

El yo como obra de arte en el dandismo: una primera aproximación*

*José Carlos Loredo Narciandi***

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Resumen

Se intenta situar históricamente el fenómeno cultural del dandismo desde la perspectiva de una historiogénesis de la subjetividad occidental. Para ello se repasa el doble juego que tuvo lugar en el siglo XIX entre el ámbito de lo psicológico y el de lo artístico. Por un lado, lo estético se psicologizó a causa de la tematización del fenómeno artístico por parte de las teorías psicológicas. Por otro lado, algunas figuras de la subjetividad propias de la época ejercieron estetizaciones de lo psicológico. Es el caso de los dandis, quienes aspiraban a la transformación de su propio yo en una obra de arte mediante prácticas que afectaban a su autocontrol emocional, el cuidado de la indumentaria, el aseo o el lenguaje verbal y no verbal. Esas prácticas de subjetivación las gestionaban a través de ciertas tecnologías del yo algunos de cuyos ejemplos también se exponen.

Palabras clave: Dandismo. Historiogénesis del sujeto. Tecnologías del yo.

Abstract

The aim of this paper is to historically contextualize dandyism –as a cultural phenomenon– from the viewpoint of a historiogenesis of western subjectivity. The 19th century interplay between the fields of Psychology and art is reviewed. On the one hand, aesthetic was psychologized through the thematization of the artistic phenomenon by psychological theories. On the other hand, at that time some figures of subjectivity exercised an aestheticization of their psychology. This is the case of the dandies, who aimed to transform their self into a work of art through practices concerning emotional self-control, care of clothing, grooming, or verbal and nonverbal language. These practices of subjectivation were guided by a number of technologies of the self, some examples of which are also showed here.

Keywords: Dandyism, Historiogenesis of the subject, Technologies of the self.

* Trabajo ligado al proyecto de investigación *La Psicología de la ciudadanía: Fundamentos histórico-genealógicos de la construcción psicológica del autogobierno y la convivencia en el Estado español*, financiado por el Ministerio de Educación en la convocatoria de 2011 (referencia PSI2011-2824).

** Correspondencia: Dpto. de Psicología Básica I. Facultad de Psicología, UNED, c/ Juan del Rosal, 10. 28040 Madrid (España). Telf.: 913987970. Fax 913987972. E-mail: <jclored@psi.uned.es>.

INTRODUCCIÓN

Algunos de los sistemas teóricos clásicos de la Psicología –los de Wundt, Baldwin, Vygotski o Meyerson, por ejemplo– procuraban dar cuenta del comportamiento humano coordinando las tres dimensiones que permiten entenderlo: su relación con la evolución biológica (filogénesis), su propio desarrollo a lo largo de la vida individual (ontogénesis) y los marcos sociohistóricos y culturales en que se concreta (historiogénesis). En trabajos anteriores valoramos diversas perspectivas desde las cuales se han afrontado algunos problemas relativos a la filogénesis y ontogénesis de la subjetividad, intentando esclarecer los rasgos de una cierta tradición constructivista (Fernández, Sánchez, Aivar y Loredó, 2003; Sánchez y Loredó, 2007, 2009). A falta de una revisión similar relativa a la historiogénesis del sujeto, en otros trabajos hemos analizado algunos fenómenos concretos que formarían parte de ella (Loredó, 2005; Loredó y Blanco, 2011; Loredó y Castro, 2011; Rodríguez, Cano y Loredó, 2009). El presente artículo añade el análisis de un fenómeno que definió una peculiar forma de ser sujeto en el mundo occidental decimonónico: el dandismo.

A diferencia de sistemas teóricos clásicos como los mencionados, buena parte de la Psicología contemporánea tiende a suponer la existencia de un sujeto abstracto previo a su concreción histórico-cultural, de la cual se ocuparían antropólogos, sociólogos o historiadores. En general, la corriente principal de la Psicología ha ido dejando en manos de otras disciplinas el tema de la historiogénesis del sujeto, que no en vano constituye una notable fuente de investigaciones en ciertos ámbitos de las humanidades y las ciencias sociales (Bürger y Bürger, 1996-98/2001; Gurevich, 1994/1997; Sombart, 1913/2005). Teniendo en cuenta hechos como la existencia de una Sociología psicológica donde se discute la perspectiva de Piaget (Lahire, 1998/2004), cabría esperar que desde la Psicología también se generase investigación sobre la formación sociohistórica de la subjetividad. Sin embargo muchos psicólogos, replegados en la tierra mítica del cientifismo, han quemado los puentes con las ciencias sociales.

En este artículo no se da por supuesta la Psicología científica. No se presupone su legitimidad disciplinar, aunque tampoco se niegue *a priori*. Simplemente se constata la existencia de la Psicología y se asume que, en principio, es una más al lado de otras prácticas de subjetivación y teorizaciones de la subjetividad que, como ella, describen y prescriben formas de vivir (Rose, 1998). La idea de la historiogénesis del sujeto facilita la comprensión de ese hecho porque muestra que no hay una subjetividad dada de una vez por todas. Una dimensión esencial de su construcción es la sociohistórica y en ella intervienen desde el siglo XIX prácticas psicológicas institucionalizadas.

En realidad, por más que la Psicología no deba encararse acriticamente, tampoco es fácil criticarla en abstracto, como un todo, justo porque ella misma ha albergado enfoques sensibles a la necesidad de una perspectiva historiogenética. Este artículo

pretende enriquecer esa perspectiva mediante el análisis del dandismo en tanto que fenómeno típico de la subjetividad moderna. Su contextualización histórica girará en torno a la relación con uno de los ámbitos que la propia Psicología tematizó a finales del XIX: la estética. Se expondrán las fuentes culturales que posibilitaron la pretensión de vivir estéticamente y se describirán algunas técnicas que los dandis empleaban para ello.

La imagen del dandi utilizada a lo largo del artículo es la de un «tipo ideal» (Weber, 1922/1972). Por tanto, no refleja a los dandis de carne y hueso ni a los personajes literarios inspirados en ellos. Sería imposible, porque fueron muy variados. El propio dandismo evolucionó y se diversificó desde comienzos del siglo XIX hasta bien entrado el XX (Favardin y Bouëxière, 1988; Moers, 1960). Además, a diferencia de otras figuras –el monje, el cortesano, el burgués–, la del dandi carecía de anclajes institucionales que la sustentara. Si a ello añadimos el hecho de que los dandis cultivaban el artificio y la indefinición, comprenderemos que su figura es un tanto huidiza, aparte de polimorfa.

Por último, en este artículo se ha dado prioridad a las fuentes primarias de carácter literario, que en muchos casos adoptan un formato ensayístico o didáctico. Así ocurre con los textos clásicos sobre el dandismo escritos por Balzac (1830/1974), Baudelaire (1863/1974) y D'Aureville (1845/1974). El dandi «ideal» –Michel Onfray (1993/2009, p. 56) lo llama «figura teórica»– se plasma de una manera bastante clara en ese tipo de fuentes. En futuros trabajos podrán realizarse análisis más detallados o parciales que prioricen otras fuentes, como las biográficas (Boulenger, 1907/1944; Kelly, 2005; Jesse, 1854/1886). Por otro lado, el dandi es alguien prototípicamente fronterizo entre la realidad histórica y la ficción literaria. Y no sólo porque los personajes literarios se inspirasen en personajes reales, sino sobre todo porque los dandis reales estaban muy al tanto de sus recreaciones literarias, que les servían de modelo. La inspiración era bidireccional.

