

**Tesis para optar al grado de Magíster:**

**Modernidad y Subjetividad Masculina:**

**De Brummell y Baudelaire a las subculturas urbanas**

**Palabras claves: dandismo, masculinidad, subjetividad, modernidad,  
subcultura.**

**Alumno: Jaime Nahum König**

**Profesora: Soledad Falabella Luco**

**Magíster en Pensamiento Contemporáneo,**

**Instituto de Humanidades, Universidad Diego Portales**

**Diciembre 2007**

## Índice

Agradecimientos.....	3
1.- Introducción.....	4
2.- Estilo, identidad y subjetividad.....	8
3.- Dandy y dandismo.....	15
3.1.- El dandismo de George Brummell y su impacto.....	18
3.2.- El dandismo de Charles Baudelaire: cosmopolita y contemporáneo.....	28
4.- El movimiento subcultural <i>Mod</i> .....	36
4.1.- Contextualización del movimiento <i>Mod</i> .....	38
4.2.- Una genealogía del estilo <i>Mod</i> .....	41
4.3.- <i>Mods</i> y género.....	45
4.4.- <i>Mods</i> : estilo, gasto y política. Hacia una nueva estructura del deseo.....	47
5.- El movimiento subcultural <i>Glam</i> : el <i>performance</i> subjetivo del exceso.....	55
6.- Conclusiones.....	69
7.- Bibliografía.....	75

### **Agradecimientos.**

Primero, agradezco a mi familia, por la paciencia y el apoyo, siempre incondicional.

A mis amigos, por las fructíferas conversaciones y todo el ánimo entregado para seguir en el trabajo.

A Menta, por incentivar mi disciplina y orden.

A Soledad Falabella, mi maestra, por creer siempre en mi proyecto. Y, muy importante, por enseñarme el exquisito trabajo sobre la escritura. Aún aprendo.

A Eduardo Sabrovsky, por toda la confianza y paciencia entregada.

Al Instituto de Humanidades de la Universidad Diego Portales.

## 1.- Introducción.

En la presente tesis busco indagar en las estéticas urbanas de resistencia masculina a la norma moderna republicana. Específicamente, mediante un análisis que va del dandismo hasta llegar a las subculturas urbanas.

La primera de mis hipótesis es que el dandismo, como subjetividad masculina, surge como oposición y subversión estético-política a la consolidación burguesa y democrática, cuyo hito emblemático resulta la Revolución Francesa. En efecto, he decidido hacer un corte en la historia del dandismo y enfocarme en una genealogía que va de George Brummel, como representante del dandismo de salón en Inglaterra a finales del siglo dieciocho, hasta el francés Charles Baudelaire, representante del dandismo urbano en París en el siglo diecinueve. Importante resulta destacar que mi propuesta genealógica del dandismo va desde su definición como sujeto individual, en el siglo dieciocho, hasta su acontecer como fenómeno social, en el siglo veinte, en el contexto de las subculturas urbanas. Para el sociólogo inglés Dick Hebdige, formado en el Centro de Estudios Culturales de la Universidad de Birmingham, autor del libro *Subcultura. El significado del estilo* (1979), la subcultura sería la expresión juvenil de resistencia grupal de las clases menos privilegiadas, en oposición a la hegemonía de la cultura burguesa.<sup>1</sup> A pesar de este espíritu de oposición, las posturas políticas de las subculturas resultan opacas a la

---

<sup>1</sup> Para Hebdige, las subculturas expresan “[...] contenidos prohibidos (conciencia de clase, de diferencia) en formas prohibidas (transgresiones de los códigos de conducta y etiqueta, infracción de la ley, etc.). Son expresiones profanas, y a menudo se las censura, significativamente, como ‘antinaturales’.” (Hebdige 127.) Según otros autores, como Goodlad y Bibby, editores del libro *Goth. Undead subculture* (2007), las subculturas tienen un carácter oposicional pero no tendrían una emergencia exclusiva en los jóvenes de las clases menos privilegiadas de la sociedad, sino que serían construcciones autónomas, de derecho propio, sin sesgo de clase.

interpretación. Según Hebdige, esto se debe a que en las subculturas, la política “[...] se decanta hacia formas simbólicas de resistencia [...]”, como el estilo y la estética.<sup>2</sup>

Mi segunda hipótesis consiste probar que el dandy es una subjetividad masculina singular y distintiva, que se funda a sí misma, creando una genealogía propia. Me refiero al término genealogía derivado del uso que Nietzsche, Foucault y el Primer Manifiesto Surrealista hacen de él.<sup>3</sup> El Argentino Eduardo Castro, autor del exhaustivo libro *Vocabulario de Michel Foucault*, se refiere al trabajo genealógico en los siguientes términos:

El genealogista no busca el origen. Por un lado, busca la proveniencia: disocia las identidades (en el caso de Foucault, principalmente la del sujeto), escruta los accidentes, los cálculos, los errores a partir de los cuales se ha formado con el tiempo una identidad. La genealogía es, según Foucault, la articulación del cuerpo y la historia.<sup>4</sup>

En efecto, lo que haré será indagar por una proveniencia, una emergencia particular del dandismo, donde se cruzan historia y cuerpo. No realizaré la búsqueda del origen del dandismo, sino una genealogía.

El dandy se hace cargo de manera paradigmática del lema de modernidad de Arthur Rimbaud “*Il faut être absolument moderne*”, lo que según Paul de Man encarna por excelencia el ideal de lo moderno bajo su condición de *tabula rasa*. Al existir *tabula rasa* se produce un corte; corte necesario para que exista oposición con respecto a algo. Este

---

<sup>2</sup> Hebdige 200.

<sup>3</sup> André Breton, en el Primer Manifiesto Surrealista, realiza una genealogía propia del Surrealismo, citando a los autores anteriores al Surrealismo que él mismo considera como surrealistas. Entre los citados destacan Baudelaire, Rimbaud y Chateaubriand.

<sup>4</sup> Castro 248.

corte genera subcultura, como corte, marginalidad y alternativa con respecto al sistema. En efecto, mi tercera hipótesis propone que el dandismo se transforma en un estilo masculino que se presenta como un corte frente a otras masculinidades, como oposición y subcultura, como un modelo de resistencia, tanto a los ideales morales y sexuales de la temprana burguesía urbana, como a los ideales productivos del capitalismo democrático republicano. Es más, el dandy es una figura netamente producto de la subjetividad masculina: en el dandismo es un hombre el que utiliza el fino límite de los géneros como subversión cultural.

El francés Charles Baudelaire, poeta que encarna de modo paradigmático la crisis del artista moderno frente a las modificaciones financieras instauradas por el capitalismo burgués, es de los primeros en poner por escrito y destacar la importancia del dandismo como producto de la modernidad. En su señero texto *El pintor de la vida moderna* (1863), el vate parisino resalta el hecho que el afamado escritor francés François-René de Chateaubriand “(...) la ha encontrado en los bosques y en las riberas de los lagos del Nuevo Mundo.”<sup>5</sup> Sin embargo, con el advenimiento de la modernidad urbana, en el dandismo se producen algunas diferenciaciones claves. El dandy moderno urbano reúne una serie de características ausentes en otros: su escenario es distinto y se construye una figura muy particular, adueñándose de un modo preciso de actuar. Además, la subjetividad masculina del dandy se distingue de otras figuras masculinas, como la del caballero, la del hombre elegante o la del hombre afecto al vestuario. En mi cuarta hipótesis propongo al movimiento subcultural *Mod* como un heredero y continuador contemporáneo del dandismo de estilo baudelariano. Por último, en mi quinta hipótesis, planteo al movimiento

---

<sup>5</sup> Baudelaire 377.

subcultural *Glam* como una exacerbación y exaltación de los aspectos andróginos presentes en la estética dandy.

En el primer capítulo reviso los conceptos de identidad, subjetividad y estilo a la luz de las particularidades del dandismo. En el segundo capítulo realizo una genealogía del dandy a partir del inglés George Brummell y el poeta francés Charles Baudelaire. En el tercer capítulo hago revisión del movimiento subcultural *Mod*, su genealogía y sus principales características, relacionándolo con el dandismo específico de Baudelaire. En el cuarto y último capítulo analizo el fenómeno subcultural *Glam*, sus vínculos con la subversión de género y con la exacerbación de la estética del dandismo.

## 2.- Estilo, identidad y subjetividad.

El ensayista y poeta uruguayo Roberto Echavarren, en su libro *Arte andrógino* (1998), escribe sobre uno de los efectos políticos usualmente poco considerados de la Revolución Francesa: me refiero al soslayado vínculo entre estilo y protesta. Para el autor uruguayo: “El estilo nace de un modo equívoco y modesto con la muerte de Dios, del rey francés en la guillotina y con la abolición temporaria de la aristocracia.”<sup>6</sup> Como escribe Echavarren, es luego de drásticos cambios en el orden cultural y político que el estilo recién comienza su vida pública. Para los fines de mi investigación, el concepto de estilo resulta central. Históricamente, la moda se ha generado desde las clases dominantes, desde la cúspide, desde el poder legitimado: “La moda era el arte de diseñar el mundo desde arriba, desde los poderosos y los ricos.”<sup>7</sup> Luego, en el siglo diecinueve, con el advenimiento de la burguesía, la moda se transformó en “el arte de vestir y adornar a los burgueses, junto a los restos de la aristocracia.”<sup>8</sup>

La moda siempre ha estado inequívocamente vinculada a las clases sociales que ostentan el poder, tanto económico como político. Desde lo opuesto, *el estilo surge desde abajo, desde la calle, por el margen de lo establecido*, siempre indicando una resistencia política a develar, a interpretar. De aquí se decanta la enorme significación política que adquiere el estilo en las subculturas, al ser ellas mismas expresión de resistencia desde abajo, desde el margen. Hebdige comenta: “El estilo en la subcultura viene, pues, cargado de significación”.<sup>9</sup> Por lo mismo, en las subculturas, el estilo es crucial, aglutinando y a la vez diferenciando a sus integrantes, expresando políticas de modo simbólico. En efecto,

---

<sup>6</sup> Echavarren 82.

<sup>7</sup> Echavarren 30.

<sup>8</sup> Echavarren 30.

<sup>9</sup> Hebdige 34.



como indica Echavarren: “El estilo es una apuesta de vida, una serie de comportamientos que habían sido previamente suprimidos, censurados. Pone en escena aspectos, prácticas que antes resultaban inconvenientes o impensables.”<sup>10</sup> Así, el estilo contiene subversión política en su simiente, como un “retorno de lo reprimido”, atento a expresar transgresión en los momentos más inesperados. Por lo tanto, en esta tesis privilegiaré el concepto de estilo por sobre el de moda, ya que me interesan sus significaciones de resistencia política, sus subversiones y transgresiones y, como escribe Echavarren, sus “apuestas de vida”, en nuestro caso, a modo de subcultura.

Asimismo, cuando corresponda, privilegiaré el concepto de subjetividad por sobre el de identidad. De modo inevitable, el concepto de identidad denota algo rígido, sólido y continuo en el tiempo, sin variantes. En efecto, la insigne filósofa feminista Judith Butler cuestiona respecto del concepto de identidad: “[...] ¿En qué se basa la presuposición de que las identidades son idénticas a sí mismas, y que persisten a través del tiempo como iguales, unificadas e internamente coherentes?”<sup>11</sup> La pregunta de Butler pretende denunciar la ilusión de inmutabilidad que se esconde bajo el concepto de identidad. Esta idea de cohesión y continuidad significarían algo intocable, de aura sagrada, ya que la identidad definiría a la persona en su profundidad, en su esencia, y *Ad finitum*. Echavarren comenta al respecto: “Me parece un error de procedimiento el intentar describir identidades. Es adecuado en cambio hablar de identificaciones momentáneas o durables en tanto guían una acción, un ciclo o cadena de decisiones orientadas.”<sup>12</sup> Siguiendo esta lógica, trabajaré con el concepto de subjetividad para significar estas “identificaciones momentáneas”. A mi parecer, el concepto de subjetividad encarna adecuadamente los devenires de la identidad, sus marginalidades, sus avatares, sus quiebres, lo que sin duda nos permite representar de

---

<sup>10</sup> Echavarren 35.

<sup>11</sup> Butler 49.

<sup>12</sup> Echavarren 35.

mejor modo lo plástico y fluido de la experiencia de la modernidad. Una persona puede pasar por varias “identificaciones momentáneas” en su desarrollo vital.

Esta fluidez subjetiva se ve radicalmente impactada con la Revolución Francesa, con el posterior ascenso de la burguesía como clase social dominante. En efecto, muchas de las dinámicas cortesanas de la vida social de la nobleza aristocrática, y las de toda la vida social y sexual en su conjunto debieron reprimirse para conformarse al nuevo modelo de ciudadano: fijo, racional, uniforme y útil. Como veremos, estas nuevas regulaciones fueron mayormente inspiradas por el temor a la sexualidad “desbordada”, al desorden y la ambigüedad sexual, ajenas al ideal racionalista de la Ilustración: hombres con maquillaje y peluca, mujeres poderosas dedicadas al lujo y el placer, la diversión sin ganancia, intercambios sexuales no “normalizados”, el sexo por el sexo. Michel Foucault, pensador francés que relata el cómo la modernidad republicana no sólo persigue ideales libertarios y democráticos, sino también busca normar, vigilar y controlar los posibles desbordes, en su libro dedicado al tema de la sexualidad, indica a propósito de las épocas anteriores a la revolución:

Gestos directos, discursos sin vergüenza, trasgresiones visibles, anatomías exhibidas y fácilmente entremezcladas, niños desvergonzados y vagabundeando sin molestia ni escándalo entre las risas de los adultos: los cuerpos se pavoneaban.<sup>13</sup>

Luego de estos tiempos más permisivos en cuanto a la expresión de la sexualidad, Foucault reseña: “A ese día luminoso habría seguido un rápido crepúsculo hasta llegar a las noches monótonas de la burguesía victoriana. Entonces la sexualidad es cuidadosamente

---

<sup>13</sup> Foucault 9.

encerrada.”<sup>14</sup> Estas nuevas represiones, restricciones y divisiones operadas a la sexualidad sirvieron como vehículo para las regulaciones de las identidades de género, y el de los cuerpos y sus posibles intercambios sexuales, para así, como iremos viendo, disciplinarlos de acuerdo a nuevos valores morales y laborales. Thomas Laqueur, ex alumno de Foucault y continuador de su pensamiento en relación a la influencia del discurso en las construcciones del cuerpo, escribe: “Sex was also a major battleground of the French Revolution. However much class lines might be blurred, ‘that between men and women had at all costs to be visible’.”<sup>15</sup> Como Laqueur indica, las divisiones en cuanto a las diferencias en las identidades masculina y femenina siempre se mantuvieron rígidas y visibles, gestos político-sociales que nos avisan sobre la relevancia cultural de esta diferenciación básica.

Judith Butler, filósofa igualmente influenciada por el pensamiento de Foucault como por el psicoanálisis, autora de libros claves para comprender el desarrollo de la teoría de género contemporánea, postula un vínculo plástico entre género y sexo, ni sólido ni unívoco: “[...] El género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente fijo como el sexo.”<sup>16</sup> En efecto, Butler se empeña en indicar lo complejo de las relaciones entre cuerpo y cultura. La norteamericana va incluso más lejos, afirmando la inexistencia de diferenciación real entre género y sexo. Para Butler, esta diferencia es más bien de carácter ilusorio, gestada desde el discurso científico al servicio de insospechados intereses políticos:

¿Acaso los hechos supuestamente naturales del sexo se producen discursivamente por medio de diversos discursos científicos al servicio de otros intereses políticos y sociales? Si se impugna el carácter inmutable del sexo, quizá

---

<sup>14</sup> Foucault 9.

<sup>15</sup> Laqueur 194.

