

El dandi como friki: Gómez Carrillo

Ricardo de la Fuente Ballesteros

La institucionalización de la figura del dandi trae consigo su banalización, como siempre pasa en el imaginario social. Las expectativas en torno al modelo funcionan a manera de etiquetado, lo mismo sucede con bohemio o con friki; de manera que los individuos afectos a la denominación aumentan, a la vez que el sentido primigenio se tiende a vaporizar.

Si leemos en el Diccionario de la Real Academia el uso de la palabra *friki*, forma aceptada ya desde 2012 dentro del vocabulario de nuestra lengua para el correspondiente inglés *freaky*, veremos que las tres acepciones que contempla son:

1. adj. coloq. Extravagante, raro o excéntrico.
2. com. coloq. Persona pintoresca y extravagante.
3. com. coloq. Persona que practica desmesurada y obsesivamente una afición.

De donde infiero que, ciertamente, entre friki y dandi se da una coincidencia, pese a que el mismo DRAE para esta última palabra sólo recoge esta acepción: “Hombre que se distingue por su extremada elegancia y buen tono.” ¿Por qué? Afirmo esto, pues, porque si analizamos lo que históricamente, y ya desde sus orígenes, ha sido el dandi encontraremos que tanto las acepciones 1 y 2 de friki se le pueden aplicar. De manera que se podría argüir que el friki ha venido a ocupar hoy un tanto la figura que el dandi tuvo en las generaciones anteriores. Se me podrá rebatir de inmediato que la elegancia del dandi nada tiene que ver con la extravagancia del friki, y si bien esto puede ser así, también lo es que esa excentricidad del friki la posee absolutamente el dandi, dado que no otra cosa es su cultivo de la singularidad que pueden hacer de él un ser único, raro, extraño, pintoresco, alejado del sendero común por donde transitan los demás mortales, y, por lo tanto, anómalo, extravagante, a pesar de su *tenue*, de su elegancia y distinción. A esto es a lo que voy a dedicar las siguientes páginas, trayendo a colación la

figura de un de esos personajes contradictorios del *fin de siècle* como es el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873–1927).

Todos estamos atados a una permanente contradicción, a la vez que vamos esculpiendo nuestra personalidad alimentados por el paradigma en el que nos incrustamos. Ésta es también la tragedia cotidiana de quien debe vivir de una imagen cuidadosamente construida, como en el caso de Gómez Carrillo, personaje que cultiva la notoriedad sistemáticamente, que vive de ella, que depende de ella para la colocación de sus crónicas en *El Liberal*, *ABC*, *Madrid Cómico* y tantas otras publicaciones periódicas, de la venta de sus libros impresos por importantes editoriales españolas (Renacimiento, Mundo Latino) y extranjeras (Garnier).

¿Era este autor un friki? Por supuesto que sí, pues fue un raro, una persona no convencional, pero también un maestro del marketing cultural, un perfecto conocedor de las redes de la información de su época que proyectaron la imagen que él quiso dar de sí mismo para colocarse a la misma altura que los actores, los políticos y otros agentes sociales del momento que le tocó vivir, creando una maraña de escándalos promovidos por él mismo, como una manera de estar en candelero, de darse publicidad, de erostratismo. Todo ello forma parte de su máscara, de su leyenda y de una reputación forjada en las fronteras de la sexualidad y su trasgresión;¹ su donjuanismo; su fama de espadachín—es un tópico explotado por sus biógrafos el tema de sus duelos—;² su apoyo al que será, más tarde, despiadado dictador de su país, Estrada Cabrera;³ el episodio de Mata Hari en que terminó siendo protagonista; su maledicencia,⁴ o sus matrimonios, todos de corta duración: Aurora Cáceres en 1906;⁵ Raquel Meyer en 1919;⁶ y en 1926 Consuelo Suncín de Sandoval.⁷

Pero vayamos por partes. Lo primero que destacaría de este escritor es su adscripción a un paradigma, el modernista, que lleva en su núcleo una esencia derivada de Baudelaire, los Goncourt, etc. Me refiero a la poética de la rareza, con su rechazo del naturalismo. Ya en su obra primeriza, *Esquisses* (1892), señala la “muerte del Naturalismo,” al que califica de “inepto,” haciéndose eco de un libro de Huret publicado un año antes. En estos últimos años del XIX, el naturalismo se resquebraja, como señala Lorrain en 1900: “le naturalisme agonise: on est las de photographier de basses moeurs . . . et pourtant, il y a certainement autre chose . . . , peut-être l’étude du mystère, de l’insaisissable, et du pressenti qui nous entoure et toujours nous échappe” (225) (El naturalismo agoniza: estamos exhaustos de fotografiar la baja moral . . . y sin embargo hay ciertamente algo más . . . , quizá el estudio del misterio, de lo escurridizo y del presentimiento que nos rodea siempre nos escapa).

