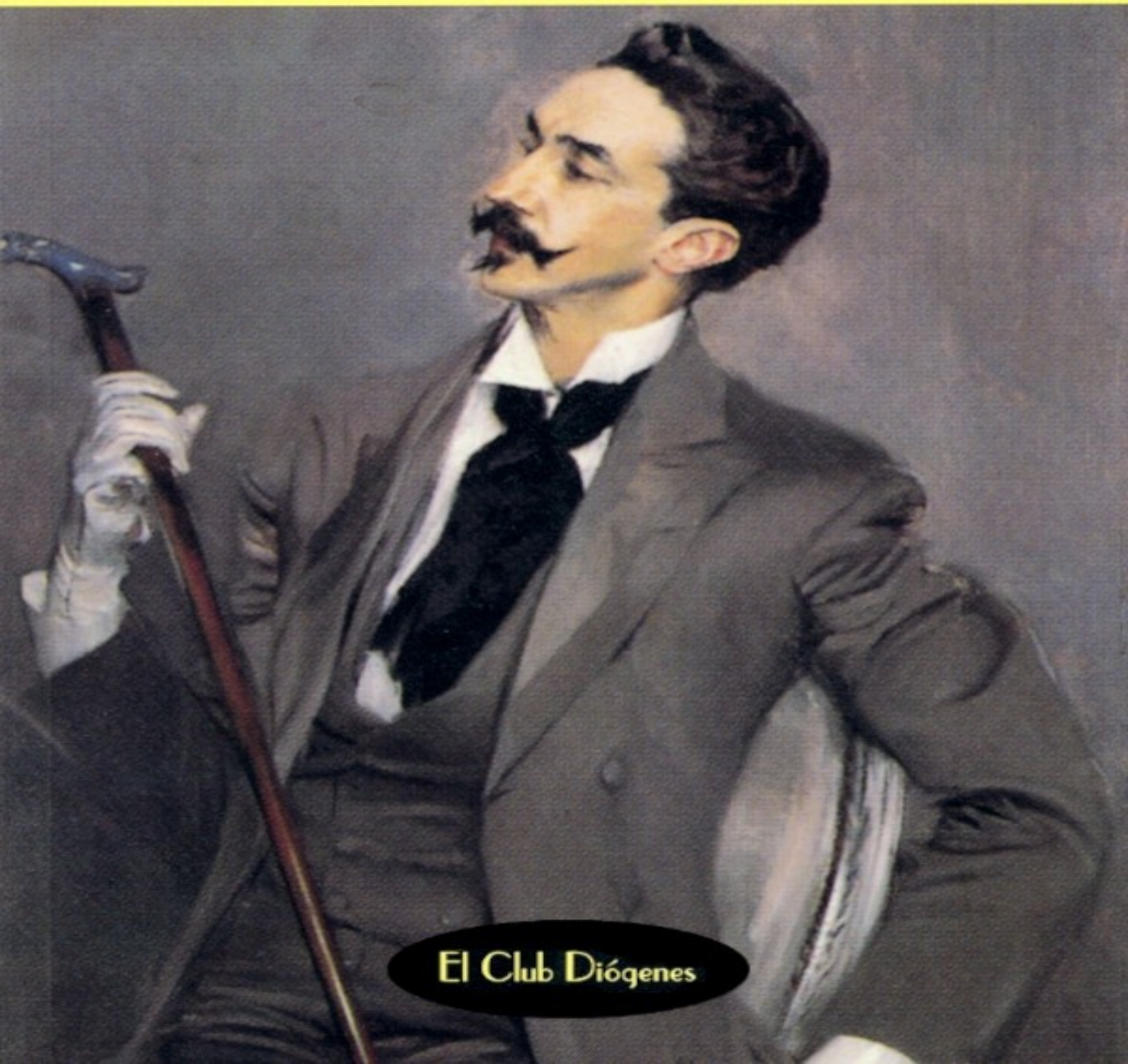
LUIS ANTONIO DE VILLENA

Corsarios de guante amarillo

SERIE «AUTORES ESPAÑOLES»



El Club Diógenes

El presente volumen, *Corsarios de guante amarillo*, rescata el texto publicado en 1983, con una nueva presentación sobre el dandysmo ahora mismo, en el que Villena aborda uno de sus temas más queridos, el de los «elegantes disidentes», los dandys. Tras una lúcida y extensa introducción que nos sitúa perfectamente en el poco y mal comprendido fenómeno del dandysmo, Villena nos cuenta el «movimiento» a través de sus «santos», se sirve de las semblanzas biográficas de cinco «elegantes rebeldes», cada uno en su estilo: Beckford, Byron, Wilde, Hoyos y Vinent, y Luis Cernuda, para explicarnos con bien escogidos ejemplos cómo actúa y qué piensa un dandy, pues el dandysmo es, en lo esencial, una actitud vital, un arte de la personalidad, más que un movimiento estético.

«*Corsarios de guante amarillo* (frase de Balzac para acercarse a aquella estética inquietante) —cuenta Villena en la presentación— fue mi primer paso —entre 1973 y 1982— en el mundo romántico/finisecular, al cual he ido —y sigo yendo— después, abundantemente».

Con este volumen se completa la trilogía de escritos críticos y artículos dedicados por Villena a la amplia constelación estética del Fin de Siglo (la Edad Simbolista) y sus protagonistas. Los títulos que los reúnen, todos ellos aparecidos en esta misma colección, son: *Corsarios de guante amarillo* (ECD205), *Máscaras y formas del Fin de Siglo* (ECD191) y *Los andróginos del lenguaje* (ECD166). *Diccionario esencial del Fin de Siglo* (ECD163) sirve de introducción y utilísima guía de personajes y conceptos que se tratarán más in extenso en los tres volúmenes citados.

Luis Antonio de Villena

Corsarios de guante amarillo

Sobre el dandismo

Valdemar: El Club Diógenes 206 & Trilogía del Fin de Siglo 1

Título original: *Corsarios de guante amarillo*
Luis Antonio de Villena, 1983
Ilustración de cubierta: Giovanni Boldini, *Retrato de Robert de Montesquiou* (1897)

Índice de contenido

Corsarios de guante amarillo
Lo dandy, ahora mismo
Introducción al dandysmo
Beau Satan. Sobre William Beckford of Fonthill
El mito del romanticismo. Sobre George Gordon, Lord Byron
Hay que preferir siempre lo más trágico. Sobre Oscar Wilde
Antonio de Hoyos y Vinent, la pose y la decadencia
La rebeldía del dandy en Luis Cernuda
El dandysmo como salvación del individualismo
Coda para curiosos, antes y ahora
Sobre el autor

Lo dandy, ahora mismo

Cuando empecé a interesarme por el dandysmo (el de raíz romántica) siendo yo apenas veinteañero, la palabra *dandy* estaba en desuso. Su sentido romántico (o finisecular) prácticamente había muerto o tal parecía. Y persistía —en sectores sociales algo anticuados o conservadores— la falsa idea del dandy como caballero elegante y muy chic… Según esto, el dandy era alguien que acendraba y utilizaba la moda. El dandy elegante era un ser social (y altosocial, mejor) en lugar de un personaje de vocación asocial… Era un convencido y no un agónico.

Francisco Umbral con su libro —de 1965— *Larra, anatomía de un dandy*, empezó a devolver a la palabra su sentido original. Pero el Umbral de aquellos años no era lógicamente, ni tampoco en fama, el de ahora… Creo que él, y yo con mayor constancia (pocos más) fuimos los que intentamos devolver al dandy y al dandysmo (hoy se prefiere *dandismo*, pero lo dejo aquí como lo escribía entonces) su sentido de elegancia singular, atípica, ruptural, literaria y esencialmente romántica y disidente… El dandy es fruto del romanticismo y se carga y afeita más en el periodo simbolista, que es —en muchas cosas— un romanticismo más heterodoxo, negro y extremado. En 1973 di yo una conferencia en Madrid (en aquel recordado *Puente Cultural*) sobre *El Dandysmo*. Todos se sorprendieron —yo también— al ver la sala abarrotada por señoras, en general muy arregladas y peripuestas… Eran —me temo— las que esperaban el dandysmo —falso— como mera exacerbación de la

moda y la elegancia. Yo las sacaba de su error, no sólo por lo que decía, sino por mi propia indumentaria, quizás elegante, pero exagerada y excéntrica, con broches, corbatas raras, anillos múltiples, y alguna vez toques de maquillaje…

Era extraño que mi vindicación del dandy romántico y finisecular (Jean Lorrain, Boni de Castellane, D'Annunzio…) no se percatara —al inicio— cuánto de dandy tenían (en ese momento, sobre todo) muchos cantantes de rock y buena parte del mundo contracultural que les rodeaba… Fue Eduardo Haro Ibars (buen amigo y que había dedicado elogiosas críticas, en el periódico, a mis primeros escritos sobre el dandysmo), Eduardo —joven culto, estrafalario y muy rockero— quien me hizo ver esa conexión, que no aparece en mis primeros escritos sobre el tema, pero que incorporé en la primera edición de *Corsarios de guante amarillo*, en 1983. Eduardo Haro Ibars había publicado, en 1975 (cuando yo lo empecé a tratar), un libro muy pionero y no poco dandístico, titulado *Gay Rock*; allí se hablaba —acaso por vez primera en España *in extenso*, mi libro *La revolución cultural*, de más variados temas contraculturales, es del mismo año— del rock glamuroso y ambiguo, que iba desde Alice Cooper y la *Velvet Underground* hasta Lou Reed y David Bowie (en su etapa cuasi travesti) pasando por *Roxy Music* o Marc Bolan… ¿No es dandy un título como *Las arañas de Marte*? ¿Y sobre todo, no lo es otro como *Terciopelo subterráneo*?

El dandysmo hoy —fuera del histórico romántico o de entresiglos, pero con sus mismas consignas básicas— sigue estando por ese lado: entre rockeros y jóvenes rebeldes, que se visten como una forma de manifestar su disgusto y disidencia. Desde el *dirty chic* y todas sus variantes subsiguientes (yo hablé de un *elegante desgalichamiento*) hasta los modelos que salen con aire o maquillaje de drogadictos o vampiros o zombies… La extrema delgadez (no

enferma) y adornada es dandy —en chicos o en chicas— como lo es todo lo que muestre una necesaria rebeldía contra el hoy (contra el Poder de ahora) manifestándolo en la estética del traje y en la estética de la creación… Lord Byron sigue teniendo herederos que se han mezclado con los de Rimbaud o Lautréamont y que han leído (o les suena) *El hombre rebelde* de Albert Camus… El dandysmo —se use más o menos el término— pervive en la actitud vital romántico/simbolista, que no ha cambiado, de fondo, habiendo cambiado tantísimo de forma…

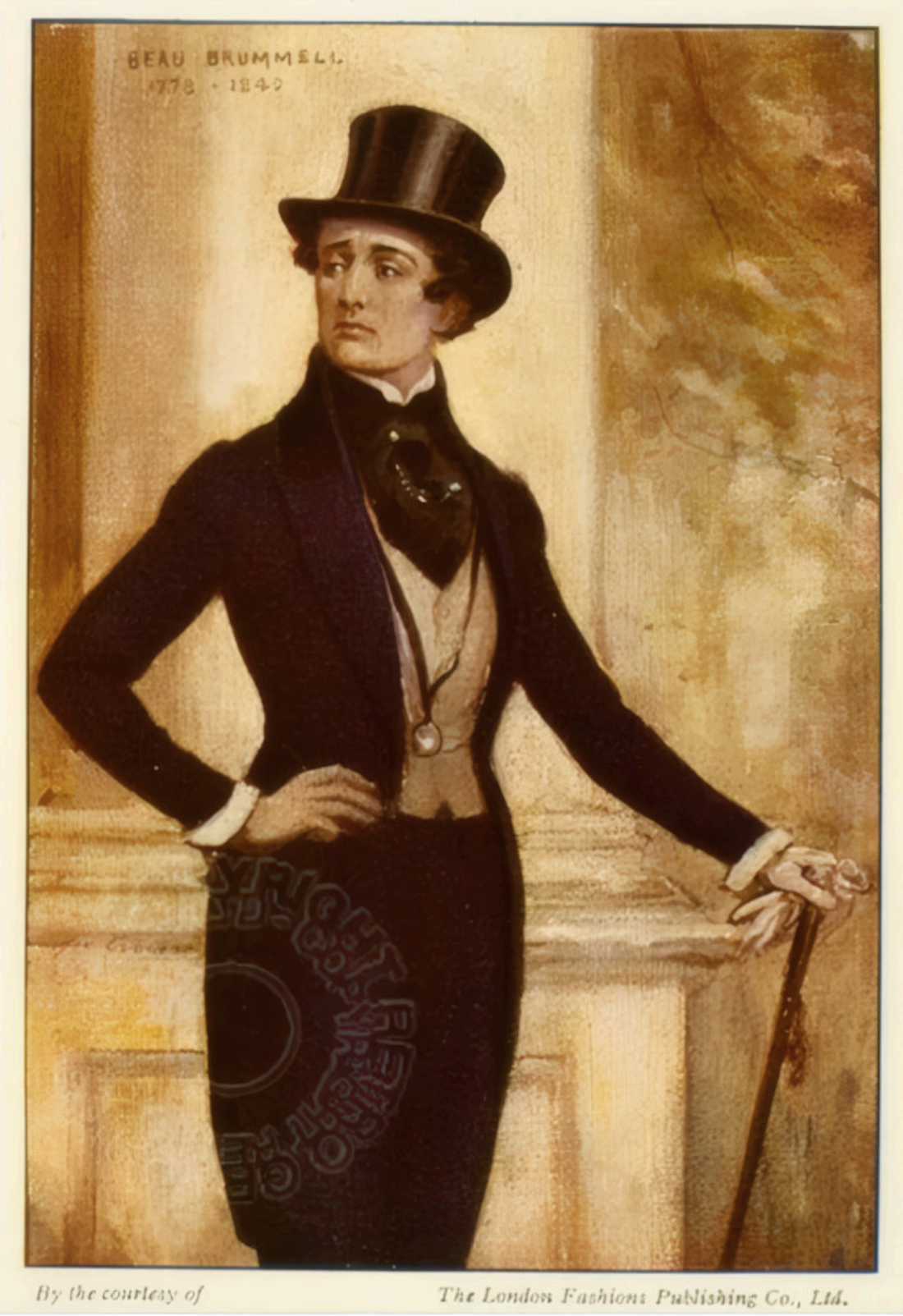
* * *

Corsarios de guante amarillo (frase de Balzac para acercarse a aquella estética inquietante) fue mi primer paso —entre 1973 y 1982— en el mundo romántico/finisecular, al cual he ido —y sigo yendo— después, abundantemente… Verdad que este libro pone más la tilde en lo dandy a secas, pero el lector verá fácilmente hacia dónde pluralmente sugiere y se abre… El plan (que no ha variado) queda así por hoy: *Diccionario esencial del Fin de Siglo*, sirve como una introducción general. Los tres tomos siguientes —cada vez más amplios y anchos en autores y asuntos, dentro del mismo y generoso orbe estético— serían: *Corsarios de guante amarillo, Máscaras y firmas del Fin de Siglo* y *Los andróginos del lenguaje…*

Como he dicho, el primero —cronológicamente también— es *Corsarios de guante amarillo*, que se editó en la primavera de 1983. Hoy reaparece en Valdemar (donde ya están todos los demás libros) en edición revisada y algo corregida, pero sustancialmente igual a la primera. Si puede haber más libros sobre el tema o los temas (que los hay) el espíritu básico de la indagación no ha variado, y sólo puede seguir por la extrema y rebelde modernidad que señala este

prólogo, o por la indagación —que está en los recién citados tomos subsiguientes— de la enorme y rica Edad Simbolista, tan presente en el origen y en la plasmación de nuestras angustias y nuestros hallazgos mejores. Un dandy (se ponga como se ponga) es esteta pero es inconforme y rebelde. Baudelaire fue un dandy y Valle-Inclán también. Los políticos —por definición— tienen vetado el dandysmo.

LUIS ANTONIO DE VILLENA



George Brummell

Introducción al dandysmo

Oscar Wilde —quien descubrió que la eficacia de una frase radica en eliminar el contexto por la sorpresa, para que el significado no sea lógico, sino evidente—, escribió una vez: «*One should always be a little improbable*» («Uno debería ser siempre un poco improbable»). En actitud de dandy, el hombre que implantó el traje estético y que paseó las calles de Londres con una gran flor amarilla en la solapa, define en su frase —evidente— buena parte de lo que es ese mito real que llamamos *dandysmo*. El dandy es cuanto connota en un hombre el decirse —o pretender— ser *improbable*. Rebelde (contra el tiempo, contra la idea fijada de los otros o contra la sociedad), esteta —y aquí entraría la moda—, mito (porque se aparta del ciclo común), *snob* —porque busca ser mirado por su improbabilidad—, artista (el arte puede ser su figura, un lienzo o un libro) y, sobre todo, tipo, figura, porque ser improbable es una actitud, una sensación, un estilo de vida y —si cabe— de arte. El dandy es, pues, una manera. Manera que va de la Historia al mito. Nunca es un traje. Éste, a lo sumo, puede ser una señal. Nos informa de algo que no es el traje mismo. Tiene intención de comunicar, y comunica.

Arthur Symons, poeta y crítico del Modernismo inglés, denominó en un célebre artículo a Wilde como *artist in attitudes*: artista en actitudes. Otra buena definición —connotativa también— de lo que puede ser el dandysmo.

Dandysmo: un esbozo histórico

El dandysmo —como han repetido en tono doctoral los tratadistas— es inherente al hombre. A ciertas especies de hombres, diría yo. Pero como tal —en su esencia—, producto verificable a lo largo de la Historia y no exclusiva floración del satanismo romántico del XIX.

En sus *Vidas paralelas*, Plutarco nos narra la biografía de Alcibíades: un dandy. Cortó la cola a un perro hermosísimo que poseía para que los atenienses pudiesen hablar de su persona. El dandysmo no está tanto en que tuviese un hermoso can cuanto en que no dudó en mutilarlo en función de ser mirado. De destacarse original. «Gastaba», dice Plutarco, «grande disolución y mucha afeminación en trajes de diversos colores, que afectadamente arrastraba por la plaza. Durante la guerra, en las naves, no dormía en la dura tabla, como el resto, sino en lechos colgados entre los postes. Se hizo fabricar un escudo de oro, y en él no grabó las insignias de la ciudad de Atenas, ni los emblemas que llevaban los soldados, sino un Cupido armado con un rayo». Como queriendo decir, el amor y la belleza son mis poderes. No la lanza. Alcibíades es un dandy porque la gente le desea y le aborrece a un tiempo. Su vida es una actitud, un estilo —individual— y una victoria. Epata, repele y seduce. Le interesa más deslumbrar que gustar. Puede ser criticado —y lo es—, pero siempre fascina.

El pintor Aristofonte retrató a Alcibíades sentado en el regazo de Nemea, una cortesana.

Platón nos cuenta cómo, en medio del banquete en que Sócrates y sus amigos charlan sobre el amor, se oyen ruidos en la puerta y la voz de unos jóvenes ebrios en la noche, acompañados de una flautista. Momentos después, entra en la sala del simposio un muchacho muy bello, medio borracho, con la cabeza adornada de una abundante corona de hiedra y violetas. Es Alcibíades, que viene a coronar también a su amigo Agatón, el más sabio y el más hermoso de los hombres.

Platón constata así el paseo y la molicie de un dandy por la noche.

Salustio, el moralista, en su *Conjuración de Catilina*, nos presenta a éste (objeto célebre de la oratoria encendida de Cicerón) con muchos usos de dandy. «Su ancho corazón le llevaba siempre a cosas extraordinarias, desmedidas, increíbles». Tal definición y aquella juventud entre amigos dedicada a la disipación, al lujo y a sorprender —el propio Salustio se sorprende cuando condena— acreditan el dandysmo de Catilina. Yo diría que también lo acredita su muerte. Cuando, fracasada la conjura, da batalla y, viéndolo todo perdido, orgulloso el ánimo, entra entre las filas enemigas, donde peleando «cayó atravesado de heridas». No hay heroísmo en Catilina (tal palabra es ajena a su código); se trata, tan sólo, de un suicidio en dandy.

La recolección de ejemplos históricos sería, por supuesto, farragosa.

Son varios los dandys anteriores al dandysmo. Aunque no sean todos del mismo temple ni de la misma medida.

Tendríamos que hablar de aquel emperador romano —Filipo—, que tuvo costumbres árabes. De los «lindos» de nuestro siglo XVII —quienes, a veces, fueron dandys y, a veces, caricatura perfecta, como el don Diego de la comedia de Agustín Moreto y Cabana—. De

don Juan de Tasis, conde de Villamediana, de quien Góngora dijo —en un soneto— «que gustaba de diamantes, pinturas y caballos». De los petimetres dieciochescos, de los ejemplos anticipados que Barbey d'Aurevilly da en su libro, y en ese mismo siglo —y en Inglaterra—, de los «bellos», quienes, aunque adaptados al país, procedían en maneras de Francia. Recordemos al *Beau* Nash (1674-1762), quien reinó sobre modas y ceremonias e hizo de la vieja ciudad de Bath el lugar *fashionable*. Se hablaba de su enorme sombrero blanco y de su traje bordado. Nash fue el padre espiritual de Brummell.

Y, por fin, llegan dandy y dandysmo. El dandy, así entendido, es un personaje del Romanticismo. Individualista, irracional en la razón, atrevido, el dandy es todo un estilo. Es el rebelde que lleva arte y rebeldía a su persona y a su atuendo. Es Byron, que llora por su perro muerto y desdeña a los hombres, o que mide todas las mañanas la esbeltez de su talle, afirmando no alimentarse sino de bizcochos y agua carbónica. Es también Lord Baltimore (del que habla Baudelaire), quien se hizo construir un harén, por lo que fue obligado a abandonar Inglaterra, muriendo en Nápoles, camino de Turquía. El dandy se rebela contra una sociedad —y contra un mundo— y adopta la esterilidad, la imposibilidad y el mal. Aunque esto no pase muchas veces de una estética o, a lo sumo, de una disidencia siempre individual. Porque el dandy quiere separarse de los demás y ser así —en su personalismo— más rebelde.

Tras el Romanticismo (hasta 1850, fecha tópica), nutrido de dandys famosos —Brummell ante todos—, y, cuando ya el dandysmo ha entrado de pleno en la literatura —el dandy es un personaje que se mitifica, y su literatura se acerca a un estilo—, el dandysmo sigue evolucionando. Así, surge el dandy del Simbolismo, el decadente, el estilo «fin de siglo». Baudelaire, quien se tiñe los cabellos de verde,

o responde a quienes elogian su imponente levita que se abrocha con grandes botones de metal dorado: «Acabo de encargarme doce levitas iguales». El dandy intenta horrorizar al burgués y vencer a la mujer en su terreno (o en lo que una sociedad considera su terreno). De ahí el desdén hacia la mujer. De ahí el tono femenino. El dandy *puro* no debe hacer nada. Vive sólo para su manera. Traslada el arte, la creación, a su persona; hace de su vida un arte. No obstante, casi todos los dandys conocidos de finales de siglo XIX fueron escritores o artistas. Si ellos no fueron dandys, trasladaron el dandysmo a sus ficciones. A sus personajes. El dandysmo finisecular (el Dorian Gray de Wilde o el Des Esseintes del *À rebours* de Huysmans) acentúa el pasmo hacia los demás, la protesta, la disidencia, la fascinación, la esterilidad —decadentismo— y la complicación de la metáfora del arte.

Se deleita en la estética del simbolismo. Aspira a la sinestesia universal y al arte que —sin abandonar la naturaleza— está más allá de la naturaleza y aun de la vida. Al arte que suplanta a la naturaleza. Que crea una naturaleza distinta. En *Axel* el drama simbolista de Villiers de l'Îsle-Adam, los protagonistas (Axel y Sara) se entregan a un amor sublimado, que está más allá de la vida, que pertenece al orden de la sensación pura, de la sinestesia, de la transmutación de todos los goces de los sentidos. El final de tal amor —sublime porque es pasión— es el suicidio. Van a matarse, extasiados, mientras suenan las campanas nupciales de la boda de Ukko y Luisa, sus criados. Sara insinúa un último adiós a la vida. «¿Vivir?», responde Axel. «Nuestros criados vivirán por nosotros».

El dandy del momento puede pensar también que la vida es siempre torpe y mezquina. Exenta de gusto. La verdadera vida es el arte, y el artificio. El dandysmo es así —el arte de la actitud—, como el suicidio extasiado de Axel.

El prototipo del dandy fin de siglo podría ser el conde Robert de Montesquiou-Fezensac, el rey despótico de los salones, de las orquídeas y de los gestos, modelo (en su juventud) del Des Esseintes de Huysmans, admirado de Mallarmé y modelo también, más tarde, del Charlus de Proust.

Poco a poco, después, el dandysmo va siendo confundido. No es que desaparezca, es que el dandy pierde agresividad. Aún resta el dandy en actitud, en sentimiento, en tono (Cocteau lo fue en muchos detalles, por ejemplo), pero el público confunde el término. Y a la actitud ya no se la llama dandysmo. Se equivoca el gesto por el traje. El traje en su más absoluta vaciedad. Y se llama dandy —falsamente— al que lleva irreprochable y distinguidísimo frac y un discreto clavel blanco en la solapa. Se confunde dandy con elegante. Y el simple elegante (aunque haya puntos de contacto) nunca es agresivo. No es un sentimiento ni una manera, ni menos una disidencia. Al contrario, es corrección, medida. Acata una norma. Es, ante todo, un asentimiento. Y el traje —por más impecable que sea— es grado cero de significado. Un traje, es un elegante sin más, es sólo el traje mismo.

Después —pero en la misma línea—, vino el usufructo del dandysmo por firmas comerciales, productos de cosmética y toda la batahola de los grandes almacenes. Cuando el dandysmo pretende darse a todos —lo dice Barthes en un artículo sobre los dandys y la moda—, el dandysmo desaparece. Sólo que —puntualizamos— tal cosa nunca fue dandysmo. El dandysmo es un mito, pero rebasa el límite parco de una moda.

El dandysmo es una sensación, una actitud individualista, un estilo, una psicología, una forma de entender el mundo y una persona. Por eso, hoy, aunque no sea un tipo —los tipos se mudan con la diacronía de la historia—, puede ser (y creo que es) una

realidad. Tiene sus héroes y hasta —esto es cuestión de investigar— podría tener su literatura.

Dandy: en torno a la palabra

La onomatopeya es la forma más importante de la motivación absoluta de los signos. En la onomatopeya, la relación entre significado y significante no es (como quería Saussure) «arbitraria». En ella, el significante es el significado. Entre ambos existe una motivación real. De ahí que Bally hablase de una motivación «absoluta». Pero existe un tipo de onomatopeyas —con una motivación, desde luego menor— que llamamos onomatopeya sinestésica, visual o cinética. Y consiste en la reproducción indirecta, a través de imágenes acústicas, de acciones. La imagen acústica como imagen del movimiento. La palabra «dandy» —se cree— es una onomatopeya cinética.

Usada primero en Inglaterra (al menos, Inglaterra ha sido la exportadora del término), la palabra «dandy» quería reproducir —en imagen acústica— el movimiento contoneante de un barco o de algún carruaje. Las dos sílabas (dan-dy, de un lado al otro) pasaron de ahí a designar al hombre que cuida de sus maneras. Al contoneo distinguido de un hombre que es un comportamiento y un estilo.

Y, ya dentro del campo de la semántica, diremos —utilizando la terminología de Matoré— que dandy es, sin duda, un *mot témoin* (palabra-testigo) de la primera mitad del siglo XIX. Esto es, «dandy» concretiza un hecho de civilización, y, alrededor de su fuerza dinámica, se crean tensiones y relaciones sémicas con otros signos. Surgen, por afinidad o por oposición, significaciones nuevas. La

palabra-testigo marca —a través de un signo— una característica, un rasgo significativo de una época determinada.

El dandy y la moda

«El dandysmo», ha escrito Barbey d'Aurevilly, «no es un traje que camina solo: es cierta manera de llevarlo…; la realidad del dandysmo es humana, social y espiritual».

Hemos insinuado antes ya que, desde los primeros años de nuestro siglo, más o menos, la idea del dandy fue «integrándose». Perdió su elemento subversivo, para quedar reducida a la pericia de un sastre, dentro de los cánones prefijados por un sector —elegante— de la sociedad. Dandy es —entonces— el que sigue, impecable, los altos dictados de la moda. De Fred Astaire, peinado con fijador y escueto siempre en sus fracs y bastones, se decía que era un dandy. O que representaba, en la pantalla, el tipo dandy. Y esto es falso. Era, sólo, la encarnación —con bailes y claqué— de una moda. Y la moda —y esto ha sido cada vez más notorio—, como dice Roland Barthes, «es un fenómeno masivo», imitación colectiva de una novedad regular, asunto de todos; es decir, lo contrario al dandysmo.

Pero si, como decimos, la moda es lo opuesto al dandy, ¿por qué —podemos preguntarnos— ambos conceptos han ido siempre tan estrechamente unidos? En primer lugar, conviene advertir que la moda no tenía en el siglo XIX (y menos en sus comienzos) el carácter masivo que tiene hoy, aunque era ya —esto es inherente a ella— de carácter colectivo, distinguiendo los usos y vestidos de una —entonces— determinada esfera social.

Pero, aun considerando esta salvedad, hay que volver a afirmar que el dandy nunca es el hombre que sigue la moda, sino el que sorprende con su moda, la crea él mismo, o la tergiversa o la aumenta.

El dandy puede estar dentro del círculo de interés hacia la moda, porque vive en una determinada sociedad o escala, pero jamás es su esclavo. Si sigue la moda, hará uso de esta o aquella cosa poco usada. Se pondrá detalles que los demás no lleven. Es decir, se distinguirá. Tergiversa la moda, la enriquece, la cambia para el tono de su persona y de su estilo. Más generalmente, crea él mismo la moda, poniendo en uso sombreros, trajes o adornos que nadie usaba. Y, cuando todos acceden a ellos —si el hábito, como suele ocurrir en muchos dandys, no es demasiado atrevido—, él los abandona.

El traje en el dandy no es moda (aunque, como decimos, pueda crearla) es siempre un uso personal. Algo que afecta al individuo concreto que lo lleva frente al espejo que son los demás. Algo que es, sobre todo, la manifestación externa, el signo, de una forma de entender el mundo, de una personalidad, de una manera, de una pose o de un estilo que está —lo hemos dicho antes— más allá del traje mismo. El atuendo es sólo, en el dandy, la expresión, la señal de ese sentimiento que intentamos explicar y que llamamos dandysmo.

Las maneras vestimentarias del dandy no son la moda. Son su personalidad, su estilo, su boato o su disidencia. El dandy no tiene por qué ser el hombre del frac acharolado (aunque puede también serlo). Como puede ser el hombre con los puños desgastados o con arrugas en los pantalones. El dandy es siempre el hombre, nunca el vestido. El chaleco rojo de Théophile Gautier, los trajes orientales de Lord Byron, las corbatas, o los ceñidísimos guantes de Brummell

(que confeccionaban tres operarios), o las cadenas y encajes de Disraeli no pertenecían a la moda. Son una originalidad. Una forma de distinguirse. El dandy significa su oposición al utilitarismo y a la uniformidad social por el atuendo. «La elegancia», escribe Jean d'Ormesson, «parece tener en el dandy una importancia casi nula. Cuenta porque le permite sorprender». Yo diría que porque le permite, también, distinción y belleza.

El dandysmo —en cuanto a la moda— es una manera de llevar un traje, una forma de tomar asiento, de coger los guantes o de ponerse el sobretodo (formas que son significantes de otro significado).

Por lo demás, es bien sabido que Brummell prefería los trajes con apariencia algo usada. «Lo nuevo», decía, «no es personal. Lo nuevo endominga».

El dandy como rebelde

En un epígrafe de *L'homme révolté*, Albert Camus comenzó a definir la rebelión de los dandys como un episodio fundamental de la rebelión romántica. Camus se detiene, ante todo, en el plano metafísico. La rebeldía contra el Bien (que no borra la injusticia ni el dolor) y la consiguiente aceptación del Mal —de lo que no es el bien, de lo que no acepta el orden común— no como esperanza, pero sí al menos como jubiloso grito vital, sin temor ya, y sin remordimientos.

El dandy participa, en efecto, de esa rebeldía, pero su manera no es la misma de cualquier romántico. Vive para el instante —como el héroe romántico—, porque sólo la exaltación del momento, el goce del presente le hace vivir, pero su minuto difiere del minuto del que

ama la acción y en la acción se salva. El dandy se deja ver, su actuación roza lo pasivo, aunque vive —como el héroe— en y para el instante que pasa.

El dandy se siente también en el bando del Mal —que, como hemos ya insinuado, es sólo el bando de la rebeldía contra la regla— el dandy no posee la esperanza, sufre de *spleen* ante las tardes inacabables, el amor imposible o la desolación inexplicable; él también participa en el grito de la inocencia ultrajada, no en vano el Satán romántico —como nos recuerda Camus—, lejos del monstruo con rabo y cuernos de los infiernos medievales, es «un adolescente joven, triste y encantador» (Vigny); bello, «de una belleza que ignora la tierra» (Lermontov). Triste y encantador, joven y bello, estamos ante la imagen de un Fabricio del Dongo, lleno de *spleen*, y cercano, en muchos aspectos —en las maneras, en el suave y ajeno estar recostado—, al dandy.

Pero Camus confunde, en general, al escritor o al artista que, además, fue dandy (Byron o Baudelaire) con el ejemplo escueto del dandy, que no tiene otra actividad que su propio dandysmo.

El dandy participa —es el fondo de su actitud— de esa rebelión metafísica (Mal, gusto por el instante, desesperanza, negligencia o tristeza) que caracteriza al romántico, pero lo que le distingue del común —y dandysmo es distinción— es otra cosa. El dandy es la actitud de la rebelión romántica. No su grito. La actitud une —en su estética— los vientos contrarios del hombre que sufre el azar y la desesperanza. «El ser que debe morir resplandece, al menos antes de desaparecer, y este resplandor le justifica» (Camus). Esa estética de la singularidad y de la negación es la actitud del dandy y el elemento más propio de su rebeldía. Rebeldía que afecta, sobre todo, a la moral, a las convenciones, a las reglas. Pero siempre en mesura, en elegancia, en pose. El dandy no es un revolucionario,

sino un rebelde. Bajo su apariencia, late la armonía de la insurrección del Mal. Desasido de todo (también de la esperanza), el dandy halla la armonía en sí mismo, en su desafío, en su estética, en sus corbatas, en su personaje. Se mira en los demás y se distancia. El dandy no se integra jamás, porque la sorpresa, el deslumbramiento (que es rasgo definitorio de su estilo) lo impiden. Sorprendiendo a los demás, el dandy se aleja y así cuestiona, ataca el baluarte de la norma. Aunque ataca sin gritos. Desclasado, apartado de la sociedad (aunque juegue o actúe dentro de ella), el dandy es la negación de la moral común en favor de otra moral, cuya única base es el individuo mismo. Sus trajes, sus maneras, sus abandonos, la majestad de sus guantes o sus impertinencias son la manifestación de esa actitud y rebeldía.

De la rebelión metafísica del dandy llega —y esto es lo que le distingue— a la rebelión concreta contra una sociedad y contra el *bien* de sus maneras. Se aparta de ella, es individual y, en su brillo —solitario, nostálgico, altivo—, se justifica. Singularidad, negación y fulgor que declina son los semas de la rebelión del dandy.

Sólo desea su propia luz. Luz que —sabe— deberá extinguirse. Su pose, su brillo, su elegancia son su desafío. Romántico, siempre individual, desesperado.

Del dandysmo como rebeldía parte la idea del artista creador de una *actitud*, del artista como ejemplo (aunque este ejemplo pueda ser después la bohemia, el vagabundaje, o la droga).