LA PSICOLOGIZACIÓN DE LO ESTÉTICO

La relación entre dandismo y Psicología es peculiar, ya que el dandismo representó lo contrario de la tematización psicológica del arte. En vez de una psicologización de lo estético, supuso una estetización de lo psicológico. No pretendió, claro está, una estetización de la Psicología en cuanto disciplina, sino una estetización del objeto de la Psicología, o sea, del sujeto. Con ello definió una subjetividad individualista que, sin embargo, no era la del sujeto autónomo e hiperreflexivo (auto-objetivado) promovido por gran parte de la Psicología. Con sus tecnologías del yo, los dandis alimentaban la reflexividad, pero huían de la pretensión de disciplinar científicamente la vida. Rechazaban cualquier fundamentación trascendental de la existencia, incluyendo la científica. Para el dandi, el sentido de la vida es el cultivo artificioso, artístico, del propio yo. A diferencia de otras actividades humanas, el arte constituye un fin en sí mismo y por

eso se confunde con la vida: porque ni el uno ni la otra son más que pura inmanencia. El yo sólo puede ser –si pone en ello el talento y la disciplina suficientes– una obra de arte. En el fondo, la única posible, dado que las artes tradicionales o bien conservan residuos de utilidad, y por tanto de algo que las trasciende, o bien son a su vez lugares donde explorar nuevas formas de vida.

Siguiendo el trabajo de Castro, Pizarroso y Morgade (2005), que nos servirá de apoyo en este apartado, recordemos que entre el último tercio del siglo XIX y el primero del XX los saberes psicológicos se ocupan del ámbito de lo artístico y lo estético intentando convertirlo en un objeto de estudio positivo por dos vías no siempre fáciles de conciliar: las que Wundt unió en torno a su Psicología fisiológica y su Psicología de los pueblos. Ello forma parte de un proceso que va minando la concepción clásica de lo estético como lugar de encuentro armónico entre la belleza, la bondad y la verdad. La idea de lo bello universal y hecho para ser contemplado se va cuestionando en el siglo XVIII debido a la indagación en la individualidad del artista y en el proceso de percepción de la obra de arte como algo placentero o vinculado al sentimiento. Kant constituye a este respecto un punto de inflexión. Para él, lo bello no se subordina directamente a lo bueno o lo verdadero. El gusto estético es independiente del placer sensorial, pero también, en principio, de la verdad y la bondad de las representaciones que lo generan. Se basa en el libre juego de la imaginación y el entendimiento con la armonía de las formas producidas por la intuición sensible. Kant subraya la dimensión gratuita del arte –lo estético es un fin en sí mismo– y problematiza la relación entre sujeto y objeto al analizar dos temas típicamente decimonónicos: por un lado, la identificación entre el observador y lo observado, y por otro lado, la posibilidad de un desequilibrio entre ambos si el objeto ahoga al sujeto (base del sentimiento de lo sublime). Kant seguía pretendiendo algún tipo de armonía entre sujeto y objeto, y es precisamente esa armonía la que cuestionan el romanticismo, el esteticismo o el decadentismo. No es casual que el dandismo fluyera entre estos movimientos, si atendemos a la idea kantiana según la cual se cae en aberraciones cuando se rompe el equilibrio entre lo bello y lo sublime: «el sentimiento de lo bello degenera cuando en él falta por completo lo noble, y entonces se le denomina *frívolo*. A una persona masculina de este género, cuando es joven se la conoce por un *lechuguino*» (Kant, 1764/1985, p. 138).

La Psicología tratará de positivizar esos problemas kantianos indagando en la génesis y la estructura de los fenómenos estéticos. En cuanto a la génesis, en la segunda mitad del XIX se plantean opciones teóricas donde se debaten el idealismo romántico, que remite la psicogénesis del arte a lo afectivo, y el racionalismo heredado de la Ilustración, que preserva la distinción entre lo afectivo y lo intelectual de manera que sólo lo segundo confiere al arte su valor más elevado. Los orígenes del sentimiento estético, que los evolucionistas ligan a su funcionalidad, se buscan en el juego, la sexualidad, el lenguaje, la curiosidad, la psicomotricidad, la comunión con el medio o con los demás,

etc. Algunos autores quisieron evitar tanto la subordinación de lo estético a mera utilidad adaptativa en sentido primario (la idea de que el arte se explica sin residuo apelando a la satisfacción de necesidades adaptativas de supervivencia) como la opción de sacar el fenómeno estético de la evolución subrayando su carácter de actividad inútil, lúdica y, por tanto, ajena a la adaptación. Para evitar ambos extremos se optaba por una suerte de panesteticismo en virtud del cual la estética era la clave de la bóveda psicológica humana: toda actividad incluye una dimensión estética en la medida en que alberga algún grado de exploración, creatividad o reconciliación con el entorno. El caso de Baldwin, con su pancalismo, es ejemplar a este respecto (Loredo y Sánchez, 2004). La opción de los dandis y los estetas también era panestética, pero de un modo peculiar: no es que toda actividad albergara algún componente estético, sino que, en rigor, ni siquiera cabía hablar de actividad si no era íntegra e integralmente estética. Fuera de la estética acechan el tedio y la mecanización de la vida.

En cuanto a la estructura de los fenómenos artísticos, es posible analizar los enfoques de los psicólogos decimonónicos de acuerdo con tres momentos: la producción, el producto y la recepción. Estudiar la producción de la obra de arte requería una teoría de la creación que se solía definir en torno a la psicología del genio. Las alternativas oscilaban entre el colectivismo (el genio es depositario y reflejo de su entorno social) y el individualismo (el genio es un individuo singular e incomprendido o enfermo). Los dandis llevaban ese individualismo hasta el punto de eliminar la objetividad del producto artístico: la única obra de arte es uno mismo. Oscar Wilde deseaba ser intenso (Villena, 2004) y Baudelaire (1909/1999) hablaba de «ser sublime sin interrupción».

El producto artístico lo suelen entender los psicólogos del XIX en términos de procesos intelectuales superiores que controlan los inferiores para dar lugar a obras en las que el sujeto se reconcilia con alguna objetividad universal ligada a una determinada concepción de lo humano, lo social o lo cultural. De nuevo, los dandis rompían ese carácter excelso de la obra de arte entendida como objeto. Buscaban ser excelsos ellos mismos, aunque para ello tuvieran que convertirse en objetos de contemplación.

Por último, la recepción del producto artístico se vincula con los sentimientos estéticos. Se trataba de identificar las variables –culturales, psicofisiológicas– que medían la apreciación de la obra de arte. Algunos autores cuestionaban la identificación kantiana entre estética y belleza, abriendo el ámbito de lo estético a experiencias de conmoción, sorpresa, diversión y terror. En general, la belleza se concebía como un principio de unidad en la pluralidad que permitía el ajuste entre las formas de los objetos y las facultades psicológicas. La mayoría de las propuestas psicológicas de la época seguían aspirando a algún tipo de reconciliación entre el sujeto y el objeto, entendido este último en términos de naturaleza o bien de humanidad. Aunque hubo versiones del esteticismo que buscaban un sentido último a la existencia por la vía del contacto con alguna autenticidad velada, el dandismo acostumbraba a ser más nietzscheano y

renunciar a esa pretensión, limitándose a constatar que la reconciliación es imposible y sólo cabe vivir.

LA ESTETIZACIÓN DE LO PSICOLÓGICO

Como vemos, frente a la positivización del fenómeno estético que lleva a cabo la Psicología decimonónica tomando como referente el objeto artístico y focalizando sus análisis en la subjetividad de los creadores y espectadores, los dandis rompen la distinción entre objeto y sujeto y se convierten a sí mismos en objetos artísticos. Productor y producto se funden. Si acaso, queda fuera de ellos el tercer elemento, el receptor, pero de un modo peculiar: los dandis viven para exponerse ante un público que ha de ser igual de selecto que ellos. A la masa la desprecian. Su actitud en los círculos sociales que frecuentan es o bien la del aburrimiento teatralizado, que no deja de ser otra forma de desprecio, o bien la del reto constante al interlocutor, quien sólo puede estar a la altura de las circunstancias siendo él mismo otro dandi, es decir, entrando en un juego de espejos.