<sup>16</sup> Butler 39.

esta construcción llamada “sexo” esté tan culturalmente construida como el género; de hecho, tal vez siempre fue género, con la consecuencia de que la distinción entre sexo y género no existe como tal.<sup>17</sup>

Con este procedimiento, Butler devela las voluntades políticas a la base de los discursos públicos sobre el género, los que encontrarían su fundamentación última en el sexo de los cuerpos. En efecto, para Butler existen múltiples formas de ser, más allá del sexo conocido como hombre y mujer. Denuncia la imposición de la norma heteronormativa. Esto nos ayuda a entender a Baudelaire cuando afirma intuitivamente que el dandy goza “de una fisonomía distinta, completamente aparte.”<sup>18</sup> Para el poeta francés, esta diferencia refiere fundamentalmente a las formas corporales de la aristocracia masculina, al cuerpo masculino sin las huellas del trabajo físico: ambigüedad expresada en estilización, fineza y esbeltez, las que fuera de la corte se transforman ya no sólo en distinción, sino que en provocación y subversión. Son estas características corporales resistentes a la norma heterosexual las que adquieren nueva vida en las formas rebuscadas del dandy. Re-actualizan, para pavor de la sociedad, una “otra” sexualidad masculina, supuestamente “olvidada”, sino reprimida, como consecuencia normativa de la revolución. Echavarren nuevamente indica a propósito de la emergencia de estos nuevos estilos masculinos como modos de protesta y oposición:

[Posterior a la revolución] Los jóvenes de París renuncian a la peluca, llevan la cabellera crecida como un batido tormentoso y un cerquillo desordenado. Por un breve momento, la pelambre masculina es más larga que la de las mujeres. Además

---

<sup>17</sup> Butler 40.

<sup>18</sup> Baudelaire 377.

los varones se apropian de la cintura pequeña que había sido adjudicada al sexo opuesto. Muchos la afinan con la ayuda de un corsé.<sup>19</sup>

Como lo expone la cita, el cuerpo masculino como significante también se puede disciplinar y modificar, con diferentes significaciones. Butler nos recuerda: “el ‘cuerpo’ en sí es una construcción.”<sup>20</sup> En efecto, en el estricto ideal corporal del dandismo, el cuerpo se cultiva concientemente, con esmerada dedicación. Ese fino cuerpo dandy que se exhibe como elegante provocación no es producto espontáneo: en ese cuerpo existe una estricta voluntad, una construcción, un “arte”. Baudelaire mismo señala sobre esta exigente disciplina:

Para aquellos que son a la vez sacerdotes y víctimas, todas las complicadas condiciones materiales a las que se someten, desde el arreglo irreprochable a todas las horas del día y de la noche hasta las pruebas más peligrosas del deporte, no son sino una gimnasia adecuada para fortificar la voluntad y disciplinar el alma.<sup>21</sup>

Queda de manifiesto el estricto mandato superyoico del dandy para con su corporeidad. No por nada, Paul Weller, famoso dandy *Mod* de los setentas, líder del influyente grupo musical inglés *The Jam*, declaraba en 1977: “No se pude tocar *rock’n’roll* con el vientre de un bebedor de cerveza.”<sup>22</sup> Para Weller, la preocupación corporal significa un signo en cuanto a diferenciar la masculinidad del “roquero” troglodita, bebedor desmesurado de

---

<sup>19</sup> Echavarren 82.

<sup>20</sup> Butler 41.

<sup>21</sup> Baudelaire 378.

<sup>22</sup> Weller, Paul. Fundador y líder de la banda *The Jam*, en una entrevista a la revista inglesa *New Musical Express* del 7 de mayo de 1977 (Hebdige 204). *The Jam* obtuvo varios número uno en los ranking británicos y logró amasar una gran cantidad de *fans Mods*, entre 1977 y 1982. Su influencia se extiende hasta la actualidad en muchos grupos vigentes.

cerveza, del estilo de la estudiada elegancia masculina del *Mod*. Lo mismo sucederá para con la extrema delgadez del joven *Punk*, cuerpo que en un principio significaba una deliberada protesta contra el estilo de vida burgués y de su economía de la acumulación, significada en el abultado y prominente estomago del hombre burgués.<sup>23</sup> Actitud similar en el dandismo, antecedente crucial del estilo y de la actitud tanto *Mod* como *Punk*: no se puede ser un dandy si se tiene cualquier signo de descuido corporal, desde el estado físico, pasando por la higiene personal, hasta la preocupación por el vestuario.<sup>24</sup> En palabras de Baudelaire: “Un dandi [sic] nunca puede ser un hombre vulgar.”<sup>25</sup> Este sujeto masculino encarna en su corporeidad mucho de los tópicos que nos reúnen en esta tesis, los cuales trataremos de develar a medida que avanzamos, para ir analizando el vínculo de este estilo de subjetividad con el de las subculturas urbanas *Mod* y *Glam*.

---

<sup>23</sup> Hebdige indica lo siguiente: “El *look punk* era esencialmente desnutrido: la escualidez era un signo de Rechazo.” (Hebdige 203.)

<sup>24</sup> Por “actitud” entenderé una subjetividad hecha tanto postura corporal como disposición psicológica.

<sup>25</sup> Baudelaire 378.

#### 4.- Dandy y dandismo.

En esta sección, mi trabajo será una interpretación genealógica de la figura del dandy, partiendo de su definición según Charles Baudelaire:

Se hagan llamar refinados, increíbles, bellos, leones o dandis [sic], todos proceden de un mismo origen; todos participan del mismo carácter *de oposición y de rebeldía*; todos son representantes de lo que hay de mejor en el orgullo humano, de esa necesidad, demasiado rara entre los de hoy, de combatir y destruir la trivialidad.<sup>26</sup>

Siguiendo este comentario del vate francés, nos percatamos que su figura moderna favorita, su héroe moderno, se encarnaría en la subjetividad subversiva del dandy, en ese alabado “carácter de oposición” para con el sistema.<sup>27</sup> En palabras de Echavarren, con el dandismo “emerge otra situación, la del marginal, la de quien no obedece a la sumisión y al hábito del trabajo.”<sup>28</sup> De esta marginalidad dandy se desarrollará toda una subcultura. Además, este rechazo por el estilo burgués de producción y trabajo se plasmará en la fascinación del dandy por el ocio y el juego. El dandy también se caracteriza por su narcisismo trágico, melancólico y decadente, por su figura estilizada y femenina, en esa rebeldía pavoneada

---

<sup>26</sup> Baudelaire 379. El destacado es mío.

<sup>27</sup> Para Baudelaire existirían héroes plenamente modernos, en diferencia a los clásicos: “Pues los héroes de la *Iliada* no os llegan a los talones, ¡oh Vautrin, oh Rastignac, oh Birotteau, -y vos, oh Fontanarès, que no habéis osado contar al público vuestros dolores bajo el frac fúnebre y convulso que todos endosamos-, y vos, oh Honoré de Balzac, vos el más heroico, el más singular, el más romántico y el más poético entre todos los personajes que habéis sacado de vuestro seno!” (Baudelaire 188)

<sup>28</sup> Echavarren 30.

con elegancia y sutilidad, que lo transforman, según Baudelaire, en un individuo de espiritualidad superior, “representantes de lo que hay de mejor en el orgullo humano.”<sup>29</sup>

Para el español Félix de Azúa, analista de la obra y figura de Baudelaire, el dandismo vendría siendo el esfuerzo del poeta francés por rescatar su distintiva individualidad y diferencia por sobre la naciente sociedad de masas de comienzos del siglo veinte. Baudelaire “estaba convencido de *despreciarla*”<sup>30</sup>, comenta Azúa. En efecto, la masa alinea subjetividades y comportamientos a un canon común, asunto del que Baudelaire trataba desesperadamente de rehuir por medio de su diferencia y marginalidad.

Según el poeta parisino, la subjetividad del dandy se situaría como una resistencia, como una forma de desprecio frente a las subjetividades masculinas burguesas, con sus cuerpos despreocupados y roles rígidos: el omnipotente padre de familia (el patriarca), el competitivo hombre de negocios, el trabajador asalariado, el oficinista burocrático, el consumidor de productos seriados. Por el contrario, el dandy no se relaciona con el dinero desde la lógica capitalistas de la burguesía: “El dinero que obtenían era gastado *ipso facto* en su propia apariencia”, indica Echavarren<sup>31</sup>. Nada de ahorro ni previsión.

Así, el dandy representa un nuevo estilo de subjetividad masculina: un sujeto en oposición a los ideales económicos del sistema capitalista, en abierta resistencia a los estilos masculinos forjados acorde al trabajo, la acumulación y la administración racionalista del dinero. El dandy no produce capital; el dandy es fértil en la ociosidad. Para Echavarren, el dandy: “En vez de producir para el patrón, para el sistema, se produce a sí mismo.”<sup>32</sup> Este sujeto dandy resulta una afrenta al sistema patrón/obrero, en su desfachatada indiferencia y desprecio por el trabajo. Frente al gris y monótono panorama

---

<sup>29</sup> Para Baudelaire, el dandismo está muy próximo a la espiritualidad del arte y a la ética estoica: “En ciertos aspectos, el dandismo limita con el espiritualismo y el estoicismo” (Baudelaire 378.)

<sup>30</sup> Azúa 52. La cursiva es del propio autor.

<sup>31</sup> Echavarren 32.

<sup>32</sup> Echavarren 31.



productivo dispuesto por el capitalismo, el dandismo es un símbolo masculino de rebeldía y de resistencia, de oposición y marginalidad. En esto, el dandy es una posición política encarnada en un estilo de subjetividad. Los dandys son eslóganes políticos humanos, impecablemente vestidos. Para una más rica comprensión del valor de la subjetividad del dandy para Baudelaire, a continuación revisaré el modelo de dandismo del que se inspiró: me refiero a la figura del inglés George Brummell.

## 2.1.- El dandismo de George Brummell y su impacto.



La figura del inglés George Brummell es central en la configuración del estilo de subjetividad del dandy moderno. Como veremos a continuación, para Baudelaire, el dandismo de Brummell se desmarca de cualquier otra forma de dandismo del pasado, ya que lo de Brummell será un dandismo plenamente moderno. Así, inspirado en el particular dandismo de Brummell, el poeta escribe en 1846: “[...] El dandismo [sic] es algo moderno y [...] le interesan las cosas completamente nuevas.”<sup>33</sup>

Anthony Cussen, investigador chileno del Centro de Estudios Públicos, en su ensayo dedicado a Baudelaire, titulado *El poeta de la vida moderna* (1986), analiza la visión de modernidad del poeta a la luz de su vida financiera, y observa en relación a la figura de Brummell:

---

<sup>33</sup> Baudelaire 186.

El prototipo del dandy, en quien autores como Balzac y Barbey d'Aurevilly se basaron en forma exclusiva para propagar esta figura en Francia, fue George Brummel [sic], nacido en Londres en 1778. El libro de d'Aurevilly –Del dandismo y de George Brummel [sic] – fue especialmente importante para Baudelaire y sus contemporáneos; en su Salón de 1846, Baudelaire daba por hecho que todo sus lectores los conocían [...] Baudelaire hablará del dandy en toda su obra pero la temprana atención que le prestó a Brummel [sic] hace pensar en el dandy inglés como su principal modelo.<sup>34</sup>

El libro, al que Baudelaire refiere en la cita, es al redactado en 1845 por el francés Jules Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell*.<sup>35</sup> Como ahora sabemos, este trabajo fue de enorme influencia para Baudelaire y sus contemporáneos.

Brummell, gracias a su estilo personal único, muy refinado, sofisticado y esnob, ganó enorme influencia social y obtuvo un lugar privilegiado entre la nobleza aristocrática inglesa del mil ochocientos, sin ser él mismo un noble de nacimiento. Por el contrario, su abuelo se dedicaba al oficio de la pastelería y su padre se desempeñó gran parte de su vida como secretario. Esto nos recuerda el comentario de Baudelaire: el dandismo es una nueva forma de aristocracia, ya desligada del linaje sanguíneo, hecha a disciplina, a voluntad del “yo” y a estricta supervisión del “superyo”, en un ambicioso afán por ser un hombre diferente.

Así, para Echavarren, el dandy es un individualista: “encarna al individuo que se crea a sí mismo, que adopta un estilo de vida que le permite disfrutar de los momentos,

---

<sup>34</sup> Cussen 290.

<sup>35</sup> Libro imposible de ubicar en Chile, lo que es sintomático de la poca o casi nula significación que se le da al dandismo en nuestro país.

abandonarse a un investigar y discriminar sin vergüenzas sus propias inclinaciones.”<sup>36</sup> El dandy pone en juego social una subjetividad marginal, un sujeto que se construye a si mismo, tratando de mantenerse al margen de los valores del sistema. El dandy sería un sujeto solitario en su subjetividad, pero social en su gracia e influencia. Como veremos, el dandy necesita de una audiencia.

Como decía, la figura de George Brummell resultó central en la inspiración del dandismo en Baudelaire, cuando también influyó de un modo decisivo en los primeros dandys *Mods* ingleses. Este hecho se denota en la siguiente cita del joven *Mod* Marc Feld, en una entrevista realizada durante los primeros sesentas: “I read a good book the other day. *The life of Beau Brummel* [sic]. He was just like us really. You know, came up from nothing. Then he met Royalty and got to know all the big blokes and he had a lot of clothes.”<sup>37</sup> Como indica Feld, para el culto dandy de los *Mods*, Brummell era *just like us* (“igual a nosotros”), por su modo de desenvolverse en el escenario social y en los rasgos claves de su estilo subjetivo de dandy moderno: su desclasamiento, su voluntad por llegar a ser mejor, en llegar a fundar una nueva aristocracia, y en su abierta fascinación por la vestimenta.

Como siguiente paso revisaremos de qué forma la posición subjetiva de Brummell ha influenciado el dandismo, desde Baudelaire, pasando por los jóvenes *Mods* ingleses, hasta nuestra contemporaneidad. Posición subjetiva dandy estimulada por lo que singularizan las siguientes reflexiones de Cussen:

---

<sup>36</sup> Echavarren 31.

<sup>37</sup> Rawlings 46. El destacado es mío.

Marc Feld se transformará, con el paso de los años, en Marc Bolan, líder y vocalista del mítico grupo inglés *T.Rex*, de los primeros impulsores de la subversión del *Glam rock*.

¿Cómo ser singular en medio de la avasalladora proliferación de objetos, rasgos y detalles? ¿Cómo llevar señales distintivas si todo el esfuerzo de la industria y el comercio es plagar el mercado de modelos y novedades que alimentan la avidez de una clase en ascenso?<sup>38</sup>

Sin duda resulta dificultoso diferenciarse en una sociedad ávida de novedades, dominada por una clase social ansiosa en distinguirse para demostrar su supuesta superioridad. Para el dandy contemporáneo nunca resultará fácil ser diferente, de cara al desfachatado esnobismo de la burguesía. Por algo el dandy siempre es más que un simple traje. En palabras del propio Baudelaire: “El dandismo no es siquiera, como muchas personas poco reflexivas parecen creer, un gusto desmesurado por el vestido y por la elegancia material. Esas cosas no son para el perfecto dandi [sic] más que un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu.” En esta sociedad inundada por gentes en ropas probablemente exclusivas y elegantes, el dandy de algún modo busca la diferencia. Ese “algún modo”, esa diferencia, es lo que nos interesa estudiar. En palabras de Echavarren, el dandy “[...] destaca por algo, quizá por el corte del abrigo, por el modo en que cae un pliegue, un no sé qué.”<sup>39</sup> A continuación pasaremos a analizar algunos datos biográficos de Brummell, los que nos ayudarán a comprender mejor la construcción de la subjetividad de un dandy, ese particular “no sé qué”.

Como vimos con anterioridad, la familia de Brummell tenía un origen de clase trabajadora. A pesar de ello, su padre logró sobreponerse al enorme clasismo inglés y se posicionó como secretario privado de un aristócrata, Lord North. Luego de algunos años a su servicio, su padre pasó a ocupar el cargo de gobernador de Berkshire, localidad cercana

---

<sup>38</sup> Cussen 291.

<sup>39</sup> Echavarren 32.

a Windsor, puesto en el que consiguió amasar una buena fortuna. Este dinero le permitiría dar una educación de excelencia a su hijo. Echavarren comenta al respecto: “En efecto, los dandies [sic] ingleses de principio del siglo XIX solían provenir de familias empobrecidas que habían accedido sin embargo a la educación, a los colegios de la aristocracia [...]”<sup>40</sup> Esto resulta crucial, ya que caracteriza el afán arribista esnob del dandy inglés, en su férrea voluntad por ser más de lo que su clase social de origen le permite, lo que representaría una transgresión social, una subversión de clase.

