

Decadentismo, dandismo, imagen pública: De cómo y por qué Antonio de Hoyos y Vincent creó a Julito Calabrés

1. Palabras liminares

De acuerdo con las explicaciones de Aníbal González¹, la literatura decadentista fue una derivación artística del llamado principio de entropía, según el cual la materia oscila entre estados de máxima y mínima energía y mayor y menor organización. El análisis de esta Segunda Ley de la Termodinámica creó la idea —por lo demás muy extendida en el final del siglo XIX— de que la Tierra, otrora llena de calor y estable, caminaba hacia un estado de congelación que acabaría con los sistemas biológicos.

Los efectos de esta creencia tardaron muy poco en hacerse patentes. Nietzsche en el plano filosófico y antes Baudelaire en el artístico fueron ejemplos de un nihilismo epistemológico que marcó con trazo indeleble la sensibilidad finisecular: si el tiempo es el valor destructor por excelencia y si el hombre está sometido a la acción del tiempo, nunca será posible conocer objetivamente la realidad. Incluso en el supuesto de que esa virtualidad se concretase, la aprehensión de saberes sería inútil, porque el destino total es la anulación y la muerte. Éste era el trágico correlato del optimismo burgués.

(1) Cfr. Aníbal González, *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1987, pp. 83 y ss.; en adelante, *Novela modernista*.

Desde este punto de vista, es fácil colegir que la mayoría de los autores considerase agotados los recursos que nutrían un arte literario que debía, pues, enfrentar su particular decadencia. Los esquemas mentales que habían propiciado el realismo y naturalismo decimonónicos carecían de valor; la fe en la revolución liberal-burguesa y en la ciencia había sido una vana ilusión que dejaba al descubierto la otra cara del problema: la falta de autoridad de los escritores, que ya no podían apoyarse en fundamentos dogmáticos, ideológicos o científicos, que justificasen su quehacer frente a la sociedad. Por todo lo cual, desde esa ausencia de utilidad, la literatura analizó su propia razón de ser, dejándose influir por campos como la filología o el periodismo que contribuyeron a definir sus límites.

Una de las primeras cuestiones sometidas a examen fue la de la función del creador que, hastiado de convencionalismos, buscaba establecer su postura respecto de la sociedad y de la historia. En el fondo, se trataba de un proceso de toma de conciencia ante una atmósfera hostil que había trasladado al artista a un plano marginal y que, de manera paradójica, le devolvería su auténtico significado. Porque el poeta, después de asumir su postura de rechazo a los intereses materiales, tendrá plena capacidad de acción y, lo que es más, sacará partido de esa marginalidad, asumiendo el papel de gozador de los sentidos, de hedonista semi-divino que, libre de trabas impuestas, confía al amoralismo esteticista su condición humana, contemplando en la distancia la lógica burguesa y transformando su presunta negatividad —leyenda, riqueza sensorial, ruptura de vínculos— en materia que cristaliza en 1884 en el resurgimiento de una tradición, la de la *novela del artista*, merced a la obra *À rebours* de Joris-Karl Huysmans², tradición que, en el ámbito hispánico, se

(2) Aunque la *novela del artista* tuvo en el fin de siglo un extraordinario florecimiento, sus más inmediatos precedentes se remontan a 1787, fecha en que, como recuerda Rafael Gutiérrez Girardot (*Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 34; en adelante, *Modernismo*), Wilhelm Heinse, perteneciente al *Sturm und Drang*, publica *Ardinghello y las islas bienaventuradas*.

verá continuada con títulos como *Lucía Jerez*, de José Martí; *De sobremesa*, de José Asunción Silva o *Ídolos rotos*, de Manuel Díaz Rodríguez.

En palabras de Rafael Gutiérrez Girardot, la nota común a estos autores "es su actitud frente a la sociedad: reaccionan contra ella, contra sus pretensiones, contra su moral, contra sus valores anti-poéticos, y lo hacen de una manera obstinada, subrayando enérgicamente el valor de lo que esta sociedad ha rebajado de diversas maneras: el arte, el artista" (*Modernismo*, p. 35).

