatió y rechazó el estigma de la prostituta durante toda su vida, y no por el estigma negativo *per se*, sino porque su “esencia” reposaba más bien en atravesar las identidades sexuales. Su incansable trabajo como una máquina sexual reflejará “el caleidoscópico paisaje de la ciudad, era una consumada viajante, una aventurera sexual y una pícara. Ya era más una figura de ficción que una prostituta”¹⁹. En Elsa se darán el fenómeno que ya nombrara Benjamin, en un solo ser sujeto y objeto, producto y persona, mercadería y vendedor en un solo paquete, o, como escribiría Nietzsche, el colmo de la aristocracia: “la prostituta es el extremo de la aristocracia: no tiene

¹⁹ GAMMEL, Irene, Baroness Elsa, *Gender, Dada, and Everyday Modernity, A Cultural Biography*, p. 64.

el orgullo de la propiedad, ni siquiera de su propio cuerpo”.

Muchos años antes de llegar a Nueva York, la por entonces Else Plötz apareció en el escenario de un teatro de Berlín en ropa de hombre. Estamos en el año 1894, si consideramos ciertos los datos que nos aporta *Fanny Esler*, una novela biográfica que escribiera su segundo marido, el por entonces Félix Paul Greve. Else comenzará a travestirse de hombre incapaz de recordar las líneas que debiera aprender de Ibsen, Goethe, Schiller, Hauptmann o Richard Voss. Todavía ni siquiera había nacido Marlene Dietrich. Para la futura Baronesa el traje de hombre era más natural que el de la mujer. Esta presentación en el escenario vestida de hombre no será nada comparado con su futura presentación pública como guerrera del arte y del sexo, quien con su arte centrado en su mismo cuerpo y su huida de la feminidad convencional parece avanzar las nociones de radicalidad de la posmodernidad. “La Baronesa parece viva hoy debido al interés en el juego de los géneros y en el *acting-out* en el mundo del arte de los 90, como si fuera una tía-abuela muy distante del arte del performance femenino”²⁰. Su apariencia no se limita a difuminar la frontera de los géneros, simplemente arrasa con ellas.

²⁰ HUGHES, Robert, “Days of Antic Weirdness: A Look Back at Dadaism’s Brief, Outrageous Assault on the New York Scene”, en *Time*, 27 January 1997.

En Nápoles realizó lo que bien podríamos llamar un performance proto dadá al entrar en un reservado pornográfico del Museo de la Ciudad. Con gestos ostentosos consiguió convencer al guarda, cuyo propósito era precisamente alejar a las mujeres de tal espacio, de que su extranjería le impediría “sufrir”²¹ al ver el material expuesto en el interior. Así pues pasó al prohibido espacio. “Dentro ella inspeccionó la colección de falos con una objetiva calma, como si se tratase de lámparas antiguas”²². Anticipándose a sus múltiples performance neoyorquinos, Elsa se introduce en un espacio prohibido para las damas y reclama su derecho a ver objetos de temática sexual. Su insistencia puede leerse tanto como un intento de apropiarse de un falo, dada su natural tendencia al hurto, o como una necesidad casi feminista de relativizar la importancia de lo mostrado en el “gabinete secreto” al descubrir el velo de misterio que envolvía al objeto en cuestión como poderoso símbolo cultural. Su acercamiento al falo se torna

²¹ El gabinete de pornografía del museo de Nápoles surgió por la necesidad de preservar todos los “hallazgos indecentes” de las excavaciones romanas. Giuseppe Fiorelli será el primer encargado en establecer una guía de estos indecentes objetos. “La Racolta Pornográfica” será el primer catálogo del museo, un inventario de unas 20 páginas sin imágenes. Una sala “secreta” se abriría en el museo, una sala a la que las mujeres no podían entrar. http://www.art-omma.org/NEW/issue10/text/theory/Naomi%20Salaman_The%20Taxonomic%20Effect.htm [última consulta 8-10-2008] en torno al efecto de la taxonomía de lo pornográfico.

²² SCHMITZ, Oscar A. H.: *Dämon Welt, Jahre der Entwicklung*. Edit. Georg Müller. 1926, p. 226; “Klain Wieland”, p. 104. Citado por GAMMEL, p. 92.

así absolutamente racional y consciente, cognitivo, ella permanece en control de la situación. Además, consigue penetrar en el gabinete pornográfico, un protegido espacio exclusivamente masculino, un asalto escandaloso realizado frente a un público masculino; un acto firmado en su personal batalla contra las convenciones burguesas.

Esta batalla tomó forma artística en las calles de Nueva York y en las páginas de la revista *Little Review*²³. Desde junio de 1918 en adelante, la Baronesa será la estrella de la vanguardista publicación y con ella los temas de género y sexualidad se convirtieron en centrales en la revista. Dentro del círculo de la *Little Review*, la Baronesa conectará con gays y lesbianas, incluyendo al poeta Hart Crane, el pianista de Chicago Allen Tanner, y el cantante francés Georgette Leblanc. Pero será Jean Heap (1887-1964) quien se convertirá en el espíritu gemelo de la Reina Dadá. Una mujer andrógina que llevaba el pelo muy corto, con un corte masculino, tenía ojos marrones, y usaba lápiz de labios. Heap empleaba ropas masculinas, chaquetas -americanas- de sastre,

²³ La revista literaria *Little Review* fue fundada por Margaret Anderson y Jean Heap en 1914 en Chicago. Con la ayuda de Ezra Pound pronto trasladarían su sede a Nueva York. Además de publicar el "Ulises" de James Joyce, asunto que les llevará a los tribunales, serán de las primeras en editar trabajos dadá, y serán las "madrinas" de la Baronesa en la ciudad publicando gran parte de su producción. Los archivos de la revista están en Archival Resources in Wisconsin - University of Milwaukee; Serie 1. Administrative Files 1917-1938, *Little Review* Records, 1914-1964. El trabajo original de la Baronesa; Box 7-Folder 5-.

pajaritas, sombreros y pantalones ajustados apropiados para trabajar en el campo. Ambas se unirán en su batalla contra la trivialidad, el puritanismo burgués, las rancias estéticas sexuales.

Este toque de feminidad, los labios, en esa imagen radicalizada nos acerca a la última figura de la androginia neoyorkina, esta vez pasamos de la neurastenia a la sutileza, del vagabundeo a la alta alcurnia, pero, en la base, el discurso de la transformación del propio cuerpo y de la misma vida en una pieza artística. Stettheimer pintará también a Duchamp extremadamente afectado y a ella misma elegantemente masculinizada. El artista francés se transforma, a los ojos de Florine, en un dandy en versión doble. Uno, ausente, serio, *cool*, aparece vestido de negro y elegantemente sentado en un sillón mientras manipula lo que parece ser su otro yo, un altísimo taburete sobre el que en un inestable equilibrio se dibuja una estilizada, y brillante, sílfide. Un afeminado otro Duchamp, embutido en una suerte de maillot rosa adherido al cuerpo en una sola pieza. La firma del artista se repite hasta la náusea, en tipografía inglesa sobre el sillón y en fríos y modernos caracteres alrededor del marco. MD multiplicado por 27.

Stettheimer era pues consciente de todas las tácticas del *cross-dressing* y del dandysmo. Desde el autorretrato de 1923, que llamó *Portrait of Myself* en el que elige ya no

la androginia, tal y como apunta Fillin-Yeh, sino un ser más bien hermafrodita, etéreo, volátil, frágil y asexual. Su autorrepresentación más ortodoxa del dandy la veremos en otro retrato, esta vez de familia, *Family Portrait No. 2*, también del 1933, una nueva imagen de la artista llena de significación. De hecho su posición declara su marginalidad, ya no solo para el mundo en general, sino para el mundo del arte en particular, esa doble marginalidad de todas las artistas que se dandyficaron a conciencia. Stettheimer ocupa con respecto a su propia familia un lugar extraterritorial. Como una *flâneuse* prefiere verse mirando a los demás y fuera de la acción. Aparece de espaldas y con un perfecto traje de caballero negro, la única concesión a la feminidad sus eternos zapatos de tacón rojos. En todas y cada una de sus autorrepresentaciones repite este motivo, un elemento fetiche que la acerca a una quizá paródica feminidad.

Duchamp fue un dandy reconocido, la Baronesa jugó a un dandysmo más dramático dentro de una acumulación de negatividad tan extrema que acabó devorándola, y Florine se travistió en sus representaciones personificando a un consumado dandy, mientras en su vida real se conformaba con ser una *flâneuse* escondida a plena vista. Todas ofrecieron la *evidencia* de la aceptación por parte de la escena neoyorkina del cambio en los roles artísticos durante

la década de los años 10 y los 20 del pasado siglo XX, una aceptación de la que más tarde, y dados los acontecimientos, parecerán arrepentirse.

VAN-
GUARDIA

2



Borondo - Alejandro Sawa

2.1

Djuna Barnes

Si logras una adecuada preservación de tu mito personal, nada más importará en la vida. No es lo que les pasa a las personas lo que es significativo, sino lo que ellas piensan que les pasa.

Anthony Powell¹

Un dandi puede ser un hombre hastiado, puede ser un hombre que sufre; pero, en este último caso, sonreirá como el espartano mordido por un zorro.

Charles Baudelaire²

Djuna Barnes aparece mencionada en todas las memorias de las personalidades que conformaron el París de la década de los 20, un París lleno de personalidades de todo el mundo, incluidos aquellos expatriados voluntarios venidos de la Nueva América de la ley seca. Era parte integrante de la *McAlmon's crowd*, el mismo grupo que en la década de los 10 habían conformado la vanguardia del Greenwich Village neoyorkino. Se hablaba de ella como de una belleza fría y ácida, poseedora de una inteligencia

¹ POWELL, Anthony, *Books Do Furnish a Room*. Little Brown. Nueva York. 1971.

² BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos. Murcia. 1995, p. 115.

afilada y aguda. Pasaba, decían sus amigos, conocidos y saludados, la mayor parte de su tiempo en algún café del *Boulevard du Montparnasse*; era muy conocida en el Dome, en el Coupole y en el Rotund, pero prefería el menos “americanizado” Café de Flore en el *Boulevard de Sant Germain de Pres*. Vestía siempre una larga y oscura capa, regalo de Peggy Guggenheim, y gastaba sus horas en un absoluto silencio, observando la vida pasar y perdida en sus pensamientos. Era este un ocio exhibido como parte de su tiempo de trabajo.

Barnes gozará de esa fisonomía distinta y totalmente aparte a la que se refiere Baudelaire. Con sus labios muy rojos y su eterno bastón presentará una imagen de sí misma que parece acabar donde comienza. No hay evolución ni aprendizaje. La imagen proyectada a los veinte será la misma que a los treinta, cuarenta y hasta ochenta. Una estilizada figura, elegantemente vestida que caminaba solemnemente por los bulevares de París. Una belleza que atraía a los hombres pero que al tiempo los repelía dada su agudeza y afilado ingenio. Proyectaba una imagen polarizada, mezcla imposible de mujer “formidable” e irlandesa “sentimentaloide”³. Una mujer imperturbable en su paradoja, quien como Baudelaire, por orgullo y rencor, quiso hacerse cosa a los ojos de los otros y a

³ KNOLL, Robert E., *McAlmon and the Lost Generation*. Lincoln, Nebraska. 1962, pp. 167-168.

los suyos propios. Quien deseó erigirse apartada de la gran fiesta social, “como una estatua, definitivo, opaco, inadmisibles”⁴. Una “cosa” construida por oposición al modelo de la mujer burguesa correcta y previsible. Los obligatorios ornamentos que la mujer al uso habría de llevar en toda ocasión no serán para Barnes más que la marca de la servidumbre femenina a los deseos de los hombres y los esculpidos cabellos llenos de tirabuzones las serpientes entre las que quedará atrapada. Un sobrio traje negro, una blanca camisa, un pañuelo en su cuello, un sombrero también negro y un largo bastón de pastor, con un querubín de plata por empuñadura. Parecía, como Burton Rascoe afirmará, una figura de Watteau salida de alguna fiesta galante⁵.

Djuna Barnes: Una elegante cabeza que se alza sobre un estilizado cuello y un largo y aristocrático cuerpo. El pelo rubio melocotón con ondas. Afilada, ladeada y desdeñosa nariz. Ojos luminosos enigmáticamente hundidos con una mirada desnuda y firme como un gato siamés. Su boca forma una inamovible elipse, casi de los Habsburgo. Genera el efecto de un ave zancuda, indiferente, preparada y aislada, detenida en una larga pausa.

Bacon, Peggy⁶

⁴ SARTRE, Jean Paul, *Baudelaire*. Alianza editorial. Madrid, 1994, p. 52.

⁵ LYNN BROE, Mary (ed.), *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*. Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville. 1991, p. 5.

⁶ BACON, Peggy, *Off with Their Heads! McBride & Company*. New York. 1934. *Ibid.*, p. 5.

La letanía de anécdotas y leyendas de su figura pública persiguió a Djuna Barnes durante los noventa años de su existencia. Todos los retratos la convierten en una figura rica y controvertida, incomprendida, seductora y contradictoria. Una figura, como la de todos los dandys, de límites difusos. Una artista que vivirá en una romántica mentira, como diría de ella Peggy Guggenheim, o que ejercerá una permanente autotortura, como dirá Antonia White, “uno debe perpetuar el espectáculo de su autolaceración”⁷. O una que podía beber té y absenta con solemnidad en el Aldon, mientras sostenía un tenedor amenazando a una “dama” que la hubiera mirado bajando sus anteojos; o amenazar a John Hayward con la cabeza de hierro de su eterno bastón; o imitar a Sir Francis Rose con su maquillaje violeta y verde en alguna plaza de Tanger; o, durante la depresión, sentarse, con sus labios de un rojo intenso, ataviada únicamente con un carísimo “picardías” negro, mientras esperaba que su hermano le diera alguna moneda para tomar un autobús. Compleja en su vida privada rechazará cualquier posible control de la audiencia y cualquier definición estanca. En 1968, una bibliotecaria de Filadelfia que estaba preparando una exposición sobre *Nightwood* escribió, muy correcta, a la señorita Barnes interesándose por los detalles de su vida. Barnes indignada le contestó

⁷ Ibid., p. 5.

que los escritores no revelan tales circunstancias y que si ella lo hubiera hecho, la bibliotecaria ya debería haberlo leído. Como afirman muchos estudiosos de su obra, durante toda su vida mordió la mano que le dio de comer.

Djuna Barnes podía ser tierna, severa, nostálgica, estirada, encantadora, sentimental, pedante, terca y sobre todo muy vanidosa. Ella aparecerá de modo oblicuo y tangencial en todas y cada una de sus obras. Se va desvelando mientras se vela cada vez un poco más. Elegirá un destino decidido, disfrazada de otra cosa, una espartana mordida por un zorro que sonreirá cáusticamente mirándonos con desdén, “querida *Little Review* –escribiré a Margaret Anderson como respuesta a un amplio cuestionario en torno a su persona, para el número final de la vanguardista publicación–, lo siento pero no me interesa responder la lista de preguntas. Tampoco tengo ese respeto por el público”⁸. La Baronesa no levantaría una pata por la humanidad, Barnes desprecia, literalmente, al público. Una refinada, increíble, bella, leonina o dandy, que descende de un mismo origen; participa del mismo carácter de oposición y rebelión. Como los demás, será una representante de lo mejor que hay en el orgullo humano, de esa necesidad, demasiado escasa aun

⁸ Ibid., p. 66.

hoy, de combatir y destruir la trivialidad. De ahí nace, en los dandys, esa actitud altiva de casta provocadora, aun en su frialdad⁹.

Vivirá su vida ritualizada en el silencio, “si –dirá, haciéndose eco del mítico silencio de Brummell– cultivas tu silencio, tus palabras últimas serán más provechosas”. Rehusará generar una “única” voz y aparecerá incómoda ante cualquier forma de arte “canónico”, perdiendo, en ocasiones, la coherencia poética a propósito. Explorará todas las perversiones terminando sus piezas sin un final y llevando al lector al límite de su tolerancia. Reconstituirá sus personales categorías culturales de lo “masculino” y lo “femenino” interrogando las convencionales dicotomías de género mientras explora el deseo femenino en toda su amplitud. Arremeterá contra todos aquellos que tienen la mentalidad trimada y la moral sellada en los bordes.

Barnes combinó su trabajo de periodista con su obra literaria más seria. Para ella su “prosa de revista” no era más que un completo despilfarro¹⁰, una pérdida de tiempo. Pero lo cierto es que sus artículos para medios

⁹ BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos. Murcia. 1995, p. 116.

¹⁰ Tal y como ella misma afirmaría en una entrevista concedida en 1950 a Dan Mahoney, ella consideraba su magazine prose, “utterly wasteful”. (inservible, una basura, un desperdicio).

tan dispares como *The New York Morning Telegraph*, *Charm*, *Vanity Fair*, *Theatre Guild*, publicados entre 1917 y 1929, suponen una auténtica mina y un repertorio de personajes para su futura obra de ficción, en la cual encontramos las claves de su estética. Siguiendo a Cheryl J. Plumb podemos encontrar en el periodismo de Barnes dos tradiciones que corroborarán nuestra tesis; una estética decadente relacionada con el simbolismo y un permanente impulso a la sátira. Cierta impertinencia y cierto sentido de la diferencia, componentes esenciales del dandysmo. Es más, el foco de la tradición simbolista en sus textos primerizos es un intento individual de descubrir vías satisfactorias para vivir, vías que no nieguen el crecimiento del espíritu humano, vías que conserven el último resplandor de dignidad en tiempos de decadencia. Esta vía no será otra que una obsesiva dedicación al arte, única vida digna de ser vivida, y, acompañando esta decisión, esta determinación del sacerdocio, una feroz crítica a la vulgaridad de la clase media. Verá pues en el arte algo que trascenderá a la propia muerte y al artista como un ser separado y superior al hombre común, al hombre de la multitud. Será una *outsider*, una reportera de una cultura con la que no se comulga, una observadora anónima escondida a plena vista bajo su inamovible máscara.

En sus primeros artículos, escritos entre 1913 y 1922 para el *Bruno's Weekly* y el *Morning Telegraph*, Djuna Barnes se expresa en su visión crítica, y altamente ácida, de los valores de la clase media. De modo consistente se identifica con, y se construye como, un artista. Opina que los tópicos típicos del alma de lo americano son “las prisas, la ostentación y la vulgaridad”. Su espíritu superior, de artista de la modernidad, no puede quedar impasible ante la vulgarización generalizada de los bien pensantes. Donde su desdén, sin embargo, llega a su máximo esplendor será cada vez que hable de la mujer de clase media. Hablando del público, esos “zánganos aburridos”, comentará: ...oscuras mujeres que planean despreocupadamente sobre raras ediciones de Emerson, Longfellow y Riley... o mujeres gordas cargadas con perros diminutos...que dicen que “adoran” todas las “tendencias”, es algo tan grande el “progreso”... o aún peor, el tipo turista (...), o la joven mujer que exclama entusiasmada “qué concepción de la línea y el color”¹¹. Esa burguesía de primeros de siglo que comenzaba a poblar las ciudades y sus múltiples distracciones serán su fuente de ingresos y su gran pesadilla. Por supuesto, como para sus pares dandys, la dama correcta y apropiada era el centro de la diana, por ser el objeto visible más representativo de una vida normativa y normalizada, de una vida como “debe de ser”.

¹¹ BARNES, Djuna, “Three Days Out”, *New York Morning Telegraph, Sunday Magazine*, 12 August 1917, p. 4.

Djuna ridiculizará de modo sistemático a todas las jóvenes que representan una inocencia perfectamente entrenada que niega todo lo que pueda ser doloroso o gozoso. Tal y como ya hicieran los escritores del siglo XIX, señalará en sus textos lo pernicioso de esa construcción cultural, esa estrategia de poder que será la buena y correcta mujer, aquella a la que sistemáticamente se le aplicaban los valores de modestia, resignación, obediencia, sentimiento del deber, y un innumerable abanico de “virtudes”. A ella, a la mujer correcta, se le culpará de la mala calidad de las novelas más vendidas, de la generalizada persecución de la figura de Madame Bovary o de la castración de las piezas de Shakespeare cuando hubieran de llegar al gran público. Por el contrario, para Barnes, la vida del artista, o la vida del ser que posea una superior sensibilidad, es una vida plena porque no niega ni el dolor ni la vida de los sentidos. Muchas de sus entrevistas se centrarán en este tema que le obsesionará toda su vida. Se cuestionará ¿cómo vive el artista?, ¿debería casarse un artista?,... invariablemente la respuesta a la primera pregunta será, observando la vida, la vida de las calles y de los caminos, la vida bajo presión: “Habla con la chica de la calle, habla con la joven del convento; habla con el panadero; habla con el rey; ve a las raíces... se siempre consciente; estate alerta; ten ojos y úsalos; ten oídos y

entrénalos; ten una lengua y habla poco. Si cultivas tu silencio, tu sonido último será provechoso”¹².

Parece aquí hacerse eco de ese Señor Constantin Guys, enamorado de la multitud y del incógnito. El Sr. C.G. descubrió, él solito, las artimañas de su oficio, la señorita D.B., por su parte, se aprenderá el diccionario de memoria y poco más, ya que no fue al colegio, fue formada en su casa a base de literatura y pintura, y nada más. El Sr. C.G. también estuvo vinculado a la prensa, también observaba la vida y la ilustraba. Era no tanto un artista más bien un hombre de mundo¹³. La palabra artista la entiende Baudelaire en un sentido muy restringido, la palabra hombre de mundo en un sentido muy amplio. Hombre de mundo, es decir, hombre de mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de todas las costumbres; artista, es decir especialista, hombre atado a su paleta como el siervo a la gleba¹⁴. El hombre de mundo, en nuestro caso, la mujer de mundo, quiere saber, comprender, apreciar todo lo que pasa en la superficie de nuestra tierra. El artista, sigue Baudelaire, vive muy poco, o casi nada, en el

¹² BARNES, Djuna, “David Belasco Dreams: The Chronicles of One Wanderer among the Heavy Timbers of Antiquity”, *New York Morning Telegraph, Sunday Magazine*, 31 December 1916, p. 1.

¹³ BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos. Murcia. 1995, p. 83.

¹⁴ *Ibid.*, p. 83.

mundo moral y político. La mayoría de los artistas son brutos muy hábiles, simples peones, inteligencias de pueblo, sesos de aldea. Su conversación, forzosamente limitada a un círculo muy estrecho, se vuelve muy pronto insoportable para el hombre de mundo, o la mujer de mundo; para el ciudadano espiritual del universo. Será así la curiosidad el punto de partida de su genio, y en el caso de Barnes una curiosidad que la llevará a comentar una realidad moral asfixiante y una vida política frustrante.

Con lo que se refiere a la segunda cuestión, ¿debería casarse un artista?, y pese a no ser muy específica, deja caer que uno nunca pondrá dos pasiones en la vida, o se es artista o se ama, no hay elección. Uno no deberá estar o quedar enamorado, ya que se tiende a la desconcentración, se trabaja de modo frío y distraído, y se descuida el pensamiento lógico. La vida debe servir al arte, y desde que el arte real del dandy es la construcción de su misma identidad y de su persona pública, la vida pues habrá de servir a uno mismo.

Djuna será, desde el principio de su carrera, un pintor de la vida moderna, una oteadora de todos los posibles perfiles que componían la realidad de su momento histórico. Para ella su arte no será más que “cierta insolente necesidad de crear”, pero, o quizá por eso mismo, su verdadera insolencia será la de afirmar una

existencia personal, una existencia privada, silenciosa y ajena a toda normativa impuesta. Una existencia de mujer de mundo.

2.2

Marketing de hornacina

Cabanne: Eras un hombre predestinado para América

Duchamp: Podríamos decirlo así, sí.

Pierre Cabanne¹

Tenía 29 años y portaba una suerte de halo... estaba creando su propia leyenda... En ese tiempo, la reputación de Marcel Duchamp en Nueva York como un Francés se equiparaba solo a la de Napoleón y Sarah Bernhardt.