De la misma manera, uno de los retratados en sus crónicas por el guatemalteco, Huysmans, considerado un dandi por los que se han ocupado de él, sólo le interesa lo raro⁸—hasta a los héroes se les exige esa rareza—, lo

excepcional, el estilo que retrata la identidad única del ser diferente que es el artista;⁹ una identidad que lleva a la artificialidad frente a la chata realidad que promueve Zola. Ya Bourget y Gautier para caracterizar a Baudelaire aludían a lo artificial, que será uno de los elementos definidores del decadentismo; a su vez Baudelaire es el que establece la rareza unida a lo bello: “Lo bello es siempre extraño. No quiero decir que sea voluntariamente, fríamente extraño, pues en tal caso sería un monstruo salido de los rieles de la vida. Digo que contiene siempre un poco de rareza, de rareza ingenua, no buscada, inconsciente, y que es esa rareza la que lo convierte particularmente en Bello” (*Salones y otros escritos sobre arte* 200).¹⁰ Gómez Carrillo pone en labios de Lorrain la máxima de “lo bello es raro,” que atribuye a los Goncourt, y nos dice que Lorrain ha tenido que buscar lo extraño en diversas fuentes, como es la del éter, que le trasporta a un universo que si no es más tranquilo al menos es más raro. La rareza de los objetos, personajes o situaciones, que es uno de los elementos propios de la modelización finisecular, tiene siempre la misión de marcar, precisamente, la artificialidad. Como dice Gómez Carrillo: “Ahora casi todos tenemos algo de des Esseintes. Nos gustan las coloraciones raras; nos seducen las orquídeas que parecen flores artificiales, y nos encantan los perfumes enervantes, [. . .]. Y siendo místicos y perversos al mismo tiempo, querríamos dormir con la Venus Sabia en la celda de un agustino” (*Literaturas extranjeras* 306). El protagonista de *À rebours* es un dandi pertinaz, un friki, un extravagante, ejemplo de la evolución sufrida por el personaje desde las propuestas de Barbey, Balzac y Baudelaire, e inspirador de Wilde y de sus propuestas dandistas.

Este tema de la artificialidad iniciado por Baudelaire, donde se asienta el principio de que el supremo don del artista es superar la naturaleza para hacer algo artificial, pues del artificio, viene todo lo positivo, mientras que de la naturaleza se predica la representación, la realidad, inferior a la producción estética que no tiene nada que ver con la estéril imitación. Esta idea reaparece en los textos carrillanos, como en “El triunfo de Salomé,” o en *Psicología de la moda femenina* donde el cronista alude a las palabras de Paul Adam “Es cierto que la mujer prefiere ser *chic* a ser linda. Es cierto que la naturaleza ha sido vencida por el artificio” (23). Igualmente en “Los breviaros de la decadencia,” en *Primeros estudios cosmopolitas*, habla de los Goncourt, Villiers, de Barbey, de Rosny de Huysmans y Lorrain. Es decir de todos estos escritores raros, con *Monsieur Phocas* en primera línea, que es “un libro espantoso, un libro de pesadilla, un siniestro libro de alucinaciones” (260). Del protagonista de *À rebours* dice que es “la encarnación épica de lo artificial, de lo malsano, de lo raro, de lo refinado, de lo extravagante” (269); “La Naturaleza le parece horrible y la sencillez le hace daño” (261). Más adelante: “Un paso más allá de *À rebours* está *Monsieur de Phocas*. Y

después del héroe de Jean Lorrain no se distinguen a lo lejos, sino los muros blancos del manicomio” (270).

Dandi y friki pueden responder al dictado de la sorpresa, fruto de una conducta gobernada por su voluntad de ser diferentes, de salirse de las expectativas del gusto social, pero en lo que sí se diferencian, me parece, es en la idea de pertenecer a una clase colocada en el pináculo social. La forma en que el dandi se muestra, su logomaquia, la chispeante ironía del lord Henry wildeano, no tienen parangón en la generalización de un concepto como friki, que en su uso en español es algo mucho más difuso que lo que la figura del dandi esconde—y que va mucho más allá de la definición académica—. Lo que dice Villena del dandi nos señala lo que puede ir del dandi al friki:

El dandismo supone el triunfo del arte . . . como artificio. La supremacía de lo artificial. De lo que, aun entrando en la naturaleza, está por encima de ella, la supera y la vence. El triunfo de la fantasía sobre el aire pútrido de la utilidad. El dandismo es, pues, un arte. Arte en el que descuellan el culto a la propia persona. Y arte que supone un desafío y un reto. La oposición . . . hacia todo lo que es común, apersonal o vulgar. (37)

Este desmesurado interés en lo estético, lo mismo que su carácter urbanita, pues sólo encuentra la belleza en la ciudad—no imaginamos a un dandi en medio del campo, mientras que el friki pulula por doquier—, le lleva, particularmente, a rodearse de objetos hermosos, a un coleccionismo desmesurado, como se puede observar en el fin de siglo, como las extraordinarias páginas en *A contrapelo* sobre los cuadros de Moreau y los clásicos latinos del Bajo Imperio, o las de Wilde en el capítulo XI de *El retrato de Dorian Grey* y su discurso sobre joyas, música, emperadores romanos y personajes renacentistas, siguiendo el modelo huysmansiano y el libro que había “envenenado” a Dorian.