Y de esta forma, la ausencia de un *para qué*, tan importante en un conjunto social rígido y pragmático, donde pensar y trabajar siempre conducen a un objetivo, dibujó un rasgo mítico sobre la gratuidad del arte, que, en orgullosa respuesta, elaboró un concepto del artista como reafirmación de una individualidad que, en virtud de sus características intrínsecas, no tenía por qué inscribirse en la dialéctica de lo útil/inútil, sino única y exclusivamente afianzar el valor de lo estético frente a otras categorías discursivas y culturales. Comenzaba, de nuevo, recuperando la retórica romántica y según el título de Rafael Argullol, la época de *El héroe y el único*, del ser que justificaba su vida en el arte y que, por lo común, daba un sesgo estético a sus peculiaridades existenciales.

Creo que es desde esta perspectiva de análisis de la función del arte y del artista desde la que cabe abordar la relación entre la vida y la obra de Antonio de Hoyos y Vinent (Madrid, ¿1884?-1940), el marqués dandi y esteta, apasionado de los bajos fondos y de las atrabiliarias vestimentas, con extravagantes amigos, homosexual que nunca se ocultó, que, en realidad, hubiese querido ser el antihéroe decadente que tantas veces plasmó en sus novelas³. Sin embargo, se ha de tener presente

(3) Para una consideración más detenida sobre la biografía y la producción de este escritor puede verse mi *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo hispánico*, Oviedo, Universidad, Departamento de Filología Española, 1998.

que, en este caso concreto, la mueca amarga del desengaño articula la visión de quien, a través del envoltorio ameno y divertido de un determinado personaje —Julito Calabrés, su *alter ego*—, construye el gesto de displicencia hacia una sociedad que lo ha relegado, pero a la que, en magnífica contradicción, necesita para que su originalidad se cargue de significado. De ahí el desafío, el ademán de rencor que recoge el *épater le bourgeois* emblemático y característico del fin de siglo⁴, que responde al oscuro deseo de gozar de la consideración ajena y patentiza el fracaso. Lo cual enriquece la idea de decadencia, que no sólo se vertebra en torno a ese nihilismo epistemológico al que me he referido, sino que descansa también sobre un conflicto de raíz espiritual en el que *vanidad* y *marginación* son las palabras testigo: vanidad del hombre que se sabe distinto y marginación por parte de un conjunto que condena la rebeldía y los excesos de cualquier índole.

Y es que el saberse distinto no implica la asunción del absoluto de la individualidad, ya que el artista precisa de los otros, de los que en su vulgaridad lo engrandecen, lo que genera un sentimiento de soledad y nostalgia de esa comunidad que lo ha marginado por su condición de portavoz de la fantasía y la libertad. El artista entra, pues, en una dinámica de placer y dolor, de dualidades íntimas, que es para él la decadencia, ya que, si seguimos a Gutiérrez Girardot, “lo que se llamó «decadencia» fue en realidad una intensificación de la vida que al ser llevada a su extremo ocasionaba no sólo gozo, sino también angustia, plenitud y duda, incertidumbre, sensualidad y remordimiento, impiedad y nueva fe” (*Modernismo*, p. 70).

El texto transcrito explicaría el uso de la autorreferencia que es Julito Calabrés. Aunque es cierto que muchos de los autores

(4) Acerca de *épater le bourgeois* en España, véase Gonzalo Sobejano, «*Epater le bourgeois* en la España literaria de 1900», en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 178–223.

decadentes albergaban la intención de que sus obras fuesen, en parte, una especie de legado espiritual, transmitiendo a sus criaturas algo de su personalidad, sobre todo en lo que hace a la tristeza entrópica, Julito Calabrés representa un paso más en ese intento. Porque Hoyos, mediante su trasunto, examina el problema del yo, pero no con la intensidad que emana, por ejemplo, de un Des Esseintes, el protagonista de *À rebours*, sino con la actitud de quien quiere distanciarse de sí mismo, objetivar sus preocupaciones y, lo que es más importante, mostrar el proceso de elaboración de una imagen que se vuelve mito. Para ello, yo diría que casi como único recurso, tiene que apelar a la ironía. Y hablar aquí de ironía supone hacerlo de dandismo.

Ya hemos visto cómo el nuevo orden significó la pérdida de poder social para el artista y cómo el artista respondió con orgullo a esa situación desde la rebeldía esteticista. Pues bien: esa rebeldía esteticista que se convierte en una conciencia de élite y en una manera inimitable no es sino la *pose* que conocemos como dandismo.