H.P. Roche²

En 1913 el siempre acicalado y, como diría Umbral, recién duchado Condé Nast, conocido ya por su éxito en *Vogue*, comprará los derechos del nombre de, la ya por entonces conocida publicación, *Vanity Fair*, y creará un híbrido que llamará *Dress & Vanity Fair*, que sacará al mercado cada tres meses. Esta publicación había tenido tres vidas que la irán transformando en un auténtico documento para investigar la era victoriana, a decir de su más ilustre ilustrador, Sir Leslie Ward. Del inocentón periodo inicial de Manhattan,

¹ CABANNE, Pierre, *Dialogues with Marce Duchamp*. Da Capo Press, NY 1983.

² ROCHE, H.P.: "Souvenirs of Marcel Duchamp", en LEBEL, Robert: Marcel Duchamp, Paragraphic Books; Reissue Edition 1967.

1859-1863, pasando por la segunda etapa londinense, de 1868 a 1914, en la que se retrataba a “la flor y nata de la sociedad”, hasta su tercer y último estadio americano, estadio este en el que la revista se enorgullecerá, imperturbable, de dedicarse a la caza y captura de todos aquellos que amasen el lujo ostensible, gastasen cantidades ingentes de dinero en fruslerías y derrochasen ese ocio vicario al que se referirá, un poquito después, Thorstein Veblen.

Tras esta azarosa historia llegará el pulcro de Nast y contratará en 1914 a un nuevo editor, Frank Crowninshield³, algo así como “Paco con corona en el escudo”, cierta resonancia aristocrática propia de los líderes del papel couché. Este nuevo editor se encargará de modernizar la publicación haciendo de la revista un producto típico de la “Era del Jazz”. *Vanity Fair* promocionará el trabajo de muchos artistas modernos, Picasso, Matisse y Brancusi, de ilustradores, Miguel Covarrubias y Paolo Garretto, y de otras tipologías de artistas. Publicará ensayos de nuevas figuras de la literatura; Dorothy Parker, Anita Loos, Gertrude Stein, D.H. Lawrence y Aldoux Huxley, y ayudará a popularizar y perfeccionar el género del retrato de celebridades mediante la publicación de la

³ Frank había ya publicado, en 1908, un libro llamado *Manners For The Metropolis: An Entrance Key To The Fantastic Life Of The 400* (1908). Reeditado en versión facsímil por Kessinger Publishing, LLC, en febrero de 2008, e ilustrado por Louise Fancher.

obra de Edgard Steichen, Man Ray, Cecil Beaton, y Baron de Meyer. La revista se erigirá en una suerte de barómetro de la vida social de Nueva York, la vida toda en general, y la vida artística, en particular. Rastreará, eso decían Nast y Crowninshield, la “sociedad de los cafés” de la gran manzana, las fiestas y cenas hibridadas en una suerte de salón literario, artístico, deportivo, político y cinematográfico. Eso sí, un salón este que habría de ser “de la alta sociedad”.

Frank Crowninshield será, además, uno de los organizadores del *Armory Show*. De hecho, ya en 1917 la revista tenía noventa mil fans que seguían a todos los artistas elegidos por su varita mágica como baluartes del arte moderno. Todas las imágenes de este nuevo arte moderno, las de cubistas, futuristas y surrealistas aparecerán en la revista junto a las fiestas, la moda, el teatro y los deportes. La modernidad de la vanguardia comenzando a ejercitarse en su sentido del negocio, intentando, al mismo tiempo, profundizar en su nuevo sentido estético. Crowninshield lo tenía muy claro: “Toma a doce hombres y mujeres cultivados; vístelos apropiadamente y favorecedoramente; siéntalos a cenar. ¿Qué dirán estas personas? *Vanity Fair* es esa cena”⁴. El aspecto que tales invitados tendrían puede verse en una fotografía de 1915 en la que aparece

⁴ COLLINS, Amy Fine, “The Early Years: 1914–1936”, *Vanity Fair* (Marzo 1999), p. 149.

nada más y nada menos que Marcel Duchamp⁵. El francés posa con un traje oscuro, una impoluta camisa blanca y pajarita de lunares. Con la raya en medio y pelo engominado hacia atrás. Parece cualquier cosa, la verdad, menos un artista de vanguardia, un “radical” artista de vanguardia. Quizá eso sería más el genio de Crowninshield que el del francés, pues bueno era él en la destreza de la traducción desde el arte más trasgresor a la imagen más aceptablemente “rompedora”.

Duchamp llegará a la ciudad de Nueva York en 1915. Representará para los americanos, y para sí mismo, una nueva tipología de artista. Antes, en París, había llevado una vida, tal y como apuntara Gabrielle Buffet-Picabia, más bien solitaria en su estudio de Neully, con una disciplina casi jansenista y ciertamente mística. Él mismo reconocerá que era un bibliotecario, que no tenía intención alguna de exponer o de hacer una *oeuvre* ni, mucho menos, de vivir una vida de artista. Pero, la misma Gabrielle lo cuenta: al llegar a los Estados Unidos, Marcel Duchamp sufrirá una abrupta e impactante transformación, se adaptará

⁵ Esta fotografía fue tomada por Pach Brothers y aparece en el catálogo de Naumann “New York Dada”, p. 35. La foto que reproducimos pertenece al *Vanity Fair Store* y es de 1934, fue tomada por una amiga de Duchamp, Lusha Nelson, y fue publicada en ese mismo año 1934. Así pues parece que el francés fue un asiduo de la publicación a lo largo de su carrera, antes y después de nacionalizarse americano.

perfectamente al violento ritmo de la ciudad, se erigirá en el héroe de intelectuales, de artistas y de damas asiduas a los nacientes salones neoyorkinos. Abandonará su monástico aislamiento lanzándose a todos los excesos posibles pero, eso sí, manteniendo cierta delineada conciencia de sus propósitos e intereses. Con todo, la extravagancia de sus gestos se determinarán según un análisis experimental y una concienzuda disección de su misma personalidad, una personalidad que buscaba ser excepcional, una prefabricada personalidad para un ser desapegado de toda contingencia humana considerada “normal”.

Obviamente Duchamp no podrá negar la evidencia y asegurará, tiempo después, en una entrevista con Sweeney, que fabricó su, esa, personalidad, generando un sujeto inspirado en un modelo, el dandy decimonónico; en particular, asegurará, en el “dadá dandy” Jacques Vaché. Su aristocrática aparición en la escena artística neoyorkina significará, para los americanos, la posibilidad de una nueva tipología de artista, un nuevo modelo pleno de glamour y languidez europea en un país que andaba buscándose a sí mismo y que estaba ya aburrido de rendir cuentas a la ética protestante. La primera reacción pública ante este aristócrata aparecerá en un artículo de 1915. La revista que lo publicará, *Art and Decoration*, y el título del artículo: “Una inversión completa de opiniones

en torno al arte por Marcel Duchamp, Iconoclasta”. El periodista comentará, entre fascinado y confuso: “ni habla ni mira, ni actúa como un artista, en el sentido aceptado de la palabra, él no sería un artista”⁶. Interpretará ante todo su público, amigos, familia y conocidos, una clara aversión a cualquier tipo de esfuerzo y a cualquier compromiso, hablará pausadamente, con la relajación de un dandy consumado, su *oeuvre* se reducirá a un gesto intelectual y engrandecerá su misma falta de ideas declarándose un vividor experto en el arte de respirar.

Duchamp se había encargado personalmente de acumular capas de significación que le harán miembro de esa sociedad de individualidades, la sociedad de los superiores seres dandys. *Life* publicará un artículo en torno al artista en 1952, tres años tras la famosa portada del masculinizado Jackson Pollock. Duchamp aparece como un tipo “extraño”, con unas exóticas raíces extranjeras, y se hablará de él como de un francés enjuto, genial, de ojos grises. Además de este aspecto exterior, elaborará unas prefabricadas maneras, una dramatizada cortesía y un pulidísimo encanto. Siempre se presentará ante el público como un intelectual. De nuevo, la vida de Duchamp más

⁶ “A Complete Reversal of Art Opinions by Marcel Duchamp, Iconoclast”, en *Arts and Decoration*, vol. 5 (September 1915), p. 442. <http://www.dada-companion.com/duchamp/interviews.php>

que la de muchos otros artistas compone gran parte de su obra⁷. Una posición ambivalente y contradictoria que inventa una pose indiferente, desmontada por Amelia Jones, y un famoso silencio, que es imposible por definición, según Cage, y está sobrevalorado, para Beuys⁸.

El supuesto valor que demostrará al rechazar la evidente explotación de su éxito, por una explotación más sutil y disimulada, atraerá, comenta un artículo del *Arts Review* en 1966, a muchos jóvenes artistas. Dirá Burn Guy, ya en la década de los ochenta, el hecho de que haya gastado gran parte de sus 79 años jugando al ajedrez y dando clases de francés cuando podría haber explotado su éxito solo parece añadirse a su estatura. El valor inherente en su actitud gusta particularmente a los artistas más jóvenes⁹. Efectivamente, el mito que consigue elaborar es el de un héroe paria que opta por el silencio, renunciando, tal

⁷ HULTEN, Pontus, *Preface to Jennifer Gough-Cooper and Jacques Caumont, Plan pour écrire une vie de Marcel Duchamp*. París: Centre Nationale d'art et de culture George Pompidou, Musée national d'art moderne, 1977, p. 9.

⁸ En 1963, Joseph Beuys realizará su famosa performance "El Silencio de Duchamp ha sido sobrevalorado", la protagonizará en un momento en el que, efectivamente, la persona y el personaje de Duchamp estaban comenzando a invadir el mercado americano, la prensa americana, el mundo editorial, la academia y las escuelas de arte americanas.

⁹ BURN, Guy, "Marcel Duchamp Marchand du Sel Profile", en *Arts Review* 18, n.º. 12 (June 25, 1966): 306-7, at 306.

y como afirma Sontag, a una vocación¹⁰. Evitará cualquier dato referente a su actividad artística real para declararse a sí mismo un “respirador”: el arte era un sueño que se había vuelto innecesario... digamos que yo pasaba mi tiempo no pintando. Yo soy un *respirateur*. Lo disfruto enormemente¹¹. Pero eso no será todo, en otra entrevista afirmará haber permanecido absolutamente inactivo, “no he tenido ni una sola idea en diez años”, luego afirmará que dejó de pintar esperando otras ideas que nunca llegaron; y que es un retirado, un pintor retirado y un hombre de negocios retirado, y eso que, eso cree él, nunca fue un hombre de negocios. Efectivamente, el dandy no debe hacer nada, al menos nada productivo, por definición y casta. Y el dandy además vive, también por definición, asentado en la misma paradoja y en una cierta dulce mentira.

Lo más sorprendente es que todo esto será un mito de sí mismo, pues obviamente habló, y mucho, no fue en absoluto indiferente a nada que se refiriese a su obra, aunque proclamara que sí, y trabajó, trabajó bastante. Pierre Bourdieu en su artículo “La Invención de la Vida del Artista”¹² se refiere a la “fórmula de Flaubert”,

¹⁰ SONTAG, Susan. “The Aesthetics of Silence”, en, SONGTANG, Susan: *Styles of Radical Will*. Picador. New York. 2002.

¹¹ LEBEL, Robert, “Lebel en Marcel Duchamp”, *Newsweek* 54, n°. 19 (November 9, 1959); 119.

¹² BOURDIEU, Pierre, “The Invention of the Artist’s Life”. Yale French Studies, n°. 73. Everyday Life (1987), pp. 75-103. Yale University Press.

en particular a su estrategia de la indiferencia y el desinterés: “En este mundo, la cuestión más importante es mantener el espíritu de uno en una elevada región, lejos de las miradas burguesas o democráticas. El culto de las artes genera orgullo; nunca hay demasiado del mismo. Esta es mi regla”¹³. Tal y como infiere Bourdieu, este aristocratismo, que conduce a Flaubert a soñar en regiones de mandarines, le lleva a posicionarse en el rol de la indiferencia, del desapego, y como el espectador cuasi divino de aventuras predeterminadas. Flaubert se posiciona con tal regla autoimpuesta en una doble negación, oponiéndose como artista a la burguesía y al pueblo, y se sitúa en un foso de pura artisticidad contra el arte burgués y el arte social. Ejerce esa negatividad sistemática propia de la autonomía moderna, el artista se erige como ser indeterminado que va fluctuando en sus elecciones para evitar esa impaciencia por los límites.

Así pues la indiferencia de Duchamp tiene su base en la formación de la bohemia en el siglo XIX. El artista de la modernidad ya se obsesionó por afirmar su libertad y su individualismo y por distanciarse, lo más posible, de la mediocridad de su propia clase. El artista se transforma en un ser sin raíces ni ataduras, en un sujeto puro, cuyo único baluarte es

¹³ Gustave Flaubert a Mme Gustave de Maupassant, 23 Febrero 1872.

rechazar de pleno el mundo burgués. Este rol de rebelde metafísico con ese remarcable sentido de la ironía se acerca a cierto nihilismo autodestructivo, al más puro estilo Des Esseintes o Dorian Gray. Al mismo tiempo que se muestra indiferente se está autoconstruyendo para el mundo del arte, facilitando su mismo endiosamiento, viviendo su propia afirmación de que “la idea de una gran estrella viene directamente de una suerte de inflación de pequeñas anécdotas... La cosa está completamente basada en historias inventadas”¹⁴. Evidentemente Duchamp aprovecha ese fetichismo del sujeto, esta mistificación que el capitalismo cultural ha generado en torno a la noción de autor, como apunta Claramonte: “lo que en los inicios de la cultura mercantil del capitalismo pudo ser un fetichismo del objeto, de la mercancía, se tradujo pronto en un fetichismo del sujeto-autor, en un misticismo de la marca como referente de las posibilidades de percepción y organización de la experiencia”¹⁵. El autor ensalzado por sí mismo, reinventado para el mercado del arte.

En esta transformación a la yanqui del francés está la base de todo el ulterior desarrollo del fenómeno

¹⁴ CABANNE, Pierre, *Diálogos con Marcel Duchamp*. Anagrama. Madrid, 1996.

¹⁵ CLARAMONTE, Jordi, *La República de los Fines*. Cendeac, 2010.

Duchamp. Como afirma Moira Roth¹⁶, desde el momento en que Duchamp llegó a América su “encanto” sedujo tanto a los reporteros más básicos como a los intelectuales más elitistas de la Gran Manzana y, cómo no, al señor Crowninshield. En París, ya lo señalamos, se separará deliberadamente de cualquier grupo artístico concreto eligiendo calculadamente vivir al margen de todo y de todos. Pero en Nueva York la estrategia cambiará radicalmente.

Duchamp se fabricó a sí mismo en América y para América, cosa que afirmará él mismo al ser preguntado. En América no había competencia, y América estaba preparada para revelar la vida y obra de Duchamp al mundo entero, será el lugar idóneo para alguien obsesionado con generar su propia imagen, para perpetuar tal imagen y para controlar la posible lectura de la misma. Como concluye Roth: “Duchamp y América se sirvieron muy bien el uno al otro. Duchamp quería la fama y la obtuvo. América quería obtener un puesto firme en la historia del arte y utilizó a Duchamp para tal propósito¹⁷. Marcel

¹⁶ ROTH, Moira, *Difference/indifference: musings on postmodernismo, marcel duchamp and john cage*. CriticalVoices in art, Theory and Culture. G + B Arts International. 1998.

¹⁷ A decir de Roth, todo el impacto de Duchamp en el NY de 1915-1923 lo consiguió por su presencia literal en la escena, y a través de los mitos y las leyendas crecidas en torno a esta presencia. Muy poco de su trabajo artístico fue visto o expuesto tras el “Desnudo” de 1913 en el Armory Show. De hecho, “El Gran Vidrio” no se exhibió hasta 1926. Aunque dos de sus Reddy-

Duchamp se hará así baluarte de la modernidad en América, la modernidad aceptada y domesticada.

La modernidad que mostrara una contemporánea suya, la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, también llamada R. Mutt por algunos, no parecía estar predestinada para tal nuevo país, ni parecía haber forma humana de domesticarla. Tal y como Lawrence Rainey escribe en su estudio de la cultura económica del modernismo: “Condé Nast, dueño de *Vanity Fair*, será un pionero en lo que hoy llamamos ‘marketing de hornacina’, como tal *Vanity Fair* se encargará de la audiencia más selecta de adinerados lectores, y no de la audiencia de masas”¹⁸. La audiencia a la que se dirigía la revista será aquella atraída y fascinada por cierto “estilo” en todas las cosas. *Vanity Fair* era muy consciente de sus limitaciones no arriesgándose a desagradar a sus potenciales compradores con unas dosis demasiado excesivas de experimentación o controversia. Nada de sexo, nada de cruce de categorías, mucho menos de poemas *heavy-metal*, nada de gritos ni sonidos poco ortodoxos, nada de performances callejeros ni de construcciones corporales. Nada de todo aquello que definirá a la

mades se expondrían en una galería burguesa en 1916, solo obtendrá cierto reconocimiento a un nivel público en 1917 con el escándalo del urinario.

¹⁸ RAINEY, Lawrence: “The Cultural Economy of Modernism”, en *The Cambridge Companion to Modernism*, ed. Michael Levenson (Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 51.

Baronesa Dandy Elsa o Reina del dadá neoyorkino. Sin duda Crowninshield, que tan bien avenido estaba con Duchamp, conocerá a la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, quien, como el editor y el francés, irá al salón de los Arensberg, no asiduamente, sino una sola y única vez que jamás se repetiría. Sin embargo, a la famosa cena de elegantes cultivados no será invitada. Obviamente no podrían arriesgarse a que la estilizada dama se presentase semidesnuda con un sujetador de latas de tomate, con un canario de cresta caída colgando del escote, una mini minifalda amarilla eléctrica y unas botas de dominatrix rematadas con un látigo terminado en una bombilla. Esto se alejaba, allá por 1915, demasiado del concepto de “hornacina” que el señor corona en escudo parecía tener a bien promocionar.

El dandysmo de la Baronesa¹⁹ no fue asimilado por los neoyorkinos que adoraban el dandysmo de Duchamp, ambos padecerán macrocefalia y serán construcciones de sí mismos, *self-readymades*, pero ella era “demasiado improbable”, como diría el otro dandy de couché, y Marcel nunca se dejó la probabilidad totalmente abierta dejando los ribetes bien cosidos a las esquinas de cada una de las mesas donde fue invitado a cenar (y fueron realmente muchas).

¹⁹ DURÁN; Gloria G., *Baronesa Dandy, Reina Dadá: La obra-vida de Elsa von Freytag-Loringhoven*. Pepitas de Calabaza, Logroño, 2011.

2.3

Alejandro
Sawa

Nos separaremos, pues. Él dejará de latir algún tiempo; yo habré, aunque me rechinen los dientes, de continuar oyendo, a falta de otro, el tic-tac siniestro de la péndula de Baudelaire: «Es la hora de embriagarse; embriagaos a cualquier hora, en cualquiera sazón, no importa en qué sitio ni en qué momento, para resistir el peso de la vida; embriagaos, embriagaos sin tregua, de vino, de amor o de virtud; pero cuidado de permanecer siempre ebrios.»

Alejandro Sawa, “Iluminaciones en la sombra”¹

Yo soy un extemporáneo; siempre en mis lecturas de las tristes hojas periódicas de Madrid el presente me parece cosa del pasado o de una vaga realidad de ensueño. Mis contemporáneos son, al estrechar sus manos, fantasmas inciertos de los que no sé sino que se llaman López, Martínez, García... No tengo la psicología de ellos, y frecuentemente me perturban al sentir que no conozco el idioma que hablan; son, sin embargo, mis contemporáneos y mis compañeros.

Alejandro Sawa, “De mi iconografía”²

¹ http://www.elfantasmadelaglorieta.com/11__alejandro_sawa.htm

² SAWA, Alejandro, *Iluminaciones en la sombra*. Nordica libros. Madrid 2009

*Este artículo apareció publicado, el 1 de mayo de 2009, en el Faro de las Letras, la revista literaria dominical de El faro de Murcia (periódico que ya no se edita). El seudónimo Grande Durán fue el empleado por Jordi Claramonte y por Gloria G. Durán, yo misma, para firmar una serie de 13 artículos de crítica de textos artístico.

Dice Andrés Trapiello que el gran invento del Romanticismo, aportación lo llama él, fue, precisamente, esa de poder ser romántico sin haber escrito una línea de mérito. La vida: eso era suficiente. Pero para que una vida fuese suficiente uno, que menos, habría de tener buena planta, grandes gestos, cierta belleza indecible, una aguda mirada y, por supuesto, una afilada lengua. Uno, además, debería hacer lo contrario de lo que las normas, las buenas costumbres y las gentes sensatas aconsejan, esto es, morder la mano que le da de comer y, si llega el caso, desgarrarla. Luego, y si seguimos en el siglo XIX, hacer un viaje de peregrinación a París para acabar de pulir a este sublime ser, este poeta sin necesidad alguna de poemas.

Alejandro Sawa se fue a París, no tanto por concretarse sino por huir de ciertas turbias truculencias literarias y por evitar, al menos por un tiempo, el deber moral de pegarse un tiro entre ceja y ceja en esta España pacata y apretá. Y ahí, en París, se quedó pues al regresar tan solo en carne, no pareció ya entero, ya no volverá ni Alejandro ni Sawa. Hablará con un deje afrancesado, con las erres gangosas, la soberbia en cada frase y una larga ristra de palabros que introducía por acá y por allá tal y como hoy los enterados incluyen sus *site-specificities performativas postqueer transapoptopaicas*, así pero en afrancesado, con la boquita de piñón, que era a lo que uno había de sonar para estar a la última

en el pasado cambio de centuria.

Por este premeditado deje aristocrático le llamarán “el Magnífico” y “el Excelso”, una magnificencia que le impedirá perder la compostura ni tan siquiera en sus últimos años, que fueron todos, de miserias, lumpen, remiendos, frío y casas de empeño. Rubén Darío lo retrata con tres adjetivos: “brillante, ilusorio y desorbitado”. Era sin duda brillante en sus textos y en su misma vida, más por coherencia que por lustre, ilusorio si se le juzga justo por el otro extremo de la primera aproximación y desorbitado, sin duda, como los grandes personajes, aunque la verdad que nunca saldrá de la propia órbita que él se diseñó, otra, claro está, diferente a la órbita que los “miserables monocromos”, como él los llama, suelen frecuentar.

Cuando Sawa dice eso de “yo soy el otro; quiero decir; alguien que no soy yo mismo (...) Yo soy por dentro un hombre radicalmente distinto a como quisiera ser, y por fuera, en mi vida de relación, en mis manifestaciones externas, la caricatura, no siempre gallarda, de mí mismo”, no será ni el primero ni el último. Rimbaud lo dijo, Baudelaire, a quien solo podían perseguirlo en su carne y no en su alteridad, lo dijo. Muchos han sido los poetas que lo han dicho de un modo u otro, una vez quedó inaugurada la tradición de la fetichización del autor en aras de su

misma liberación. Una liberación que los salvase de su inevitable condena, la de ser considerados burgueses por la bohemia y bohemios por los burgueses. Al final, esa alteridad desnutrada y huesuda solo le queda morir un poquito tarumba, envejecido prematuramente por el alcohol y la vida de tasca, y crónicamente enfermo por cabezonería y, una vez más, coherencia. Así hablará Valle-Inclán de él, de Max Estrella que es él, Sawa, en *Luces de Bohemia*: “Tuvo el final de un rey de tragedia. Loco, ciego y furioso”. La furia irá implícita en el personaje, una furia desdeñosa que quizá le llevará a escribir tan solo para datar su cólera contra todo y contra todos, contra el zafio y vulgar dinero, la engañosa y gorda gloria, y la supuesta posición en un mundo de mediocres.