El dandismo transforma prácticas de subjetivación previas y las pone mirando de cara al futuro. Lo hace en el contexto de la decadencia de la aristocracia y el auge del capitalismo industrial. A comienzos del XIX la sociedad de masas y la mercantilización de las cosas eran algo embrionario pero ya palpable y, para los dandis, monstruoso. Los nobles tenían que medirse con una clase social a la que era imposible sofocar debido a su poder económico: la burguesía, cuna de muchos dandis. Al mismo tiempo, la ascendente burguesía encontraba en la aristocracia un modelo a imitar y quería mezclar su sangre con la sangre azul. No sin recelos, aristócratas y burgueses se dejaban influir mutuamente.

Así pues, el dandi es una figura que recoge diversos componentes de figuras previas (pícaro, cortesano, monje, petimetre...) y actúa a modo de prisma que los descompone y recompone proyectándolos sobre formas de subjetividad contemporáneas, que llegan hasta nuestros días (hombre-masa, consumidor, individuo flotante...). Constituye además un jalón en la historia del ascetismo occidental, puesto que hereda, transforma y lega determinadas tecnologías del yo (Foucault, 1988/1990) que le son características. De ahí que Foucault (1984/2003) diga que el dandismo expresa una actitud propia de la modernidad decimonónica, paralela a la necesidad de reelaborar libremente la realidad: la actitud de tomarse a sí mismo como objeto y reinventarse sin buscar ningún yo oculto o auténtico.¹

1. A veces se subraya que en sus últimos escritos Foucault recurrió a las tecnologías del yo buscando una vía intermedia entre el sujeto clásico y la anulación postestructuralista del sujeto, de modo que la idea del yo que se inventa a sí mismo uniendo arte y vida constituiría para él una suerte de esperanza de resistencia frente al poder (Shields, 2007; *cf.* Ure, 2007).

Salvo que recurramos a Brummell como encarnación del «tipo ideal», debemos subrayar que la figura del dandi nunca fue unívoca, sino plural.² Además, conforme avanza el siglo XIX va cambiando. Especialmente con su paso desde Inglaterra a Francia, el dandismo experimenta un cierto proceso de intelectualización (Scaraffia, 2007/2009). El dandismo social de 1800 pasa a ser un fenómeno con perfiles artísticos e intelectuales a finales del XIX, sin perder por ello sus connotaciones antiburguesas. Los dandis eran aristócratas de vocación pero desclasados por convicción. Pese a que muchos de ellos procedían de la burguesía, detestaban los valores burgueses. Sin embargo, tampoco estaban realmente integrados en la aristocracia. Hazlitt (1828/2010, p. 33) decía de Brummell que constituía «una clase en sí mismo». El individualismo era la nota dominante.

Sin ánimo de exhaustividad, vamos a repasar las fuentes culturales del dandismo, bien entendido que no siempre los dandis las asumían de manera expresa. Tampoco todas tuvieron el mismo peso en todos los momentos ni en todos los casos. De hecho, algunas son posteriores a la aparición de los dandis. Se trata más bien de fenómenos culturales que cuajan en torno a determinadas actividades e ideas, aunque a la vez las desbordan.

El ascetismo. Si lo entendemos como la adopción de un conjunto de prácticas que el sujeto aplica sobre sí mismo a fin de lograr algún tipo de perfeccionamiento psicológico, entonces los dandis eran, sin duda, unos verdaderos ascetas. Algunas de sus técnicas entroncan con la tradición ascética occidental propiamente dicha, o sea, la religiosa. Es el caso del control de los movimientos corporales, la ritualización de los gestos o algún tipo de meditación diaria.

Ahora bien, pese a que en su versión original –inglesa– conservaba cierto eco puritano (D'Aurevilly, 1845/1974), el dandismo transformó la ascética en algo laico y hedonista. No se trataba de conseguir la perfección espiritual por la vía de la mortificación o la privación para entrar en contacto con la divinidad u obtener experiencias místicas, sino de alcanzar un autocontrol absoluto para presentarse ante los demás como un objeto estético. Se trataba de controlar las emociones, los pensamientos y los gestos, con el fin de adoptar una pose que debía convertirse en natural precisamente por haberse interiorizado como un hábito. El dandi tenía que parecer imperturbable, desdeñoso, cínico, aburrido, impredecible, brillante, alerta, impenetrable, seductor, fascinante, encantador, impertinente, lánguido, despreocupado, distante, bello... A base

2. El londinense George Bryan Brummell (1778-1840) es el «mito de los orígenes» del dandismo. Con frecuencia se le considera el modelo para los dandis posteriores. Una informativa biografía suya es la de Ian Kelly (2005). En cuanto al dandismo en general y su evolución, las fuentes secundarias de mayor interés son los trabajos de Dooren (2006), Favardin y Bouëxière (1988) y Moers (1960), así como la primera parte de la tesis de Gloria Durán (2009).

de práctica concienzuda, la apariencia se acababa convirtiendo en realidad. D'Aurevilly (1845/1974, p. 170) lo decía con una sensibilidad nietzscheana anticipada: «para los dandis [...] *parecer es ser*».

En materia de ascetismo, los dandis –al menos en la segunda mitad del siglo– eran perfectamente conscientes de su condición. Baudelaire (1863/1974, p. 108) afirma que «el dandismo linda con el espiritualismo y el estoicismo». Y añade:

Para quienes son a su vez sus sacerdotes y sus víctimas, las complicadas condiciones materiales a las que se someten, desde la toilette irreprochable a cualquier hora del día y de la noche hasta los lances más peligrosos del deporte, no son en realidad más que una gimnasia apropiada para fortificar la voluntad y para disciplinar el alma (Baudelaire, 1863/1974, p. 109).

La concepción barroca del mundo como teatro. Va ligada a la teatralización de la vida e incluye componentes de picaresca. Se trataba de adoptar modos de comportamiento que permitieran situarse en una determinada posición, practicándolos de una manera sistemática; algo asociado a lo que Erving Goffman (1959/2001) ha denominado «el arte de manejar las impresiones». Es el arte de calcular el efecto social del propio comportamiento y controlarlo en consecuencia. Goffman no pensaba que ese control fuera necesariamente consciente, pero en el caso de los dandis sí lo era, aunque aspirase a automatizarse de modo que el personaje y la persona se fusionaran.

A principios del XIX los dandis transformaron la teatralidad barroca –ligada al mundo cortesano– apropiándose de ella y a la vez poniéndola en evidencia. La transformaron simplificándola y la pusieron en evidencia mediante la ironía. Los dandis conservaban siempre un punto de no tomarse en serio a sí mismos. Al igual que la sociedad de los siglos XVII y XVIII, se entregaban al juego de máscaras, pero exacerbando su carácter lúdico y adoptando la que más les conviniera en cada momento: podían ser impertinentes frente a un marqués, tiernos ante un niño y despreocupados en una taberna portuaria. Dorian Gray...

...solía maravillarse por la psicología superficial de quienes conciben el Yo en el hombre como una cosa simple, permanente, digna de confianza, y de una única esencia. Para él, el hombre era un ser con miles de vidas y miles de sensaciones, una criatura multiforme y compleja que llevaba dentro de sí misma extraños legados de pensamientos y pasiones (Wilde, 1890/2000, p. 145).

En cuanto a la simplificación, Brummell –el primer dandi– se oponía al gusto recargado, dieciochesco, de la aristocracia nostálgica del absolutismo, llevado al extremo por los *fops*; algo que cualquier advenedizo podía imitar con sólo tener dinero para pagarse pelucas, telas fastuosas y joyas. Brummell optó por un estilo basado en

la distinción, no en el dinero, e instauró una indumentaria con cortes simples, líneas rectas, austeridad cromática y escasos ornamentos (Moers, 1960). Contra la ostentación de los nuevos ricos, Balzac (1830/1974, p. 55) subrayaba que «el efecto más esencial de la elegancia es ocultar los medios».