«El romanticismo demuestra», dice Camus, «que la rebelión surge unida al dandysmo; una de sus direcciones es la apariencia». El dandy es, pues, la actitud de una rebeldía: el romanticismo individualista. Se opone al papel social, a la dicotomía sexual (el dandy entra a menudo en el terreno de lo llamado «femenino»), a la uniformidad, al colectivismo, a las reglas y a la moral. El dandysmo

es el estilo, la manera, el Mal e incluso la ética que se opone a una ancha sociedad codificada.

El dandy como personaje

Nos cuenta Marcel Mauss que hubo antiguamente en Polinesia una sociedad de hombres y mujeres —los areoi— que vivían para una especialísima misión. Sin patria y sin hogar, los areoi recorrían el vasto mar, de isla en isla, llevando a los diversos pueblos la danza, la canción, la fiesta. La misión sagrada de los areoi (que en todas partes eran acogidos con cálido entusiasmo) era sólo el fasto, el lujo, la delicia, el placer. Para Marcel Mauss, su función —dentro de una sociedad primitiva— es la misma que, en la sociedad occidental, ha tenido —o tiene—, fundamentalmente, la aristocracia. Aportar a la sociedad el lujo y lo superfluo que —juzga el antropólogo— son indispensables. Yo diría que tal es (en una sociedad aburguesada, o burguesa, sin la vieja aristocracia, donde reina el respeto al dinero, a la productividad, a la eficiencia y al progreso) la función del dandy. «La frivolidad», dice Patrick Waldberg, «allí donde esa frivolidad es escándalo o inconveniencia». Y hemos explicado ya lo que de oposición y rebeldía tiene tal actitud. Actitud que es al mismo tiempo —y como función de mito— sagrada, esto es, imborrable, irreemplazable, siempre necesaria.

El dandy, se ha dicho, es un rey frívolo y desdichado. Todas sus características como personaje, como mito (el mito nace a menudo de una realidad) nos llevan a esas palabras —en su más amplia acepción—: rey desdichado y frívolo.

El dandy es un ser volcado a la estética, que lleva a sus maneras, a las artes sutiles de su propia persona. Dice Jules Lemaître: «El dandy es un artista a su manera». Su vida es su obra de arte. Tal culto a la estética —manifestado en la moda, en la forma de actuar, en el brillo oropélico o conciso de las frases, en la manera exacta de mover la mano— tiene, sin embargo, una significación más amplia. El esteticismo es la máscara de su desafío. Es la forma que hace de la provocación, no un gesto airado, sino una armonía orgullosa. Es el estilo del conde d'Orsay, quien, sintiéndose morir, dice a los que le acompañan: «¡Por favor, tocad a Chopin!», rememorando, tal vez, las venas atadas y el banquete final de Petronio *arbiter*, quien —como Tácito nos narra— fue otro dandy.

El dandy es un ser volcado a la estética, que hace de su vida un arte, arte que encubre o significa —en armonía— una actitud rebelde. Pero el dandy es, además, egocéntrico, impasible e impertinente.

Egocéntrico, porque vive para sí y para su arte; los demás —lo hemos dicho— son el espejo que necesita para que resplandezca su figura. Impasible, porque de la impasibilidad nada puede esperarse y porque al impasible nada le alcanza. El dandy no se sorprende por nada: él es la sorpresa de los demás. Y hace, o «suele hacer (según frase de Stendhal, que quiso ser un dandy), justamente lo contrario de lo que se espera que haga». La impasibilidad, la deseada indolencia (que no, excluye, en ciertos momentos, la pasión), es una de las líneas maestras del comportamiento del dandy. El ideal del dandy sería el rostro de Dorian Gray: la eterna juventud, un rostro armónico y delicado que no deje ver las cosas que se hacen, o se han hecho. La impasibilidad del dandy es —de nuevo— un desafío a las emociones vulgares o normales de los hombres, a la acción socavadora del tiempo y —en cierta manera— un desafío a la vida

misma. «Sentimentalismo», un breve cuento de Villiers de l'Îsle-Adam, ilustra perfectamente la impasibilidad del dandy; en este caso, un dandy que juzga (y termina suicidándose) que la expresión de las emociones es algo torpe y burdo, indigno de un hombre refinado. El dandy aspira a la máscara veneciana de la que habla Valéry Larbaud, o a una máscara de satén.

La impasibilidad del dandy se acerca a los moldes de la más aristocrática cortesía china. Pero el dandy es, además, impertinente. La impertinencia (cubramos el término con un velo que borre sus aristas) es su arma. O una de sus armas, al menos. Con ella, el dandy (que, como dice Baudelaire, pertenece a una aristocracia nueva) hace valer su superioridad y su distanciamiento —su personalismo, en suma— frente a los demás. Con ella, se defiende de los posibles ataques, de la malicia que pueda haber (o que él crea que hay) contra su elegancia, contra su diferencia. Porque el dandy —por lo general— suele ser un tímido.

Cierto día —cuando ya Brummell no estaba en buena avenencia con el Príncipe de Gales—, el *Beau* paseaba con un amigo por un parque, y se encontraron al príncipe, hombre a la sazón bastante grueso. El príncipe y el amigo se saludaron, despidiéndose después. Pero, antes de que el príncipe estuviera lejos, cuando aún podía oír perfectamente lo que se dijese, Brummell, que había estado ligeramente apartado durante el saludo de los otros dos, preguntó con buen tono de voz a su amigo: «*Dear, who is your fat friend?*» («Querido, ¿quién es ese gordo amigo tuyo?»). Con la impertinencia, Brummell cambiaba los papeles. El afrentado es el príncipe y no el dandy, quien, defendiéndose, ha hecho ver que él, y sólo él, es la aristocracia.

El personaje dandy (y son más elementos que contribuyen a hacer de él un mito) es el rey de una escena social, cultiva la

fantasía y se siente insatisfecho y estéril.

La escena social es su universo, el círculo de su disidencia, el lugar en el que debe resplandecer su esteticismo. En ella triunfa (invitaciones, amistades, envidias, modas), porque su individualidad altiva le encumbra sobre el tráfago social, como le encumbra también su fantasía. Hemos dicho antes que el dandy hace arte con su vida, y el instrumento, el material de ese arte, de ese culto distinguido a la estética es la fantasía. Por la fantasía el dandy acompaña con inusitados tonos de corbata su estado anímico. La fantasía (unida a veces a la impertinencia) rige el habla del dandy, sus maneras, su languidez, incluso los detalles de su casa, la manera de recibir a sus amigos. Gautier nos muestra a un joven, Daniel Jovard, extasiado —sorprendido mejor— ante la fantasía en el estilo de un dandy. La casa llena de acuarelas extrañas, porcelanas y celadones del Japón, muebles Luis XIII y armas antiguas. A más de pipas, narghiles, tabaqueras y mil otros detalles. En tal ambiente, surge Ferdinand, el dandy, que acaba de levantarse —son las once de la mañana—, envuelto en una gran bata de lampatán antiguo, sembrada de dragones y mandarines, y con unas zapatillas bordadas con diseños barrocos, mientras fuma —indolente, ajeno— un finísimo habano, apoyado el codo en la chimenea de mármol blanco.

La fantasía del dandy (como su estética y su elegancia) es además su autodefensa. El dandy es un hombre solitario y triste, desclasado, que ha optado por el lado del Mal, pero que —hedonista— tiene miedo del dolor y de la miseria. Necesita a los otros, y a veces quisiera que no fueran sólo el cristal en que se mira, sino los seres con los que es posible el afecto, el roce gozoso, el contacto. Pero su miedo al dolor (y su timidez, muchas veces) le encierran en la torre. Y la elegancia, la fantasía, la sorpresa son su escudo protector, su muralla, lo que le defiende (la impecable o

extraña forma de tomar los guantes, el aire frío) del posible sufrimiento que representa el mundo externo, los otros, lo de afuera. Otra característica del dandy —hemos dicho— es la insatisfacción, unida a la esterilidad.

El dandy funda su escuela de valores en lo que los demás juzgan inútil. Su camino es el mal, la negación. El dandy no es un hombre con ideales; sus ideales están en sí mismo. Está, por tanto (porque su rebeldía y su vía del mal son insatisfacción), consagrando lo estéril. Cuanto hace el dandy se acaba y se esfuma, a veces, en breve cuestión de instantes rapidísimos. De él (de sus actos) sólo queda el brillo, el destello de su luz. El dandy es como la caída de un cometa que pasa. Su luz es hermosa, pero distante y fría. Su luz desaparece. Por todo esto, se ha podido decir que el dandysmo eleva a los altares el triunfo de la nada. El dandy más puro es aquel que menos hace. El que sólo es dandy, y no poeta, como Byron, o como Baudelaire, o como Sheridan. El dandy es insatisfecho y estéril, aunque tal esterilidad sea (en su rebeldía, en su pose) profundamente significativa y esté, además, adornada por un rutilar, tanto más bello cuanto que está destinado, no al fracaso, pero sí a la desaparición. El dandy cultiva la tristeza. Nada afecta al dandy, nada le alcanza, y en esa nada triunfa su fatuidad gentil, su esteticismo siempre personal, su miedo oculto, su brillo y su elegancia. Pero, si el dandy —y ya hemos configurado las pinceladas de su personalidad— es esteta, impasible, maldito y nada le afecta o parece afectarle, ¿cuál es, entonces, el Eros del dandy?

El dandy no es (como a veces se ha podido pensar) el heredero de Don Juan. El dandy no es, en absoluto, un seductor. Al menos no en el sentido erótico. Le interesa seducir, pero no seducir para el amor. Barbey cuenta el caso de Lauzun, un dandy del XVII. Sedujo a la Grande Mademoiselle, prima hermana del Rey, pero, en su

aritmética, escrupulosa y maravillosa manera de obrar, no contaba el amor. Sólo contaba el prestigio de sí mismo, su propio lujo, y la seducción era solamente eso, es decir, gratuita.

El dandy quisiera estar ajeno al amor, porque se ama a sí mismo. Pero, como tal huida es prácticamente imposible, el dandy singulariza su pasión como hace con cuanto le afecta. Y busca la seducción gratuita en la que el dandy se seduce a sí mismo, aun sintiendo el amor por otra persona. Busca el riesgo, lo extraño, el escándalo (todo entra en su rebeldía). A veces sufre, porque no puede amar, y oculta su sufrimiento en el lujo. Otras, simplemente se deja amar, es apasionado, sabiendo que tal o cual amor le glorifica. El Eros del dandy es narcisista, exhibicionista, o (en muchas maneras) escandaloso. Sólo eso puede entrar en su estilo. Sólo eso le aparta, le diferencia, dejando indemne su esteticismo, su impasibilidad, su encumbramiento del yo y hasta su brillo estéril.

Dentro de ese Eros vertido al escándalo, pensamos en el incesto de Byron, en los desplantes del conde d'Orsay, que ocultaban su impotencia, o en el homosexualismo de un Wilde o de un Montesquieu. Pero el homoerotismo no es en el dandy un mero escándalo, o un solo aspecto de su rebeldía (de la misma forma que abandonar a una dama tras seducirla o paladear el incesto), sino algo más. Porque el dandy, decíamos, se goza en la ambigüedad, y su estilo toma las artes de lo que nuestra sociedad denomina «lo femenino». Además el dandy honra en el «amor griego» a uno de los Satanes, a un aspecto del Mal —en el cual él vive— y que la sociedad condena. Es otra forma más de su rebeldía. El dandy es andrógino, de ahí que su seducción alcance por igual a cualquier sexo. El dandy toma el papel a la mujer y a la vez, dentro del Mal, provoca. Y su provocación, como sus maneras, su fulgor y su estética le singularizan, le apartan de los demás. Por eso fue (o

terminó siendo) provocativo el amor de Wilde y Lord Alfred Douglas y de tantos como podrían nombrarse hasta llegar, por ejemplo, a Cocteau.

El dandy es andrógino. Su seducción no tiene barreras de sexo. Su brillo es el brillo ambiguo de los danzarines de una secta del Uttar Pradesh, en la India, que recorren calles y plazas vestidos de mujer y ejercen la prostitución masculina. Nadie prescinde de ellos en las fiestas sociales (nupcias, nacimientos), ni en los bailes. Su función, como la de los areoi, es una función sagrada.

Sin embargo —y siendo todo esto muy importante—, hemos de decir que no es el homosexualismo el Eros del dandy por excelencia. Dice Sartre, en un momento de su abundoso y discursivo libro sobre Baudelaire: «Lo que recubre el mito del dandysmo, no es la homosexualidad, sino el exhibicionismo». El dandy se deleita en la actitud. En la seducción. En la diferencia. Porque, como mito y personaje, es una manera de actuar (distinción, elegancia, fantasía, impasibilidad, culto al *ego*) y un deseo —en rebeldía— de sorprender sin ser sorprendido. De dejarse admirar por todos, sin jamás admirarse de nada.

Dandysmo y snobismo

No es infrecuente oír decir de alguien que fue snob y dandy. Ambos términos han resultado, en algunos contextos y en ciertas épocas, casi sinónimos. O palabras, al menos, de fácil confusión. Sin embargo, dandysmo y snobismo son actitudes tan diferentes que, prácticamente, se excluyen.

Lord Bolingbroke gustaba pasearse con una vendedora de naranjas del mercado muy poco agraciada. Su actitud era un desafío a la moral y a las normas de su clase social y aun de la burguesía. Además, el dandy, paseándose con una mujer fea, se exhibe él, mientras sorprende e incita al escándalo. Esto jamás lo haría un *snob*.

El dandy es siempre un aristócrata solitario. Un desclasado que busca separarse de los demás por la sorpresa y la distinción, que busca personalizarse, hacerse objeto atildado y perfecto de la atención de todas las miradas. Ser él, y sólo él, rey elevado. Busca segregarse. Por el contrario, el snob aspira a entrar en un círculo social determinado (las clases altas, generalmente) y, para ello, adopta las maneras del grupo, es capaz del uniforme y, si quiere llamar la atención, es sólo para que se note que ha llegado, que es uno como los demás en ese bello grupo selecto. Adula y exagera los modales sólo para parecerse más a los que le invitan. Lo que busca el snob es, pues, agregarse. Es decir, lo contrario que el dandy. Lo que sucede es que ambos pueden manejar a veces armas semejantes. El dandy sorprende para singularizarse y se permite toda la escala del gusto y de la sorpresa. El snob llama la atención para ser visto como los demás del grupo, o algo mejor —pero dentro de ese tono—, a ser posible. En su llamar la atención debe tener una barrera que no le precipite (teme él, con razón) a los abismos del mal gusto. El snob se adapta; el dandy vive para el reino terrenal y para la diferencia.

Philippe Jullian, en su *Diccionario del snobismo*, dice que el dandysmo puede considerarse como la mística del snobismo. «Un snob», continúa, «es tan diferente de Brummell como una devota de barrio de San Juan de la Cruz».

El dandy y el snob utilizan, a veces, elementos semejantes (el intento de seducción, o la sorpresa); en casos especiales —casos de grandes snobs—, puede darse la coincidencia, pero la función de esos elementos es tan distinta, y tan distinto el tono, la provocación y el gusto de las maneras, que —sin duda— dandysmo y snobismo se excluyen. San Juan de la Cruz y una beata son, claro, diferentes, pero una misma religión, un mismo culto los une. Entre el dandy y el snob no hay religión ni culto comunes. Todo es exclusión y casi todo diferencia.

Dandysmo y literatura

Desde casi el momento mismo de su aparición como fenómeno histórico —en el inicio del avatar romántico—, el dandysmo se manifiesta objeto literario. Podríamos aducir (como explicación) el viejo axioma que quiere que los sucesos todos del arte tengan su origen en los sucesos de la vida. Si el dandy existe (y es además novedad), el dandy es objeto de la literatura. La explicación no es errónea, pero debe ser completada.

El dandysmo es un fenómeno social (fenómeno que afecta a la vida de un individuo en una colectividad), pero fue, desde sus orígenes también, un fenómeno preferentemente literario. Y no sólo porque la literatura lo reflejó en seguida, sino porque nació unido a hechos (y a veces, a personas) literarios. Lord Byron no sólo fue dandy socialmente, sino que hizo del dandysmo algo entreverado a la literatura. En su *Don Juan*, por ejemplo, obra que crea un estilo, el mismo Don Félix de Montemar de nuestro Espronceda, o el que refleja (la altivez, el desdén, la apostura) el poema de Baudelaire

Don Juan aux enfers. A partir de obras como la de Byron, o *Pelham*, la novela de Bulwer-Lytton, dandysmo y literatura se confunden e interpenetran. Los gestos, las actitudes, la máquina, en fin, del dandysmo pertenecen sin duda a la realidad, pero se trata de una realidad en la que ha entrado, desde los primeros momentos de su existencia, la seducción del arte. En el estreno del *Hemani* de Victor Hugo, se da la eclosión del drama romántico en Francia y la abolición, bajo el *miserere*, el verso, la prosa y la emoción incontenida (como en el *Don Álvaro* del Duque de Rivas), de las severas unidades neoclásicas. Théophile Gautier, joven, asiste a este estreno con un deslumbrante chaleco rojo de fino damasco. La actitud es (lo hemos dicho ya) socialmente dandy: es una pose, un desafío y una arrogancia. Pero es también signo de una actitud de iconoclasia literaria. El dandysmo leído actúa sobre el dandysmo que se vive, y el triunfo y la manera del que vive se perciben en las líneas de una novela o en el texto de una disquisición teórica.

El dandysmo es, pues, un fenómeno que une vida y literatura. Porque no sólo la vida se refleja en el arte, sino que, a veces, el arte se refleja en la vida.

De dos formas se ha manifestado la relación de la que hablamos (más allá de los casos y circunstancias personales): en una, el dandysmo es objeto de una literatura. Surgen así las obras teóricas y los ensayos en que el tema se analiza y se interpreta o, simplemente, se define. En la otra, el dandysmo es sujeto y tema de la literatura. Más o menos intencionadamente, novelas y obras de teatro reflejan o se deleitan (o crean) la vida y el esplendor del dandy. Incluso, a veces —como en alguna comedia de bulevar—, satirizándolo o haciéndolo idóneo objeto de caricatura.

La primera postura es escasa en obras. Balzac, Barbey d'Aurevilly, Baudelaire o Carlyle son todavía (con algunos textos modernos de

Camus, d'Ormesson, Barthes, Sartre, o Maud Sacquard de Belleroche) lo único o casi lo único existente.

El segundo aspecto, sin embargo, más fácil a la descripción y a lo externo, ha creado una larga literatura, que va de Byron, Disraeli (su novela *Vivian Grey*), Gautier, Stendhal o Fromentin hasta D'Annunzio, Wilde o Proust. Y, más modernamente, Valéry Larbaud, o Paul Bourget, y tantos como hacen de un personaje y de una actitud el contexto y la delicia de un mundo. Tal literatura es aún rastreable hoy día, pero, en el espacio que media entre Byron y Bourget, es, realmente, inmensa, precisamente porque el dandy es un personaje —palabra testigo de una época— y, en consecuencia, un mito.

El estudio (que, por supuesto, aquí no hacemos) de la vinculación (en su interpretación y en sus muchas direcciones) entre literatura y dandysmo será, sin duda, uno de los más brillantes apartados de la literatura (mundana o decadente, selecta, rebelde o nueva) de casi todo el siglo XIX y de los primeros años del XX.

Tal estudio (sólo parcialmente hecho) descubriría tipos muy diversos de relaciones, pero, sobre todo, descubriría el carácter profundamente literario del dandy. El fulgor de su rebeldía, que surge y se nutre de la máscara y de la metáfora.

Balzac y el dandysmo

Dentro de la literatura sobre el dandysmo (la que analiza y dilucida el fenómeno), los autores clásicos —y hemos indicado ya que sus textos siguen siendo fundamentales— son primordialmente franceses. El dandysmo fue antes inglés que francés, pero ha sido en Francia donde más se ha intentado —hasta hoy— el estudio y la

comprensión del dandy. Los clásicos a los que me he referido son —sobre todo—; Balzac, Barbey d'Aurevilly y Baudelaire. De ellos hablaremos ahora.

La confrontación del sustantivo «dandysmo» y de apellido «Balzac» suele resultar sorpresiva. Porque Balzac se nos aparece a todos (a través de los retratos y de su linfa en el texto) como un hombre gordo, opulento, desaseado, con abrigos de inmensos y deformados bolsillos en los que se diría llevase restos del esplendor de las cortesanas, de la señorita Grandet, de Goriot y de los cafés, árboles y callejas del París que anduvo, infatigable, día tras día. Al igual que Galdós se anduvo Madrid y Dickens la servidumbre del Londres de Victoria, donde las ruedas de un *tilbury* arrastraban barro en costanillas y rincones con costra de humanidad y mugre. Balzac se nos aparece como uno de estos grandes viejos de la novela realista (el término crítico no debería ser ajeno a las precisiones), competidores de la vida en un texto (inmenso; no sinécdoque, sino imagen) que se eleva y arde y dice como un mar, en el que se vive la vida u otra vida, o esa posibilidad de sendas vitales que es todo texto. Pero ¿dandysmo?

Honoré de Balzac (1799-1850) había vuelto a instalarse en París, tras un primer intento de asalto al mundo de las Letras que le había devuelto —cansado y sin un céntimo— a la casa paterna. Monta una pequeña imprenta donde pretende hacer una edición cuidada de las obras de Molière, que cree —junto al regusto literario— una labor rentable. Y, mientras, comienza a trabajar en su *Comedia humana*. (Había empezado a escribir años antes, en 1821, bajo el signo agotador, pero prestigioso, de la entonces tan en boga «novela histórica»). Su soñado negocio de imprenta fracasará, pero lo que ahora nos interesa del detalle biográfico es la geografía. El pequeño taller de imprenta estaba situado en Marais de Saint-Germain, uno

de los lugares aristocráticos y *fashionables* de París que instauraría a Luis Felipe.

En aquel ámbito, pasea el antielegante y grueso Balzac. En 1829, conoce a Girardin, que le hace colaborador de sus revistas, y lo que Balzac publica son artículos y obritas sobre el dandysmo. Enumeramos algunos títulos: *Estudio de las costumbres a través de los guantes, El arte de ponerse la corbata, Fisiología de la toilette, De lo que no es la moda* y *Tratado de la vida elegante*, publicado ya en volumen en 1830 y sin duda su obra más importante sobre el tema.

El antielegante Balzac transforma su ansia de triunfo social, su deseo de participar en el mundo brillante del Faubourg (que tan de cerca había visto) en tratados y artículos sobre la elegancia. No siendo un dandy, ni un elegante, Balzac se erige (trasladando sus ansias irrealizadas al texto) en elegantólogo del París de los dandys.

El *Tratado de la vida elegante* desarrolla, en tres partes, y a base de glosas y aforismos, toda una teoría sobre la manera y la vida del dandy (aunque él habla siempre de *elegante*) y sobre a quién corresponde gozar de tal vida. Sólo el artista y el hombre rico, o noble, pueden gozar de ella, nos dice. La vida elegante es ocio, y el ocio está reñido con cualquier actividad práctica. Balzac hace unas excelentes consideraciones (llenas de modernidad) sobre la significación social de la Revolución Francesa, que (dice ya entonces) supuso sólo el triunfo de la burguesía, y pasa a desarrollar su teoría. ¿Qué es el dandysmo para Balzac?

La elegancia es para Balzac un sentimiento. No es, claro, el traje que lleva el dandy (aunque tenga, eso sí, una significación concreta), sino el sentir que sostiene sus maneras, lo que le da un aire de diferencia. Y ese sentimiento con el que se nace (de ahí la nueva aristocracia que el dandysmo supone), esos modales, fruto

del sentimiento educado, son definitivos como *le je ne sais quoi*, un no sé qué, que hace de una persona centro de miradas, distinguida aun antes de que hable o sea presentada a los demás invitados. Y esa elegancia, que nace de un sentimiento —nos dice Balzac—, tiene como principio fundamental y constitutivo la unidad. El principio constitutivo de toda elegancia es la unidad. Y esa unidad no es posible sin armonía, sencillez y exactitud. Balzac concede total importancia a la apariencia. Al resultado de la *toilette* y del traje, aunque con un significado que procede de un sentimiento que hace del dandy un desclasado, un hombre aparte. Hablábamos más atrás de la rebeldía que supone el dandysmo. Y se diría que tal actitud no aparece en Balzac. El dandy balzaciano, por cuanto se funda en una estricta elegancia que apunta a una aristocracia en funciones, tiene bastante limitado su lado rebelde. Participa de una sociedad, de una vida opulenta de ocio, que la elegancia hace dramática, pero toda su rebeldía radica en ser distinto de su contexto —por el inefable sentimiento que sustenta su pose— y en oponerse, colectivamente, a la sociedad burguesa de la eficiencia, de la productividad y del trabajo. Una oposición ocio-negocio.

Uno de los aforismos del *De la vida elegante* (el XXXIX, más exactamente) nos choca de repente en la lectura. Dice así: «El dandysmo no es sino una herejía de la vida elegante». Balzac, decíamos antes, no ha utilizado para nada en su tratado el término «dandy», y hay razones. No es que Balzac no hable del dandysmo (todo el libro está dedicado a él, y la presencia de Brummell, como mentor, lo ratifica), sino que utiliza la palabra en un sentido menos habitual y, además, restrictivo. Dandy es lo demasiado afectado, lo carente de sencillez, lo engorroso. Pero Balzac habla de dandysmo, aunque el no utilizar la palabra exacta pueda significar, precisamente, ese sentido estricto de la elegancia que propone, ese

dandy, personalizado y singular, sí, pero algo domesticado a la exigencia de una norma social. El que Balzac no hable de dandys no significa que no esté en el dandysmo, sino que su dandy tiene trazado alrededor un círculo de fuego. Su sentido de la elegancia le hace ser ese desplazado, sin lo cual no puede existir el dandy; su cumplimiento de una estética de la vinculación artística del dandy, pero la presión del entorno social hace que ese dandy mantenga siempre unos límites (más estrictos, sin duda, que en el dandy natural). Tal es el dandysmo de Balzac: perfección, elegancia, personalismo —porque hay un sentimiento que no a todos alcanza, y una estética que seguir— y rebeldía. Pero rebeldía colectiva (del ocioso contra el burgués), y sólo —en más— ese toque del bastón, de la corbata, de los guantes o de la manera que hacen que el dandy fulja —distinto, individual, rebelde— entre el pequeño marasmo de la alta sociedad en la que danza.

El gordo y antielegante Balzac llevó sus aspiraciones de elegancia al texto. Estrictas y dentro de un marco, porque aspiraba (quizá subconscientemente) a un puesto en esa sociedad. Y terminó salvándose en la vida libre (y ocioso y elegante también) del artista.

Por lo demás, las novelas de Balzac —el fabuloso bazar, competencia de la vida, que es la *Comedia humana*— abundan, como reflejo de esa vida y como creación del arte literario, en tipos de dandys. Así, el Maxime de Trailles, de *Le Père Goriot*, que luce hermosos cabellos rubios y rizados, y una levita elegante ceñida que le hacía parecer una bella mujer. O, el Henri de Marsay, de *Las ilusiones perdidas*, que aparece también en otras novelas de la *Comedia*. Ese Marsay «*remarquable surtout par une beauté de jeune fille, beauté molle, efféminée, mais corrigée par un regard fixe, calme, fauve et rigide comme celui dun tigre: on l'aimait, et il effrayait*» («belleza de niña, afeminada y blanda, pero corregida por

una mirada fija, serena, fiera y rígida como la de un tigre: se le amaba, pero daba miedo»).

Una buena descripción del dandy.

Barbey d'Aurevilly y el dandysmo

Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889) puede considerarse, todavía hoy, como el gran tratadista del dandysmo. Barbey es un hombre de Letras que vive (siempre, pero sobre todo en su juventud) en actitud dandística. Sus obras principales (*El amor imposible, Las diabólicas, El caballero des Touches* o *Una historia sin nombre*) son una de las muestras mejores del romanticismo decadente o simbolista, nutrido ya (como en Gautier, en Baudelaire o en Villiers) de la perfección parnasiana y del eco de la sinestesia (a través, quizá, de Swedenborg).

Perteneciente a una familia normanda de tradición monárquica, Barbey —como Valle-Inclán— hará bandera estética y grito de rebeldía de su tradicionalismo aristocrático y realista, que (como entre nosotros por el carlismo), en Normandía, estaba representado por los *chouanes*, caballeros e hidalgos que lucharon contra los republicanos en escaramuzas y banderías, a través de bosques y landas. Esa guerra, que Barbey conoció en su infancia, y que perduraba en la memoria de su familia, será una de las formas del dandysmo: la tradición. El dandysmo, según hemos venido diciendo, es una subversión, una actitud disidente y rebelde, contra la norma social, contra el lado peor y gregario que conlleva —mal entendida— la palabra democracia. El dandy puede ser, por tanto, ajeno al aburguesamiento, sea buscando el pedestal de su propia persona,

siendo iconoclasta él mismo, sea (o en ambas formas a la par) asentándose en un aristocratismo estético, lejano a la vulgaridad, disidencia y rebelión pura, y que nada o muy poco tiene que ver con posturas políticas. Tal fue la actitud, en gran manera, de Barbey. De él se cuenta que, vestido con una levita de pliegues de tubo de órgano y corbata de puntilla, se dejaba ver en misa lleno de ostentación y abriendo el misal por una página en la que había dispuesto un espejo, en el cual —altanero, pausado— retocaba la curva y el aseo de sus bigotes.

En 1844 —y en edición limitadísima—, Barbey publica su *Du dandysme et de Georges Brummell*, que contiene un estudio y reflexiones sobre la vida y la actitud del príncipe de los dandys, y otro breve estudio sobre Lauzun, al que Barbey considera un dandy anticipado. El libro volvió a editarse, más ampliamente, en 1861, con prólogo y notas nuevos.

Bajo el pretexto de una biografía —la de Brummell, que se traza en grandes rasgos y que se basa en la célebre de W. Jesse, publicada en Londres en 1844—, Barbey nos da sus propias consideraciones sobre lo que es, y él entiende por dandysmo.

El dandysmo —dice Barbey— se basa en la vanidad. Pero no en cualquier vanidad, sino en la vanidad satisfecha de sí misma, que llamamos fatuidad, y dentro ya de la fatuidad, en la fría, distante y lejana fatuidad inglesa. He ahí la raíz del dandysmo. Y toda vanidad, diremos, y más aún si se trata de una vanidad cumplida de sí, es una forma de individualismo, y a partir de él, una manera de rebeldía.

El dandysmo es, además (continúa Barbey), una actitud, una forma de ser y una apariencia. Apariencia, precisamente, porque el dandy necesita ser visto. No madura la idea de su vida si no tiene delante un espejo. Su distinción, su actitud —que supera a la

exterioridad física— nace, sin embargo, de una apariencia. Y de ahí la moda. De ahí el traje. Aunque es Barbey quien indicó, como ya dijimos, que el dandysmo no es un traje, por bello y justo que sea, sino el hombre.

El dandysmo es para Barbey una rebelión, pero es (Barbey estaba demasiado dentro de la trama para darse cuenta del sistema) una rebelión dentro de las normas. «El dandysmo», nos dice, «sufre la regla y se venga de ella padeciéndola; la domina y es por ella, a la vez, dominado». Barbey nos propone el dandysmo en su estado más puro. El brote de la fantasía allí donde la fantasía quiere ser suprimida. Todo dentro de una ética. Sí, el dandysmo es sin duda una ética, pero sus preceptos —que el dandy cumple férreamente— nacen del propio individuo, o del propio dandysmo como institución abstracta, nunca, como dice Barbey (o en muy pocos casos) del respeto ultracorrecto a una norma que está allende el dandy mismo. El dandy vive dentro de una sociedad y acepta sus reglas en tanto que tales reglas se refieren a una acción social colectiva (el uso del bridge, la frecuentación de saraos, la importancia del oropel en la mesa), pero no las acepta en lo que esas reglas tienen de ordenación al individuo, de hábito a seguir. Ahí surge la disidencia y la rebelión del dandy, ahí su autarquía, su estar aparte. Porque el dandy, no lo olvidemos, está siempre al lado del Mal. Brummell respetó los usos sociales (porque dentro de esa sociedad hace su juego y su floritura), pero fue rey de sus maneras personales. Reinó «por la gracia de su gracia», que dice el Príncipe de Ligne, y por eso, precisamente por eso, por tal disidencia distinguida, fue un gran dandy.

El dandysmo es una forma de ser compuesta enteramente de matices. Frialdad, impasibilidad, ironía y apariencia. Para un dandy, parecer es ser. Porque la apariencia del dandy es una significación

compleja. Es la manifestación, en fino contraste de matices, de esa forma de ser. Para Barbey (el primero en teorizar en profundidad sobre el fenómeno), el dandysmo es una actitud nacida de un sentimiento (la vanidad), que conlleva —decimos nosotros— una rebelión contra la sociedad en la que triunfa y que se manifiesta, se señala y se significa en la apariencia. En la manera externa. Para Balzac, la elegancia es un sentimiento; para Bar— bey —mucho más allá—, es una forma de ser y de afrontar el mundo, una exhibición mesurada y distinguida —y claro— una disidencia.

Aparte de su tratado sobre el dandysmo, también Barbey d'Aurevilly (como tantos de sus contemporáneos de siglo) reflejó al dandy en el texto de sus relatos. Más justificadamente, en este caso, si se piensa que, dandy él mismo, Barbey no sólo reflejó, sino que contribuyó, muy probablemente, a crear (simbiosis arte-vida) el dandysmo. En «La cortina carmesí», de *Les Diaboliques*, por ejemplo, aparece el vizconde de Brassard, en quien «el espíritu, las maneras, la fisonomía, todo era amplio, abundante, opulento, penetrado de serenidad patricia como convenía al más magnífico dandy que yo haya conocido, yo que he visto a Brummell volverse loco y a d'Orsay morir».

Bello, soberbio, frío, desdeñoso de la disciplina militar, atrevido y elegante (haciéndose notar incluso por sus regalos a los soldados de su compañía), el vizconde de Brassard —que tiene el temple y las creencias de Barbey— es un prototipo y una creación. Un dandy que hace dandysmo.

Baudelaire y el dandysmo

A fines de 1863, y en *Le Figaro*, Baudelaire publica los episodios del artículo «El pintor de la vida moderna». En él aparecen varios apartados consagrados al dandysmo. De Charles Baudelaire (1821-1867) es sobradamente conocida su afición al tema. Piensa —varias veces en su vida— dedicar una amplia obra a la significación y a las maneras del dandy (obra que, es muy de lamentar, no llegase a redactar jamás). Su propia vida fue además, en casi toda ocasión —muy especialmente, como siempre, en la juventud—, una vida de dandy. De dandy cuya rebeldía (constatada en una larga tradición de anécdotas) es indudable. Nadar dirá de él que es un Byron vestido por Brummell, uniendo en la frase (no sé si intencionadamente) dos nombres que representan las dos tendencias principales del dandysmo: la agresión del arte, el aliento cálido, y (siempre la persona) la sola distinción del traje y la frialdad lejana. Baudelaire representa, sobre todo, la primera (Byron), aunque alguna vez en su vida pusiese en práctica la segunda. Sale, a veces, con una cinta de terciopelo a la cintura, al modo de los patricios de Venecia que pintó Tiziano. Un día se pasea con una boa de plumas rojas al cuello. Posando sobre las plumas —como muerta, fina, larga y pálida— su mano adornada por un gran anillo episcopal. Otras veces anda con paso rítmico, agitando su delgado bastón de puño de oro. El dandysmo de Baudelaire es una forma de agresión y rebeldía hacia la grisura común, que aparecerá también en sus *Flores del mal*. Pero Baudelaire es, además (y aunque sea con sólo escuetos artículos), uno de los grandes tratadistas del dandysmo. En su concepción del dandy, Baudelaire se va acercando a la estética del simbolismo. El dandysmo supone —como se deja ver en su *Elogio del maquillaje*— el triunfo del arte (en la persona y en la vida) como artificio. La supremacía de lo artificial, de lo que, aun entrando en la naturaleza, está por encima de ella, la supera y la vence. El triunfo de la fantasía

sobre el aire pútrido de la utilidad. El dandysmo es, pues, un arte. Arte en el que descuella el culto a la propia persona. Y arte que supone —Baudelaire nos lo dice ya— un desafío y un reto. La oposición —vinculada, sabemos nosotros, a la tradición del Mal— hacia todo lo que es común, apersonal o vulgar. De ahí que el dandy sea un aristócrata.