Como dirá Djuna Barnes, la máscara hay que conservarla aunque corra un reguero de sangre perpetua cuello abajo, una vez puesta, la máscara del poeta debe permanecer bien encajada, hasta las últimas consecuencias, si no uno ni es poeta ni es leyenda ni es nada de nada. El libro, *Illuminaciones en la sombra*, es una suerte de *Mi Corazón al Desnudo*, como el de Baudelaire pero en castizo. Rubén Darío, que escribió el prólogo original por encargo de su fiel Juana, hablará de él como de un Dandy agriado por los vinagres emponzoñados de la pobreza, un dandysmo que mostrará de modo permanente su clara superioridad espiritual tiñéndose todo él de púrpura, un púrpura apo-

lillado y oliendo a lepra, pero, y eso es lo más importante, dignamente aristocrático.

Así vivió Sawa, y en este libro parece querer remediarlo ahondando, paradójicamente, en su catastrófica percepción del mundo y de sí mismo: “Como todos los desastres de mi existencia me parecen originados por una falta de orientación y por un colapso de la voluntad, quiero rectificar ambas desgracias para tener mi puesto al sol como los demás hombres...”, y eso, que escribió en 1901, con 39 años, será precisamente lo que evitó y evitará toda su vida, ser como los demás hombres. Así pues se narrará a sí mismo, pedacito a pedacito, en un collage de párrafos sueltos, a modo de diario, en los que vuelca todo su asco, toda su soberbia, toda su lucidez, su *spleen*, su *ennui* o su vulgar aburrimiento. A Sawa se le pegó el dandysmo en su viaje a París y con él, y solo con él, regreso acá para escribir este libro lleno de Verlaines, Baudelaires, de Mussets, Mallarmes, Gautiers, Houssayes, Barréses y hasta varios Napoleones, uno o dos Nietzches y un Schopenhauer, gritos monárquicos, juegos de vida por puro desprecio a la vida, y literatura hecha, no escrita. “Mire usted: usted escribe literatura, yo la hago”, y ahí, y solo ahí, si llevaba razón.

Grande Duran

2.4

Paul
Arabian

... se preguntaba por qué no podía encontrar trabajo... un empleo... cuando vino a Nueva York por vez primera había... y solo tenía catorce años ... serían sus diecinueve años la causa de su ociosidad... y satisfecho... o porque era un artista... pero era realmente un artista... ¿era uno artista antes de ser reconocido?... por supuesto que era un artista... y también lo eran todos su amigos... debería sentirse avergonzado de no trabajar... pero... era por ser su quinto año en Nueva York... o era simplemente el hecho de que era un artista....

Richard Bruce Nugent, *Smoke, Lilies and Jade*, 1926

El Harlem de los años veinte se convertirá en un barrio lleno de personalidades y de noches de clubs, de jazz y de whisky. Hughes y Nugent serán tan solo las personalidades de color más visibles, y más cuidadosamente descuidadas, del potaje que era aquel barrio. Si los gays del Greenwich Village llevaban pelos largos, como afirma George Chauncey en *Gay New York*, en Harlem llevaban largos trajes de chaqueta, “velas bien arregladas con los mejores

hombres”¹. Harlem se convertirá en un territorio de tolerancia para todo el posible abanico de identidades sexuales, aunque la homofobia será, pese a todo, una de las bases de la cultura de color. Richard Bruce Nugent², artífice de la mítica revista *FIRE!*, conseguirá fusionar este mundo de tolerancia y nocturnidad con la bohemia del Greenwich Village, y será el primer afroamericano en escribir desde una perspectiva abiertamente homosexual y en construir un escurridizo personaje público de cierto dandysmo de un exquisito desaliño.

La revista dedicada en exclusividad al arte de color, *FIRE!*, lanzará su primer número en 1925. Nugent comenzará a intuir la necesidad de editar una revista dedicada al “Renacimiento de Harlem”, en el salón de la señora Johnson. Georgia Douglas Johnson³, esposa de un afamado político y jurista, regentaba un salón en Washington al que se acercaban todos aquellos afroamericanos con intereses literarios e intelectuales. Jean Toomer, Waldo Frank o Alain Locke serán

¹ CHAUNCEY, George, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*. Basic Books, New York, 1995.

² BRUCE RICHARD, Nugent, *Gay Rebel of the Harlem Renaissance: Selections from the Work of Richard Bruce Nugent*. Duke University Press, 2002; Gentleman Jigger, *A Novel of the Harlem Renaissance*. Da Capo Press, 2008. Ver también, THURMAN, Wallace: *Infants of the Spring*. Northeastern, 1992; LOCKE, Alain, *The New Negro :Voices of the Harlem Renaissance*. Touchstone, 1999.

³ STEPHENS, Judith L., *The Plays of Georgia Douglas Johnson: From the New Negro Renaissance to the Civil Rights Movement*. University of Illinois Press, 2006.

habituales invitados al mismo. Este último, Locke, incluirá un cuento de Nugent, el primero que editaba, en su libro *The New Negro*, una antología de textos, poesía y ensayos de afroamericanos y que se considera el libro definitivo del Renacimiento de Harlem.

En ese mismo salón, el de la señora Johnson, conocerá a Langston Hughes de quien escribirá: "...era un héroe hecho a mi medida. Con veintitrés, tan solo cuatro años mayor que yo, ya lo había hecho todo -todo aquello con lo que sueñan los jóvenes y nunca llegan a hacer-, había trabajado en barcos, había viajado a lugares exóticos, conocido gente y más gente, escrito y publicado su poesía, todo. Imagino que su look contribuía a este ideal de glamour... como lo hacía su voz y sus gentiles maneras". Con tan solo diecinueve años Hughes ya prevé un futuro en el que esa cuidada presentación pública jugará un importante rol, el más importante. Ambos, Hughes y Nugent, dejarán su exilio en Washington para unirse al Renacimiento de Harlem en Nueva York, ambos cuidarán de modo exagerado sus maneras como un acto consciente, y ambos aportarán un toque de decadencia y hastío a la vitalidad de perpetua danza del tambor. También ambos aparecerán en la escena neoyorkina un año antes de la publicación del explosivo, famoso y controvertido *Nigger Heaven* del también dandyficado

Carl Van Vechten⁴. Hughes pertenecerá al sector de su comunidad que apoyará a Van Vechten y aprovechará el ímpetu creativo del círculo formado por todos aquellos que no verán en el libro una afrenta a la hospitalidad de los *black folks*. Con Wallace Thurman, se unirán al grupo de Jean Toomer, el *Gurdjieff Group* de Harlem. Todos los miembros del mismo; Thurman, Hughes, Nugent, Aaron Douglass, Zora Neale Hurston, Gwendolyn Bennet y John P. Davies trabajarán en el primer número de *FIRE!*, donde aparecerá su famoso *Smoke, Lilies and Jade*.

El atractivo de Nugent residía en esa ambivalencia característica del dandy, hablaba con elocuencia, encanto y cierta sutil acidez, era sexualmente ambiguo, extremadamente elegante pero, normalmente, nunca tenía un céntimo, se declaraba vagabundo, no tenía un lugar fijo donde dormir y sus ropas, pese a su porte, estaban algo roídas. Wallace Thurman hará de él el personaje principal, y dandyficado, en *Infants of the Spring*, Paul Arabian (el apellido se construye desde las iniciales del nombre completo, R.B.N.):

Paul era muy alto. Su cara era del color de una hoja de azafrán blanqueada. Su pelo era áspero y estaba desordenado. Tenía por costumbre no llevar corbata pues sabía que su cuello

⁴ ANVECHTEN, Carl, *Nigger Heaven*. Alfred A. Knopf, NY, 1926.

estaba demasiado bien modelado para ser ocultado a la mirada ajena. Tampoco llevaba calcetines, ni ropa interior, y las pocas prendas que se dignaba llevar estaban enmohecidas y desaliñadas...

(Paul estaba) sentado en el suelo con su traje a medida, con su cuerpo de seis pies, grácil y magnético, su sucia cara amarilla brillando con una incandescencia interna, su pelo corto desafiantemente desordenado, su camisa abierta formaba un sucio e inadecuado marco para su curvado cuello clásico. Estaba contándonos sus últimas aventuras de vagabundo. Su voz era suave y melodiosa. Sus largos y delgados dedos describían elegantes curvas en el aire⁵.

El dandy negro, como lo llamará Elisa Glick⁶, será esa figura de urbanidad, decadencia y pulida, aunque a veces roída, elegancia, quien personificará una doble negación. Por un lado, y como su contrapartida blanca, negará todos los valores burgueses, pero además negará la construcción de la negritud, ese lugar de exotismo, primitivismo, intenso olor y carne abandonada a su suerte. Se construirá a contracorriente, y

⁵ THURMAN, Wallace, *Infants of the Spring*. Northeastern, 1992; LOCKE, Alain, *The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance*. Touchstone, 1999.

⁶ GLICK, Elisa, *Materializing Queer Desire: Oscar Wilde to Andy Warhol*. State University of New York Press, 2009; "Harlem's Queer dandy: African-American Modernism and Artifice of Blackness", en *Modern Fiction Studies*, Vol. 49, n° 3, 2003. Otoño 2003.

creará un ser “negro” que nada tiene de exótico, no es en absoluto primitivo, si huele es a algún extraño y lejano perfume sutil y sofisticado, y su cuerpo se mueve con la lentitud musical, programada y siempre meditada.

El *Harlem Renaissance* florecerá en pleno corazón de Nueva York durante los años veinte. Este Renacimiento fue un movimiento cultural, intelectual y político de los afroamericanos que llegaron de manera masiva, desde el sur, a partir de 1917. El dandy-ficado esteta se transformará en este marco en una amenaza para parte de los teóricos del *New Negro*, quienes, como Cobb, harán del dandy un símbolo de desintegración social y corrupción que asociarán, por otra parte, al mismo proceso de modernización y vida urbana. Para Nugent y para Thurman la revisión del dandy del siglo XIX y del espíritu decadente será una ayuda en sus estratégicos propósitos; con ello criticarán la supuesta autenticidad del primitivismo que se quería implícito a su raza, y a un mismo tiempo recombinarán la estética decadente para distorsionar la relación de la cultura afroamericana con la mercancía. Obviamente ellos eran una mercancía altamente atractiva para la población blanca en un periodo en el que la *Harlemmania* invadía a los blancos.

La pregunta que Glick formula aglutina el problema de la transformación de la negritud en mercancía: Los afroamericanos estaban transformándose, pero ¿transformándose en qué? La americana defiende que esta reconceptualización de la identidad afroamericana se relacionará con las contradicciones básicas de la modernidad. La oposición entre la racionalizada e industrializada urbanidad y la orgánica vida rural, que la migración masiva parecía traer en su equipaje, cartografiará el cuerpo negro. El negro del sur, el *Old Negro*, se contrapondrá al negro del norte, o *New Negro*. Esta oposición tendrá ya tiempo, Eric Lott⁷ la encuentra en el bufón de cara pintada, el famoso *black face*, un personaje de Vodevil interpretado por un blanco muy elegante y con la cara pintada de negro y unos inmensos labios blancos, en estas representaciones ya se enfrentarán el rústico esclavo y el dandy urbano (Zip Coon).

Pero este dandy de escenario no será, como demuestra Barbara L. Webb⁸, un personaje coherente, sino un espectro de opciones interpretativas. Como una proyección de las luchas de clase y de raza, Zip Coon, el dandy de George Walker, será una revisión algo

⁷ LOTT, Eric, *Love and Theft*. Oxford University Press, NY, 1995, p. 314.

⁸ WEBB, Barbara L., "The Black Dandyism of George Walker. A Case Study in Genealogical Method". *TDR*, Vol. 45, n.º. 4, Invierno 2001, pp. 7-24. The MIT Press.

racista, y siempre sarcástica y burlona, de los urbanos negros dandys que tendrán una inmensa influencia en la clase trabajadora blanca. Obviamente esta lectura no conformará al dandy de la década de los años veinte. Lo que construirá a los intelectuales conscientemente dandyficados será la tradición literaria que va de D'Aureville hasta Wilde pasando, cómo no, por Baudelaire. De hecho no habrá de sorprendernos que como intelectuales y escritores que eran seguirán trayectorias similares a otros vanguardistas de postín que se dandyficarán en esas mismas fechas en esa misma ciudad, desde Charles Demuth, el mismo Van Vechten, Alfred Stieglitz o Marcel Duchamp.

En suma, Nugent y el dandy de color, o negro, se valdrán de la estética decadente para desbaratar la fetichización y conversión en mercancía del mismo hecho de ser negro, de la negritud. Nugent y Thurman se rebelarán, con esa construcción de sí mismos *a rebours*, contra el imperativo de actuar en la génesis de la “otredad” en el mercado cultural. La relectura de estos autores del “yo-como-arte” aportará ciertos matices, pues al pelear contra ese primitivismo impuesto generarán un ser hibridado que combinará cierta sarcástica simplicidad, cierto vigor y aun cierto primitivismo de matiz, con un exagerado artificio y con un renovado espíritu decadente de elegancia de vagabundo.

2.5

Arthur Cravan

- Le voy a afeitar y a llevarle de bares, ahí haré como que le he perdido y gritaré muy fuerte: “¡Oscar Wilde, ven a tomar un whisky!” ¡Verá como les dejaremos! Y así usted demostrará que la sociedad no ha podido con su hermoso organismo. Y añadió, como Satanás: “Además, ¿no es usted el Rey de la Vida?”

Arthur Cravan, “¡Oscar Wilde está Vivo!”¹

La pintura es avanzar, correr, beber, comer, dormir, hacer tus necesidades. Harías bien en decir que soy un descarado; eso es todo.

Arthur Cravan

Que se sepa de una vez por todas; No quiero civilizarme

Arthur Cravan

“Vengan a ver al poeta Arthur Cravan”, rezaba un cartel que llenó las paredes de la ciudad de París en los primeros días de junio de 1913. Este seguía: “sobrino de Oscar Wilde, Campeón de Boxeo. Peso 125 kg., estatura 2 m”. Tras la descripción física, las intenciones del poeta: “El Crítico Brutal Hablará, Boxeará, Bailará, la nueva ‘Boxing Dance’ –La very

¹ CRAVAN, Arthur, “¡Oscar Wilde está vivo!”. *Maintenant*, Octubre–noviembre 1913. 2º año, nº 3. París. Reproducido en la *Revista Poesía* nº 38. Madrid, 1992, p. 225.

Boxe— con la ayuda del escultor Max Adams otros números excéntricos. Negro, Boxeador, Bailarín, todo esto para el día 5 de Julio a las 9h. De la noche. Precio de las localidades: 5 fr., 3 fr., 2 fr.”²

Arthur Cravan, Fabian Avenarius Lloyd, nació en 1887 y vivió toda una vida bajo la sombra de aquel tío del que no se podía hablar. Y precisamente porque no se podía hablar de él, el joven Fabian antes de lanzarse a su particular carrera, decidirá erigirse en heredero del afamado Oscar Wilde, el innumerable tío, y seguir su estela, dándole, claro está, un pequeño toque de modernidad, ejercitando sus músculos y haciéndose boxeador además de poeta. Para él tan solo los deportistas eran merecedores de respeto. Se declarará: antiartístico, antiliterario, antifuturista, anticubista, antipoético. Solo querrá devolver al arte a un nivel inferior a la vida, hacer del mismo un puro gesto, quizá solo es, un gesto, un modo de moverse y de aparecer, una pose y un caminar. Además de su renombrado tío recuperará a su abuelo, el canciller de la reina, para asegurar un pedigrí digno de su nueva condición. Preferirá las excentricidades del espíritu, incluso banal, a cualquier obra uniforme de cualquier imbécil burgués y dejará de enviar su obra maestra, “el campeón del mundo del burdel”, al salón de los

² *Revista Poesía* n° 38. “Arthur Cravan”, pp. 193-241.

independientes de 1914 por pura pereza, pereza esta que había que preservar y explotar por encima de todas las cosas.

¿Qué alma disputará mi cuerpo?

Oigo la música:

¿me arrastrará?

(...)

Quisiera estar en Viena y en Calcuta.

Tomar todos los trenes y todos los navíos,

Fornicar con todas las mujeres y engullir todos los platos.

Mundano, químico, puta, borracho, músico, obrero, pintor, acróbata, actor;

Viejo, niño, estafador, granuja, ángel y juerguista; millonario, burgués, cactus, jirafa o cuervo;

Cobarde, héroe, negro, mono, Don Juan, rufián, lord, campesino, cazador, industrial,

Fauna y flora:

¡Soy todas las cosas, todos los hombres y todos los animales!

¿Qué hacer?

Probaré con el aire libre,

¡Quizás ahí podría prescindir

De mi funesta pluralidad!

“Hie!!” Arthur Cravan³

Solía aparecer, en varias de sus conferencias en torno al arte, borracho como una cuba. Se dedicaba a bailar, a boxear, a desnudarse y a despotricar del arte, según él totalmente muerto, y de los artistas, una pandilla

³ Para una versión completa del poema *¡Hie!*, de Arthur Cravan: <http://blogs.larioja.com/pequena/2010/2/6/-hie-poema-arthur-cravan>

de aburridos pintamonas. Al final, normalmente, el circunspecto público se levantaba airado y estallaba el escándalo y, a menudo, comenzaban los golpes, terminando todo con la intervención de la policía. Se pintaba frases obscenas en el cuerpo y en la ropa y escandalizaba a la burguesía con su conducta violenta, irreverente y nihilista. Anunciaba esa muerte del arte y advertía que, o bien tomábamos la vida, lo único y último que quedaba, o al final no quedarían más que artistas y ni un solo hombre.

Pues es muy sencillo: si escribo es para hacer rabiar a mis colegas; para que hablen de mí y hacerme un nombre. Con un nombre se triunfa con las mujeres y en los negocios. Si yo fuese tan famoso como Paul Bourget, me exhibiría todas las noches en taparrabos en alguna revista musical y les garantizo que se agotarían las entradas. Además mi pluma puede darme la ventaja de pasar por un enterado, que a los ojos de la multitud es alguien envidiable porque es casi seguro que no habrá más de dos personas inteligentes que visiten el salón.⁴

Wilde buscaba la notoriedad antes que la fama, sus anémicos supervivientes, o dandys de cabaret, los dadás, buscarán la fama sin importarles para nada la notoriedad. Ninguno de los dadás, y Cravan menos que ninguno, tenían otra cosa que ellos mismos.

⁴ CRAVAN, Arthur: *Maintenant*, único número de la revista editada y publicada y escrita, en su integridad, por el mismo Cravan, quien asumirá infinitos seudónimos para cada texto allí aparecido. Un genio total.

No se interesaron ni por la forma, ni por el color, ni por invención alguna que no fueran ellos mismos; “El cabaret Voltaire era un grupo de seis piezas —escribirá Hans Richter en 1964—. Cada uno tocaba su instrumento, es decir, él mismo”⁵. Pero al final uno a uno dejó de tocar ese instrumento y ese sí mismo se irá transformando en respetable funcionario, o en médico de familia, o bien en pintor abstracto. A Richter le dio por esta última vía, la pintura abstracta; Tzara también hará cuadros, cuadros complejos, casi incomprensibles; a Janco le tirará la cosa figurativa; Hugo Ball retornará al catolicismo y decidirá una vida monástica; Huelsenbeck se convertirá en reputado psicoanalista jungiano en Nueva York y la señorita Hennings la poeta, alma del dadá, de la que se habla poco o nada, no sabemos muy bien, morirá tras vivir, seguro, pero lejos ya de los libros de historia. Todos llevaron apacibles vidas tras los excesos dadás de juventud a los que fueron restando importancia en sus declaraciones de los 60 y 70. Pero Cravan será dadá hasta su temprano final, si es que hubo tal final porque parte del asunto es que jamás se encontraron sus restos: ¿moriría en el océano?, ¿andaré con su nefasta pluralidad por algún lugar exótico viviendo una vida de marqués desterrado?, ¿retornaría a la poesía musical?

⁵ MARCUS, Greil, *Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama, Colección argumentos. Barcelona, 1998, p. 207.

Antes de desaparecer estelarmente Cravan dará bastante de que hablar, escribirá una revista *Maintenant* en la que todo era, una vez más, él mismo: él dirigía, escribía, distribuía, vendía en la calle si se precisaba y reimprimía si se llega a haber dado el caso, que no se dio. La revista fue fundada en 1912, cuando el resto de los artistas supuestamente modernos se afanaban en descomponer formas y superponer planos. En total publicó 5 números, cambiando, eso sí, su nombre con toda una ristra de seudónimos: abril 1912, julio 1913, octubre 1913, marzo 1914, abril 1915.

Luego se irá a Nueva York, como Duchamp, como Picabia, quien se preguntará por el atuendo que elegirá su amigo para el desembarco en el nuevo continente: “¿se vestirá de hombre de mundo o de cowboy?”⁶. Por lo visto antes de partir se inclinaba por el atuendo a la cowboy asegurando que se proponía hacer una impresionante entrada en escena: a caballo y lanzando tres disparos a la araña de cristal. Y unos años más tarde, en el 17, el gran año de “La Fuente”, el urinario y del “God”, de la Baronesa, *The Sun* le dedicará un artículo completo: “Sensacional acto en los Independientes. Arthur Cravan, Poeta y Pugilista, escandaliza incluso a la fauna del Greenwich Village.

⁶ PICABIA, Francis, “Olores por todas partes”. *Revista 391*, n° 3. Firmado con el seudónimo Pharamousse. Reproducido en la *Revista Poesía* n° 38, p. 208.

Al llegar a dar una conferencia se limitó a quitarse el chaleco ... después el arte se marchó”. La conferencia, seria y cargada de datos, que supuestamente el experto habría de haber realizado, se llamaba “Los artistas Independientes de Francia y América”. La multitud, al menos, dice el artículo, la de la gente pensante (que por lo visto entonces era multitud), estaba expectante. Ya había conseguido parte de sus propósitos, ya había logrado que todo el barrio bohemio hablase de él, Cravan estaba ya en todos los labios, era guapo, medía casi dos metros, era francés y por tanto glamoroso y empalagosamente encantador, dentro de sus calculadas y dandyficadas posibilidades. Todos esperaban sus ideas. Llegó, escoltado, y todos se callaron. Se hizo el silencio y alguno que otro de esa multitud pensante suspiró su sapiencia. Cravan enorme y magnífico se tambaleó un poquito, casi se cae, pero consiguió recuperar la verticalidad. Luego, tras otro tiempo de silencio, se quitó la chaqueta, parsimoniosamente también el chaleco, el cuello de la camisa, dejó caer sus tirantes de seda... “el señor Cravan era verdaderamente un lunático pero también era, saltaba a la vista, independiente. ¿No era ese el tema de su conferencia?”⁷. Luego soltó un alarido estruendoso, y todo el mundo, el pensante y el que pasaba por allí, se fue corriendo, llegó el tumulto y

⁷ PICABIA, Francis, “Olores por todas partes”. *Revista 391*, n° 3. Firmado con el seudónimo Pharamousse. Reproducido en la *Revista Poesía* n° 38, p. 208.

también el cuerpo de seguridad contratado al efecto. Un auténtico performance sin nombre artístico.

Se dio la vuelta al mundo en su más tierna juventud, desarrollando toda suerte de trabajos, y todavía en París, ya casado con Mina Loy, decidió no levantarse de la cama, como Baudelaire prefería imaginar a moverse; “como era inútil levantarse para tomar un desayuno inexistente, se quedaba en la cama, imaginando el placer que podría experimentar corriendo por selvas pobladas de leones”. En el número 5 de su revista, de 1915, escribirá, “¡YUPI!, faltan 32 horas para marcharme a América... Doblé en dos tiempos y tres movimientos mis calcetines de seda de 12 francos el par que me igualaban a Raoul le Boucher y mis camisas donde quedaban rastros de aurora. Al día siguiente por la mañana di mi verga esmaltada a mi legítima esposa y después le di cinco frescas abstracciones de 100 francos cada una, luego hice mi pis de caballo”⁸. Luego partieron para América primero al norte, a codearse con la bohemia neoyorkina, luego a América Central, juntos, Mina, su legítima esposa.