Advirtamos, sin embargo, que el dandismo, en tanto que estilo de vida, tiene sus propias leyes, organizadas en torno a un principio supremo: *nihil mirari*. Es decir, el dandi puro no puede asombrarse, debe ser imperturbable a los ojos de los otros. Por eso su conducta es una fachada, con frecuencia patética, que impide conocer sus emociones y el desgarramiento interior del individuo condenado al ostracismo. En síntesis, el dandi debe ser el gran enigma que nadie puede resolver porque él lo impide con sus paradojas, sus estridencias y su impasibilidad. Así lo había establecido, además, uno de los grandes teorizadores de este modelo existencial, Jules Barbey D'Aureville, cuando postuló que "*paraître, c'est être pour les Dandys comme pour les femmes*"⁵. Dicho con otras palabras: la teatralidad, el dominio

(5) Jules Barbey D'Aureville, *Du dandysme & de Georges Brummell* (1ª ed.: 1845), s. 1., Pleint Chant, 1989, p. 135; en adelante, *Du dandysme...*

escénico son factores básicos en la actitud dandística, idea en la que insistía Oscar Wilde al afirmar que “uno debería ser siempre un poco improbable”⁶). Y, precisamente, de esa improbabilidad, en la que hay un alto porcentaje de autodefensa, nace la ironía: reírse de todo, de lo que sea, antes de que lo hagan los demás; reírse incluso de sí mismo, a veces sin piedad, para impedir convertirse en objeto del chiste ajeno.

En este duro ejercicio, Hoyos y Vinent fue, pienso, un gran maestro. Prueba de ello es Julito Calabrés que, en sus constantes apariciones en muchas de las novelas del escritor, es la muestra más evidente de la gran lucidez que nuestro marqués de Vinent tuvo de la base real de su leyenda personal, de lo que significaba en el cerrado ámbito de la ideología burguesa y del rechazo que siempre suscitaba. Y así, anticipándose a las chanzas extrañas, creó la contrafigura de Calabrés en un guiño cínico al lector que, impotente, descubre que no le queda sino plegarse al dominio de quien posee las claves del misterio, para acabar demostrando que el burlado se ha convertido en burlador, aunque —nunca lo sabremos— sea a costa de su propia dignidad. Con razón escribió Barbey: “ces stoïciens de boudoir, boivent dans leur masque leur sang qui coule, et restent masqués” (*Du dandysme...*, p. 135).

Ironía, sí, e ironía devastadora que introduce una nota relativamente original en la tópica decadente, que hacía de sus héroes —en su paradójica indolencia— magníficos luchadores contra el prosaísmo de una realidad aplastante por su rutina y vulgaridad, preocupados por cuestiones muy profundas, como el Juan Jerez de *Lucía Jerez* o el José Fernández de *De sobremesa*, que trataban de racionalizar el papel del intelectual en la naciente sociedad hispanoamericana o el alcance y valor del juicio estético. Sin embargo, en Hoyos no hay nada de esto.

(6) Cit. por Luis Antonio de Villena, *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandysmo*, Barcelona, Tusquets, 1983, p. 7; en adelante, *Corsarios...*

Hay, sólo, la referencia al mundo personal desde la postura del jugador de ventaja que maneja a su gusto los hilos de la marioneta que creó como forma de protesta artística frente a la estulticia burguesa y como memoria sarcástica de una actitud.

En definitiva, Julito Calabrés es la otra vuelta de tuerca del ideal dandístico. Es el espejo —elemento consustancial al dandi— en el que el autor coteja su estampa y que, en los términos observados, permite afirmar con Luis Antonio de Villena que esta raza de elegidos, esta nueva especie de aristocracia que son los dandis “no tiene ideales. Sus ideales están en sí misma” (*Corsarios*, p. 22). Por eso el *ego*, la verdad de mayor trascendencia, fue la gran obsesión de Hoyos y Vinent; por eso se inventó un personaje, él mismo, prototipo de una perfección en la que quizá vio un escudo efectivo que le protegiera de la timidez y de un sentimiento de indefensión originado en la sordera; y, por último, por eso re-creó en el marco preciso de la ficción todo lo que él, al menos a los ojos de los demás, quiso ser: justamente literatura y tradición libresca.