Baudelaire subraya además, y en mucha mayor medida que Barbey, el fuerte carácter de ética que tiene el dandysmo. El cual roza, nos dice, con el estoicismo y con el espiritualismo más riguroso. El dandy sigue un código, aunque este código venga marcado con su propia persona. Y el código es severo. Por eso, el dandy es, al mismo tiempo, sacerdote y penitente de su culto. La ética del dandysmo viene dada por el propio dandy o por la deformación que —en puro acto rebelde— el dandy impone a la regla de la sociedad en la que triunfa. Pero esa ética tiene siempre (porque participa de la rebelión del Mal) un aire ausente y lejano, como desesperanzado, desengañado o escéptico. Un aire de abandono impasible —sorprender, no ser jamás sorprendido— que en nada está reñido con la estética. Porque el dandysmo es, también, un triunfo de la estética en el valor individual de la persona.

Para Balzac, la elegancia era un sentimiento; para Barbey —además— una actitud ante la vida y una forma de ser surgida de la fatuidad que siempre necesita ser vista. Para Baudelaire (completando la línea), el dandysmo es —sin excluir lo anterior— una oposición rebelde contra la mezquindad de lo vulgar e inerte, el triunfo del artificio y de la fantasía, el gusto exacto de la elegancia y una ética severa y rigurosa. Las tres líneas (Balzac, Barbey, Baudelaire) completan la visión clásica —y cierta— del dandysmo. Representan una reflexión sincrónica sobre el fenómeno, que

—progresivamente— se va enriqueciendo. Todavía no se ha llegado —esto será ya en nuestro siglo— al análisis de interpretación o a la fenomenología de las causas y del significado, pero se erige al personaje —el mito del dandy— y se sientan las bases de la futura elucidación, explicando los distintos elementos y la función peculiar del fenómeno.

Los tratados clásicos del dandysmo —debo repetir— no han perdido hoy nada de su valor ni de su necesidad. Son la base fundamental de cualquier acercamiento a la manera del dandy. De ese dandy que, hasta en el morir, quería manifestar su rebeldía.

El dandysmo hoy

No sé si serán muchos los que piensen —aunque, sin duda eran más hace unos años— que el fenómeno dandy es algo del pasado. Puesto que en una sociedad tan plebeya y chata como la que vivimos, tan escasa de imaginación, y gregaria hasta el homicidio, es difícil dilapidar, como lo hizo Don Mariano Téllez-Girón, Duque de Osuna (de quien el novelista Valera fue secretario en San Petersburgo), o convertirse en un Des Esseintes que hace de su protesta individual inconfundible estilo… Para muchos, los últimos dandys pasearon su elegancia disidente por los salones *Art-Déco* de los años veinte. Y si dandys fueron Cocteau y Diaghilev, el último representante *puro* del estilo, acaso fuera Boni de Castellane, amigo de Proust, aristócrata, arruinador por matrimonio de ricas e inocentes norteamericanas, y que escribió en los últimos años de su vida —hacia 1930— un hermoso libro, con uno de los títulos más dandys que conozco: *L'art d'être pauvre*. (Quizá sólo comparable con

el del pintor Whistler, otro dandy, llamado *The gentle art of making enemies*).

Pero, después, ¿ha habido dandysmo?

Se me ocurre haber demostrado ya —aunque con especial florecimiento en un concreto momento de la Historia, el siglo XIX— que el dandysmo (su actitud, su significado) es básicamente atemporal, según lo cual será evidente que hoy —aquí entre nosotros— habrá dandys. Ahora bien, aún estamos —históricamente— muy próximos al gran *floruit* dandístico, por lo que ese concepto de dandy, el dandy de herencia decimonónica, lo que llamaría el dandy clásico, aún existe. Lo han sido —o son— escritores como Somerset Maugham, Luis Cernuda, Juan Gil-Albert, Montherlant, acaso Roland Barthes, que escribió sobre el tema, y por supuesto —aunque con una exageración que a menudo quiebra la mejor armonía del dandysmo— el pintor Salvador Dalí, al que debemos muchos lances en la tradición de la impertinencia arrogante y la *boutade* —bien que en tal camino Dalí sea más dadaísta que dandy. Y aún no hace mucho (en abril de 1981) el dominical del diario «El País», aventuraba una lista fotográfica, comentada por Francisco Umbral (no sé si siempre con exacto criterio) de dandys actualísimos…

Pero es cierto —y natural— que, junto a la plena vigencia de lo que acabo de denominar «dandysmo clásico», la eclosión de la protesta más característica de nuestros días —lo que en término general y poco preciso se ha llamado «contracultura»— haya propiciado también, en su expresión más estética y disidente, que suele coincidir con la música y su entorno pop-rock, una nueva manera de dandysmo, para el que absolutamente valen las líneas características y significativas del «clásico» (esteticismo, egotismo, expresión individual de la rebeldía, etc.), pero que se manifiesta de

una manera (o con una estética vestimentaria) basada en otros presupuestos culturales. El dandy-rock puede amar las modas primitivas, y lucir desde una deslucida casaca roja de la Gran Guerra, hasta collares de colmillos y semillas traídos del Brasil o Venezuela… Ama el orientalismo —telas, *khol*, pulseras—, la ciencia ficción (trajes de vinilo, atuendos espaciales) y puede, y suele —en cualquier caso—, mezclar e integrar todo lo dicho. Insisto, lo que varía es la forma, y no el significado. Porque dandy es David Bowie, dandy han sido —más ocasionalmente— Mick Jagger o Lou Reed (en la época del estilo *gay*, sobre todo) y Alice Cooper, o Steve Harley, el que fuera cantante de un efímero pero inquieto grupo inglés, Cockney Rebel. Y la lista —como siempre peligrosa— podría seguir, contando con Jimi Hendrix, algún miembro del Roxy Music, y un Andy Warhol, digamos, en el terreno del pop pictórico… Naturalmente que el fenómeno (con nuevas variantes exteriores) sigue, y no tengo ningún incomodo en afirmar que el mundo del rock —hoy también en España, donde muchos conjuntos poseen su muchachito dandy— ha estado y está lleno de dandysmo. Aunque exagerado a veces, o malinterpretado otras (como en los atuendos «clásicos», evidentemente) porque, en ninguna parte, lo que reluce es siempre oro auténtico.

* * *

En un poema del último libro de Vicente Aleixandre, *Diálogos del conocimiento* (exactamente en el titulado «Diálogo de los enajenados»), hablan el Amador y el Dandy. Y el Dandy manifiesta su desdén hacia las normas comunes de la sociedad; el Dandy reluce, es arte, es oposición, es individualidad, distinción, rigor en la impertinencia y en lo bello.

El dandy es metáfora, brillo, lujo, «afirmación», como dijo Oscar Wilde, «de la absoluta modernidad de la Belleza». El dandy —figura, sombra, máscara— hace de la vida discurso, texto literario. Artistiza y vence. Es mirado y se mira, aristócrata, en los ojos de enfrente. Pero el dandy es también —su otra cara, o el rostro frente a la máscara, o el significado sin significante del texto— un ser dolido. Enajenado, en el sentido etimológico del término (apartado, desplazado), que es el del poema aleixandrino. Un ser que sufre, que se derrota bajo su brillo, aunque sepa hacer de su dolor una caligrafía del arte. Un ser insatisfecho. A pesar del desdén de sus palabras. Metáfora, discurso, máscara, sólo se salva en ese fulgor, y en ese fulgor se derrota. Sombra y luz. Adoración y hastío. Tal es el dandy. Porque, es bien claro (enajenado, brillante, déspota, egocéntrico, rebelde), es bien cierto que ningún dandy es feliz. Ni en el poema. *Il n'y a pas de dandy heureux*.



David Bowie



Salvador Dalí





William Beckford

Beau Satan

Sobre William Beckford of Fonthill

Se tiene la tentación, al pensar en William Beckford, de agregar de inmediato un sobrenombre: *El afortunado*. Y ello, no por lo que se creería a simple vista (porque fue inmensamente rico y noble, y supo gastar esa riqueza), sino porque pudo y quiso construir su vida como una extraña novela gótica, en la que el protagonista fuese una sugeridora encarnación de *El Maligno* al modo romántico: primero *le plus beau des anges*, y, al final, un melancólico y viejo caballero que distrae su añoranza sin nombre galopando por los húmedos bosques de Inglaterra…

Conociendo lo que Beckford fue (es decir, no sólo al *escritor raro*, sino también al *raro personaje*), se tiene la sensación embriagadora que siempre produce palpar *individualidad*, tocar a un ser que quiso *ser él* por encima de tabúes y circunstancias. Tal vez no otra cosa sea —después de tantas exégesis— el superhombre nietzscheano: sencillamente un *hombre* o sea, un ser individual.

Y así, el dandysmo de Beckford nos alcanza más, porque no se limita, como el de Brummell —tan admirable, por otro lado—, a la rigurosa puesta en práctica de una teoría, sino que es la realización de una personalidad y de una cosmovisión una y diversa. Ya que Beckford es, a la par, el *vividor* y el *desterrado*, aparente y extraña contradicción que, como veremos, se resuelve unitariamente en quien la acepta, y se acepta en ella.

⁎ ⁎ ⁎

William Beckford nació en Londres en 1760. Su padre —de igual nombre— era en ese momento Lord Mayor de la ciudad, pero, sobre todo, el descendiente de una dinastía de terratenientes coloniales, poseedor de una inmensa fortuna, vinculada con las prósperas plantaciones de caña de azúcar en Jamaica, y ampliada en el mercado de negocios de la metrópoli. Siguiendo una rara norma para excéntricos ilustres, el padre de nuestro Beckford fue sumamente mujeriego y tuvo una notable cadena de bastardos. Por lo demás, era tenido como liberal en política, y hasta gozaba fama de demagogo. Pero este señor —al que nos imaginamos investido de un refinamiento *parvenu* y algo tosco— casó con una de las sangres más azules de Inglaterra. Mujer *fuerte* (madre *fuerte*), «La Begum» —como la llamaría siempre Beckford— era una Hamilton, nieta del Conde de Abercorn, asimismo Conde de Arran y Duque de Chatelleraut, nieto a su vez de María Estuardo y descendiente, además, de Eduardo III «el Confesor». ¿Se podía pedir más? Desde luego sí, y William Beckford lo tuvo. Una impresionante mansión campestre, Splendens, hecha construir por su padre en Fonthill; un ilustre padrino de bautismo, Pitt, en aquel momento Lord Chatham; y una notable inteligencia, que llevó a nuestro héroe —enamorado siempre de la música— a tomar, a los cinco años, sus primeras lecciones con Wolfgang Amadeus Mozart.

Pero quizá la verdadera historia de este niño ilustre, precoz y con propensión a la introspección y al estudio, comience —o se declare— cuando llega a él, en calidad de profesor de dibujo, un raro personaje, pintor y fabulista de sí mismo, llamado Alexandre Cozens. De origen ruso (él se decía hijo natural de Pedro el Grande), pintaba extraños paisajes oníricos y había recorrido el mundo (especialmente

Oriente), fascinado por el misterio y por los más allá… Naturalmente, Cozens era la chispa, la llama, acaso leve, que el oculto sello de Beckford (un muchachito de dieciséis años) necesitaba para saltar, para iluminar, manifestándose…

Y algo debieron de notar los preceptores del talentoso niño cuando decidieron separarle momentáneamente del ruso y enviarle a Ginebra, a una villa junto al lago Leman, propiedad de unos parientes Hamilton de «La Begum». Pero allí —ya imparable—, en aquel cultivado centro de la Ilustración (que tange, no conviene olvidarlo, al Romanticismo negro), William Beckford no sólo ampliará sus estudios, sino que sentirá —como Rousseau, pero en otra vía—, ante el espectáculo de una naturaleza agreste, despertarse en él los sentimientos de misterio, diferencia, intensidad y afán de Todo. De momento, deseos que se centran para el adolescente en la mole e imagen del Monte Salève, que sueña con escalar. (Y proyectos que, naturalmente, le son descritos por carta al iniciador, al gurú, Cozens).

Beckford subirá al Salève (el 13 de septiembre de 1777) y sentirá allí —pues la buscaba— una suerte de iluminación, en la que misticismo y terror se dan la mano: dos formas de la intensidad. Y decidirá, ya abajo, y a sus diecisiete años, que lo que espera la gente que le rodea él nunca lo será. El caballerito galante, educado, sabio en el francés y en los caballos, amante del *roast-beef* y de las cuadras, desdeñando la poesía y asesino del gusto, «tal es el animal», dice, «que estoy decidido a no ser». Ahí está ya, en visible figura, el dandy que Beckford será: el rey de sí mismo contra la sociedad vulgar. Imagen también de dos conceptos que prometí explicar: vividor y desterrado.

Vividor lo es Beckford, porque quiere para sí una vida plena, una vida en la que procurará llenar, gastar todos los instantes

absolutamente. Una vida cuya aspiración continua sea la intensidad. Una vida dedicada al derroche de sí misma, lo que la convierte —sin paradoja— en plenitud. Pero *desterrado* también, y al tiempo, porque Beckford intuye siempre que hay un grado más en la pasión o en el amor al que el hombre no accede jamás, porque presiente una realidad total y jubilosa, que contradice el mundo de lo real y a la que, si la intensidad apunta, no alcanza nunca. Y él por su deseo y por el orgulloso desdén a cuanta mediocridad le rodea, se siente habitante, ciudadano de esa realidad total e ideal (de la que en el mundo hay sólo síntomas o restos) y, por tanto, un desterrado que procura ser fiel a su origen, mientras, cargado de nostalgia y de tristeza, deambula fantasmal por un mundo que le es corto y ajeno… Ya Goethe ha dicho en su *Diván oriental*: «No seas sino un invitado / en esta sombría tierra…».

Poco después de su ascenso al Salève y de la toma de las resoluciones rebeldes (y dandys) que acabo de comentar, William retorna a Inglaterra, no sin haber visitado al venerable Voltaire en Ferney («un esqueleto con ojos de carbúnculo») con el que se entretiene largamente el adolescente hablando de los versos hermosos del Ariosto. La visita a Voltaire será para Beckford como el padrinazgo (asentado en una figura ya un tanto del pasado) de la vía que él había emprendido por cuenta propia, decidiendo cultivar su distinción —que es también su disidencia— y soñando, como lo hizo sobre el Salève, con el Mal y con sus pompas y sus obras, ya que el Bien era aquella realidad pobre, mediocre y tépida que le rodeaba. El dandy toma el camino del Mal, porque así se llama lo que está contra la norma. (Y casi no importa qué norma sea).

De nuevo en Inglaterra, «La Begum» llevará a su hijo a conocer a las más notables familias del país, que son su medio, y de donde deberá salir su futura esposa. Pero el cultísimo adolescente no

descubrirá a ninguna muchachita bella, sino a un homónimo niñito de once años, William Courtenay, que es su igual, con siete años de diferencia. En la belleza del pequeño William (y no nos escandalicemos, pues no otra era la edad del Lisis de Platón) Beckford ve la encarnación de su sueño ideal, la imagen de la beldad angélica, no de este mundo, y se ve también a sí mismo. Porque el dandy necesita ser Narciso, aunque el narcisismo no recaiga siempre y necesariamente sobre uno mismo.

El pequeño Courtenay, varón único rodeado de hermanas y descendiente, por ambas ramas, de tres emperadores de Bizancio (apodado «Kitty» en intimidad), despertó un gran amor, una pasión, en Beckford, acaso la única gran pasión de su vida —es decir, la que debería tratar de reconstruir continuamente—, y, comparándole con Hylas, le escribía cartas llenas de encendida intensidad: «Pues tú eres la única persona (sí, déjame volver a decírtelo) a quien puedo descubrir la extraña y loca pasión que hace latir mi corazón ahora mismo». Le cuenta después al muchachito cómo los que le rodean le ven abatido y triste, y cómo su madre se ofrece a procurarle cualquier cosa que pueda hacer su felicidad. Agregando —en velada confesión—: «Seguramente debimos haber sido dos amigos inseparables en alguna otra existencia, de otra forma ¿cómo habríamos experimentado este repentino amor el uno por el otro? Y cada hora se acrece…» (George Romney, pintor de cámara, nada desdeñable, pintó el retrato de los dos William, y su parecido es tal en símiles edades —algo más beatífica y dulce la mirada de Courtenay— que, más de una vez, uno ha sido tomado por otro al ilustrar biografías o estudios sobre Beckford). Un Beckford en el que vamos viendo ya los estigmas todos del «malditismo»: transgresión —moral y erótica—, desclasamiento frente a una sociedad estamentada que le guarda su puesto, deseo del mundo y renuncia

del mundo (lo que conlleva, en su choque, *spleen* y melancolía) y final sentimiento de destierro, de ajenidad frente a cuanto le rodea. El dandy —se ha dicho— es un ser desclasado y doliente, pero perfecto.

¿Accedió el joven Courtenay a los requerimientos de su nuevo y mayor amigo? No parece. Se limitó a contestar sus misivas y a ser amable las pocas veces en que se vieron. Pero el símbolo ya estaba dado: la imagen terrible del ángel. La forma mejor de la realidad, tapada bajo la apariencia de una *amitié particulière*. Beckford sólo confió su amor a su prima y enamorada Louisa —hija de su padrino Pitt—, clásica mujer del Romanticismo, hermosa, lánguida, en los comienzos de la tisis, casada desde los diecinueve años (tenía veinticinco en el momento que narramos) con un marido al que no ama y apasionada, sin embargo, de su joven primo, precoz, bello y maldito…

Obsesionada por la melancolía de su hijo, «La Begum» dispone para él un gran viaje de placer y de conocimiento por el Continente: recorrer Europa como el delfín de un rey, entre junio de 1780 y abril de 1781. Perdidamente enamorado de William Courtenay —el querube de trece años—, Beckford (que tiene ahora veinte) escribe a su prima: «No logro romper mis cadenas… Lucho, pero cuanto mayor es mi esfuerzo por desembarazarme, más me atan. Ese loco amor mío me hace insensible a todo. Enfebrecidamente voy de lugar en lugar, pero todo es vano, pues me persigue, me persigue con tal prontitud, que me alcanza en seguida y como suyo me marca…». Es muy hermosa la frase inglesa: «*This way ward love of mine*» («Esa manera mía de amor guardián»). Guardián por tutela, no porque ceda Beckford en la búsqueda del arquetipo. Y empieza el tiempo errante de su vida.

El lujoso viaje —«a cuerpo de rey» parece, como vamos a ver, expresión muy adecuada— tiene su primer hito en Venecia, donde recibe al viajero una ex amiga de Casanova, Giustiniana, Condesa de Orsini-Rosenberg. Recepciones, palacios y vida galante para el joven y culto señorito en una ciudad galante y dorada. Asaltado por las damas —y especialmente por las hermanas Vendramin, de ilustre familia, que se pegan por él—, nuestro William, desdeñoso, altivo y desclasado (dandy, según hemos visto, todo ello), se prenda del hermano menor de las tales hermanas; la amistad es correspondida, y la joven pareja (Venecia no era, afortunadamente, Inglaterra) se deja ver en conciertos y casas nobles. La Venecia dieciochesca es una ciudad encandilada por la música, y hemos de imaginar aquí y allí aires de Vivaldi o de Corelli, mientras los amantes, al crepúsculo, van en góndola a las islas de Murano y Torcello. «Lo que David sintió por el hermano de su corazón —el hijo de Saúl— yo lo sentí por éste», dirá Beckford en una carta. El encuentro veneciano con la música es muy importante para nuestro dandy —la música será siempre un vehículo para huir del mundo— que dice haber tenido un «extraño delirio» al escuchar un aria de *Orfeo* a Marietta Cornari.

Separado de su joven amante veneciano —historia nada platónica—, el periplo italiano de William Beckford continúa entre música. En Lucca, escucha a Pachierotti, el célebre castrado de voz blanca. Prosigue por Padua y Florencia, encantado por la liturgia de las iglesias y melancólico del amor perdido (¿de cuál?, pensamos), contando en sus cartas al Conde Benincasa —*chevalier servant* de Giustiniana Orsini— sus poco ortodoxas pasiones y su desprecio por la realidad que le rodea —donde vemos de nuevo brotar la paradoja—, pues esa detestada realidad es vivida intensamente. Piensa —viajando— en las pompas de Grecia y de Roma, siente una primera devoción por San Antonio (culto que verá siempre adornado

de paganía) y sueña con Kitty, justo en el aniversario de su primer encuentro: «Pensar dónde estaba a esta hora el año pasado, feliz y "encerrado" con mi amor Wm (William)». Roma, Nápoles —donde se hospeda en casa de los Hamilton —embajadores ingleses— y de nuevo Florencia, Bolonia y Venecia. Es el periplo de un «joven rey» de un «príncipe artista», lleno de arias y música, cenas en palacios suntuosos, aventuras con muchachitas y *ragazzini*, locuras, delirios, magia, y la continua melancolía por el querubín Courtenay, sobre el que pide noticias a Louisa. El retorno del viaje le lleva dos meses a París, donde continuará la francachela, la música y la añoranza.

De nuevo en Inglaterra —entre éxtasis operescos y fascinación por los cuentos árabes—, nuestro protagonista será conminado por su madre a ir sentando cabeza (estamos en 1781, la época del retrato de Romney) y preparándose para asumir su condición de rico heredero y par del reino, con segura silla en el Parlamento. Pero William sólo tiene anhelo de hablar con su prima y de narrarle sus deseos de amor —infernal, lo llamará ella— y de convertir Fonthill, la mansión familiar, en un palacio de *Las mil y una noches*… ¿Qué es todo lo demás? Está a punto de alcanzar la mayoría de edad, debe redactar las notas de su viaje a Italia y atraer a Kitty (al que sólo una vez ha vuelto a ver) a la fiesta que prepara para la celebración de su *coming of age*, de su entrada social al mundo.

Para tan fausto día —y tan señalado como será en la vida de Beckford—, contará con la ayuda de un extraño personaje, conocido por intermedio del fiel Cozens, llamado Jacques-Philippe de Loutherbourg, decorador, escenógrafo y especialista (casi mago entonces) en efectos de luz y sonido. Louisa se encargará de conseguir que Kitty pueda acudir a la fiesta (pues los Courtenay sospechaban), y Loutherbourg de hacer de Fonthill, con la ayuda de otros tramoyistas, un palacio oriental, un lugar de delirio.

Es la Navidad de 1781. La tormenta golpea los muros completamente cerrados de Fonthill. Los servidores tienen severísimas órdenes de no dejar entrar a nadie, y durante los tres días que durará la fiesta, ni la «banal» luz del sol podrá penetrar allí. Dentro, un decorador de ópera oriental y nigromancia se presenta. Un *hall* egipcio, como en piedra tallada, y salones repletos de tapices y alfombras de Persia, y quemadores de perfume, y grandes órganos simétricamente dispuestos, y cestos y bandejas de plata repletos de viandas y frutas tropicales… Vapores aromáticos, tisúes dorados, y los invitados —casi todos jóvenes— solazándose a su antojo en tal paraíso, mientras suena la música, y las voces blancas de los tres mejores cantantes de Italia, contratados al efecto —Tenduzzi, Pachierotti y Rauzzini— entonan las arias más renombradas de Mozart o de Cimarosa, o suenan simplemente concatenados conciertos. Hay también habitaciones oscuras como templos y galerías decoradas como si fuesen pasajes subterráneos hacia algún reino prohibido. Bebidas, viandas, perfumes… todo está preparado. A excepción de Cozens y de Loutherbourg, de Beckford y de Louisa, todos los demás son jovencitos y muchachas escogidos en función de su edad y de su belleza. Un niño entre trece y catorce años —descrito después como «un verdadero Jesús de Praga»— sirve de paje a la prima del anfitrión y será la «ofrenda» de la noche a las potencias del Mal, a las cuales quiere William celebrar. La Saturnal («estuvimos tres días encerrados», dirá Louisa) debió de ser delirante, y se hizo pronto célebre. ¿Muchachitos «sacrificados» al Príncipe de las Tinieblas? Mejor, muchachitos convertidos ellos mismos en la angélica imagen de Luzbel, en su representación deseada. De esa fiesta nacerá *Vathek*, y de algún modo es el punto central para entender a Beckford: el dandy «gran señor» que sella

en la belleza, la intensidad y el delirio, su pacto, su alianza contra el Bien, contra lo Establecido.

En febrero de 1782, Louisa escribe a William (del que sigue escandalosamente enamorada): «Miserable me siento por no tener ahora ninguna pequeña víctima a quien preparar para el sacrificio en tus altares». Es el momento en que Beckford redacta —durante tres días, con sus noches, referirá él— su cuento árabe, *Vathek*, sin duda su obra literaria más conocida y admirada *a posteriori*. Lo escribe en francés, para que la transgresión que todo el relato ensalza (correlato de la Navidad de 1781) se refleje también en la tránsfuga lingüística. Parece, sin embargo, que Beckford laboró en su *nouvelle* cerca de cuatro meses, y que aún la trabajó más tarde. Meses en los que William sostuvo también una vida de placer y de mundanidad: llamando la atención por sus vestidos y sus maneras, Beckford llegaba a las mejores casas de Londres, aureolado por el escándalo que ya vivía con él. Bailarín infatigable, cantor, mimo en conversación y en imitaciones de personajes célebres, decidió escribir la música para una ópera cuyo libreto haría su amiga Lady Craven. Es el momento en que William —el encantador y perverso William— podría autollamarse como un compatriota suyo, y en cierto modo discípulo, se dirá más de cien años después: *El Rey de la Vida*.

Vathek es la historia de la búsqueda de Eblis —el Luzbel de los mahometanos— por parte de un joven príncipe, para, entregado al Mal y a sus pompas, gozar del poder y la sabiduría que tuvieron los sultanes preadamitas, a los que el propio Vathek (nieto del califa Harún) quiere emular. Se trata, pues, de una cumbre —muy romántica— de individualismo. Autoafirmarse, y asumir todas las posibilidades que tal «sí» ofrece. Beckford —que se retrata en la obra— realiza en ella un gesto dandy, pero lo exagera, lo lleva más

allá del gesto mismo: el superhombre es, en alguna manera, divinidad.

Tras los grandes éxitos de la *saison* londinense, Beckford, con todo el esplendor de su dinero, hará un nuevo y rápido viaje a Italia (tal era su fasto que, en las posadas, le creían el emperador de Austria), mientras Louisa, su prima tísica, sigue enardeciéndose de amor por él. Piensa celebrar la Navidad del 82 con el mismo rito que la del año precedente. Pero Louisa convalece en el *Midi* francés y sólo puede escribirle deseándole todas las venturas. Claro que, además, William —aconsejado, conminado por su madre— se ha casado, en ese tiempo, con la rica, noble y dulce Margaret Gordon. Naturalmente, no ha olvidado a Louisa ni a «Kitty», con cl que sigue, lentamente, estrechando lazos. El matrimonio —que duele de celos a la sufriente prima— sirve para acercarse al muchacho, pues los padres de éste temerán menos de un hombre que enfrenta la madurez de la familia y, ya a fines de 1783, está esperando un hijo. Diríamos que Beckford casi ha tomado la senda del Bien, aunque Louisa esté cada vez más enferma en Francia, y Margaret haya perdido —por una caída— el hijo que esperaba. Pero, en 1784, al joven William —cuya mujer está de nuevo embarazada— se le ofrece una prometedora carrera política: un escaño en la Cámara Baja del Parlamento, y la promesa de otro en la Cámara Alta, cuando —bajo la protección de Lord Thurlow— se le conceda una baronía, a la que bien puede aspirar por su posición y por su sangre. Viaja a París y a Escocia, y, de retorno a Fonthill, le espera lo inesperado, el sello evidente de su nueva vida: Lord Courtenay les invita, a él y a Lady Margaret, a pasar el final del verano en Powderham, con su familia. Sólo «La Begum» se da cuenta del peligro, y le dice: «No vayas». Por supuesto Beckford irá, acompañado de su mujer. Las tres primeras semanas de la estancia fueron agradables y plácidas.

William paseaba por el bosque con «Kitty» bajo la lejana mirada de un preceptor. Pero el muchachito (ahora con diecisiete años) no era ya el niño que se dejaba ganar por el arrebato cuando se veía con su admirador y par. Parecía diferente y menos complacido —los ángeles tampoco son eternos— y acaso ese desapego del muchacho hizo estallar la tormenta. La noche del 12 de octubre de 1784, Beckford, lleno de pasión, se llega hasta la habitación de «Kitty», en la que —echado el cerrojo— tendrá lugar una escena de ternura y celos en la que los murmullos y los gritos del propio Beckford terminarán por despertar al preceptor, quien lo ve todo por la cerradura de al lado y acude a avisar al padre del jovencito y a los criados. El escándalo es terrible, y ni siquiera la enamorada Lady Margaret puede atenuarlo. Acusado de «corruptor» y de «monstruo» (palabras-clave en toda recriminación de pederastia), Beckford abandona Powderham. La acusadora noticia corre como la pólvora y convierte a nuestro dandy en lo único que le faltaba aún para coronar su triunfal vida de malditismo y disidencia: un proscrito. A fines de octubre, embarca precipitadamente hacia Italia, mientras los periódicos truenan contra ese Gilles de Rais. Se habla de «magia negra», «encantamientos» y, por supuesto, del terrible *vicio*: «Detestable escena», dirá el *Morning Herald*, «ocurrida en Wiltshire entre una pareja *fashionable* de amantes masculinos».

Desde Italia, Beckford irá a Suiza, donde, aconsejado por sus amigos, sienta morada en el pequeño castillo de la Tour de Peiltz, entre Lausanne y Vevey. Allí esperará a Lady Margaret —madre, al fin, de una niña en abril de 1785— que se reunirá con su marido un mes después. Son días tristes para el matrimonio —mientras el escándalo sacude Inglaterra— que lleva una vida retirada, mientras William escribe los *Episodios* que deberán ser entre complemento y continuación de *Vathek*, y llegan noticias —alentadoras— de que el

Reverendo Henley trabaja en la traducción al inglés del cuento árabe de nuestro personaje. De nuevo, todo parece volver al cauce del orden. Pero el destino de Beckford estaba ya —hacía mucho— sellado por la Diferencia. Y no importa que el marido pareciese laborioso y pausado, lejos del ruido mundanal, ni que la esposa aguardara un nuevo hijo. La suerte favorece al romántico. (La suerte de su propio destino, que puede, a veces, vestir el color de la desgracia). El 14 de mayo de 1786, Lady Margaret da a luz otra niña, pero muere doce días más tarde de fiebre puerperal. Cuando la noticia llegue a Londres, los airados ánimos atribuirán la muerte al «satánico» Beckford, que de Gilles de Rais —y sin dejar de serlo— se convierte ahora en Barba Azul. El cuerpo de la fiel y devota Margaret viajará solo a la húmeda Inglaterra, y, unos meses después, los parientes de la madre se harán cargo de las huérfanas.

William Beckford está solo, viejo —piensa él— a sus veintiséis años, castigado nuevamente por el Cielo y contemplando el Monte Salève, que ya en su erudita adolescencia le había indicado y enseñado —actuando como símbolo— que un hombre no es otra cosa que la absoluta y valiente realización de sí mismo.

Al tiempo que Beckford escribe a Henley contándole su desgracia, y diciendo que la ya conclusa traducción de *Vathek* no debe salir en ninguna lengua, antes que en la original francesa, aparece la inglesa en Londres, sin nombre de autor y como traducción de un *manuscrito inédito* hecha por Henley, por lo que éste se atribuye tácitamente la paternidad. Ello induce a Beckford a gestionar una rápida edición del original francés en Lausanne, haciendo constar su nombre y una advertencia sobre la traducción inglesa, en la que avisa de sus falsedades. *Vathek* —en francés— aparece pues en la Librería-imprenta de Isaac Hignou de Lausanne, en diciembre de 1786, cuando Beckford sueña ya con otra edición,

de mayor difusión y tirada, y limpia de los anglicismos que aún hay en el texto. ¿Y qué otro sitio que París sería más digno para el Califa Vathek y su sed de placer y de gloria?

El doctor Verdeil, amigo y confidente ahora de Beckford, se encargará de las gestiones, y ambos van a París inmediatamente. Y, en junio de 1787 —cuando ya no estaba Beckford—, en la célebre librería Poinçot, verá la luz la nueva edición, más cuidada (aunque aún sin los *Episodios*) y posiblemente revisada por Sébastien Mercier, amigo de Restif de la Bretonne, traductor, a su vez, del *Buscón* de Quevedo, uno de los libros que Beckford más quería. Si tal hipótesis —surgida de una nota del diario de nuestro personaje— fuese cierta, es posible que, en estos días parisinos de principios de 1787, el inquieto William frecuentase uno de los más «iluminados» salones de un París lleno de lujo, miseria, enciclopedismo y magia, el de la Condesa Fanny de Beauharnais, en la Rue de Tournon, al que asistían ilustres «raros» tentados por las últimas fronteras del espíritu, como Jacques Cazotte, Restif, Mercier y Bernardin de Saint-Pierre, entre otros… Allí se hizo espiritismo, y eso seduciría indudablemente a Beckford, quien, sin embargo, comido de súbita nostalgia, hizo un precipitado y oculto viaje a Inglaterra, de donde su madre y sus amigos le aconsejaron volver a salir inmediatamente. ¿Por qué no rumbo a Jamaica, cuna de sus millones y lo suficientemente lejos de la metrópoli como para que no llegasen allí los ecos del puritanismo y de sus escándalos? El 3 de marzo de 1787, con sus criados y el fiel Verdeil, melancólico y abatido, William Beckford se hace a la mar en un barcucho, sin demasiada importancia, llamado «Julio César». El exilio, la proscripción, el *cafard* del que se sabe ajeno y distinto son ya completos.

Pero el Caribe nunca verá a este Beckford. La pésima travesía hace que se recale en Lisboa, antes de seguir hacia Madeira. Y

nuestro William sueña —y escribe en su diario— «en un convento portugués en el que comeré naranjas y me consagraré al culto de mi San Antonio bienamado».

Así es como Beckford no abandonará con el «Julio César» el estuario del Tajo. Se quedará en Lisboa viviendo y viéndose vivir, puesto que incrementa la escritura de lo que será su *Diario de Portugal y España*. Exiliado ya *conscientemente*, decide ser un rey en el exilio, y paseará por estos países su lujo asiático —carruajes, trajes, fámulos— y un continuo derroche. Es un dandy, entregado al mal y a la aparatosa estética de San Antonio: el gusto —típico en un protestante esteta, como lo será después en los poetas decadentes británicos— por la *Hembra escarlata*, por el fausto y el esplendor del ritual católico y romano. Así es como los notables de Portugal abrirán los ojos con asombro al ver al inglés fervorosa, piamente arrodillado, y como en trance, ante las imágenes de San Antonio, santo en quien (como dije antes) Beckford ve una encarnación de la sensualidad católica.