Los modales cortesanos. Son otra forma de «manejar las impresiones». Según Norbert Elias (1969/1982), proceden de la necesidad de confianza recíproca entre los señores feudales. Los nobles necesitaban tener muy claros los códigos de conducta y los signos que les habían de orientar acerca del estado de sus relaciones con otros nobles y con el rey. Con el advenimiento del absolutismo, a ello se sumó una nobleza urbana y cortesana que buscaba nuevos criterios de distinción frente a la nobleza rural. Los modales cortesanos conocen entonces su apogeo. Lo que hacen los dandis, en un momento en que la aristocracia pierde fuerza, es apropiarse de los modales cortesanos exagerándolos hasta rozar la parodia. Por eso los aristócratas genuinos les veían con una mezcla de fascinación y recelo. Fascinación porque les recordaban quiénes eran: los depositarios de un mundo majestuoso amenazado por la vulgaridad. Y recelo porque también les recordaban quiénes eran al poner de manifiesto la falsedad subyacente a ese mundo y su decadencia.

Al buscar la distinción, los modales cortesanos recurren a sutilezas y detalles que, como en todos los grupos cerrados, únicamente son perceptibles para el iniciado. Los dandis juegan con eso. Dominan el código y a la vez –por dominarlo– se permiten en ocasiones conculcarlo. Además, lo combinan con una filosofía de vida que se va haciendo más evidente conforme avanza el siglo XIX, especialmente con los estetas y decadentes del último tercio: el culto al artificio y la máscara, el rechazo de las sustancias en favor de los accidentes. D'Aurevilly (1845/1974, p. 137) afirmaba que «el dandismo es una manera de ser compuesta por entero de matices». Y Balzac (1830/1974, p. 54) recurría a la comparación con Cuvier –quien infería el animal completo a partir de un hueso– para señalar que «un hombre de gusto juzga, al igual que un artista, a partir de una nadería».

El héroe romántico. El romanticismo aporta a los dandis la ruptura con el clasicismo y la concepción armónica de la belleza (Camus, 1951/2001). El héroe romántico tiene en común con el dandi su rebeldía, su malditismo, su orgullo y su búsqueda de una vida intensa que a la vez le deja exhausto. Ahora bien, a diferencia de los románticos, los dandis no añoran nada (no padecen melancolía sino aburrimiento, *ennui*, *spleen*), detestan lo natural (son urbanitas y aman el artificio), sustituyen el amor por el juego galante y no creen en ningún tipo de autenticidad, de modo que no buscan un yo o una colectividad primigenia que deba expresarse, ni tampoco la redención por el amor. D'Aurevilly (1845/1974, p. 151) advertía de que «amar, incluso en el sentido menos

elevado de esta palabra, desear, presupone siempre depender, ser esclavo del propio deseo». Mientras que el romántico es apasionado, el dandi debe mostrar una serenidad insobornable. Eso sí, es la frialdad de quien vive instalado en un escepticismo que aún conserva el recuerdo de las certezas absolutas: «La serenidad del dandismo es la pose de un espíritu que ha tenido que volver del revés muchas ideas y que está excesivamente hastiado para enfervorizarse» (D'Aurevilly, 1845/1974, p. 145).

La filosofía nietzscheana. Al dandi Reginald, un personaje literario de Saki, le reprochan su cinismo en los siguientes términos: «Oh, es usted simplemente exasperante. Ha estado leyendo a Nietzsche hasta perder completamente cualquier sentido de la proporción moral» (Saki, 1904/2009, p. 35). Los dandis fueron nietzscheanos *avant la lettre*. El filósofo alemán teorizó algo que el dandismo venía poniendo en práctica desde principios del siglo: la concepción del yo, la vida o la personalidad como una obra de arte. Esta concepción tiene que ver con la desfundamentación de la moral tradicional en el contexto de la caída del Antiguo Régimen, la decadencia del cristianismo, la industrialización, el crecimiento de las grandes ciudades, la extensión de las comunicaciones, etc. Según se recalcó más arriba, el arte es la única actividad que no se trasciende a sí misma, esto es, que no necesita una fundamentación externa.

Como subraya Juan Herrero (2002), cuyo ensayo seguimos de cerca en este epígrafe, para Nietzsche no hay ser, sino sólo devenir. Y en el devenir no se reconcilian los opuestos; simplemente luchan. De ahí la reivindicación de la paradoja, que enuncia a la vez una falsedad manifiesta y una verdad implícita. La paradoja, presente en el *witticism* de los dandis (*vid. infra*), adquiere con Nietzsche un poso filosófico porque representa una nueva forma de pensar y vivir. Refleja el hecho de que las cosas no son esencias inmutables, y las contradicciones son constitutivas de la realidad. La subjetividad polimorfa de los dandis (sus máscaras) o su reivindicación del derecho a contradecirse (Scaraffia, 2007/2009) evidencian esa concepción del mundo. Puesto que no hay nada –ni religión, ni naturaleza humana, ni historia, ni patria, ni tradición, ni moral– que trascienda la vida, vivamos lúdica o deportivamente, buscando formas excelsas de existencia que sean ante todo creativas, novedosas, sorprendentes. En *Rojo y negro* un dandi experimentado habla con el protagonista y dice: «Haced siempre lo contrario de lo que se espera de vosotros. Ésa es [...] la única religión de la época» (Stendhal, 1830/2008, p. 352). Y Oscar Wilde sentencia: «Uno debiera ser siempre un tanto improbable» (Villena, 2004, p. 288). El desclasamiento social y la concepción artística de la personalidad subyacen a este tipo de máximas, al igual que el inconformismo.

Embellecer la vida significa no conformarse con su finitud y su estructura caótica. Puesto que la vida es finita, que al menos sea intensa. Y, puesto que es informe, hay que dotarla de belleza como el escultor hace con la piedra. Semejante tarea, empero,

carece de asideros ontológicos: no puede basarse en nada ajeno a la vida misma. De ahí la imposibilidad de las autenticidades. Únicamente hay máscaras, y cada cual ha de buscar su estilo, es decir, su particular manera de ejercer el arte de vivir. La idea nietzscheana de que, si no hay *noúmeno* –si no hay una verdadera realidad–, todo es apariencia y entonces no cabe devaluar el *fenómeno*, subyace al epigrama wildeano «sólo los superficiales no juzgan por las apariencias» (Herrero, 2002). Es algo que ya anidaba en el dandismo de principios del XIX: «La caída de un collar o un mechón rizado pueden transmitir más emoción de lo que supone la persona superficial. [...] Nada es superficial para un observador profundo. Es en las futilidades donde la mente se traiciona a sí misma» (Bulwer-Lytton, 1828/1972, p. 179).

El esteticismo. Promovido a finales del siglo XIX por autores como Walter Pater o John Ruskin, es una versión inglesa del decadentismo. Proclama que la belleza es el fin último de la vida, por encima de aspectos morales, económicos, políticos, religiosos, etc. (Villena, 2004). Exacerba la idea kantiana de que el juicio estético es relativamente independiente del juicio moral, práctico o intelectual. Los esteticistas lo consideran preponderante. Aunque algunas versiones del esteticismo –la de Ruskin– tenían connotaciones ético-políticas e incluso religiosas, ligadas a un socialismo que pretendía poner el arte al servicio del embellecimiento de la vida de todo el mundo, otras versiones –la de Pater– asumían perspectivas sensualistas que miraban al hedonismo y proponían que, puesto que todo es fugaz y limitado, la felicidad consiste en experimentar, con la mayor intensidad posible, la mayor cantidad y calidad de sensaciones. Los dandis anticipan esa actitud en los albores del XIX, cuando intentan convertir su vida en una sucesión de momentos sublimes. A finales del siglo hay dandis estetas, como Oscar Wilde, que explicitan la actitud hedonista y hacen consistir la vida en una constante y afanosa búsqueda de experiencias: «En esta vida, como mucho, se puede tener una gran experiencia, y el secreto está en reproducirla con la mayor frecuencia posible» (Wilde, 1890/2002, p. 81). Ahora bien, el esteticismo del dandi es trágico. Fuera de los momentos excelsos, la vida es tediosa, absurda: «Lo menos frecuente en este mundo es vivir. La mayoría de la gente existe, eso es todo» (Wilde, 1890/2002, p. 82). El dandi es un ególatra porque adorándose a sí mismo se olvida del mundo: un personaje de *El retrato de Dorian Gray* afirma que «convertirse en espectador de uno mismo significa escapar al dolor de la vida» (Wilde, 1890/2002, p. 80). Yendo más al límite, Baudelaire hablaba del suicidio como un sacramento de los dandis (Scaraffia, 2007/2009).