Esta rareza y esta artificialidad no hacen otra cosa que subrayar la singularidad, la individualidad del personaje—algo compartido por el friki—, que se opone a la uniformidad a la que la sociedad se abona con su manía de normalizar, controlar y etiquetar a todo sujeto.¹¹ Así, el artista se aparta de la muchedumbre, se aísla para marcar su estigma de elegido, de aristócrata—los *aristos* de Rubén—y se refugia en un espacio de belleza y buen gusto, en un refugio que resalta, aún más, su diferencia con el entorno lleno de vulgaridad. En la novela de Huysmans leemos: “Ya desde entonces soñaba con una Tebaida refinada, en un lugar desértico confortable, en un arca inmóvil y acogedora donde pudiera refugiarse lejos del incesante diluvio de la estupidez

humana” (*A contrapelo* 125). Y en *Oro de Mallorca* de Darío se repite lo mismo en relación al protagonista, Benjamín Itaspes: “Benjamín gustaba poco del trato de la gente, de la *betisse* circulante que se manifestaba por la usual y consuetudinaria conversación, del vulgo municipal y espeso, como él decía” (*Autobiografías* 18).

Parece una contradicción que un sujeto como des Esseintes se enclaustrase cuando la base dandista es el exhibirse para mostrar su singularidad. Pero, claro está, su reacción como la de otros personajes o escritores que predicar lo mismo tiene el sentido extremo de la distinción. De la misma manera hay una serie de secuelas conectadas con lo mismo, la insensibilidad de la que puede hacer gala uno de estos héroes, como es el caso de lo que propugna lord Henry en *El retrato de Dorian Grey*, el estigma de la enfermedad, del hastío. Todo esto hace que el sujeto se refugie dentro de sí mismo, o dentro de su taller o de su casa (De la Fuente, “El taller”); es decir, es su forma de superar su descentramiento social. Ésta es también la obsesión por la colección de la que se hablaba anteriormente—por ejemplo, *La Maison d’un artiste* (1881) de Edmond de Goncourt.

Claro que, a su vez, no se concibe uno de estos dandis o frikis sin espectadores, viven en una constante *performance*, dependen de una u otra manera de la imagen, de la sombra que proyectan en el teatro social. Gómez Carrillo desde las columnas del periódico, a través de sus memorias, desde el escaparate de un café o, simplemente, con su vida escandalosa, luego hábilmente explotada por sus colegas reporteros—amigos y enemigos—que reseñan sus dichos y hechos con complacencia en los rotativos.¹² Ricci en su artículo sobre uno de los volúmenes de las memorias carrillanas señala: “En *La miseria de Madrid* el dandi (Gómez Carrillo) realiza un constante trabajo sobre su yo, una manipulación un tanto caprichosa y fabuladora” (75). Por otro lado, Gómez Carrillo siempre está en el mercado, sabe perfectamente el terreno que pisa, como cuando dice “En nuestro siglo todo es comercio” (*Sensaciones de París y de Madrid* 99) o “el artista que no es al mismo tiempo comerciante, no logra fácilmente sacar el pan del tintero” (*Sensaciones de París y de Madrid* 159). El dandi clásico como Brummell, Montesquieu o Boni, no encaja muy bien en este aspecto, puesto que se trata de seres ociosos, pero desde luego ninguno de los escritores a los que hemos pasado revista, entre ellos Carrillo, podían vivir de las rentas, sino más bien de su duro trabajo.¹³ Es más, el modelo de artista es aquel que vive como un esclavo de su trabajo. En “El arte de trabajar la prosa” al hablar de Lemonnier le retrata como un atormentado del mal de escribir, de manera que “cada línea suya surge, con lento giro, de un penoso trabajo.” Asimismo, incide en ejemplos similares como Flaubert—“mártir del trabajo”—, Balzac, Rousseau—ejemplo de prosa musical y armónica, verdadero antecesor de este género—, los Goncourt y sus “delicadezas raras y enfermi-

zas,” pues para ser escritor hay que ser un crucificado psíquico como Heine o morir agotado por el trabajo como el propio Jules Goncourt (*Esquisses* 116).