Compró y reparó un barco. Una tarde se subió a su recién reparada embarcación para probarla en la bahía antes de la cena. No regresó jamás.

⁸ Anónimo, “Sensacional Acto en los Independientes”, *The Sun*, Nueva York, 20 de abril 1917. Reproducido en la *Revista Poesía* n° 38.

- ¿Cuál ha sido el momento más feliz de su vida?
- Cada momento que he pasado junto a Arthur Cravan
- ¿Y el más desgraciado? (si quiere decirlo)
- El resto del tiempo

Mina Loy⁹

⁹ Respuesta a un cuestionario publicado en la *Little Review*, mayo de 1929.

CINCUEN-
TAS Y SE-
SENTAS

3



Abuelo - Burroughs, Bowie & Warhol

3.1

Campys y dandys

Muchas cosas en el mundo carecen de nombre; y hay muchas otras que, aun cuando posean un nombre, nunca han sido descritas. Una de éstas es la sensibilidad –inconfundiblemente moderna, una variante de la sofisticación pero difícilmente identificable con ésta– que atiende por “camp” un nombre culto.

Susan Sontag (1964)¹

Ya que la lengua de Voltaire se enorgullece de tener un nombre para cada cosa que sea humana y universal, una palabra habremos de encontrar para lo que no lo sea, y es por ello que la palabra dandyismo no es francesa.

Jules Barbey D’Aureville (1845)²

La noción de camp ha sido un campo de debate desde su primera aparición en un artículo de 1964 en “Notas sobre el camp” de Susan Sontag. Lo camp es para Sontag difícil, si no imposible, de definir exactamente. Es para la americana una sensibilidad. La esencia de lo camp es el amor a lo no natural, al artificio y a la exageración. Un culto al mal gusto

¹ SONTAG, Susan, “Notas sobre el camp” en *Contra la Interpretación*. Akal, 1996, p. 303.

² WALDEN, George, *Who’s a Dandy? Jules Barbey D’aureville. Dandyism and Beau Brummell*. Gibson Squire Books. 2002.

como forma de refinamiento extremo. La sensibilidad camp, como toda sensibilidad, “no puede ser ajustada al molde de un sistema, o manipulada con los toscos instrumentos de la prueba”, pues si así lo fuera, habría dejado de ser una sensibilidad y “habría cristalizado en una idea...”³. Así pues se referirá a lo camp con unas notas, notas que va introduciendo con aforismos de Wilde, porque lo camp es para Sontag el dandysmo moderno. “Lo camp es la respuesta al problema: cómo ser dandy en la cultura de masas”⁴. Se retomará el modelo del dandy decimonónico, ese ser estirado, desdeñoso, aburrido y en perpetua búsqueda de cualquier cosa que la menospreciada masa no hubiera ya asimilado a su mediocre gusto. Una vez más ese espíritu de oposición y negación, ese afán de epatar sin perder la compostura, pero, creo yo, con matizaciones. El *connaisseur* de lo camp encontrará, sigue la Sontag, los placeres no mancillados en las artes de las masas. Él será el que sabrá encontrar la gracia en lo horroroso, sabrá tomar cualquier objeto de producción masiva y emplearlo o mostrarlo de un modo “raro”. Wilde será, a ojos de la americana, el encargado de anticipar el gusto por lo camp al asegurar que una corbata, un ojal, un llamador o una silla podrían alcanzar el supremo estatus del arte elevado. Se generará así una

³ SONTAG, Susan, *Contra la Interpretación*. Alianza Editorial. Madrid, 1998, p. 356.

⁴ *Ibid.*, p. 371.

nueva poética de los objetos y, por ende, del mismo aspecto de uno, basada en uno de los principios clásicos del dandysmo que obligan a exaltar lo que todo el mundo desprecia y a despreciar lo que todo el mundo exalta.

Lo camp solo podrá surgir en las sociedades opulentas, en aquellas asentadas en una “psicopatología de la opulencia”. Patología que lleva a la producción y venta masiva de los objetos más inverosímiles e inútiles, muchos de los cuales son lo suficientemente impactantes, teatrales y conscientemente exagerados, para ser camp. Sontag construye toda una explicación del camp siguiendo paso a paso una aproximación al fenómeno del dandysmo; los individuos de sensibilidad camp son un grupo autoelegido que, a falta de una aristocracia real que fomente gustos especiales, se autoerigen en aristócratas del gusto, cierto gusto perverso, claro. Además, encontrará una afinidad y solapamiento entre la sensibilidad camp y la homosexualidad, los homosexuales serán, para la autora, una de las descollantes minorías creadoras de la cultura urbana contemporánea. Pero, como sucede en el dandysmo, el gusto camp es algo más que el gusto homosexual. Si los homosexuales no hubieran inventado la sensibilidad camp alguien lo habría hecho, ya que la postura aristocrática en relación a la cultura no puede perecer, aunque solo persista en formas cada vez más arbitrarias e ingeniosas.

En 1965 Andy Warhol hará una película a la que llamará “Camp”. En ésta, una cámara sigue a Jack Smith, quien, tras mucho deliberar, saca un cómic de Batman de un armario con gesto triunfante. A tal gesto lo llamará “acto camp simbólico”. Este gesto simbólico, por lo visto, no le parecerá tan lúcido a todo el mundo. Clement Greenberg seguro que lo leería como una ocurrencia completamente despreciable. El crítico americano más afamado de la década de los cincuenta y sesenta había escrito mucho antes, en el 39, uno de los artículos clave de la teoría del arte del pasado siglo XX: “Vanguardia y Kitsch”⁵. En él explicará su concepto de vanguardia. Será, para él, aquella que ofrece una crítica a la sociedad y una crítica a la historia. Aquella que se definirá a contracorriente de la burguesía, clase a la que se encargará de conocer y diseccionar primero, para epatar después. Hasta aquí todo bien, pero la lectura greenbergiana de la vanguardia habla, también, de absoluto, de no objetivo y de abstracto, y esta parte es la que cierra muchas puertas y genera muchas dudas. Es obvio que tal forzada solemnidad se veía ya, a finales de la década de los treinta, gravemente amenazada, porque la “élite” que podía seguir las derivas rupturistas de lo que Clement llamaba vanguardia cada vez aparecía más y más encogida. Y mientras estas gentes iluminadas

⁵ GREENBERG, Clement, *Avant-garde and Kitsch*, Partisan Review, 1939.

se iban encogiendo más y más, las otras, las que, se supone, había que combatir, se expandían también más y más como una mancha de aceite. Esta corriente en expansión habría recibido ya un nombre: Kitsch. El origen etimológico de esta extraña palabra ha sido ampliamente discutido: arte popular y comercial, literatura en cuché, revistas, ilustraciones coloristas, anuncios, cómics de *pulp fiction* y banalidades de todo pelaje, música Tin Pan Alley (como llaman a la música popular eminentemente americana del XIX y primeras décadas del XX), bailes como el claqué, películas de Hollywood, etc., etc. (esta exagerada etc. es literal).

El Kitsch pretende hacer un simulacro de la cultura más académica, la verdadera, a decir del americano; solo busca beneficios; es mecánico y opera con fórmulas; es vicario y genera sensaciones falsas; va cambiando como los estilos aunque siempre es un poco más de lo mismo. El Kitsch es, al cabo, el epítome de todo lo espurio de la vida, esto es, bastardo, ilegítimo, adulterado, fraudulento, ficticio y falso. El Kitsch es engañoso. Lo otro, la vanguardia tal como él la lee, es lo puro, lo verdadero, lo que hay que buscar. La clara diferenciación entre la “verdadera cultura” y la que no lo era es remarcada machaconamente en el artículo. Muchos, argumenta apesadumbrado, sucumben al Kitsch. ¿Pero y si ese sucumbir es plenamente

consciente y queda avalado por el sacro santo espacio del arte con mayúsculas? Entonces lo llamamos camp. El camp ya no va contra la élite culturita sino que es la misma élite, la que recoge cosas de la basura, la que sucumbe, a conciencia, a la ostentación vulgar y siempre irónica, la que sabe del hueco entre las cualidades formales y el discurso implícito, la que exalta lo barato y mal hecho.

Pero curiosamente hubo una vanguardia que no fue ni tan solemne ni tan absoluta ni tan rotunda abstracta e incomprensible como la vanguardia a la Greenberg. Hubo otra vanguardia que recuperó el dandysmo decimonónico adaptándolo al entorno que tocara. Y es curioso que una artista le diese ya al Kitsch sin por ello poder, aún, ser camp, dado que la élite no la consideró ni lo más mínimo. Ni era homosexual, ni tan siquiera era bohemia, ni tampoco le daba por indagar formas nuevas y tan solo le dejaron exponer una vez. Esa única vez montó una instalación, anterior al arte de las instalaciones, Kitsch consciente, esto es camp antes del camp. Colocó sus cuadros en una galería en la que construyó un entorno que simulaba su propio estudio⁶. En su estudio lo más importante era su cama,

⁶ “Para Florine la Venus del mismísimo Botticelli estaba demasiado gorda y falta de toda delicadeza, no se cortó en pintar en 1907 su propia versión llena de artificio. La figura deluice un elaborado peinado, zapatos de tacón de diseño contemporáneo, está pues desposeída de toda ‘atemporalidad’, ‘idealidad’ o ‘esencialidad’, convirtiéndose en un ser más, incluso en un ser cursilón. En

y su cama tenía un dosel lacado en blanco con ribetes dorados. Normal que Florine Stettheimer fuera una de las autoras favoritas de Andy Warhol⁷.

Como argumenta Calinescu⁸ tras la Segunda Guerra Mundial, el Kitsch comenzó a tener cierto prestigio entre las élites, esto sería el origen de la sensibilidad camp, que concebida a sí misma como gusto irónico se abandona a conciencia a los placeres ofrecidos por el más horroroso Kitsch. Pero toda la retórica del Kitsch evita al sujeto y se focaliza en la exhaustiva descripción del objeto artístico y la sensibilidad camp focaliza su discurso, precisamente, en el sujeto, en el

tan solo un mes, Stettheimer lo reconocerá, Mi Flora es kitsch. Pese a ello su Flora será incluida en la exposición individual del 16, la del dosel blanco con ribetes de oro y paredes de muselina. Calculen". DURÁN, Gloria, *Dandysmo y Contragénero. La Artista Dandy de Entreguerras. Elsa Von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks*. Tesis Doctoral publicada por la UPV.

⁷ En POPism, Warhol narrará una visita de Henry Geldzahler e Ivan Karp a su casa en torno a 1961, escribirá: Cuando Henry e Ivan entraron, pude ver a Henry haciendo una rápida valoración de cada uno de los objetos de mi casa. Escaneó todas las cosas que colecciono desde las piezas de American Folk hasta el zapato de plataforma de Carmen Miranda (cuatro pulgadas de largo con un tacón de cinco pulgadas) que había comprado en una subasta de sus efectos. Casi tan rápido como una computadora es capaz de poner la información junta, dijo: "Tenemos pinturas de Florine Stettheimer en el almacén del Met. Si quieres venir y verlas mañana, te las enseñaré". Estaba encantado. Cualquiera que con solo mirar a esa mi habitación sepa que me gusta Florine Stettheimer tiene que ser brillante. WARHOL, Andy & HACKETT, Pat, *POPism: The Warhol 60's*. Harper & Row Publishers, New York, 1980, pp. 15-16. Citado en DURÁN, Gloria, *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks*. UPV, servicio de publicaciones, 2009. <http://riunet.upv.es/xmlui/handle/10251/5953>

⁸ CALINESCU, Matei, "Kitsch" en *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Tecnos, colección Metropolis. Madrid 1991, pp. 221-252.

conocedor de tal sensibilidad. Parece ser que el artista que “hace” algo Kitsch es rematadamente malo, sin saberlo, pero aquel que reconoce el glamour de lo Kitsch es muy bueno, y es sabedor de lo que molestan ciertos gustos populares a ciertos sectores sociales. Lo que Greenberg no contempló fue la posibilidad de ser vanguardista y no ser tan solemne, de ser una artista de la modernidad que no fuera su modernidad. Una artista que aun epata, a conciencia, pero que no es trascendente. Una artista dandy no aceptada aún por las élites. Lo que da la sensación es que la modernidad a la Greenberg es parcial y por tanto la postmodernidad, que supuestamente se oponía a esta restringida modernidad, no fue tan novedosa como muchos pensaron. El pastiche, el falsete, la copia, la repetición, la ironía y la analogía ya llevaban mucho tiempo siendo utilizados por muchos artistas.

Tras la publicación, en el 64, del artículo, el campo se transformará en una tendencia cultural y se utilizará de modo ubicuo como un término crítico en los media. Un término que replicaba todas las características del dandy más ortodoxo: el artificio, cierta indeterminación temporal, cierta imposibilidad, mucha exageración, una permanente focalización en la estilización y estetización de todo, la ironía, el humor frívolo y burlescamente sofisticado, altivo y lleno de guiños. Además se trabajará el aspecto más

performativo y teatral de la puesta en escena, un aspecto que Judith Butler⁹ se encargará de teorizar más adelante. La vida al día como una puesta en escena medida y meditada, como una teatralización de ti, como si todos estuviéramos representando un papel diferente al previsto, cortés y chillón a un tiempo, papel este que variará dependiendo de la circunstancias pero que siempre querrá, epatar o reivindicar.

Cuando los artistas más dandyficados tomaban un objeto y le conferían la excepcionalidad que lo sacaba de la corriente general, andaban ampliando la posibilidad en la relación con los objetos y consigo mismos. Cuando se comportaban de modo diverso a lo esperado, también. Cuando exaltaban la belleza de un timbre eran todavía subversivos. Romper con la clara dicotomía expuesta por el bueno de Clement era rompedor. Pero, poquito después de hacerse el término familiar y ubicuo, el camp empezó a acartonarse y a petrificar muchos discursos. De la primera vanguardia heroica a la segunda institucionalizada quien critica a la institución mientras sucumbe a ella. Al cabo, y ahí sí llevaba razón Greenberg, los artistas siempre han estado unidos a aquello que critican por un invisible cordón umbilical de oro. Lo que no se pudo, en su

⁹ BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London and New York, 1990.

origen, definir más que como una sensibilidad se quedará como seña de identidad posmoderna que cuajará en una definición, un estilo y unos estándares. Y estos estándares, como tales, se tornarán inefectivos. Y el cordón será ahora de orete falso, de ése de las tiendas del todo a un euro, pero seguirá pese a sí mismo, siendo.

3.2

Jackie under
my skin*

Yo soy mi propia industria – yo soy mi propia mercancía
Elisabeth Taylor¹

Un año después de la muerte de mi marido, John Fitzgerald Kennedy, Warhol se fijó en mí. Dicen que incluso me mejoró. Yo misma fui icono pop. Y ya no solo se me recuerda como mujer de quien fui, sino también como musa de Warhol. Gracias, Andy.
Jackie Kennedy, 1964²

Jacqueline Lee Bouvier Kennedy Onassis murió en el año 1994, tenía 64 años. La señora de Kennedy por 10 años, del 53 al 63; la primera dama de los Estados Unidos por dos, del 61 al 63; viuda de Kennedy por cinco años; señora de Onassis por siete, del 68 al 75; viuda por partida doble y vividora impenitente, desde entonces, del 75 hasta el 94. Y tras su muerte icono cultural indiscutible. Sus restos mortales están conservados en el panteón Kennedy y su imagen está

¹ MARCUS, Greil, *Rastros de Carmín. Una historia Secreta del Siglo XX*. Anagrama Colección Argumentos. Barcelona, octubre 2005, pp. 330.

² <http://gallinejas.blogspot.com/2007/12/andy-warhol-premodernomoderno-y.html>

* El título viene directamente del libro KOESTENBAUM, Wayne, *Jackie Under my Skin. Interpreting an Icon*. Farrar, Straus and Giroux. New York, 1995.

petrificada en muchos cerebros, sino en todos, de este occidente al que llamamos civilizado. De estudiante de arte bien parecida a reportera del *Washington Times Herald*, y futura esposa de un magnate de las finanzas neoyorkino, a señora de la “estrella” del partido demócrata John F. Kennedy. De ahí a Jackie O. y luego a Jackie, sin más, para Warhol y para todos.

Al final murió su cuerpo pero no el icono de sí misma que concienzudamente se encargó de construir, pese a delegar, en un alarde bien medido de autopublicidad, el mérito de su iconicidad al bueno de Warhol. Su vida y su historia se han convertido en parte de la conciencia de masas. Hizo de sí misma una criatura aurática que residió en el puro no hacer, que hizo exactamente eso, nada, nada en absoluto. Figura mediática y símbolo de la elegancia de las altas esferas del papel cuché. Figura surgida de una extraña hibridación entre la estrella de Hollywood y una versión del dandy decimonónico desembarazado ya de efectividad, rebajada a pura superficialidad. Quizá Ronda Galerick³ va a tener razón y la estrella mediática o la celebrity surgirá del dandysmo ya decadente de finales del XIX combinado con la nueva figura de los escenarios, las artistas que como Louise Fuller, la mujer eléctrica. Estas nuevas figuras se verán

³ GARELICK, Rhonda K., *Rising a Star. Dandyism, Gender and Performance in the Fin de Siècle*. Princenton University Press. New Jersey, 1998.

reproducidas en lámparas de porcelana, juguetes para niños y mil nuevos inventos de un naciente *merchandising fin de siècle*. Al final, y tras repetirse a sí mismas insistentemente conseguirán desaparecer tras su misma reproductibilidad, convirtiéndose de tal suerte en iconos camp antes del camp.

En 1951 Jacqueline Bouvier escribió un artículo para el *Vogue* para el *Prix de Paris*. Ganó el susodicho Prix pero hubo de rechazarlo obligada por su airada madre. En este pequeño ensayo elegirá a Charles Baudelaire, a Oscar Wilde y a Sergei Diaghilev como las tres figuras que más le hubiera gustado conocer. El gran teórico del pintor de la vida moderna y por tanto del dandy más solemne, el primero; el que lo elevó a la popularidad más vulgar y mediática, el segundo; y el director de los ballets rusos y figura clave para entender el dandysmo de los años veinte, el tercero. Todos aristócratas del espíritu, antiburgueses, personajes de sí mismos, seres autorrealizados, autoconstruidos, gestionados contra todo y contra todos, incluso, a veces, contra sí mismos. Una curiosa admiración de juventud que pareció perpetuarse toda su existencia, gentes que no producirán nada más que un aire, un modo de caminar, unas costumbres inventadas, una subversión de todo lo previsible y algún que otro texto hecho con esfuerzo pero, por supuesto, con un esfuerzo velado. Gentes siempre

preparadas para ser retratadas para la posteridad. Pero eso que estas gentes primeras hicieron, una quiebra en el modo de estar en el mundo, a manos de Jackie se desactivó una vez más, y no tanto porque ella lo quisiera, sino porque su congelamiento se tergiverso y se leyó como dulzura y no sé cuántas más cosas opuestas a cualquier dandyficada intención.

Cuenta Wayne Koestenbaum⁴ que, como todo el mundo sabe, el dandysmo siempre ha sido interpretado como un fenómeno estrictamente masculino, pero que las herederas han sido muchas veces mujeres, los dandys, andróginos de la historia, nunca fueron ni totalmente hombres ni totalmente mujeres tal y como la norma los construyó, en su puesta en escena enmascarada dejan de ser incluso humanos para transformarse en cosas. Jackie era una cosa, una suerte de maniquí que se negará a conceder entrevistas preservando ese silencio que tanto amaba Djuna Barnes y que le confería este estatus estatuario e inalcanzable.

Jackie alcanzará su máxima *glamorización* con la viudedad. Diana Vreeland, otra dandy, afirmará que la condición de viuda le da a una un aura de soledad y de inaccesibilidad, de cierta fatalidad insalvable que embellece, esto lo afirmará en un artículo

⁴ KOESTENBAUM, Wayne, *Jackie Under my Skin. Interpreting an Icon*. Farrar, Straus and Giroux. New York, 1995.

llamado “Allure”, esto es “atractivo”, “encanto”. Pero mucho antes de llegar al cenit de su *allurático* estar en el mundo, Jackie asegurará que Wilde “con el flash de uno de sus aforismos lograba lo que muchos reformadores llevaban años intentando conseguir”. Así invocará, a ojos de Wayne, dos vías de lo político: los “reformadores serios” y las agudezas y el estilo de los dandys. El uso del ingenio y de la superficialidad incluso del estrellato mediático como eminentemente políticos. Aunque, ya que ella optó por el silencio, creemos que no se sentiría tan dotada como el irlandés para hacer reforma social alguna a base de groserías.

Para Diaguilev reservará el don de tomar de cada hombre la mejor parte para gestar una obra maestra de sí mismo, una obra maestra que tiene a duración que le impone la mirada del otro, una vez esta desaparece la obra también. Una avanzadilla conceptual para lo que ella misma logrará, ser un collage de referencias en la gestación de su personaje público. Oleg Cassini, su diseñador y principal cortesano, afirmará que “Jackie quería hacer su Versailles en América”⁵, y así seguirá la vida de muchas mujeres que a lo largo de la historia habían modelado la vida de la corte, en particular admiraba a Madame de Maintenon, quien presidirá uno de los salones más legendarios antes de casarse

⁵ KOESTENBAUM, Wayne, *Jackie Under my Skin. Interpreting an Icon*. Farrar, Straus and Giroux. New York, 1995.

con Luis XIV, y Madame de Récamier, la anfitriona del siglo XIX famosa por su inteligencia, su ingenio y sus reuniones. Las *salonières* de los siglos XVII y XVIII establecerán el tono para la retórica del dandy del siglo XIX, y la Kennedy parece rastrear todas las derivas de una supuesta excepcionalidad aristocrática de la vieja Europa para trasladarlo todo a la nueva América del estrellato y engullirlo sin pestañear. Será la autora de “Jackie”, de su persona, o personaje, de su show e incluso de su escenografía. En su ensayo llega a imaginarse a sí misma; “como una directora de arte del siglo XX, viéndolo todo desde una silla colgada en algún lugar del espacio”, incluso afirmando que “habría de aplicar sus teorías del arte a mi periodo”.

Se hará inactivamente glamorosa e inútil, absolutamente inútil. No defenderá causa política alguna. Su única afiliación real será la preservación histórica de su creación. No apoyará enmienda alguna, ni movimiento alguno. Se mantendrá siempre apartada, durante toda su carrera, de la acción política. Odiaba ir de campaña con su esposo y se esforzaba en hablar, cuando no quedaba más remedio, con cierta inexpresividad y lenta cadencia, como con desgana, queriendo parecer natural en una sobreactuación perfecta.

En 1968 Photoplay lanzó una suerte de encuesta para que sus lectores votaran, la cosa decía:

“Pienso que Jackie Kennedy (ponga una cruz en una sólo respuesta):

A. Está malgastando su vida.

B. No está malgastando su vida.

(Añada un comentario si lo cree necesario)”.

La cuestión es la falta de sagacidad al leer el puro dandysmo como un logro menor y la corrección femenina como un logro mayor, cuando, digo yo, habría de haber sido justo lo contrario. Lo que quizá, y aún, podría salvarla, es su acercamiento a la Taylor, la otra que vagará por el extrarradio, la otra extravagante, la reina falsa, la Cleopatra de cinturilla de avispa y tez blanco nuclear, con la que se le comparaba en la prensa del momento de modo insistente y para muchos escandaloso y provocador. Ambas harán que más de uno se preguntase: “¿Puede una mujer de la extravagancia y belleza de Jackie, una mujer tan dotada, que se transformó ella misma en espectáculo, arruinar un imperio?”. Y nos preguntamos nosotros, “¿Reflejará, como Cleopatra, el declive de las estructuras de poder de los hombres blancos, proponiendo una alternativa, creando un posible territorio de ficción en el que las reinas ya no tengan que ser esos seres previsibles y aburridísimos, y puedan cambiar de costumbre cada día de la semana un territorio en el que todos interpretarán papeles diversos cada día?”.