DANDISMO Y TECNOLOGÍAS DEL YO

¿Cómo se apropian los dandis de esos materiales culturales que acabamos de repasar? ¿Cómo los «internalizan»? De acuerdo con la concepción de la historiogénesis del

sujeto que estamos manejando, las figuras de la subjetividad históricamente dadas no representan especificaciones de una arquitectura psicológica universal previa, sino que son constitutivas de lo psicológico. No hay una «personalidad» del dandi que explique su comportamiento. Los dandis —ya se ha indicado antes— eran individuos muy variados. Lo que tenían en común no era un tipo de personalidad, sino una forma de vida, que de todos modos admitía diferentes versiones (recuérdese que en este artículo tomamos como referencia un «tipo ideal»). Esa forma de vida les exigía una autoconstrucción ascética basada en criterios estéticos. No es casual que algunas recreaciones literarias de los dandis pertenezcan al género de las *bildungsroman* o novelas de formación. Estas novelas narran el desarrollo de un personaje desde su infancia o juventud hasta su madurez, y lo hacen en términos de un desarrollo moral o psicológico posibilitado por ciertas circunstancias de las que se vale o por determinados esfuerzos de autosuperación (Escudero, 2008). Los relatos picarescos renacentistas anticipan las *bildungsroman*, cuyos primeros ejemplos son *Las penas del joven Werther* (1774) o *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796), de Goethe. Dentro de la literatura dandi son *bildungsroman* títulos como *Vivian Grey* (1827), de Disraeli, *Pelham or The adventures of a Gentleman* (1828), de Bulwer-Lytton, *Rojo y negro* (1830), de Stendhal, *El retrato de Dorian Gray* (1890), de Wilde, y *The History of Pendennis* (1898), de Thackeray.

Pues bien, las fuentes culturales del dandismo que repasamos en el apartado anterior se vehiculan psicológicamente en los dandis concretos mediante una serie de tecnologías del yo que implican una auténtica gimnasia de la voluntad. La formación del dandi, su *bildung*, es posible gracias a ella. En general, ninguna de esas tecnologías es nueva en sí misma. Todas constituyen reciclajes de prácticas que ya existían. Lo que hacen los dandis es subvertirlas y darles un nuevo significado, eminentemente antiburgués. Quizá la mayor novedad radique en su uso de la *toilette*, como veremos dentro de un instante.

Podemos clasificar las tecnologías del yo de los dandis en seis categorías, bien entendido que las fronteras entre ellas son con frecuencia borrosas.

Entorno. Según Scaraffia (2007/2009, p. 121), «la amplia atención que el dandi presta al mundo exterior, su cuidado de los objetos, es el prelude del final de la falsa división entre sujeto y objeto, de la oculta continuidad entre el yo y el mundo». Porque el dandi «se convierte en tal humanizando los tejidos y los objetos y, a su vez, siendo transformado por ellos» (*ibid.*). Ya hemos visto que los dandis se convertían a sí mismos en objetos de contemplación estética y, paralelamente, subjetivaban todos los objetos. En sus tiempos de estudiante oxoniano, Oscar Wilde miraba los jarrones chinos con que había decorado su habitación y exclamaba: «¡Ojalá llegue a ser digno de esa porcelana azul!» (Villena, 2004, p. 30). Años después, al regreso de un viaje a los Estados Unidos, declaró: «¡Bah, el Atlántico me ha defraudado!» (Villena, 2004,

p. 46). Los dandis huían de la concepción mercantil de los objetos como cosas útiles y profundizaban en la concepción estética de los mismos. De ahí su fusión con ellos. Además, muchos eran coleccionistas. Percibían en el coleccionismo la plasmación de la insignificancia de los objetos, que se desvanecen en favor del sujeto, quien –recíprocamente– se desvanece en lo que Montesquiou (1912/2011, p. 37) llamaba «la seducción ejercida por los objetos». Brummell, pese a sus apuros económicos, gastaba grandes sumas de dinero en muebles, tabaqueras de rapé (que coleccionaba), porcelana de Sèvres, bastones, ediciones selectas de libros, etc. En general, los dandis procuraban rodearse de las mejores cosas, creando una atmósfera que fuera a la vez una proyección de su personalidad y una suerte de refugio ante el mundo. En esto también eran metódicos: de Brummell se decía que «su mobiliario era producto de años de estudio» (Thornbury, 1896/2010, p. 96). Por último, Jean Floressas des Esseintes, el protagonista de la novela de Huysmans *À rebours* (1884), llegó a adquirir una casa cuyas estancias amuebló y decoró hasta el más mínimo detalle de manera que le indujeran determinados estados psicológicos, entendidos éstos *more* estético (Loredó y Castro, 2011).

Indumentaria. Pendennis, un dandi literario, es descrito así en la novela del mismo nombre publicada por William Makepeace Thackeray:

Pen lucía majestuoso, grandioso. Parecía un dandi. Se había ataviado de una manera especialmente inteligente y brillante. Su sombrero blanco y sus pantalones de dril blancos, su corbata de colores, su luminoso chaleco, sus cadenas de oro, los gemelos de su camisa, le daban un aire de príncipe de sangre azul por lo menos (Thackeray, 1848/1994, p. 626).

Sin embargo, el atuendo en sí mismo era lo menos importante para los dandis. Su indumentaria reflejaba una superioridad moral, una aristocracia de espíritu. En principio, tampoco tenían interés alguno en que los burgueses o el vulgo admirasen su aspecto. Despreciaban la moda y cualquier otro uso utilitario o mercantil de la ropa. Sólo deseaban llamar la atención de las personas capaces de apreciar su buen gusto, o sea, de otros dandis. Por supuesto, no deseaban presumir de vestimenta, como lo haría un burgués endomingado, sino en todo caso de porte, distinción o estilo, que no se adquieren con dinero (algunos raspaban con un vidrio roto sus chaquetas nuevas para que no parecieran tales). Así describe Eugène Marsan al hispanista Maurice Barrès:

Alto, de anchas espaldas, la cabeza con un magnífico porte. Su gracia juvenil fascina por momentos. Sin duda, transmite más energía que fuerza. Debe protegerse constantemente, mediante una higiene severa, contra los vaivenes de un alma difícil. Las horas centrales del día le pesan. Camina para vencerlas. Los

jóvenes imitan los gestos que hace cuando pregunta o cuando rechaza algo con un mohín de disgusto. Quien sabe observar dice de él: 'es un príncipe'.

Su elegancia radica en su persona física y moral. Más que en su forma de vestir, voluntariamente simple, radica en su actitud, sus movimientos (Marsan, 1922-30/2009, p. 23).

Como se apuntó antes –al hablar sobre el pensamiento nietzscheano–, la idea de estilo era muy importante a finales del XIX. Recogía la desconfianza hacia los modelos de vida homogeneizantes que anticipaban la sociedad de masas del siglo XX. El estilo equivalía a la manera que cada cual tenía de construir su propia vida como una obra de arte. La indumentaria no era más que un reflejo de eso. A veces, los dandis cambiaban su manera de vestir para huir de la monotonía y evitar convertirse en una especie de iconos de la moda (cuando advirtió ese peligro, Brummell simplificó los cortes y colores de su ropa).

Gestualidad. El lenguaje corporal podría entenderse como una vertiente de las técnicas del cuerpo y el vestido. Lo que buscaban los dandis era una naturalidad impostada, conseguida mediante un control total de los movimientos y una ritualización de los gestos (Scaraffia, 2007/2009). Esto lo practicaban sin descanso en salones, clubes, fiestas y paseos. Su objetivo era interiorizar hasta tal punto la gestualidad artificial que pareciera completamente espontánea. En un relato ya citado más arriba, el protagonista, Reginald, le dice a su interlocutor: «si desea una lección de elaborada artificialidad, límitese a observar la estudiada despreocupación de un gato persa entrando en un salón concurrido y luego vaya y practíquelo durante un par de semanas» (Saki, 1904/2009, p. 49).