En cualquier caso, esta dedicación del artista a su oficio, en algunos casos como si fuera un sacerdocio, no deja de ser algo sin relevancia dentro de los parámetros establecidos por la sociedad. Este trabajo se basa en su inutilidad, en su falta de valor, en su prescindibilidad. Algo de lo que el autor finisecular es muy consciente y de lo que se queja incesantemente, como se puede comprobar en el cuento dariano “El rey burgués,” pero, curiosamente, este carácter de inutilidad lleva a posicionarse a muchos a vivir su vida como una estética, en clara ruptura contra los valores impuestos por el positivismo y su sistema productivo (Maffesoli, *De la orgía*). La rebelión de artistas, frikis y dandis representa también el impulso imaginativo frente al discurso racional, el desorden frente a la voluntad de poder normalizadora, el derroche opuesto a los valores económicos (Maffesoli, *Lógica de la dominación* 94).¹⁴ Claro que siempre, como decía al principio, hay desajustes. Un caso claro es el Gómez Carrillo, por una lado un hombre de mercado, un perfecto conocedor del juego social, y, por el otro, un individuo que rompe con las leyes de la economía, su juego con la muerte, su generosidad—aunque tal vez sea también una de sus máscaras—muestran su carácter improductivo. La ociosidad característica del dandi, del *flâneur*, como señala Maffesoli (*El nomadismo* 34), es una forma de resistencia “contra la moral económica.” La vida de Dorian, la de Harry, la de Brummel, lo son totalmente. Otro caso es la de los creadores, llámense Wilde, Baudelaire o nuestro autor, pues en todos los casos y, aunque nos propongan un modelo de derroche, ellos se toman muy en serio su menester, su obra, como para dejarla de lado, a pesar del aleteo juguetero que pueda contener su oficio. La vida errante de Gómez Carrillo, la del viajero cosmopolita, celebrado por sus contemporáneos, vehementes lectores de sus crónicas, y su escandalosa búsqueda de aventuras galantes encaja con la figura de Dionisos, el *Bacchus indicus* sobre un carro tirado por tigres y recibido festivamente allí por donde pasa (Maffesoli, *El nomadismo* 130). De la misma manera, la bohemia, que a veces puede ser un predicado del dandi y que, en cualquier caso, se conecta con la inestabilidad y juego social, es otra manera de rebelarse contra el filisteísmo dominante. Es más, es una errancia hacia la belleza, asimilable a la búsqueda dandista. Como dice nuestro autor, defensor a ultranza del modelo bohemio instaurado por Mürger y al que fue siempre fiel:

Ser bohemio, en el mundo de las razas errantes, como en el de los artistas apasionados, es no tener un hogar fijo y correr por los grandes caminos buscando la dicha intangible. Ser bohemio es no quererse plegar a los yugos de la vida burguesa, para poder consagrarse a cultivar las quimeras

adoradas. Ser bohemio es poner el ensueño por encima de la realidad, las flores por encima de los frutos, los pájaros por encima de las aves. Ser bohemio es tener la fuerte convicción de que, fuera del arte, el artista se agosta. (“La bohemia eterna” 208)

En suma, el dandí juega, con su inutilidad, o dicho de otro modo su inutilidad, su gratuidad, es su forma de jugar, también su rareza. Juega a la moda y a singularizarse, a excederse. La moda interesa a todos desde Baudelaire y hasta Mallarmé. A este último lo recuerda Carrillo en su *Psicología de la moda femenina* (99) como cronista de modas y cómo fue algo que hizo por gusto, no por necesidad. Para Carrillo no sabemos si fue lo mismo, pues es obvio que tenía un público femenino a quien debía satisfacer. En cualquier caso, la moda es un índice de belleza y es una ramificación de la idea de artificialidad y antinaturalidad, antes apuntada y propia de la poética finisecular, además de otra forma más de rebeldía, individualidad y rareza.¹⁵ Pero es más, también apunta a la idea del juego, como indica Lipovetsky:

Porque la moda no puede dissociarse de la lógica de la fantasía pura, del espíritu de gratuidad y de juego que acompañan ineludiblemente la promoción del individuo mundano y el final del universo inmutable, prefijado, de las formas de la apariencia tradicional.

Por eso la moda no ha cesado de suscitar la crítica, de chocar, con las normas estéticas, morales y religiosas de los contemporáneos. No se denunciarán solamente la vanidad humana, la ostentación de lujo y la coquetería femenina, son las formas mismas del traje las que se consideran incidentes. (40)

Pero volviendo a las exhibiciones carrillanas hay un episodio (el referido a Mata Hari) que le dio una fama equívoca e internacional, pues parece que se aprovechó de unos rumores malintencionados que le hacen protagonista de la entrega de la famosa espía a las autoridades francesas. Como dice Cáceres en relación al tema: “De lo que sí le creería capaz es de lanzar contra sí mismo semejantes especie, porque cuando se trata de hacer ruido llega hasta la inconsciencia” (*Mi vida con Enrique Gómez Carrillo* 280–281). Según Torres, parece que ni siquiera llegó a ver en el teatro a la bailarina (334). Las siguien-

tes palabras de González Ruano creo que dan en el clavo sobre la actitud y carácter de nuestro escritor:

Quienes conocimos a Carrillo sabemos que era hombre incluso capaz de inventar por sí mismo la historia de la que pretendía dolerse y contra lo que se querellaba, porque su educación, dentro del tiempo de la bohemia parisién y del gusto de *epater el burgués*, como su vanidad de *vedette* habían hecho una verdadera posición literario-personal del cinismo y de los climas indecisos y oscuros donde no se sabe—ni convienen que se sepa—donde termina la realidad y empieza la fantasía. (13–14)