El 25 de mayo de 1787, conoce en Lisboa a los que iban a ser sus grandes amigos lusitanos: los Marialva, riquísima familia noble, con un gran palacio en la ciudad y paso franco en la Corte. Pero la magia del encuentro no estará para William en los marqueses de Marialva —que fueron siempre amabilísimos con él—, sino en los dos hijos de la pareja: Dom Pedro, un muchachito moreno, de ojos oscuros y continente tímido, que reproducía, en sureño, la «visión angélica» de «Kitty». (El verdadero Courtenay tal vez estaba olvidado, pero no así su *imagen*, que, según vamos viendo, será permanente motor en la vida de Beckford). Frente a los rizos rubios del inglés, el oscuro y dieciochesco moño del portugués, que, al principio, extrañó a William. Y una hermana, Doña Henriqueta, muchachita de quince años, plena de encanto núbil y que, al igual

que su menor hermano, no hará dengues al inglés devoto, lujoso, cantarín (Beckford cantó al clave en el palacio Marialva) y extraordinario. Los padres de los niños no se opondrán a la amistad (Portugal tampoco era Inglaterra), y Beckford, el seductor, les paseará en carroza por Lisboa y por las costas de Cascais, diciéndoles cumplidos y jugando: Eblis retornaba a Vathek… Además, estaban los coros de *meninos*, las deliciosas voces blancas que, en los grandes templos catedralicios en los que William oraba a su santo predilecto, entonaban los hermosísimos motetes del Barroco o las gloriosas melodías de Haydn… A tales *meninos*, algunos amigos de Dom Pedro, los visitaba Beckford después de misa, y así conoció a Polycarpio y al italiano Gregorio Franchi. La inocencia (que el pederasta busca desde el idealismo de su «condición caída»), la música, el esplendor pagano de la misa y los *meninos* entretienen y encantan al esplendente Beckford, quien halla la oposición, quizá no por esperada menos molesta, del embajador de Inglaterra, Sir Robert Walpole, que impide —hablando de los escándalos de su compatriota— que William sea oficialmente presentado en la Corte por los Marialva. (Que suponen, digamos de paso, que Beckford anda enamoriscado de la niña Henriqueta, y que siente paternal devoción por Pedro). El dandy continua, obsesiva, neuróticamente con una máscara. Se escapa a las galerías superiores para buscar y entretenerse con los *meninos*, deja ver su fausto y su vicio paseándose con el joven aristócrata o con el joven cantor, pero al mismo tiempo —porque ama la pompa y gusta de la comedia misma— entrecruza visiblemente las manos en su reclinatorio y queda como transido a la vista de todos, presa del arrobo místico y de la devoción. Y los Grandes le invitan a sus palacios y a sus cenas, y un día el poderoso Conde de Val de Reis, virrey del Algarve, le cede su misal durante los oficios… En los

jardines de los palacios de Palhava o de Marvila le sucede lo que más tarde le pasaría a Proust mientras paseaba con Reynaldo Hahn, junto a un arriate de rosas de Bengala, Beckford escribe: «¡Qué pobre y pueril criatura soy! El perfume de las rosas me afecta mucho. Podría quedarme horas en suspenso delante de ellas y descubrir en cada instante encantos nuevos en su forma, en su color y en su aroma». Pero otros días se siente triste, comido por la melancolía, exilado no sólo de Inglaterra, sino de un reino perfecto que debe de existir más allá de la realidad o más allá del mundo. Beckford es un romántico, pero también un simbolista. Y si, como veremos, es el modelo de Byron, es también el padre espiritual —en la actitud dandística— de Baudelaire.

Pero Lisboa no es una ciudad bella —el terremoto de 1755 la dejó seriamente dañada—, hay miseria en sus calles y, en verano, el calor es pegajoso y excesivo; Walpole impide llegar a Doña María I, los perros ladran demasiado por la noche, los nobles siguen modas arcaicas, y hay mal gusto y dientes «empastados de ajo y bacalao»… Portugal le cansa, pero una tentación se le aproxima. Marialva le ofrece —si abjura de su religión y de su patria— la mano de su hija Henriqueta y, con ella, la entrada en la Corte y títulos que le harían inmediatamente Grande de Portugal. Ir al altar con la jovencita Henriqueta María Julia de Lorena y Menezes, hija de Diego José Vito de Menezes, quinto Marqués de Marialva, Maestre de caballería y gentilhombre de cámara…

Beckford dudó y demoró toda respuesta. Era hermoso agredir a Inglaterra, pero también lo era recordar Fonthill y la felicidad allí gozada, y pensar que alguna vez dejaría de ser el desterrado, «un judío errante, mirado como si llevase la marca de la maldición divina». Y, además, estaban las noches cálidas que pasaba con Gregorio, con Dom Pedro y con Polycarpio, juntos los cuatro,

cantando y tocando música. Estos muchachitos eran la infantil imagen de la Juventud —al igual que «Kitty» lo había sido—, y, en sus frágiles y hermosos cuerpos, Beckford sellaba o metaforizaba, no sólo su propio ideal Narciso, sino la figura eterna, arquetípica, de la Gracia del Mundo: la pura Belleza preexistente y eterna. Porque el dandy tiene siempre sed de un más allá, aunque sea físico.

Pasa unos días en una finca de los Marialva junto a Cintra. Allí recibirá —lleno de alegría— un ejemplar de la corregida edición parisina de *Vathek*, y allí se encontrará una mañana con el mocito Franchi, quien por él ha abandonado su seminario y ha caminado cinco jornadas para encontrarle, aunque su amor apasionado de esos días —en que los padres y anfitriones esperan una resolución sobre su posible boda con Henriqueta— es Dom Pedro, el sustituto aventajado de «Kitty», moreno y fogoso como un nuevo Hylas…

Sigue asistiendo con boato a misa y se postra ante el *gloriosíssimo Senhor Santo Antonio*, cuando —de nuevo en Lisboa— acude a la misa en honor de San Miguel, porque «los dos», dice, «somos ángeles caídos». ¿Cabe mayor dandysmo? Y el pueblo le contempla arrobado y, cuando se decide —a finales de octubre— a abandonar Portugal, los Marialva tronarán contra el embajador de Inglaterra, teórico causante de su partida, y llorarán y se echarán —el niño, la niña y los padres— en sus brazos. Beckford tiene un pasaporte para España, con el sello real, en sus manos.

Asistamos ahora a una típica estampa romántica. En su lujoso carruaje, o a caballo cuando luce el sol, el frío sol de diciembre, William Beckford recorre Extremadura y Castilla la Nueva, rumbo a Madrid, parándose en sucias posadas y ventas, donde hay curas que leen barrocos devocionarios, arrieros que comen ajos fritos y rasgueos de guitarra cuando anochece, y todo huele a grasa o a chocolate espeso: ¿No es el anticipo de tantos grabados románticos,

a lo Merimée, a lo George Borrow, como años después se pintarían, llenos de color local y de extraño amor a España?

Claro que, cuando Beckford llega a Madrid, el 11 de diciembre de 1787, la ciudad recientemente mejorada y engalanada por Carlos III, le sorprende gratamente, como gran ciudad bien lejana de la polvorienta Lisboa. Conventos, palacios, tiendas, anchas avenidas… y ópera y teatro todas las noches. Se apresura a visitar a una amiga, conocida en París, la Duquesa de Berwick, y un amigo de Verdeil, el Caballero de Roxas, petulante y donjuanesco, se pone a su disposición para hacerle de cicerone en la Corte de las Españas… Conocerá a los embajadores de Francia, de cuya hija, Marie-Antoinette de Listenais —vestida a la moda española, con mantilla— se enamorará (la muchachita tenía quince años), y al embajador de la Sublime Puerta, quien vivía en los jardines del Buen Retiro, y cuyo fasto oriental —a él que amaba el exotismo— le deslumbró. Achmet Vassif Effendi le invitó a su casa y le obsequió con un café turco (sin azúcar), mientras una orquestina, tras un velo, tocaba música oriental y bellísimos y jóvenes esclavos —Beckford no podía ser insensible a ello— estaban prestos a satisfacer sus menores caprichos. Visitará, con de Roxas, El Escorial y coqueteará en los palacios de Villamayor y Santa Cruz con las Duquesas, quienes le invitarán, en noches distintas, a sus sitiales de ópera. Pero será el 1 de enero de 1788 cuando Beckford goce más de su exótico y aristocrático Madrid. Por la mañana, cabalga por el Prado con los hijos de los embajadores franceses, y un jovencito de su edad, que encanta al inglés, el Duque del Infantado, desayunando después todos juntos en una reputada hostería, «La Cruz de Malta». Humor, citas, juegos y galanteos, cuando ya los embajadores de Francia empiezan a saber la pésima reputación de que Beckford, el elegante, el dandy, goza en Inglaterra. Por la noche, Ahmed Vassif da una

cena de gala. Allí, William se sienta al lado del hermano menor del embajador de Trípoli, un muchachito de doce años, llamado Mohamed, lleno de ternuras, y que dará en seguida su mano a Beckford, estrechándosela los dos toda la cena. Se diría a Vathek mismo gozando del placer de su palacio. Y, en su diario, escribirá el inglés: «No cesamos de beber las miradas uno del otro, por usar la fraseología de Hazif, con avidez tal que nos olvidábamos del tiempo que pasaba…». Pero es que estaba, además, Marie-Antoinette de Listenais y la ávida y empenachada Duquesa de Santa Cruz…

Bailes, saraos, amoríos, nuestro Beckford vive el vértigo de una juventud que podría compararse —en intensidad— a una gran fiesta con fuego de artificio musicada por Haendel, tras de cuyos árboles repletos de frutas y guirnaldas se pasea el negro fantasma de la melancolía, porque Beckford —no lo olvidemos— es también «el tenebroso, el viudo, el desdichado, el príncipe de Aquitania en la torre abolida»…

Y así Vathek siente, llegando la primavera, nostalgia del primitivismo, de los conventos de Portugal, en que florecen los naranjos, y manda buscar a Gregorio Franchi para que venga con él. El seminarista no lo pensará un minuto y terminará siendo el secretario de Beckford. (El Yturri de un Montesquiou mucho más interesante). Siete meses durará la estancia de William en Madrid, tras los cuales el millonario, el excéntrico, el *riche amateur* —que dirá después Valéry Larbaud de su Barabooth— emprende el camino de París, dejando amores ducales en Aranjuez, delicias turcas y norteafricanas y señoritas francesas con el corazón abierto… Su equipaje, en compensación, se engrosará con sendas telas de Velázquez y de Murillo, pintor este último cuya sensualidad no es difícil entender gustase a nuestro Beckford.

Si es verdad la frase de Tayllerand —tan cínica en su momento— de que «desconoce la dulzura de vivir quien no ha vivido los días anteriores a la Revolución», William vuelve de nuevo a ser «el afortunado», pues llegó a París en agosto de 1788, apenas un año antes del estallido de la Gran Revolución Francesa. Se instaló en el Hôtel d'Orsay —futuro dandy— en la Rue de Varenne, acompañado de su ya fiel Gregorio Franchi y de un enano francés, encontrado en España, llamado Pierre de Grailly. Vive en medio de inaudito lujo, acrecentado por nuevas adquisiciones en los anticuarios parisinos, mientras transcurren fuera los grandes tumultos que saludaron la reapertura del parlamento, la convocatoria de los Estados Generales después, y finalmente la toma de la Bastilla…

En octubre de 1789, Beckford se entera por su amiga, Lady Craven, de que Lord Courtenay —el padre de «Kitty»— ha muerto, lo cual (aunque aún fulja el escándalo) le permite ya retornar a Inglaterra, que no es, en realidad, sino su querido Fonthill. Dos meses más tarde, ya está allí y sueña entonces en transformar su dominio y hacer construir (como Vathek) una alta torre y una muralla, que proteja del exterior su monasterio, su abadía. (¿No recordaría el megalomaníaco Beckford en tales momentos El Escorial?). Convoca al presidente de la Royal Academy, James Wyatt, romántico restaurador de catedrales, constructor de ruinas medievales y uno de los primeros impulsores del estilo neogótico en arquitectura, ya cantado en las novelas de Walter Scott y de Horace Walpole. El arquitecto le promete planos y bocetos para construir la torre, pero, muy ocupado en los proyectos de la Casa Real, tarda, y Beckford se impacienta y decide volver a irse. Para él, Fonthill sólo será apetecible cuando sea Fonthill Abbey, el monasterio-fortaleza que ha soñado (nuevo Felipe II) para sí mismo. Va y viene a París, sin recibir noticias de Wyatt; y, en París, está, pues, de nuevo, en

noviembre de 1791. La Revolución hace estragos en Francia, pero Beckford permanece ajeno a todo. «¡Qué me importan Aristócratas o Demócratas!», escribirá a Lady Craven. «Yo soy un Autócrata, determinado a sacar el mejor partido en cualquier situación». He ahí de nuevo al dandy. En el dandysmo, el *yo* lo es todo. El *yo es* lo individual, por supuesto, pero es también la salvación del mundo. Un dandy no es quizás otra cosa que un yo cuidadosamente adornado.

Nuestro Beckford se instala lujosa y prodigiosamente en París, en un hermoso *hôtel* de la Rue de Grenelle, muy cerca de las Tullerías. Para que a nadie importe su vajilla de oro, sus caballos, carruajes y trajes dorados, hacer valer que su padre —el antiguo Lord Mayor de Londres— había sido (lo cual era verdad) un ardiente populista, de modo que hasta el mismo Marat saluda al «héroe». Protegido por el nuevo Estado, es también un protegido del esplendor y de la riqueza. Escribe que París es ahora —para él— más divertido que nunca y que, en la ópera, ocupa la que fuera cámara del Príncipe de Condé. Entre aristócratas arruinados y embajadores de medio pelo, él es esperado por su carroza a la salida de los espectáculos, entre lacayos que corean su nombre. El gesto no puede ser más dandy —pensadlo bien— en pleno fervor de la Revolución Francesa. Ofrece tés chinos a los nuevos diputados de la Asamblea para que puedan «pensar más libremente» y, desde un ventanal de su palacio, contempla el trajín y el horror de las jornadas revolucionarias. Olvida Inglaterra y sueña con hacer suyo uno de los grandes palacios abandonados. ¿Fontainebleau, quizá? Encarga y compra muebles, libros, vajillas, con los escudos y lises de las Casas más importantes de Francia. Pero, además, J. P. Sauvage le hace un medallón, para contentar a los demócratas, como Amigo del Pueblo. Beckford vive —melancólicamente— en el goce y en la abundancia. Una vez más, cabe preguntarse: ¿se puede ser más, se puede pedir algo mejor?

Pero tal situación de privilegio se verá comprometida cuando Inglaterra y Austria, en febrero de 1793, entren en guerra con Francia, contra la Revolución. Al mismo tiempo, se inicia el truculento periodo que conocemos como El Terror, durante el cual prominentes testas revolucionarias siguieron el mismo camino que las del Antiguo Régimen. No tenemos noticias de que percance alguno —en tiempos tan turbulentos— alcanzase al «afortunado» Beckford, pero comenzó a sentirse incómodo en París y a querer marchar. En abril, intentó salir sin conseguirlo y necesitó un pasaporte de la Comuna misma, que —eso sí— le costó apenas un mes obtener. Así es como, cuando sale de París en mayo de 1793, lo hace con la bendición del Gobierno revolucionario y con un *baiser fraternel* de Destournelles, su presidente. El asunto —como cabe imaginar— volvió a disgustar en Inglaterra. ¿Qué hacer? Para el dandy Beckford, aún no ha llegado el tiempo del enclaustramiento. Ahora es el errante, el sin patria. ¿Qué significa la errancia? Es la manifestación externa de un desasosiego y de una búsqueda. Pero es, también, la imagen de una actitud metafísica. Desasosiego porque nada satisface en el mundo, porque todo se gasta, y el nombre (como Proust contará) es siempre más hermoso que la cosa. Pero hay también —en el vagabundeo— la imperiosa necesidad de vivir «intensamente», de encontrar siempre «lo más», la circunstancia y el lugar que más nos cumplan, que representen «la vida» en su sentido más alto. (Aunque ello no aparte la desazón del fondo). Y, por otro lado, el errante es imagen del exilado, del que no tiene morada, del expulsado de algún edén, del «ángel caído». La errancia es así —en un sentido radical— otro acto de dandysmo.

Atraído por el recuerdo de los días pasados, por el benigno clima y por la fascinación de San Antonio, William Beckford decidirá volver a Portugal, aliado entonces con España contra la Revolución

Francesa. Se instalará espléndidamente en una quinta en San José de Ribemar, dominando el Tajo. Los Marialva (Henriqueta ya casada —con un viejo— y Dom Pedro, no tan querubín como soñaba Beckford) le acogen de nuevo con entusiasmo. Y William emprende su tren de vida, de fascinación y lujo, pero esperando —como desquite contra el embajador británico— ser, ahora sí, presentado con todos los honores en la Corte. El deseo se cumplirá en mayo de 1795, de una manera «distinguida y sin precedente», lo que hizo a Walpole (el embajador) enviar una nota de protesta al Ministro de Asuntos Exteriores que, al parecer, no le dio mayor importancia. Antes ya —en el verano de 1794—, el Regente, deseoso de satisfacer a Beckford (cuyo esplendor y devoción antoniana hallaban cómplice en él), había ordenado que se facilitase a William —con todos los honores— una excursión a los monasterios de Alcobaça y Batalha. El fascinante y casi papal viaje fue recordado muchos años después por nuestro personaje en uno de sus más encantadores libros —de memorias, en este caso—, *Excursión a Alcobaça y Batalha*, escrito y publicado en 1835. Incidentes, fantasías, descripciones, lances, el libro es un viaje de Beckford a un momento esplendente (también en el ornato) de su última juventud, ya que tenía treinta y cuatro años en aquellos días. Misas, paisajes con naranjos, amoríos y una representación de *Doña Inés de Castro*, hecha por novicios (lo que quizá evocase en Beckford el teatro elisabetiano), todo se da cita en las lujosas jornadas, no exentas de rara y exquisita gastronomía. Retirado o en fiestas, poco después de su presentación en la Corte, Beckford vuelve a desear partir, abandonar Portugal. ¿Por qué no volver a Nápoles —se dice—, donde Lady Hamilton le espera? Y el desterrado sueña con Italia, cuando, en octubre de 1795, embarca en un velero sueco (para evitar la guerra con Francia) rumbo a Parténope. Los franceses

respetarán el pabellón sueco, pero no así los corsarios berberiscos, quienes, en el golfo de Valencia, asedian la fragata en que viaja nuestro héroe. ¿Beckford prisionero o vendido en Argel? El lance no llegó a tanto. Por intercesión de San Antonio, sopló un favorable viento y el buque sueco, a toda vela, pudo escapar de los corsarios y llegar al puerto de Alicante. Desengañado de ir a Nápoles, William vuelve a vagabundear por España: Valencia, Madrid, Aranjuez…

Como perfecto romántico, Beckford ha vivido en continuos viajes, y con el amor —la nostalgia del ángel, del querube— lejano. Pero la nostalgia es ya insoportable, y quizás acaba la juventud.

* * *

En 1796, William Beckford, con treinta y seis años, retorna a Inglaterra. (Es la edad misma en que D. Juan de Mañara se retiró al Hospital de la Caridad a servir a los pobres, aquel gran vanidoso). Y Beckford urge —y ofrece— a Wyatt para que termine su Escorial, su palacio-monasterio, sediento de soledad y de reposo. Pasadizos, salones, claustros, ventanas ojivales y una torre altísima (como en *Vathek*), que, con 300 pies, será más alta que la de la Catedral de Salisbury. Se trabaja a ritmo acelerado, y la alta torre será el broche final de Fonthill Abbey, joya del neogótico, inaugurada —providencial y significativamente— el 1.º de enero de 1800. Pero la torre, levantada con materiales débiles, cae durante una tormenta en el mes de marzo. ¿Príncipe de Aquitania en la Torre abolida? Wyatt vuelve a elevarla, esta vez con materiales más sólidos y mejor fundamento. La nueva inauguración —conmemorando además la vieja Navidad de 1781— tiene lugar en la Navidad de 1800, con los parientes Hamilton de Nápoles y el Almirante Nelson entre los invitados… Hubo cánticos, música, y la propia Emma Hamilton (Lady

Hamilton, una de las bellezas más celebradas del momento) cantó y actuó, en una suerte de *tableau-vivant*, «Agripina llevando las cenizas de Germánico en una urna de oro». Los servidores iban vestidos de monjes y llevaban antorchas en las manos.

Poco a poco, el nuevo y «viejo» edificio fue llenándose suntuosamente de estancias, objetos lujosos y obras de arte. Objetos traídos de Francia, España e Italia… Vitrales, estatuas de santos (una de San Antonio en alabastro, con el Niño en brazos y con candelas encendidas delante) y libros antiguos; relicarios y telas de Veronese, Brueghel, Van Eyck, Rafael, o Murillo…

Ahí se encerrará Beckford —sin mujeres— en las enormes salas frías, calentadas por chimeneas gigantes, y, en su dormitorio —con aspecto de celda—, sencilla cama de ébano y cortinas púrpura. Con el fiel Franchi, el enano Grailly y servidores alejados, Beckford (precursor de Des Esseintes) se retiró a lo que llamaría su «Santo Sepulcro» a escribir, leer, oír música, pensar… Entregarse, al fin —tras tanto ardor—, al exilio verdadero y a la melancolía.

Desde 1801 y, aún más, desde 1807, soledad total. Beckford recibirá en su santuario a contadísimas personas: al librero Clarke, a los pintores Turner y a Benjamin West… apenas nadie más. Incluso las hijas de Beckford —a las que éste intentó casar con buenos partidos— estarán lejos, viendo muy poco a su padre: el Solitario, el Demonio, Eblis encerrado en el mito y en la nostalgia. A muchos se les niega la entrada al recinto (entre otros al obispo de Salisbury), y la leyenda negra crece en torno al extraño habitante de Fonthill Abbey. Pero el dandy que ha elegido la vía del silencio (y nada tan dandy como internarse en la soledad después de los esplendores del mundo) escucha aún, de vez en cuando, la voz de Barzaba, su demonio interior, que le recuerda el deber de ofrendarle juventud y belleza, el deber de buscar el hermoso arquetipo de un mundo que

no existe… El infierno tiene sed de pureza. Y escribe a Franchi —que ha ido a Portugal— «necesitamos otros ángeles…». Hay que encontrar a Hylas.

El encierro de nuestro lujoso eremita no era total. A veces, casi de incógnito, como un vampiro ilustre y malsano, hacía escapadas a Londres o a los alrededores de su propiedad. Eran siempre salidas nocturnas. Y, en una de ellas, volvió a ver al ángel, en el Royal Circus, en la imagen de un muchachito acróbata que danzaba sobre una cuerda… Saunders era su apellido. El deseo enciende de nuevo, y con mucho ardor, el corazón del solitario. Pide a Franchi que busque a la criatura y que no repare en medios (incluso le dice que se presente como empresario de espectáculos para la Corte de Portugal). «Tengo miedo», escribe, «de que el ángel no esté ya en el circo. ¡Qué bendita criatura! ¡Qué felicidad sentiría yo salvando su alma!». El fiel Gregorio busca a una familia Saunders que viva en Duke Street y logra saber, días después, que van a partir de gira, a Irlanda. Barzaba ruge de amor y de melancolía… ¡Cualquier cosa por lograr una cita con el ángel en una habitación de hotel! Pero Franchi le pierde la pista.

Estamos ya en 1810, y los negocios de Beckford sufren una crisis (la baja del azúcar, sobre todo) que hace aparecer sobre Fonthill Abbey el pálido y feo fantasma de la ruina… Vende caballos y cuadros. Y tiene que defenderse de las acusaciones que siguen llegando contra Franchi y contra él. Odia a la puritana y calvinista Inglaterra, y piensa —una vez más— en marchar a Portugal, o —aún mejor— en que Napoleón, el Salvador, vaya y acabe para siempre con la abominable isla y con su «gobierno tan burdamente mercantil». En julio de 1810, una redada de la policía en el «White Swan» —una taberna de Londres frecuentada por homosexuales— saca a relucir algunos nombres ilustres, entre ellos el de Beckford

(que no estaba allí) y, entre los detenidos, el de un tal Saunders, ¿el equilibrista? Nada sabemos. Pero las salidas de nuestro William volverán a espaciarse, y su fama de vampiro, que acude, alguna vez, a la ópera o al librero, de noche, es ya total. Una fuerte tormenta huracanada volvió a causar desperfectos en la torre de su «Santo Sepulcro», y la melancolía, la aridez, el *spleen* que le ha cerrado sobre sí mismo, le ahogan. Ya no encuentra estímulo ni pasión, las únicas cosas que hacen vivir. En 1812, está en el límite. Escribe en su diario: «Ansiedad y melancolía me devoran hasta las cenizas. Ni mi salud ni mi cerebro pueden resistir más: una u otro estallarán. Locura o muerte, tal es lo que me espera». El encierro ha sido excesivo, la insatisfacción y la desesperanza demasiadas. Y, cuando Wyatt reaparece (al fin) para reconstruir la torre, los presupuestos de obras arruinan a Beckford…

Entretanto, y sin él saberlo apenas, William tenía un preclaro, un ilustre discípulo: Lord Byron. El joven Lord había leído *Vathek* con emoción suprema y seguido con admiración —quizá con rara envidia también— los avatares de Beckford al que consideraba «el mártir de los prejuicios». Marchando de Inglaterra, el 25 de junio de 1809, Byron estuvo a punto de encontrarse con su maestro. Escribe a su amigo Francis Hodgson: «En Hartford Bridge, cambiando de caballos en el relevo de una posada, nos enteramos de que el gran Beckford pasaba allí la noche. En vano intentamos entrever al mártir de los prejuicios». Por Portugal y España, Byron seguirá las huellas de Beckford, al que cita —o a su *Vathek*— en *Childe Harold*, y en *El sitio de Corinto*, al menos. Pero, en realidad, ¿qué son los byronianos Childe Harold o Don Juan sino la imagen de Beckford mismo? Beckford fue el modelo, y Byron el brillante discípulo que sabe (o quiere) airear, proclamar, lo que el maestro vivió casi como un sacramento privado. Byron desobedeció también las leyes sociales

inglesas, hizo de dandy y de maldito, amó a los pajes, a los muchachitos y a su hermana Augusta mucho más que a su esposa, y su abadía de Newstead compitió (en satanismo también) con Fonthill Abbey. Incluso, como Beckford —cabe agregar—, el joven Lord Byron había sido hermoso y apuesto… Pero la carrera de Byron fue más vertiginosa —y tal vez por ello más brillante— que la del propio Beckford, por lo que éste (en otro último gesto de fortuna y dandysmo) pudo verse a sí mismo —en otro— caído y cayendo.

Lord Byron abandonó definitivamente Inglaterra en 1816, llevándose un ejemplar de *Vathek* que guardó siempre con él. Y, en 1818, viviendo en Venecia, pidió a su amigo londinense, el banquero y poeta Samuel Rogers, que visitara a Beckford. La visita le fue en seguida narrada por el amigo en una carta, en que describe el esplendor de la mansión, los oscuros bosques que la rodean, sus gabinetes y colecciones de arte, y al propio William (entonces con cincuenta y ocho años) tocando y cantando para él, y narrándole las historias «de la pequeña habitación de Eblis» (que serían los *Episodios*, aún inéditos, agregados lentamente a *Vathek*). Impresionado por el relato, Byron pidió a Rogers que volviese a Fonthill y que pidiese a Beckford copia de aquellos cuentos, que devolverá después de leer y de los que se compromete a no hacer mal uso. Añade que, si alguna vez vuelve a Inglaterra, lo que más querría sería conocer a Beckford personalmente. Es fácil entender que nuestro Beckford (teatral hasta el fin) supo que Rogers transmitiría a Byron cuanto en su casa viera, por lo que —muy de verdad— «interpretó» para el banquero su propio personaje. El gran señor lujoso que cabalgaba de mañana por sus dominios para encerrarse después, con contados amigos, en los soberbios salones a tocar el piano y a cantar arias, o a leer sus cuentos más «extraños» para ellos: *Zulkais y Kalilah*, que es la historia

apasionada de un incesto con aroma oriental, o *Barkiarokh*, con un héroe criminal y satánico…

Pero —ante la petición de Byron— duda y agrega que éste conocerá los cuentos en la propia Abadía cuando vaya a ella, «pues los cuentos nunca han salido de su lugar de nacimiento». «Y», comenta Rogers, «él no tiene deseo alguno de hacerse una reputación literaria, desprecia ese género de vanidad». Buen golpe para Lord Byron, quien murió en Grecia en 1824, sin conocer nunca al autor de su evangelio.

En ese año, Beckford —agobiado por las deudas— tiene que vender Fonthill Abbey a un enriquecido comerciante de pólvora. La venta de su mansión vuelve a hacerlo rico, y, con sus objetos, libros y cuadros preferidos, se instala en Lansdown Crescent, cerca de Bath, donde, en otro tiempo, vivió su madre, en una casa a la que llama «Bagdad», donde algunos elegidos irán a verle (Rogers, el librero Clarke, Cyrus Redding), «envuelto en su manto de espíritu y saber, ajeno a todo…».

«Bagdad», con jardines de exóticas flores y una nueva torre hecha construir entonces (la torre es un evidente símbolo de Beckford), se convierte en una renovada abadía, con cuadros nuevos y estatuas, mientras William escribe y anota, preparando nuevos libros: un *Líber Veritatis*, desvelando la verdad de los orígenes —humildes— de muchos pares del reino, y un misceláneo tomo que llamará *Fruits of Concept and. Flowers of Nonsense*.

Muchos de sus antiguos amigos han muerto, Franchi, Lady Craven, Benjamin West, pero él continúa pletórico de salud. Le hablan de las obras de jóvenes discípulos —algunos ya muertos, Byron, Shelley, quienes no le interesan—, y sólo por otro, jovencísimo, siente predilección: Benjamin Disraeli, cuyo primer libro, *Contarini Fleming*, le está dedicado…

La longevidad de Beckford le hace temible. Y cuando —con más de ochenta años— galopa a caballo por los bosques, precedido de un enano y rodeado de pajes que agitan látigos, las gentes de Bath se atemorizan. Es como un jinete del Apocalipsis, con capa negra, cabalgando por sus campos. «No estoy cansado de vivir, pero la vida está cansada de mí», escribe a su hija a comienzos de 1844. Poco después, ese mismo año, morirá, sin permitir que un pastor protestante entre en su alcoba. Fiel a Eblis —y a sí mismo— hasta el último final. Bien dandy, por cierto: perdedor, ilustre, demonio, asceta, místico del placer, solitario, arrogante, incrédulo, amante de la vida y fatigado del mundo, melancólico, viejo, seco, amargo y de profunda mirada, apuesta por el Mal hasta el último instante de su vida: el afortunado.

Tal vez (así lo esperamos) en su monacal celda, es el momento extremo, el Angel, que Courtenay simbolizó, apareciese, al fin, en la mano la rosa merecida por todos los que mucho amaron (las pecadoras, los dandys, los suicidas), la Rosa Total que buscaron también, sin hallarla, los alquimistas…

Explicit fabula. Y que el Señor se apiade un día de todos nosotros, lector, si existe la Misericordia.

El mito del romanticismo

Sobre George Gordon, Lord Byron

Para Javier Marías

«Es el genio más grande del siglo. No es antiguo ni moderno; es el presente». Así hablaba Goethe, hombre ya casi viejo, refiriéndose a un joven inglés cuya leyenda sacudía Europa: Lord Byron. Anulando el Tiempo (que es devenir, transcurso), el autor de *Fausto* otorgaba al joven una categoría de vivencia, instantaneidad y fuego, que para sí había postulado su héroe: vivir en el instante, detener el momento que se escurre, hacer de un segundo una eternidad de pasión o de goce. Presente puro, o sea sin tiempo, Goethe, romántico que no sabía deshacerse de la vieja norma, otorgaba a Byron la base constitutiva del mito: la atemporalidad. Y lo proclamaba (ya, coetáneamente, cuando aún el tiempo transcurría) imagen de otra imagen, leyenda, palabra mítica. Viviendo, Lord Byron era ya la expresión de un mito.

* * *

En sus *Mythologies*, Roland Barthes ha definido el mito como una palabra («*le mythe est une parole*»). Añadiremos que *palabra* en un sentido lingüístico, o más precisamente semiológico. Palabra, pues,

como comunicación, como mensaje. Pero la palabra mítica (y esta palabra podrá ser cualquier *signo*) se caracteriza por reunir en sí un lenguaje ya constituido. Es decir, por ser un sistema semiológico segundo, o un metalenguaje. Así, el sistema primero sobre el que el mito se asienta es sólo el significante del sistema propiamente mítico. El mito es, pues (y no creo que esto agote las posibilidades interpretativas del fenómeno), un lenguaje que habla de otro lenguaje, confiriéndole de esa manera una especial significación o relevancia. Relevancia que viene dada por la unión en un mismo signo (el mito) de dos lenguajes. Así, decir que Byron es un mito presupone un sistema sobre el que este se asentase, todo lo cual sería el segundo sistema. Presupone a Byron (como persona) y presupone el Romanticismo (fenómeno histórico, cultural y literario), y todo ello —ya signo total— nos da la imagen global de una persona mítica. De una persona que significa más allá de sí misma, que es un módulo de todo un lenguaje anterior. De un mito. Y esto sin el menor grado de deshumanización, ya que el mito no es una estructura hueca que cae encima de alguien superándolo, desbordando su propio límite de persona, sino algo que la persona hace ella misma en una conjunción de *yo* y *ambiente*. La fuerza individual de una persona se exalta a forma representativa de una situación, de una cosmovisión o de un pensamiento. Lenguaje de un lenguaje, el mito es el hombre que se significa en la época. El mito es una imagen, más, una aureola. Una presencia que arrastra, porque es (se hace) manifestación, sacralización de un mundo o de un lenguaje.

Tal Lord Byron, mito del Romanticismo. Grandeza y servidumbre del mito humano.

* * *



Vincenzo Camuccini, *Retrato de Lord Byron*

El Romanticismo es el nacimiento agitado y brillante de la modernidad. Su primer triunfo es, en cierta manera, el estallido de la

Revolución Francesa, que terminará siendo (lustros más tarde) burguesa, mercantil y puritana. El Romanticismo es la explosión de un *sentimiento* intenso de la vida. Vivir sintiéndose vivir, sin eludir en ese sentimiento el dolor o la angustia o la confraternidad del *otro*. Pero la vida gasta (porque está en el Tiempo), y en ese sentido todo Romanticismo evoca el fracaso. El esplendor del fracaso. Desde 1789, toda revolución, toda rebeldía, ha surgido (más allá o aun dentro de sus causas socio-políticas) como un hecho romántico. Todas se han abierto como una bocanada de júbilo. Piedras contra los relojes, gozo, abolición del Tiempo, porque se vive y se quema uno en la llama del vivir; y se han cerrado (o han sido cerradas) en la tragedia, en el convencionalismo o en la burocracia. Tal vez no hay otro posible. Porque el héroe romántico —a su pesar— envejece. Es presa de su propio ídolo.

En este sentido de individualismo (que no niega la colectividad), de arder en la vida, de ser arrastrado por las pasiones, de reencontrar a la perdida *imaginación* como valor primordial, y en ella invocar el éxtasis, la experiencia que realiza y el ensueño, no es aventurado decir que el Romanticismo aún vive. Que nosotros somos sus últimos hijos y —tal vez— sus últimos descendientes. Desde su origen hasta hoy, el Romanticismo puede haber tenido baches o recesos (que reciben diversos nombres en la literatura y en la política), pero vive y continúa. El Simbolismo, el Surrealismo, la magia, el *rock*, la contracultura han sido, o son, románticos. Cambia su exhibición, su centro de atención, su plumaje, su túnica. Pero su base es la misma, y el mismo su libertarismo, su pasión vital, su irracionalismo (que no siempre es ataque a la razón) y su desafío.