2. Julito Calabrés: el dandismo *avant la lettre*

Una vez establecidas las directrices de estudio, es el momento de examinar con el detenimiento que las circunstancias aconsejan la figura de Julito Calabrés, a quien Hoyos da de alta en 1905, en la novela *Frivolidad*, y mantiene, al menos, hasta 1931, fecha en que se publica la narración *La puerta que se cerraba sobre la eternidad*. Son, pues, veintiséis los años en que Calabrés está presente en la escena literaria. A pesar de su prolongada vida, o acaso por ello, el personaje, aunque evoluciona en algunos aspectos, permanece fiel a su esencia y, sobre todo, adquiere ese perfil sólido que permite dejar a un lado las elucubraciones y establecer su significado como instrumento revelador de la postura y mentalidad del autor. Y esto a través de unas cincuenta obras, muy diversas en calidad y temática, pero unidas por la presencia siempre marginal y secundaria de Julio

Calabrés, cuyo creador le negó un papel protagonista que con toda probabilidad hubiese puesto fin a su existencia.

A mi juicio, dejándome llevar por la fuerza de la norma realista, parece lo más adecuado comenzar refiriéndose a la caracterización física, lo cual, desde otro punto de vista, contribuirá a desterrar las dudas que se puedan albergar a propósito de la identificación del novelista con su criatura, ya que Hoyos y Vinent no hizo sino trasladar a la letra impresa su peculiar fisonomía, con la idea de que los rasgos de Calabrés remitiesen de forma inequívoca a los suyos propios. Veamos dos ejemplos de lo que acabo de manifestar:

Después [venía] Julito, contento de epatar a los amigos de España, con su cara redonda, blanca y carnosa de emperador de la decadencia, su labio colgante y sensual y su pupila maliciosa tras el monoclo impasible, vestido como un adolescente con elegancia *muy cosmópolis*⁷.

Era el tal marquesito un tipo curioso, de un *chic* cosmopolita, vagamente caricaturesco. Alto, con mucha *raza*, pálido, los labios rojos y carnosos sonriendo irónicos, el ojo azul claro, frío, burlón e impasible tras el monóculo, tenía gestos de rara afectación que no se sabía si eran una tomadura de pelo o expresión de exagerado respeto⁸.

Ahora bien: estos pasajes ilustran algo más que el físico de Julito Calabrés. No son una simple copia de la realidad, dado que el narrador no se ha limitado a participarnos la apariencia de su personaje, sino que hay en ellos un esbozo de retrato psicológico que delinea en sus notas más generales el espíritu del individuo: ansioso de *epatar*, frío, burlón, ambiguo en sus gestos y actitudes, con una elegancia *sui generis*.

Es esta caracterización intencionada —observemos que son casi los mismos elementos los que configuran ambas semblan-

(7) *El secreto de la ruleta* (1^a ed.: 1916), en *El secreto de la ruleta*, Madrid, Biblioteca Nueva, s. a. [1919], pp. 11–72 [34]; en adelante, *El secreto*...

(8) *Una casa seria*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1922, p. 24; en adelante, *Una casa*...

zas— la que en su aspecto menos anecdótico incluye a Julito Calabrés —léase también Antonio de Hoyos y Vinent— en la galería de dandis finiseculares, por más que Hoyos no aplique nunca la palabra *dandi* a su criatura y se refiera a ella como “el mundano”, “el elegante-bohemio” o “el elegante”, epítetos que, a mi modo de ver, remiten a aquel camino existencial, máxime si tenemos en cuenta que elegancia y marginalidad —una cierta elegancia y una cierta marginalidad que luego analizaré, pero que no creo se identifiquen con las del bohemio⁹— son dos de los componentes fundamentales de la fórmula dandística, definida por Luis Antonio de Villena en los siguientes términos:

El dandy es cuanto connota en un hombre el decirse —o pretender— ser *improbable*. Rebelde (contra el tiempo, contra la idea fijada de los otros o contra la sociedad), esteta —y aquí entraría la moda—, artista (el arte puede ser su figura, un lienzo o un libro) y, sobre todo, tipo, figura, porque ser improbable es una actitud, [...], un estilo de vida y —si cabe— de arte (*Corsarios*, p. 7).

Éste es el modelo. Sin embargo, lo interesante ahora es ver cómo cobra cuerpo la abstracción en el caso particular de Julio Calabrés.