De joven, Brummell mostró una gran preocupación por su apariencia, en especial en lo relacionado a la vestimenta y la higiene. A los doce años, este futuro dandy fue enviado a estudiar al prestigioso y aristócrata Eton College de Berkshire, lugar en el que conocería al futuro rey de Inglaterra, Jorge IV. Allí, en el colegio Eton, Brummell perfeccionó aún más su gusto por el buen vestir y la presencia, disciplinando día a día su cuerpo a estrictos ideales: “Dedicaba cada día tres horas a su toilette, que realizaba meticulosamente.”<sup>41</sup> Luego pasó al Oriel College en Oxford, donde destacó por su agudo ingenio, ácidos comentarios y por su impecable forma de vestir. Regresa a Londres donde se embarcaría en una intensa vida social, logrando consolidar una profunda amistad con el príncipe. Para no perder contacto con él, prosigue al servicio de la corona y se enlista en el ejército. Allí, Brummel rompe más de un protocolo y jerarquía. Aún así, sus superiores sucumben al hechizo de su influjo: con solo tres años de servicio, Brummell es promovido rápidamente al puesto de Capitán. En este cargo y por órdenes superiores, su pelotón es comandado a Manchester, ciudad manufacturera, no comparable al mundo cosmopolita y suntuoso de los grandes salones de Londres. Bajo el pretexto de no querer alejarse del príncipe, Brummell renuncia a la vida militar: “Il dit au prince de Galles qu’il ne voulait pas s’ éloigner de lui.

---

<sup>40</sup> Echavarren 31.

<sup>41</sup> Guimón 138.

C'était plus aimable que de parler de Londres; car c'était Londres surtout qui le retenait. Sa gloire était née là."<sup>42</sup> Como queda de manifiesto en la cita de d'Aurevilly, Brummell en realidad no soporta la idea de perder su preciada vida social en los salones de la gran urbe de Londres, su escenario social.

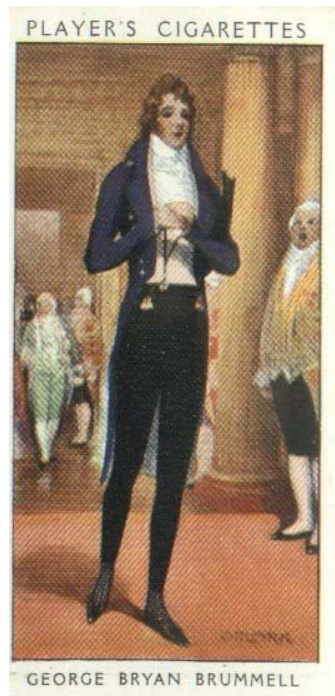
A los veintiún años, luego de la muerte de su padre, Brummell hereda la fortuna paterna. Con la ayuda del Príncipe de Gales, el dandy inglés comienza el esplendor de su brillante y poco común carrera. Es en esta época de juventud cuando vive su apogeo, su mayor brillo. A pesar de las constantes críticas al rey por permitir la entrada de un "allegado" a la corte, su poder fue brutal, sus opiniones y gustos fueron norma, y su veredicto estético, una sentencia. Sin embargo, el rey chocaba con la ética corporal de Brummell, ya que gustaba de los excesos, tanto en el vestir como en el comer. En el dibujo de más abajo podemos apreciar claramente las huellas corporales de estos excesos en la figura del rey, el que se ve rechoncho y rollizo. Aún a pesar del notorio descuido corporal, la influencia de Brummell es nítida en el modo de vestir del rey: ropa bien cortada, camisa de cuello alto, pantalón entallado y colores sobrios.



---

<sup>42</sup> D'Aurevilly 70.

El dandy Brummel evitaba cualquier signo de extravagancia, su cuerpo era esbelto y su traje era cuidadosamente simple, siempre privilegiando los colores frugales. Más adelante, este estilo simple pero elegante, será uno de los predilectos de los futuros dandys: pantalón ajustado, chaqueta entallada, camisa de cuello alto, mocasín o botín.



En este dibujo de Brummell podemos apreciar claramente la figura estilizada de su cuerpo, plena de fluidez, y de actitud fina y elegante. Figura que contrasta notoriamente con el resto de los integrantes del cuadro, algo obesos, de peluquín blanco y vestidos de colores vistosos. Forma de vestir de Brummell que sin duda debió representar una transgresión a la norma y la tradición. Su figura y actitud parecen comunicarnos que en una sociedad saturada de personas ansiosas por diferenciarse y ostentosa en su estética, el mejor modo de hacerlo es por medio de la simplicidad, la sobriedad y la elegancia.



A los treinta y ocho años, el intenso afán por el buen vivir y el juego lo comienzan a complicar. De este modo se inicia su decadencia:

Brummell no salía de su casa sino de noche, ya que de día ésta se encontraba rodeada de una turbamulta de zapateros, joyeros, sastres, hacedores de botas y comerciantes de vinos. A los treinta y ocho años y para evitar la prisión, huyó a Calais, dejando a la mitad de los sastres y zapateros del West End llorosos y arruinados.<sup>43</sup>

Es importante destacar que los dandys, al oponerse al trabajo asalariado como protesta al sistema capitalista patrón/obrero, se ganaban la vida ya sea por medio de la ayuda financiera de sus amigos o a través del juego. Brummell no fue excepción. Echavarren comenta: “Dependían de una noche de suerte o de la generosidad de sus amigos ricos.”<sup>44</sup> Ellos devolvían el favor con su placentera presencia, “[...] especialistas en el arte de gustar, especialistas del ocio y la diversión.”<sup>45</sup> La condición financiera deplorable de Brummell, sumada a su rebelde carácter, lo arruinarán: a pesar de encontrarse en una total bancarrota, Brummell tuvo la osadía de llamar al rey “gordo”. Aunque cierto, y de actitud *Punk* “*avant la lettre*”, este atrevido gesto no hizo otra cosa que complicar más su ya inestable situación.<sup>46</sup> Así, en medio de este desastroso contexto y ya sin apoyo de la corona, en 1816 decide autoexiliarse en Francia, huyendo de sus acreedores.

---

<sup>43</sup> Estañol 2001.

<sup>44</sup> Echavarren 32.

<sup>45</sup> Echavarren 32.

<sup>46</sup> En 1977, más de un siglo más tarde, en pleno estallido *Punk*, los ingleses *The Sex Pistols* repitieron el gesto de Brummell burlándose públicamente de la reina: en el tema *God save the Queen*, su vocalista la llama idiota. Por igual a Brummell, en riesgo de su vida pública.

Primero llega a Calais, ciudad en la que finalmente sufriría las penas carcelarias, debido a sus deudas. Luego de liberarlo de su condena, sus amigos más potentados le asignan una pequeña cuota mensual. Brummell se traslada a Caen. Nuevamente, gracias a la influencia de sus amistades, es ungido con el título de cónsul de Inglaterra, puesto que desempeñaría durante dos años. Incapaz de no vivir como un rico aristócrata, Brummell finalmente sucumbe a la depresión, dejando de arreglarse y de brillar como lo hacía antaño. Al final de su vida, sumido en la locura y el delirio, con su juicio de realidad alterado, se arreglaba y aparentaba dar fiestas a invitados imaginarios. Allí fue visitado por varios connotados franceses, entre ellos el escritor Barbey d'Arenville.

“Beau” Brummell falleció en Francia, solitario, demente y abandonado: dos apoplejías de origen sifilítico se llevaron su vida. Al parecer, nadie acudió a sus funerales. Echavarren indica al respecto: “Los dandies [sic] cuando envejecían terminaban en la más extrema pobreza, como chicharras que no sobrevivían a su propio verano, arruinados y olvidados cuando terminaba su juventud [...]”<sup>47</sup> En efecto, el final de Brummell fue trágico, característica muy común a los grandes dandys: Lord Byron, Charles Baudelaire, Paul Verlaine y Oscar Wilde dan fiel testimonio.

Para Cussen, Brummell representa “el caso extremo del dandismo de salón, es el refinamiento en su grado máximo de escisión del cuerpo social.”<sup>48</sup> Siguiendo el ejemplo del inglés, la mayoría de los dandys de finales del siglo diecinueve mantuvieron su gusto aristocrático por los espacios urbanos pero cerrados, por los grandes salones, cultivando la excepcionalidad y la extravagancia subjetiva. Permaneciendo en espacios protegidos de la exposición urbana, los dandys se refugiaban de la gran masa citadina y su mirada crítica.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Echavarren 32.

<sup>48</sup> Cussen 293.

<sup>49</sup> La novela de Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo* (1884), nos sirve de ejemplo. En esa novela, su protagonista, el aristocrático dandy De Esseintes, se aísla completamente de la sociedad.

Sin duda, la exposición de la vida de la calle resulta muy diferente a la vida de los salones. La ruda y agitada calle de la urbe no perdona la diferencia fácilmente. Menos aún si esta diferencia proviene de refinamientos aristocráticos, los que no tarda en sancionarlos con rigor, atrayendo sobre sí las miradas de desaprobación y los comentarios incómodos e insolentes, hasta posiblemente la violencia física. Así, resulta complicado permanecer siempre elegante al modo del salón.

Pero, como revisaremos a continuación, no todos los dandys cumplieron este precepto del aislamiento social urbano. Ya en pleno siglo diecinueve somos testigos de un dandy que se atreve a pavonear su diferencia por las calles de la ciudad y a producir conocimiento a propósito de sus variadas nuevas expresiones y escenarios: me refiero al estilo subjetivo de Charles Baudelaire, a su estética y a su particular nuevo modo de dandismo.

## 2.2.- El dandismo de Charles Baudelaire: cosmopolita y contemporáneo.



*Sounds from the streets, sounds so sweet.*<sup>50</sup>

Si George Brummell es representante de un dandismo “puro” y moderno, Charles Baudelaire representa un dandismo cosmopolita y contemporáneo. Este poeta francés es un dandy plenamente instalado en lo urbano. Echavarren reflexiona sobre el poeta: “Observador de la urbe, de las calles de París, Baudelaire, un poco más avanzado el siglo, ya no ubica al dandy en las reuniones aristocráticas sino en las aceras. El dandy es un fenómeno callejero [...]”<sup>51</sup> En efecto, Echavarren no duda en referir el dandismo de Baudelaire directamente a lo “callejero”. Palabra ideal para significar este nuevo *ethos*, ya que denota el inefable aroma de ciudad, a vida de calle, a la experiencia pulsional de la urbe. Como iremos develando, Charles Baudelaire, literato, insigne defensor y promotor de

<sup>50</sup> Weller, Paul. *Sounds from the streets. The Jam*, 1977.

<sup>51</sup> Echavarren 32.

la modernidad, será la figura que nos introducirá en un dandismo plenamente contemporáneo. Paul De Man, en referencia a la figura de Baudelaire, escribe:

[...] Defenders of modernity –not just in the choice of their themes and settings, but as representative of a fundamental attitude of mind. The poetry of Baudelaire, as well as his plea for modernity in several critical texts, would be a good case in point.<sup>52</sup>

Vemos así como Baudelaire representa un espíritu moderno, defensor a ultranza de la modernidad, tanto por su trabajo poético como crítico y, más aún, por su actitud subjetiva frente al sistema, por su diferencia y marginalidad. Entonces, como un esteta pleno de palpitante modernidad, urbano y fascinado por el artificio, no resulta extraño que Charles Baudelaire se haya sentido atraído por el estilo del dandy. Cussen observa sobre esta fascinación: “Este tipo humano altanero, dedicado por entero al ocio, al amor y a la elegancia, ejerció gran poder sobre Baudelaire desde su niñez.”<sup>53</sup> Encandilado por la figura del dandy, en su ensayo *El pintor de la vida moderna* (1863), el vate francés dedicará una sección de su escrito a la descripción de lo que él considera sus principales características, explícitamente inspirado por el libro de Jules Barbey d’Aurevilly. En este texto, Baudelaire fabrica su propia genealogía. Lo relaciona con una actitud poética, estoica, espiritualmente altiva frente a la vida, de una disposición psicológica casi religiosa, obsesiva y orgullosa: “Es una especie de culto de sí mismo [...]” nos recuerda el poeta.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> De Man 156.

<sup>53</sup> Cussen 290.

<sup>54</sup> Baudelaire 378.

También escribe: “En ciertos aspectos, el dandismo limita con el espiritualismo y el estoicismo.” (Baudelaire 378.)

Además, en la descripción baudelariana del dandy, se encuentra presente el elemento de la melancolía, como huella de una pérdida, que impulsa la búsqueda de lo bello: “El dandismo es un sol poniente; como el astro que declina, es soberbio, sin calor y lleno de melancolía.”<sup>55</sup> Este comentario del poeta resulta en sintonía con el pensamiento de la semióloga y psicoanalista checa Julia Kristeva, quien un siglo más tarde titulara su libro sobre la melancolía *Sol negro*, como haciendo eco de la cita de Baudelaire.<sup>56</sup> Kristeva nos recuerda “[...] que lo bello nació en el país de la melancolía, que es una armonía más allá de la desesperación”.<sup>57</sup> Así, el dandy sería un lánguido y elegante melancólico que cultiva y promueve la belleza como ocupación. En palabras del Baudelaire: “Estos seres no tienen otra profesión que cultivar lo bello [...]”<sup>58</sup>

Para el poeta parisino, el dandismo viene siendo el intento postrero del hombre por mantener una originalidad y una distinción frente a las grandes masas consumistas de la sociedad burguesa. De Villena comenta: “Para Baudelaire, el dandismo [sic] es 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.”<sup>59</sup> El poeta parisino considera al dandismo como la protesta subjetiva idónea para los espíritus masculinos sensibles y marginados, para los desclasados, des-generados, los sin clase ni género, pero aún así orgullosos de su diferencia, dignos de ella.

Así, en Baudelaire somos testigos de una nostalgia por las formas “olvidadas”, “perdidas” o reprimidas de la aristocracia, sentimiento que se vincula a su profundo desagrado por el avance de la sociedad capitalista y la implantación de sus utilitarias subjetividades (burgueses, patrones, obreros, consumidores, etc.). La forma principal que

---

<sup>55</sup> Baudelaire 379.

<sup>56</sup> Kristeva, Julia. *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.

<sup>57</sup> Gibault 2007.

<sup>58</sup> Baudelaire 377.

<sup>59</sup> De Villena 38.

adquiere su pesar por esta “pérdida”, es su apología al estilo del dandismo: para el poeta, una nueva forma de aristocracia. En efecto, el dandismo sería una nueva y diferente aristocracia, una nobleza del espíritu, ya no hecha de herencias ni linajes, sino basada en la férrea voluntad del “yo”.

En línea con su celebrada modernidad estética, Baudelaire era un crítico al considerar las consecuencias sociales y culturales de las reformas de la modernización democrática burguesa. Las relacionó con la decadencia del gusto, con la pérdida y escarnio público de la originalidad y de la diferencia.<sup>60</sup> En una mezcla de pesimismo y nostalgia, el poeta así reflexiona:

El dandismo aparece sobre todo en las épocas transitorias en las que la democracia no es todavía todopoderosa, en las que la aristocracia sólo está parcialmente vacilante y envilecida. En la confusión de esas épocas algunos hombres desclasados, hastiados, desocupados, pero todos ricos en fuerza natural, pueden concebir el proyecto de fundar una especie nueva de aristocracia, tanto más difícil de romper cuanto que estará basada en las facultades más preciosas, las más indestructibles, y en los dones celestes que el trabajo y el dinero no pueden conferir. El dandismo es el último destello de heroísmo en las decadencias.<sup>61</sup>

Efectivamente, Baudelaire veía en el dandismo una posibilidad para los marginados de crear una especie de nueva aristocracia, pero ya no fundada en la herencia, sino basada en

---

<sup>60</sup> Baudelaire escribe en 1863: “Pero, ¡ay! La marea creciente de la democracia, que invade todo y que nivela todo, ahoga día a día a esos últimos representantes del orgullo humano y derrama odas de olvido sobre las huellas de esos prodigiosos mirmidones.” (Baudelaire 379). Aún queda pendiente un trabajo que relacione, en profundidad, las visiones de Baudelaire y Nietzsche. Paul De Man, al asimilar sus visiones sobre la modernidad, indicó un camino posible.