(El resultado de la encuesta, por desgracia, no lo sabemos)

3.3

Burroughs, Bowie & Warhol

La única ética posible es hacer lo que uno quiere hacer.

William Burroughs

This is ground control to major Tom, you've really made the grade.

And the papers want to know whose shirts you wear.

Now it's time to leave the capsule if you dare.

Space Oddity, David Bowie

Antes de que me dispararan, siempre pensé que estaba más bien a medias que completamente allí. Siempre sospeché que estaba viendo la TV en lugar de estar viviendo la vida. Hasta que me dispararon y desde entonces, sé que estaba viendo la TV.

Andy Warhol

William Seward Burroughs no hablaba demasiado, a decir de su editor no hablaba en absoluto, tenía unos rasgos atemporales, como de máscara, una actitud de frialdad total, y cierta pasión por la contradicción como forma de vida, al más puro estilo dandy. Una vez en una cena dijo: “No me gusta hablar y no me gustan los habladores. Como Ma Barker. ¿Recuerdan a Ma Barker? Bien, esto es lo que ella decía siempre: ‘A Ma Barker no le gusta hablar y no le gustan los habladores’. Se limitaba a sentarse allí con su

pistola”¹. Era como Thelma Wood, de ese tipo de tipas que siempre hablan en tercera persona, dejando al de enfrente de una pieza y mirando alrededor a ver si la cosa va con él o con los de atrás.

A Billy, como muchos le llamaban, le gustaba retratarse con una metralleta, por si cabía alguna duda. Siempre desapegado, muy *cool*, con un gesto vacío y con una caballerosidad no exenta de morbo. “Mira mis pantalones mugrientos, no los he cambiado en meses... Los días se ensartan en un largo hilo de sangre de una jeringuilla... estoy olvidando el sexo y todos los placeres del cuerpo un fantasma gris pegado a la basura. Los niños españoles me llaman El Hombre Invisible – *the Invisible Man*”. Con todo, su inaccesibilidad, su perversidad, su mugre, su morbo y su gesto cabreado, se convertirá en el dandy del arrabal más famoso de la guerra fría.

Este dandy del arroyo será un yonki queer y, como tal, encarnará la contradicción de ambos, del queer y del yonki, ambos serán seres invisibles en su hipervisibilidad. Según Elisa Glick², Burroughs

¹ Boney M le dedicó una canción a la verdadera historia de “Ma Barker”, una mítica madre con metralleta de la “era del enemigo público”, no tiene desperdicio el vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=yLzqMJQzzcA>
Aún no se sabe si fue un mito, una leyenda o una madre-líder de la banda de sus cuatro hijos.

² GLICK, Elisa, *Materilizing Queer Desire. Oscar Wilde to Nady Warhol*. State

refuerza al tiempo que moviliza las ansiedades de la guerra fría sobre la feminización, y su dandysmo de arrabal remarca las grandes contradicciones de la posguerra. Sin embargo, Burroughs³ encarna al dandy heroinómano y bisexual a través de su desprendimiento de cualquier atisbo de feminización, no tanto por miedo a que su radicalidad para con los modelos de esa “herida masculinidad” no surtieran el efecto deseado, sino, creemos, porque se adherirá a otra tradición más perversa, el de una paródica masculinidad exagerada de un *hipster*, un chulo de suburbio, un tipo sin raíces y sin lugar fijo de residencia. “Yo soy un hombre de mundo -dirá- que anda recorriéndolo y caminando por él”⁴. Tal y como las mujeres, tres décadas antes, hubieran empleado una paródica feminidad para darle la vuelta al discurso de sus supuestas características naturales, él se hace gánster hipermasculinizado y calculador para, también, darle la vuelta al discurso.

Uno puede, como Billy, perpetuarse en una imagen inmutable de sí mismo, o uno puede, como el conde del Space Oddity, mutar y adquirir un sinfín de personalidades, a veces afines, a veces incluso contradictorias. La teoría feminista, la teoría queer, y

University of New York Press. New York, 2009.

³ BOCKRIS, Víctor, *Con William Burroughs. Conversaciones privadas con un genio moderno*. Trayectos Alba Editorial, S.L. Barcelona, 1998.

⁴ BURROUGHS, William, *Ciudades en la noche roja*. 1981.

otros estudios que han basado su retórica en la idea de la identidad, bajo la rúbrica de la deconstrucción y la posmodernidad, reconocen y entienden el dandysmo como estrategia para la invención de cierta identidad múltiple y móvil. Marjorie Garber, en *Vested Interest, cross-dressing and cultural Anxiety*, concluye que ha habido cierta confusión cultural entre los términos afeminado, homosexual y dandy. David Bowie personificaría el glam, con altas dosis de camp, asumiendo personalidades cambiantes; *Ziggy Stardust, Aladdin Sane, Mr. Newton*, el duque blanco, el Führer rubio. Una mutante figura venerada en los primeros setenta. Sexualmente ambiguo se mantendrá al margen de toda política y cuestión social, y se limitará a generar su personaje lo más alejado posible de la realidad. Envuelto en un glamoroso artificio que desdibujaba sus contornos en su perpetua mutación. Una dramatización de una estrategia ya conocida. Una escapada, o negación rotunda, de un encasillamiento, sea este en un solo sexo, una sola clase, una sola personalidad, un solo país de origen. Creando un pasado fantástico ya no nobiliario, como sus pares, sino imposible y estelar. Como concluye Dick Hebdige⁵, Bowie dará preferencia al dandysmo y al travestismo más que una auténtica superación del rol sexual. Con una confusión artificial entre la

⁵ HEBDIGE, Dick, *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*. Costa & Nolan. Genova 1997 (primera edición en inglés 1979).

masculinidad y la feminidad, recreando un andrógino más de la historia, Bowie revisa todas las nociones heredadas de la literatura decimonónica en busca de los mismos objetivos.

En febrero de 1974, Craig Copetas acompañará al gutter dandy, Billy, a visitar a Bowie, el Stardust dandy, Ziggy. Escribirá para la Rolling Stone, *Beat Godfather Meets Glitter Minman*: “el padrino beat se encuentra con el brillante hombre de la galaxia”. Un taxista irlandés les conducirá, a Copetas y Burroughs, al piso londinenses del mutante Bowie, “extraños bloques en esta parte de Londres, amigo!”. Burroughs solo había oído dos temas de Bowie, ‘Five Years’ y ‘Starman’, Bowie solo había tenido tiempo de leer *Nova Express* de “Mr. B”. Pese a todo parecía que tenían interés en conocerse. Bowie tenía entonces 27 años, Burroughs, 60.

La casa de David Bowie estaba, cuenta Copetas, decorada a lo “ciencia ficción”: una pintura gigantesca, de un artista con un estilo mezcla imposible de Salvador Dalí y Norman Rockwell, colgaba sobre un, igualmente inmenso, sofá de plástico brillante. Un poco chocante para el escritor acostumbrado a sus colores pardos y a su pequeño piso de Picadilly, decorado con fotos de Bryan Gysin. Aparecerá el cantante con una especie de pantalones de montar pero de la NASA con tres colores. Primero

describirá, pormenorizadamente, las cualidades de la pintura presidencial, su toque surrealista y su sentido oculto. Burroughs asentirá, en silencio, con la cabeza. Tras semejante cortés y paciente gesto, la entrevista dará comienzo. Conversaron y comieron un pescado jamaicano, preparado por un isleño del amplio séquito de Bowie, con aguacates rellenos de gambas y un *Beaujolais nouveau* servido en una copas intergalácticas, una de las tantas “bowieties”.

Y hablaron, entre otras cosas, de Warhol, “Andy Warhol. ¿Lo conociste?”, preguntará Mr. B. “Sí, hace dos años. Subimos juntos en un ascensor a la Factory, extendí mi mano para saludar a este ser enjuto de gran peluca y gafas enanas, y no respondió, pensé que era de la tipología de los tipos-reptiles con fobia a la carne humana. No hubo manera de conversar hasta que vio mis zapatos, unos zapatos dorados y amarillos, ¿dónde los conseguiste? Increíble, mis zapatos dorados rompieron el hielo. Aunque me fui de allí sabiendo tan poco de Warhol ‘la persona’ como cuando entré”. “No creo que haya persona alguna allá abajo”, terminará el tema Burroughs, “su color, con neón o sin neón, es no humano, es un color incorrecto. Definitivamente no es de esta tierra”.

Efectivamente, Andy Warhol no era de esta

tierra, o al menos hacía como si no lo fuera con un cuidado milimétrico. Andy será un dandy quintaesencial al combinar en su persona una cuidada puesta en escena que ensambla aires punks, con exageraciones camp, cierto glamour *underground* y una pose y un modo de hablar ciertamente medidos y controlados. Una vida transformada en un perpetuo performance. Una vida que se declara poco, o nada, implicado en política alguna, “yo -dirá- creo en todas las cosas”⁶. Una esfinge sin un solo enigma, como lo nombra Truman Capote. Un ser capaz de explotar sus cinco respuestas predilectas hasta desesperar a los periodistas y dar cancha a los teóricos del arte: “sí”, “no”, “no lo sé”, “wow” y “genial”. Todos pensaron que no tenía absolutamente nada que decir, esto es, pensaron exactamente lo que Warhol quería que pensasen, todo está en la superficie. Personificará la esencia de la más absoluta nadería, la nada total extendida como la mermelada en la tostada, todo un logro, el artista, a decir de Hughes, convertido, por fin, en una máquina⁷, o, como vieron Bowie y Burroughs, en un reptil.

Las tres tipologías de dandy dándose la mano; el dandy yonki del arrabal, el dandy mutante inter-

⁶ WARHOL, Andy, citado por OGAR, Richard A., *Warhol Mind Warp*, The Berkeley Barb, 1-7. September 1968.

galáctico y el dandy reptil-pop. Distintos patrones para petrificarse en vida e ir siempre meticulosa y metódicamente a *rebours*.

3.4

Hipsters, Beat, Bird And Mr. B

He visto las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, hambrientas histéricas desnudas, / arrastrándose de madrugada por las calles de los negros buscando el pico rabioso, / ángeles rebeldes quemando por la vieja conexión celestial hacia la dinamo estrellada en la maquinaria de la noche, / que pobres y andrajosos y ojerosos y colocados se pasaron la noche fumando en la oscuridad sobrenatural de agujeros flotando sobre las azoteas de las ciudades contemplando el jazz.

Allen Ginsberg 'Aullido' (1955-56)

La cultura *beat* y *hipster* surgirán de la cultura negra y de cierta relectura del dandysmo. Ambas además tendrán la misma banda sonora, banda compuesta por Charlie Parker y otros tantos *jazzmen* de los clubs de Nueva York y California. Ambos, además, querían evidenciar el absurdo de un orgullo patrio basado en lavadoras, aspiradoras, tostadoras, trituradoras de basura e inmensos coches ranchera que consumían litros y litros de combustible. El fordismo, instalado ya en plena guerra fría en los hábitos de consumo y ocio del ciudadano medio, acampaba a sus anchas en el día a día y estructuraba no solo el tiempo de producción, cosa que ya hacía desde los años 20, sino

el tiempo de reproducción, ese en el que se recuperan las fuerzas para volver al tajo, ese al que solemos llamar “ocio”. Normal que en este nuevo subidón social de perfección y pulcritud unos tantos buscasen nuevos modelos para vivir.

A mediados de la década de los cincuenta un público blanco y muy joven se encontrará reflejado en el sonido de Nueva York, que ya llevaba tiempo surgiendo en la cultura *underground* negra. Charlie Parker, *Charles the First*¹ o *Bird*, declarado heroinómano y genio indiscutible del saxofón, será uno de los reyes, quizá “el rey” de este nuevo sonido amenazante. Un hombre que se ejercitará en el sutil arte del suicidio permanente, a la Baudelaire, y en la búsqueda permanente de otros paraísos artificiales. Que además vivirá como en una reescritura de la básica *ennui* del dandy a la Norman Mailer, vivir con ella más que matarla, esa es la heroicidad y la aristocracia del asunto: “La vida donde un hombre debe ir hasta ser batido, donde debe jugar con sus energías a través de todos esas pequeñas o grandes crisis de convicciones

¹ En 1982 Basquiat hará un cuadro homenaje a Charlie Parker, es una especie de lápida graffiteada donde reza: CPRKR, hay una corona de rey abajo “STANHOPE HOTER APRIL SECOND NINETEEN FISTY THREE FIVE”, luego una cruz abajo “CHARLES THE FIRST I”. La aristocracia del *Black power* reivindicada de generación en generación. En, ESTEBAN MUÑOZ, José, “Famous and Dandy like B. n’ Andy: Race, Pop and Basquiat”, en “op Out Queer Warhol”, edited by Jennifer Doyle, Jonathan Flatley & José Esteban Muñoz. Duke University Press, 1996, p. 171.

y de situaciones imprevistas que acosan su día, donde se debe vivir con ellas y condenarse a no inmutarse”².

El swing blanco de los años veinte y treinta, a decir de Hebdidge³, no será más que una versión edulcorada y liberada de todo atisbo de la subversión de su verdadero origen, la música negra de los guetos y las calles del Harlem de los veinte. Sin embargo, cuando surgió el *be-bop*, toda esta supuesta subversión será reivindicada, subrayada y reafirmada. Los *hipsters* originales de los años cuarenta se interesarán precisamente por esta subversión y seguirán, como reflejo de la misma, los nuevos sonidos del *bebop* y el *hot jazz* negro más que el *swing* blanco.

En su libro *Jazz a History*, Frank Tirro habla de *Bird* como de la justificación viva de toda la filosofía de los *hipsters*. Ellos serán, para la Segunda Guerra Mundial, lo que ya fueran los dadaístas para la primera: amorales, sobrecivilizados hasta el punto de la decadencia, provocadores, danzarines y siempre diez pasos por delante de cualquier juego. “Para qué –se preguntarán– entrar en el ciclo; conocer a una chica, tener citas, tomarse de la mano, besarse, acariciarse,

² MAILER, Norman, *The White Negro* Fall 1957, reprinted in *Dissent*, Winter 2008.

³ HEBDIGE, Dick, *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*. Costa & Nolan. Genova 1997 (primera edición en inglés 1979).

fornicar, quizá casarse, divorciarse después, (...) ¿para qué iniciar todo?”⁴. Mejor pasar la vida evitando cualquier goce y cualquier dolor, manteniendo a raya tus emociones, y siendo, invariablemente, geniales. Será precisamente en el jazz donde, continúa Tirro, encontrarán una salida digna a toda la sandez de la mediocridad que les circundaba. Los *hipsters* serán los herederos de los dandys, explotarán una actitud y un estilo negando normas y valores, negando pasados y futuros, evitando el encasillamiento y desarrollando una forma de ser que no quería, ni necesitaba, ser justificada o comprendida. Además, el idiolecto en dandy se hará en los *hipsters* oscuro e indescifrable, hasta conseguir ridiculizar el lenguaje y los sentidos únicos.

Los *beats* y los *hipsters* compartirán una similar mitología, aunque no idéntica. Los *hipsters* serán los dandys de las clases inferiores, vestidos como elegantizados chulos, proxenetas, derrochando indiferencia y padeciendo una macrocefalia autoimpuesta, pulularán por los suburbios y los guetos. Serán tipos que aspirarán a vivir la vida, fumar la mejor hierba, escuchar el mejor sonido (de jazz o afrocubano, por supuesto) y vestir los trajes más pintones y entallados⁵. Además su jerga

⁴ TIRRO, Frank, *Jazz a History*. Norton, 1977.

⁵ GOLDMAN, Albert, *Ladies and Gentlemen, Lenny Bruce*. London 1974. Este libro es básico para entender la cultura *beat* y *hipster*. Hay una película de Bob

los definirá y diferenciará. Su lenguaje se llamará *hip-talking* tomado directamente de los músicos negros de la calle y de los “gatos de la calle”, los *street cats*. Los *jazz men* rompieron las melodías y los *hipsters* se encargaron del lenguaje⁶. El lenguaje, de hecho, se convertirá en el mismo paradigma de su arte y como el jazz se hará pura abstracción. Por otra parte, el más conocido *beat* solía provenir de la clase media acomodada, iba a colegios de pago, y gustaba de aparentar ser más pobres de lo que realmente era, justo lo contrario que el *hipster*. Ambos, sin embargo, vestirán de negro, el color del jazz y el color de Baudelaire. La ausencia absoluta de color y todos los colores. El color del duelo a contrapelo. Los *hipsters* lo emplearán más a lo gánster, en una onda muy *scarface*⁷, y los *beat*, con pantalones ajustados y sandalias, encontrarán en el negro cierta nobleza salvaje, cierta divinizada esencia. Ambos, a la postre, representarán las contradicciones y tensiones de la cultura juvenil desde los años cuarenta,

Fosse del 74 protagonizada por Dustin Hoffman, “Lenny”, que refleja muy bien el ambiente de la época.

⁶ Los músicos, a quienes esto del “piano” y “alegro” no les iba mucho, desarrollarán su propia jerga o idiolecto o mejor slang. WEBB, H. Brooks, “The Slang of Jazz”, en “American Speech”. Vol. 12, No. 3 (Oct., 1937), pp. 179-184. <http://www.jstor.org/stable/452424>

⁷ <http://hubpages.com/hub/Gangster-Movies-1930s-1940s>. *Scarface* en su primera versión tomará caracteres de la vida real, se terminó en 1930 pero se distribuyó con posterioridad, cuando Howard Hughes le recortó partes que no parecían gustar tanto al público ítalo-americano. *Scarface* está inspirado en la Capone y las glamorosas mafias de los años veinte.

como apunta Iain Chambers⁸. Estas contradicciones vendrían, y aquí no entra Dick Hebdige, de sus padres jazzísticos, los habitantes del Harlem de los años veinte. El fenómeno *hipster* pareció quedarse en los guetos neoyorkinos, los gánster no parecían pintar muy bien por Picadilly.

Quizá Burroughs, que sí se dejó ver por Picadilly, sea el único que hibridando ambas estéticas se hará una suerte de *hipster* desapegado y sin raíces, pese a ser de la *Beat Generation*. Su estética, hasta con metrallera, se acerca más a los *hipsters* de barrio bajo que a los preiluminados *beats*. Mr. B. habita un lugar espectral, siempre, y supuestamente, colocado, está entre los vivos y los muertos. “Tenía -dirá- un problema con las drogas. Ahora -continuará- tengo suficiente dinero”. Decidido a no inmutarse por nada y por nadie, a no participar en lo social en modo alguno, arremeterá contra todo descomponiendo su imagen, su lenguaje e incluso su misma biografía desintegrada en cada uno de sus textos. Tal vez el señor Burroughs tomará su estética de la descripción que hiciera el otro *beat* Jack Kerouac, o más bien de Norman Mailer⁹, quien asegurará que son, como quería ser

⁸ CHAMBERS, Iain, *Urban Rhythms: pop music and popular culture*. Palgrave Macmillan, 1985.

⁹ MAILER, Norman, *The White Negro*, Fall 1957, reprinted in *Dissent*, Winter 2008. <http://www.learnertoquestion.com/resources/database/archives/003327.html>

Wilde y tantos otros, unos seres sin raíces, que viven una vida rodeada de muerte viéndose estrangulados por el conformismo social y que elegirán divorciarse de la sociedad y se impondrán una rebelión constante contra todos desde un férreo control de sí. Una vez más retórica exaltada a la dandy.

Parte de la demonología que se le ha aplicado tanto a *hipsters* como a *beats* será la unión jazz y drogas. Una unión que tanto Charlie Parker como Burroughs avalarán a conciencia. Parker se cargó las tradiciones de la música clásica blanca, hasta el punto que la mayor ofensa que podía hacerle a Bird, o a cualquier jazzista, era decir “suenas a la blanca”. En un artículo de Charles Winick, *The Uses of Drugs by Jazz Musician*, del 59, atribuye el sonido “frío y desapegado” del *bebop* y del jazz progresivo precisamente al consumo de heroína. Y no se sabe si el tiro que le pegó Mr. B. a su mujer entre ojo y ojo, mientras hacía el Guillermo Tell, fue debido al desapego o a lo progresivo de su propuesta estética. Lo que sí es cierto es que ambos se aposentaron en esa tierra de nadie, en ese territorio liminal, esa brecha que ya fuese abierta por sus padres dandyficados y que sigue, entre fuera y dentro, dejando un hueco a la subversión.

También consultar BIRD, Caroline, “Born 1930: The Unlost Generation”, *Harper's Bazaar*, Feb. 1957.

Estas brechas, sin embargo, siempre han sido lugares seductores para el glotón *mainstream*, y si no consiguen romper moldes, se integran a la corriente principal una vez su desactivación política, y su peligrosidad, quede certificada. Hoy la palabra *hipsters* ha sido reinterpretada. Hoy *hipsters* son chicos y chicas de clase media alta acomodada que tienden a lo último. Y lo último en las ciudades creativas es ser un ser de “talento”, con gustos musicales alternativos, moda alternativa, que comen alternativamente, y van al cine alternativo, frecuentan salas alternativas y caminan alternativamente. Lo alternativo convertido en sistema de vida *mainstream*, aunque “alternativo”. Como dice Lanham, llevan “... cortes de pelo mop-top, meciendo viejos libros de bolsillo, hablando por teléfono celular, fumando cigarrillos europeos... pavoneándose en zapatos de plataforma con una biografía del Che Guevara asomándose por sus bolsas”¹⁰. Pero claro, un libro de recetas borra ese *je-ne-sais-quoi* tan caro a los verdaderos dandys, menos mal, para los *neo-hipsters* que *scarface*, *Bird* y *Mr. B.* pasaron ya a mejor vida. Y qué pena, para mí, que *scarface*, *Bird* y *Mr. B.* hayan ya pasado a mejor vida.

¹⁰ LANHAM, Robert, *The Hipster Handbook*. Anchor, London, 2003.

3.5

Demonios folk: mods vs. rockers

Zoot suit, white jacket with side vents

Five inches long.

I'm out on the street again

And I'm leaping along.

Cut My hair, The Who (Quadrophenia soundtrack)

Al terminar la década de los cincuenta, las industrias de la música y de la moda habían descubierto a las hordas de adolescentes del *baby boom* de posguerra como potenciales consumidores masivos de todos sus posibles productos. Un tiempo antes, y todavía, Isou trataría de crear una organización que revolucionara la sociedad a través de su “Tratado de la economía nuclear” en el que promovía el levantamiento de la juventud para crear una sociedad “Paradisíaca y creativa”. El fundador de la internacional letrista escribirá “Los jóvenes no tienen nada que perder, son el ataque..., de hecho, son la aventura. Dejad que los jóvenes dejen de servir como simple mercancía para convertirse en consumidores de su propio ímpetu” y rematará su grito vociferando: “No permitas que los capitalistas te arranquen tu cultura y luego te la vendan”¹.

¹ MARCUS, Greil, *Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Editorial

Como dice Greil Marcus, en pocos años el mercado juvenil se puso a la altura de las circunstancias y engulló ese primer ataque: hubo música, películas, ropa, libros e incluso coches para los jóvenes. El consumo que los jóvenes harían de su propio ímpetu se convertirá en un lucrativo sector económico, luego este mismo sector llegará a la idea de juventud, una idea que se hará concepto y nada tendrá que ver con la edad. Así se generarán unos valores para vender cualquier cosa a todo el mundo. Si el proletario era el motor de la historia y la juventud el nuevo proletariado, una juventud definida como un lugar al margen de la edad se convertiría en óptimo discurso retórico hecho futuro mercantil. Todo el mundo se hará potencialmente joven y el tiempo se encargará de demostrárnoslo. Todo el mundo tenía un comprador compulsivo latente, y el mercado se encargará de conseguirlo.

Pero aun en los sesenta cierto heroísmo generará un primer ímpetu que tardará un tiempo en ser devorado por la industria. Al inaugurar la década, Mary Quant y los Beatles saldrán de sus escuelas de arte y se verán influenciados por los *mods*, quienes, a decir de Hebdige², serán la primera de la larga serie de culturas juveniles

Anagrama. Barcelona, 2005, pp. 292.