El control de la mirada y el cálculo de las distancias desempeñaban un papel muy importante. A veces iban ligados a cierta impertinencia elegante que buscaba seleccionar a las personas con quienes interesaba relacionarse pero sin cerrar del todo las puertas a las que no convenían. En la siguiente cita de la novela *Granby* se aprecia muy bien esto (la alusión a la miopía se debe a que, según decían, Brummell fingía ser miope cuando no quería saludar a ciertos individuos):

En lo que respecta al arte de dejar con el saludo en la boca, [Vincent Trebeck] brillaba con luz propia. Sabía cuándo, dónde y cómo practicarlo. Sin necesidad de simular miopía, su mirada podía vagar tranquila y desviarse como sin querer para esquivar a la persona proscrita. No era una mirada que estuviera fijándose en algo o fuese a hacerlo. No miraba al vacío pero tampoco a un objeto definido. Ni estaba ocupada ni estaba abstraída. Era una mirada que le excusaba ante la persona ignorada y a la vez impedía que ésta le abordara (Lister, 1826, p. 119).

Autocontrol. Los dandis se escrutan constantemente. A la vez que sus gestos y movimientos, monitorizan sus pensamientos y sus emociones. Sobre todo es así cuando se trata de jóvenes que inician su *bildung*, como el protagonista de *Rojo y negro*, Julián Sorel, de quien Stendhal (1830/2008, p. 118) resalta «la continua atención con que estudiaba sus menores actos». Es necesario controlar escrupulosamente y sin descanso los efectos del propio comportamiento si se quiere aparecer ante los demás convertido en un auténtico dandi. Balzac hablaba a este respecto de...

...la universalidad de la más alta de todas las ciencias: aquella que abarca todos los momentos de nuestra vida, que gobierna todos los actos de nuestra vigilia y los instrumentos de nuestro sueño [...], aquella, en fin, que continúa reinando incluso durante el silencio de las noches (Balzac, 1830/1974, p. 51).

Ya se ha señalado que el autocontrol psicológico de los dandis es la contrafigura del apasionamiento y la espontaneidad propios de la subjetividad romántica. Refiriéndose al enamoramiento, el protagonista de *Granby*, Vincent Trebeck, afirma lo siguiente:

Me temo que la palabra 'indiferencia' [respecto a las mujeres] es la que mejor se aplica a mi caso. De hecho, es responsabilidad mía: soy indiferente. [...] Puedo hablar, reír y galantear con las mil preciosas cabezas huecas con las que uno se encuentra en sociedad, así como mantener un tono de chanza intrascendente, pero se trata de un puro hábito o de simple ociosidad. Ellas no suscitan en mí interés alguno (Lister, 1826, p. 190).

Meditación. La principal tecnología del yo de los dandis, aquella que les permite encontrarse consigo mismos para engrasar la maquinaria del artificio en qué consiste su personalidad, es sin duda la *toilette*. De Brummell se decía que dedicaba a ella varias horas cada día. Constituía un auténtico ejercicio espiritual (no necesariamente solitario, pues a veces asistían algunos aprendices de dandismo). La *toilette* la vivían los dandis como una especie de meditación que relajaba y preparaba para el mundo. Con ella se reconstruían a sí mismos cada mañana. Era una especie de oasis donde no cabían el apresuramiento ni el descuido. Balzac (1830/1974, pp. 70-71) afirmaba que «la incuria en la toilette es un suicidio moral», y que su práctica es, «al mismo tiempo, una ciencia, un arte, una costumbre y un sentimiento». Hacer el nudo de la corbata podía suponer tanto método y tal atención a los detalles que constituía un momento de disolución del yo, de meditación (Scaraffia, 2007/2009). En *Pelham*, la novela publicada en 1820 por Edward Bulwer-Lytton, se exponen veintidós máximas del dandi, una de las cuales reza así: «Mantén tu mente libre de todo sentimiento violento a la hora de la *toilette*. Para tener éxito es absolutamente necesaria una serenidad filosófica. Helvétius

dice, con razón, que nuestros errores proceden de nuestras pasiones» (Bulwer-Lytton, 1828/1972, p. 177).

Es quizás en la *toilette* y lo que la rodea (ropa, perfumes, desayuno, relajación...) donde cabe identificar la aportación más específica de los dandis en lo que a tecnologías del yo se refiere. A lo largo de la historia, la tradición ascética había recurrido a formas de mortificación, privación, ayuno, ejercicios espirituales, aislamiento, etc. Aunque nunca hay novedades absolutas, el uso dandi de la *toilette* inauguró una suerte de ascética hedonista inédita hasta entonces. En 1896, el escritor y dibujante Max Beerbohm recreaba de la siguiente manera la *toilette* de un veterano dandi imaginario:

A las siete en punto lo despierta uno de sus valets, y es conducido a la segunda habitación, donde se baña, se le hace el shampoo y se le manicura; finalmente, se le envuelve en una bata de lana blanca. En la tercera habitación se ha dispuesto el desayuno en una mesa pequeña; a un lado, su correspondencia y algunos periódicos. Allí se toma el tiempo para dar sorbos a su chocolate y, con la misma calma, se entera de todo lo que hay que saber. Con un cigarrillo en la mano, permite que vaya despuntando su talante del día [...]. Finalmente, su estado de ánimo sugiere qué color, qué forma de atuendo vestirá. Llama entonces a su valet. [...] Por lo general, hacia el mediodía, pasa a la cuarta habitación: el vestidor. El no iniciado apenas podrá imaginar lo sorprendente que resulta el ceremonial que allí se verifica. Mientras escribo, puedo ver toda la escena en la memoria: el cuarto, de una sencillez austera, con sus muros de color limón, y el amplio armario de madera blanca [...]. Una vez que se ha establecido el régimen de aseo diario, no hay prisa, no hay vacilación. Es una *toilette* serena. Una flor no crece con más tranquilidad (Beerbohm, 1896/2010, pp. 70-71).³

Nótese el énfasis en la duración (varias horas), la escenografía (varias habitaciones), la simplicidad (decoración sobria), la teatralidad (ceremonia, rituales) y el sosiego (desayuno lento, ausencia de prisa). Por lo demás, la elección de la indumentaria debía responder a criterios racionales. Ni el más mínimo detalle podía dejarse al azar: «un hombre que domine la habilidad de vestirse ha de ser un calculador perspicaz» (Bulwer-Lytton, 1828/1972, p. 178). No obstante, el estado de ánimo del portador de la ropa debía tenerse en cuenta igualmente a la hora de elegir. El dandi descrito por Beerbohm ha ido escribiendo un *Journal de toilette* que registra todas las particularidades de su vestimenta cada día de su vida, pero también fantasea con un traje que cambie automáticamente de acuerdo con las oscilaciones emocionales de su portador

3. En el telefilme *Beau Brummell: This Charming Man*, producido por la BBC en 2006, hay escenas en las cuales se recrea la *toilette* del protagonista, a la que según parece también asistían de vez en cuando algunos aprendices de dandismo.

(que nunca deberían ser muy bruscas, pues entonces perdería la imperturbabilidad propia de su condición).

Habilidades sociales. Para ser aceptados en los círculos de la buena sociedad, los dandis debían desplegar todo un conjunto de habilidades que les garantizaran la simpatía de quienes frecuentaban los salones y los clubes. Debían fascinar sobresaliendo, destacando, pero no tanto como para resultar demasiado excéntricos o impertinentes, en cuyo caso serían rechazados. En su novela *Vivian Grey*, Disraeli (1827/1946, p. 30) escribe que «uno debe tener sangre aristocrática, o un millón, o ser un genio». Ser un genio consistía en mantenerse siempre en el filo entre la mordacidad y la ofensa, entre lo sublime y lo ridículo, entre lo misterioso y lo insustancial.