Literariamente hablando, quiere prescindir de modelos formales previos (no siempre lo consigue). Desea la libertad (como en otros niveles), y en esa libertad hace surgir y da valor al *fragmento*, que al

principio podía simplemente ser la recomposición de lo derribado. Entra en los buceos del yo y del tú (individuo dentro de una colectividad, yo-en-el-mundo, pero siempre *yo*) que aún no han terminado. Rescata la pasión y propone una nueva forma de lectura. Ya no se trata de recibir enseñanza o mirar un bello friso que no tocamos, sino participar de una experiencia que nos diga sobre la nuestra propia. Sentir. Participar. Quemarse. Intentar que todo texto sea la imagen (erótica) de un cuerpo. Más tarde se pretenderá incluir en la pasión la doctrina y el goce contemplativo (lectura total) y así llevar al máximo la línea de la participación-lectura-vivencia. El éxtasis como meta. Además, el Romanticismo es el origen (por asentimiento, por continuidad o por rechazo) de casi toda la literatura moderna. El ahora incluido. La rebelión romántica —que, por supuesto, existió también *avant la lettre*— se gesta en Inglaterra y en Alemania en buena parte de la segunda mitad del académico siglo XVIII. Su base es el movimiento poético del *Sturm und Drang* (Tempestad y Empuje), la melancolía de Rousseau o de Goethe, sus *Cuitas de Werther* (ese manual de suicidio, cuya nueva lectura sería hoy tan interesante), *Los bandidos*, de Schiller, estrenada en 1782; el *lakismo* inglés, Blake y las baladas célticas de Macpherson, cuyo brumoso y sugeridor Ossián arrebató el ánimo de Napoleón, proponiéndole la lucha como leyenda heroica y el arrojo como misterio y eternidad.

En Inglaterra (cuya tradición es la que recoge y singulariza Byron), el Romanticismo toma cuerpo con dos poetas cuya consideración es cada día más alta: Coleridge y Wordsworth.

El inicio del Romanticismo inglés (aun incluyendo lakistas menores, como Robert Southey o Thomas Moore) se caracteriza por su tono poco estridente en la ruptura formal, por su interiorización, que es reflexión sobre el lenguaje poético y sobre la poesía misma,

de acuerdo con un nuevo código de sentimientos y de preponderancia de la imaginación. Lo reflexivo priva sobre la apariencia o la parafernalia externa. Se emparenta con las últimas tendencias de la filosofía alemana (conectadas con Kant) y aspira a ser —en esta primera etapa, al menos— «un análisis lírico de la existencia» (José María Valverde). El manifiesto de este Romanticismo fueron las *Lyrical Ballads* (*Baladas líricas*) de Coleridge y Wordsworth, publicadas en 1798.

Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), gran divulgador de la filosofía alemana, fue una suerte de «teórico» de la poesía, cuya obra lírica viene a ser muestra —inacabada a veces— de esa teoría. Diferencia los conceptos de «imaginación» y «fantasía». Fantasía es memoria libre. La facultad que hace brotar en nosotros imágenes pasadas, dispuestas de modo diverso o en convulsión extraña. La imaginación, sin embargo, es el poder de percibir la realidad en todo el fulgor de su presencia. «Imaginación primaria» es el acto de sentir el mundo, como repetición —resplandor, presencia, intensidad— del acto divino de la creación. Ver el mundo como «en la primera mañana del mundo». O «imaginación secundaria», que consiste en reelaborar esa primera percepción intensa (nueva) unificándola y haciéndola ritmo y seducción, es decir arte. Coleridge, pues, sienta una de las bases teóricas del Romanticismo: el culto a la Imaginación, distinta de la Fantasía. En las *Baladas líricas* distribuye el trabajo (teoría) con Wordsworth, y escribe: «Se acordó que mis esfuerzos debían dirigirse a personas o personajes sobrenaturales o, por lo menos, románticos; pero en modo de transferirles desde nuestra naturaleza interior un interés humano y una semblanza de verdad capaces de proporcionar a estas sombras de la imaginación esa voluntaria suspensión momentánea de la incredulidad que constituye la fe poética». Sus mejores poemas,

Rime of the ancient mariner (*Rima del anciano marinero*), *Kubla Khan* o *Christabel* pretenden ser ejemplos de esa amplia teoría. Coleridge, que acabó su vida dedicado al ensayo y no al verso, victorioso en su incapacidad y siervo del láudano, es el analista de la creación poética. Un filósofo de la poesía.

William Wordsworth (1772-1850), menos teórico, se dedica a la exaltación (dentro del papel de la imaginación) de las cosas sencillas en un lenguaje que —pretende— cotidiano. Para él la poesía —o la materia poética— es «*emotion recollected in tranquility*» («la emoción recordada en la tranquilidad»). Poeta de la naturaleza, su poema suele ser una larga meditación lírica, salpicada de brillantes destellos imaginativos. Sus poemas *The daffodils* (*Los dafodelos*) o *Intimations of inmortality from recollections of early childhood* (*Anticipaciones de la inmortalidad en los recuerdos de la primera infancia*) son buena muestra de ese sentimiento naturalista, donde la imaginación (como percepción sutil y destello al modo de Coleridge) juega un papel dominante.

Tras estos poetas (y siendo a la par su coetáneo), llega Lord Byron. El inicio de la segunda oleada romántica inglesa. No queremos decir con esto que Byron reciba con brazos abiertos la doctrina de Coleridge o la influencia de los laicistas, sino que, cuando comienza a escribir, el código romántico (al menos en su teoría) y el sentir romántico son ya una realidad, de la que Byron —de una manera u otra— no puede prescindir. Es buena parte del lenguaje al que se adscribirá (o del que será imagen) el lenguaje de la máscara-persona Byron, para resultar así mito. Presente puro, representación de un sentimiento, presencia refulgente.

Shelley y Keats (en diferentes caminos) forman parte también de esta segunda constelación.

⁎ ⁎ ⁎

George Gordon Byron, más tarde sexto Lord de ese nombre, nació el 22 de enero de 1788. Su infancia está sacudida por extrañas tensiones. Huérfano de un padre a quien apenas conoce, vive una existencia sobria —casi pobre— con una madre recatada, parca y demasiado vulgar para un hijo que se sabe poco a poco diferente. Presencia los plebeyos desafueros eróticos de su criada y, además, el niño Byron cojea. Un pie ligeramente deforme, defecto de parto, se cree, por excesivo pudor de la madre; Byron intentará superar siempre —él que creyó en ideales helénicos de Adonis y Ares— aquella mácula, aquel pie que se arrastra.

En 1798, hereda el título de Lord (a la muerte de su viejo abuelo) y va a tomar posesión del hogar solariego de Newstead Abbey. Aquel antiguo convento medieval ha sido —sabe ya— el salón áureo de los Byron. Marco de aristócratas derrochadores, amantes de la pendencia y del fasto. Pero él lleva ya tras de sí —y no estoy invocando como panacea al psicoanálisis— la infancia dura y la madre impropia. Caso semejante al de Baudelaire, quizás al de Rimbaud o al de Verlaine con su esposa.

En 1801, Byron ingresa en Harrow. Participa en las peleas escolares y pretende arrogarse el papel del héroe solitario que sale en defensa (seguro de perder) de un muchachito al que los demás pegan. Causas perdidas y afán de ser mirado son —sabemos— actitudes de dandy. Uno de los semas de este mito que empieza.

En 1805, entra en Cambridge. Acaba de perder su primer gran amor de quince años —Mary Chaworth—, en el que, fundamentalmente, ha reclamado la pasión y la entrega, como ahora —desolado— reclama la desesperación visible de la tristeza. El mito sigue. En Cambridge, Byron lee y escribe. Nada y boxea. Se hace

notar, y comienza a ser admirado por su elegancia y su derroche. Por la apostura gratuita. Dandysmo = el gesto que se pierde, lujoso, en las miradas. Vive las primeras amistades-amores. La ambigua confraternidad de la adolescencia. En 1807, se publica *Hours of Idleness* (*Horas de ociosidad*), libro primerizo, con piezas circunstanciales y ejercicios poéticos. No hace mucho, ha conocido a su hermanastra Augusta-Mary, quien se casa el mismo año de la aparición del libro. En 1808, tras una estancia en Londres, Byron —fuera ya de Cambridge— se instala en su feudo y dominio de Newstead. Byron (como Wilde más tarde, con quien tantas relaciones, por cierto, guarda en la ecuación vida-obra-mito-personaje) ha comenzado el plan —el lienzo— de su vida en la efímera nombradla de la Universidad, que acaba en el primer libro de poemas.

En 1809, el poeta, llegado a la mayoría de edad, toma posesión de su puesto en la Cámara de los Lores. Publica su segundo libro e inicia el viaje romántico. El inevitable viaje —parte fundamental del mito que representa— que arrastra a los románticos con la indómita atracción de las lejanías, con el fulgor de lo exótico. Donde la vida (fuera de su ámbito común) habrá de mostrarse más intensa y los instantes mínimos del Tiempo devorador podrán ser más fácilmente apresados. El viaje forma parte de la acción como estética, que es otro rasgo significativo del gran mito romántico. El rasgo, precisamente, en el que querrá morir Byron, cansado entonces de la vida y de las palabras.

El viaje le lleva a Portugal, España, Malta y, por fin, a Grecia y Turquía. Una sucesión de hermosos *topoi* románticos. El viaje es largo, y el viajero se demora. En Portugal, cruza a nado el Tajo. En Sevilla, habla del encanto de las mujeres de ojos negros y grandes. Y se embriaga en vinos y en danza. Llega a Atenas en enero de

1810. Cruzará, desnudo, el Helesponto, remedando la hazaña amorosa de Leandro en la fábula clásica. Grabará su nombre en una de las dóricas columnas del templo de Sunion, el alto promontorio a cuyos pies se bate el mar verdoso entre blancos mármoles caídos. Va a Constantinopla y regresa a Atenas. Es la época del convento de los Capuchinos, lugar del panteísmo pagano que busca Byron. Vive allí una vida oculta y hedonista con un grupo de muchachos escolares —italianos y griegos—. Se bañan, se divierten y boxean. Byron es el *padrone* del círculo. Y retorna al *amor griego*, al viejo culto del amor guerrero de Esparta y Tebas, al comercio de la amistad masculina con los adolescentes. Ama, siente y juega incipientemente al satanismo. El deseo de acción, como salvación del Tiempo, sigue persiguiendo a Byron. Ese deseo es el de la *intensidad* de vida que el Romanticismo postula y que la modernidad, hasta hoy mismo, recogerá. La vida en éxtasis, fulgente, como la veía la Imaginación en la teoría y práctica de Coleridge. En julio de 1811, vuelve a Inglaterra y, al poco, muere su madre. En 1812, se publican los primeros cantos de su *Peregrinación de Childe Harold*, historia de un héroe viajero que recorre países (los del propio Byron, cuyo biografismo de escritura comienza a manifestarse ya) en busca de pasiones y libertad. Salvar el Tiempo y la vida, de nuevo, en la acción. Con el éxito de esta obra empieza el fulgor y el escándalo de Lord Byron en los salones de todo Londres. Conoce (o ve) a Brummell y triunfa su dandysmo —el cénit de su dandysmo, pues éste no lo abandonará nunca— en su persona y en sus sugerencias. Joven, escritor, aristócrata, viajero, Byron cuida sus trajes exóticos y comienza a amar a muchas mujeres. Busca el amor-pasión y el amor-espejo. Su misma cojera (casi sin saberlo) le adorna. Tiene el cabello rizado, su belleza se comenta, y luce su ingenio: «Inglaterra

es los varios cientos de personas que están levantadas mientras el país duerme».

En Newstead, organiza reuniones donde se viola, y se bebe en calaveras vacías. El satanismo de estampa y la pasión convertida ahora en sexo. Se mide el talle cada mañana, y dice que sólo se alimenta de bizcochos y agua carbónica. Bebe vinagre para empalidecer. Cuida su esbeltez. Entonces, surge el amor con Lady Carolina Lamb, que acabará con el desdén de Byron y que ella contará, llena de amargura e incluso de rencor, en su autobiográfica novela *Glenarvon*. Mientras, el Lord continúa su obra, su triunfo mundano —teñido ya de leyenda malévola— y sus amores con damas de la sociedad. Byron comienza a entrar en la estéril filosofía de Don Juan.

En 1814, escribe *El corsario*. Ahora es el mito (biográfico) del pirata libertario, de la anulación de toda traba, del éxtasis perpetuo, que trae la felicidad, aboliendo el sentido lineal de la Historia. *El corsario* es lo contrario a las ideas de la burguesía mercantil que construyó Inglaterra.

Ese mismo año, Byron vive una temporada con su hermana Augusta. El incesto corre como una llama por la seca estopa de los salones. Augusta es, con todo, el único gran amor de la vida del poeta. El dandy, que se ama a sí mismo, encuentra en Augusta su perfecto espejo de Narciso. La ambigüedad de una Byron.

En enero de 1815, Lord George Byron se casa con *miss* Annabella Milbanke. Cuando, tras un corto viaje, se instalan en Londres, 13 Piccadilly Terrace, el matrimonio es ya un fracaso. Augusta va pronto a vivir con ellos. Byron hace testamento a favor de su hermana.

Al año siguiente, pide a su mujer que se vaya de su casa. Ella, a pesar de su infelicidad, se niega. Y, atada a su espíritu puritano y

burgués, sólo pensará en salvar a aquel hombre que bebe y viste extraños kaftanes de desesperanza.

Sigue escribiendo, pero los escándalos, que habían comenzado siendo juego frívolo de sociedad ociosa, se van a abatir sobre él, son ya, para la sociedad londinense, insoportables.

El 25 de abril, Byron —tras despedirse de Augusta— abandona Londres. Va a Francia y a Suiza. En Ginebra, encontrará a Shelley. Surge entre ellos una fraternal amistad. En la villa Diodati, donde viven, organizan veladas y charlas. De una de ellas viene un filón de la literatura gótica del Romanticismo. Llueve, es incómodo salir, y los asistentes a la reunión, hablando de terror, proponen la idea de que cada cual escriba un cuento de misterio. Byron y Shelley parece que no cumplieron la apuesta. Pero Mary Shelley, la esposa de éste, escribirá *Frankenstein*, y John W. Polidori, secretario de Byron, un relato titulado *El vampiro*. Poco después, los Shelley regresan a Inglaterra. Pero el escándalo Byron ha crecido tanto —entonces se publica el *Glenarvon*, de Lady Carolina— que el poeta sabe que no podrá regresar. Todo se le enfrentaría. Además, ¿regresar? El exilio es una actitud romántica, el romper, el sentirse lejano y ajeno, y es, además, un trasunto de la vida, ya que el hombre es el exilado de un reino fastuoso y brillante que añora.

El 1 de noviembre, Byron se instala en Venecia. Siguen los amores, los hijos naturales. Y el Lord, en el encanto de una ciudad de agua verde y palacios de ojivas y oro, y cúpulas bizantinas, empieza a pensar que su vida no es, ni podrá ser ya, una armonía. El destierro es real. El hombre es un exilado. Y Byron va aceptando —a la par que haciendo— el mito de la intensidad y el desencanto románticos.

En 1817, viaja a Roma, continúa escribiendo —es el año de *Beppo*— y vende Newstead: su ruptura formal con Inglaterra.

«Lord Byron era el único objeto de su propia atención». La frase define muy bien al dandy. La dijo Stendhal, hombre desconocido aún, amante de Italia y de las óperas primeras del *Risorgimento*, a quien Byron conoció por entonces en Milán. En 1818, comienza *Don Juan*, su obra maestra, la continuación —ya en madurez— de sus héroes apasionados y autobiográficos. En enero de 1819, conoce a Teresa Guiccioli, una joven esposa.

Con ella va a desempeñar el papel de enamorado *chevalier servant*. El adorno gentil —que no excluye la pasión— del caballero joven que sirve a dama casada. La acompaña a Bolonia, a Rávena, a Venecia de nuevo. Se instalan en Rávena, donde Teresa cae enferma. Un tópico menor del Romanticismo, a cuyo contacto tampoco escapará Byron: la tuberculosis. Teresa escupe sangre, y el conde, su marido, ruega al poeta que la acompañe.

En ese lecho de enferma, Byron halla un reposo de amor. Ella va curando, y la época de Rávena es propicia a la meditación, al intimismo del diario, a la reflexión sobre la propia vida y los propios sentimientos. Mirarse vivir, que es una forma —sosegada— de esa pasión por el instante que caracteriza al hombre romántico.

Poco a poco, sin embargo, el fuego se acalla. Y la pasión por la condesa Guiccioli se va transformando en algo rutinario. Subsiste el cariño, el afecto, el intercambio erótico. No el amor. Byron se cansa. Está entrando en la época en que el deseo de acción le comerá por entero. En que desea —dandy siempre— dar resplandor a su vida, rebelándose, como lo ha hecho en su obra.

Viaja por Italia con un rebaño de ocas, estrafalario y magnífico, y vuelve a encontrarse con Shelley.

Esto era en 1821 —el mismo año en que Byron cumple sus treinta y tres—. Y en esta época de apatía y dandysmo desencantado (fulgor, destello en lo que ha de perecer en breve, en

el sacrificio inútil), conoce a ambos poetas un típico viajero y aventurero inglés del Romanticismo, E. J. Trelawny, quien, en 1858, publicaría un libro con esos recuerdos titulado *Recollections of the last Days of Shelley and Byron*. El libro es curioso, y nos da noticias sobre ese amargo final byroniano.

Trelawny conoció a los poetas en Pisa. Intimó en seguida con Shelley, quien le pareció un espíritu franco e inteligente. No así con Byron, quien le pareció alguien frío, distante (el *perinde ac cadaver* de la fórmula baudelairiana del dandy), con cierta simpatía externa, que podía mudarse en irritabilidad, y que «no creía en nada». Trelawny nos ha dejado, sin embargo, una excelente pintura de este Byron, rey desengañado y altivo, que vive plenamente en dandy.

Rara vez estaba levantado antes de mediodía; a esa hora, desayunaba una taza de té verde muy fuerte, sin leche y sin azúcar. A las dos, comía unas galletas y bebía una soda. A las tres, montaba a caballo y paseaba, generalmente solo, dando vueltas en su cabeza a las rimas y motivos de sus poemas. A las siete, comía con la frugalidad de un anacoreta; a las nueve, hacía una visita a su amante, la condesita Guiccioli, y, al volver a casa, se ponía a leer o escribir hasta las dos o tres de la madrugada; a esa hora, se iba a la cama, generalmente presa de gran desasosiego nervioso y cansado, para soñar, decía, más que para dormir.

Poco después moría Shelley, al naufragar su barca frente a la playa de Viareggio. Byron hace quemar su cadáver, pero de la hoguera se salva el corazón. Byron, entonces, lo toma en su mano y, después, como desafiando al mar que había abatido la juventud, la fuerza radiante del poeta, se desnuda y se arroja al agua, nadando una milla mar adentro…

Todo un manual de dandysmo y de pasión romántica.

En 1823, Byron decide ir a Grecia. El deseo de acción y la amargura le queman. Dará su dinero y su vida a la causa de un pueblo que lucha por la libertad. (El recuerdo de Sunion, imaginamos, blanco y hermoso, encaramado en la altura, estaría también presente).

Ya no basta la obra, la palabra, el texto. Byron va a consumar (máxima pasión, máximo arder en el instante) el poema en el acto. La voz de ahogarse en el gesto; la escritura, en la lucha, en la vitalidad plena. Su Romanticismo —mito— estalla en llamas jubilosas, funde obra y vida en la acción, y su dandysmo vuelve a aparecer en este dar *todo* por algo ajeno: un pueblo que no es el suyo y unos griegos que no son ya los dioses bellos y rubios de Homero.

El 13 de julio, sale para Grecia. Ha fletado un barco, hombres, municiones y dinero. Byron es más un suicida que un héroe. Le importa más el gesto que el fin, más la pose que la causa.

Ha terminado su *Don Juan*. La aventura griega es lenta, sin embargo. Y la guerra —en la que apenas participó—, aburrida también. Todo le hastía. Es un descreído que intenta salvarse en la aventura. Tiene problemas con la tropa y sufre un ataque de epilepsia. Más tarde —tras una salida a caballo bajo la lluvia—, tiene fiebre y dolores reumáticos. «Me encuentro muy mal», dice. «La muerte me es indiferente, pero no puedo soportar el dolor». Su enfermedad continúa entre recaídas y mejoras. Le sangran con sanguijuelas —aunque al principio se negó—, y ya no sale del lecho. Alrededor, Misolonghi es un pueblo triste, bajo la tormenta, y gris.

Muere el 19 de abril de 1824, repitiendo, en italiano, una frase enigmática: «Yo dejo algo querido en el mundo».

Su último poema es un texto de amor a su paje Loukas. Su cadáver, embalsamado, es enviado a Inglaterra.

Byron ha consumido su vida ardiente como en un fuego. Ya es el mito pleno de toda una época. Una actitud imperecedera.

* * *

Tratar de Lord Byron es hablar de la importancia de una biografía y suscitar de nuevo, así, el problema crítico que Proust enfrentó con frecuencia en su *Contre Sainte-Beuve*. ¿En qué medida biografía y crítica pueden relacionarse? Evidentemente, no existe norma fija. Proust hace bien al discrepar del biografismo *ante todo* de Sainte-Beuve, porque muchas veces los detalles de una vida carecen de importancia al juzgar una obra. El estructuralismo (como la estilística) tiende a desdeñar lo biográfico porque apetece lo formal. La semiología, al considerar la obra como signo comunicativo (= mensaje) en el que interviene el autor, la persona concreta que es ese autor, y la época en la que vive, que suele otorgarle un código, vuelve a reivindicar, en alguna medida, lo biográfico. Nos parece lo cierto, con todo, que la importancia de ese elemento varía mucho de obra a obra y de autor a autor. En Machado (o en Cernuda), es más importante que en Herrera y Reissig o en Leconte de Lisle. Y, sobre todo, considerar que la biografía —como ya apuntó Proust, al amparo quizás del psicoanálisis— no es sólo lo *fáctico* (los hechos oficiales de una vida), sino también lo *psíquico*. Es decir, no sólo lo que el hombre es, sino, además, lo que quiso ser, lo que aborreció, a lo que aspiró, el dédalo de sus ensoñaciones y querencias. Considerar verdad, por ejemplo, la leyenda que Valle-Inclán forjó sobre sí mismo de duelos, viajes, guerras y abolengo, aunque pudiesen caber dudas sobre su realidad fáctica, porque aquélla —que estaba en su persona— actúa fulgente y poderosa en su obra.

Pero, si la importancia del hecho biográfico es, en general variable, en algunos autores es fundamental, ya porque obra y vida se interpenetran en un mismo código de afán estético —caso de Oscar Wilde—, ya porque —caso de Lord Byron— la vida, dando curso a la obra, es significante de un mito, de una personalidad mitológica.

Byron, dijimos más atrás, era un mito, porque su vida (unida a su obra) se hacía paradigma o representación de una actitud general del siglo, de una determinada corriente de cultura, que, en este caso, es el Romanticismo. Porque Byron, en suma, hacía imagen, un *corpus* de ideas y sentimientos. (Uno de los varios, al menos, aunque de los más representativos, en los que puede hacerse mito el Romanticismo. Keats o Chopin, el halo intimista y mágico de la tisis, sería otro, aunque más recatado). Lord Byron hace, pues, suyos (consciente e inconscientemente a la par) los elementos fundamentales de un código de cultura.

El Romanticismo clama por la libertad, y Byron la enseña en su persona y luego la traslada a su obra. El Romanticismo es rebelde, y Byron marca en sí todas las rebeldías. Contra la sociedad y contra la moral puritana. Escandaliza a la sociedad de Londres, se singulariza en el dandysmo y ofrece su vida, finalmente, a una causa perdida o ajena. Pero, sobre todo, Byron consagra en él —y luego en sus textos— la querencia de *intensidad* del Romanticismo. El vivir sintiéndose vivir. El apresar y exprimir el instante que pasa, en el que se cifra la genuina vibración de la vida, su fuego. Y también la derrota —casi inevitable— del héroe mordido por el Tiempo. El fin del que (joven, como los que amaban los dioses, según los griegos) muere en dandy, entre el dolor y el esplendor. Ajeno, cínico y magnífico, abatido por su propio afán de ser *intenso*, de atrapar el minuto, fuese en el júbilo o en la angustia.

Lord Byron ejemplifica, pues, una serie básica de ideas y sentimientos románticos: la intensidad, la libertad y la rebelión en su más amplio sentido. Desde la ética al amor, y ello lo lleva a su texto. Es el signo fundamental de *La peregrinación de Childe Harold*, de *Don Juan*, de *Caín* o de *El Corsario*. Así, vida y literatura (dependiente una de otra, y concretándose en un individuo) son el significante de un mito, cuyo significado es todo un lenguaje adlátere, el Romanticismo. No es exagerado decir, por tanto, que —en cuanto mito— Byron es un metalenguaje. Lord Byron abre además —mayor extensión de su imagen mítica— el Romanticismo cainita, que tiene que ver con el afán de rebeldía general al movimiento y que abocará a cierta forma del satanismo simbolista. Es el romántico desclasado, sellado —como Caín— por un signo que le pone al margen, que le hace vivir en perpetua disconformidad, buscando un mundo —el del éxtasis que el arte refleja— del que fuimos desterrados sin porqué y sin saberlo.

Byron representa también el *exilio romántico*, que es toda una actitud de vida, y que, aunque ligado en algún momento a causas políticas, va más allá de ellas. Es un desear *otro mundo*. Un sentirse *aparte*, una forma de rebeldía. El mismo exilio que siguieron Espronceda y Foscolo…

Comienza también en Byron la singularización del satanismo romántico, heredado en este caso de la *novela gótica* de Walpole y Matthew G. Lewis, pero hecha imagen visible en sus escándalos orgiásticos en Newstead —bebiendo vino en cráneos vacíos— y en su *Caín* o su *Manfredo*, donde el mal no es chirriar de cadenas o fantasmas que moran, ávidos de sangre, viejos castillos derruidos, sino una voluntad aceptada, una forma de rebelión contra lo estable, contra el orden, un clamor hacia ese Cielo —y entiéndase polisémicamente el término—, que permanece mudo ante la

injusticia, la desesperanza, el dolor y el *spleen* del hombre. Es el Mal que harán suyo Poe, y Baudelaire, y Lautréamont, y Lovecraft…

Byron, pues, mito romántico. Imagen de una idea afanosa de libertad y de triunfo del Tiempo.

Nos sorprende entonces leer, en un interesante libro de C. M. Bowra sobre el Romanticismo inglés —*The Romantic Imagination*— (traducción española *La imaginación romántica*, Taurus, Madrid, 1972), que Byron no es un «auténtico» romántico. «Byron», se dice, «difiere de los románticos auténticos, no sólo en su baja estima de la imaginación, sino también en la peculiar y poderosa calidad de su ingenio». Byron, en efecto, se interesó apenas por una poesía que intentase rescatar en el poema aquella vida prístina, iluminada y como en éxtasis, en que consistía la visión de la imaginación, según Coleridge —que tuvo buena relación con Byron— y otros románticos, como Keats. Sin embargo, Byron *vive* esa imaginación, al intentar atrapar el instante puro, al vivir sintiéndose vivir, al hacer éxtasis el tiempo, esto es, presente continuado. Y esto lo llevó a su obra, que no es una encarnación de la idea de imaginación, sino un reflejo de ella (a través de su vida). Más, por tanto, mito que realidad estricta.

Por otro lado, Byron prefirió el poema narrativo largo (herencia, en cierto modo, neoclásica) al poema más breve y más intenso, que el Romanticismo comenzó a hacer circular. Formal y estructuralmente, es más romántica *La oda al viento del oeste*, de Shelley, o *La oda al ruiseñor*, o la *Urna griega*, de Keats. En Byron, hay más relato que sugerencia, y el intento realista prima sobre la imaginación, pero su Romanticismo es palpable, porque es trasunto de su vida, porque está más en la mitología total —que engloba su obra— que en un pormenorizado análisis técnico.

En ese sentido, hay que decir que Byron, poeta esencialmente romántico —tomemos por caso *Don Juan*—, utilizó para expresarse un poema épico-narrativo, en octavas, que, si fue admitido por la preceptiva romántica (que, por lo demás, deseaba ser libre), no ha sido una herencia del Romanticismo a nuestro hoy. Esto es, Byron escribe en romántico —aunque no sea un Romanticismo intimista— un tipo de poemas que acaban con la época, que no viven —como estructuras métricas— en el futuro.

La métrica, un cierto realismo y el escaso papel *teórico* de la imaginación son los únicos elementos —técnicamente— no románticos en Byron. Frente a ello, su figura hecha máscara y mito, asume casi todas las ideas del Romanticismo y las figura.

Es gesto y rebeldía. Vive para que le vean. Y ejemplariza la libertad, el éxtasis del instante y la rebelión, que llega a ser casi óntica por su vinculación al Mal, en un satanismo que va más allá de la dicotomía cristiana. Y sus poemas reflejan eso. Son románticos porque enseñan un espíritu romántico. Porque su texto es imagen —real y textual— de su vida. No importa, por tanto, en Byron, más la vida que la obra, sino que —inseparables— una informa a la otra. Se reflejan, y así surge el mito. El propio Bowra aclara: «Lo importante era que Byron puso en la poesía algo que pertenecía a muchos hombres de su tiempo, y que destacó como el precursor de una nueva concepción y un arte nuevo. Grabó su marca en toda una generación, y su fama se extendió por toda Europa».

En Byron importa más el mito (la fusión obra-vida como paradigma) que el poema concreto.

Byron es imagen de otra imagen. Es y, a la vez, representa. Es más el Romanticismo que un romántico.

En su estela está Espronceda —que lo leyó y es uno de nuestros mejores poetas románticos. Ambos se agarran a la intensidad, al

Eros, al clamor, a la aparición que es realidad, y ambos mueren jóvenes.

> En lúgubre silencio sepultados,
> yacen los mares, cielo, tierra y viento;
> la luna va, con tardo movimiento,
> por medio de los astros enlutados.

Unen su vida —su intensidad— a su texto. Y vida y obra son, así, románticas a la par. Se hacen mito, y significan como entidad total, como máscara, gesticulario y actitud que en ningún modo niega —porque se basa en ella— la personalidad individual.

Por lo demás, entre Byron y Keats, hay casi la misma diferencia que entre Espronceda y Bécquer, si tomamos por modelo nuestra poesía.

* * *

Lord Byron se nos presenta, pues, como una entidad total. Al verle, vemos una época y, más aún, un código de valores. Una estética y una actitud ante la vida. Y ello no se nos presenta en su trayectoria humana —entendiendo su obra como algo circunstancial y accesorio—, ni tampoco en su labor creativa, considerada como desunida del hombre que la ha creado, sino en ambas fundidas. Obra y vida hacen una imagen —imagen que estimó Goethe y Mazzini, y Lermontov y Blake y Espronceda—, y esa imagen, que ilustra todo un código (el romántico), resulta así un mito. La presencia de un dios.

Y, como todo mito, Byron es inseparable de su aureola. El teatro, el gesto, la máscara. El querer que le vean, que otorga un desusado valor a sus anécdotas. Lord Byron, con sus broches y sus *foulards*, y

su cabello romántico al viento de una naturaleza que encarna estados de ánimo, soñador y apolíneo, esteta y desafiante, bello y malvado, generoso y dandy: persona que se busca personaje.

Por eso, su muerte resonó lóbrega por toda Europa, y por eso lo sacralizó Inglaterra, a la que, sin embargo, había escandalizado. El héroe romántico triunfa en su derrota, y más si es un mito. Espejo de una generación entonces, de una actitud (o de una pose) siempre. Lord Byron es una obra inseparable de un gesto. Imagen que arrastra. Retrato que conmueve antes de su análisis. Figura que asume un pensamiento y un tiempo. Vencedor derrotado. Cosa de mitología.



Oscar Wilde

Hay que preferir siempre lo más trágico

Sobre Oscar Wilde

Para Fernando Savater

«¿Quiere usted saber cuál es el gran drama de mi vida?». Wilde hablaba con Gide, en una de aquellas veladas argelinas que precedieron con tanto ruido de placer a la caída del «Rey de la Vida». «Que he puesto mi genio en mi vida y nada más que mi talento en mis obras». Wilde acababa de definirse a sí mismo. El arte fue para él el otro lado, o la manifestación más alta de otra forma de arte: la propia vida. Arte en el arte. Es decir, drama, representación escénica. Aunque adquiriese al final tintes de tragedia por la excesiva provocación a los espectadores.

Oscar Wilde sintió su vida como una manera del arte. Y jamás abdicó de esa idea. Idea que no brota, desde luego, de una actitud inconsciente, sino de una conciencia máxima de esteticismo. *L'art pour l'art*. El arte intenta teñir, superar o suplantar la vida. «La Vida imita al Arte, y no el Arte a la Vida», solía decir. La validez de la vida viene dada así por su entreveramiento con el arte. Lo otro carece de importancia. Cierta mística del simbolismo —ejemplificada en obras de Villiers de l'Îsle-Adam, o de J. K. Huysmans— quería nutrirse sólo de la sensación, de la sinestesia, del puro éxtasis de la imagen, que no es otra cosa que la tensión del arte. Lo demás eran acciones plebeyas. Wilde, a su modo, participó de esta mística. El puro sensismo. Como participó también Rimbaud (buscando la sensación más allá de la escritura en el abandono, en el viaje, en la huida. El

poema termina de escribirse sin palabras: sensación pura), aunque por el lado opuesto del camino.

Wilde comprendió su vida como una manifestación del Arte. Drama del que se es protagonista, o cuadro del que se disponen los planos, las figuras y los colores. Esteticismo, que es una de las formas que puede adoptar el dandysmo.

El dandy puro —que es estéril— hace de su vida su creación de arte. El dandy —Wilde—, que además es artista, hace de su vida un arte, y de su arte propiamente dicho, la expresión más exquisita, más perfecta de esa vida, arte ya ella misma.

La tragedia de la vida de Wilde (y su esplendor al mismo tiempo) reside en el choque del arte con la realidad vital, cuando ambos han sido situados como opuestos. Choque presidido por el más acendrado esteticismo. El arte dentro del arte.

* * *

En 1868, Walter Pater, un tranquilo profesor de Oxford, acaba el breve epílogo a un libro de estudios estéticos: *El Renacimiento*. Este libro es —junto con las obras de Ruskin— uno de los pilares del esteticismo inglés de finales de siglo. Los jóvenes estudiantes dudarán entre el radiante socialismo prerrafaelista de Ruskin, vestido de enjoyada prosa, y el exaltado epicureismo de Pater —mística de la sensación fugaz— envuelto también en una escritura no menos alambicada (de la que da cumplida muestra la tentación literaria de *Mario, el Epicúreo*). Wilde —que ingresó en Oxford en 1874— se decidió por Pater, cuyas ideas principales se exponen en el epílogo al *Renacimiento*.

Parte Pater de la idea, en ese breve texto, de que todas las cosas se encuentran en un permanente fluir, que sólo podemos captar

—física o mentalmente— por el fuego súbito de una sensación, de una impresión que es fruto del momento. A cada instante puede tomarnos una pasión o un pensamiento, fuerzas que vivirán cenitales en un corto lapso, haciéndolo verdad y realidad plena, y que se desintegrarán después para dejar paso —si nuestra sensibilidad se afina e hipersensibiliza— a otra nueva pasión más exquisita. Más intensa. «No el fruto de la experiencia, sino la experiencia misma es el fin que se persigue».

Y la vida es sólo un contado número de tales momentos. Tiene límite. Por eso, vivirla más, apurarla al máximo será mantener siempre, a través del cultivo de la sensibilidad, ese estado de exaltación y éxtasis. *Arder siempre*. Los hombres —Pater cita a Hugo— estamos todos bajo una sentencia de muerte, aunque con aplazamientos indefinidos. Lo que importa, pues, es aprovechar el plazo, dilatarlo y saborearlo. «Hay que tener siempre presentes en el espíritu dos ideas: la trágica brevedad de la existencia y su dramático esplendor. Es preciso que el grito de Fausto al instante que pasa: "¡Oh, permanece! ¡Eres tan bello!", sea el grito continuo de nuestra alma».

Entregarse a la vida como una pasión, intentar beber cada instante, gozar de cada sensación. Entregarse a todo, y, en ese todo, al arte. Porque el arte —concluye Pater—, la pasión poética y el anhelo de belleza son las pasiones más exquisitas, las de más particular excelencia. «Porque el arte viene a nosotros, no proponiéndonos francamente otra cosa, sino la más alta cualidad para nuestros momentos a medida que pasan, y sólo para esos momentos».