<sup>61</sup> Baudelaire 379.

otras facultades como la férrea voluntad, el orgullo y el amor propio. Por supuesto, en los tiempos del poeta, la aristocracia nobiliaria se encontraba en decadencia. Ésta se veía debilitaba día a día por el surgimiento de una poderosa burguesía, la que implantaría una nueva constelación de valores morales en relación al negocio, la utilidad, la sexualidad, la competencia y la productividad, opuestos a los valores del arte, el ocio, el juego, la imaginación y la elegancia gratuita. En esto, Baudelaire hace cuerpo vivo de la crisis del artista moderno frente a las modificaciones financieras instauradas por el capitalismo burgués. En efecto, el poeta dedicó profundas reflexiones al tema, conciente de su compleja situación: ¿Cómo hacer un poeta para ganarse la vida con su trabajo? ¿Qué lugar ocupa la poesía en esta nueva configuración social? La respuesta de Christine Buci-Glucksmann, en el texto compilado por Laqueur, *The making of the modern body*: “Baudelaire, the “feminized” poet victimized by his androgyny and offered at the marketplace like a prostitute.”<sup>62</sup> Para el ambiguo Baudelaire, no queda otra posibilidad que vender el arte al mejor postor, como una prostituta hace con su cuerpo: el arte en el capitalismo es prostitución, el que se hace apasionadamente pero con desilusión.<sup>63</sup> Desde otro punto de vista, pero en la misma senda, el escritor latinoamericano Jaime Rodríguez reflexiona:

¿Tiene sentido la poesía en una sociedad altamente tecnificada y mercantilista? La respuesta afirmativa a esta pregunta –que bien podría formularse hoy con toda vigencia– constituye la base de lo que se ha llamado la estética modernista, cuya primera manifestación consistente es la obra (tanto estética como reflexiva) del poeta francés Charles Baudelaire.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Buci-Glucksmann 222.

<sup>63</sup> En su libro de poemas *Las Flores del Mal*, Baudelaire se refiere a las prostitutas como “hermanas”.

<sup>64</sup> Rodríguez 2005.



La pregunta por el lugar de la poesía en el capitalismo es aún ubicua y fértil, sin embargo es precoz en el contexto socio-histórico de Baudelaire. Efectivamente es pionero, al igual que el poeta José Martí, quién se planteara una inquietud muy similar. Julio Ramos comenta:

Desde comienzos de la década de 1880 Martí había sido uno de los primeros latinoamericanos en reflexionar sobre el relativo desprendimiento de la literatura de la vida pública, desplazamiento que para él cristalizaba uno de los rasgos distintivos de la “crisis” moderna.<sup>65</sup>

Las preocupaciones similares de Martí y Baudelaire, aún separados por un océano, nos indican cuan inquietante resultó para los artistas este nuevo lugar del arte en la modernidad.

Volviendo al contexto francés, Anthony Cussen se refiere a propósito de la situación subjetiva de Baudelaire:

Ante este proceso [el proceso acumulativo del capital en manos de la burguesía mercantilista] que se hacía evidente en París a mediados del siglo XIX, Baudelaire tuvo dos actitudes: la primera, la del diletante, de fascinación por todas las novedades urbanas que se atropellan a medida que se acelera la formación del capital; la segunda, la del dandy, que siente repulsión por la banalidad de este proceso en manos de la burguesía.<sup>66</sup>

Como queda de manifiesto en la cita, Baudelaire sentía desagrado hacia la burguesía, por su modo banal de acumulación del capital. Aún así, el poeta no podía dejar de sentir atracción por las novedades de la producción ligada al capital, lo que vendría siendo expresión de su

---

<sup>65</sup> Ramos 158.

<sup>66</sup> Cussen 281.

soslayado diletantismo. En efecto, el modernismo de Baudelaire se encarna de un modo inédito, de una novedosa mezcla de dandismo y diletantismo: el vate oscila entre una actitud de fascinación, el diletantismo, y de rechazo, el dandismo, frente a la implantación modernizadora del capitalismo burgués. En la visión de Cussen, para el diletante, “[...] su más grande curiosidad es la muchedumbre, pues allí encuentra un desfile ininterrumpido de modas, maquillajes, matices y formas fugaces.”<sup>67</sup>

Junto a los cuestionables nuevos valores morales de la burguesía con respecto a la sexualidad, el género y la producción, las nuevas ciudades modernas, como Londres y París, se pueblan de novedosa gente y arquitectura. Éstos producen una abundante gama de estilos urbanos, tanto en las construcciones como en las figuras humanas, en la oferta de servicios suntuosos y objetos de consumo. “El diletante es el que se deleita con todo [...]”, afirma Cussen. Lamentablemente, estos nuevos deleites requieren abundante dinero.

Este espíritu en constante conflicto, en tensión, se transformará en una marca del espíritu moderno contemporáneo. Este espíritu se irá repitiendo, re-actualizando y complejizando, por ejemplo, en las subjetividades de Walter Benjamin y en la de sus amigos surrealistas, hasta llegar a las subjetividades de los dandys *Mods* ingleses: “Como el dandy, [el diletante] vive para la observación del mundo, pero carece de la frialdad del dandy quien se separa de la agitación urbana y controla su curiosidad.”<sup>68</sup> En efecto, cuando el dandy sale a la calle y se encuentra con las novedades citadinas, el dandismo se termina por fundir con el diletantismo y se tensiona fuertemente, lo que para nosotros será la marca de un dandismo contemporáneo, cosmopolita y urbano.

Resulta de importancia destacar el hecho que junto a esta nueva posición subjetiva, plena de intensa y actual modernidad, para Rodríguez, Baudelaire también plantea “otra”

---

<sup>67</sup> Cussen 287.

<sup>68</sup> Cussen 287.

escena estética como nuevo lugar para lo poético, también en oposición y resistencia a la realidad mercantilista:

El proyecto de una racionalización de la vida conduce a paradojas insalvables: los ojos de los pobres, la irremediable radicalización del conflicto entre clases sociales, la vida clandestina –manifiesta en la proliferación de los bajos fondos a dónde no llega el orden ciudadano–, la locura, la neurosis, en fin el spleen. Estas paradojas sociales, morales y personales son el nuevo misterio, el material poético moderno.<sup>69</sup>

La vida urbana clandestina como nuevo tópico estético, lo referido a la vida “callejera”, será la materia prima desde donde surgirá gran número de movimientos subculturales contemporáneos, lugares de la experiencia urbana los cuales Baudelaire, proféticamente, supo apreciar “*avant la lettre*”.<sup>70</sup>

En el próximo capítulo, titulado “El movimiento subcultural *Mod*”, reviso la genealogía y desarrollo del movimiento subcultural inglés *Mod*. Comento y analizo sus conexiones con la subjetividad del dandismo baudelariano, tal como el espíritu urbano moderno, la diferencia subjetiva como subversión y rechazo al sistema. Al igual que en el dandy, el *Mod* como un estilo de subjetividad masculina de oposición y rechazo.

---

<sup>69</sup> Rodríguez 2005.

<sup>70</sup> Me refiero, por ejemplo, a la generación *Beat*, los *Hippies*, los *Modes*, los *Punks*, etc.

### 3.- El movimiento subcultural *Mod*.



Película: *Quadrophenia*, Franc Roddam, 1979.

Canción: *Green Onions*, Booker T. & The MG's, 1962.

A pesar de no saberlo de un modo conciente, el movimiento *Mod* es un heredero, una continuación contemporánea del dandismo construido por Charles Baudelaire. De hecho, los *Mods* más bien se alejan de Brummell para abrazar con desparpajo el dandismo del poeta parisino. Su diletantismo y su gusto cosmopolita por la gran urbe los delata. A continuación haré revisión de este movimiento urbano, su proveniencia, sus principales

características, y su particular modo de dandismo, en este insospechado vínculo con el dandy Baudelaire.

Nacido y desarrollado en el *underground* inglés de los primeros sesentas, entenderé el movimiento *Mod* como una expresión juvenil de nuestra cultura urbana contemporánea.<sup>71</sup> La palabra *Mod* es una abreviatura por *Modernists*.<sup>72</sup> Lo que considero principal en el *Mod* es una re-actualización de una subjetividad dandy, como actitud del espíritu frente a la modernidad. Pero no me refiero a cualquier dandismo, sino me refiero al *Mod* como un movimiento heredero y continuador del dandismo específico de Baudelaire, como vimos, esa tensa mezcla de dandismo con diletantismo.

En el *Mod*, como en cualquier forma de dandismo, nos encontramos con una resistencia. Una resistencia que toma la forma de un cuestionamiento a las posiciones estereotipadas de género y sexualidad, llámense éstos esencialismos o biologicismos, y a las formas de vida heredadas de la cultura burguesa patriarcal, a sus subjetividades y a sus particulares modos de relación con el capital. En eso, el *Mod* es claramente una protesta a modo de dandismo. Pero, por igual que Baudelaire, los jóvenes *Mods* también sintieron atracción por todo lo nuevo y moderno, en una subjetividad tensa, por su atracción/oposición hacia el capitalismo burgués. En esto, los *Mods*, a la vez que dandys, también son diletantes, aunque asumidos, sin la culpa baudelariana. El fantasma del poeta parisino acecha.

---

<sup>71</sup> El historiador italiano Mario Maffi, autor del libro *La cultura underground* (1972), entrega la siguiente definición de *underground*: “El término *underground* se difundió alrededor de 1963. Entonces tenía una aplicación limitada. Se refería a cierto tipo de cine, de diarios y revistas, con una connotación de carácter estrictamente lingüística –underground = subterráneo, irregular, clandestino– y un vago sentido de conspiración. Pero a partir de 1963 (fecha aproximada) el término se fue extendiendo poco a poco a un campo cada vez más vasto, identificándose finalmente con una parte de la subcultura juvenil (y no exclusivamente juvenil) de los Estados Unidos y, por reflejo, de otros países. Así pues, el *underground* indicaba aquella ‘nueva sensibilidad’ –y sus productos culturales y sociales– nacida originariamente en los años cincuenta y convertida en la década sucesiva en ‘nueva cultura’, ‘cultura alternativa’, ‘contra-cultura’.” (Maffi 13.)

<sup>72</sup> Lo indico en su idioma original para no confundir con los Modernistas, seguidores del movimiento literario fundado por el poeta nicaragüense Rubén Darío.

### 3.1.- Contextualización del movimiento *Mod*.

A continuación revisaremos la definición de *Mod* que entrega el sociólogo Dick Hebdige, especialista en el tema de las subculturas inglesas:

[...] El *mod* [sic] era “el típico dandi [sic] de clase baja” obsesionado por los menores detalles del vestuario, que como los puntillosos abogados de Tom Wolfe, se definía por el ángulo del cuello de una camisa, calculado con la misma precisión que los cortes de su chaqueta hecha a medida, o por la forma de sus zapatos hechos a mano.<sup>73</sup>

La subcultura *Mod* tuvo su emergencia en la Inglaterra urbana, multicultural y cosmopolita de la post guerra. Comenzó siendo un movimiento juvenil masculino *underground*, en su mayoría de jóvenes de clase obrera, cerrado y exclusivo, sólo para iniciados y conocedores, hiperbólicamente estricto en cuanto al significado del vestuario y al detalle de las prendas: dandismo juvenil. Estos sofisticados jóvenes ingleses se reunían entre ellos, en un “mundo privado”, en “sucuchos”, bares subterráneos, tiendas especializadas, totalmente ajenos a la vida cotidiana, la cual despreciaban profundamente por su falta de gusto y mediocridad. Herbert Marcuse, filósofo de la Escuela de Frankfurt, autor del libro *Eros y civilización* (1955), reflexiona en relación a la evasión de la realidad como expresión política: “(...) La “indiferencia a la realidad” y el interés por el mero “espectáculo” (el despliegue, *Schein*) son los pases para la liberación de la necesidad y para llegar a una “verdadera expansión de la humanidad.”<sup>74</sup> En efecto, en estos lugares al margen del sistema, los jóvenes *Mods* se

---

<sup>73</sup> Hebdige 76.

<sup>74</sup> Marcuse 175.

sentían “en libertad” y compartían ideas estéticas propias sobre cómo llevar y hacer prendas, dónde conseguirlas, intercambiaban vinilos y bailaban frenéticamente al ritmo del *Soul* y *R&B* norteamericano más oscuro y de difícil acceso.

Los *Mods*, en su mayoría jóvenes empleados de oficina, vestían mejor y con más elegancia que sus superiores, tanto laborales como de clase social, lo que nos indica cierto esnobismo y una voluntad por transgredir o subvertir el orden social.<sup>75</sup> El inglés Paolo Hewitt, periodista, historiador y apologista del estilo de vida *Mod*, se refiere a ellos en los siguientes términos:

Little masterpieces, that’s what they were. The jewels of the cities and the High Streets. Dressed with a stunning precision that spelt obsessive, a minefield of detail from head to toe, a work of art encased in Mohair and existing for clothes, music and kicks, Mods listened to the best music, danced the best dances and helped transform British cultural life.<sup>76</sup>

Con estas palabras plenas de admiración y gratitud, Hewitt nos introduce de un modo claro en el dandismo, diletantismo, esnobismo y gran espíritu urbano de los *Mods*, características que sin duda se transforman en su sello distintivo. Para Hewitt, los *Mods* eran pequeñas obras maestras, obsesivamente vestidos a la perfección y siempre en busca de lo mejor, lo que sin duda ayudó a la transformación de la vida cultural inglesa, impregnándola de un nuevo espíritu bohemio, ágil, urbano y moderno.

Luego de un par de años en el medio *underground* como culto, al margen de la luz pública, el *Mod* terminó transformándose en un movimiento juvenil masivo, a nivel de

---

<sup>75</sup> Al respecto, Hebdige indica: “Según Barrer y Little (1964), el *mod* [sic] medio ganaba unas once libras a la semana, solía ser un trabajador semicualificado o, más típico, un oficinista” (Hebdige 202.).

<sup>76</sup> Hewitt 6.

fenómeno social. A diferencia de sus exclusivos “primos” del siglo diecinueve, pero sí en plena concordancia con el espíritu baudelariano, estos nuevos jóvenes dandys salieron de su claustro y se tomaron activamente las calles de la ciudad como ambiente propio, coloreando la urbe de un estilo elegante y distintivo: ternos a medida, cortes de pelo perfectos, zapatos hechos a mano, motonetas italianas tipo *Vespa* o *Lambretta* y el cuidado obsesivo por el detalle y la actitud. Parte de esta fama y atención pública se debió a las periódicas batallas urbanas de los *Mods* contra sus “enemigos” subculturales, los *Rockers*. Estos últimos eran jóvenes vestidos en cuero negro de pies a cabeza, montados en enormes motocicletas de autopista, de cabellos grasientos y descuidados con su cuerpo e higiene; una némesis de la subcultura *Mod*.

Importante resulta destacar que para los *Mods* más puristas, los inmersos en el dandismo de genealogía decimonónica, la violencia, la masificación y la comercialización del movimiento también significaron su fin, su vulgarización, su transformación en “moda”, en imitación. En este sentido, el destacado sociólogo alemán Georg Simmel, autor de lúcidas reflexiones sobre la moda y la vida urbana, observa:

“Pero donde, por el contrario, se busca [...] el destacarse de la colectividad, allí la imitación es el principio negador; un obstáculo. Y precisamente porque el anhelo de permanecer apegado a lo existente y de hacer lo mismo que los otros y ser como ellos es el enemigo irreconciliable del que desea acceder a formas de vida nuevas y propias [...]”<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Simmel 44.



Así, se entiende el rechazo de algunos *Modes* puristas por la transformación del movimiento en moda. Este hecho hizo perder a la subcultura algunas de sus cualidades más preciadas, como la exclusividad, la fineza y la elegancia. Según Simmel, la moda como imitación de un modelo, es el principio negador, un obstáculo en la voluntad de diferenciación. Pero, gracias a este mismo efecto de uniformación producida por la moda, es que también se genera distinción. En palabras de Simmel: “[la moda] hace confluir en una única actividad la tendencia a la igualación social con la tendencia a la diversidad y al contraste individual.”<sup>78</sup> Paradójicamente, la moda, a la vez que homogeneiza, también posibilita la diferenciación individual, el poder destacar y resaltar frente al resto de la colectividad.

### **3.2.- Una genealogía del estilo *Mod*.**

Para realizar un rastreo y análisis acabado de la construcción de un *Mod* hay que tomar en cuenta la complejidad del fenómeno: sin duda proviene de una fascinación obsesiva y fetichista en expresiones estéticas de distinto índole. Se puede descifrar una atracción o parentesco del *Mod* por las siguientes figuras:

- El *Mod* se inspira en la mística del dandismo: la elegancia, expresada en la sobriedad clásica en el vestir, la preocupación obsesiva por el detalle y la limpieza, en esa supuesta “feminización” del hombre que usurpa y hace suyos los privilegios femeninos del narcisismo. Lo que hace el dandy, tanto como el *Mod*, es androgenizarse por medio de una “aristocrización” de sus gestos. Entre las

---

<sup>78</sup> Simmel 45.

subjetividades de Brummell y Baudelaire, los *Mods* construyen su propio estilo de subjetividad, como lo expresa la siguiente cita:

In its single-mindedness, shamelessness and snobbery, this was it the true Brummell tradition, although there was a desire to be stared at, of which Brummell would not have approved. But, in essence, Bernard Coutts and his contemporaries were genuine dandies [sic], the first teenage exquisites. Unlike Teds or any other forerunners, they didn't wear uniforms and they didn't use their clothes for aggression, as weapons in a running battle with grown-ups. First and last, their involvement was with themselves –a true dandies' narcissism.<sup>79</sup>

El *Mod* también toma del dandismo la actitud: esa seguridad arrogante y altanera por saberse único y distinto, aún ante la desaprobación de los otros. Esto es la idea orgullosa de pertenecer a un “culto”, a una subcultura, un mundo secreto superior y separado de los otros.