Las habilidades sociales de los dandis, heredadas de los modales cortesanos, exigían una mezcla ponderada de ingenio, prudencia, manejo de los silencios y frivolidad. Sólo así podían entretener y fascinar sin resultar demasiado antipáticos. Ello requería un conocimiento amplio y preciso de las personas con quienes les convenía relacionarse: «Para desenvolverme bien entre toda esa gente –se dijo Julián– debo escribir los nombres y una pequeña indicación sobre los caracteres de los personajes que entran en este salón» (Stendhal, 1830/2008, p. 320). También era necesario un buen control de los tiempos, además de los espacios: «Famoso principio del dandismo: ‘Permaneced entre la gente todo el tiempo necesario para producir efecto; y cuando se haya producido el efecto, retiraos’» (D’Aurevilly, 1845/1974, p. 152).

Por supuesto, nada de eso debía notarse. Las tecnologías del yo han de ser invisibles, igual que la técnica en una buena obra de arte. Cualquier descuido en este aspecto sería imperdonable, pues revelaría un esfuerzo y una implicación psicológica que romperían de inmediato el encanto del dandi, quien dejaría de ser un individuo despreocupado para acercarse peligrosamente al burgués o al arribista. Una anécdota de Brummell pone de manifiesto esa aparente despreocupación (aunque en el caso de los dandis carece de sentido la distinción entre apariencia y realidad). Sentado a la mesa, le pregunta a su criado, que está tras él:

- ¿John?
- Sí, señor.
- ¿Quién es la persona a mi derecha?
- Si me permite el señor, se trata del marqués de Headfort.
- ¿Y a mi izquierda?
- Es milord Yarmouth.
- ¡Ah, muy bien! (Hazlitt, 1828/2010, pp. 37-38)

Lenguaje. El tipo de conversaciones y la forma de hablar epigramática e irónica de los dandis podrían considerarse un capítulo de las relaciones sociales o incluso del autocontrol psicológico, en la medida en que se trata de una gimnasia de la inteligencia (una inteligencia que ha de ser más ingeniosa que profunda, y de hecho a Julián Sorel, el protagonista de *Rojo y negro*, le decían que su gravedad revelaba su origen humilde). Aparte del manejo de los silencios, el *witticism* (la frase ingeniosa) era el arte del lenguaje propio de los dandis. Con variantes más cercanas a la burla o el chascarillo y otras claramente epigramáticas, las sentencias agudas, cáusticas o paradójicas constituían perlas a cultivar con devoción –por ejemplo, «cumplir los treinta es haber fracasado en la vida» (Saki, 1904/2009, p. 30). No en vano Dorian Gray le reprocha a su amigo Lord Henry que sería capaz de vender a cualquiera por un buen epigrama (Wilde, 1890/2000).

Parafraseando un verso de Pope, el crítico literario William Hazlitt decía de los sarcasmos de Brummell que nada existía entre ellos y el sinsentido. Eran tan sutiles y a la vez tan obvios que se hallaban suspendidos al borde de la estulticia. Pretender superarlos significaría caer en ella: «[Brummell] ha tocado el *ne plus ultra* que separa al dandi del necio» (Hazlitt, 1828/2010, p. 35). Entre las anécdotas de la vida de Brummell están las referidas a sus comentarios cuando le solicitaban su dictamen en materia indumentaria. Tras la insistencia de un noble para que le diera su opinión sobre el abrigo que se acababa de comprar, el dandi le espetó: «Bedford, ¿llamas a eso un abrigo?» (Jesse, 1854/1886, p. 64). En otra ocasión, se paró ante los zapatos de un amigo suyo y le preguntó cómo denominaba «aquellas cosas que cubrían sus pies», a lo que el amigo respondió: «zapatos, claro». Y entonces el dandi contestó con desgana: «Ah, zapatos. Pensaba que eran pantuflas» (*ibid.*). Además de expresar el modo en que volcaba el significado de la ropa en todo lo que no fuera su mera utilidad indumentaria, Brummell está ejerciendo aquí una actitud que años más tarde enunciaría Oscar Wilde cuando proclamaba que «sólo los frívolos no juzgan por las apariencias», «sólo los superficiales llegan a conocerse a sí mismos» o «la vida es algo demasiado importante como para hablar con seriedad de ella» (Wilde, 1890/2002, pp. 58-59 y 80). Tras esa actitud se encontraba la transposición nietzscheana de los valores tradicionales mediante la parodia y la ironía, ligada al sentido lúdico de la vida que señalamos más arriba.

CONCLUSIÓN

Se ha intentado mostrar que el dandismo fue la contrafigura de la Psicología del arte, en el sentido de que los dandis pretendían hacer arte con su propia psicología. Para ello recurrieron a fuentes muy diversas, de entre las cuales hemos destacado el ascetismo, la concepción teatral del mundo procedente del barroco, los modales cortesanos, la imagen del héroe romántico, la filosofía nietzscheana y el esteticismo.

Todo esto funcionó como un conjunto de herramientas o artefactos culturales que los dandis interiorizaron a través de varias tecnologías del yo relativas a su entorno físico, su indumentaria, su gestualidad, el control de sí mismos, la meditación, las habilidades sociales y el uso del lenguaje.

No hemos supuesto, por tanto, que existiera algo parecido a una «personalidad» del dandi, si por tal entendemos una serie de rasgos psicológicos que explicaran su manera de vivir. En lugar de eso, hemos supuesto que era esa manera de vivir la que definía un tipo de subjetividad específico, posible gracias al ejercicio de las tecnologías del yo antedichas. Si cuestionamos la idea de una «naturaleza humana» subyacente de la cual sujetos como los dandis fuesen meras manifestaciones históricas, podemos defender que en las figuras de la subjetividad históricamente dadas no se encuentra menos psicología que en un laboratorio de Psicología experimental. Sin duda hay, a diversos niveles y con diversos grados, componentes genéricos de la subjetividad humana (y animal), pero no son nada mientras no se especifiquen en contextos histórico-culturales concretos. De ahí que el problema de la historiogénesis del sujeto sea esencial para la Psicología.

En definitiva, el dandismo representó la plasmación histórica de un modo de ser sujeto que se apropió, transformándolas, de ciertas prácticas culturales y las puso al servicio de nuevas formas de vida. Después de la Primera y, sobre todo, la Segunda Guerra Mundial, emergieron con fuerza otras figuras de la subjetividad sin las cuales no se entendería la historia contemporánea: el trabajador, el hombre-masa, el individuo flotante, el ciudadano, el consumidor, etc. A ellas se han sumado recientemente otras con una fuerte carga identitaria o de alteridad: la mujer, el inmigrante, el homosexual, etc. Se trata de sujetos que suelen ser objeto privilegiado de los actuales saberes psicológicos, que no obstante también siguen operando sobre las figuras anteriores que aún perviven. De hecho, la Psicología podría considerarse un inmenso repertorio de tecnologías del yo al servicio de un tipo de sociedad que los dandis aborrecían: la sociedad de masas.

El grueso de la Psicología ha tendido a alejarse de la concepción de la vida como una obra de arte. Esta concepción exigía unas tecnologías del yo aplicadas por cada sujeto sobre sí mismo e interiorizadas. La intervención de expertos que las suministraran era algo que carecía de sentido. El de los dandis era un individualismo autogestionado. Pese a la inquietud al respecto de algunos psicólogos (Pérez-Álvarez y García-Montes, 2004), la Psicología suele jugar a favor de otra de las derivaciones históricas del individualismo: la que podríamos denominar neoliberal, que hereda componentes del individualismo burgués decimonónico, transformados por la sociedad de masas y de consumo. Con ello la Psicología dominante facilita el desplazamiento del protagonismo sobre la propia biografía hacia ámbitos acotados tecnocientíficamente en términos neurofisiológicos, psicodinámicos, cognitivos, conductuales, etc. Son ámbitos habitados por expertos que tienden a soslayar los componentes morales o políticos de la vida.