En cualquier caso, como ya señalé en otro momento en relación a Gómez Carrillo (“Las sensaciones parisinas” 300), la realidad presentada por él, su propia vida, es un simulacro en el sentido en que Baudrillard concibe el término en su *Cultura y simulacro*; es un objeto de consumo, es un universo hecho de ficciones. Se trata de producir una imagen, o muchas, y lo importante es el placer del objeto reconocido, el goce de la ciudad visitada o imaginada, la posesión del objeto puro, pero sin sustancia, dentro del ilimitado intercambio capitalista (Baudrillard *Pour une critique de l'économie politique du signe*). En el fondo, parte de la modernidad está también en esto, en la creación de algo ilusorio, en ser un vendedor de humo, en tener sólo fachada, en ser un frívolo, si bien en el dandi, aunque sólo haya apariencia, ésta diferencia a los hombres y esas apariencias son artificiales (Bollon 227), es decir, artísticas, perfectas y únicas. Este dandi sujeto a su traje, a sus convenciones, a su imagen, puede semejarse a lo que dice Barthes en relación a la moda: “le vêtement n'est pas jeu, mais signe d'un jeu . . . le jeu du vêtement n'est plus ici le jeu de l'être, la question angoissante de l'univers tragique; il est simplement clavier de signes, parmi lesquels une personne éternelle choisit l'amusement d'un jour” (259–60) (la vestimenta no es un juego, pero sí un signo de el . . . el juego de la vestimenta no es más aquí el juego del ser, la angustiante interrogante de un universo trágico, es simplemente un teclado de signos, entre los cuales una persona eterna escoge la diversión de un día).

Gómez Carrillo fue un jugador, en el que no parece haber plan de futuro, vive el instante, apuesta la vida en varios duelos, frente a la “asepsia de la vida social” de sus contemporáneos en la que los riesgos se minimizan¹⁶ y donde se “pierde la sed de vivir,” lo que lleva al aburrimiento (Maffesoli, *El instante eterno* 142), ese *ennui* que veíamos afectando al artista pero para el que, según parece, él estaba vacunado; es más, parece querer dar la imagen eterna de la felicidad, como le pinta Rubén.¹⁷

Llegados a este punto, tal vez debiera volver al principio y preguntarme, después de pintar a Gómez Carrillo como un dandi, si realmente él se sentía como tal. En este punto debo decir que yo creo que no, él se pensó siempre como un bohemio, para él la bohemia es eterna, es una actitud:

Bohemio no es el que tiene la voluntad enervada y la cabeza en desequilibrio. *Bohemio* es el que vive su juventud con un exceso de entusiasmo que se le desborda del alma por las cosas bellas y las cosas raras y las acciones raras y las acciones generosas, y con mucho de ese *embrujo* que, en tiempos de acción y de heroísmo, empujaba a las aventuras y las cruzadas; pero que, en tiempo de monótona prosa, sólo tiene salida en los simulacros de la imaginación, en las campañas incruentas del arte, y en esa terrible vocación de las paradojas y las irreverencias que aun en los casos en que desatinadas e injustas permanecen siendo simpáticas, porque llevan el aroma de la juventud. (“La bohemia eterna” 201–202).

Es más, sólo en una ocasión se ocupa por menudo del dandismo, aunque en ocasiones cite a Barbey, o se ocupe de escritores, como señalé al principio, que han sido considerados como dandis. La ocasión a la que me refiero es su artículo “El dandismo de Balzac,” publicado en *El tercer libro de las crónicas*. Aquí señala que el dandismo, al igual que la bohemia, en su época ya no existe, pues el que es señalado como dandi es simplemente un hombre que ostenta la moda, que busca llamar la atención, que es ocioso porque tiene mucho dinero, asociando estos personajes a la serie histórica de los *macaronis, beaux, lyons, bucks, bloods, fashionables, incroyables, muscadins, précieux, mignons, dame-rets, miriflors*, o los currutacos, lechuginos, petrimetros, etc. (120), a los que sólo les interesa ser vistos, y les reprocha que “empleen tanto esfuerzo, tanto trabajo y tanta paciencia en cultivar las líneas más horribles que la fantasía ha podido crear. Porque no hay duda de que mientras más *elegante* es un traje de hombre, más feo es” (121). Y concluye que prefiere la comodidad de la chaqueta bohemia al frac, a la vez que se afianza en las ideas de Balzac de que “exagerar la moda es convertirse en caricatura” y que “la elegancia sólo reside en el alma” (124–25), preceptos ambos sostenidos por Barbey.

Lo que está claro es que el dandismo fue un enfrentamiento, según se ha repetido, contra lo vulgar—“un dandi nunca es una persona vulgar” (Baudelaire, *Poesía completa* 1401)—y lo estándar de la sociedad decimonónica, contra esa fealdad y esas costumbres democráticas que tanto molestaban a Baudelaire:

Todos brotan de un mismo origen, todos participan del mismo carácter de oposición y de revuelta, todos son representantes de lo mejor que hay en el orgullo humano, de esa necesidad, demasiado infrecuente en nosotros hoy en día, de combatir y destruir la trivialidad. De aquí nace, en los dandis, esa actitud altanera de casta provocativa, incluso en su frialdad. El dandismo aparece sobre todo en épocas transitorias en las que la democracia no es aún omnipotente, en las que la aristocracia sólo vacila y se ha envilecido parcialmente. En la confusión de esas épocas, algunos hombres declasados, hastiados, ociosos, pero ricos de fuerza nativa, pueden concebir el proyecto de fundar una nueva especie de aristocracia, tanto más difícil de romper cuanto que estará fundamentada en las facultades más preciosas, más indestructibles, y en los dones celestiales que ni el trabajo ni el dinero pueden conferir. (1402)