- Tal como su “primo” *Hipster* neoyorquino lo hizo con anterioridad, el *Mod* admira la cultura negra: su actitud *cool*, la elegante y estudiada preocupación de su vestuario, la seducción de su “misterio”.<sup>80</sup> El *Mod* se encontraba fascinado por la mística que emanaba de la subcultura antillana de la época: un submundo secreto,

---

<sup>79</sup> Cohn 139.

<sup>80</sup> El *Hipster* junto al *Beatnik*, fueron las dos figuras urbanas principales de la generación *Beat*. La generación *Beat* fue un movimiento *underground* norteamericano que tuvo su apogeo en la década del cincuenta. Sus más conocidos exponentes son el ya nombrado Jack Kerouac, Allen Ginsberg y William Burroughs.

solo de “iniciados”, lleno de bares, humo, drogas y música (cultura *underground*).<sup>81</sup> Por ser inglés, el *Mod* se inspiró directamente en la imagen de los primeros mafiosos antillanos: siempre con actitud desafiante y fría (*cool*), vestidos impecablemente de traje, mocasines y sombrero, los llamados *Rude Boys*. Este último es el prototipo del joven malhechor negro, con un “[...] *look* de delincuente pulcro y cuidadosamente planchado.”<sup>82</sup> Así, estos jóvenes dandys se dejaron influenciar por sus nuevos vecinos de color, y su música: el *Ska*, *Reggae* y *Bluebeat*, estilos musicales que sin duda se transformaron en parte de su *soundtrack* predilecto. Al respecto, Hebdige comenta:

Como hemos visto, la proximidad de las posiciones –la juventud blanca de clase trabajadora y los negros– invita a la identificación, e incluso cuando esta identidad es reprimida o abiertamente combatida, las formas culturales negras (la música, por ejemplo) siguen ejerciendo un influjo determinante sobre el desarrollo de cada estilo subcultural.<sup>83</sup>

Como Hebdige expresa, en la construcción de cada estilo subcultural resulta de vital importancia la influencia del mundo negro, lo que es este caso nos indica el gran desprejuicio y el cosmopolitismo de los jóvenes *Modes* en su voluntad por conocer y abrazar una nueva cultura.

---

<sup>81</sup> Lo que se expresa muy bien en esta cita del escritor *Beat* Jack Kerouac, de 1958: “Ya anochecido, caminé, con todos los músculos adoloridos, entre las luces de la 27 y Welton, por el barrio negro de Denver. Deseaba ser negro, con la impresión de que lo mejor que el mundo blanco me había ofrecido no era bastante para mí, no bastante vida, alegría, diversión, oscuridad, música, no bastante noche.” (Hebdige 69.)

<sup>82</sup> Hebdige 81.

<sup>83</sup> Hebdige 103.

- El *Mod* siente una fascinación obsesiva y fetichista por las figuras del cine europeo de finales de los cincuentas y comienzo de los sesentas: por ejemplo, Jean-Paul Belmondo, su actitud arrogante y orgullosa, su ropa de sastrería francesa, su modo de caminar, su modo de fumar, etc. Siguen la estética de películas como *Sin Aliento* (*À Bout de Souffle*, 1960) del francés Jean-Luc Goddard, *Shadows* (1959) del norteamericano John Cassavetes y *La Dolce Vita* (1960) del italiano Federico Fellini. Como comenta un *Mod* de los sesentas: “Smoking Gitanes out the corners of their mouths. Alain Delon had a scooter, he was in Paris and he had a girl on the back. Fuck me, what more could you want? We would notice every little detail, details of our heroes.”<sup>84</sup> En otra muestra de espíritu dandy, la atención obsesiva por el detalle estético del vestuario, como un signo de diferenciación, sigue siendo una característica central del *Mod*.

A los *Modes*, su exacerbado diletantismo los delata: su fascinación por lo nuevo, su urbanismo cosmopolita, su gusto por la vida de las calles, claramente los vincula con el dandismo del poeta Baudelaire. Lo más probable es que Brummell hubiera aprobado el esnobismo y la obsesión por la ropa y el detalle de los *Modes*, pero hubiera desaprobado terminantemente su gusto por la vida ruda y ajetreada de las calles, lo que resulta vital para un *Mod*. Claro, los *Modes* ya no caminan por entre la masa de peatones en solitario, a modo del poeta parisino. Los *Modes*, que comparten tanto un estilo subcultural como gustos comunes, se trasladan en grupo, en ágiles *scooters*, recorriendo la ciudad e investigando todas sus posibles novedades. Al compartir un estilo estético bastante singular pero común

---

<sup>84</sup> Rawlings 14.

a todos, los *Mods* favorecen “[...] con particular fuerza la cohesión del grupo [...]”<sup>85</sup> Aquí observamos una gran diferencia entre los *Mods* y otros dandys: los *Mods* se mueven en grupo por la ciudad, de manera aclanada. Para Simmel, este comportamiento de grupo otorga “[...] apoyo social; conduce al individuo al mismo camino por el que todos transitan [...].”<sup>86</sup> Esta grupalidad le daría al sujeto *Mod* una sensación de pertenencia, de seguridad y apoyo, el de compartir un estilo estético y de vida en común.

### 3.3- *Mods* y género.

Así, propongo ver a los *Mods* como dandys: rebeldes, elegantes, arrogantes, narcisistas, orgullosos, subversivos y andróginos. Pero esta androginia, y este narcisismo expuesto a modo femenino, no fueron ningún pretexto para acercarse a las mujeres, sino una declaración de principios masculinos. Para los primeros *Mods* de los sesentas, las mujeres no fueron una prioridad. En el movimiento *Mod*, los hombres fueron tema para ellos mismos:

They were curiously self-contained. They tended not to be interested in girls, nor in anyone else. In clubs, they danced by themselves, lost in narcissistic dreams and, wherever there was a mirror, they formed queues.<sup>87</sup>

Este desinterés de los *Mods* por las mujeres se veía reforzado en su gusto por las anfetaminas, droga que desciende el impulso sexual, pero que estimula enormemente el

---

<sup>85</sup> Simmel 50.

<sup>86</sup> Simmel 44.

<sup>87</sup> Cohn 141.

narcisismo y una actitud arrogante, distante, *cool*.<sup>88</sup> Los *Mods* bailaban entre ellos sin parar, sin necesidad de pareja femenina y se encontraban fascinados por su propia imagen.

Dentro de la subcultura *Mod*, los hombres fueron quienes dictaron los estándares en cuanto al estilo y la vestimenta. Las mujeres *Mods* miraban a los hombres para saber qué telas y qué diseños eran de buen gusto vestir. A propósito, Rawlings cita a un joven *Mod*: “The girls looked like boys and the guys were ultra cool.”<sup>89</sup> Dentro del *Mod*, como expone la cita anterior, las mujeres comenzaron a verse “como chicos”. Sin embargo, esta androginia hay que entenderla como fundamental al movimiento; afecta tanto a los hombres como a las mujeres.

En concordancia al dandismo, el fantasma de la homosexualidad se actualiza en el *Mod*: pendientes y fascinados por ellos mismos, sin duda existe una homo-erótica. En efecto, el *Mod* resulta en una subversión de los roles de género clásicos. Marc Feld, futuro Marc Bolan de *T.Rex*, comenta: “I’d say that Mod was mentally a very homosexual thing, though not in any physical sense.”<sup>90</sup> Siguiendo con el gusto por lo andrógino, los *Mods* retomaron la costumbre de utilizar maquillaje con fines dandy: “Often, they would wear make-up –eyeliner and mascara– but that didn’t mean they were queer, or not necessarily; it was just a symbol of strangeness.”<sup>91</sup> Claro, los *Mods* no utilizaban el maquillaje para “ser mujeres” (para travestirse o disfrazarse o “arreglarse”), sino para resaltar su dandismo. Esto puede verse como un afán de distinguir en extremo su masculinidad de la del resto de los

---

<sup>88</sup> A los *Mods* le interesaban mucho las drogas, en especial los estimulantes. Estas drogas les permitían permanecer despiertos y en actividad durante largas horas, lo que les permitía mantenerse en constante movimiento. Los *Mods* más cultos gustaban de leer *El almuerzo desnudo* (1959) de William S. Burroughs. Este libro contiene, a modo de anexo, una instruida descripción de muchas drogas, el cómo tomarlas y sus efectos.

<sup>89</sup> Rawlings 14.

<sup>90</sup> Mark Feld, más tarde conocido como Mark Bolan, vocalista y líder del grupo *T.Rex*, citado por Cohn (Cohn 140.)

<sup>91</sup> Cohn 141.

hombres. Al igual que Brummell y Baudelaire, hacen un gesto aristocrático por diferenciarse.<sup>92</sup> Sin duda, en el masivo movimiento *Mod*, también existían homosexuales, tal como lo deja entrever el comentario de Cohn; pero el uso del maquillaje, incluso para ellos, no significaba un claro símbolo de homosexualidad feminizada, sino, como dije, un signo de diferencia de otras masculinidades. En concordancia al dandy, un *Mod* no era o no quería ser cualquiera, ni filisteo ni hombre común ni mucho menos, como vimos con anterioridad, un hombre burgués con problemas de sobrepeso. Así, el *Mod* se sitúa como una subjetividad masculina que se diferencia activamente de otras.

### **3.4.- Mods: estilo, gasto y política. Hacia una nueva estructura del deseo.**

La capacidad de experimentar los trastornos políticos de manera estética (musical, pictórica) es una expansión real de la sensibilidad humana.<sup>93</sup>

Como vimos en el capítulo dos, a menudo resulta complejo referirse al tópico de las subculturas y sus prácticas políticas. Esta complejidad proviene del modo mismo en como cada subcultura expresa su posición política: un modo indirecto, oblicuo e implícito. Según Hebdige, las subculturas expresan sus políticas por medio del estilo, en un lenguaje simbólico, a través de sus gustos y elecciones, y es por lo mismo que resultan de difícil lectura. Los sujetos integrantes de los movimientos subculturales no salen a la calle con pancartas o consignas exponiendo claramente sus preferencias y sus aspiraciones políticas. En su mayoría, no adhieren a ningún tipo de organización externa a ellos mismos; es decir,

---

<sup>92</sup> También en los años veinte: “En imitación de Rodolfo Valentino muchos usan polvos de maquillaje facial” (Echavarren 83.)

<sup>93</sup> Berman 12.

no se organizan de ningún modo que pueda parecerse a alguna forma tradicional de ejercer política.<sup>94</sup>

En efecto, la primera generación *Mod* de los sesentas, entre los años 1959 y 1964, fue fiel representante de esta indiferencia hacia la política tradicional. Marco esta diferencia ya que durante el apogeo de la segunda generación *Mod*, me refiero al segundo lustro de los setentas, entre los años 1975 y 1980, el movimiento tendió a politizarse de un modo mucho más explícito y nítido. El caso de Paul Weller resulta ejemplar: líder de la banda *The Jam*, de la segunda generación de jóvenes *Mods*, adhirió públicamente al Partido Comunista. Esta segunda generación de *Mods* fue mucho más política y discursiva que la primera: a modo de *The Jam*, surgieron muchas bandas musicales y su presencia se hizo notar no solo a nivel urbano, sino en un articulado discurso político de crítica social, en oposición al viraje conservador, reaccionario y racista de Inglaterra, el que culminaría con el gobierno de la primera ministra Margaret Thatcher (1979-1990).

Si nos referimos sobre el modo de acción de esta política *Mod*, ésta sería acción por medio de las herramientas de la cultura *underground*, al igual que los *Punks*, subcultura contemporánea a la segunda generación de *Mods*: gran circulación de *fanzines* expresando opiniones políticas, variedad de conciertos clandestinos y una presencia física urbana “espectacular”, acciones estéticas cotidianas, *performance* pública.<sup>95</sup> En este caso, por *performance* me refiero a lo que el norteamericano Richard Schechner, estudioso de la *performance*, ha definido como *Performance in everyday life*: “In everyday life, ‘to perform’ is to show off, to go to extremes, to underline an action for those who are

---

<sup>94</sup> Esto cambió a partir del movimiento *Skinhead* y la adhesión de algunos de sus integrantes a la extrema derecha inglesa (el tristemente famoso *National Front*). También lo podemos ver más tarde en la abierta expresión política del *Punk*.

<sup>95</sup> El nombre *fanzine* deriva de *magazine*. Pero en diferencia, las *fanzines* son hechas de un modo independiente y casero, de modo *amateur*, al estilo *punk D.I.Y. (Do It Yourself)*.



watching.”<sup>96</sup> Precisamente, lo que hace el *Mod* es “*to show off*”, es ir al extremo, mostrando su presencia física de manera grandilocuente. Con esta presencia física “espectacular”, el *Mod* expresa política.

Es interesante analizar la subcultura *Mod* como un síntoma del dandismo baudelariano. Esta lectura nos permite vislumbrar con mayor perspectiva histórica los distintos mecanismos que operan en esta subjetividad masculina contemporánea. En efecto, a diferencia de los dandys de salón de los siglos dieciocho y diecinueve, los que cultivaban el ocio y la negación del trabajo, los jóvenes *Modes* se expresan en similitud al poeta parisino: deben arreglárselas para sobrevivir por medio de un trabajo (muchas veces mal remunerado), y su actuación es a nivel público abierto, a modo de “intervención” urbana “callejera”, ocupando visiblemente la ciudad, haciéndose “ver”, haciendo de las calles su escenario y exhibiéndose con desafiante actitud. Pero en diferencia del poeta parisino, los *Modes* andan en grupo, ocupando *performativamente* el espacio público, con toda su carga estético-política.<sup>97</sup>

En esta opción política, El *Mod* fue una subcultura en desestimar la violencia o el vandalismo como una forma válida de protesta y rebelión frente al sistema. Como revisamos con anterioridad, por lo menos en un primer momento.<sup>98</sup> Como Nik Cohn comentaba, a diferencia de los *Teds*, los *Modes* no utilizaban la ropa como agresión, sino como signo de narcisismo dandy. La subcultura *Ted*, antecesora subcultural cronológica del *Mod*, sí recurrieron al uso de la violencia y de la agresión explícita para oponerse al sistema social, transformándose en una suerte de pandilla de delincuentes juveniles, a modo de

---

<sup>96</sup> Schechner 22.

<sup>97</sup> Nuevamente es este caso me refiero a lo que Schechner define como *Performance in everyday life*.

<sup>98</sup> Recordemos que la masificación del movimiento *Mod*, a finales del año 1964, efectivamente lo llevó por los caminos de la violencia. En algunas ciudades inglesas, como en el balneario Brighton, ocurrieron grandes batallas cámpales entre *Modes* y *Rockers*. Estos hechos quedan muy bien plasmados en la película *Quadrophenia* (1979).

vándalos de película norteamericana de los cincuentas. La oposición política del *Ted* es directa, y de cierto punto de vista, hasta regresiva: una forma de rebeldía infantil. A diferencia, como lo recalca Cohn, los *Mods* eligieron otro camino: el narcisismo dandy. Como nuevamente expresa Cohn: “Gradually the new attitude caught on, the notion of dressing out of self-love rather than rebellion and, by 1962, there were enough converts to make a sect, which was called Mod.”<sup>99</sup> Los *Mods*, vestidos de un modo impecable, plenos de *self-love* (“amor propio”), podían transitar transversalmente desde la bohemia al trabajo, desde la calle al hogar y viceversa, sin tener que cambiarse de vestuario, ejerciendo subversión en distintos niveles. Con esta estrategia, los *Mods* podían moverse en distintos ambientes sociales sin ser reconocidos como integrantes de una subcultura, sin causar rechazo público (a diferencia de un *Ted*, un *Skinhead* o, siendo más actual, que un *Punk*). El *Mod* no buscaba un enfrentamiento directo y obvio, no le interesaba el *shock* por medio del escándalo, más bien buscaba la oposición desde la subversión de la clase, del género y del gasto, en una lucha simbólica en vez que real. Como indicaba Cohn, el vestuario del *Mod* jamás fue pensado como uniforme para alguna batalla urbana. El *Mod* montado en su *scooter*, enfundado en su traje a medida, sus zapatos lustrados y brillosos, su camisa de cuello perfecto, bien peinado y cigarrillo en la comisura de la boca, nunca pensó en enfrentarse físicamente con nadie: a modo de dandy, su lucha era por los caminos de la estética y el estilo, como hemos revisado, en una batalla por la hegemonía de los signos y los símbolos. Aún así, si las circunstancias lo requerían, el *Mod* sacaba su peine de metal afilado como una navaja.