² HEBDIGE, Dick, *Sottocultura, Il fascino di uno stile innaturale*. Costa&Nolan, Genova 1997.

de la *working class*, una cultura que se generó buscando un estilo bien definido y dandyfificado a la ortodoxa. Como los *hipsters* americanos, el *mod*, netamente británico, será “el típico dandy de las clases inferiores”³. Un grupo de obsesos de los más mínimos detalles, detalles que habrían de ser algo diversos a la corrección burguesa: un cuello de camisa especial redondeado o puntiagudo en exceso, unos zapatos perfectos, pulidos, extravagantes y a medida, un pantalón niquelado, al milímetro, justo por encima del final del zapato, ni más ni menos, cierta pose estatuaría incluso bailando y un idiolecto semisecreto lleno de guiños de impertinencia elegantizada. Serán sutiles en todos sus movimientos, andarán siempre pendientes de su apariencia, y se rodearán de objetos cargados de contenido simbólico. Su pelo, auténtico estandarte de su adscripción a la saga de autoelegidos, aparecerá con un corte estudiadísimo con reminiscencias aristocráticas, grandes patillas y kilos de laca que sostenga pero que no se note. La brillantina, por supuesto, quedará completamente prohibida. Atentos, corteses, gregarios y bastante afeminados, aunque también bien tradicionales en sus relaciones de pareja. Toda una estrategia para simular pertenecer a otra clase de un indefinido rango, cuanto menos, diferente a la aborrecida clase media trabajadora a la que realmente se pertenece.

³ GOLDMAN, Albert, *Ladies and Gentleman: Lanny Bruce*. Penguin Books of America, 1991.

Claro, todavía en los sesenta lo que el sociólogo Stanley Cohen⁴ bautizará como “pánico moral” estaba a la orden del día, el burgués era aún un tipo que basaba su presentación en la corrección moral, la disciplina y el ahorro y estaba todavía dispuesto a escandalizarse. El libro de Cohen *Folks Devils and Moral Panics* se publicaría en el 72 desde una tesis doctoral del 67-69 en la que Cohen trataba las subculturas y el estilo de las subculturas junto con el vandalismo, las drogas y los *hooligans*, ambas serán para el sociólogo fuentes de delincuencia y gestores de ese “pánico”. El capítulo “*mods and rockers*” habla del supuesto pánico moral que las peleas entre una y otra subcultura, las primeras de los primeros sesenta, levantarían en la sociedad británica. Se referirá precisamente a la labor de los medios de masas para expandir este supuesto pánico, de hecho, y tal y como reza la Wikipedia, a partir de 1966 la atención varió y se focalizó en otros nuevos grupos, los *hippies* y los *skinheads*, pasando los *mods vs. rockers* a un segundo plano.

Cohen encontrará la comercialización de los *mods* y de los *rockers* como una suerte de explotación de los adolescentes para que compren ropa de modo masivo, aprovechando la ola del supuesto simbolismo

⁴ OHEN, Stanley, *Folk Devils and Moral Panic*. 1972, pp. 118. Tomado de *The Times*, 23 junio 1966, reproducido en WARDOM; M., “Class, anarchism and the Capitalism Mentality”, October 1966.

de todo aquello que les habría de rodear y definir, un simbolismo desactivado, por supuesto. El libro incluso afirma que la gran batalla entre *mods* y *rockers* no será más que una campaña publicitaria. Perfecta estrategia para definir productos, discotecas a frecuentar, música a escuchar, boutiques, peluquerías... Hasta se llegó a pintar una gruesa línea en un local del sur de Londres para dividir zonas, una para los *mods*, otra para los *rockers*. Se anunciaron productos con la imagen de unos y otros, comercios que se habían quejado de los disturbios provocados por ambas grupos en Brighton se encargarán, rápidamente, de poner a la venta: “Las últimas gafas de sol de los *mods*”. Muchos garitos se anunciarán como “El Top de los garitos *Mods*” o bien “El auténtico Club *Mod*”. Se establecerá una estructurada definición para cada banda, ahogando una vez más cualquier desdibujamiento. Incluso en el *Daily Mail* se encuestará al personal: “¿Eres un *mod* o eres un *rocker*?”. La definición se hará ineludible y la definición matará la posibilidad.

Sin embargo, para los *Provos* y para los miembros del movimiento para la Destrucción del Arte, los *mods* y los *rockers*, los dos, serán, o pudieron ser, la vanguardia de la revolución anarquista. Cuando Bernard de Vries, líder de los *Provos*, llegó a Londres, afirmará que si a los *mods* y a los *rockers* se les daba la oportunidad para manifestarse y realizar happenings, se volverían

pacifistas⁵. Una pena que los mismos *provos* desaparecieran en el 68 sin poder ver la explotación comercial de este posible primer impulso anarquista.

Lo supuestamente desviado está y se amplifica, se crea y se hace crecer, una acción lleva implícita una reacción, a decir de Cohen. En el pánico moral hay una extraña reacción en cadena de sensibilización, difusión, escalada, dramatización y explotación. No hay una verdadera reacción mediática hacia lo desviado en sí, sino hacia lo que el cuerpo legal, la magistratura considera desviado. Al final serán, ambos, el enemigo y los que son rechazados quienes rechazarán a los que los rechazan y los que condenados condenarán a los condenantes, sin, por ello, salirse, ni de la sociedad ni de su acción. Al final siempre acabamos en la paradoja número uno, ser un desclasado, un disgustado, un tipo extraterritorial, sin raíces, uno que vaga por el extrarradio, extravagante, conlleva antes o después la caza y captura, la definición exhaustiva y la vuelta al principio del juego. Mantenerse con coherencia en los márgenes siempre fue complejo y si de individuos nos vamos a bandas, no te quiero contar.

⁵ COHEN, Stanley, *Folk Devils and Moral Panic*. 1972, pp. 118. Tomado de *The Times*, 23 junio 1966, reproducido en WARDOM; M., *Class, anarchism and the Capitalism Mentality*, October 1966.

FINAL
CON
SUPER-
VIVENCIA

4



Zuzia
Mlotek

Gilbert & George

4.1

Performeras setentonas

La baronesa parece viva hoy debido al interés en el juego de los géneros y en el “acting-out” en el mundo del arte de los 90, como si fuera una tía-abuela muy distante del arte del performance femenino
Robert Hughes¹

En la introducción del libro *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America 1970-1980*, Moira Roth escribió: “además de futuras investigaciones en torno al rol de las mujeres en el desarrollo del arte del performance, necesitamos análisis frescos en los orígenes del arte del la performance fuera de la historia del arte. Por ejemplo, el concepto literario de dandy (la vida-como-una-obra-de-arte y la creación de una personalidad artificial) es importante como experimento de los performances en su persona².”

En la descripción *syllabus and readings*³, del curso *His-*

¹ HUGHES, Robert, “Days of Antic Weirdness: A Look Back at Dadaism’s Brief, Outrageous Assault on the New York Scene”, en *Time*, 27 January 1997.

² ROTH, Moira. *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America 1970-1980*. Astro Artz. San Francisco, 1983. Preface 9.

³ ROTH, Moira, “A History of Performance”, en *Art Journal*, Vol. 56. No. 4.

tory of Performance, que Roth imparte en el Mills College for Women de Oakland (California), escribe: “Históricamente el seminario comienza con los antecedentes europeos de esta forma de arte en los Futuristas, Dadá, y los movimientos revolucionarios artísticos rusos, y demás. Simultáneamente emplaza la historia del arte del performance en un contexto más amplio de la tradición decimonónica del dandy y en la historia del teatro de vanguardia (incluyendo el cabaret), la danza y la música”⁴. Los dandys pueden ser interpretados como los primeros performers, y los más radicales; además de ser los padres espirituales de los dadás, quienes, como apunta Albert Camus, tienen un origen de dandysmo anémico⁵. De hecho, para el autor francés será Alfred Jarry, un maestro del dandysmo, la última y más singular encarnación del rebelde metafísico, esto es, el dandy.

El dadá se basa, como el dandysmo, en la perpetua contradicción, en la vida a contracorriente. Los verdaderos dadás están en contra hasta del mismo dadá. Nihilistas de salón que correrán, como afirma Camus, el peligro de abastecer a las ortodoxias más

Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. Published by College Art Association. Winter, 1997, pp. 73-74.

⁴ Ibid., p. 73.

⁵ CAMUS, Albert, *Obras Completas 3: El hombre rebelde*. Alianza. Madrid 1993, p. 119.

estrictas. Peligro que parecen haber heredado todos los artistas más radicales, quienes pasados los primeros arrebatos de juventud parecen retractarse y quitar importancia a sus proclamas y a sus renovadas vías para vivir. Todos sus gestos vitales, convertidos en una suerte de armamento contra los convencionalismos de arte establecido, son, a la postre, absorbidos y regurgitados en una versión *light*. Pese a todo, como apunta Goldberg en su ya clásico *Performance Art, from Futurism to the Present*, de 1979, “los manifiestos del performance, desde los futuristas hasta el presente, han sido la expresión de disidentes que intentaban encontrar otros medios para evaluar la expresión del arte en la vida cotidiana”⁶.

La misma definición de performance es tan escurridiza como la del dandysmo. El trabajo de un artista de performance se puede presentar solo, o en grupo, con la intervención del creador o sin ella, con luz o sin luz, en una galería, en un supermercado, en una esquina, en una calle cualquiera, con o sin música. No suele tener guión ni narrativa, aunque pudiera tenerlos. Puede tratarse de ínfimos gestos o de grandilocuencias melodramáticas. Se puede hacer una vez o muchas. Puede durar desde pocos minutos

⁶ GOLDBERG, Roselee, *Performance: Live Art 1909 to the Present*. Thames and Hudson. London. 1979, p. 8.

hasta horas, o incluso días. Puede ser espontáneo o un producto ensayado hasta el milímetro. Lo único que sí hace falta siempre es un performer y un público, un tiempo y una localización. Al igual que el dandy necesitó a los otros para probar sus múltiples disfraces, el performer necesita de un público que, si no llega a mirarlo, al menos perciba, de un modo u otro, su presencia, y, si es bueno, haga que ese mismo que lo percibe se cuestione el estado de las cosas, de la política, de la sociedad o de la misma vida.

Tal y como apunta Henry M. Sayre, será 1970 una fecha clave para el “nacimiento” del arte del performance en América⁷. Un punto de partida. En tal año se establecerá, por ejemplo, como una rama definida y separada de las programaciones de las escuelas de arte, en particular serán Judy Chicago y Miriam Shapiro las primeras en diseñar un programa de estudios para el *Cal Arts* de Los Ángeles. Además, ya a primeros de los setenta las mejores colecciones de arte tenían alguna pieza de performance en su haber, lo que significaba que tenían una idea conceptual en forma de fotografía, de vídeo o incluso de texto y, claro, los derechos sobre esa idea conceptual. A finales de esta década publicará Roth el primer estudio sistemático sobre el performance femenino,

⁷ SAYRE, Henry M., *The Object of Performance*. University of Chicago Press, 1992.

Amazing decade, surgido tras la exposición *A Decade of Women's Performance Art*, comisariado por Mary Jane Jacob. Lucy Lippard, la misma Jacob y Moira Roth colaborarán en la investigación de todas las mujeres que durante la década eligieron el performance como medio de expresión. Muchas mujeres encontraron en este arte, híbrido entre artes visuales, danza, teatro, música, poesía y ritual, un espejo en el que poder comentar los cambios sociales, psicológicos y culturales que ellas mismas estaban experimentando. Encontrarán en el performance una expresión adecuada a sus pretensiones; y mientras Acconci se masturbaba, Denis Oppenheim se quemaba, Burden se disparaba y Barry Le Va se empotraba, a conciencia, en las paredes de la galería en la Universidad de Ohio, las mujeres desarrollarán un increíble abanico de propuestas, entre las cuales comenzarán a introducir personajes autobiográficos que transformarán las direcciones del medio. Estas investigaciones en torno a la identidad serán herederas directas del mismo dandy y su búsqueda de un yo que más que querer encontrarse se limitará a cuestionarse. Roth establecerá una clasificación de estas posibilidades; la autobiográfica/narrativa; la mística/ritualística; la política. Para las herederas del dandysmo será la autobiográfica/narrativa la mejor estrategia, una estrategia de autoinvención, una vez más, yo-como-arte.

En 1972 Martha Wilson, viviendo totalmente aislada del mundo del arte, en Nueva Escocia, comenzará a crear retratos, casi siempre en vídeo. Wilson se representará, y presentará, como una mujer vestida para seducir a los hombres, como un hombre travestido, como una mujer anciana que posa como una joven, como una lesbiana ortodoxa y como ella misma, una ella misma en su versión más horrenda y en su versión más favorecida. En el 73 saldrá con su cara pintada de rojo y experimentará lo que es ser un individuo estigmatizado. En ese mismo año y ya en Nueva York, Wilson colaborará con Jacki Apple en “Claudia”, un yo inventado, un ser fantástico, maravilloso y con un increíble poder. Ambas artistas se disfrazarán súper glamorosas, con altos zapatos de tacón, pieles carísimas, vestidos ajustados, medias de seda y uñas largas, cuidadas y pintadas, un perfecto maquillaje y un pelo de peluquería, también perfecto. Alquilarán una limosina, comerán en el Hotel Plaza de Nueva York, jugando a ser poderosas mujeres y no jovencitas pseudohippies con pretensiones artísticas. De esta misma guisa se irán a visitar las galerías de arte del SoHo. Buscar el efecto provocado y vivir la misma parodia de una vida, otra, posible, se inscribe en la poética de este trabajo.

Además de Wilson, Joan Jonas y Faith Wilding introducirán sus historias personales en su trabajo.

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

En 1972, Antin partirá de una premisa, la mujer se maquilla para representarse a sí misma para el mundo. En su primera cinta *Representational Painting*, Antin aparece maquillándose muy despacio hasta que se transforma en una especie de hippie del *Vogue*⁸. De este tipo hippie chic Antin se hará Rey, King, al cuestionarse a sí misma qué tipo de hombre querría ser en caso de ser un hombre. Luego se hará bailarina

⁸ I turned out to be some sort of Vogue Hippie. Citado por ROTH, Moira *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America 1970-1980*. Astro Artz. San Francisco, 1983, p. 19.

negra del ballet de Diaghilev y más tarde una erótica enfermera. Todos estos personajes cobrarán vida a través de performances en directo y vídeos, fotografías y guiones. Así pues en este movido año, 1972, Antin caminará por las calles de Solana Beach como un rey venido a menos, Linda Montano rondará por San Francisco como la mujer pollito, la *Chicken Woman*, y Adrian Piper se hará un ser mítico, *Mythic Being*, en Nueva York. En el 74 Bonnie Sherk se hará camarera de una tienda de donuts en San Francisco, *The Waitress*, y en el 75 Betsy Damon se transformará en una anciana de 7.000 años. Ese mismo año Lynn Hershman comenzará su construcción de Roberta Breirmore, una criatura autosuficiente y liberada (con carnet de conducir, cuenta bancaria a su nombre, terapeuta particular), cuya alma primera había encontrado el descanso tras una experiencia ritual en Italia. En el 76-77 Suzanne Lacy se hará una “vieja dama” y “dama de las bolsas”, o mujer sin hogar que deambula (¿una *flâneuse*?), *Old Lady - Bag Lady*. Como concluye Roth, entre 1972 y 1976 todas estas mujeres performers inventaron un increíble acerbo de personajes y personalidades alternativas tanto para el mundo del arte como para las mismas calles.

Los dandys por definición son y serán todo aquello que el resto no es, ese placer en epatar, de alucinar y bloquear en su misma definición a los demás. Su

presencia es el espectáculo que tiene cierto carácter esquivo. Un dandy es a la vez un artista y una pieza de arte móvil, su presencia adquiere una densidad doble. La apariencia es efímera, pero la presencia de un dandy tiene el poder de grabarse en nuestra memoria, y si no, se graba en una cinta y se lleva al museo. El dandysmo como el arte de la performance tiene mucho de actuación y de control, todas estas mujeres hechas personajes buscarán algo muy parecido a lo que buscaba el dandy que rondaba por las calles, los bulevares, los clubes y los parques de la gran ciudad. Como apunta Fillin-Yeh: “la presentación pública de los dandys, esa suerte de ensamblaje de mensajes, se erige en ‘cosa social’, lo que Karl Marx describirá cuando identifica el fetichismo de la comodidad, de la mercadería, como la que define ‘una relación social definitiva entre los hombres, que asume... la forma fantástica de una relación entre las cosas’. En este sentido, las ropas de los dandys se tornan jeroglíficos sociales que esconden, incluso al revelar, un estatus social y de clase, y nuestras expectativas hacia ellos”⁹. Así, pues, todos los que han establecido una estrategia de autocreación a base de estrategias sartoriales que definen nuevas identidades y nuevos posibles “yos” alternativos son, como afirma Fillin-Yeh, potencialmente dandys.

⁹ MARX, Karl, *Capital*. Lawrence and Wishart. London, 1983, vol. 1, pp. 77-79. BARNARD, Malcolm: *Fashion and Communication*. Routledge, New York, 1996, p. 7. Citado en FILLIN-YEH, Susan, *Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture*. New York University Press. New York and London. 2001, p. 2.

Las performereras de los 70 fueron potencialmente dandys en sus acciones artistizadas y en sus vidas, pero quizá esa distorsión entre la diferencia de la vida y la obra de los originales dandys se enderezó al comenzar la institución a permitir la exposición enmarcada de nuevos modelos para vivir. Al final, Carolee Scheeman se hará la cirugía estética, Eleanor hará inmensas fotos kitsch para la galería y se comprará una casa cerca del Pacífico, otras se internacionalizarán y se harán macrobióticas. Ahora bien, no cabe duda de que sin ellas y su avanzadilla no habrían pasado muchas cosas que ahora andan pasando para bien de los diferentes.

4.2

ELSA Y EMIN

Esta no es Elsa von Freytag-Loringhoven, pero de ella, de Elsa, dijeron ya en 1920 que podría ser “una oriental desnuda haciendo solemnes gestos de indecencia en una danza sexual de su propia religión. Su éxtasis en semejante danza bacante será una de las propiedades de su arte”. Esto lo dirá Evelyn Scott, una poeta que hablará de una emigrada enorme y olorosa que dará algo de que hablar a los neoyorkinos de las primeras décadas del siglo XX. Ágil en la figura, y tan graciosa como un leopardo, como será descrita en 1915 en *The New York Times*, era un dama de alta alcurnia extremadamente radical en las proclamas de su voraz sexualidad sin género, una señora de látigo que, decían, azotaba como una verdadera dominatrix al mundo del arte y al de la poesía. Una Baronesa refugiada y temible. O un *Barone*, como la llamaba William Carlos Williams¹.

¹ DURÁN, Gloria G., *Baronesa Dandy Reina dadá: La vida-obra del Elsa von Freytag-Loringhoven*. Editorial Pepitas de Calabaza, Logroño 2011.

Escribirá el poema desconocido más famoso del mundo, *Cast Iron Lover*, un poema de 9 páginas de una intensidad explosiva, un poema que fue comparado por Maxwell Bodenheim con un volcán inconsciente: “Es refrescante ver a alguien enseñando las garras y corriendo todos los velos a base de aullidos, vómitos, mientras brinca desnuda”. Ese mismo año, en 1917, y para ilustrar su gran poema, realizará la pieza *God*, una tubería retorcida sobre sí misma y apuntando al cielo, una pieza aún no asimilada por la crítica y gestada al mismo tiempo que el urinario, pieza esta que la Baronesa cedió amablemente a su amigo Duchamp, que por casualidad andaba también por Philadelphia, sin prever, ni de lejos, la que se iba a armar con este inodoro invertido en el Armory Show, primero, y en la institución arte, después.

Ella, la gran reina dadá, la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, una rareza que iba regalando piezas a medio elaborar y performances gratuitos, le gustaba dejar al personal perplejo mientras se desnudaba con solemnidad en el lugar menos esperado y más concurrido. Una consciencia salvaje que no violó las reglas sino que entró en otro estadio de lo real y lo posible, donde ya no habría ninguna regla a la altura de las circunstancias. Todo su trabajo fue perfectamente coherente y en conjunto adquiere cierta normalidad que hoy sería llevada a Venecia. Por supuesto

que el “mainstream” no se la llevará a Italia sino que la catapultará al olvido, ella fue “demasiado lejos” saliendo con sistematicidad del campo de recreo del juego vanguardista.

De la Emin, de Tracy, dicen que es egocéntrica, una obsesa de sexo, que es victimista, una alcohólica, loca por ser *celebrity* y acomodada, tranquilamente, en su autopromoción y venta. La verdad que visto lo visto no veo escándalo por lugar alguno. La autopromoción y venta ha sido básica en toda la historia del arte y mucho más desde que el pintor de la vida moderna se comenzase a perfilar allá por el XIX. Que una dama haga lo propio tan alegremente me parece no solo no alarmante, sino e incluso muy loable. Ahora ella es un icono de jovencitas que están ávidas por “comercializar sus traumas”. La gestión es muy similar a la que llevó Elsa durante toda su vida, militancia contra todo y contra todos, traumas aireados, vómitos y arengamientos a las masas entumecidas en busca de sus dosis homeopáticas de modernidad. La diferencia: la Emin se forra y se pone ciega a todo lo que pilla, la pobre Baronesa murió asfixiada sin quererlo y sin un clavel. Antes podía uno aún escandalizar, hoy el escándalo vende mucho y genera mucha pasta. La diferencia, además, es que la primera, la aristócrata, inventó nuevos modos de vivir, nuevos modos de relacionarse con los objetos, con las personas, incluso

con los animales, nuevos modos de vivir su sexualidad y reclamar un lugar desde donde hablar. La segunda, algo más oportunista, juega en los estrictos límites del mundo del arte, escandaliza sin inventar nada ni generar brecha alguna en la vida cotidiana. Al margen de la solemnidad, las brechas son necesarias, o se tapan o acaban, antes o después quebrando algo. Y eso, la quiebra, es y será necesaria siempre.

TRACEY, LA GUARRA Y LOS IMPUESTOS

Tate Gallery, 1999, para los premios Turner:

Una película de una hora en la que la artista inglesa Tracey Emin (TE) entrevista a su alter ego, bautizada como Tracey la Guarra:

- TE: ¿Por qué te crees tan especial?

- Tracey la Guarra: Nunca he dicho que lo fuera. Soy una alcohólica, neurótica, psicótica, una quejica obsesionada conmigo misma, pero soy una artista

- TE: ¿Por qué eres tan degenerada? Eres una viciosa, estás cubierta de herpes y Dios sabe de qué más. ¿Es que no te has visto?

- Tracey la Guarra: No creo que sea buena, pero si otras personas se cuestionaran a sí mismas, seguramente pensarían lo mismo.

No sabemos si la que amenaza con abandonar Gran Bretaña por los elevados impuestos que tiene que

pagar es la Guarra o la Emin. La cuestión es que Saatchi ha intervenido en el cambio radical del mercado del arte, obviamente, desde el sector privado, pero el mar por el que hace su progreso este auténtico tiburón de las finanzas es uno cuya sal, o dinero, es público. Las Traceys, la Guarra y la Emin, se forran a base de compras, sobre todo del sector público. La reputación de la muchacha, o de las muchachas y sus balances bancarios -que deben quitar el hipo- se han cementado a base de colecciones públicas. Pero a la chica no le parecen bien los impuestos a pagar, a Lola Flores tampoco le parecían bien, y a tantas otras tonadilleras de postín, y aquí todos tan panchos. Quizá las dos Traceys, la fina y la menos fina, se preguntarán: ¿Y para qué valen todos nuestros impuestos? ¿Qué hacen con ellos? ¿Por qué nosotras, que somos tan guapas y tan artistas, tenemos que pagar como todos los demás? Y quizá yo me ande contradiciendo, en parte, porque esto de dibujar la idea del artista moderno y sus paradojas y sus incoherencias, y sus insondables jetones, y lo que les ha costado hacer pagar sus jetas a precio de oro, y la necesidad de sus figureos y gamberradas, o la no necesidad ni de ellos ni del arte, ni de nada de nada, es, precisamente, lo que ando yo indagando y por allá y por acá preguntando.