No sé si los frikis siempre huyan de la vulgaridad—es otra de las cargas de la época postmoderna—, pero ellos y los dandis se unen frente al totalitarismo social, normativo, que dicta las reglas de conducta, del llamado buen sentido que alumbra la uniformización, la unidimensionalidad del cuerpo social que se manifiesta como ente dominador (Maffesoli, *La violencia totalitaria*) sin dejar espacio a la singularidad, encarnada por estos dos disidentes que se afirman frente al común denominador y que enriquecen la realidad, relativizándola, tiñéndola de esos matices individuales, índice de pluralidad, que irrumpen frente al “monismo positivista” (Maffesoli, *El conocimiento ordinario* 16) y marcan la necesaria “diferencia”. El friki no busca la elegancia sino la extrañeza, producir un choque emocional—un *shock*—en el friki es connatural, igual que la función poética es esencial a la literatura, la rarefacción por su *tenue* o/y su comportamiento es lo que le hace periférico, lo que le coloca en el borde, lo mismo que al dandi su atuendo o sus paradojas lo ponen en la eminencia social, o de igual forma el bohemio, con dinero o sin dinero, “dorado” o “negro”, no se asimila al estabulamiento social.

Notas

1. En el tercer volumen de sus memorias, *La miseria de Madrid*, da entrada a un episodio novelesco de total gusto finisecular, cual es la presentación de un andrógino, Ramoncito, al que da un beso. También Aurora Cáceres, recuerda que, para muchos, la amistad que tenía Carrillo con Jean Lorrain escondía una relación sexual—igual

que no le importaba exhibirse con éste a pesar de que llevase seis u ocho sortijas, ni con Ernest Lajeneusse que “cubre su chaleco de terciopelo de cadenas y *pendeloques*” (*Psicología de la moda femenina* 43). “Esto despierta la ironía de las clases superiores porque las reglas establecen los mínimos adminículos frente a lo que en tiempos antiguos como señala Peladan era lo corriente: que los hombres fuesen más arreglados que las mujeres” (*Psicología de la moda femenina*: 45)—: “Calumnia difamante que me indigna, aunque a él le hace reír, considerando que todo lo que signifique una extravagancia o una anomalía, lejos de denigrar contribuye a prestigiar literariamente; así, ha tolerado muy a gusto que circule semejante absurdo” (*Mi vida con Enrique Gómez Carrillo* 125). Este episodio o su cuento “En una fumería de opio anamita” produce opiniones como la que sigue, que no tiene en cuenta todo que hay de fabulación en las memorias carrillanas y su reiteración de un cliché de época: “El diario encubre un secreto y no dice nada sobre la homosexualidad de Enrique. Aunque éste no tiene escrúpulos cuando escribe su diario titulado: *Treinta años de mi vida* en el que revela la tremenda lucha que sostuvo al comienzo de su juventud con su reprimida sexualidad que él llama androgínismo” (Fox Lockert 411). El “diario” al que se refiere la cita no es otra cosa que las memorias que escribe Aurora Cáceres, que se publica, por cierto, en 1929, bastante posterior a las memorias del guatemalteco con el episodio mencionado del andrógino, que debe considerarse un simple tópico en correspondencia al *paradigma* del momento. Un ejemplo de esta conexión indochina con la sodomía y del “vice repugnant de Saïgon,” elemento reiterado en la novela colonial francesa, lo tenemos en la novela de 1905 de Claude Farrère *Les Civilisés*: “Annamites . . . hommes et femmes tellement pareils qu’on s’y trompe tout d’abord, et que bientôt on fait semblant de s’y tromper” (*Indochine* 256 y 260–61).

2. Un desafío a Baroja termina con la invitación a batirse con todos los escritores españoles (Edelberto Torres: 311–12).
3. Participa activamente en la campaña electoral que llevará al poder a Estrada Cabrera en 1898 y durante años será un apoyo en el exterior como propagandista del presidente. Este hecho le acarreará durante años el desprecio de críticos e intelectuales.
4. Por ejemplo, poco antes de uno de sus viajes a Madrid, para que se hable de él, no se le ocurre otra cosa que desprestigiar a Benavente, afirmando que *La comida de las fieras* de nuestro Nobel era un plagio (José Luis García Martín en el prólogo a su edición de *La miseria de Madrid*: 20–21).
5. Era hija del presidente peruano Andrés Avelino Cáceres, además de escritora. Son importantes sus memorias en las que básicamente relata sus relaciones con el cronista guatemalteco (*Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*). También, recientemente, Thomas Ward ha editado un importante texto de esta autora (*La rosa muerta*), conocida por el pseudónimo de *Evangelina*.
6. Terminada la primera guerra mundial está Gómez Carrillo en el apogeo de su fama, con un éxito internacional como *En las trincheras*, traducido al francés, al inglés y al ruso, que le trajo el premio Montyon, el agradecimiento de Francia y, finalmente, la Legión de Honor. En esta boyante situación, amén de un viceconsulado de la Argen-

tina en París—pagado con 250 pesos de oro—, conoce a la cupletista Raquel Meyer y se convierte en su mayor admirador y valedor, siendo buena parte suyo el éxito el cosechado por ella en París. Estamos en otoño de 1919 y el matrimonio tiene lugar en Biarritz. Pero el inconstante escritor, sigue con sus viejas costumbres (alcohol y lupanares), y, después de un breve viaje a Argentina, al año siguiente, a su regreso a París pone fin con el divorcio a este nuevo idilio.