Al igual que Baudelaire, el *Mod*, a la vez que se oponía al sistema social clasista y burgués, también tenía una relación muy especial con el capitalismo y su constante

---

<sup>99</sup> Cohn 139.

producción de novedades. En el movimiento *Mod*, nuevamente encontramos vinculados los estilos subjetivos del dandy y el diletante. Sin duda, el *Mod* aprovechaba a su favor los placeres del desarrollo capitalista, claro, a diferencia de Baudelaire, sin sentir en mayor medida ni vergüenza, ni culpa ni arrepentimiento. En diferencia del poeta, los *Mods* eran hedonistas asumidos. En este gusto por el consumismo, los *Mods* eligieron como parte de su indumentaria predilecta, las prendas de marca. Por ejemplo, el vestuario inglés *Fred Perry*, el que los identificaba y distinguía.<sup>100</sup> *Fred Perry* solía ser un popular jugador inglés de tenis, pero se retiró de las competencias para fundar su propia marca de ropa (reconocida por dos laureles bordados al lado izquierdo). Queda nítido como los *Mods* ayudaron al provecho privado de ciertas marcas, como lo son también las motos italianas de marca *Piaggio* o *Lambretta*, y la también ropa inglesa *Ben Sherman*.<sup>101</sup> Los *Mods*, en su afán exclusivista dandy, también ayudaron a la supervivencia del arte de la sastrería masculina en Inglaterra. En efecto, los *Mods* contribuyeron no sólo al sistema de producción capitalista, sino también al desarrollo de toda una nueva cultura masculina del narcisismo. El *Mod*, al igual que cierto Baudelaire, se oponía a la vulgaridad y la mediocridad de la burguesía pero, por otro lado, celebraba sin mayor pudor el mercado y la variedad de productos. Pero ¿Cómo utilizaban estos privilegios del capitalismo? ¿Cómo los significaban? ¿Cómo tramitaban esta contradicción?

Siendo grandes consumidores, los *Mods* no adherían al capitalismo económico desde la acumulación del capital, ni del ahorro: su relación con el capital era a través del gasto indiscriminado, irracional, muchas veces en lugares marginales (bares, tiendas especializadas, zapaterías artesanales, etc.). Su particular aproximación a la economía me parece más cercana a la idea de la “economía general” de George Bataille que a los ideales

<sup>100</sup> Aún hoy la marca de ropa *Fred Perry* sigue siendo reconocida como “marca registrada” de la subcultura ([www.fredperry.com](http://www.fredperry.com)), tanto por los nuevos *Mods*, *Skinheads* o *Rudeboys*, etc.

<sup>101</sup> En realidad, un modelo de motoneta de la compañía italiana *Piaggio* (*vespa* significa avispa en italiano).

económicos capitalistas: como Baudelaire, el *Mod* ejerce la economía desde los ideales batailleanos del exceso y la transgresión, trabajan para el gasto y el despilfarro. En palabras del sociólogo argentino Alex Gasquet, estudioso de la obra de Bataille: “La conducta humana debe estar entonces a la altura del gasto económico. Si hay todavía espacio para una nueva moral, esta debe ser la del hombre soberano: la moral de la transgresión y del exceso.”<sup>102</sup> Veamos cómo estos ideales transgresores se dan en el *Mod*.

Al igual que el dandy Baudelaire, el *Mod* realizaba sus elecciones a merced de un estricto mandato, siempre en busca de una nueva moral expresada en estética.<sup>103</sup> Sus elecciones se basaban en el atributo de la distinción, siempre con el afán de sentirse únicos, cosa nunca simple, más aún siendo adolescentes y con el estigma social de provenir de la clase obrera (prejuicio tanto externo, la sociedad, como interno, todo el pedestre sistema de valores de la clase trabajadora). Siguiendo este *ethos*, los Mods se sintieron atraídos por las marcas menos famosas o provenientes de otro contexto, como resulta el caso de las poleras *Fred Perry*, diseñadas para el uso deportivo, las que comenzaron a lucir acompañadas de pantalón de sastrería y ambo a medida. Por igual, las *scooters* italianas, pensadas y diseñadas en un primer momento para el público femenino, comenzaron a ser vistas montadas por elegantes hombres jóvenes.<sup>104</sup> Asimismo, por primera vez las chaquetas cortaviento, utilizadas para las carreras de ciclismo, fueron vestidas con el fin de la distinción y la exclusividad. Premeditadamente ajustados jeans *Levi's* en cuerpos masculinos. Todas estas marcas y productos fueron de-contextualizados y vueltos a contextualizar de acuerdo a parámetros nuevos y desconocidos para la gente común de la ciudad. En esto, el proceso estético del *Mod* se asemeja al proceso de producción del Arte

---

<sup>102</sup> Gasquet 71.

<sup>103</sup> Para una mayor información sobre el “superyó” del dandy, remitirse al capítulo del dandy y el dandismo.

<sup>104</sup> Para una mayor profundización sobre el interesante tema de la subversión *Mod* del “uso de género” de las motonetas italianas, referirse al artículo de Hebdige en la revista *Rain* (1983), *Travelling light: one route into material culture*, el apartado *The scooter as sexed object*.

Pop, sobre todo el de Andy Warhol: toma objetos de consumo para transformarlos en otra cosa de lo que eran, para transgredirlos en sus fines. De este modo, una *scooter* italiana ya no es sólo el medio de transporte “ideal” para la joven mujer urbana, sino que también para el hombre joven urbano; la ropa *Fred Perry* ya no es exclusiva del uso deportivo, sino para verse diariamente sofisticado y diferente; los *jeans Levi's* ya no se usan solamente para el trabajo, y tal cual se adquieren de fábrica, sino que se calzan de acuerdo a técnicas especiales que los hacen ajustarse al cuerpo y, luego así, se utilizan para verse bien durante la cotidianeidad citadina. Cosas que eran para un asunto determinado, terminan siendo utilizadas para otras cosas inesperadas. El *Mod* común sin duda consumía de un modo excesivo, no ahorra, sino gastaba abundantemente: siempre en busca de algo nuevo para vestir, escuchar o divertirse. Gasquet escribe:

El crecimiento está subordinado a las posibilidades de operaciones económicas sin provecho y sin cálculo alguno. La estrechez de la mirada económica dominante es tal que terminamos por creer que el intercambio de productos realizados sin ningún beneficio no forman parte de la economía.<sup>105</sup>

En efecto, el *Mod* intercambiaba sus vinilos sin utilidad aparente más que el gusto por el placer estético (escuchar música nueva) y compartía su *scooter* sin otro fin superior que el de divertirse. De este modo apreciamos como el movimiento *Mod*, aún siendo consumista, también se relaciona con la política económica desde la subversión de sus más preciados valores: la propiedad privada, la acumulación, el ahorro y el gasto recatado, racional. Ahora, sin lugar a dudas, esta filosofía *Mod* contribuyó al desarrollo de nuevos productos y

---

<sup>105</sup> Gasquet 70.

a la emergencia de un nuevo mercado juvenil masculino, al afianzamiento de una nueva industria económica basada en el ocio y la distracción. En palabras de Hebdige:

[...] We find a design industry on the point of boom, with a vested interest in transforming the market, in aestheticizing the products and “educating” consumers, with material resources geared towards the production of a new commodity-image, with an emergent set of cultural values (a new structure of desire) to articulate and bring to fruition.<sup>106</sup>

Nunca las cosas se dan en un solo sentido: subvirtiendo el uso de ciertos objetos de consumo, el *Mod* estimuló la modernización de la industria del diseño y la bohemia. Así, la industria, al saber incorporar esta nueva forma “subversiva” de consumo, al reconocer, como indica Hebdige, esta *nueva estructura del deseo*, terminó apropiándose y lucrando de este progresivo y flamante mercado de jóvenes, con dinero y ansiosos por consumir lo nuevo y moderno.

En el próximo capítulo reviso el nacimiento y desarrollo del movimiento subcultural inglés *Glam*. Lo relaciono principalmente a la subversión y provocación dandy. Planteo que la *performance* estética *Glam* funciona como cuestionamiento crítico de las identidades de género fijas y de la heterosexualidad obligatoria. Además de relacionarlo al dandismo baudelariano, también lo vínculo al movimiento literario decadentista francés de finales del siglo diecinueve, admiradores extremos de la estética baudelariana.

---

<sup>106</sup> Hebdige 13.

#### 4.0. - El movimiento subcultural *Glam*: el *performance* subjetivo del exceso.



Película: *Velvet Goldmine*, Todd Haynes, 1998.  
Canción: *Ziggy Stardust*, David Bowie, 1972.

*Ch-Ch-Changes*  
*Oh, look out you rock 'n' rollers...*<sup>107</sup>

En efecto, como advierte la letra de la canción, durante los setentas ocurrieron grandes cambios dentro del mundo del *rock'n'roll*, para tragedia de los roqueros más conservadores y reaccionarios. El *Glam*, también en sus inicios conocido como *Glitter*, fue un movimiento subcultural desarrollado en Inglaterra a principios de los setentas. En este

<sup>107</sup> Bowie, David. *Changes*. 1971.

capítulo analizo la manera en que se puede leer al *Glam* como una exacerbación y exaltación del aspecto estético y andrógino presente en el dandismo. Pasemos a revisar.

Los *Glams*, como muy bien los caracteriza Hebdige, eran:

Esas criaturas exquisitas, nerviosamente encaramadas en sus zapatos de plataforma o arrastrando unas sandalias de plástico de los cincuenta, sosteniendo el cigarrillo así, los hombros en tal ángulo, participaban en un juego de fantasía que consternó y horrorizó a algunos comentaristas de la escena *rock*, preocupados por la “autenticidad” y el mensaje contestatario de la cultura juvenil.<sup>108</sup>

En efecto, el *Glam* se caracterizó por ser “un mensaje contestatario”, de oposición contra el orden sexual y las identidades de género impuestas por el sistema patriarcal. El movimiento puso un gran exceso estilístico en la estética unisex, tanto en la *performance* de la vida diaria, como en la música, en el teatro y la *Performance Art*.<sup>109</sup>

Pero el movimiento no se quedó sólo en la exploración de las formas estéticas, sino también exploró las posibilidades de la bisexualidad y la homosexualidad como opciones sexuales concretas, no sólo como meras provocaciones. En el *Glam*, el juego estético se enfocó en una experimentación con las identidades de género y las orientaciones sexuales, indicando sus quiebres, avatares y flujos, combatiendo la idea de una identidad de género fija y una heterosexualidad monopólica.

Dos décadas más tarde, la teórica Judith Butler asociaría el concepto de performatividad con género, reseñando al respecto:

---

<sup>108</sup> Hebdige 87.

<sup>109</sup> Para Schechner, la *Performance Art* se define como “[...] a grab-bag category of works that do not fit neatly into theatre, dance, music, or visual art.” (Schechner 137.) La *Performance Art* son acciones de arte que no calzan nítidamente ni en el teatro, la danza, la música o las artes visuales.



El hecho de que la realidad de género se cree mediante *actuaciones sociales continuas* significa que los conceptos de un sexo esencial y una masculinidad o femineidad verdadera o constante también se constituyen como parte de la estrategia que *oculta el carácter performativo del género* y las posibilidades performativas de que proliferen las configuraciones de género fuera de los marcos restrictivos de dominación masculinista y heterosexualidad obligatoria.<sup>110</sup>

Siguiendo esta reflexión de Butler, los *Glams* con sus *performances*, tanto en el arte como en la vida diaria, experimentaron con los límites de las identidades de género, develando sus construcciones, sus “actuaciones sociales”, y sirviéndose de sus performatividades para el escándalo, para la subversión sexual. Para Butler, el género se construye de acuerdo a modos precisos de actuar, a performatividades. Como subraya Schechner: “Much performance art puts into practice theories of performativity. This is especially true of performance art that deals with the construction of identity [...].”<sup>111</sup> Tal como en el *Glam*, movimiento que con sus *performance art* puso en evidencia las construcciones de la identidad sexual.

En efecto, utilizando la imaginación al paroxismo, estos jóvenes cuestionaron los estereotipos sociales reinantes con respecto a lo que significa la masculinidad y la femineidad, el cómo llevar, o “estilar”, las identidades de género, el cómo se debe ser “hombre” o “mujer”. Al *Glam* le debemos el advenimiento de una nueva subjetividad, la que aún podemos rastrear en las calles de la ciudad: me refiero a los/as jóvenes vestidos con ropas femeninas y viceversa, los/las gótico/as, las/los chica/os maquillada/os en exceso, los

---

<sup>110</sup> Butler 172. El destacado es mío.

<sup>111</sup> Schechner 137.

brillos varios, también los/as *punks*, como así las nuevas tribus urbanas “japonizadas” y explícitamente ambiguas, con abundancia de accesorios decorativos, desde lentes de contacto, hasta cabelleras multicolor y de extraños diseños. En fin, la androginia como desafío e ideal.

En similitud al movimiento *Mod*, estos muchachos y muchachas ingleses se movían en grupo, haciendo suyas las calles de las grandes ciudades con toda una nueva forma de ver el mundo a partir del dandismo. En esta nueva modalidad de dandismo jugaron un papel preponderante el ensueño y el gusto por la artificialidad, expresados en exceso, tanto en maquillajes extremos, como tinturas multicolores y una variada gama de accesorios estrafalarios, desde joyas reales hasta bisuterías de bagatela.<sup>112</sup> El dandy Baudelaire, con sus modales ambiguos y provocativos, su cara maquillada, su bufanda de plumas y su pelo teñido de verde, se hubiera encontrado dichoso de haber encontrado a los *Glams* habitando las calles de la ciudad.<sup>113</sup>

Además de lo anterior, y en diferencia de otros movimientos subculturales, el *Glam* tuvo un ideólogo y promotor visible, una figura con la cuál los jóvenes pudieron identificarse de forma directa: me refiero a David Bowie y sus personajes de ficción, *Ziggy Stardust* o *Aladdin Sane*. Para Hebdige, Bowie:

[...] Atrajo a un masivo público joven (más que quinceañero) y sentó una serie de precedentes visuales en términos de aspecto personal (maquillaje, pelo teñido, etc.) que crearon una imagen sexualmente ambigua para aquellos chicos lo

---

<sup>112</sup> Para Baudelaire el maquillaje era de elevada importancia espiritual: “Así me veo llevado a considerar el ornato como uno de los signos de la nobleza primitiva del alma humana.” (Baudelaire 384.)

<sup>113</sup> Resulta esclarecedor el siguiente comentario de Baudelaire: “El salvaje y el bebé demuestran, con su aspiración ingenua hacia lo brillante, hacia los plumajes abigarrados, hacia las telas tornasoladas y hacia la majestad superlativa de las formas artificiales, su disgusto por lo real, y demuestran así, sin saberlo, la inmaterialidad de su alma.” (Baudelaire 384.) En esta cita, el poeta pareciera hacer una explícita apología del *Glam*.

bastante valientes y dispuestos a desafiar los estereotipos claramente pedestres que los hombres y mujeres de clase trabajadora tenían a su alcance.<sup>114</sup>

Pero no sólo los jóvenes de clase trabajadora eran quienes tenían, y tienen aún, visiones estrechas sobre la concepción de lo masculino y lo femenino, sino que la gran mayoría de la gente, incluso los supuestamente cultos.<sup>115</sup> En efecto, el *Glam* sirvió como una instancia para el cuestionamiento de las visiones sobre las significaciones individuales y sociales del género.