Los dandis solían ser tan conscientes de esos componentes que intentaban gestionarlos mediante la rebeldía estética.

Desde un punto de vista historiográfico, el análisis de fenómenos como el dandismo podría abrir el foco de indagación de los historiadores de la psicología y proyectarlo sobre ámbitos que, si bien no estaban institucionalizados ni acotados científicamente, guardan una estrecha relación con otros que sí lo estaban (Rose, 1998). Con ello se ganaría en capacidad crítica respecto al hecho de que la psicología es una práctica de subjetivación que, por más que desde finales del siglo XIX ocupe un espacio cultural privilegiado, se ha alimentado de otras prácticas igualmente presentes en nuestra cultura (Loredó y Blanco, 2011).

REFERENCIAS

- Balzac, H. de (1830/1974). Tratado de la vida elegante. En: VV.AA., *El dandismo* (pp. 19-76). Barcelona: Anagrama.
- Baudelaire, Ch. (1863/1974). El pintor de la vida moderna. En: VV.AA., *El dandismo* (pp. 77-124). Barcelona: Anagrama.
- Baudelaire, Ch. (1909/1999). *Mi corazón al desnudo y otros escritos póstumos*. Madrid: Valdemar.
- Berbohm, M. (1896/2010). De dandis a dandis. En: VV.AA., *La cuerda del dandismo* (pp. 43-75). México: Me Cayó el Veinte.
- Boulenger, J. (1907/1944). *Los dandys*. Madrid: Ediciones Aspas.
- Bulwer-Lytton, E. (1828/1972). *Pelham or The adventures of a gentleman*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Bürger, Ch. y Bürger, P. (1996-98/2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal.
- Camus, A. (1951/2001). *El hombre rebelde*. Madrid: Alianza.
- Castro, J., Pizarroso, N. y Morgade, M. (2005). La psicologización del ámbito estético entre mediados del siglo XIX y principios del XX. *Estudios de Psicología*, 26(2), 195-220.
- D'Aurevilly, J.B. (1845/1974). Del dandismo y de George Brummell. En: VV.AA., *El dandismo* (pp. 127-186). Barcelona: Anagrama.
- Disraeli, B. (1827/1946). *Vivian Grey*. Madrid: Alejo Climent.
- Dooren, T. van (2006). *From Brummell to Byron: The story of early nineteenth-century british dandyism*. Bruselas: University College for Sciences and Arts Vlekhó.
- Durán, G. (2009). *Dandismo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks*. Tesis doctoral. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Valencia.
- Elias, N. (1969/1982). *La sociedad cortesana*. México: FCE.

- Escudero, V. (2008). *Reflexiones sobre el sujeto en el primer bildungsroman*. Trabajo de investigación. Facultad de Filología, Universitat de Barcelona. (Disponible en <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/12126>>, acceso el 07/06/2001.)
- Favardin, P. y Bouëxière, L. (1988). *Le dandysme*. Lyon: La Manufacture.
- Fernández, T.R., Sánchez, J.C., Aivar, P. y Loredo, J.C. (2003). Representación y significado en psicología cognitiva. Una reflexión constructivista. *Estudios de Psicología*, 24(1), pp. 5-32.
- Foucault, M. (1988/1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1984/2003). ¿Qué es la Ilustración? En: *Sobre la Ilustración* (pp. 71-97). Madrid: Tecnos.
- Goffman, E. (1959/2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gurevich, A. (1994/1997). *Los orígenes del individualismo europeo*. Barcelona: Crítica.
- Hazlitt, W. (1828/2010). Brummellianas. En: VV.AA., *La cuerda del dandismo* (pp. 33-42). México: Me Cayó el Veinte.
- Herrero, J. (2002). *La inocencia del devenir. La vida como obra de arte según Friedrich Nietzsche y Oscar Wilde*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Kelly, I. (2005). *Beau Brummell, the ultimate dandy*. Londres: Hodder & Stoughton.
- Jesse, W. (1854/1886). *The life of Beau Brummell*, 2 vols. Londres: John C. Nimmo.
- Kant, M. (1764/1985). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. 4ª ed. México: Porrúa.
- Lahire, B. (1998/2004). *El hombre plural. Los resortes de la acción*. Barcelona: Bellaterra.
- Lister, Th.H. (1826). *Granby: A novel*, vol. 1. Londres: Henry Colburn.
- Loredo, J.C. (2005). La confesión en la prehistoria de la psicología. *Anuario de Psicología*, 36(1), 99-116.
- Loredo, J.C. y Blanco, F. (2011). La práctica de la confesión y su génesis como tecnología psicológica. *Estudios de Psicología*, 32(1), 85-102.
- Loredo, J.C. y Castro, J. (2011). Antropotecnias *fin de siècle*. La subjetividad decadente de Jean Floressas des Esseintes. *Estudios de Psicología*, 32(3), 389-404.
- Loredo, J.C. y Sánchez, J.C. (2004). El pancalismo de James Mark Baldwin. Estética, psicología y constructivismo. *Estudios de Psicología*, 25(3), 315-329.
- Marsan, E. (1922-30/2009). *Quelques portraits de dandys*. París: L'editeur Singulier.
- Moers, E. (1960). *The dandy. Brummell to Beerbohm*. Londres: Secker & Warburg.
- Montesquiou, R. de (1912/2011). En: R. de Montesquiou y M. Proust, M., *Profesor de belleza* (pp. 35-43). Valencia: Pretextos.
- Onfray, M. (1993/2009). *La escultura de sí. Por una moral estética*. Madrid: Errata Naturae / Universidad Autónoma de Madrid.
- Pérez-Álvarez, M. y García-Montes, J.M. (2004). Personality as a work of art. *New Ideas in Psychology*, 22(2), 157-173.

- Rodríguez, M.T., Cano, C. y Loredó, J.C. (2009). Dos ejemplos históricos de psicología no institucional: el adiestramiento animal y la educación del carácter. *Revista de Historia de la Psicología*, 30(1), 51-72.
- Rose, N. (1998). *Inventing our selves. Psychology, power and personhood*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saki (1904/2009). *Reginald*. Barcelona: Navona.
- Sánchez, J.C. y Loredó, J.C. (2007). In circles we go. Baldwin's theory of organic selection and its current uses: A constructivist view. *Theory & Psychology*, 17(1), 33-58.
- Sánchez, J.C. y Loredó, J.C. (2009). Constructivisms from a genetic point of view. A critical classification of current tendencies. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 43(4), 332-349.
- Scaraffia, G. (2007/2009). *Diccionario del dandi*. Madrid: Antonio Machado.
- Shields, J.M. (2007). Foucault's Dandy: Constructive Selfhood in the Last Writings of Michel Foucault. No publicado. Disponible en <<http://www.facstaff.bucknell.edu/jms089/Z-Unpublished%20Work/Foucault%27s%20Dandy.pdf>> (acceso el 12/10/2001).
- Sombart, W. (1913/2005). *El burgués. Contribución a la historia espiritual del hombre económico moderno*. Madrid: Alianza.
- Stendhal (1830/2008). *Rojo y negro*. 2ª ed. Madrid: Alianza.
- Thackeray, W.M. (1848/1994). *The history of Pendennis*. Oxford: Oxford University Press.
- Thornbury, W. (1896/2010). Los dandis de Hyde Park. En: VV.AA., *La cuerda del dandismo* (pp. 91-103). México: Me Cayó el Veinte.
- Ure, M. (2007). Senecan Moods: Foucault and Nietzsche on the Art of the Self. *Foucault Studies*, 4, 19-52.
- Villena, L.A. de (2004). *Wilde total*. Barcelona: Planeta.
- Weber, M. (1922/1972). *Fundamentos metodológicos de la sociología*. Barcelona: Anagrama.
- Wilde, O. (1890/2000). *El retrato de Dorian Gray*. Barcelona: Juventud. (Orig. 1890.)
- Wilde, O. (2002). *El arte del ingenio*. Madrid: Valdemar.

Artículo recibido: 12-10-11

Artículo aceptado: 24-01-12