7. Esta salvadoreña a la muerte de Carrillo se casará con Antoine de Saint-Exupéry.
8. Sobre tema véase mi trabajo sobre las relaciones entre ambos escritores: “Gómez Carrillo visita a Huysmans.”
9. El naturalismo rechaza el estudio de los casos excepcionales y lo que ofrece son descripciones de la vida de los personajes en su totalidad, ni se añade ni se quita nada.
10. Recordemos cómo Baudelaire huye de la mujer natural y se entusiasma ante la mujer maquillada—esa artificialidad que protege al poeta de la realidad—, es el retocamiento por parte del artista de lo natural que señala Gautier en su prólogo a *Las flores del mal* (XXI-XXIII) y que desemboca en la poética de lo raro en nuestros escritores finiseculares (de la Fuente Ballesteros, “El taller del artista...”: 35–36 y 43).
11. “C’est une réaction pour établir la personne humaine ` . . . dans ce qu’elle a de beau, d’unique, face à une société quitend à uniformiser, à réduire les êtres” (Lemaire 10).
12. El café es una especie de escenario donde le artista proyecta su imagen y sus excéntricas, como dice Elizabeth Wilson: “was a stage for that most ephemeral, yet infinitely repeatable performance: the performance of personality” (37) (era una etapa para la *performance* más efímera y a la vez infinitamente repetible: la *performance* de la personalidad). Como recuerda Ricardo Baroja el café era el “el gabinete de trabajo de los escritores, taller de los dibujantes” (51).
13. Dice Balzac en su *Tratado de la vida elegante* esto que sí se puede aplicar a estos tres dandis:
 - I
La finalidad de la vida civilizada o salvaje es el reposo.
 - II
El reposo absoluto produce el *spleen*.
 - III
La vida elegante, en la más amplia acepción del término, es el arte de alentar el reposo
 - IV
El hombre acostumbrado al trabajo no puede comprender la vida elegante.
 - V
Corolario. Para ser elegante es necesario gozar del ocio sin haber pasado por el trabajo; o dicho de otro modo: ganar una cuaterna, ser hijo de millonario, príncipe, sinecurista o enchufado. (25)

Lo mismo reitera Baudelaire cuando se ocupa del dandi, pero que, desde luego, no tienen nada que ver con su constante obsesión por su trabajo y su obra: “El hombre rico, ocioso y que, incluso escéptico, no tiene otra ocupación que correr tras la pista

de la felicidad; el hombre criado en el lujo y acostumbrado desde su juventud a obedecer a los demás hombres, aquel que, en fin, no tiene más profesión que la elegancia, gozará siempre, en todas las épocas, de una fisonomía distinta y completamente fuera de lo normal” (Balzac 107).

14. Bataille estudia el principio de utilidad clásica y establece que la humanidad excluye la “dépense improductive” (el gasto improductivo). De la misma manera cuando desarrolla el “principio de la pérdida,” después de señalar que la actividad humana no puede reducirse a los procesos de producción, conservación y consumo, distingue una división entre la necesidad de conservación de la vida y de la actividad productiva y todo aquello destinado a lo improductivo. Dentro de lo cual mete el lujo, los duelos, las guerras, la construcción de monumentos, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa; es decir, todo aquello que tiene fin en sí mismo y no es productivo. Es más, asocia a la poesía con la marginalidad (“La notion de dépense” 303–304).
15. “Históricamente la moda se ha basado en el valor y la reivindicación de la individualidad, en la legitimidad de la singularidad personal.” (Lipovetsky 51)
16. Como confesó a Carretero Novillo: “De lo que se trata es de vivir la vida intensamente, completamente, sin avaricia de pasiones, sin prudencias inútiles . . . Hay que verlo todo, saborearlo todo, amarlo todo, lo bueno como lo malo, lo amargo como lo dulce, lo tranquilo como lo peligroso” (142).
17. Por otro lado, en su obra también se encuentran rastros de angustia y sufrimiento, pero como decía Baudelaire del dandi: “puede ser un hombre hastiado, un hombre doliente, pero en tal caso, sonreirá como un lacedemonio bajo el mordisco del zorro” (*Poesía completa* 1401). Curiosamente, cuando Baudelaire describe al dandi dice lo mismo que Darío cuando habla de Carrillo: “no tiene más ocupación que correr tras las huellas de la felicidad” (Baudelaire, *Poesía completa* 1399).