Dentro de los primeros promotores del *Glam*, encontramos nuevamente al *Mod* Marc Feld, pero ya plenamente convertido en su *alter ego*, Marc Bolan, líder del grupo musical *T.Rex*.<sup>116</sup> Desde una vertiente más intelectual y sofisticada, encontramos a la banda *Roxy Music*, con Brian Ferry de vocalista y Brian Eno a cargo de la experimentación en los teclados, ambos grandes íconos del rock inglés. Pero sin duda fue Bowie quien llevó el movimiento a su apogeo, transformándose en toda una figura de culto a comienzo de los setentas. En relación a Bowie, Hebdige comenta: “(...) Él fue el responsable de que se plantearan cuestiones de identidad sexual hasta entonces reprimidas, ignoradas o meramente insinuadas en el *rock* y la cultura juvenil.”<sup>117</sup> En efecto, a Bowie se le debe la emergencia de una nueva estética, la huella nítida de un estilo urbano distintivo y excesivo: cabellos teñidos con furor y de cortes extravagantes (el más célebre, *circa* Ziggy Stardust:

---

<sup>114</sup> Hebdige 86.

<sup>115</sup> En Chile no tenemos o, más bien, nunca tuvimos una aristocracia real, nobiliaria. En Chile encontramos oligarquía y sus variantes (burguesía, alta burguesía, etc.). Digo esto, porque es en el seno de la aristocracia donde se permitieron ciertas flexibilidades con respecto al género, en el sentido de los comportamientos, los modales y los gestos. Remitirse a la película *Relaciones peligrosas* (*Dangerous Liaisons*, 1988) de Stephen Frears, o *María Antonieta* (2006) de Sofía Coppola.

<sup>116</sup> A propósito, el fotógrafo Mick Rock observa: “(...) I came to understand that if Bowie was Glam’s Messiah, then Bolan was its John the Baptist...” (Rock *Introduction*). Marc Bolan ya había alcanzado gran notoriedad con su grupo *T.Rex*, algunos años antes del despegue de Bowie (sobre todo a partir de su álbum *Electric Warrior* de 1971). Lo de Bolan lo llamaban *Glitter Rock*, lo que fue la semilla del *Glam*.

<sup>117</sup> Hebdige 88.

corto de frente pero muy largo por atrás, de estridente color naranja), grandilocuencia en el uso del maquillaje, predilección por ropas de mujer, de tonos brillantes espectaculares o muy futuristas, y un gusto asumido por la ambigüedad y la androginia.<sup>118</sup> En el capítulo *Glam Rock* de la enciclopedia *Historia del Rock*, del diario español *El País*, se describe las audacias de Bowie con las siguientes palabras:

Diseña su propio vestuario, combina maquillaje extremado con peluquería desaforada y ficción científica de cartón-piedra, se exhibe impudicamente horterera desde unos zapatos de plataforma y se envuelve en ropas procaces, colores desquiciados, lentejuelas mil y mallas transparentes: estética de la provocación, un romance con el mal gusto que él controla a su antojo desde la cuerda floja de su audaz transformismo.<sup>119</sup>

Como una “estética de la provocación”, a Bowie le interesaba sorprender y provocar los valores burgueses y, como un dandy, nunca ser sorprendido. Para esta labor de subversión de los valores rígidos sobre la sexualidad y el género, Bowie se sirvió audazmente de la industria musical. Sin duda, Bowie supo disfrutar de su escenario, obteniendo gran provecho comercial, tanto él como su casa discográfica. Así, como Brummell se transforma en el dandy icono del dandismo como negación del trabajo en la ociosidad, gestionando su vida financiera ya sea por medio de la herencia o la ayuda de amigos potentados, Bowie vendría siendo el icono del dandy que se auto-gestiona, como un *self-made man*, empresario del si

---

<sup>118</sup> En relación al corte de pelo de *Ziggy Stardust*, Bowie comenta: “(...) Yamamoto Kansai (one hundred percent responsible for the Ziggy haircut and colour, by the by) (...)” (*Rock Foreword*.)

<sup>119</sup> *Glam Rock* 328.

mismo.<sup>120</sup> Al igual que Baudelaire, Bowie también tuvo que trabajar. Pero, ya en diferencia del poeta, que vivió gran parte de su vida acongojado por las deudas, el cantante británico, gracias a su ingenio y voluntad empresarial, logró amasar una gran fortuna. Quizás en tiempos de Baudelaire, la sociedad aún no estaba lista para valorar el nuevo estilo de trabajo inaugurado por el dandismo, basado en la subversión y el escándalo moral. Tanto los excesos de la aristocracia, como los dandys Brummell y Baudelaire, abrieron el camino para que décadas más adelante, otro dandy como Bowie, tuviera éxito. Y, luego así también, Bowie despejó el camino para el posterior gran negocio del *punk*.

Como hemos ido revisando, durante la corta pero influyente vida del movimiento *Glam*, las calles de la ciudad se vieron invadidas por una nueva camada de desprejuiciados jóvenes, los que celebraron, en medio de una puritana y conservadora Inglaterra, la subversión por medio del sexo y la androginia. El afamado fotógrafo del mundo del *rock*, Mick Rock, autor de varios libros al respecto, comenta sobre el *Glam*, movimiento que él mismo registró y experimentó:

Certainly Glam was about make-up, mirrors and androgyny. It was narcissistic, obsessive, decadent and subversive. It was bohemian, but also strangely futuristic. It was Oscar Wilde meets A Clockwork Orange. It was a mutant bastard offspring of Glitter. But while Glitter was sparkling distraction, Glam was anarchy in drag. It was sexy, glamorous, on the edge. It was the moment Hippie finally died.

---

<sup>120</sup> Esto también resulta un giro con respecto a los artistas de las vanguardias del siglo veinte, los cuales eran marginales en el aspecto económico. Éstos aún dependían de la ayuda financiera de mecenas, como Peggy Guggenheim. En este sentido, Bowie sin duda aprendió de Andy Warhol y su gran talento en el auto-marketing (como gesto decidor, Bowie le dedicaría un tema tributo a Warhol, en su disco *Hunky Dory*, de 1971).

It was absolutely Rock'n'Roll. But it was also fashion, art, theatre, lifestyle. It was gay, straight, multisexual. It was totally titillating and absolutely naughty.<sup>121</sup>

Al decir de Rock en relación a la estética *Glam*: una fusión entre Oscar Wilde y *La naranja mecánica*. Subversión de las identidades de género, hombres y mujeres maquillados por igual, ropa de mujeres en cuerpos de hombres y viceversa, actitudes corporales estudiadas y provocativas, comentarios subversivos, como comenta la cita: anarquía en *drag*.<sup>122</sup> En este punto estético existe una relación de los *Glams* con los *Mods*, quienes ya en plenos sesentas experimentaron con la ropa unisex y el uso del maquillaje, sobre todo el rimel negro en los ojos y la máscara blanca sobre el rostro, para así intensificar su dandismo y diferencia.<sup>123</sup>

Todos estos jóvenes *Glam* vivían en un mundo de fantasía, habitando en el ensueño de alguna otra época, ni pasada ni futura, pero influenciada por ambas: los cincuentas, el dandismo decimonónico y el cine de ciencia ficción.<sup>124</sup> En efecto, el mismo Bowie declaraba que su personaje *Ziggy Stardust* era un sofisticado y ambiguo extraterrestre venido del planeta Marte para salvar el *rock*, ejemplo de un exagerado gusto por el artificio y una muestra de la creación de una nueva categoría de género (un alienígena sin un sexo nítido, una especie de mutante del género). En palabras de Hebdige: “(...) su evangelio estético partía de una deliberada elusión del mundo ‘real’ y del prosaico lenguaje que ese mundo solía emplear para describirse, experimentarse y reproducirse.”<sup>125</sup> No cabe duda que

---

<sup>121</sup> Rock *Introduction*.

<sup>122</sup> Bowie declaró en entrevistas “Soy bisexual” o cosas como “I love girls. They’re smashin’. They’re as good as blokes.”

<sup>123</sup> Claro, en el *Mod* fueron las ropas masculinas las que pasaron a los cuerpos de mujer y fue el maquillaje femenino el que pasó a los rostros del hombre.

<sup>124</sup> Me refiero a las películas *La Naranja Mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971) y *2001 Odisea en el Espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), ambas del inglés Stanley Kubrick.

<sup>125</sup> Hebdige 88.

se trata de una estética baudelariana extrema, en sintonía con el movimiento literario Decadentista francés.<sup>126</sup>

Esta explotación de la fantasía por parte del *Glam* se puede interpretar como una evasión de lo mundano en vistas de la creación de una nueva “otra realidad”. Nueva realidad mucho más exigente en lo referido a la estética y al rol de la imaginación en el desarrollo del espíritu humano, posicionando a la estética del exceso como una religión. Esta ética del *Glam* nos acerca nuevamente a las teorías del francés George Bataille con respecto a la transgresión y el exceso, las que para él son la moral del hombre plenamente soberano: “El exceso tiene relación directa con la experiencia de lo ilimitado, que es donde se realiza el hombre soberano.”<sup>127</sup> En efecto, es por medio del exceso estético que Bowie realiza un profundo cuestionamiento del género y de sus significaciones. En palabras de Gasquet, especialista en Bataille: “El exceso lleva la experiencia hasta sus últimos límites, hasta lo imposible, hacia aquello innombrable [...]”<sup>128</sup> Es sabido que durante los últimos años del *Glam*, Bowie comenzó a perder el sentido de realidad confundiendo la ficción con lo real, aproximándose a aquello “innombrable” por medio de la locura. De este modo, su personaje *Ziggy Stardust* comenzó a apropiarse de su personalidad. Resulta sintomático que del único modo que Bowie lograra liberarse de este excedente estético haya sido por medio del “sacrificio” simbólico de esta figura de ficción, gesto extremadamente batailleano: en el sacrificio, ya sea real o simbólico, el exceso se consume. Gasquet comenta al respecto: “Porque en el gasto de los instantes de exceso, es en primer lugar el sujeto el que se

---

<sup>126</sup> En palabras de Juan Herrero, en la introducción de “A contrapelo”: “El movimiento decadente, siguiendo en la línea de las ideas de Baudelaire, se siente vivir en una época de decadencia y de descomposición (época de vulgaridad, de mediocridad, de racionalismo y de utilitarismo burgués) con la que no se puede identificar, y busca la expresión de sensaciones y sentimientos más personales, refinados y profundos, sintiendo la nostalgia de épocas lejanas o soñadas, y la angustia por expresar y sentir al máximo todas las emociones más exquisitas y refinadas para acelerar el futuro en la muerte y en la descomposición del presente.” (Herrero 18-19.)

<sup>127</sup> Gasquet 73.

<sup>128</sup> Gasquet 72.

consume (sacrificio de sí).”<sup>129</sup> Así, queda delimitada la profunda significación del exceso en el *Glam* y el alcance ético de sus transgresiones de género, donde el que se pone en juego es el sujeto en sí.

Como vimos, David Bowie y sus simpatizantes, en similitud a los representantes del decadentismo de finales del siglo diecinueve en Francia, acérrimos seguidores de Baudelaire, se refugiaron en el refinamiento estético. Tanto los decadentes, como los *Glams*, buscaron en el arte, la ensoñación, el dandismo, el nihilismo y la artificialidad, una oposición a la naturaleza y la sociedad.<sup>130</sup> Rechazo por lo utilitario, lo “socialmente aceptable”, una oposición al estilo de vida de la burguesía. David Bowie, en los setentas, con sus personajes estafalarios y exquisitos, muy bien podría encarnar al duque Jean Floressas des Esseintes, protagonista de la novela decadentista *A contrapelo* (1884), del francés Joris-Karl Huysmans: ambos eluden y desprecian el mundo social en aras de otra realidad más sofisticada y refinada, donde la religión sea el arte.<sup>131</sup> La diferencia: des Esseintes elige el aislamiento y el refinamiento extremo como protesta; en cambio, Bowie opta por el exceso, la exhibición descarada y la estética refinada pero estafalaria.<sup>132</sup>

Como críticamente destaca Hebdige, para algunos intelectuales conservadores del rock, como Taylor y Wall (1976), el movimiento *Glam* no habría aportado nada concreto en términos de una reflexión sobre el significado de la adolescencia y su transición al mundo

---

<sup>129</sup> Gasquet 74.

<sup>130</sup> El *Glam* contenía la semilla de una visión nihilista de la sociedad, la cual florecería plenamente en la actitud *Punk*. En palabras de Hebdige: “Cuando abordaba la “crisis” contemporánea lo hacía oblicuamente, representándola en forma metamorfoseada como un mundo sin vida de humanoides, ambiguamente celebrado y denostado. Para Bowie (y para los Sex Pistols con él), el “No future for you, No future for me” (*God Save the Queen*, Virgin, 1977) era la opción perfectamente posible (...)” (Hebdige 88.)

Con respecto a la artificialidad y la tendencia antinatural, Baudelaire escribe: “La virtud, por el contrario, es artificial, sobrenatural (...)” (Baudelaire 384.), “Pasen revista, analicen todo lo que es natural, todas las acciones y deseos del hombre natural puro, no encontrarán más que horror.” (Baudelaire 383.)

<sup>131</sup> Joris-Karl Huysman escribió *A contrapelo* en 1884 (titulada en francés *À Rebours*). Publicada por Editorial Cátedra, Madrid, 2004.

<sup>132</sup> A modo de la película de culto de 1975 *The Rocky Horror Picture Show*.



de los adultos. Este modo de ponderar el *Glam* más bien resulta de una forma prejuiciosa de apreciar la totalidad del movimiento. Este prejuicio, la mayoría de las veces, encuentra fundamento en una homofobia encubierta más que en el desarrollo de una opinión crítica fundamentada. Principalmente, a Bowie y sus seguidores se les critica su falta, o más bien, su ambigüedad política respecto de las causas políticas tradicionales, lo que sin duda es reflejo de su gran flexibilidad subjetiva. Hebdige escribe:

Es verdad que la actitud de Bowie carecía de significados obvios en términos políticos o contraculturales, y que los mensajes filtrados a través de las pantallas de distracción eran, por lo general, decididamente objetables (“Hitler fue la primera superestrella. Realmente, supo como hacerlo”, mensaje transcrito por el *Temporary Hoarding*, publicación periódica de *Rock Against Racism*.)<sup>133</sup>

A pesar de aquellos subversivos comentarios por parte de Bowie, los que sin duda estaban destinados a la provocación y el escándalo, el *Glam* se nutre de la energía, vitalidad y rebeldía pulsional de la juventud.<sup>134</sup>

Es claro que durante el transcurso de la adolescencia se plantean las mayores inquietudes con respecto a la sexualidad, lo que gatilla la experimentación y la generación de un nuevo conocimiento en relación al si mismo y los otros. En efecto, como reseña Hebdige, los jóvenes *Glam* asumieron este conocimiento “de modo singular, confundiendo hábilmente las imágenes de hombres y mujeres a través de las cuales se cumplían tradicionalmente el paso de la infancia a la madurez.”<sup>135</sup> El *Glam* posicionó una nueva temática en el escenario de las subculturas juveniles, temática antes ausente, tratada de

---

<sup>133</sup> Hebdige 87-88.

<sup>134</sup> Más tarde, el mismo Bowie se arrepentiría de aquellos comentarios y los repudiaría públicamente.

<sup>135</sup> Hebdige 89.

modo oblicuo, o simplemente reprimida. Me refiero a la idea del género como una construcción socio-cultural, sostenida mediante performatividades, también llamadas por Butler, “actuaciones sociales”. El *Glam* es un cuestionamiento al concepto de las identidades de género fijas, sin devenires ni flujos ni intensidades. Algo que recién ahora entró al ámbito teórico por medio de Butler, las subculturas urbanas globales y la estética *Queer*.