(9) Por eso no comparto las afirmaciones de José María Fernández Gutiérrez («El caso de Antonio de Hoyos y Vinent, compendio de una generación», en José María Fernández Gutiérrez, ed.: *El escultor Julio Antonio. Ensayos de aproximación*, Tarragona, Diputación de Tarragona, 1990, pp. 35-54), quien insiste en considerar a Hoyos como un bohemio, atípico por su posición económica y social, pero bohemio al fin y al cabo, alegando que lo común a muchos autores del momento es una actitud ecléctica ante la vida y el arte. Francamente, no me parece defendible esta idea, ya que, como intentaré demostrar, las inquietudes de nuestro marqués, aunque coincidan de modo parcial con algunos de los gestos bohemios, tienen un sentido y una intención diferentes al inscribirse en el marco del dandismo. Con razón escribe M^a Pilar Celma Valero: “el dandismo se mezcló con otro «modo» que venía de Francia: la bohemia. [...]. Su actitud tenía el mismo origen que el dandismo, la disconformidad con el estado social y el desprecio hacia la clase dominante: dandy y bohemio se sentían igualmente superiores; pero mientras el dandy se realizaba en el seno de la sociedad, mientras gozaba del lujo y de la sorpresa-admiración de la burguesía, el bohemio estaba condenado a la miseria y a la marginalidad” (*La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del “Fin de siglo”, 1898-1907)*, Salamanca, Univeridad, 1989, p. 129).

En efecto, según establece Villena, la improbabilidad, la máscara a la que se refería Barbey, es el signo de quienes, esperando la aniquilación, seguros de su llegada, se inmolan en un acto fatal de exaltación del amor propio. De ahí las distintas notas que constituyen la esencia dandi y que, poco a poco, irá desgranando.

Hablemos en primer lugar de la rebeldía. Por lo general, el dandi es un rebelde, no un revolucionario; es decir, al menos en principio, no persigue el bien común ni se interesa por la sociedad —y cuando lo hace, pienso en Byron, es más gesto extraordinario que otra cosa—. Muy al contrario, la rebelión del dandi tiene un origen metafísico: es el reto del que se encuentra aislado y desasido de la realidad ambiente, del que no tiene clase social y sólo cuenta con su individualidad para desafiar a los que, en su ramplonería, le tildan de excéntrico sin advertir que éste es su objetivo vital: alejarse de todo lo que es norma y caminar al margen.

Para distanciarse de lo codificado, el dandi pone en juego —y ahora no es metáfora, puesto que, en realidad, todo en el dandismo es reducible a un juego de apariencias y actitudes— sus múltiples habilidades, que le otorgan una superioridad buscada, sin perjuicio de ser el primero en reconocer su exacta dimensión. Así Julito Calabrés, de quien Hoyos, con su habitual perspicacia, escribía:

Era Julito un *poseur* por gusto y por conveniencia. Habíase impuesto un papel en el teatro de la vida, y desempeñábalo a maravilla. Allá en el fondo de su ser era el primero en reírse «de sus cosas», pero quería a toda costa llamar la atención, chocar siempre, destacarse. Habíase propuesto hacer única y exclusivamente su santísima voluntad, sin imposiciones ni respetos, y escudado en aquella capa de extravagancia salíase con la suya. Sostenía las más raras y descabelladas teorías, apoyado en extravagantes textos; vestía con insólitos atavíos, y dueño de un aplomo a toda prueba, cruzaba el mundo sonriendo irónico, caminando a su fin sin importarle el clamoreo de la chusma, como esos actores que vemos hablar y sonreír ciegos y sordos ante las iras deshechas del público. Unos le despreciaban, otros le temían, algunos, los menos, pero los más viden-

tes, le admiraban, y todos le agasajaban, reían sus chistes, comentaban sus rarezas y temblaban sus malevolencias¹⁰.

“Imponerse un papel” es, aquí, signo de distinción, puesto que tal es la moral del dandi. El dandismo, religión sin dogmas pero con preceptos muy severos, supone, de esta forma, un ser jánico que oculta sus intimidades, quizás comunes al resto de la humanidad —y ya sabemos que para el dandi nada puede ser homologable—, y vierte al exterior sólo la frivolidad y el cinismo, medios para seducir porque crean la ilusión de un yo ficticio e irreal (en este caso doblemente ficticio e irreal, ya que Calabrés es la imagen de otra imagen —el Hoyos público—) que sorprende por su conducta y escandaliza por su filosofía.