Pero, la verdad, la Guarra tiene su aquel. ¿Qué no?

PENSAR A EMIN

Hoy comentaba con MA el temita Tracey Emin. Ambos estamos fascinados con la figura de semejante figura. No por lo escultural, aunque visto lo visto podríamos comenzar también a fascinarnos por esto. La cosa surgió de una proyección de la dama que ayer decoró las palabras de Peter Osborne². Era ella a medio vestir, pero aun vestida, y despatarrada, intentando inútilmente meterse por el coño (no caben sutilezas de lenguaje hablando de la Emin) un mogollón de pasta, muchas monedas y algún que otro billete. Lo intentaba con ansia, a lo basto, sin medida, tapando cualquier posible visión de su intimidad más íntima. Total, la foto, que como digo ocupaba toda la inmensa proyección, no era, a entender de Peter, más que una obra menor de la americana. Y como era menor no podría ser criticada, pues solo las obras-obras, las mayores, pueden ser completadas y terminadas y salvadas de su ineludible condición de fragmento, por algún crítico dispuesto a tal hazaña. Total, a la pobre Emin y su retrato en semejante arduo intento ni se la considerará. Así pues la pieza esta quedará tal cual, fragmentada y con su titularidad de pieza que no de obra de arte, con mayúsculas. Por qué le suceden estas

² <http://www.cendeac.net/es/editorial/autores/45>

cosas a la buena de Emin, estando ella de tan buen ver como está (y no digo que está “buena” porque las verdaderas feministas no hablan así), la verdad, no tengo (tenemos) ni la más remota idea. Ya se sabe, *penseurs sont des penseurs*.

THE SHOP AT BETHNAL GREEN ROAD

En 1993, Sarah Lucas y Tracey Emin alquilaron un local en *Bethnal Green Road*, en Londres, un lugar que antes había sido de un dentista o un cirujano o algo así. En aquel espacio, y durante varios años, ambas vendían su obra y se autopromocionaban. Establecían, sin necesidad de intermediarios, el marketing de sí mismas, además de la exploración de sí mismas, que es su obra, y el display de sí mismas, o la exposición, aunque parece que la palabra exposición tiene algo de lejanía, de hueco entre el espectador y lo expuesto, la palabra display me gusta más, es más accesible, parece más de supermercado y acerca lo displayado, o como se pueda decir, y al que va a verlo. En fin, ambas mozas, que son de armas tomar, sucumbirán alegremente a su propia fetichización. ¿Y para qué andar con tapujos si una se puede autopromocionar pagando un alquiler? Estas muchachas me encantan, como que se ha disuelto el artista y la firma y el autor y todo lo demás, estas no solo escriben su nombre, sino que lo enmarcan en neones de colores y, la verdad, muertas, lo que se dice muertas, no parecen.

La cuestión es que el próximo 8 de diciembre la Emin da una charla informal, que ahora llaman los de la Tate, *talks&discussions*, sobre este proyecto conjunto con motivo de su inclusión en la exposición *Pop Life: Art in a Material World*, una exposición que trata precisamente este tema de la celebración de la persona, o personaje público del artista, o la conversión de este mismo en producto, y cómo se come esto de ser artista radical de vanguardia, y al tiempo mercadería de camino a inmovilizado, y al tiempo una glamorosa *celebrity*.

Las estrella de la muestra por supuesto son Andy Warhol, quien, aunque ya tenía precedentes históricos, será el más visible y el más americano (aunque era polaco, pero en fin) en esto de hacer el mejor de los modos de arte posible, el forrarse con elegancia y obvio descaro. Luego Damien Hirst, un monstruo en esto de los numeritos y los beneficios; Jeff Koons, mi gran genio de las finanzas; Takashi Murakami, el de las florecitas con cara de tortilla y a mogollón; y alguno que otro más a la estela de los maestros.

Y salgo yo de dos días intensivos de arte público y de disolución de todo entre quejas y reproches y pesimismo y futuros manifiestos. Obviamente estos muchachos son un poquito impresentables si uno se toma en serio esto del arte y de cambiar el mundo. Ahora bien

son una realidad, están ahí, existen, todo el mundo los conoce y obviarlos a la hora de generar un discurso en torno a la identidad del artista contemporáneo y amarrarse al prerrequisito de la disolución del nombre del artista público, sinceramente, me parece forzar argumentos para descansar mejor. Pero, al final toda esta glamorosa pandilla pesa, y pesa en cada uno de los jovencitos que presentan sus ocurrencias agigantadas para muchos de los concursos nacionales de arte urbano. Y si no, que llamen al que llenó de patitos de goma gigantes la Cibeles que les cuente la intencionalidad política de semejante ‘barrio-sesamada’ en monumental.

4.3

Gilbert &
George

El nuevo dandysmo del siglo XX, liderado por un Warhol¹, en la estela más wildeana, nos acerca, peligrosamente, a otras tesis en cuanto al devenir del fenómeno y nos hace cuestionarnos qué valor pesa más para los nuevos artistas dandys: el mediático o el intelectual. En *Rising a Star; Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*, Rhonda K. Garelick afirmará que la clave de las “celebrities” es que han sido, y son, capaces de crear un icono de sí mismos, de proyectar una imagen personal distintiva. Garelick sitúa en América y en los albores del siglo XX el nacimiento de la estrella mediática. Una nueva personalidad que aparece repro-

¹ La actitud de Duchamp será, ya lo vimos, seguida por muchos artistas. Unos artistas que inventaron un nuevo ser indiferente, irónico, alambicado y que a veces se parodiaba a sí mismo. Es más, Hal Foster parece haber afirmado, aunque Jones apunte lo contrario, que el arte apropiacionista representa el dandysmo de la década de los 80, pero un dandysmo que tiene unos requisitos muy particulares: “ciertamente hay una tensión entre el compromiso y el dandysmo en el arte apropiacionista al menos. [‘Yo me apropio de estas imágenes’ (Sherrie) Levine remarcó en una declaración temprana: ‘para expresar mi anhelo simultaneo por la pasión del compromiso y la sublimación del desapego’]. Sin embargo, esta tensión existe solo en tanto en cuanto lo permita la política cultural. Al expandirse el Reaganismo de los ochenta, el posicionamiento del dandysmo llegará a ser menos ambiguo, más cínico, y la estrella de Warhol oscurecerá a las demás”. FOSTER, Hal: *The Return of the Real: The Avant-Garde and the End of the Century*. MIT Press, Cambridge, 1996, p. 122; 259 n. 45. Foster cita a Levine tal y como es citada por Benjamin Buchloh en “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art”, *Artforum*, September 1982.

ducida en supermercados, pegatinas, muñecos, televisiones y pantallas variadas. Se trata de una personalidad que desaparece en su misma reproductibilidad, una personalidad que se hace icono; John F. Kennedy, Marilyn Monroe, Jackie Onassis, Michael Jackson, Madonna, Arnold Schwarzenegger², esta americana creación tendrá sus raíces, según la autora, en la tradición literaria y cultural francesa e inglesa. Mucho antes que la estrella del pop y el ídolo fílmico, el dandy había hecho una forma de arte de su personalidad hecha mercancía.

El punto de partida de Garelick será el encuentro de la lectura final de un dandysmo, ya decadente y lleno de falsos destellos, y las “performers” femeninas de finales del XIX. Este encuentro hará surgir lo que hoy es la estrella mediática y el icono *camp*. En este encuentro se comienza a desdibujar la distinción entre la alta y la baja cultura. Estas dos formas de “invención”, que son el dandy y la performer³, generarán un subtexto cargado política, social y culturalmente en el cual emergerá la personalidad-comodidad-mercancía. Durante la década de 1880 y 1890 la cultura comienza su industrialización

² GARELICK K., Rhonda, *Rising a Star, Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*. Princenton University Press. Princenton, New Jersey. 1998.

³ No traducimos la palabra “female performer” pues creemos que es más amplia que la calificación de bailarinas, o actrices, o pobladoras de la escena de los teatros de finales de siglo... Por el momento no hablamos de performer en el sentido artístico, pero, obviamente, las Woman Performance de los 60 y 70 serán unas herederas de estas.

en la forma del music-hall y el cine; comienza también la fascinación con la personalidad comercializada; la producción masiva de bienes de consumo y de entretenimiento y la consiguiente preocupación por la decadencia de la alta cultura. La tesis de Garelick parte, pues, de este momento histórico y de un hecho clave, la fusión entre el dandy de ficción y el dandy real, entre la invención y la realidad. Fusión que a la postre desdibujará al autor transformándolo en su invención, siempre otra cosa. La personalidad del dandy Balzac se funde con el dandysmo de Eugène de Rastignac, o Henri de Marsay. El dandysmo de Baudelaire se mezcla con Samuel Cramer, y Gautier se transforma en D'Albert. Huysmans se hace Des Esseintes y, por supuesto, Oscar Wilde es comparado con el pecador Dorian Gray. También se dará la equiparación del dandy literario a su modelo, el Charlus de Proust será Robert de Montesquiou, y el príncipe Korasoff el mismo Beau Brummell. Dentro del mismo dandysmo habrá un interminable juego de espejos entre la realidad y la ficción, lo que se quiere ser y lo que se es. “Si el dandy es una persona que interpreta el papel de sí mismo -escribe Jessica Feldman-, cómo podremos separar nítidamente al real de tal ficción”⁴. Y Françoise Coblence sigue: “Brummell creó un mito, él transmitió el dandysmo como una tradición en la que lo real y

⁴ FELDMAN, Jessica, *Gender of the Divine: The Dandy in Modernist Literature*. Cornell University Press, Ithaca, 1993.

lo imaginado están íntimamente unidos”⁵. Y Domna Stanton asegura igualmente que “no podemos decir si fue la realidad social la que generó la formulación literaria o si las personas reales imitaron o dramatizaron... los dandys que encontramos en textos literarios... la verdad debe estar en un mutuo enriquecimiento y una elusiva combinación de estas dos posibilidades”⁶.

El dandysmo, como sistema, o como movimiento, no solo genera esa confusión entre personaje histórico y literario, también crea en la crítica que inspira un extraño influjo o intoxicación. El ensayo de Barbey sobre el dandysmo es hiperbólico y exagerado. Otros autores que tratan el tema también dramatizan el lenguaje, Baudelaire, Balzac, Mallarmé, Disraeli, Whistler... los textos sobre dandys se escriben para seducir a otros dandys, y caen, ellos mismos, fácilmente, en cierto estilo “dandyficado”, esto es, exagerado, grandilocuente y dramático. Evidentemente, esta exaltación del lenguaje para hablar de un personaje es la base del sistema de las “celebrities”, las estrellas mediáticas. Como Emilien Carassus anotó: “Raros son aquellos que se declaran a sí mismos dandys, la mayoría solo obtienen el título de

⁵ COBLENCÉ, F., *Le Dandysme, obligation d'incertitude*. Presses Universitaires de Paris, 1988.

⁶ STANTON, DOMNA C., *The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature*. Columbia University Press. New York. 1980. Garelick lo llama “dandyist movement”, p. 10.

dandys a través de la opinión de los otros”⁷. Se requiere, pues, para alcanzar el estatus de estrella y de dandy, y que valga para algo, cierta tupida red de opinión y de deseo. Garelick hace un recorrido histórico que comienza con los textos clásicos del dandysmo, Balzac, Barbey y Baudelaire; pasa luego a los ocho números de la revista escrita, editada, publicada y distribuida por Mallarmé durante el año 1874, *La Dernière Mode*, en la que consigue generar una *femme à la mode*, una “criatura”, una idea, más que una mujer, que mezcla la mascarada, un cuerpo cultural, el género, ciertas dosis de dandysmo y la interpretación de sí misma. De esta mujer sin cuerpo a la mecanizada y prefabricada *Eva Futura* de Villiers de l’Isle-Adam, quien narrará la primera aproximación literaria de una estrella mediática; y, finalmente Loie Fuller, una bailarina americana afincada en París que cautivó Europa (particularmente a los escritores decadentes) con su danza de la mariposa ejecutada bajo artilugios imposibles que la alejaban de esta tierra para transformarla, también a ella, en una muñeca mecánica, muñeca ligera e inmaterial. De nuevo una idea de mujer más que una mujer. Un ser sin existencia real.

Fuller será además la primera performer de cabaret en explotar su misma imagen con un buen, y primitivo,

⁷ CARASSUS, Emilien, “Dandysme et aristocretie” en *Romantisme* 4, no. 70, 1990.

marketing. Vendió muñecas como ella, tal y como luego haría Josephine Baker, lámparas ciertamente *kitsch*, y estatuas al más puro estilo bacante, en pleno éxtasis de danza. Todo ello podía ser adquirido por el público a la salida del teatro, en el mismo hall de la sala. Una creación autopromocionada y vendida; una chica original de Illinois y transformada en “hada de la electricidad”, era al tiempo una visión para los artistas simbolistas de la alta cultura y una estrella para una audiencia masiva; era “casta” y “correcta”, y coqueteaba de un modo permanentemente erótico, y, era, abiertamente, lesbiana. Susan Sontag tacha a Loie Fuller de *camp*, ofreciendo una clara descripción del cambio creado por la confrontación del dandy y la cultura de masas. Y si Fuller hizo cuerpo ese cambio desde el dandysmo a la sensibilidad *camp*, será Oscar Wilde, el dandy moderno quintaesencial, quien anuncie su conclusión final. Wilde entra de esa separación sistemática de la normativa burguesa. Tal como Regina Garnier señala, Wilde representa los extremos del espectro social: aristócratas y desempleados, ambos fuera de la normalidad burguesa, normalidad que no será jamás representada, “Wilde exhibirá una absoluta falta de conformidad con las normas de la clase media”⁸. La obra en la que Garelick encuentra el salto del dandysmo decadente de Wilde a la performer y

⁸ GAGNIER, Regenia, *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*. Stanford University Press, Stanford, California, 1986, p. 165.

a la ulterior sensibilidad *camp* es “Salomé”⁹. Salomé está diseñada como un diálogo con una audiencia. Wilde solo pudo haber imaginado su danza como un espectáculo en el que se dan poderosas conexiones con su público. Además, la princesa de Judea, una *femme fatale*, sería una versión del mismo Wilde, quien, en un modo *camp*, infundiría su dramático personaje con una identidad fuera de la escena que excedería los límites del personaje de ficción.

Tanto Loie Fuller como Oscar Wilde combinarán el dandysmo francés con la habilidad originalmente americana en el marketing, y la promoción y venta de su mismo personaje, tal y como después haría Warhol y muchos otros. Garelick acabará su discurso haciendo una lectura “en dandy” de Prince, Jackie Onassis, Jaques Derrida y Paul de Man: “(...) El Dandysmo plasma la contradicción del independiente y autoproclamado genio social y su necesidad de existir dentro (y reproducir) las mismas instituciones que critica. A su nivel, la deconstrucción en América materializa la misma contradicción”¹⁰. El dandysmo, o una deriva del mismo, sigue vigente en todos aquellos que hacen de sí un personaje y que, además, van contra la norma dentro de la norma.

⁹ GARELICK K., Rhonda, *Rising a Star, dandyism, gender, and performance in the fin de siècle*. Princenton University Press. Princenton, New Jersey. 1998, pp. 128-153.

¹⁰ *Ibid.*, p. 164.

En el *San Francisco Chronicle* del sábado 16 de febrero de 2008, Kenneth Baker comienza su artículo en torno a la retrospectiva de Gilbert&George en el *deYoung Museum* de la misma ciudad con una cita extraída del texto publicado por los mismos artistas en el 69, “Las Leyes de la Escultura”. Así rezaba la cita: “aparece siempre bien vestido, bien acicalado, relajado, amigablemente cortés y en completo control. Haz que el mundo crea en ti y que pague grandes sumas por este privilegio. Nunca temas discusiones o críticas estúpidas y permanece tranquilo, respetuoso y calmado”¹¹. La pareja británica seguirá a pies juntillas sus mismas recetas y, además de triunfar como “escultura viviente”, en sus programadas performances, harán, también, de sus vidas una permanente performance. Al más puro estilo dandy, la vida como puesta en escena.

Gilbert&George basan su obra y su vida en una compleja mezcla de Torysimo perverso, cierto evasivo cristianismo y unas pequeñas dosis de queer de parroquia. Una mezcla que han empleado desde sus orígenes de modo militante y burlón. Ironía, sarcasmo, contradicción, bases del sistema del yo-como-arte. Incluso su apego a los tory puede ser dandy, aseguraron en los ochenta que les gustaba Margaret Thatcher, probable-

¹¹ BAKER, Kenneth, “Sculptorssquirm”. *DATEBOOK from San Francisco Chronicle*, Saturday 2.16.2008.

mente para oponerse a lo previsto, este espíritu de la contradicción y, al tiempo, del desapego tan dandy. De hecho, insisten en que ellos no son tory y quieren ser normales para desde esa posición subvertir su discurso. Toda su obra se basa en esta paradoja, siempre andan muy comedidos, muy británicos, hablan a dúo y mantienen esa rigidez que le obliga a uno a estar más tieso de lo comfortable, pero, al mismo tiempo, y en cuanto tienen la más mínima oportunidad, nos enseñan el culo a dúo. En la exposición grandes y brillantes collage coloreados sobre una trama negra enmarcan su ubicua imagen. Ellos siempre están en su obra. Con sus trajes de chaqueta se retratan, en un entorno de imágenes tabú del mundo social. Aparecen rodeados de fluidos corporales (bueno, de mierda) o de basuras. Su indumentaria, gemela, fue en las décadas de los 60 y los 70 un reto para la moda del momento, hoy aparecen más bien como dos tíos lejanos y agrisados vestidos de domingo.

Al salir de esta misma antológica en *de Young Museum*, te encontrabas en una tienda exclusiva Gilbert&George. No es que hubieran incluido sus productos en la tienda-librería del museo, no, habían abierto una tienda exclusiva de su merchandising en la última sala que completaba la muestra. Así, pues, allí te transformabas de consumidor visual de arte a consumidor objetual de arte. Los objetos que podías adquirir se acercaban

más a las tiendas de Disney que a cualquier otra cosa. Camisetas con G&G, bolsas para comprar el pan de G&G, cubos de rubric con la reproducción de 6 de sus collages, carpetas que harían las delicias de cualquier adolescente, de G&G claro, imanes para la nevera, vasos, tazas, platos... todos los objetos imaginables con una obra de G&G, obra en la que, inevitablemente, G&G aparecían. Dandysmo, performer, consumo de masas y autopromoción y venta. Si no puedes vencer al mercado, sucumbe a él, hasta el fondo tergiversando desde dentro.

4.4

Tony Manero

No saben nada del Flower Power, ni de meditación, pansexualidad, o expansión de la mente. No decoran sus casas con cojines de Marruecos, ni fuman porros, no tienen jerga, no recuerdan a Bob Dylan, ni a Ken Kesey ni a Timothy Leary. Haight Ashbury, Woodstock, los Diggers, Altamont, todo eso se les olvidó. Parecen más bien encontrar su raíces en una década anterior, en los cincuenta¹

La causa, tal y como la cuenta Nik Cohn en 1975 en el artículo “Ritos Tribales del Nuevo Sábado por la Noche”, que dará pie a la película *Saturday Night Fever*, es fácil de argumentar. En los 60 no había recesión, los adolescentes tenían dinero. Podían correr libremente. Luego, tras la crisis del petróleo del 73, habrá una escasez muy semejante a la de los 50. Las nuevas generaciones no asumirán riesgos, irán al instituto, serán obedientes, se graduarán, buscarán un puesto de trabajo, ahorrarán, harán planes... y, una vez por semana, las noches de sábado, buscarán su momento de liberación organizada y la explotarán.

¹ COHN, Nik, “Tribal Rites of the New Saturday”, *New York Times Magazine*, 1975.

Vincent, el Tony Manero del artículo, será el último y más sonado *Face*², una palabra británica revisitada, y apaciguada, en Nueva York. Tenía catorce camisas de flores, cinco trajes, ocho pares de zapatos, tres abrigos y había aparecido como “el espectáculo” en la escena de Manhattan, el barrio en el que la gente que quiere ser alguien debía dejarse ver. Era famoso entre los otros faces. Era famoso también entre las chicas, quienes, supuestamente, no podían ser faces, e incluso entre los empresarios de las salas de fiesta que comenzaban a abrirse de modo masivo por esas fechas. El ritual se repetía noche tras noche, llegaba el *Face* mayor del lugar y los demás hacían hueco, todo el personal se concentraba en sus movimientos y en unos minutos la pista se llenaba. Las luces comenzaban a parpadear y todos le seguían. Era, no cabía duda, el rey de la noche. Pero, pese a todo, Vincent, o Tony, que era un buen chico ítalo-americano con ansias de prosperar, andaba apesadumbrado, algo le preocupaba... Su edad, su juventud pasajera. Su gloria pasaría pronto pues, con diecio-

² Los *faces* fueron, durante los años 60 en el Reino Unido, los guaperas, los pintones, los *cool*, los que se enteraban... *mods* de postín seguirán en tradición la estela de los dandys, con otro nombre pero con muy similares atributos, desde la corbata hasta las patillas pasando por los cuellos de las planchadísimas camisas. Toda una estrategia para molestar lo más posible desde la indiferencia y cortesía más llamativa.

*Estos dos artículos fueron publicados en mis blogs, dandysymas y yoya perales, ambos tratan del mismo asunto pero creo que se complementan. Lo he querido publicar a continuación sin hacer muchas variaciones ni fusionarlos para respetar el ímpetu original que me hizo escribirlos, un ímpetu que, todo hay que decir, me lo dio Elena Tóxica el seis del seis del dos mil diez.

cho años y medio, se iba acercando, peligrosamente, a ese momento de “sentar la cabeza” tan querido por la sociedad y tan previsiblemente necesario para evitar el más absoluto desmadre.

Los *Faces* eran la élite, como lo veía Vincent. En Brooklyn, en Queens, en el Bronx, incluso en New Jersey, por toda América, había millones y millones de niños que no eran nada especial. Solo adolescentes. Zombies. Maniqués profesionales, que se movían, se vestían, hablaban y se relacionaban por control remoto, casi como ovejas. El colegio, las actividades extraescolares, los trabajos, las novias, las meriendas y las rutinas. Un montón de tipos bajitos sin rostro. Y luego estaban los *Faces*; los Vincents y los Eugenes y los Joeys. Una ínfima minoría, quizá dos de cada cien, quienes sí sabían cómo vestirse y cómo moverse, cómo relacionarse, cómo flotar, cómo volar, cómo bailar y cómo guiñar un ojo. Agudos, con gracia, cierta distinción en cada gesto y una altivez de barrio, más bien cierta chulería que los distinguía. Y un extraño instinto para la corrección, cierto “no-sé-qué”, arraigado de un modo muy profundo en su misma sangre: “Como me siento -decía Vincent- es como yo he elegido sentirme”.

La retórica de la excepcionalidad en dandy exployada y recuperada con todo detalle y, al tiempo, absorbida por el mercado y masificada. Como si el mercado, antes

tan lento, hubiera también aprendido a volar. De las manadas sin rostro a los conglomerados de rostro diferenciados, ya no para una minoría sino para todos. La obligatoriedad desde entonces de ser diferente se hace imposición. Hay que distinguirse de entre los demás, que, por otra parte, también comienzan a distinguirse en una carrera sin meta de compras y más compras, de excentricidades aplaudidas e instigadas. El glamour se inventa y acampa a sus anchas, en el lenguaje, en la adjetivación de los productos, en los colores, en los diseños y, por encima de todos esos lugares, en la “dis-coteque”.