El sentido glorificador del arte (*l'art pour l'art*), la mística del sensismo, el llamado hacia todas las sensaciones, la búsqueda exacerbada de la belleza, coincidían en la teoría de Pater con la

práctica poética de Algernon Swinburne, enamorado de *Les fleurs du mal*. El cantor —en la arquitectura perfecta de la estrofa— de los miembros esbeltos y los pecados fascinantes.

Wilde siguió el esteticismo (Pater y Swinburne fueron para él lecturas predilectas) porque poseía en grado máximo y profundo (habría de demostrarlo después) el estigma del arte: el lirismo, la provocación, la búsqueda apasionada de lo bello, y esa tendencia que convierte a la vida en drama porque debe ser vivida plenamente —como el actor vive su papel— y porque ese drama y ese vivir son —o deben ser— otra manifestación del arte.

Intense (intenso) era la palabra de los estetas. Vivir con plenitud de arte. Arder en el arte. Y el arte es también la vida. El esteticismo (aprendido en Pater, en Keats, en Swinburne) es la grandeza y la miseria de Wilde. De él surge. Y en los libros del esteticismo oxoniano aprende. «¡Ojalá llegue a ser digno de esta porcelana china!», dice una vez, estudiante aún, ante una porcelana azul. Lleva girasoles y azucenas. Y todo esto —claro— escandaliza a la muy recatada sociedad victoriana.

* * *

Hemos indicado ya —interpenetrados— los dos grandes resortes de la tragedia de Wilde: la sublimación del esteticismo y su poder sobre la vida. A menudo se ha dicho (y no sin ausencia total de razón) que la vida de Wilde, el brillo de su esplendor y su posterior caída han postergado la comprensión o la apreciación exacta de su obra. Se ha dicho también (con menor razón) que su obra carecería de importancia —mero artificio retórico del siglo— si no se la prestase la vida trágica. Ambas opiniones adolecen de una dicotomía falsa. Porque Wilde es de esos autores cuya vida y obra se rigen por

el mismo baremo. La creación literaria ilustra la vida, no como aspiración deseada ni como ilustración mimética, sino como manifestación de un mismo arte. Vida y obra se comprenden en la misma esfera. Por eso, la biografía wildeana importa más que una *petite histoire*. Constata un arte —implicado en la obra— y una tragedia, que es además representación y drama. La vida es el arte. Lo que cae fuera de ese arte (la realidad vital muchas veces) carece de importancia. En Wilde, arte y vida —hasta el fin— se entienden en un mismo código.

Oscar Wilde nace en Dublín el 16 de octubre de 1854. Estudió en el Trinity College de la misma ciudad. En otoño de 1874 —y tras la obtención de una beca de 95 libras anuales—, Wilde entra en Oxford. Es el momento en que comienza a interesarnos su vida, porque es entonces cuando su vida —más allá de la anécdota— es del arte. Llena su cuarto de *objetos bellos* y porcelanas chinas, y se prepara en el camino intelectual del esteticismo. En 1878, abandona Oxford. Y, en diciembre de 1881, parte hacia Norteamérica donde va contratado como conferenciante. Wilde es ya el inicio gozoso de un reinado. Ha publicado ya un libro de poemas y escrito su primera obra teatral, la no muy lograda *Vera o los nihilistas*. Y, en esa misma línea (porque hemos dicho ya que, en Wilde, arte y vida se mezclan), pronuncia sus conferencias sobre el Renacimiento inglés del arte, y hace estética de sí en una fusión de dandysmo y ejemplo. Es la época de su *traje estético*: chaqueta de terciopelo, calzón corto, medias de seda, zapatos de charol con hebillas de plata, camisa de puños de encaje a lo Byron, chalina verde o carmesí o pieles en invierno, y siempre —girasol o lirio— una gran flor en el ojal.

La influencia de Ruskin y de Pater —teórica— y la pictórica de los prerrafaelistas Morris y Burne-Jones, tamizada por la arrogancia del

dandy y el habla y la doctrina del artista, tal era Oscar Wilde. Su vida calzaba coturnos en un escenario en el que declamar su propia obra.

Al desembarcar en Nueva York, los aduaneros sometieron a Wilde a la pregunta de rigor: «¿Algo que declarar?». A lo que Oscar respondió: «Nada, excepto mi genio».

Esta línea de esteticismo (unida a la creación de su obra) continuará en Inglaterra y en París. Pasará por un matrimonio, que se supone de conveniencia (Wilde pasaba en aquellos momentos serios apuros económicos), y desembocará en el esplendor de los años del «Rey de la Vida».

De 1887 —tres años después de su casamiento— a fines de 1891, se desarrolla la mayor actividad literaria de Wilde, a la vez que su ascenso vital al triunfo mundano. Es la época de su polémica en los diarios londinenses por la aparición del *Dorian Gray*, de su amistad con el joven poeta John Gray —en quien dirá haber inspirado su novela—, el inicio de las amistades equívocas y el triunfo máximo como conversador hábil en paradojas y como fustigador de la pobre moral puritana —elegancia, frases, actitudes— en todos los salones de Londres. Es el momento también del viaje apoteósico a París, de las cenas con Jean Lorrain y Marcel Schwob, de las conversaciones y fascinación con Moréas y Mallarmé. El momento en que el viejo sátiro, Verlaine, empapado de ajenjo, cenará admirado con el brillante inglés que fuma aromáticos cigarrillos de boquilla de oro. «Se le vio en París», escribió el simbolista americano Stuart Merrill, «imberbe y sonrosado, como un gran sacerdote de la Luna de la época de Heliogábalo, en todos los lugares donde se piensa o donde se goza».

En otoño de 1891, Wilde conoce a Lord Alfred Douglas. En febrero de 1892, se estrena con enorme éxito *El abanico de Lady Windermere*, su primera comedia, que le abre las puertas más

populares del teatro y le proporciona los peldaños, el dinero y el triunfo que habían de constituir el momento cimero de su fama.

En todo este momento final del esplendor arte-vida, que durará de 1892 hasta su entrada en la prisión a mediados de 1895, se mezcla ya a la máscara del placer el beleño amargo de la tragedia. La necesidad del drama, que personificará —aunque sea sólo un elemento necesario— Lord Alfred Douglas. El «Bosie» tierno y caprichoso de las cartas y las conversaciones de Wilde.

Ambos se encuentran a fines de 1891. Douglas es un joven estudiante de Oxford, de veintiún años escasos. Wilde, ya, el gran triunfador. La historia de esta amistad, que se incrementa hasta el escándalo, es harto conocida, y el propio Wilde la comenta en buena parte del *De Profundis*. Digamos solamente que supone para el escritor el enfrentamiento a una continua tensión. La del deseo amoroso que lo acerca al joven. La de la aventura continua que éste le propone (es entonces cuando Wilde entra en contacto con el prostíbulo masculino de Alfred Taylor), el placer, el goce desmesurado de todos los instantes y la necesidad de un mínimo sosiego para continuar laborando en su obra, o incluso, para poder seguir brillando en su propio juego. Ese enfrentamiento, la elección de la vida como obra, en pleno frenesí de arte, y la consiguiente tragedia, agudizada por el escándalo de las relaciones homosexuales, precipitan la caída de Wilde. El «Rey de la Vida» conoce el esplendor de la miseria y del dolor. De ahí nacerá el *De Profundis*, aunque el planteamiento de la concepción estética de Wilde no haya cambiado tanto como suele afirmarse. «La originalidad, lo mismo que la belleza, es un don fatal», había dicho. Y Gide, que lo ve en Argel muy poco antes de la caída, recuerda a un Wilde trágico en su esplendor, fastuoso en la ostentación de sus vicios —que son una manifestación del arte— y abocado a una

tragedia que presiente («una fatalidad lo gobernaba», dice Gide) y que asume. «¡La felicidad no! ¡Sobre todo nada de felicidad! ¡El placer! Hay que preferir siempre lo más trágico…». Y Wilde andaba por las calles cálidas de Argel precedido y acompañado de una banda de muchachillos y bribones, a quienes arrojaba al azar dinero. «Espero haber desmoralizado a fondo esta ciudad», decía. Es el punto culminante de la tensión del drama. El protagonista (como Edipo, u Orestes o Electra) siente que un *fatum* superior le empuja a cumplir un destino que le destruirá. Pero el destino es irrevocable. El arte y la vida se han fundido en la llama del esteticismo, y el espectador filisteo saltará ante esa provocación que trastorna sus valores, proponiéndole como realidad lo que hasta entonces era sólo *ludus —play—* juego escénico.

La ruptura, y el cumplimiento de ese destino, se inician cuando el marqués de Queensberry, padre de Douglas, que mantenía tensas relaciones con su hijo y odiaba a Wilde por su amistad con éste, deja, el 28 de febrero de 1895, en la recepción del Albermale Club, que era el del escritor, una tarjeta a nombre de Wilde en la que ha escrito de su puño y letra: «A Oscar Wilde que alardea de sodomita».

A instancias de Douglas, Wilde presenta una demanda judicial contra el marqués, este sale absuelto del juicio, y, en un segundo proceso, Wilde es condenado. Antes de la presentación de la demanda su amigo Frank Harris le había dicho: «No cometas ese suicidio». Cuando ya ha perdido el caso y sólo está libre por haber pagado una enorme fianza, algunos amigos aconsejan a Wilde refugiarse en Francia y se brindan a arreglar el viaje. Pero Oscar, que anda como atraído por un imán irresistible, se queda. Desea continuar la tragedia. Llegar al momento del holocausto o del crimen. Abatido, derrotado, bebiendo sin cesar, cuando sale del

tribunal, Wilde asiste a su último proceso. El 25 de mayo de 1895, el juez condenaba a Oscar Wilde y a Alfred Taylor a dos años de trabajos forzados. El nombre de Wilde se borra de los teatros, sus libros no se publican, su casa es embargada y saqueada. El público arremete en su contra (hasta hubo un banquete para celebrar su condena), y es ya una ofensa el solo hecho de mencionar su nombre. La moral se resentía del vicio contra natura. Y la vida real —mezquina en seres mezquinos— se vengaba del relumbrar del arte.

Oscar Wilde escribe el *De Profundis* en los primeros meses de 1897, en el momento final de su permanencia en la cárcel.

Tras la humillación y la desesperanza del dolor y del *hard labour* (deshacer, sin motivo, larguísimas cuerdas de cáñamo hasta hacer sangrar los dedos), Wilde tiene la urgente necesidad de reflexionar, de autoexaminarse, de situar su vida. El *De Profundis* es —bajo forma de epístola— un lento paseo por la conciencia. Una meditación sobre sí mismo. Un repaso a la ética y a la estética de una vida que se sabe escena y que ha alcanzado un punto de tragedia. El *De Profundis* es —a veces— un grito de dolor. La expresión retórica del sufrimiento y la desesperanza. («El sollozo de un herido que se debate», lo llama Gide comentándolo). Pero, junto a esto —y continuando una línea que es definitoria en Wilde—, el *De Profundis* es un espejo. La obra de un dandy —caído, sí, pero dandy siempre—, un texto de deleitación narcisista. La confirmación del triunfo del esteticismo supremo del arte incluso en el momento del dolor y la miseria. La reafirmación de la vida como arte, o —si se prefiere— la victoria del arte (el drama) sobre la burda dureza de los acontecimientos.

Se ha dicho con frecuencia que el *De Profundis* supone un cambio en la estética de Wilde. No me parece cierto. Supone un

avance, el asumir una actitud —en el terreno del arte— hasta entonces no asumida. Un paso más, pero nunca un cambio. Porque Wilde, bajo la nueva máscara del dolor —bien real, por cierto—, no deja de considerar que cumple un drama, que está siendo visto. Y hace de su texto una expresión literaria de su drama, que es ya un arte. Y el arte —nos dirá después el formalista Sklovski— es artificio, es dejarse prender por el fuego y la púrpura de la metáfora. La actitud de Wilde es casi una actitud cavafiana. En muchos poemas del alejandrino (*El rey Demetrio, El dios abandona a Antonio*), se nos muestra el final de un esplendor. El héroe, abandonado por el dios o por los hombres —por el fasto magnánimo y rojo de la vida—, acepta sereno su suerte y cambia, como el rey macedonio, su manto por una simple túnica. Acepta y se retira.

Así Wilde, mas sin olvidar su esteticismo y su drama. Wilde abandona la púrpura por el sayal y se complace en la estética —real, repito, el dolor— del eremita que habita una Tebaida. Gran parte del *De Profundis* nos narra esta nueva —aunque no diferente— actitud. Cercano a la mística franciscana, Wilde habla del significado del dolor y de la humildad. («Ahora comprendo que el dolor, la más noble emoción de que es capaz el hombre, es a un tiempo el modelo más original y la piedra de toque del gran arte»).

Siente que en adelante su arte tendrá el candor y la lozanía de los pintores-artesanos, anteriores al triunfo del Renacimiento. Quiere vivir el espíritu directo del Evangelio —que lee cada mañana en su original griego—, el lado sombrío del jardín.

Y, dándose cuenta de su proceso vital, de su arte que es representación y tragedia —recreándose en la idea de que su vida (arte) ha sido gobernada por los hados—, afirma que su nueva vida es complemento del goce de la anterior, lo necesario al hombre, quien, como él —teoría del esteticismo—, ha querido probar de

todos los frutos de la tierra. «No hubo placer alguno que yo no gozase. Arrojé la perla de mi alma en una copa de vino. Descendí al son de la flauta y me alimenté de miel. Mas el continuar esa vida hubiera sido una equivocación, pues entonces mi vida hubiera quedado incompleta, y era preciso seguir avanzando. También la otra mitad del jardín reservábame sus secretos». Desea entregarse a un absoluto romanticismo, al dominio de la pasión y del sentimiento, y sus modelos son los poetas, Cristo y Francisco de Asís. «La intensidad es el verdadero objeto del arte moderno», nos dice. Cristo es la imaginación, que es siempre lo opuesto al filisteísmo burgués. Intensidad, pasión. Vivir con ardor cada momento. Antes en el placer, ahora en el dolor, y la caridad y el amor. Siempre el dominio de la estética.

En su actitud de eremita doliente, Wilde se sabe también observado, en escena, arte al fin, y habla de una *Vita Nuova*, que le recuerda la mística del Dante, y lee el evangelio que consuela al pobre y el *Infierno* de la *Divina Comedia*, donde se narra la epopeya del dolor humano. Y el trágico o fatal esplendor de los que cayeron. El arte se hace vida y vence sobre los acontecimientos. El *De Profundis* es la forma literaria de un espejo. La segunda parte —tras el terror, tras la catarsis— de una tragedia. Incluso cuando habla de Douglas, cuando reprocha o cuando se queja, Wilde habla sólo de sí mismo. Se mira. Reflexiona y piensa en los demás —aun con profundo sentimiento— por lo que son o representan en el drama de su vida. Y en el arte de su drama.

La carta es sólo el molde literario mejor para esta autocontemplación reflexiva. Autocontemplación que, claro es, no excluye a los espectadores.

El pecado y el dolor son algo bello en sí, etapas en la senda de la perfección. El arte triunfa de la vida.

El *De Profundis* es una meditación que podría haber abierto una nueva etapa en la obra de Wilde: no una nueva actitud ante el arte, sino un nuevo paso dentro de ese arte, conviene insistir. Pero Wilde apenas volvió a escribir tras abandonar la cárcel, por lo que esa nueva etapa, que el *De Profundis* abría, se quedó en un par de artículos periodísticos sobre la vida en la prisión (*El caso del vigilante Martín*, es uno) y en un memorable poema: *La balada de la cárcel de Reading*. («Porque cada uno de nosotros mata lo que ama, y, sin embargo, no todos han de morir por ello»). Poema, donde Wilde une a la seducción del texto —el arte del texto— el fervor de la nueva mística: la intensidad de la compasión y la reflexión sobre el dolor humano. En el poema, el texto se hace la cima de un arte que se inicia en la vida misma del emisor.

En el *De Profundis* triunfa el arte, porque en él —a través de su querencia de pasión y Romanticismo— éste sigue siendo el eje de las cosas. Y triunfa también, porque hace de máxima manifestación (el texto, la prosa) de una vida que en ese momento al escribirlo —sintiéndose contemplada— sigue siendo arte y escena, a pesar del dolor y la miseria.

Y es, además, como decíamos, la obra narcisista de un dandy. Porque el dandy mantiene su postura en la caída. Y Wilde es dandy cuando quema incienso al arte en pleno esplendor de los saraos de Londres y cuando se hace monje de la humillación y la compasión (estética, drama siempre) en el yermo de la cárcel de Reading. El dandysmo de Wilde (como el de Brummell o el de Proust) fue una provocación. Provocación por la estética en la persona y provocación, sobre todo, por el triunfo máximo del arte.

Arte de un arte. Narcisismo. Espejos. Así podría definirse el *De Profundis*.

Wilde (mostrando una vez más que la forma epistolar de su texto respondía sobre todo a una necesidad literaria) no llegó nunca a enviárselo a su destinatario supuesto: Lord Alfred Douglas. El mismo día en que abandonó la prisión, el 19 de mayo de 1897 —habiendo cumplido íntegra su condena—, entregó el manuscrito de la carta a su amigo, y desde entonces albacea literario, Robert Ross, dándole instrucciones sobre su puesta en limpio y rogándole sacase varias copias del texto. (Nuevo detalle que nos hace pensar más en una intención literaria que en un mero escrito personal).

Wilde no dio título al texto, aunque sí insinuó uno en carta al propio Ross, de abril de 1897: «Y del mismo modo que las bulas de Su Santidad se designan por las palabras con que comienzan, así podrá hablarse de mi carta como de la *Epistola in carcere et vinculis…*».

En 1905 —cinco años después de la muerte de Wilde—, Ross se decidió a publicar en Inglaterra la segunda parte de la *Epistola* (la más literaria, la que no se refiere a hechos personales) con el título, pensado por él, de *De Profundis*. *A posteriori*, la expresividad y la brevedad del título harían mayor fortuna que el otro al que se refería Wilde, que, por cierto, pasó a designar la otra parte de la carta, la más íntima o autobiográfica.

Fue a raíz de esa publicación parcial cuando Douglas se enteró de que la carta iba dirigida a él, comenzando así el encono difamatorio de Lord Douglas contra Wilde. Para preservar la seguridad del texto originario, Ross, en 1909, cedió el manuscrito wildeano de la carta al Museo Británico, con la condición de que ese texto no podía ser publicado íntegro en Inglaterra hasta 1960.

Robert Ross —«Robbie», como siempre le llamó Wilde— murió en 1918.

La carta íntegra apareció por primera vez en 1924, en la traducción alemana de Max Mayerfeld (debiéndose traducir de alguna copia del original sacada del Museo Británico, ya que la interdicción de Ross no afectaba explícitamente a las traducciones). En España, la primera traducción completa —la de Margarita Nelken— apareció al final de los años veinte, extendiéndose el título *De Profundis* (aun no siendo de Wilde) sobre el de *Epistola in carcere et vinculis*, que pasó a designar, como hemos dicho, en ediciones parciales o incompletas la parte más personal e íntima de la carta. (Estos detalles —más complejos en lo accesorio— pueden leerse con más detalle en mi libro *Wilde total*, 2001).

* * *

Y llegamos al acto final de la tragedia. El arte intenta permanecer. Pero triunfa el destino que impone siempre una derrota. La belleza es, se ha dicho, una permanente derrota que vence.

Al salir de la cárcel, Wilde abandona Inglaterra y se establece en Berneval, un pueblecito del norte costero de Francia. Allí, piensa llevar a cabo —persistiendo en la estética de su actitud eremítica— las obras que ha ideado en su nuevo camino. Se rodea de libros, pasea por la playa y dice que desea vivir en soledad. A sus escasos visitantes les repite argumentos e ideas. Su vida sigue siendo arte, que quiere expresarse en otro arte. Pero, a pesar de los proyectos, no escribe.

En septiembre de ese mismo año —1897—, vuelve a reunirse con Douglas en Nápoles. No se llama Oscar Wilde, sino Sebastián Melmoth. Es el inicio del final. Los amigos protestan, y su mujer, ante el reencuentro con Alfred, le retira la pensión que le pasaba.

En 1898, está de nuevo solo en París. Lleno de dificultades económicas, pidiendo o aceptando; Wilde se sabe ya fantasma de sí mismo. Pero acepta ese fatalismo que sigue siendo —de nuevo en la miseria— la victoria del esteticismo y del arte. Cuenta Stuart Merrill que Wilde llevaba siempre puestas dos sortijas, una era la suerte y la otra la desgracia. «Porque», decía, «yo no mezclo, como la mayoría de la gente, mi parte de felicidad con mi parte de infortunio. Fui durante bastante tiempo el más feliz de los hombres y, por eso, ahora, debo ser el más desgraciado».

Siempre la estética.

Los años siguientes traen —con el lento crecer de la miseria— nuevos viajes (Suiza, Italia, Costa Azul) y nuevos, aunque breves, encuentros con Douglas. A la vez que los primeros síntomas de enfermedad. Los médicos le prohíben el alcohol. Wilde no sigue el consejo, y, cuando una vez Ross le dice que está matándose, Oscar comenta (dolor y fatalismo del drama): «¿Y qué razón tengo yo para vivir?».

La tragedia se va cumpliendo. Vence una vida que se hace arte en el drama. Esplendor primero, caída y retirada eremítica después, y, al final, fango de la destrucción y de la calle. Perdedor, sí, pero triunfo siempre de aquella estética que aconsejaba vivir con intensidad cada momento. Triunfo, en suma, del arte, a pesar de la esterilidad y de la miseria.

En 1900 —y tras un último viaje a Italia—, Wilde vuelve a París. Al pobre Hotel d'Alsace, de la Rue des Beaux-Arts, donde morirá. Su enfermedad hace progresos. Pero Wilde continúa bebiendo (ajenjo, champán) como debiendo llevar la voluntad del destino hasta el fin.

Pide, la gente le rehúye, sus antiguos convidados en su primer esplendor parisino no quieren saber de él, se deja caer largo rato en los cafés, o persigue a un joven soldado —nos cuenta Frank

Harris—, con el que gasta después el dinero que él acababa de darle.

Busca de nuevo lo trágico del placer. Cubre su cara cuando no cree estar visible, y repite —él con su gordura linfática—: «Cojamos el placer que nos pasa al alcance de la mano en estos días que huyen, pues después vienen la noche y el silencio, que nada puede romper».

No es ya, claro, el brillo esplendente del «Rey de la Vida», sino la máscara que encubre el dolor de un exilio. La seducción suicida del perdedor, del rey en el último cuadro de una tragedia. La invitación del abismo.

En octubre, Wilde es operado, al parecer, satisfactoriamente. Recae, sin embargo, y muere el 30 de noviembre en la más completa miseria y tras una fatigosa agonía. Pocos días antes de morir, entre la morfina y el champán, Wilde le dijo a Ross: «Voy a morir como he vivido, siempre por encima de mis medios». La tragedia acaba. Una derrota, y el triunfo que había necesitado de tal derrota. Vence el absoluto esteticismo.

«Cantaba yo el canto de Apolo, dios del Sol, y quiere obligárseme a entonar el canto de Marsyas el supliciado», le decía a Harris. No escribió, pero él sabía que lo cantaba. Porque Wilde sabe siempre —aun en medio del dolor— que está siendo observado. Vence la estética que derrota al hombre, a costa del hombre mismo e incluso del agotamiento de su mejor expresión de ese arte.

La tensión entre arte y realidad, entre estética de la vida y estética del arte, entre persona y obra, entre placer y dolor son los móviles de toda la tragedia wildeana. La tragedia de todo esteticismo: el triunfo y la derrota a la vez. El éxtasis, el oro y la decadencia.

Antonio de Hoyos y Vinent,
la pose y la decadencia

Para Eduardo Haro Ibars

A veces, el arte se quiere manifestación a la par singular y omnímoda, quiere conformarlo todo, anular bajo su brillo el andar simple de la realidad, y entonces la vida es considerada como arte. Y así la persona, sin negarse, se hace actor y personaje (Persona = Máscara). El artista cuida su vida como un arte, y concreta labor artística, como la realización máxima de esa biografía que es, en sí misma, una obra de arte. Ejemplos de esta concepción esteticista de la existencia son todos cuantos nos atraen por su personalidad, por su comportamiento teatral, por sentirse (y actuar) como personajes en un gigantesco proscenio. Quien es puro en esta actitud quema su obra con sus días, y de él queda —supremo aristocratismo— la sola estela de una leyenda: Brummell, por ejemplo. Pero la manera es típica, ante todo, del artista, que —pintando o escribiendo— cree en la estética como aspiración suprema y pauta, dentro de un mundo que le parece caduco, triste y sumamente plebeyo. Porque tal personaje —y esto no debemos olvidarlo— es frecuentemente un tremendo escéptico. Un elegante desengañado. El gran paradigma de la actitud fue Oscar Wilde (armonizando vida y obra). También puede serlo Valle-Inclán. En esa línea vivió Isadora Duncan, cuya biografía, carácter y retórica, nos consuelan y seducen más que sus hipotéticas innovaciones en el arte de la danza. En ese sentido

(magias aparte), nos puede fascinar Gilles de Rais, o Aleister Crowley. En esa lista, que puede ser muy amplia, está también Antonio de Hoyos y Vinent. En unos, la vida (la máscara) arrasa la creación zaladí de una obra (en Alejandro Sawa, por ejemplo); en otros, ambas se equilibran (Marcel Schwob, podría ser un hombre menos resonante que el de Wilde). Hoyos y Vinent intentó, acaso sin éxito pleno, la consecución de esta segunda forma.

Antonio de Hoyos y Vinent nació en Madrid en 1885. Aristocracia y cosmopolitismo marcan su nacimiento, así como la sordera. Hijo de Grande de España, se educa en el Theresianum de Viena (donde su padre era embajador) y en Oxford. En 1903, publica su primera novela, *Cuestión de ambiente*, prologada por la Pardo Bazán. Y comienza así una prolífera serie de títulos. Hoyos se inicia como un seguidor del Padre Coloma, en una crítica, diletante, al mundo cerrado de la *high life*. Se trata de novelas —malas— de un naturalismo dulcificado. Pero, muy pronto, hacia 1909, comienza, seducido por la propia vida que está llevando, en la *débâcle* modernista que es la *Belle Époque*, sus narraciones ya plenamente decadentes. Por entonces, lo retratará Ramón Pérez de Ayala en *Troteras y danzaderas*, ganado por su figurantismo de personaje, de príncipe de un imperio que agoniza (a lo Verlaine), como «hombre deslavazado, rubicundo, rollizo y muy alto, noble por la cuna y novelista perverso por inclinación». Conviene entonces que nos detengamos en una consideración sobre lo que sea «novela decadente», ya que ello marca —en simbiosis que ahora veremos— la vida y la literatura de Hoyos y Vinent.



Antonio de Hoyos y Vinent

La «novela decadente» nace en Francia a fines del XIX, a caballo entre el naturalismo y las galas *maladives* del Simbolismo decadentista, inaugurado por el *À rebours* de Huysmans. En ellas, la vida es un hastío que se ahoga en lujos y en placeres queridamente

equívocos. Seres que se entregan a todas las degradaciones entre sahumerios de sándalo y una prosa densa, recargada, que se pretende abusiva como la historia que narra. En tales novelas, los argumentos importan menos que las situaciones, las descripciones de ambientes y morbos, o el lento paladeo de una agonía. Seres que quieren sentir, probar sensaciones cada vez más alambicadas y exquisitas, para no hundirse en el *spleen* de una vida que notan al borde mismo de extinguirse. Es un continuo saberse al final de algo o de varias cosas, y deleitarse en ello.

Jean Lorrain, Madame Rachilde, Octave Mirbeau y, en cierta manera, Pierre Louÿs fueron, en Francia, los grandes autores del género, basado en una mezcla de Huysmans, Verlaine, Villiers de l'Îsle-Adam y otros simbolistas adeptos, a la par, a la cultivada forma y al misterio enjoyado. De esta literatura —plenamente representativa de ciertos gustos estéticos de finales y comienzo de siglo— bebió abundantemente Hoyos y Vinent y, sintiendo también su vida como un Monsieur de Phocas, fue imbuyendo la vida en la obra. Así, algo más joven que los más notorios autores franceses del género, le dio, entre nosotros, el tono propio de su misma vida.

Antonio de Hoyos y Vinent, marqués de Vinent, era un hombre (según los recuerdos y retratos de quienes le conocieron) alto, de corpulencia un algo desgarbada, de voz paposa (por su sordera de nacimiento), envuelto siempre en una elegancia excesiva y abrumadora. Camisas de seda, ternos impecables, inmensos gabanes con amplios cuellos de piel, finísimos guantes y, en las manos, magníficas y raras sortijas —González Ruano habla de una «amatista descomunal»— y, siempre, su monóculo de concha. Frecuentaba las reuniones de la aristocracia, algunos círculos de literatos y el mundo de los toros; los cafés cantantes y el sórdido ámbito —que a veces es lujo— de los malos rincones. Acompañado

por una pequeña y deslumbrante corte (el exquisito figurinista Pepito Zamora, Gloria Laguna, marquesa y mujer de fuste, y la bailarina exótica Tórtola Valencia), gustaba de confundirse, homoerótico y prostibulario, con chulos, hetairas y torerillos en sus nocturnos recorridos por los barrios bajos. El lujo, la decadencia, los placeres prohibidos, la sensación a la par de sensualidad, pecado y misticismo, se mezclaban en él, entre el oropel brillante de sus poses y atuendos, con el arrabal de la torería, el cuplé y los proxenetas. Y ese mundo de aristócratas tentados por las pasiones exquisitas y los pecados lujosos, ansiosos de probar la delicuescencia y la fuerza primitiva, es el que aparece (con frecuencia repetido) en sus novelas y relatos. Vida y literatura, por tanto, se confunden. Y es sabido que a Hoyos algunas de sus escapadas y amistades del lado agreste le costaron palizas, o aparecer —como cuenta Ramón Gómez de la Serna en su retrato del marqués— «medio muerto en la plaza del Progreso, con una profunda herida en la cabeza».

De 1909 a 1925, aproximadamente, se desarrolla el cénit de su labor como escritor. Publica abundantemente en todas las colecciones de tirada popular (Los Contemporáneos, La Novela Corta, La Novela de Hoy, etc.) y no reniega de su literatura decadente. El título de una recopilación de relatos es muy significativo del tono de su obra: *El pecado y la noche* (1913).

Sin embargo, como hemos insinuado ya, los temas y recursos literarios de Hoyos y Vinent, su descuido incluso, a veces son reiterativos y llegan a constituir uno de sus principales y más farragosos defectos. Analizaremos ahora alguno de sus relatos para mostrar, no sólo ese defecto, sino el tono y las características de la narrativa hoyosvinentiana, mezclada con su vida, aunque, como luego veremos, tal vez por debajo de su gran y pensado decorado.

Publicó varias novelas (algunas muy significativas dentro de la literatura decadente), *La vejez de Heliogábalo* (1912) o *El monstruo* (1915), pero lo más característico de su obra —y quizá lo mejor, porque la brevedad amengua los errores— son sus narraciones, frecuentemente recopiladas luego en volumen.

«La noche de Walpurgis» está incluida en el tomo *El pecado y la noche*, y nos presenta un clásico cliché de Hoyos. Una noche de Carnaval, una pareja de jóvenes de la clase alta, Jimmi y Nieves, él, muchachito bello y andrógino, con lacios cabellos de oro e indolencia de Botticelli o Lippi, y ella, ultramoderna, perversa, atrevida, con rostro y figura de singular encanto, se aventuran en los barrios bajos en busca de sensaciones nuevas, atraídos como por el magnetismo de una luz poderosa y canalla. En un burdel destartalado, entre cantes y golfas, encuentran a tres toreros (representación de una fuerza de macho primigenio que se opone al refinamiento excesivo de los protagonistas). Entonces —y en una descripción siempre morosa—, se inicia un juego de ambigüedades y equívocos por parte de los muchachos, y un afán salvaje de posesión por parte de los hombres, siempre en busca de esa sensación nueva y rara. Hay bailes con chulos, y, pasando del burdel a un colmado, entre botellas de vino, unas fulanas intentan seducir a Jimmi, mientras los toreros, no sin celos de las otras, se acercan a Nieves. La tensión sube con las horas nocturnas, y el final —tras equívocos, riñas, ansias y deseos sensuales— es la violación brutal y la muerte del muchacho, suave y bello, y de la doncella. «Cuando acudieron con luces», acaba el relato, «en el suelo, en el montón que formaba una mesa hecha astillas, sobre el mantel manchado de sangre y vino, yacían yertos, rígidos, inanimados, Nieves y Jimmi, como dos pobres muñecos de cera». En «El crimen del Fauno» (1916), quizás uno de los relatos más característicos de Hoyos, se repite el mismo

esquema, pero, esta vez, en el campo, con rudos agricultores. Ella, Paloma, es también una muchacha libre y atrevida, y él, Silvio, un adolescente ambiguo, enfermizo y bello. El conjunto está mejor logrado que en la anterior narración que comentamos, pero el final es significativo de claras coincidencias: «Y, cuando en la alborada, se abrió la rosa ígnea del sol en el cielo turquesa, sobre el lecho de oro y cobre de los pámpanos, aparecía semidesnudo, prendido a las vides por los cabellos de oro, el cuerpo todo blanco de Paloma. Frente a ella, lívido como un mártir de marfil, Silvio, yacía atado a un olivo, muerto, la cabeza tronchada sobre el pecho».

El *cliché*, con variación de algún miembro, se repite en muchas ocasiones. En otras, la historia es la sinestesia de un perfume que lleva a rememorar a un viejo señor decadente, untado de sortijas y maquillaje, una noche en un fumadero de opio, en Londres, donde fue presa, entre el delirio somnoliento, de un sueño exótico de danzas orientales y chulos canallas. (El breve relato «Noche de China» —nombre a la par de un perfume— recogido en el libro de increíble título, *Aromas de nardo indiano que mata y de ovonia que enloquece*, 1926).

Otras veces, cuenta escenas de salones exquisitos, de nuevo aventuras de elegantes, ansiosos de *sentir* en tugurios de puerto con marineros rubios; otras, enfermedades tremendas, extrañas, fruto de pecados y obsesiones entre sensuales y fantásticas. Y siempre *boudoirs* con olor a opio y morfina, champán con éter, hastío y afanes a la par de lujuria y de un extraño misticismo que parece querer buscar las causas profundas de todo (en la sensación rara), mientras todo se acaba y la pasión y ese absoluto se confunden en y con la muerte: decadencia.

Ésta es la literatura de Hoyos y Vinent, expresada en un estilo abarracado y abusivo, donde la prosa del más enjoyado Modernismo

se une a cuadros naturalistas con frecuentes descensos al habla del hampa y la germanía. Metáforas e imágenes suntuosas —con frecuencia *topoi*— y palabras de jerga de arrabal. El resultado es prolijo, a veces excesivo, denso e incluso —por su mismo *cliché*— vulgar. Hoyos es autor de situaciones y de momentos, de calas, y nunca de demasiadas páginas. Representa magníficamente la literatura, entre popular y culta, del fin —decadente— del Modernismo, y tiene el sello de su vida. Pero es como un Eros áptero; ansía, pero le falta el genio, la capacidad de vuelo, de convertir el texto en una pasión, y, así —salvo momentos o relatos muy concretos—, su numen no se eleva demasiado. La gran atracción de la literatura de Hoyos y Vinent radica en que supone la prolongación de la imagen, la materia misma de su vida, que es una figura de teatro, literatura su misma vida, arte su apostura, su mostrarse por los cafés y los salones de Madrid, llamando al escándalo, rodeado de muchachitos golfos, atrayendo y a la vez cumpliendo su papel de sexo y misterio, entre el fulgor de sus anillos y el rictus altivo del monóculo. A partir de 1925, Hoyos escribe cada vez menos relatos —con todo, su producción continúa abundante— y publica libros, prolijos y muchas veces ingenuos, sobre pensamiento y política, *El secreto de la vida y de la muerte* (1924) o *La hora española* (1930), por ejemplo. Se interesa por el sentido del cosmos y del ser humano, a la par que sus convicciones políticas le van llevando al anarquismo. Sus últimos relatos, publicados ya durante la República, están empapados de esas ideas y de esas preocupaciones. Así *¡Comunismo!* (1933), subtitulado *El comunismo visto a través de los bajos fondos madrileños*. Allí, el testimonio e incluso la teoría, importan más que el folletinesco relato. Miembro de la FAI, Hoyos escribirá sólo, en los albores de la guerra civil, artículos panfletarios para «El Sindicalista». Pero siendo fiel a su estilo, sigue

frecuentando chulos, y su escándalo es ya tremendo. Viste a veces el overol azul, el mono, y lleva pistolón, aunque no reniega del monóculo. Y alguien le recuerda durante la guerra con su insignia de la FAI prendida a una *tenue* de perfecto y atildado *sportman*. Al concluir la lucha, es encarcelado y muere, en la prisión de Porlier de Madrid, en 1940, personaje de su propia literatura, ciego y paralítico, abandonado de cuantos pudieron ayudarle.