Por ello, sorprender y escandalizar, “llamar la atención, chocar siempre”, como se dice en el texto, es el ideal del dandi, la única gloria en un tiempo que uniformiza y equilibra, ya que en el desequilibrio y la inquietud se construye la paz y la armonía de estos escépticos que reniegan del presente, desconfían del futuro y adoran un pasado que se une de manera indisoluble a su vocación de raza elegida para salvaguardar la imaginación y marcar la diferencia que ha desaparecido bajo el adoceamiento.

Rebeldía en consecuencia, pero rebeldía individualista que se actualiza de distintas formas. Alude Luis Antonio de Villena a la oposición al tiempo. Reaccionar contra el tiempo no es *per se* una postura dandística, pero sí lo es si la reacción tiene lugar desde unos determinados presupuestos. Trataré de explicarme: el dandi, al contrario de otros héroes, disfruta el momento, consciente de la fugacidad del brillo de sus palabras, sus gestos o sus atuendos. Éste es su flujo vital. Además, y en especial en el fin de siglo XIX, el dandi vive de lo que fue, queriéndose símbolo de una civilización agonizante. Así, por múltiples

(10) *A flor de piel* (1ª ed.: 1907), Barcelona, Sopena, s. f., pp. 67-68; en adelante, *A flor...*

caminos, queda claro que lo eterno, lo perdurable, no forma parte de su vocabulario. Y esto, que es el eje de una cosmovisión, se presenta siempre revestido de esteticismo.

Llegamos, de este modo, a la razón última que convierte al dandi en un enajenado¹¹: hacer categoría de la Belleza, considerar bello lo artificioso, lo que, debido a su elevación por encima de lo natural, resulta más artístico y, por lo mismo, más deseado. Naturalidad y vulgaridad son, para el dandi, sinónimos, y sinónimos de burguesía, de "almas en cuclillas", como en alguna ocasión dice nuestro Calabrés. De ahí que el rechazo del presente —rebeldía frente al tiempo— sea sobre todo rechazo de la mesocracia, de las sociedades anónimas y limitadas que, al desgair, etiquetan a la otra sociedad, la que ahoga y asfixia y a la que, como el marqués de Bradomín nos enseñó, sólo es posible vencer desde el baluarte de la fantasía y la afectación¹².

Por eso la mentira se vuelve transgresión medida y calculada para ofender (conviene recordar que lo significativo, más que la propia ofensa, es el ademán). Los recursos, en este sentido, son diversos. Sin embargo, la clave, entrevista ya, asoma en este pasaje perteneciente a la novela *El monstruo* (1915):

[Acompañaba a Helena, la protagonista de la novela] Julito Calabrés, un elegante injerto en artista o viceversa, muy *snob*, muy *poseur*, afectadísimo, [...] y viviendo, según él, todas las vidas —menos la suya, que reservaba cuidadosamente— [...]¹³.

Fijémonos de momento en una cosa: Calabrés vive "todas las vidas —menos la suya, que reservaba cuidadosamente—".

(11) Utilizo el término en su sentido de *apartado*, *desclasado*, tal como lo hacen Vicente Aleixandre en su «Diálogo de los enajenados» (en *Diálogos del conocimiento* (1^a ed.: 1974), Barcelona, Plaza y Janés, 1977, 3^a ed., pp. 59–67) y Luis Antonio de Villena en *Corsarios*, *passim*.

(12) Me refiero a esa especie de "elogio de la mentira" que Valle-Inclán pone en boca de su personaje en *Sonata de invierno* (1^a ed.: 1905), Leda Schiavo, ed., Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 113.

(13) *El monstruo* (1^a ed.: 1915), «El Libro de Todos», 6: octubre–1927, p. 43 ; en adelante, *El monstruo*.

Otra manera de insistir en el imperativo de silencio del lado normal de la persona que se reflejaba en el texto de 1907. Adoptar esta actitud, que entonces calificué como rasgo de distinción, supone además expulsar los demonios de una rutina que nada tiene que ofrecer a mentalidad tan exquisita. Desdoblarse resulta, entonces, un primer acto de rebeldía en un personaje que, al conducirse conforme lo hace, responde a la exigencia de refinamiento espiritual, en lo cual se unen dandismo y decadencia: "A fuerza de querer vivir la enigmática vida de sus héroes, llegó a asimilarse algunas de sus sensaciones, y se creía de buena fe un símbolo de la *décadence latine*"¹⁴.