Obras citadas

- Balzac, H., Baudelaire, Ch. y Barbey d’Aurevilly. *El dandismo*. Tr. Joan Giner. Barcelona: Anagrama, 1974.
- Balzac, H. *Tratado de la vida elegante*. Trad. Lluís María Todó. Madrid: Impedimenta, 2012.
- Baroja, Ricardo. *Gente del 98*. Barcelona: Edit. Juventud, 1952.
- Barthes, Roland. *Système de la mode*. París: Seuil, 1967.
- Bataille, George. “La notion de dépense”. *Oeuvres complètes I*. París: Gallimard, 1970. 303–304.
- Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre Arte*. Tr. Carmen Santos. Madrid: Visor, 1996.

- _____. *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*. Ed. de Javier del Prado y José A. Millán Alba. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1995.
- _____. *Pour une économie politique du signe*. París: Gallimard, 1972.
- Bollon, Patrice. *Rebeldía de la máscara*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Cáceres, Aurora. *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*. Pról. Manuel Ugarte. Madrid: Renacimiento, 1929.
- _____. *La rosa muerta*. Ed. Thomas Ward. Buenos Aires: Stockcero, 2007.
- Carretero Novillo, José (*El Caballero Audaz*). “E. Gómez Carrillo.” *Lo que sé por mí (Confesiones del siglo)*. Serie tercera. Madrid: Mundo Latino, 1922. 133–46.
- Darío, Rubén. *Los raros*. Buenos Aires: Impr. La Vasconia, 1896.
- _____. *Autobiografías*. Buenos Aires: Edc. Marymar, 1976.
- De la Fuente Ballesteros, Ricardo. “Gómez Carrillo visita a Huysmans.” *Hispanic Journal* 34.2 (2013): 59–75.
- _____. “Las sensaciones parisinas de Gómez Carrillo.” *Siglo diecinueve* 20 (2014): 287–304.
- _____. “El taller del artista y el japonismo: Julián del Casal.” *Crítica hispánica* 32.2 XXX-IV-2 (2012). 29–45.
- Farrère, Claude. *Indochine*. Ed. Alan Quella-Villéger. París: Omnibus, 1995.
- Gautier, Théophile. “Prólogo.” Charles Baudelaire. *Les fleurs du mal*. Viena: Mantz Editeur, 1868.
- Gómez Carrillo, Enrique. *Literaturas extranjeras. Estudios cosmopolitas*. París: Garnier Hermanos, 1895.
- _____. *Almas y cerebros*. París: Garnier, 1898.
- _____. *Esquisses (siluetas de escritores y artistas) y “El arte de la prosa.”* Ed. Ricardo de la Fuente Ballesteros. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2009.
- _____. *Psicología de la moda femenina*. Madrid: M Pérez Villavicencio Editor, 1907.
- _____. *La miseria de Madrid*. Ed. e introducción de José Luis García Martín. Gijón: Libros del Peixe, 1998.
- _____. *Sensaciones de París y de Madrid*. París: Garnier Hermanos, 1900.
- _____. *Primeros estudios cosmopolitas*. Madrid: Mundo Latino, 1920.
- _____. “La bohemia eterna.” *El primer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino, 1919.
- Goncourt, Edmont y Jules de. *Idées et sensations* (1865). París: Fasquelle, 1904.
- González-Ruano, César, *Enrique Gómez Carrillo, el escritor y el hombre*. Madrid: Clásicos Modernos, 1928.
- Huret, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire. Conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès, . . . etc.* París: Charpentier, 1891.
- Huysmans, Joris-Karl. *A contrapelo*. Trad. Juan Herrero Madrid: Cátedra, 1998.
- Lemaire, Michel. *Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1978.

- Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- Lockert, Lucía Fox. "Dialéctica en la subversión de los sexos en la autobiografía de Aurora Cáceres." *Mujeres que escriben en América Latina* Lima: Centro de Estudios de la Mujer, 2006.
- Lorraine, Jean. *Masques et fantômes: histoires étranges*. Ed. Francis Lacassin. París: Union générale d'édition, 1974.
- Maffesoli, Michel. *El conocimiento ordinario. Compendio de sociología*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____. *De la orgía. Una aproximación sociológica*. Barcelona: Ariel, 1996.
- _____. *Elogio de la razón sensible: una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós, 1997.
- _____. *La violencia totalitaria*. Barcelona: Herder, 1977.
- _____. *Lógica de la dominación*. Barcelona: Península, 1977.
- _____. *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- _____. *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades postmodernas*. Trad. Virginia Gallo. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. "Friki." <http://dle.rae.es/?id=IUmogtr>
- Ricci, Cristián H. "La miseria de Madrid del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo: esperimento, dandismo y bohemia." *Chasqui* 34-2 (2005): 62-77.
- Torres, Edelberto, *Enrique Gómez Carrillo, el cronista errante*. Guatemala: Librería Escolar, 1956.
- Villena, Luis Antonio. *Corsarios de guante amarillo (Sobre los dandis)*. Barcelona: Tusquets, 1983.
- Wilson, Elisabeth. *Bohemians: The Glamorous Outcasts*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

de la Fuente Ballesteros, Ricardo. "El dandi como friki: Gómez Carrillo." *Freakish Encounters: Constructions of the Freak in Hispanic Cultures*. Ed. Sara Muños-Muriana and Analola Santana. *Hispanic Issues On Line* 20 (2018): 175-189.