Antonio de Hoyos y Vinent fue una gran máscara, el autor de una representación llena de oropel que fue su vida. En él es más importante el personaje que la obra, y esta cobra más interés como prolongación de una vida que se quiso arte y escándalo. Por eso, no es de extrañar que cuantos han escrito sobre él, desde Pérez de Ayala hasta, recientemente, Gil-Albert en su *Crónica general*, se hayan fijado sólo en el personaje, ladeando por completo la obra. Hoyos traza en sí mismo una novela decadente y la exhibe, lujosa, y la escribe también. En su vida encontramos su obra. Porque todo en él es para ser visto, como en escena, y, al hacerlo, nos sentimos (más o menos tocados por el personaje) conmovidos por la magia de la metáfora que es la sortija y la textura densa de la prosa que es el lupanar de barrio, y la bailarina mística, y el vicio con el que se aspira a algo santo entre caricias de pieles y drogas que ayudan a soportar el *tedium vitae*.

Hoyos y Vinent nos recuerda al conde Robert de Montesquiou, modelo del Charlus de Proust, y, antes, del Des Esseintes de Huysmans. Todo en él es pose, elegancia excesiva, teatro, puesta en escena. Les diferencian los salones de París y el afán hampón de Hoyos[1].

Por lo demás, la literatura decadente de Hoyos acabó en la frivolidad de Álvaro Retana (con similar diferencia a la que hay entre un palacio modernista y una casa decó). Pero lo que de él nos atrae

—y su prosa es, en sus mejores momentos, prolongación de eso— es la máscara, el rito, la exuberancia, la tragedia, la imagen seductora del personaje que se interpreta a sí mismo y que pone su genio en su vida, su arte en su vida, para que quede de él, como un retrato extraño y lujoso, sólo una pose, una manera, una leyenda…

La segunda parte sería dilucidar el grado de intensidad y belleza que el talento de cada personaje otorga a esa leyenda misma.

La rebeldía del dandy en Luis Cernuda

Para Rosa Chacel

Jules Barbey d'Aurevilly —que pergeñó admirables páginas sobre el *Beau* Brummell—, siendo ya viejo, escribió: «*Si tu ne sais pas porter noblement la vieillesse, tais-toi et meurs*» («Si no sabes llevar con nobleza la vejez, cállate y muere»).

Y Luis Cernuda, con paralelo sentimiento, y en ese poema de *Desolación de la quimera*, «Despedida», en el que dice adiós, sintiéndose ya viejo, a los muchachos cuya infinita vida momentánea ya no podrá compartir, reitera:

> Mano de viejo mancha
> el cuerpo juvenil si intenta acariciarlo.
> Con solitaria dignidad el viejo debe
> pasar de largo junto a la tentación tardía.

Vejez con nobleza, solitaria dignidad del viejo. Renuncia en ambos casos. Estamos, no hay duda, ante visiones del mundo, ante sensibilidades semejantes.

* * *



Luis Cernuda en Toledo en 1933 (fotografía de Ramón Gaya)

Muy conocida es ya la «leyenda» que se forjó en torno a la figura de Cernuda. Leyenda que él mismo, contradictoriamente típico, negaba y cultivaba. Todo aquello, claro, del poeta altivo y extraño, pesimista, esteta, huidor del mundo y preocupado del mundo, austero en su moral con cénit de belleza, solitario, intocable, descreído, estoico. Una figura que oscila entre el filósofo clásico del *Pórtico* y el héroe romántico del pesimismo elegante y la tristeza

eterna. La actitud, en fin, que (muy desafortunadamente) Salinas definió de «Licenciado Vidriera»[2].

Pero es el caso que toda esa leyenda, no en su parte más anecdótica y externa, sino en lo que trasunta de una manera del ánimo, en lo que pasa de la vida a la obra del poeta, fusionándolas, constituye, a mi ver, la médula misma de la cosmovisión cernudiana. Su sentimiento del mundo que se plasmó en textos y en poemas, y que, tomado en su aspecto más efímero, consolidó a un personaje. Personaje, como hemos dicho, en el que Cernuda se miraba y del que Cernuda —recuérdese el poema «*Malentendu*», por ejemplo— se dolía (no negándolo, sino sintiéndolo deformado e incomprendido). Esa actitud, que arranca de lo que el Romanticismo tiene, en cierta manera, de constante universal de la cultura, es, en su más claro sentido, la del rebelde autárquico que, creyendo en el hombre, suele sentírsele ajeno («No conozco a los hombres. Años llevo / de buscarles y huirles sin remedio»). La del ser marginal al mundo, desclasado y altivo, la del hombre que toma contra el absurdo el partido del Mal, desafiando las normas de la vida común, creyente quizá sólo en la belleza, con lejana sonrisa desengañada —por la inutilidad de todo— ante la naturaleza (aunque la ame) que sabe que un día va a abatirle sin remedio. La actitud de la nobleza, de la dignidad y del arte, ante la crispación y la tremenda desolación trágica del mundo; la que utiliza el gesto, aunque lo sabe inútil; la que cree que es necesario el vuelo del ángel, aunque caiga, y se deleita en la suprema dignidad del hombre que se sabe a sí mismo. La del que pide —como d'Orsay—, mientras muere, música de Chopin, sabiendo que, si aquello de nada vale, es, al menos, el significante de su brillo. La actitud, en suma, del dandy, en y más allá del Romanticismo. El albatros de Baudelaire, el «ángel caído».

⁎ ⁎ ⁎

Las voces «dandy» y «dandysmo» han sido, como tantas cosas en nuestro mundo, deterioradas y vulgarizadas hasta, incluso, hacerlas cambiar de sentido. Cuando cierta firma comercial califica de dandy una loción o una colonia destinadas a un uso generalizado, o cuando un bar, un lugar de reunión colectiva, utiliza el nombre de Brummell, se produce una usurpación fraudulenta. Porque nada es tan ajeno al dandysmo como la norma (que pretende la uniformidad «elegante» en un uso) y poco le hubiese disgustado más a Brummell que la utilización de su singularidad para denominar un lugar de pretendida reunión «selecta». (Si todos se pretenden selectos, diría seguramente, por entrar bajo un rótulo, cualquiera que sea éste, lo más probable es que no haya ninguno tal en la concurrencia).

He aquí, pues, de nuevo al dandy. Un ser solitario, que refulge entre los demás —no importa ahora de qué modo— y que pretende zaherirles, inquietarles o, al menos, sorprenderles con su brillo. Pero ¿por qué y para qué todo eso? Casi podríamos decir que para nada. (Pero, en esa nada, está la fascinación del arte). El dandy, como ya dijimos, surge como un rebelde frente al hastío, la muerte, o la fatalidad del mundo. El dandy es un descreído que se siente decadente, por eso su gesto, su apostura, su teatro se saben destinados a la muerte. Su rebelión es, esencialmente, inútil. Pero la seducción de su brillo ha servido para afirmarle, para hacerle *él* (único valor del hombre) y para atraer con el encanto de su gesto o de su obra. En el dandy que es sólo dandy —un Brummell, por ejemplo—, su rebelión es su mero gesto. Como decir al acreedor que insistentemente le reclama la deuda que ya le ha pagado, y cuando éste le conteste que cuándo, que no lo recuerda, replicarle Brummell, muy indiferente siempre: «Creo recordar que el otro día

le saludé a usted cuando le vi pasar desde mi ventana». El dandy puro es sólo un gesto. Pero el dandy que es, además, poeta o artista suele trasladar ese gesto a su obra. Ahí está Oscar Wilde, en una mezcla fascinante de vida y obra, ahí Baudelaire, y ahí, como pronto explicitaremos, Cernuda. El dandysmo es así una rebelión —ética en el fondo— cuya expresión suele ser una forma de arte. Pero una rebelión, decadente podríamos decir, que se levanta, consciente de sí misma, en el esplendor y la miseria de la nada. (El dandy juzga absurdo el mundo, pero le gusta, muchas veces, y juega su juego). Luis Cernuda dirá: Cuán bella fue la vida, y cuán inútil. Por otro lado, el dandy es la encarnación de la *fiesta*. (Y utilizo el término en un sentido antropológico). El dandy es la encarnación —y así se quiere— de la gratuidad y de la inutilidad de lo bello. La mejor belleza es, para la sociedad burguesa y mercantilista (lo ha sido siempre), algo innecesario y desdeñado por improductivo. Pero el dandy que ama sobre todo la singularidad en una ética altiva en la que no existe el sentido comercial de lo *útil*, y para quien la belleza es, además, uno de sus grandes consuelos en el mundo, al mismo tiempo que la propia razón de su existencia, se lanza con atrevimiento a la defensa de esa belleza, perfecta y gratuita, que le sirve así de arma de provocación contra el mundo gregario y cotidiano que detesta. El dandy, pues, no hace nada, o, si lo hace (caso del dandy artista), su labor es socialmente —y hablo siempre de sociedades burguesas, paraburguesas o industriales— inútil. No cotiza. Y de ahí a las quejas baudelairianas —tan próximas a Cernuda— sobre la dura condición (el majestuoso albatros del que se burlan los marinos cuando está en el suelo) del poeta en el mundo, su miseria terrible de rey en exilio, hay, evidentemente, apenas un paso.

Pero, a pesar de todo esto, las sociedades han necesitado siempre la *fiesta*. Han necesitado para su vida, además del productor, del sacerdote o del guerrero, al dilapidador y al juglar. Han necesitado, en suma, lo gratuito, lo efímero, el color que se quema bellamente en el aire, el lujo. Y el dandy es, en las sociedades grises, opresas y activas que se arrastran hasta hoy desde el siglo XIX, precisamente eso: el derroche, la fiesta, el lujo. Puede repeler por inactivo (y puede ser condenado como el poeta), pero atrae siempre, como un actor en las tablas, y generalmente interesa.

Dandy y poeta están aquí, muy cerca. El uno —en puridad— es la fiesta gratuita del gesto y la manera (fiesta que puede y suele ser un revulsivo); el otro es la fiesta transformada en acto por virtud de técnicas de pintura o escritura. De ahí que para ambos el valor de lo inútil (en su sentido estético, y en oposición siempre a los valores mercantil-burgueses) sea un importante credo en su visión del mundo.

El conde d'Orsay jamás hizo nada. Brummell, que murió orate y en la ruina, desdeñó siempre preocuparse de otra cosa que no fuese su yo y sus gestos. La actividad normal —símbolo de la grisura y medianía de un mundo— es para ellos un Moloch: triunfo de lo vulgar, lo indigno y lo plebeyo, dios infame, que mantiene a sus acólitos en perenne servidumbre. Y, si no trabajar es para el común vergonzoso, el dandy transforma esa vergüenza en una provocación agresiva y ostentosa. Barbey d'Aurevilly, en uno de los relatos de sus *Diabólicas*, «Le rideau cramoisi», dice a propósito de su protagonista, el vizconde de Brassard, que el dandy, «que no puede existir fuera de cierta exquisita originalidad, debe necesariamente odiar lo uniforme». Y el poeta Gautier, entre dandy y esteta parnasiano, dirá: «*Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut*

servir à rien» («Sólo es verdaderamente bello lo que no sirve para nada»). Y el trabajo es uniforme y el trabajo sirve. Burgués, dirían, no confundas una novela con un par de botas, ni un soneto con un chaquetón para el frío.

Cuanto voy diciendo nos lleva a otro de los semas que más caracterizan al dandy: el esteticismo. Porque ¿en qué puede sustentarse una cosmovisión que tiene como valor primordial lo gratuito y lo inútil, sino en la estética? Todo en el dandy es arte. Su gesto, su manera, su disidencia, todo está integrado en una visión artística del mundo. (No del mundo que le rodea, claro, sino de lo que para él vale como mundo). El arte y la estética son para el dandy valores fundamentales. A ellos se pueden agregar otros, pero estos están siempre en la base. Si lo que importa es lo innecesario, lo que importa es estética. Oscar Wilde, tan certero en sus paradojas, dijo: «Dadme lo superfluo, lo necesario se lo dejo a los otros». Si el dandy es sólo un dandy, el esteticismo fulgirá en su propia persona. Si además es artista, entonces estará, también, en sus obras. De todo lo cual deriva asimismo que el dandy llegue a creer tanto o más que en la naturaleza, en el artificio. Puesto que el arte —la estética— corrige, a menudo, y exalta lo que la naturaleza presenta como más deficiente o más pobre. Y esto está muy cerca —es la raíz misma del esteticismo— de la concepción del poeta, que sueña y clama por un mundo fuera del mundo, un mundo edénico, que vive en la idea, en el recuerdo primigenio, o en los anhelos que el poeta lleva a su texto, anhelos indefinibles, vagos, casi sin nombre, hacia un mundo y una realidad perfectos. En esa línea (de la que gustaron mucho los decadentes y simbolistas franceses), Luis Cernuda, en el poema de *Invocaciones*, «A las estatuas de los dioses», habla de la vida de éstos, perfecta lejos del mundo

(«Impasibles reinad en el divino espacio»), mientras el poeta, ser celeste caído en la tierra

> sueña con vuestro trono de oro
> y vuestra faz cegadora,
> lejos de los hombres,
> allá en la altura impenetrable.

Por lo demás sabemos que todo el comportamiento y buena parte de la obra de un Valle-Inclán, por ejemplo, se basan en la estética, y que Robert de Montesquiou gustaba decir de sí: «*Je suis le souverain des choses transitoires*» («Soy el soberano de lo transitorio»). Siempre la estética. (Aquí en la intención, en el gesto y en el significado).

Un dandy no es lo mismo que un hombre elegante. Ya que este último es, esencialmente, el que de una manera perfecta e incluso exquisita, sigue los cánones de la moda. Y el dandy no sigue ninguna moda. En el mejor de los casos, la crea o se la inventa y, cuando los demás se acercan a ella, él la abandona. El elegante sorprende por su cuidado, no por su moda. El dandy sorprende (y hasta enfurece) por su invento, por su collar, por su gorguera, por sus guantes amarillos, por su casaca o por su pelo verde. Para el dandy el traje es sólo una manera externa de sorprender y «epatar», de llamar la atención —provocativamente— sobre sí. Eso sí, siempre de una manera equilibrada y en mesura (sin salidas de tono), porque el dandysmo es, como hemos visto, ante todo una estética. Pero poco más le importa al dandy la elegancia o la vestimenta. En él, es un medio más que un fin, expresa un significado de rebeldía íntima y, desde luego, jamás sigue el dictado de moda alguna, si no es la propia. Nada más ajeno al dandysmo —en este campo— que las colecciones otoño-invierno de una reputada firma de alta costura.

(Claro, que hay otro significado en el traje del dandy. Su impecabilidad, su esmero, su insolencia, su belleza desusada o su atrevimiento, provocan y distancian al mismo tiempo. Los demás no se atreven a acercarse a un hombre que les parece, por su hábito, extraño. Y el dandy, ya dijimos, se sabe solo y diferente).

Otro de los elementos que sirven al dandy para exteriorizar su sentimiento, su rebeldía, es la impertinencia. (Limando, eso sí, lo que de grosero pueda sugerir el término). Por medio de ella el dandy ironiza sobre el mundo —y volviendo al código de lo útil— inútil— quita importancia a lo que para los demás la tiene, para ponérsela a lo que para los demás es innecesario. Al mismo tiempo, por la impertinencia, el dandy se eleva sobre su interlocutor, se significa. Queda, en su yo de nuevo, frente al denominador común de los otros. Una anécdota de Brummell ilustra muy bien todo esto. Alguien había invitado un día al *Beau* a cenar en su casa. Y, acabada la cena, como Brummell tenía que asistir a un sarao en otra casa, el anfitrión de la comida, propuso sacar la carroza para acompañarle a la fiesta. A lo cual el dandy, imperturbable, contestó: «No, no, querido señor, no estaría bien que nos viesen llegar a mí en la carroza, y a usted detrás».

De Cernuda —y no es ahora el caso trazar biografía— se cuentan también desplantes. La impertinencia significa y eleva. Y puede ser —es, de hecho— estética. ¿A quién se le ocurriría, sino en código estético, teniendo terribles molestias en una pierna, y cuando alguien nos dice que debe de dolernos mucho, contestar negligentemente: «¡Ah, sí, y en mi pierna favorita!»? La anécdota —puro esteticismo— es también de Brummell.

Otro elemento importantísimo en el dandysmo es la impasibilidad. El dandy, que se sabe aparte, desclasado, incomprendido incluso, aunque por encima, debe sorprender —lo

dijimos ya—, pero no debe nunca ser sorprendido. Es por tanto impasible, oculta sus sentimientos, lo que le produce —distanciándole— el aire de un ser lejano y frío, altivo y desdeñoso. La impasibilidad es la ética del dandysmo (la manifestación de esa ética, mejor), por la cual el dandy vive en el rigor —estético— de su diferencia.

La impasibilidad es en el dandy un arma ofensiva y defensiva, al mismo tiempo. Por su impasibilidad el dandy se distingue, se separa del común, sorprende o irrita (muestra, en fin, su lado rebelde), pero por la impasibilidad también se defiende de los demás —el dandy es muchas veces un gran tímido—, que no se atreven a acercarse a aquel ser marmóreo, impasible (*nihil moveri, nihil mirari*), que puede estar, sin embargo, muy bien, ardiendo por dentro. En *Le rouge et le noir* de Stendhal, el príncipe Korasoff da a Julien Sorel una máxima del dandysmo: «*Faites toujours le contraire de ce qu'on attend de vous*» («Haga siempre lo contrario de lo que esperan de usted»). Porque Julien, continúa, está predestinado a ser un dandy, pues su aspecto es frío y semeja estar a «mil leguas de la sensación presente».

La impasibilidad es, además, un rasgo de la aristocracia nueva que el dandy busca. Y no sólo por lo que en tal gesto distingue, sino porque supone, además, la aceptación noble de un destino. No importa lo que suceda, el dandy estará impasible, y ésa no manifestación del sentimiento le encumbrará por encima de su destino (rebelde al fin), aunque sepa que el destino se ha de cumplir y que le espera la muerte.

Siempre he pensado que esta actitud está magníficamente expresada en el poema de Baudelaire, «Don Juan en los Infiernos». En él, Don Juan, ya en los Infiernos, es llevado en la barca de Caronte hacia su último y terrible destino, mientras, en las riberas

del río, gimen los muertos, y sus antiguos antagonistas le acechan como a la espera de una venganza…

> *Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,*
> *regardait le sillage et ne daignait rien voir.*
>
> (Mas el héroe tranquilo, apoyado en su espada,
> contemplaba las aguas, sin dignarse mirar).

En la poesía de Cernuda está expresado muchas veces el deseo de la impasibilidad, como una perfección. El cielo es impasible, nos dice con frecuencia. Y aspira a esa calma. («Allá hasta la región celeste e impasible»). Al mismo tiempo, procura velar lo que la intimidad tiene de más llamativo, y de más común sobre todo. Y es ésta una paradoja muy dandística, que el hombre así, al mismo tiempo que cultiva y encumbra su yo, quiere y debe ocultar sus cuidados más íntimos.

El dandysmo, pues, y según lo que vamos viendo, es, esencialmente, una transgresión (si bien esta transgresión se suele mantener en los límites de la armonía y de la estética). El dandy postula la individualidad, el hombre que se sabe a sí mismo, frente al gregarismo y a la sociedad colectivizada que achata al individuo. Hay en ello una transgresión social. El dandy categoriza lo bello, lo improductivo, lo inútil, lo suntuario, frente a los valores reputados como serios o productivos en las sociedades burguesas. En ello hay —junto a una, de nuevo, transgresión social— una transgresión moral. Un cambio en el código de valores. Y, finalmente, frente a lo que «está bien», frente a los cimientos más firmes de esa sociedad establecida, su Dios, su canon, su Iglesia, su sentido restrictivo y reprimido del mundo, el dandy, cuando llega a este final, elige, como ya vimos, a Satán. Se pone del lado del Mal, porque lo otro no le satisface, y la vida le resulta, al fin, absurda y mezquina. Y, en todo

ello, el dandy reincide en la transgresión moral y alcanza la transgresión divina. Así, el dandy se convierte en un «maldito». Pensemos en Byron. Él encarnó perfectamente el ámbito más transgresor del dandysmo: hastío fatal, abandono aristocrático, zurriagos contra la religión y la moral común, provocación orgiástica, desprecio de las convenciones, satanismo, homosexualidad, incesto. Y, al final, el suicidio. Porque Byron se suicidó. Se trataba de darlo todo por una causa perdida, y morir en ella (¡morir, al fin!). Porque al dandy no le importa la muerte. Se podría casi decir que cree en ella. Y ahí están los héroes byronianos como ejemplo. Childe Harold pasea por el mundo su orgullo solitario y cínico, y Larra, el pálido y ardiente Larra, agota la desgracia y llega a desdeñar todas las leyes humanas.

El dandy (como participa de un algo estoico) no teme morir, y como la vida le cansa, incluso puede desear la muerte. No es por tanto ajeno al suicidio, aunque ese suicidio será siempre estético y espectacular. (Petronio ha sido siempre el gran ejemplo).

La Quimera del poema cernudiano tiene esos sentimientos de un dandy en hastío y, cuando olfatea el alba nueva, piensa (en puro *spleen*):

> *Que no habrá de traerle piadosa la muerte,*
> *sino que su existir desolado prolongue todavía.*

* * *

Casi me arriesgaría a decir ahora que Luis Cernuda (1902-1963) se sintió muchas veces dandy y que, si, a la larga, pudo molestarle el lado frívolo (y falso) de la palabra, en su plenitud juvenil le atrajo, porque latían en él —y su vida y su obra lo demostraron— buena parte de los semas que, como hemos visto, califican y definen al

dandy. Luis Cernuda fue siempre —y eso vamos a tratar de verlo muy pronto— un dandy espiritual, un dandy cuyo significado se mezclaba —en lo íntimo, sobre todo— con el del poeta. Pero, en esa juventud que mencionaba, Cernuda se quiso dandy, incluso en lo que esta palabra conlleva de más externo, actitud que, de algún modo, abandonó luego el resto de su vida. Pero, al constatar esa incipiente afición dandística de Cernuda, no quiero tanto mostrar en él al dandy puro (como lo fueron Brummell o d'Orsay), actitud para la que el poeta no ha nacido, sino dejar constancia de una evidente inclinación (preocupación incluso) por un tema y un estilo, que aparece de una manera, sobre todo mental, en sus posteriores vida y obra. Aclarando esto, aclaramos una disposición, un talante, que luego tendremos ocasión de matizar. Pero decíamos que, en su plenitud juvenil, Luis Cernuda se sintió llamado por el armónico aparato del dandysmo.

El asunto está atestiguado en varias artes. Cuantos han hecho, desde hace años, semblanzas de Cernuda, o han narrado sus recuerdos de él, casi nunca olvidan atestiguar el esmero que emanaba de su persona, la sensación de atildamiento cuidado. No se equivocaban. El propio Cernuda, privada y públicamente, dejó constancia de esas aficiones. Todavía viviendo en Sevilla, era conocido su gusto por la exquisitez vestimentaria, mezclada con una gran propensión indolente a la tristeza. Melancolía, desengaño, hastío y, sobre ello (con ello, mejor), una apariencia impecable. El 19 de noviembre de 1927, escribe desde Sevilla a su amigo Higinio Capote, en Madrid: «Nada nuevo que contarte, salvo un aumento de mi acostumbrada tristeza, inexpresable ya. Soy el vaso adonde un dios vierte el producto de sus divinos riñones»[3]. Pero es, estando ya el poeta en Madrid, cuando esa afición llega a su cénit, sin deserción, por otro lado, de la habitual melancolía. En carta del 23

de octubre de 1928, desde Madrid, al mismo amigo sevillano, comenta Cernuda: «Madrid maravilloso. Yo me siento platónicamente mundano. El exterior procuro que no desentone con esta inclinación espiritual: trinchera, sombrero, guantes, traje —la mayoría de procedencia inglesa—. Sobre todo unas exquisitas camisas que me han costado ¡ay! una suma verdaderamente fabulosa… Pero ¡qué delicia!

»Cines —Callao, Palacio de la Música, a veces cines distantes como Goya o Royalty— salones de té, bares —Bakanik o Sakuska— me ven a menudo. Mi interlocutora de francés resulta demasiado intelectual. El cocktail se le sube a la cabeza y la hace un poco menos pesada»[4].

Y, a punto de tomar el tren para Toulouse, adonde iba como lector de español, escribe unas breves líneas desencantadas a Capote. Son del 10 de noviembre de 1928: «Acabo de hacer las maletas. Esta noche salgo para Hendaya: esta noche: o sea, ahora, dentro de dos horas. ¡Qué triste el cuarto vacío…! Tan vacío como yo me encuentro; tan sin sentido. Adiós, adiós».

Ya en Toulouse, escribe al amigo una tarjeta postal, un primer aviso e impresión de llegada, en la que la melancolía (y vale recordar el *spleen* y el inicial revulsivo que ella supone) se mezcla con actitudes y nombres evidentemente dandys. La postal es del 12 de noviembre de 1928. «Crepúsculo, niebla, sherry y jazz. ¿No es un programa? Y mi tristeza un poco byroniana. Desengañado, desengañado…». A Cernuda no le gustó Toulouse. Aunque poco a poco llegó a amoldarse algo a la peculiar vida de una ciudad provinciana francesa. Pero él, que sigue cultivando la elegancia, se sigue sintiendo extraño ante ciertas cosas. Escribe a su amigo, el 17 de noviembre del mismo año: «Pero esta gente va tan mal vestida… Siento una como advertencia misteriosa, relativa a mi verdadera

posición; nada de salones de té, bares, camiserías y sastrerías diariamente. Me encuentro aquí demasiado bien vestido. ¿Necesitaré decirte que no creía lo mismo en Madrid?». Y, el 19 de enero de 1929, continúa en el mismo tono: «Y luego estos franceses son groseros de espíritu —¡quién lo creyera!— y ridículos en indumentaria […]. He comprado algo además: un sombrero americano, gris, exactamente igual al que lleva Gilbert Roland en "Margarita Gautier". Estas compras, un reloj de pulsera que se llevó ¡ay! mil francos de mis gastos de viaje y otras cosas, me arruinan; y sobre todo para que estos cursis me llamen snob y me acusen de frívolo y ligero. ¿No te ríes? En fin, para llevarles la corriente dejo mi bigote, desconocido aquí, haces a la manera de Don Alvarado o Nils Asther. ¡El cine siempre! Y cocktail además. No me gusta el alcohol; mas, si el cocktail es fuerte o se bebe en cantidad, ¡qué maravilloso mundo fantasmagórico…! Estás entre las ruedas de un auto o delante de un escaparate, es igual. Todo lo que se desea sin conseguirlo, se olvida o se posee, no sé, entonces».

Todo esto no sólo constata una inclinación en Cernuda, sobre la que luego daremos algún matiz, sino que nos muestra, claramente, un talante dandy, incluso en ese lado externo de la palabra, que es el que ahora comentamos. Los demás, extrañados, le ven como a un ser raro, distante («snob», es generalmente, un término impreciso, que es fácil confundir —usar uno por otro— con muchos semas de «dandy»), y él, enfrentándoles, mirándose no sin agresión en el espejo que son ellos, continúa y exacerba su pose. Se teje un personaje, inventando —el estilo del bigote— nuevas maneras que exterioricen su disidencia, su disconformidad con la grisura que le rodea. El 31 de agosto de 1929, en el final de una carta al amigo sevillano, vuelve a dejar escapar una referencia al tema. Ya está de vuelta en Madrid, y dice: «Las camiserías maravillosas…». Y, en carta

del 3 de octubre de ese mismo año, incide, tras quejarse de su inseguridad económica: «Con mis dichosas aficiones a la indumentaria, no sé adónde voy a parar. Se me felicita por mis corbatas y trajes, y yo, como es natural, lo agradezco profundamente». Ahí está ya el personaje. Cernuda se sabe conocido y se complace. Podríamos seguir dando algunas otras referencias, pero tampoco es menester incurrir en el fárrago de la exhaustividad. Así, pues, para completar la silueta, mencionaré una descripción del poeta, visto cinco años después de las cartas citadas, en 1934, por su antiguo compañero de estudios en Sevilla, Adriano del Valle.

Adriano del Valle se encuentra con Cernuda en Huelva, en agosto de 1934, cuando este llega a la ciudad formando parte de las Misiones Pedagógicas. A propósito de tal encuentro, Adriano comenta el que solía ser aspecto de Cernuda en aquellos años. Y no está de más recordar que aquella época, quizá más que la primera mencionada, ve el auge de la rebeldía cernudiana contra la sociedad española de entonces e incluso su incipiente compromiso político. Dice así: «Ya entonces usaba monóculo, y este pormenor de elegancia centroeuropea trasnochada acentuaba aún más la estricta corrección de sus finos modales suntuarios. Porque la creencia usual es la de que no es posible proceder incorrectamente al observar el mundo a través del cristal inquisitivo del monóculo, esa especie de Ojo de la Divinidad venido a menos, que todo lo presidía en él, desde su traje de corte impecable a su corbata cuidadosamente elegida, con visos de claro de luna; desde sus guantes amarillos, como desinfladas manos de dioses mutilados, al charolado nocturno de sus zapatos»[5].

No puede caber duda, creo, aunque no fuese frecuente la anécdota referida, de la inclinación dandy de Cernuda. El deseo de

sorprender con el atuendo, el atuendo mismo, su conciencia de esa actitud y esos modos le distancian de los demás, le exclusivizan, todo, en fin, muestra de forma obvia las intenciones de Cernuda. Pero, para más claridad, el propio poeta, nos dejó un breve texto en el que, además de hacer mención explícita a la palabra *dandysmo*, hace una reflexión sobre el asunto, mostrándonos así que aquello no era para él una mera cuestión de apariencia, sino que tenía otro significado, que respondía, en fin, a un pensamiento, a una cosmovisión íntima. El texto que menciono aparece en la narración titulada «El indolente», que Cernuda escribió en 1929, aunque no fuese editada sino en 1958. Allí, al hablar del aspecto de Don Míster, el protagonista, haciendo un pequeño *excursus*, dice: «Mas recuerdo ahora que cierto amigo pretendió una vez convencer a quien esto escribe, y casi le convenció, de que si él se acicalaba y adornaba, no para atraer, sino para alejar a la gente de su lado. Había notado, o creído notar, que, si bien la mujer elegante atrae, el hombre elegante repele. Según dicha teoría el dandysmo no sería sino una forma entre otras de aspirar a la soledad ascética del yermo. Lo cual puede ser cierto. Al menos los más escépticos deberán reconocer que de todas las formas que ha revestido esa vieja aspiración humana de la soledad, ésta del dandysmo, aparece así como la más refinada de todas»[6].

Curiosamente, como hemos insinuado ya, y como en seguida veremos más de cerca, toda esta afición de Cernuda por el dandysmo, que parece tener su cénit hacia 1930, coincide con su fervorosa adhesión al surrealismo, no sólo como modo de escritura, sino como cauce de rebelión contra un mundo que desdeña. Coincide con la plena afirmación, ya en su persona, de ese nihilismo (nada existencial, sino muy vital) desengañado, altivo, magnífico y lánguido al mismo tiempo —tan dandy todo— y que expresan tan

bien aquellas palabras liminares suyas para su parte en la *Antología* de Gerardo Diego —la primera—, escritas en 1932: «No valía la pena ir poco a poco olvidando la realidad para que ahora fuese a recordarla, y ante qué gentes. La detesto como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país.

»No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y, si aún pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres». (Había prometido antes un leve aparte de matiz. En los textos que hemos citado, como comprobación del dandysmo externo de Cernuda, se insinúa una identificación para éste entre dandysmo e irreprochable elegancia. Tal como habíamos dicho antes, al caracterizar los semas del dandy, ambos términos no tienen por qué ir parejos. Lo que sucede es que Cernuda se deja llevar por la idea —generalizada ya en su momento— de que el dandy es sobre todo elegantísimo o petimetre. Ahora bien, que Cernuda superaba el mero rigor del elegante nos lo indica el que su atildamiento llamase la atención, provocase, excediese el límite de lo correcto, o utilizase objetos ya casi *demodés* como el monóculo. Es decir, Cernuda, iba más allá de la mera moda. Teatralizaba, figurinizaba, apartaba, se desclasaba, hacía, en suma, de dandy. El caballero correcto, ya dijimos, es otra cosa).

* * *

Como acabamos, pues, de ver, el cénit del dandysmo en Cernuda se corresponde en el momento, cenital también, de su filiación surrealista. Y ambas cosas, aparentemente, semejan dispares. No vemos una identificación inmediata entre surrealismo y dandysmo. Entre el hombre que maneja un nuevo tipo de imágenes

—subconscientes u oníricas— y un nuevo sistema de escritura, y se dedica a «epatar al burgués» maullando en una exposición de pintura o haciendo gestos similares, y el hombre que «epata» por la distinción o la elegante extrañeza de su comportamiento, y en principio no hace nada más, o tiende a hacerlo dentro de estilos o modos mucho más armónicos. Pero, al no ver esa identificación —de la que Cernuda vino a ser ejemplo perfecto—, estamos incurriendo de nuevo en el error de creer al dandy un mero figurín o un pisaverde. Dandysmo y surrealismo son formas —en su esencia— nacidas de la misma rebelión romántica, que, en lo que tiene de más supratemporal, se nos presenta como una constante de la cultura, especialmente vigente en muchos momentos de nuestro siglo y en amplia parte del anterior. Veamos, pues, esas similitudes en el concreto caso de Luis Cernuda.

El surrealismo nace como una gran revolución. No es sólo, como ya he dicho, un modo nuevo de concatenar imágenes o de hacer hablar, dejar libre, el subconsciente; el surrealismo se pretendió —se pretende— más total. Trata de encarnar —según afortunada frase de uno de sus miembros— la poesía en la vida. El surrealismo es una pasión y una ética. Trata de asumir al hombre completo —autorrealizado—, de colocar la Imaginación en el pedestal de la Razón, de crear y vivir una plena libertad y de llevar esa libertad a una estética. Por eso, el surrealismo, lejos de quedarse como Dada —o como, entre nosotros, el Ultraísmo— en una mera aventura de vanguardia literaria, se intensifica, crece, alcanza todos los órganos de la vida, se rebela contra la vieja moral y la vieja sociedad que impiden sus propósitos liberales, crea en sus seguidores una permanente disposición rebelde —esa «revolución permanente» que le hubiese gustado a Trotsky, tan amigo de los surrealistas— e incluso termina —sobre todo en la trayectoria del surrealismo

histórico, que no tan concretamente en la disposición surrealista más atemporal—, termina, decía, en un compromiso político de matiz revolucionario.

Y, si el surrealismo español —salvo, quizás, el grupo de «Gaceta de Arte» de Tenerife— se distinguió del francés, ante todo, por su carácter personalista más que colectivista (no hay grupo, ni manifiestos, ni teoría), desde su individualidad participó plenamente de esa tendencia rebelde, innata a todo surrealismo. Tendencia que, como he dicho en otra parte[7], pervivió en muchos surrealistas, aún mucho después de abandonar definitivamente su escritura.