En efecto, el *Glam* situó de modo explícito en la urbe, los temas de la bisexualidad y la homosexualidad, la imagen unisex y la androginia, e instaló la ambigüedad de género en las calles. Butler destaca la importancia de estos pequeños actos subversivos:

La pérdida de las normas de género tendría el efecto de hacer proliferar diversas configuraciones de género, desestabilizar lo identidad sustantiva, y privar a las narraciones naturalizaciones de la heterosexualidad obligatoria de sus protagonistas centrales: “hombre” y “mujer”.<sup>136</sup>

Los *Glams*, al subvertir y confundir hábilmente las normas de género por medio de sus acciones performativas, contribuyeron, como indica Butler, a la inestabilidad de la fijeza de los conceptos de “hombre” y “mujer”. Merced a su intervención urbana espontánea y plena de candidez juvenil, sugirieron nuevos modos de actuar los roles de “hombre” y “mujer”, de “estilar” el género, y un desafío crítico al cómo esas imágenes debían reflejarse en el cuerpo: los modos de vestir, los modos de moverse, los modos de hablar y los modos posibles de relación entre los sexos. A partir de la subcultura *Glam*, una nueva *performance* urbana comenzó a configurarse: una subjetividad nueva, en base al exceso y la

---

<sup>136</sup> Butler 177.

transgresión.<sup>137</sup> Los jóvenes comenzaron a compartir el vestuario sin normas de género definidas, a comportarse de un modo fino, a gesticular sofisticadamente y a mostrarse orgullosos de su diferencia, la que adornaban con un estilo fantasioso y creativo. El *Glam*, como subcultural juvenil, se transforma en una suerte de vanguardia urbana. Al igual que la acción colectiva *Mod*, estos jóvenes llevaron la crítica del género y de la sexualidad a lo público de un modo grupal. Posicionaron el tema del género en la ciudad, en lo “callejero”, sacándolo de las cuatro paredes para expresarlo por el escenario citadino de un modo seguro, orgulloso y con un estilo estético excesivo. El *Glam* fue, como reconoce Mick Rock, “multisexual” y abierto, integrador con respecto a cuantas identidades sexuales y de género pudieran haber existido.

En esta subcultura se creó un espacio de camaradería entre mujeres y hombres, ya hayan sido gays, lesbianas, bisexuales o heterosexuales, travestis o transexuales, y de sus posibles encuentros y desarrollos. Lo más llamativo del *Glam* resulta de la unión o alianza entre hombres y mujeres, como la posibilidad concreta de una creación común a partir de una mixtura de estilos compartidos y de la factibilidad de una bisexualidad, o de una homosexualidad, expuesta sin pudores, ya haya sido esta real o imaginaria. En palabras de Rock: “Everybody held hands with everybody, kissed everybody, went home with everybody.”<sup>138</sup> Esta sexualidad abierta y desbordante, característica del *Glam*, sin duda no buscaba una sexualidad con fines reproductivos utilitarios.<sup>139</sup> Por el contrario, el *Glam* perseguía una sexualidad que se bastaba a sí misma, que se fundaba en el placer, en el juego y la experimentación. Para el psiquiatra y psicoanalista español José Guimón,

---

<sup>137</sup> Aquí me refiero a la *performance* como *everyday life* (de la vida diaria).

<sup>138</sup> Rock *Introduction*.

<sup>139</sup> Me refiero a los eslóganes reaccionarios, tales como “la continuación de la especie”, la necesidad de “crear familias” o “hijos para la nación”.

estudioso de los temas del dandismo y la literatura, el decadentismo propugnaba con su dandismo:

“[el] sexo por el sexo’ (...) se oponía a la vinculación de la sexualidad con la reproducción y propugnaba una revolución social en las opciones domésticas y la aceptación de la homosexualidad. En el dandismo [...] primaba lo irracional tanto en el terreno productivo (arte) como en el reproductivo (sexualidad), lo que suponía una grave afrenta a la utilidad y racionalidad burguesas en estos campos y una muestra del divorcio del mundo respecto a la vida de la clase media.<sup>140</sup>

La significación subversiva es la misma en el caso del *Glam*, como protesta a los ideales del patriarcado burgués: cuestionamiento social de las identidades de género rígidas, aceptación de la homosexualidad y de la bisexualidad, y crítica de la heterosexualidad obligatoria. Gracias al trabajo transgresor sobre el excedente estético, producto del movimiento subcultural *Glam* resultan nuevas performatividades de género como resistencias urbanas y cotidianas, individuales y colectivas, a los roles rígidos impuestos por la cultura hegemónica patriarcal.

---

<sup>140</sup> Guimón 144-145.

## 5.- Conclusiones.

En el desarrollo del presente trabajo de investigación he trazado una genealogía del dandismo que va desde el inglés George Brummell, como representante del elegante y exquisito dandy de salón de finales del siglo dieciocho, deteniéndome en el dandismo cosmopolita del poeta parisino Charles Baudelaire, en el siglo diecinueve, hasta llegar a sus herederos contemporáneos y heterodoxos, los *Mods* y *Glams*. A diferencia de Brummell, quien fue un dandy esnob y lánguido, Baudelaire representa un dandismo contemporáneo y urbano, pleno de tensión, movimiento y diletantismo. Por último, las subculturas *Mod* y *Glam*, herederos de una subjetividad dandy a la vez refinada y urbana, llevan a cabo una mixtura tensa de dandismo y diletantismo, subversivos desde la calle, cuestionando performativamente clase y género.

Como hemos revisado durante este trabajo de investigación y análisis, Baudelaire nunca representó la figura del artista insertado pasivamente al sistema capitalista: siempre crítico con respecto a la función del arte en la modernidad. Otra importante conclusión de este trabajo es que, siguiendo con el ímpetu oposicional del dandismo, tampoco los *Mods* y *Glams* representaron los ideales de jóvenes de clase trabajadora, humildes y recatados, que se suponían debían ser, para utilidad y mantenimiento del orden, tanto productivo económico como reproductivo sexual. Estas modernas subjetividades dandys resultan principalmente en una audaz resistencia subversiva al sistema moral, en una oposición política simbólica a la modernidad de raigambre burguesa. También cabe destacar que como el dandy Baudelaire, el escenario de estas subculturas es la vida de la calle, lo cotidiano y lo “callejero”.

Otra importante conclusión de esta tesis es que el dandismo urbano “callejero” producto de la modernidad se posiciona como un nuevo estilo de masculinidad, marginal con respecto a la masculinidad patriarcal, pero inserto en el sistema, subvirtiéndolo desde dentro, como sucede en las subculturas *Mod* y *Glam*. Como también revisamos, este nuevo estilo de subjetividad masculina moderna emerge como oposición estético-política a la cultura republicana consolidada en occidente luego de la Revolución Francesa. La decadencia de la aristocracia accionada por los cambios revolucionarios, permitió que el dandismo emergiera como un refinado estilo de resistencia al nuevo orden republicano, por medio de una subjetividad altamente diferenciada. El dandismo es una oposición al sistema de producción racionalista de subjetividades masculinas fijas y utilitarias: el patriarca, el empresario burgués o el obrero asalariado, todos hombres y heterosexuales. En efecto, el dandismo representa una masculinidad como corte a las otras masculinidades producto de la modernidad, de las revoluciones republicana e industrial.

El análisis del presente trabajo muestra cómo el dandy, a partir de Brummell y Baudelaire, es un sujeto masculino singular y rebelde, sin pertenencia de clase, y sin una identidad de género fija, siempre de carácter ambiguo, elegante y subversivo. Para un dandy, siempre orgulloso de su fina marginalidad subjetiva, sólo reconoce a otros dandys, iguales a él o superior. Así, comprobamos cómo el dandy se crea una genealogía propia mediante la sedición del origen de clase, inaugurando una nueva especie de aristocracia, la que ya no se funda en la herencia o el regalo, sino en la estricta voluntad del “yo”, en el trabajo conciente sobre la subjetividad y el cuerpo.

Esta nueva subjetividad oposicional al funcionalismo utilitario crea una identidad de género fluida. La androginia dandy se bate entre lo masculino y lo femenino. Usa la fuerza performativa del cuerpo y el artificio para estar en constante devenir y ser capaz de desafiar

la heteronormatividad. El dandy moderno urbano hace cuerpo la modernidad en su sentido de oposición masculina estética, tanto de transgresión de los valores económicos y de clase como subversión del género y la sexualidad.

Hemos estudiado como el dandismo plenamente urbano de Baudelaire se puede rastrear claramente hasta la subcultura *Mod*. El *Mod* se sirvió de la subversiva ambigüedad, elegancia y diferencia del dandy en la calle, y de su diletantismo hedonista por el consumo desmedido, sin cálculo, irracional, al modo de una ética de transgresión de los valores económicos de acumulación y recato. En otro gesto batailleano, también pleno de transgresión, la subcultura *Glam* utilizó el refinado excedente estético acumulado en el dandismo para cuestionar tanto el género como las sexualidades fijas, sin devenires, llevando hasta las últimas consecuencias el performance del exceso.

Como revisamos, resulta crucial destacar que tanto *Mods* como *Glams* no se oponen al trabajo asalariado. Recordemos que los integrantes de ambas subculturas mantenían algún tipo de trabajo para así poder sustentar sus particulares estilos de vida. Esto en diferencia de Brummell, quien era subsidiado por la corte y sus amigos, pero sí en sintonía con el poeta Baudelaire, un dandy que también tenía que arreglárselas para vivir. Más bien, la oposición de estas subculturas está dirigida al modo banal en cómo se produce y utiliza el capital, al tipo de relación calculadora y utilitaria que se establece con el dinero. Vimos cómo de esta relación utilitaria deriva una moral social estrechamente conservadora. Moral que finalmente define y regula lo que es ser “hombre” y “mujer”, y las subsecuentes performatividades de género, tanto las permitidas como las sancionadas. Contra eso, las subculturas *Mod* y *Glam* se resisten por medio del estilo dandy.

En este sentido, los *Mods* llevan el diletantismo del dandy Baudelaire al exceso. Extremadamente fascinados por lo nuevo, los *Mods* establecen una relación subversiva con

el consumo, en un sentido de anti-ahorro y anti-utilitarismo. Sin duda, los *Mods* tenían una conducta obsesiva con respecto al consumo. Pero su tipo de gasto era altamente diferenciado, enfocándose en el consumo de música muy especializada, en ropa exclusiva, en bohemia fina, en el diseño moderno y en los productos novedosos y diferentes. Con este nuevo comportamiento de consumo urbano, los *Mods* inauguraron un estilo de consumo basado en una nueva estructura del deseo, con sujetos consumidores refinados, muy informados y exigentes.

Por otro lado, David Bowie, con la subcultura *Glam*, supo trabajar con gran éxito financiero el excedente estético dejado por la aristocracia y luego retomado por el dandismo de Brummell, Baudelaire y los Decadentistas. Bowie, al saber auto-gestionarse de modo novedoso y osado, fue capaz de transformar el exceso estético en plusvalía económica y, así, abrir las puertas a todo un nuevo estilo de espectáculo, basado en la transgresión, el escándalo y el marketing. La subcultura *Glam*, al trabajar el excedente estético como transgresión del género y la sexualidad, socava la moral utilitaria del capitalismo en vistas de una nueva ética, la del exceso estético y la subversión de la sexualidad monolítica.

En efecto, Bowie inventó un nuevo estilo de negocio del espectáculo, basado en lo excesivo y la provocación, del cual más tarde profitarían exitosamente el movimiento *punk* en los setentas, el movimiento musical gótico en los ochenta, el *Glam rock heavy metal* también en los ochenta, y algunas otras figuras de la música, del talante de *Joy Division*, *The Cure*, Iggy Pop y Lou Reed. En un contexto más actual, no podemos dejar de ver, por ejemplo, en la figura del cantante *Marilyn Manson*, un fiel seguidor de las estrategias sediciosas de Bowie. Sin duda, la subcultura *Glam* no abogaba por un cambio político mayor en cuanto a una modificación sustancial en la estructura social, sino que sus



motivaciones subversivas siempre se mantuvieron dentro del ámbito de la moral sexual y la estética, en el sentido de cuestionar el género, la sexualidad y los cuerpos. En este sentido, podríamos decir que Madonna, cuya transgresión máxima es ser mujer, también representa una heredera del dandismo del *Glam*, lo que nos abre un nuevo campo de investigación: la mujer dandy. Y, en nuestro contexto latinoamericano, los músicos Charly García y Gustavo Cerati emergen como unas de las figuras dandy que también han sabido profitar económicamente de la transgresión y el exceso estético decadentista del *Glam*.

En definitiva, como hemos visto a lo largo de este trabajo de investigación, revisamos una genealogía del dandismo que nos llevó desde el fino y esnob dandy de salón George Brummell, en Londres, de la construcción de su particular subjetividad e influyente impronta, deteniéndonos en el análisis del crucial dandismo cosmopolita, urbano y diletante del poeta parisino Charles Baudelaire. Ambos, siempre personajes únicos, distintivos y solitarios. De allí revisamos las características principales de la subcultura inglesa *Mod*, su dandismo contemporáneo derivado en parte de Brummell, pero construido de una subjetividad absolutamente baudelariana, en su extremo urbanismo “callejero”, diletante, de gasto transgresor. Por último, estudiamos la subcultura *Glam*, en su dandismo urbano baudelariano decadentista del exceso estético, de subversión del género y de cuestionamiento de la heteronormatividad. Ambas subculturas, tanto *Mod* como *Glam*, se caracterizan por el tránsito de un dandismo individual a un dandismo grupal.

Así, los nuevos dandys contemporáneos urbanos de escuela baudelariana se encuentran en las calles de nuestras ciudades, ya sea solitarios o en grupo, habitualmente cobijados por las subculturas, no siempre de terno y mocasín. Aún así, estos nuevos dandys siempre

cargan con una subversión caracterizada por un estilo refinado y elegante, de gusto por el gasto anti-utilitarista pero especializado y culto, el exceso estético decadentista y la transgresión del género y la sexualidad. Si no, que quede claro, no estamos hablando de un dandismo contemporáneo.

## 6.- Bibliografía.

- Azúa, Félix. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 1999.
- Barnes, Richard. *Mods!* London: Plexus Publishing Limited, 1991.
- Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1999.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI editores, 2004.
- Buci-Glucksmann, Christine. *Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern. The Making of the Modern Body*. Ed. Catherine Gallagher, Thomas Laqueur. Berkeley: University of California Press, 1987. 220-229.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México, DL.: Editorial Paidós Mexicana, S.A., 2001.
- Castro, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2004.

- Cohn, Nik. Mods. *The Sharper Word*. Ed. Paolo Hewitt. London: Helter Skelter Publishing, 1999. 137-143.
- Cussen, Antonio. El poeta de la vida moderna. *Revista de Estudios Públicos*. 21 (1986): 281-301.
- D'Aurevilly, Barbey. *Du dandysme et de George Brummell*. Paris: Édition Payot & Rivages, 1997.
- De Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.
- De Villena, Luis Antonio. *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandysmo*. Barcelona: Tusquets editores, 1983.
- Echavarren, Roberto. *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998.
- Estañol, Bruno. *Beau Brummell, el notorio inconspicuo*. 8 de julio del 2001. Fecha acceso: 05/05/2007. [[www.jornada.unam.mx/2001/07/08/sem-bruno.htm](http://www.jornada.unam.mx/2001/07/08/sem-bruno.htm)]
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI, 1992.

- Gasquet, Axel. *Georges Bataille. Una teoría del Exceso*. Buenos Aires: Ediciones del Valle, 1996.
- Gibault, Dominique. *Julia Kristeva: sobre la melancolía*. 24 de octubre del 2007. fecha acceso: 14/11/07. [<http://loselementosdelreino.blogspot.com/2007/10/julia-kristeva-sobre-la-melancola.html>]
- Glam Rock. *Historia del Rock*. El País. Madrid: Promotora de Informaciones, S.A., 1986.
- Goodlad, Lauren M. E. y Michael Bibby, Eds. *Goth. Undead subculture*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Guimón, José. *Psicoanálisis y literatura*. Barcelona: Ediciones Kairos, 1993.
- Hebdige, Dick. *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2004.
- Hebdige, Dick. Travelling light: one route into material culture. *Rain*. 59 (1983): 11-13.
- Herrero, Juan. Introducción. *A contrapelo*. Joris-Karl Huysmans. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004. 9-93.

- Hewitt, Paolo. Ed. *The Sharper Word*. London: Helter Skelter Publishing, 1999.
- Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press, 1995.
- Maffi, Mario. *La cultura underground*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Madrid: Sarpe Editores, 1983.
- Ramos, Julio. *Paradojas de la letra*. Caracas: Ediciones eXcultura, 1996.
- Rawlings, Terry. *Mod. A very British phenomenon*. London: Omnibus Press, 2000.
- Rock, Mick. *Glam! An eyewitness account*. London: Omnibus Press, 2005.
- Rodríguez, Jaime Alejandro. *Mundo como escritura en De Sobremesa*. 1 de septiembre del 2005. Fecha acceso: 09/04/2007.  
[[http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C\\_Sociales/Facultad/sociales\\_virtual/publicaciones/posmodernidad/posmodernidad\\_fcs.html](http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/posmodernidad/posmodernidad_fcs.html)]
- Simmel, Georg. *Sobre la aventura*. Barcelona: Ediciones Península, 2002.
- Schechner, Richard. *Performance studies. An introduction*. New York: Routledge, 2002.