En el *Odyse* todos los que estaban dispuestos a diferenciarse serán los reyezuelos por un tiempo feliz. El sábado por la noche ya no serán dependientes mal pagados, ya no serán serviles hijos de una madre omnipresente, ya no serán inmigrantes, ya serán, o comenzarán a ser, americanos de pleno derecho, ritualizando amablemente sus momentos controlados de absoluto descontrol. Podían fingir ser, o creerán de hecho ser, por unas tantas horas, aquello que jamás serían en realidad, esplendorosos soberanos de sus propias vidas. La ilusión llena de brillo sintético y suelo de baldosas parpadeantes. En el *Odyse* los códigos cambiaban pero no para siempre. La línea de separación habría de mantenerse bien marcada en la misma puerta. Tiempo vicario, espacio vicario. Jugando al escondite.

Y como una droga, que siempre te obliga a regresar al lugar de partida, sábado tras sábado se repetirá el juego. Y en ese previsto y estructurado juego las mujeres habrían de hacer lo que se esperaba que hicieran, decorar pasillos y taquillas, hablar cuando se les pidiese que hablasen, bailar solo si alguien se lo pedía, apartarse si alguien quería que se apartasen y sobre todo no montar numeritos. Las chicas, a decir del pájaro de Nik Cohn, no eran, no podían ser verdaderas *Faces*, ellas, simplemente, habrían de estar disponibles, rellenar y callar.

Si, como el mismo Cohn argumenta, esta generación es heredera de aquella de los 50, las mujeres habrían de asumir ese rol decorativo, casi de escenografía organizada y prevista. Pero, bien mirado, el origen de los *Faces* es ciertamente andrógino, aunque esta androginia setentona parece más que es. Los *Faces* construyen al milímetro una imagen que proyectar; zapatos de plataforma en colores brillantes, camisas de flores, pañuelos, trajes impecables. Sin embargo, en sus relaciones asumen el rol esperado de “chico busca chica”. Toda una paradoja con patas, para parecer muy modernos y seguir el camino previsto dando saltitos. Para rematar el paradójico shock los indescriptibles Bee Gees, con esa voz chillona y esas imposibles cinturillas de poliéster, van y escriben, para arrancar la película, un mítico párrafo de una no menos mítica tonadilla “Staying Alive”:

You can tell by the way I use my walk,
I'm a woman's man, no time to talk.³

Pero curiosamente el hilo narrativo aboga por una construcción de la masculinidad casi como un artefacto objetivizado, deseado, hecho reclamo sexual... Una masculinidad muy femenina sin duda... ¿Las paradojas del sistema o la dialéctica del giro cultural?; ¿cómo integrar ciertas licencias a la masculinidad a un futuro mercado en el que se prima la diferencia?; ¿reinventar una masculinidad ligona con exhibicionismos no permitidos hasta el momento?; ¿integración de la cultura gay?; ¿o el arte de ser permisivamente moderno solo en apariencia y solo por un tiempo?; ¿o cómo hacer creer al personal que es súper moderno y súper libre y su vida es súper fantástica?

Por suerte o por desgracia yo nací cuando todo el aparataje mass mediático se esmerará en crear esta suerte de héroes de cartón pluma dispuestos a armarla mientras armarla no sea un riesgo para la sociedad. Y al tiempo, satisfechos de su comedia pequeña rebelión, vuelven al redil y cuentan sus hazañas al modelo cebolleta. Ese tiempo, de esos tipos, coincide, exactamente, con el cambio en la misma conceptualización del sujeto

³ Puedes decir por el modo en que camino / Soy la mujer de un hombre, no hay tiempo para hablar.

burgués. Antes, en una primera afección, el burgués era un tipo oscuro, serio, constante, ahorrador, luego, hubo de cambiar y se hizo un poquito Vincent, vividor, cuando le dejan, gastador, todo el tiempo, móvil, supuestamente divertido, y cambiante, un programadamente obsoleto en su pinta.

Las discotecas y lo que en ellas pasaba no serán más que una estrategia sofisticada de regulación del tiempo de reproducción en plena crisis del fordismo. La rigidez del sistema de producción fordista llegó a sus límites en la segunda ola de acumulación de capital del capitalismo, valga la redundancia. La cuestión es que las cadenas de producción no podían variar el producto hasta pasados los 8 años requeridos para amortizar los costes fijos, y como esto de consumir poco andaba desbordando y desequilibrando el sistema en su conjunto, había de inventar algo rápido para cambiar hábitos y cambiar métodos de fabricación. Y este invento fue la flexibilización, que comenzará precisamente a finales de los 70 en el preciso instante en el que un ítalo-americano marginal es aceptado en el cuerpo americano, precisamente cuando Vincent va a cumplir 20 años y va a sentar la cabeza y va a ser un hombre de provecho... obviamente, el *mainstream* necesitó Vincents, tipos glamorosos y ávidos de consumir este glamour... los nuevos productos que invadirán el mercado serán de colorines, tendrán

sofisticados diseños y, lo que es más importante, una obsolescencia programada, fundamental para conseguir que el glamour se desgaste bien rápido.

La paradoja del rebelde Vincent es que se rebela preservando las estrictas categorías de género, haciendo ostentación de una diferencia querida por el mercado pero con poca variación en las relaciones interpersonales, de hecho eclipsa a una actriz más allá de mediocre en la pista de baile y supera, como era de esperar, a los que habrán de esperar, los latinos y los negros, quienes decoran las pistas y les dan color, pero poco más. La película y la banda sonora serán, ambas, uno de los taquillazos más sonados de la industria cinematográfica y musical, al poco desbancados, todo hay que decirlo, por *Thriller* de Michael Jackson.

El glamour y la educación moral de los jóvenes aundados en una inteligente maniobra de concienciar sin que se note mucho. Los espacios de esparcimiento habrán de ser regulados, los sábados, eso era lo único que les quedaba a los trabajadores inmigrantes de Bay Ridge. El artículo de afamado Nik Cohn no será más que una ficción más o menos documentada, pese a su pátina etnográfica. De hecho, y tampoco, tendrá en cuenta la deuda para con los verdaderos orígenes del disco, esto es, las culturas nocturnas gays prohibidas en Nueva York de esa misma década, tampoco nombrará en todo

el artículo las fiestas del apartamento de David Mancuso. Cohn se fascinará con la identidad cultural y con la imagen simbólica, pero insistirá en la no fusión de los distintos grupos: “los italianos eran italianos, los latinos eran bolas de grasa, los judíos eran diferentes y los negros habían nacido para perder”. Cada grupo tenía su propio ideal, su propio estilo de *Face*. Pero nunca se tocaban. Si un miembro del grupo transgredía las normas, se aventuraba más allá de los límites de su territorio, le sacudían. Ésa era la ley. No había otra alternativa. Los *Faces* no se limitarán a ser sumos sacerdotes en ese su acotado espacio discotequero, también serán una suerte de policía militar. Los *Faces* al cabo no harán más que reproducir cierto sistema jerárquico que los oprime desde el exterior.

Todas las discos tendrán nombres glamorosos, aspectos glamorosos, de diverso pelaje, galácticos o impostadamente horteras, con colores fosforitos. A la discoteca había que ir pintón, y para ir pintón había que comprar mucha ropa. A la discoteca se va a cazar, como en la selva, y los códigos heteronormativos de caza rigen todo acto, ellas están espectaculares y ellos actúan su hombría aunque lleven pantalones a la Bee Gees, esto es, alta y prieta cintura y campanola, plataformas y gafas inmensas. Aunque pintón uno es, y no debe haber la menor duda, un macho. Curiosa paradoja, se copian los estilos underground de la cultura gay, se le deslas-

tra de homoerotismo y se exalta la caza furtiva como único medio de justificar lo poco glamoroso que al cabo resulta tanto glamour de pueblo.

Total, que se nos aplica a machete un modelo desactivado de implicación política alguna, como siempre hará el *mainstream*. Tony Manero, estandarte del nuevo consumidor machito pero colorido, es todo lo peor a propósito: arrogante, narcisista, egoísta, racista, homofóbico y misógino... un encanto de criatura que seducirá a todas las mujeres que por la disco pululan, mujeres que, si nos esforzamos en recordar, parece que ni están en la pista. El problema es que este modelo ha triunfado como lo hizo la coca-cola. Porque, claro, si uno seguía rebelándose y no sentaba la cabeza, había que matarlo (con un contundente suicidio o algún escabroso accidente)... así que se diseñó una sociabilidad de seres despreciables a quienes había que hacer cambiar en un momento dado. Terrible destino este del burgués y sus adolescentes gritones, terribles modelos heterosexistas e infumables. Tony se adaptará al sistema de valores burgués amparado en el mérito y recreará un rancio romance burgués en una pista de baile llena de cuadraditos mutantes, y el baile final, que es un turrón, no será más que la consolidación de un amor romántico y un noviazgo que acabará en boda. Como debe ser.

4.5

Jeff Koons del dandy al cowboy

El imperativo es: Sé tú mismo y no pretendas ser otro quien crees posee un gusto superior al tuyo. Tus gustos están bien como están. El mal gusto es tan bueno como el buen gusto si es el tuyo.

Jeff Koons

Una superestrella ha invadido el Palacio de Versailles, la superestrella es americana y ha poblado el palacio de diecisiete esculturas que representan, tal y como él mismo afirma, el gusto de la clase media americana. La superestrella, además, es uno de los artistas vivos en el top ten de precios. Su récord, hasta la fecha, asciende a 11 millones y medio de libras, 22.947.100 dólares exactamente, que obtuvo su *Balloon Flower* (magenta) en una subasta de la casa Christie's el junio pasado. En la década de los ochenta, Jeff Koons, nuestra superestrella, estaba aún trabajando en *Wall Street* aunque ya comenzaba su carrera artística. Cuando obtuvo apoyo financiero de Francois Pinault, Koons dejó las acciones para dedicarse por entero a la creación, en el sentido más moderno del término. El repudio a toda actividad mercantil, que inauguraba solemnemente el pintor de la vida moderna del bueno de Baudelaire, ha cambiado

de signo para erigirse, como apunta Amy Cappellazzo, en el objetivo casi principal de las nuevas generaciones de artistas. Un objetivo que no pretende ya epatar al burgués, como sí quisieron un Dalí o un Warhol, sino pura y simplemente forrarse.

Warhol, el dandy de neón, será ese puente que, comenzado por Duchamp, y su predestinación para América, llegará a lo netamente americano en Jeff Koons, lo americano superlativo. El artista de la vida moderna aterrizará en el nuevo continente transformado en un flemático, elegante y esquivo Duchamp que inaugurará una nueva tipología de artista que si bien comienza maniobrando discretamente en el mercado del arte por su propio interés, poco a poco va deshaciéndose de todo pudor de rancio abolengo para lanzarse a su autopromoción y su incansable búsqueda del mejor postor. Warhol hablará ya abiertamente de su afán por el dinero pero aún conservará cierta aura de outsider o de lapidé, por extranjero, por homosexual, por extravagante. Su discurso aún permanecerá dentro de esa epatante negatividad, como el descarado Dalí. Pero su sucesor, Koons, revisará su mismo dandysmo en un estilo netamente americano, insistentemente americano y, tal vez, patéticamente americano.

Si el artista moderno no debe limitarse a crear sino que también debe definir una actitud, la actitud que ha modelado Koons combina, como ya hiciera Wilde,

ciertas dosis de intelectualidad con grandes de frivolidad consciente. Para el artista de la vida moderna, el dandy, desde Baudelaire hasta las vanguardias históricas, incluido Duchamp, conseguir dinero de modo obvio, con su arte, con esta emanación espiritual que será para ellos su arte, se torna simplemente denigrante. En su rango de autoerigidos aristócratas del espíritu todos los artistas, personajes de sí mismos, han insistido en su desapego a todo lo material como posicionamiento en contra de su misma clase. Una suerte de distanciamiento simbólico de la mediocridad de la vida y las motivaciones de la clase media. Sin embargo, Koons, y en cierta medida antes Warhol, se satisfacen en revisitar el mito del autor desapegado del dinero y los bienes materiales para posicionarse, a conciencia, en el otro extremo del posible espectro. Jeff Koons creará su propio mito como precoz vendedor que con su aguzado, y netamente capitalista, ingenio, consigue, a la tierna edad de siete años, generar un beneficio de un cien por cien con la venta, de puerta en puerta, de unas estampitas (adquiridas con anterioridad por el mismo genio financiero por correo postal). Muy sencillo, argumentará Koons: “compré diez unidades a diez dólares y las vendí a dos la unidad”. Qué diría el pobre Vasari de semejante reconstrucción de la infancia del divino artista.

La sentencia más repetida por Koons es su deseo de “comunicarse con las masas”, como Wilde parece tener claro que es el público el que al final paga. Además

insistirá: “mi pintura es sobre mi pasado. Intentaba mostrar que provengo de un entorno provincial. (...) lo que realmente trato de hacer es darle a la gente confianza en su propio pasado, sea este el que sea”¹. Comentaré una de sus últimas pinturas collage, de la serie *Easyfun-Ethereal*, en la que aparece una de esas siluetas de feria con un hueco en el que uno pone su cara, la silueta es la de un burro azul, detrás una tormenta de cereales *cheeries* que también podrían ser *bagels*, tal y como comenta el artista, dos de los productos de desayuno netamente americano, y arriba los perfiles de los presidentes americanos en el Monte Rushmore en Dakota del Sur. Allí están esculpidos, en un descomunal tamaño, los rostros de los cuatro presidentes estadounidenses George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt y Abraham Lincoln. Koons hará una lectura simple: si quieres llegar a ser presidente come cereales todas las mañanas, *you can do it!*

Y sin duda los cereales-para desayuno, inventados por el médico estadounidense Kellogg a finales del siglo XIX, parecen obsesionarle, pues los nombra y renombra cada vez que construye su mismo mito. Reaparecen en un momento cumbre de su biografía de artista, su primera experiencia estética. Contando tan solo cinco años se fascinará ante una caja de cereales para el desayuno y

¹ KOONS, Jeff, *Handbook*. Thames and Hudson. Anthony d’Offay Gallery London.

descubrirá entusiasmado que día tras día podía mirarla sin cansarse. Además, este primer contacto con el arte se teñirá de cierta sensualidad, afirma, por aquello de la leche. Esta fascinación será para el artista americano la clave misma de la vida, la capacidad de fascinarte ante las cosas más triviales, vulgares y repetidas, día tras día. La vida, así vivida, es fascinante, según Koons, lo importante es confiar en tu mismo pasado y no juzgar, deshacerse a conciencia de la misma capacidad de juicio. Todo, al fin y al cabo, se ha transformado en un espacio comercial, así que por qué no lanzarse de lleno al entretenimiento vacío y fácilón. “Mi arte se basa en ciertos aspectos del entretenimiento, creo que uno de mis intereses crecientes en arte hoy no es solo el aspecto económico sino la forma de entretenimiento que el arte nos provee²”. Y es precisamente este entretenimiento lo que le atrae del Barroco europeo, de hecho otra historia de su mito personal será su primera venta, una reproducción de Watteau que realizaría con nueve años y que su padre consiguió vender en su tienda de decoración de York, Pensilvania, por un puñado de dólares. Como Clint Eastwood pareció, desde aquel éxito, decidirse a generar una carrera artística *for a few dollars more*.

El Barroco de Koons es ciertamente Kitsch y lo Kitsch constituye la inagotable cantera de la que se extrae el *camp* que, tal y como Susan Sontag lo definirá, funciona

² SONTAG, Susan, “Contra la Interpretación”, 1964.

como renovada fuente de distinción justo allí donde menos se la podría esperar: en la exaltación cínica y juguetona de lo adocenado y lo vulgar. Lo *camp* es para Sontag el dandysmo moderno que le ha dado la vuelta al marcador de la distinción. Lo *camp* es la respuesta al problema: cómo ser dandy en la cultura de masas. Una vez más, pues, ese espíritu de oposición y negatividad.

Si nos paseásemos por la exposición del Palacio de Versalles, este discurso *camp* encajaría, en principio, en la estética de Koons. Realmente Koons está “codeándose”, tal y como afirma el artículo aparecido en el *New York Times* a propósito de la muestra, con la misma corte del Rey Sol y, por ende, con toda la aristocracia europea. Podríamos pensar que es un consumado dandy, rebelde metafísico que busca epatar y que exalta todos aquellos objetos ya estéticos que adora la multitud. Sin embargo, el artista no lo ve así: “mi trabajo trata de mi misma psicología y mi estética básica es comunicarme con todo el mundo... quiero dar expresión visible a la nueva sofisticación de la clase media americana”. Esa supuesta salida simbólica del seno de la clase a la que realmente se pertenece cambiará de signo para impregnarse precisamente de los valores de esa misma clase.

Koons insistirá en sus dotes comerciales al seguir narrando su propia vida, en el Moma se encargará de promover la venta del club de amigos del museo, membership. Con agudas estrategias incrementará en

3 millones de dólares las arcas del Museo, “muchos querían contratarme para trabajar con ellos”, afirmará. Posteriormente se hará agente de bolsa y venderá acciones y mercancías, pero, cuando Rem Koolhaas le pregunta al respecto, afirma sin rubor: “siempre fui un artista”.

La cuestión nos la sirve en bandeja. ¿Qué es eso de ser un artista? Quizá en manos de Koons el mismo concepto de artista se pone en cuestión, o se desdibuja o simplemente evoluciona hacia otra cosa donde el puro comercio se torna el arte mayor. Danto identificará al artista americano con un Dalí, y quizá no tanto por lo que tiene de surrealista, aunque así lo justifique analizando un bogavante gigante e hinchable, *Lobster* (2003), que ha colgado en el salón de Marte del palacio del Rey Sol, sino, creo yo, por la voceada obsesión del artista catalán por hacerse millonario y su falta de pudor al hablar de dinero. Como apunta Brian Wallis en su artículo “Another Hero: Critical Reception of the Work of Jeff Koons”, el artista de la posmodernidad se ha convertido en un manipulador y consumidor de signos culturales. Koons se muestra, en su trabajo y en su autopromoción y venta, netamente posmoderno, consumidor indiferente a cualquier cuestión estética, política o social. Se erige en cómplice de los media apareciendo en innumerables publicaciones estadounidenses. Como escribe Robert Roseblum

en unas notas sobre el artista que inauguran el manual de uso del mismo, su handbook, aunque no está en la misma liga que Madonna, Donald e Ivana Trump, o sus ídolos los Beatles y Michael Jackson, Jeff Koons lo está haciendo muy bien para ser un mero artista. Aparecerá tanto en las portadas como en las páginas de incontables publicaciones, también en prácticamente todas las revistas couché y los periódicos de mayor tirada, desde el *Time*, *People*, *Newsweek*, *Cosmopolitan*, *Vanity Fair* y *Playboy* hasta el *The New York Post*, el *Orlando Sentinel*, *Le Figaro* y el *Düsseldorf Express*.

En su persona se mezclarán la figura del dandy y la del cowboy, las dos mitologías decimonónicas, Europa y Estados Unidos, la ciudad y las provincias, el gusto aristocrático y el popular. Perry Meisel, en *The Cowboy and the Dandy, Crossing Over from Romanticism to Rock and Roll*, afirma que la estrella del rock surgirá de esta fusión de supuestos contrarios. En la década de los 60 el cowboy y el dandy convergerán en un híbrido que también Wilde pareció intuir al recorrer el país, en una labor que él mismo llamará de apostolado, en 1882. El sentido del cowboy del que Koons sería heredero estaría, sin embargo, más en la línea del Spaguetti Western. Un vaquero más canalla, menos moralizante, indiferente a toda cuestión al margen de su misma persona y cuyo objetivo será conseguir dólares por el medio que sea, un cowboy que habría borrado la rudeza de un expresionista

abstracto John Wayne para hacerse un elegantizado posmoderno Clint Eastwood. La explotación de los medios y la autopublicidad son parte integrante de la obra de Koons, como escribiría Meg Cox en el Wall Street Journal: “Hace cinco años, Jeff Koons era un broker, vendiendo oro y mercancías por teléfono. Era un vendedor buenísimo, pero su primer amor era el arte. Así que cambió los productos y ahora mercadea con Jeff Koons, gran artista”.

La cuestión de la diferenciación entre la alta y la baja cultura, una obsesión del pasado siglo, se desdibuja en Koons y la ubicuidad de la información visual transforma el mismo concepto de artista y su misma funcionalidad estructural. No sé si nos enfrentamos a la muerte definitiva del artista, a un cambio de signo del mismo, a una frivolidad generalmente aceptada o a una lección para artistas venideros. Lo que pudo leerse como transgresión en la actitud de Dalí o de Warhol, de epatante dentro todavía de la autonomía moderna, llega con Koons a un callejón sin salida. El artista como mercader de sí mismo ya sabe demasiado bien que no transgrede nada, sabe que se integra, de modo más o menos cínico o complaciente, en el seno de la sociedad que lo produce convirtiéndose en otra estrella de otro rock&roll. Elaine Sciolino es muy gráfica al presentar la muestra de Koons en Versailles: “América ha invadido las doradas cámaras y los jardines esculpidos del Palacio de Versailles en forma

de exhibición del artista superestrella Jeff Koons”. Y es obvio que América ha invadido el Palacio, y el cowboy la solemnidad del artista de la vida moderna, y el tiburón de las finanzas anda sustituyendo al artista romántico.

Asistiendo a esta transformación en la misma idea de artista, que inaugurará Duchamp a su llegada a Nueva York, retomará Warhol y rematará Koons, no nos sorprenderán las palabras de Amy Cappellazzo, codirectora de la sección de arte de posguerra y contemporáneo de la casa de subastas Christie's, cuando afirma para *Art Review* que espera algún día subastar trabajos nuevos, recién salidos del taller de los artistas, y explica que los artistas están saliendo a buscar mejores ofertas, promocionando sus propias carreras, financiando proyectos, trabajando con coleccionistas. El mundo del arte está cambiando y metamorfoseándose. Así que mientras que la pasada generación de artistas no parece querer trabajar directamente con las casas de subastas, para las nuevas generaciones ese límite parece menos delineado. Y sin delineados límites será que vamos llegando al punto en el que el arte solo tiene sentido en un vertiginoso, y pasmante, mercado del arte, a través de un sistema de exposiciones regido por ese mismo mercado y a través de unas nuevas generaciones de artistas que harían lo que fuera por un buen puñado de dólares.

Gracias al CSA La Tabacalera y a todos los que hicieron dibujos que no se publicaron, a Estrellita Guerrero, a Esther Pino, a Lilith, a Carmen Gloria, a Chonchi, a Pepa Prieto, a Txomín, a Roberto, a Javier Jubera y especialmente a Luciflut. Y por supuesto al magnífico equipo de la editorial más rumbosa y dicharachera de la galaxia, Papel de Fumar, y en particular a Elisa Fuenzalida, a Francisco Jurado y a Chus Margallo.

Nuestras publicaciones

Elisa Fuenzalida

Irreales

Colección Irreales / Narrativa

Jordi Claramonte

Desacoplados

Estética y política del Western

Colección Infumables / Ensayo

Julio Fuertes

La legendaria rebelión de los fumadores

Colección Irreales / Narrativa

Óscar Pirot

Bestimenta

Colección Cienfuegos / Poesía

Inés Plasencia

Maniobras completas

Colección Irreales / Narrativa



Papel de Fumar Ediciones

C.S.A. La Tabacalera

COLECCIÓN
INFUMABLES

El camp, o el dandysmo moderno, ya no es igual. Es multicolor. Es estridente. Exagerado. Pretencioso. Me gusta. Pero ya no es lo mismo. Pesa más en él la imagen que la palabra. Y eso es uno de los síntomas de la muerte del dandy.

Hay que escenificar pero desde la desintegración total. La desintegración narrada siempre es más auténtica que la vista, tiene más brillos. Uno no puede hacerse una foto desesperada y luego irse de compras. Uno no puede resumirse en la engañosa imagen. Mutante y resbalosa. De lycra. Puede, pero ya no es igual. Hay que quedarse en casa, o no quedarse en casa, pero hay que, y esto es lo más importante, llegar hasta el final, cueste lo que cueste y duela lo que duela. Si no, uno ni es dandy ni es nada de nada.

 **PAPEL
DE FUMAR**
Radicales pero elegantes