En cuanto acabamos de decir se puede ver ya cómo el surrealismo coincide con la actitud del dandy —aunque no sean, desde luego, cosas iguales— en su fondo de rebeldía frente a una sociedad normativa y gris, y aún en el papel preponderante que ambos otorgan a realidades como la imaginación y la estética. Por eso, no sólo no es extraño, sino lógico (en la cosmovisión del poeta, bien entendido) que, mientras Cernuda escribe *Un río, un amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1931), sus dos libros plenamente surrealistas, fuese el hombre interesado en ser dandy, ocupado en distanciar y extrañar con su impasibilidad y sus maneras, en cuidar el atuendo, que le singularizaba, y hasta en una cierta mundanidad estudiada, como hemos visto. Porque, debajo de todo, el rebelde es el mismo, el hombre que se sabe diferente y desclasado y no puede soportar la sociedad, el mundo oscurecido que le oprime y rodea. El Cernuda que cuida el esplendor de sus camisas, «epata» en sus maneras y habla del novedoso *cocktail* porque sorprende, es, sin duda, el mismo que dice recordando: «Leyendo aquellos libros de Aragon, de Breton, de Eluard, de Crevel, percibía cómo eran míos también el malestar y osadía que en dichos libros hallaban voz. Un mozo solo, sin ninguno de los apoyos que, gracias a la fortuna y a

las relaciones, dispensa la sociedad a tantos, no podía menos que sentir hostilidad hacia esa sociedad en medio de la cual vivía como extraño. Otro motivo de desacuerdo, aún más hondo, existía en mí; pero ahí prefiero no entrar ahora»[8]. Y es él mismo que, más adelante, continúa: «La protesta del mismo [del surrealismo], su rebeldía contra la sociedad y contra las bases sobre las cuales se hallaba sustentada hallaban mi asentimiento. España me parecía como un país decrépito y en descomposición; todo en él me mortificaba e irritaba».

Las rebeldías se unían, y el poeta —pocos poetas ha tenido España tan «malditos» como Cernuda— las unía en sí todas. Desde la atávica, personal y sexual —el deseo de ver libre y normal una manera del amor oprimida— hasta la social y general del país. Pero lo hacía en la armonía del poema, y en la armonía de una persona y una visión del mundo, como es la del dandy. Porque Cernuda, podemos decirlo ya, no era un revolucionario, que al fin y al cabo profesa éticas que a la postre serán caducas, sino algo mucho más desinteresado y vital, un rebelde.

A partir de 1932 —más o menos— Cernuda fue abandonando la práctica del poema surrealista, adentrándose —con la relectura de Bécquer— en el terreno de un renovado Romanticismo, que tanto provecho había de deparar a su poesía.

No mucho más tarde, Cernuda fue cediendo también su inclinación más externa al dandysmo. Pero así como el surrealismo pervivió siempre en él, más allá de la escritura, el talante y la disposición rebelde; igual sucedió con el dandysmo. El poeta abandonó, en buena medida, su forma, pero nunca su estilo, ni su actitud en la mente. Y ambas rebeldías, como vimos, paralelas, se complementaron. El elemento surrealista, más agresivo y agrio, más duro en suma, queda en el tono vital de Cernuda, en su no ceder

jamás a la facilidad ni al convencionalismo, mientras que el elemento dandístico —las actitudes y sentimientos vitales, sobre todo, que propone— pasan más a su poesía, al entramado de su texto, conviniéndole, con otras varias singularidades del poeta, en una soberbia muestra de la poesía ético-estética, que se inaugura contemporáneamente con Baudelaire y otros simbolistas, preocupados por la situación del poeta en el mundo, ya que, sólo con el Simbolismo, alcanza el poeta en plenitud su conciencia de marginalidad y de consecuente rebeldía —traducida en muy diversas formas—, su metáfora de rey en exilio, o ángel caído. Su vinculación definitiva al Mal, en suma.

Todo ello lo trata Cernuda desde su contemporaneidad singular y propia, y las dos rebeldías aludidas, fusionadas, terminan creando esa leyenda a la que hice mención al comienzo —tan definitoria del poeta— y que él cultivaba, a la vez, y detestaba.

Podemos ahora ya, pues, acercarnos a la comprobación del verdadero dandysmo de Luis Cernuda. Ver cómo, en sus poemas, está el signo y la médula, de una actitud ante el mundo y la vida, de una cosmovisión que fue la del propio poeta. Teniendo en cuenta, eso sí, como ya insinué, que Cernuda une en la palabra «poeta» (en su destino, en su situación, en sus miserias) los semas de la rebelión del dandy, y los del hombre al que se dirige, ya que es ética —dandy al fin, en algún modo—, que está dispuesto a tomar el partido de la autenticidad, de la singularidad, del hombre, del brillo y del diablo. El lado, claro es, del «cuerpo»: lo tanto tiempo negado.

Habíamos hablado ya de cómo el origen de la rebelión del dandy está en sentirse ajeno, insatisfecho, ultrajado por la realidad de un mundo que descumple las aspiraciones a la plenitud que tiene el hombre. El Bien es acomodaticio y mezquino, castrante incluso, y el dandy entonces —en su halo romántico— acepta el Mal que puede

cumplir más al individuo y que la sociedad rechaza. El dandy es, pues, en su origen, un ser insatisfecho de lo real y en busca de un absoluto que, sabe, no alcanzará nunca, o nunca, al menos, de manera continuada. Pero sabe, presiente o sospecha, sin embargo, que alguna vez estuvo en un absoluto. Su búsqueda es, así, el intento de recuperar —en el gesto, en el éxtasis, en el momento, en el texto, según los casos— un edén perdido para siempre, del que el dandy y el poeta se saben exilados. Seres abandonados en el destierro.

Y he aquí que el tema —mítico y arquetípico— del «paraíso perdido», es un núcleo fundamental de la poesía de Cernuda. El poeta es un desterrado en el mundo, la realidad no le sacia, y sólo en el deseo de reconstituir, fugazmente (lo sabe bien), su reino, está su razón de existir en una vida en la que apenas cree, en el fondo.

Para Cernuda —y ése es el tema de buena parte de su libro *Ocnos*—, el antiguo edén, del que ha sido forzosamente arrojado, es en gran medida la infancia. Una infancia mítica donde todo es extatismo y calma, y el voraz Tiempo muere en su propio ahogo.

En una prosa de *Ocnos*, narra el poeta su recuerdo del patio natal de su casa sevillana; siendo él niño, un mediodía de verano, entre el olor de las adelfas y las azaleas, el sol penumbroso por el toldo, el rumor del agua, y él, sentado en una grada de mármol, indiferente y absorto, y termina: «Allí, en el absoluto silencio estival, subrayado por el rumor del agua, los ojos abiertos a una clara penumbra que realzaba la vida misteriosa de las cosas, he visto cómo las horas quedaban inmóviles, suspensas en el aire, tal la nube que oculta un dios, puras y aéreas, sin pasar»[9].

Naturalmente que tal infancia, como todas así, es una infancia mítica y perdida. Es decir, es una infancia vista desde la lejanía y el recuerdo. Por eso, no es sólo niñez el edén que el poeta intentará

reconstruir, sino todo aquello que conlleve sus mismos síntomas. Plenitud vital, anulación del tiempo, esplendor de una naturaleza ubérrima, etc., pero acrecentados, ahora, en la madurez, por el consciente resplandor de la belleza, y por la gracia aérea de los cuerpos juveniles, que parecen la momentánea plasmación del acorde perfecto e ideal de la vida. Todo ello lo simboliza Cernuda en la imagen mítica de un pueblo del sur —Sansueña—, donde todo ello se da, natural, espontáneo y perfecto, aun con el dolor. Pueblo al que el poeta tampoco podrá acudir —sino en su imaginación o en su poema— porque sabe que la correspondencia entre deseo y realidad es efímera. Se sabe condenado. Y su vida será el gesto, como en el dandy. Aquel pueblo ideal —basado, sin embargo, en una realidad contemplada— es el «cuerpo», la rebelión —indolente en este caso— que el poeta opone a los valores y modos de la sociedad establecida.

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

El poeta pierde el edén —pasa, de algún modo, a su verdadera entidad— cuando es consciente del tiempo, de la codicia vital, de la imperfección del mundo, de la inutilidad de todo, de la decrepitud de la sociedad en que vive. De ahí brota entonces su rebelión, y de ahí el intento de volver, reconquistar o reedificar lo perdido. Ese reencuentro, imposible en plenitud, lo realiza el poeta acercándose a los restos —magníficos— que en la vida halla de aquel edén[10]:

breves instantes en que la realidad coincide con el deseo. En la hermosura del cuerpo adolescente, en momentos raros de felicidad plena, en el texto poemático que salva las tremendas distancias. En el arte cuyo *otro mundo* llega a ser el mundo más auténtico del poeta. Como en el dandy, su verdadero mundo es su actuación, su escena, su arte en suma. Hablando de la música de Mozart —del arte— Cernuda logra ese retorno, afirmando el tono de la rebeldía.

> Si de manos de Dios informe salió el mundo,
> trastornado su orden, su injusticia terrible;
> si la vida es abyecta y ruin el hombre,
> de esta música al mundo forma, orden, justicia,
> nobleza y hermosura. Su salvador entonces,
> ¿quién es? Su redentor ¿quién es entonces?
> Ningún pecado en él, ni martirio, ni sangre.

Otro medio por el que el poeta intenta acceder al logro de la beatitud perdida es el amor, e, íntimamente unido a él, por la belleza. A ambos lleva el Deseo. Este deseo no es otra cosa que la tentativa de restablecer la armonía perdida, y, como ello es imposible, el deseo queda como una realidad en sí, inmarchitable, perfecta, en medio de todo lo que cae y se desmorona por la imperfección del tiempo y de la vida. El deseo —como el arte, y uno nace del otro— es más verdad que lo real. El deseo hace real lo imaginado, y soñado lo real.

¿Qué estamos constatando, sino una profunda rebelión? Importa más lo que deseamos que lo que somos. La máscara más que el rostro. La gratuidad —el gesto del dandy— más que lo necesario. Y todo ello surgiendo siempre de la rebelión radical primera: del sentimiento de frustración ante el engaño del mundo.

En el amor Cernuda busca, en último término, esa armonía plena, que sabe inconseguible. De ahí que el amor, el pleno amor,

sea siempre un mito («El puro amor de un dios adolescente»), como le desea a Lorca en su muerte o una realidad siempre más allá del hombre vivo. Pero, antes, el amor es un deseo de belleza —la armoniosa belleza física de los cuerpos jóvenes— y un afán de reencontrarse a sí mismo. O, por mejor decir, al ser edénico —que como nos parecen esos otros seres bellos— nosotros fuimos un día. No como ellos, sino en el mismo edén. Claro que nunca nos encontramos del todo en el cuerpo amado —la imperfección de siempre— y por eso queda para Cernuda el amor como un deseo permanente, como algo más allá de la vida común. Y el yo queda solo, amarrado a su deseo, pero ufano al tiempo de su singularidad.

El rebelde es tal porque aspira a una armonía, y en esa armonía cultiva su yo —se puede hablar del biografismo objetivizado de Cernuda— sabiéndolo distinto, consciente de sí, triunfante a pesar del fracaso. Y, al mismo tiempo que cultiva ese yo, buscándose y buscándonos, y se singulariza, rinde vasallaje al esteticismo —a la belleza— que es, como vimos, uno de los elementos básicos cosmovisionarios del poeta y del dandy. La radiante juventud del cuerpo, la fugaz hermosura del adolescente, en la que el poeta ve un resto —momentáneo— de la perdida idealidad del mundo, son base fundamental de su razón de ser en la vida. En *Historial de un libro*, comenta Cernuda: «La hermosura física juvenil ha sido siempre para mí cualidad decisiva, capital en mi estimación como resorte primero del mundo, cuyo poder y encanto a todo lo antepongo».

Y parecido vasallaje hay al considerar lo bello sobre lo útil; el encanto de la tierra, a pesar del absurdo final que se presiente, o al considerar otra forma de belleza. De ahí que la rebelión del poeta —en ese camino paralelo al del dandy— no sea desgarrada o existencial, al modo sartriano, sino vitalista, ufana del mundo a

pesar de su caducidad, rindiendo culto al Dionisos joven, y todo ello por la primacía estética.

Ahora bien, ¿dónde se logra la unión del deseo con su figura, del pleno amor y de la belleza? Aquí está el término final de la rebelión: la muerte. Habíamos dicho antes que el dandy creía en la muerte. Cernuda también. Ella suprime los contrarios, anula la realidad irreal, consuela del ultraje del mundo.

> Para el poeta la muerte es la victoria;
> Un viento demoníaco le impulsa por la vida.

Es decir, que el poeta sólo cumple su plenitud, sólo reconstruye el viejo jardín para siempre perdido en algo que esté más allá de la vida: la muerte, o una forma del arte, la música, por ejemplo. Y, así como el ansia de la muerte unida a la belleza poseída por el mar —que es muerte— de la criatura amada la expresa Cernuda magníficamente en *El joven marino*, así esa muerte en el arte, cuyo poder como realidad aparte es omnímodo, se expresa en *Luis de Baviera escucha Lohengrin*.

> Flotando sobre música el sueño ahora se encarna:
> Mancebo todo blanco, rubio, hermoso, que llega
> hacia él y que es él mismo. ¿Magia o espejismo?

Y más adelante:

> Existiendo en el sueño imposible de una vida
> que queda sólo en música y que es como música,
> fundido con el mito al contemplarlo, forma ya de ese mito
> de pureza rebelde que tierra apenas toca,
> del éter huésped desterrado. La melodía le ayuda a conocerse,
> a enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre en la música vive.

Esa plenitud a través de la música (valdría también decir del arte) la explica Cernuda en el último texto de *Ocnos*, «El acorde». Se trata

de una suma máxima de conciencia, una enorme intensidad vital —un más allá de la vida— que nos hace «vislumbrar, como presentimiento, no lo que ha de ocurrir, sino lo que debiera ocurrir». Esto es, la otra realidad del mundo, la del arte, la del amor, la de la belleza, la que queda fuera y se opone a toda esa grisura cotidiana de la sociedad establecida. El dandy puro llega a esa realidad por el éxtasis y la estética de sí mismo y de su gesto, el poeta (o el artista), además, lo dijimos ya, por su arte. Y dandy y poeta, fundamentalmente, sólo se ocupan de su arte, lo demás para ellos es accesorio.

Cuantos elementos hemos mencionado —amor, deseo, otro mundo, esteticismo, triunfo del cuerpo, primacía de lo inútil y bello sobre lo útil, glorificación de la naturaleza y del artificio, aunque al fin nos abata— todos ellos son elementos que podríamos denominar como subversivos. Y no, claro, en el sentido alborotador o agitador de la palabra, en lo que conlleva de lucha o de violencia, sino en aquello, que, desde lo más íntimo y radical, se muestra opuesto a unos valores establecidos. Los elementos que hemos mencionado han sido siempre desechados —o marginados, al menos— por cualquier orden social basado en la razón puritana y en la moral cristiana o mercantil. De ahí que el poeta esté en el lado del Mal. Eso explica buena parte de la «leyenda» cernudiana y, desde luego, su largo exilio de las librerías y del asentimiento de tantos lectores españoles. Porque Cernuda buscaba, además, su propio yo, la realización de su ser total como individuo, y, en ello —como un satán más al que adoraron, a veces, ciertos dandys—, no dejó nunca de lado el reconocimiento y la afirmación (ética, eso sí) de su homosexualidad. Por todos los conceptos, pues, el poeta rinde también culto a Luzbel. Es, él mismo, un ángel caído. Participa de la esencia misma de ese Mal.

El mito del Demonio —tan caro a la tradición de la rebeldía romántica— es otro de los semas que unen al poeta Cernuda y al dandy. Nada más significativo a tal respecto que el inicio de su poema «La gloria del poeta», en *Invocaciones*: «Demonio hermano mío, mi semejante». Porque el Demonio y el poeta —por su rebeldía, por su toma de partido con el Mal, por la insurrección contra la norma— son formas de la misma materia. Ambos caídos de un anterior edén inencontrable.

> Porque somos chispas de un mismo fuego
> y un mismo soplo nos lanzó sobre las ondas tenebrosas
> de una extraña creación, donde los hombres
> se acaban como un fósforo al trepar los fatigosos años de sus vidas.

En «La gloria del poeta» reúne Cernuda, en una leve retórica elegante, todos los elementos de su vinculación al Mal, de su fraternidad con el Demonio.

Ambos proceden de la misma rebeldía, ambos desean las mismas cosas prohibidas —diríamos mejor, generalizando, ambos desean lo prohibido—. Tras el hermoso esplendor de lo natural, la muerte conciliadora; el muchacho, símbolo de la gloria del mundo, que la sociedad desdeña, y de un amor vetado; el mar, inmenso, igual y cambiante, donde se hace imagen la soledad del ser que se sabe diverso; y el poema, en fin, la inútil belleza refulgente para «arrojar al desdén de los hombres».

Y ambos detestan a esos hombres, afanados en una pobre vida cotidiana, con mujer e hijos por precepto, descansando «el séptimo día autorizado».

Ajenos todos al brillante esplendor de la naturaleza pura, cuyo frío les ignora. Dictando, por precepto, también, qué es lo útil y qué lo normal y qué lo hermoso —en función, sin duda, de la utilidad primera—. Ajenos a la belleza sin medida, y grises, en el pobre

mundo que les acoge. Entre ellos vive el poeta y, frente a ellos y su mundo, se rebela. E invoca al Demonio:

> En tanto tú, tras irisada niebla,
> acaricias los rizos de tu cabellera
> y contemplas con gesto distraído desde la altura
> esta sucia tierra donde el poeta se ahoga.

Es el mismo Satán adolescente del romántico, el mismo que adoraba el dandy, al que Cernuda pide amar como consuelo una noche, para morir después, y hallar en la muerte el triunfo, como en las palabras.

> Es hora ya, es más que tiempo
> de que tus manos cedan a mi vida
> el amargo puñal codiciado del poeta;
> de que lo hundas, con sólo un golpe limpio,
> en este pecho sonoro y vibrante, idéntico a un laúd,
> donde la muerte únicamente,
> la muerte únicamente,
> puede hacer resonar la melodía prometida.

El poeta es así un ser caído y rebelde, solitario y volcado a su soledad. Lucha por expresar lo efímero transitorio, la belleza del mundo y de los cuerpos que nos devuelva a un paraíso perdido, pero debe además luchar con la incomprensión y la ignorancia de la sociedad que le rodea, con atención sólo para lo provechoso y útil. Cernuda utiliza a Góngora, al gran Góngora, como ejemplo.

> El andaluz envejecido, que tiene gran razón para su orgullo,
> el poeta cuya palabra lúcida es como diamante,
> harto de fatigar sus esperanzas por la corte,
> harto de su pobreza noble que le obliga…

Y así se nos van enumerando, en un ajustado lenguaje de belleza, las causas por las que el avejentado poeta cordobés huye para siempre de la Corte, solitario, pobre, perseguido, altivo, injuriado y desdeñoso, para morir tranquilo y en silencio. Nada se le ha perdonado, en esa hora, a este perfecto ejemplo del poeta en el mundo, pues se decretará al final, y por los siglos, que ni siquiera era poeta, sino una suerte de confabulador de palabras de vanidad y ociosas. Pero eso eleva más todavía su grandeza y su retorno.

> Mas él no transigió en la vida ni en la muerte
> y a salvo puso su alma irreductible
> como demonio arisco que ríe entre negruras.

No es casual, desde luego, la mención aquí de demonio. El poeta está del lado del Mal, le justifica su palabra, como al otro rebelde su gesto, ambos son un resplandor que fulge y deja constancia de su ser aceptado antes de la muerte. Y ésta les acoge a ambos al final, como la gran deseada, la que nos exalta y nos vence al mismo tiempo, dejándonos, tranquilos al fin, entre la nada.

Y todo ello lo realiza el poeta desde la impasibilidad elegante de saberse él mismo. Desde aquella actitud inalterada —que no quiere decir no dolida— que veíamos en el poema baudelairiano de Don Juan en los Infiernos. Impasible, sufriente, altivo, digno, desdeñoso, distinto, el poeta hace frente a su destino tan singular entre los singulares. Saberse rey de un reino casi imposible, eterno luchador, eterno perseguido —rebelde por eso— y cuyo premio mejor es, tantas veces, la muerte.

Debería constatar ahora, finalmente, un nuevo rasgo de rebelión cernudiana. Si el dandy toma el partido del Mal —y aunque este Mal, como hemos visto, no sea en su esencia una cuestión religiosa—, el dandy es frecuentemente un descreído. No puede estar con la religión del Bien. Y su salida a esa imposibilidad será múltiple. Desde

el catolicismo arcaizante y externo de un Barbey, al descreimiento absoluto de un Byron, por no hablar de la negación divina de Shelley. E igual Cernuda. Imposibilitado a estar, cosmovisionariamente, con el Bien, será fundamentalmente pagano. La adoración del cuerpo, la querencia de un paraíso terrestre, la consideración suma del instante, la fascinación por los mitos que encumbran las aspiraciones mejores del hombre, todo ello, contribuye a hacer de Cernuda —en frase glosada a Octavio Paz— uno de los escritores menos cristianos en lengua española. Del cristianismo deserta por rebelión, y al paganismo accede por un sentido del mundo, en que se funde estoicismo y culto básico por la belleza.

Tras representar a un muchacho como encarnación de la magia del mundo, del poder de las fuerzas naturales inclinado ante ese dios efímero, termina Cernuda:

> Porque nunca he querido dioses crucificados,
> tristes dioses que insultan
> esa tierra ardorosa que te hizo y deshace.

Y que el poeta era profundamente consciente de esta actitud, que venimos comentando, nos lo aclaran unas palabras suyas, teorizadoras sobre su propia poesía, escritas en 1935. En *Palabras antes de una lectura*, nos dice: «Nunca como ahora la sociedad ha reducido la vida a tan estrechos límites. Y ciertamente el poeta es casi siempre un revolucionario, yo por lo menos así lo creo; un revolucionario que, como los otros hombres, carece de libertad, pero que, a diferencia de éstos, no puede aceptar esa privación y choca innumerables veces contra los muros de su prisión. La mayoría de las gentes produce hoy la impresión de cuerpos amputados, de troncos podados cruelmente».

Revolucionario o rebelde, ya explicamos. En cuanto a la imagen de los demás, anonadados, como seres amputados y grises, la hubiese firmado cualquiera de los nombres a los que me he referido.

* * *

Terminaré reconsiderando. He tratado de ver cómo Cernuda, de personalísima manera, participa en la rebelión del dandysmo, una forma básica de la rebeldía romántica que nos afecta hoy todavía, no sólo por esa mencionada constante atemporal de una cultura, sino porque, de una manera u otra (con uno u otro nombre), vivimos aún secuelas románticas. Pero, claro es, Cernuda no fue un dandy a secas. Ni el dandysmo, entendido al pie de la letra, basta a rebasar o llenar su figura poética. Cernuda no fue un dandy al modo de Brummell o de d'Orsay, ni a él le hubiese gustado ni lo hubiera querido o podido. Cernuda es el hombre que une en sí la básica rebeldía del dandysmo —más que sus maneras— con la rebeldía paralela del poeta, que trata de conciliar antagonismos en su escritura. Podríamos decir, pues, que es el poeta en dandy. El ser caído —el ángel caído mejor—, errante por un mundo hermoso (a veces) que le desconoce, y ante cuya forma y sociedad se rebela, pero cuya rebelión necesita no sólo ser visible —texto y gesto—, sino ser, además, armónica. Necesita teatralizar en el fatalismo de la derrota.

Luis Cernuda está así en la tradición —no hablo de orígenes ni menos de escuelas— de Lord Byron —palabra y gesto, escritor, dandy y suicida heroico— y, sobre todo, en la de Baudelaire. Con Baudelaire, tiene Cernuda concomitancias temáticas, y, aunque ambos sean en muchas cosas diferentes, les une la actitud fundamental. Ambos sucumbieron y anhelaron en poeta, y ambos

desearon, en su rebelión, la actitud armónica y fría del dandysmo. Una doble tradición romántica, pues les une: el exilio, el reino, el gesto, el texto y la armonía. La leyenda incluso. Y ambos fueron albatros. Magníficos en el cielo, en la tierra son torpes, «sus alas de gigante les impiden andar». Y su rebelión, su regalo al mundo, está aquí; sigue. Porque el dandy se ríe todavía.

El dandysmo como salvación del individualismo

«La rebelión del dandy como afirmación extrema y noble de la individualidad». Habrá quien juzgue que no es ello gran cosa, y aun que toda individualidad —o sea, todo lo que no se apoye en lo colectivo— está llamada a morir, porque el futuro del hombre (el feliz futuro del hombre) es socialista. Pero hay que entender que la rebelión del dandy nada tiene que ver con la «revolución social», y ni la contradice ni la niega. Me atrevería a decir que la complementa y la magnifica. Porque cualquier futuro sin individualismo no es humano, por muy «mundo feliz» que se predique. El hombre sólo puede ser feliz —y acaso sin demasía— siendo quien es, individual e intrasferiblemente quien es, y sólo a partir del respeto y la potenciación de un alto grado de individualismo se podrá llegar a un socialismo (una armónica relación entre *yoes*) que merezca tal nombre.

Los dandys han juzgado, a veces, a ser antidemócratas. La Duquesa de Aumale y Barbey d'Aurevilly se indignaron cuando supieron que el ferrocarril —allanando el paisaje— llegaba hasta las inmediaciones de Venecia. Y el escritor escribió: «Terminarán por nivelar y aplanar el espíritu, como hacen ahora con el Paisaje. La Democracia, enemiga de todas las cumbres, tienen razón en gustar de ellos» (se refiere a los trenes, pero podría también pensarse, en los poderosos). Y, sin embargo, la opinión es de Barbey, de tan reaccionaria, llega a no serlo. Y es que (aunque ello no tenga que

ver con la «verdadera» Democracia) es cierto que los hombres —engañados, malencaminados— nos hemos habituado a vivir en la mediocridad. Todo tiende a ser *standard* (los vestidos, las comidas, las máquinas, la escritura) y, con tal «democratización» generalizada (insisto, falsa Democracia), al perderse rasgos distintivos, al perderse singularidad, se pierde humanidad, y el hombre queda inevitablemente convertido en un ser, cada vez, más anodino y más pobre. El Hombre no es él, y así no puede haber ni verdadero Socialismo ni verdadera Democracia…

«No quiero una reputación honesta y vulgar», decía Baudelaire. La frase no es tanto una opinión cuanto un grito.

El dandysmo es, entonces —aunque tamizado por la armonía del arte— un grito contra la mediocridad, contra el gregarismo y a favor de todo lo que distingue y singulariza. Así pues el dandy tiene que estar contra toda sociedad que propugne ese gregarismo. Contra la ridícula y castrante «sociedad de consumo», y contra las mal llamadas «sociedades socialistas», sometidas a la más atroz y mendicante mediocridad y despotismo. Con lo que el dandy deviene un extremista contra la familia —cuando es norma—, contra el negocio, contra la naturaleza, o contra el «desarrollo de la humanidad», cuando, bajo concepto tal, se encubre el engaño antihumanista de un Poder gris y cibernético: el tecnicismo.

* * *

Su desprecio del siglo (del presente, del tiempo en el que está viviendo) le lleva al dandy a buscar cierto arcaísmo y a considerarse más como el «último descendiente», que como una «promesa de futuro». En lo que, por supuesto, hay de nuevo una clara actitud estética. Sin embargo, debemos nuevamente no engañarnos: el

desdén por el presente es una apuesta de futuro. El pasado —como los castillos magníficos y la arriscada soledad de Luis de Baviera— es la imagen simbólica de un mundo mejor. Y así la predilección del dandysmo por la aristocracia, o por lo aristocrático —siendo, evidentemente, una clase social «pasada»— tiene un significado triple. De un lado, condena el presente, dominado por la burguesía mesocrática (y ya comenta Dalí que la burguesía es el verdadero enemigo de la aristocracia); de otro, recaba para sí la primacía de la estética (la aristocracia se manifiesta y se engrandece en la belleza y en el lujo), sin la cual, podríamos decir, no hay verdadero dandysmo; y, finalmente, apuesta —otra vez— por lo que es singular e individualizador, frente al colectivismo uniformizante y romo. Y así Stendhal —que en tantas cosas se quiso dandy— llegó a decir que, si en su tiempo hacer el amor implicaba «éxtasis», bajo el Antiguo Régimen se hacía «más alegremente»; y agrega «era el delirio».

Lo que —según he dicho ya— no es tanto reaccionarismo cuanto protesta. Protesta contra la mediocridad del siglo. Claro que, si ello era así en los días de Stendhal y de Larra, ¿qué no deberíamos decir hoy, en un mundo tan infame y gregario como el que habitamos?

Se suele decir que el dandysmo es más insolente que transgresor («ofende» más que actúa) y que su protesta, entonces, contra el mundo que detesta no es efectiva. El dandysmo es más metáfora que acto; el dandy no es un revolucionario dispuesto a actuar —descree en la Revolución, que es una manera del dogmatismo—, pero cree en la rebeldía, que es una actitud y que, si —individualizadamente— se generalizase dentro del orden de una civilización y de una estética, supondría un cambio rotundo. Una nueva manera no sólo *ante* la vida, sino *en* la vida misma.

⁎ ⁎ ⁎

Con todo, parece que no hay verdadero dandysmo sin cierto sentimiento —palpable también en la actitud— de final, de ocaso. La metáfora del dandy (según Baudelaire) es un «sol poniente». Por eso, el dandy, aunque proteste contra la mediocridad y el burdo positivismo de su tiempo (posturas que podrían calificarse de optimistas, de biendispuestas), es necesariamente pesimista y escéptico. Y es ahí donde el dandysmo cierra —muy singularmente— su propia guirnalda y se muerde con gracia la cola. Porque, para saberse más singular, para sentirse más individuo, el dandy ha de considerar que su labor no tiene mejor final que el fracaso, que la inutilidad. (Naturalmente, debo agregar, «inutilidad» que es arte, y «fracaso» que es creador y semilla). El final del dandy —hemos visto ejemplos— ha de ser triste o suicida. Esperar dignamente el fin, saber gustar el ocaso también, por cierto, su divisa. Pero todo ello para ser más él, para ser más «individuo». Su lucha contra el positivismo hace del dandysmo una típica actitud de los fines de siglo —búsqueda del espíritu, del ideal, del más allá permanente—, y esa nueva individualización (ya que el positivismo es democrático, igualador) le lleva también a la soledad y a la muerte. Fracaso final para hacer más notable la diferencia, «lo diferente», que es la esencia primordial de lo humano.

Por todo ello, el dandysmo jamás puede ser una moda. Es siempre una actitud personal, que debe ser —para notarse— manierista. Desde la manera de encender un cigarro o de bañarse, hasta los horarios disparatados de Proust, o el llamar a su mesita de bambú junto al lecho, abarrotada de libros y papeles, «mi chalupa». Un gesto —eso sí— que habla, simboliza y engarza en él todos los que —y todo lo que— deben ir detrás.

⁎ ⁎ ⁎

El dandy verdadero —que es intemporal— se mueve entre el deseo de huir y la necesidad de la presencia, y tal dicotomía es lo que genera en él el característico *spleen*, la melancolía del ángel caído, pero asimismo la puesta en escena, la teatralidad y el gusto por el lujo y la apariencia. Porque el «yo», que el dandysmo santifica, es plural, móvil, versátil, poliformo, rico. Y, por eso, el dandy —que es egotista— se mueve entre contradicciones y, si es artista, entreteje de ellas y con ellas su obra. El dandy siempre hablará con Valéry del «inimitable sabor de lo que hay en uno mismo». Ser uno mismo, o morir. *Aut Caesar aut nihil*, es también dandysmo. Pero ¿y los demás? Para el dandy, «los demás» han de ser «yoes» también y, para no chocar, civilizados y distintos. Porque toda uniformidad mata el dandysmo (el componente ególatra y central de cada hombre), sea el overol de la China maoísta, sea la moda potenciada y estúpidamente gritada desde cualquiera de los Grandes Almacenes. El dandysmo es una afirmación elegante de lo raro y de lo soberano: es decir, el hombre mismo hoy día, cuando la calle sólo nos muestra fragmentos de hombres. Ser que se sabe a sí mismo, se luce y se otorga. El dandysmo es el individualismo feroz como salvación. Pero fracasemos, hermanos, fracasemos. Porque no hay «verdad» en prédica alguna. Fracasemos, quizá, para que algún día —alguna vez— pueda cumplirse el triunfo.

Coda para curiosos, antes y ahora

El dandysmo —como tema— me ha obsesionado siempre. (He sido un niño triste y de corbatas lila). Pero, en unos años, constituyó para mí como un *trabajo*, como un obligado camino en la autoexpresión. Quiero creer ahora que tal periodo —pero no mi interés por el fenómeno— ha concluido.

Los textos que anteceden han sido escritos entre diciembre de 1973 —cuando casi todo aún me parecía nuevo— y enero de 1982. (Me gusta pensar que soy uno y muchos, transitorio y distinto).

Algunos de estos textos —hoy corregidos— fueron publicados como artículos en su día. Pero se conforman hoy donde yo siempre los vi, en un libro —también— plural y unitario.

Y hay dedicatorias antiguas y nuevas. Se trata siempre de amigos dandys o individualistas. Lo que (según ya sabrá el lector) es poco más o menos lo mismo.

L. A. de V. (1982/2003)

* * *



Luis Antonio de Villena (Madrid, España, 1951). Poeta, narrador, ensayista, crítico literario y traductor, habitualmente clasificado en el grupo conocido como novísimos o venecianos dentro de las corrientes —generación del 70— de la poesía española contemporánea. Su lírica y prosa, sensible al pasado cultural y a la contemporaneidad, su postura estética, cercana al movimiento dandi, se resume en un epicureísmo homoerótico que asume tradiciones culturalistas y decadentes; se percibe una cierta tendencia en su obra, centrada cada vez más en el fracaso y la marginación, aunque en su abundante obra lírica son abundantes los cambios de perspectiva —por ejemplo desde los varios sonetos de *Desequilibrios* a los renovados poemas en prosa de *La prosa del mundo*—. Es uno de los autores más reconocidos de la literatura homosexual en España, asunto que aborda tanto en su obra poética como narrativa.

[1] Hoyos hubiese sido un perfecto modelo para los *hombres de Sodoma* proustianos. Mejor que el Barón Doasan, más rico.

[2] Pedro Salinas, «Nueve o diez poetas» en *Ensayos de literatura hispánica*, Aguilar, Madrid, 1958. El artículo en cuestión, donde se hace tal mención de Cernuda —en un contexto, sin embargo, elogioso— se escribió en 1941, para una antología de poesía española contemporánea, editada en Estados Unidos, por E. L. Turnbull.

[3] Francisco López Estrada, «Estudios y Cartas de Luis Cernuda (1926-1929)», en *Ínsula*, n.º 207, febrero de 1964.

[4] José María Capote Benot, «Epistolario de Cernuda a Higinio Capote (1928-1932)», en *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1976.

[5] Adriano del Valle, «Oscura noticia de Luis Cernuda», *Cántico* número 9-10, agosto-noviembre de 1955.

[6] Luis Cernuda, «El indolente», en *Tres narraciones*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

[7] Véase el estudio preliminar a mi edición crítica de la obra de Vicente Aleixandre, *Pasión de la tierra*, estudio, edición y notas de Luis Antonio de Villena, Narcea, Madrid 1976, donde me detengo sobre todas estas cuestiones.

[8] Luis Cernuda, «Historial de un libro», en *Poesía y literatura*, Seix Barral, Barcelona, 1971.

[9] Luis Cernuda, «El Tiempo» en *Ocnos*, Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1963.

[10] Estos elementos míticos en la poesía de Cernuda están recogidos y tratados en el libro de Philip Silver, *Et in Arcadia ego. A Study of the poetry of Luis Cernuda*, Tamesis Books, London, 1965. Traducción española: *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*, Alfaguara, Madrid, 1972.