La cita es sólo una muestra de algo que se señala una y otra vez: la plena identificación de Julio Calabrés con la sensibilidad decadente, lo cual es síntesis de sus inclinaciones: lujos, placeres prohibidos, subversión moral y sublimación del arte, todo lo que es eco de una conciencia de estilo ausente de la realidad contemporánea y que Hoyos, empeñado en burlarse de su criatura, satiriza cuando se refiere a "su empaque de Nerón de la calle de la Encomienda"¹⁵. Triste situación la del emperador que ha quedado reducido a hampón barriobajero.

Sin embargo, la rebeldía frente al tiempo no se agota en esta vuelta a un pasado idealizado sino que —no podía ser de otro modo— la cuestión presenta también implicaciones personales, en tanto en cuanto Calabrés, al igual que Hoyos, siente un irresistible temor a envejecer. Como buen dandi, adora la juventud y lo que ésta conlleva. Pero el muchacho de 1905 evoluciona sin remedio con los años y ya a partir de 1915 (*El monstruo*) empiezan a menudear las alusiones que expresan aquel miedo al que, una vez más, se le hace frente por medio del artificio, en una suerte de *Elogio del maquillaje*:

(14) *Frivolidad* (1ª ed.: 1905), Barcelona, Sopena, s. a., pp. 117-118; en adelante, *Frivolidad*.

(15) *Los ladrones y el amor* (1ª ed.: 1914), Madrid, Siglo XX, 1916, p. 84.

Delante, digo, caminaba la americana con Julito Calabrés, que, decidido a no acercarse jamás a los cuarenta que le amenazaban, aferrábase a los treinta con ayuda de *Rimmel* y *Dorin* y sus sabios mejunjes reconstructores de juventudes¹⁶.

Siempre la mentira, auténtico hilo conductor que nos lleva —sigo de nuevo a Villena— a otro aspecto de la insurrección dandística: rebelarse contra la idea prefijada que los demás hayan podido elaborar acerca de uno mismo, dando al traste con los encasillamientos, lo cual supone hablar de muchos de los elementos que configuran el carácter y el genio de Julio Calabrés. Comenzaré mencionando la ironía, el ejercicio dandi por antonomasia, a la que Barbey definió como “un génie qui dispense de tous les autres. Elle jette sur un homme l’air de sphinx qui préoccupe comme un mystère et qui inquiète comme un danger” (*Du dandysme...*, p. 123).

Efectivamente, la ironía es el arma con que el dandi subyuga, cuyo poder reside en su capacidad de cuestionar momentos y situaciones, haciendo temblar a los otros las intemperancias del individuo que en la frialdad y el distanciamiento encuentra un nuevo camino de ratificación. Porque el dandi, libre de vínculos —así lo quiere y así se lo exige—, no se detiene ante nada, ya que a nada rinde culto salvo a su persona. Por eso *amistad* o *familia* no son para él más que simples palabras a las que ha desprovisto de trascendencia, lo que le permite convertirlas en blanco de sus chanzas. En esto, Calabrés es canónico desde casi sus inicios, ya que, si no en *Frivialidad*, desde *A flor de piel* se refleja esta particularidad tan suya:

- Además —y hablaba nuevamente la gorróna— dicen que está arruinada, que no tiene qué comer.

Faltaba la opinión de Julito, de su gran amigo, su compañero, casi su cómplice, y éste seguramente la defendería. Prestó ansiosa atención.

(16) *La confirmación del amor*, «La Novela de Hoy», 282: 7-octubre-1927, p. 7; en adelante, *La confirmación...*

- ¡Bah! Eso no la preocupa —afirmó el elegante, siempre deseoso de decir cosas raras, de pasar de cínico, capaz de crucificar a su padre y a su madre para hacer un chiste—. ¡ Con que cada uno de los que han sido sus amantes le dé una peseta, tiene para arrastrar coche en lo que le queda de vida!" (*ibid.*, p. 218).

La ironía acompañará a Julito siempre, a tal punto que serían numerosísimas las muestras que se podrían aducir de esta faceta del personaje. Veamos algunas.

En la novela *La pantera vieja* (1911), Calabrés asiste a la boda de Nieves y Gonzalo, quien ha sido con anterioridad amante de su futura suegra. Éste es el motivo que vertebra la conversación de nuestro protagonista con unas amigas:

- Lo que tardan —suspiró la condesa, pensando nostálgica en el futuro almuerzo.

- Se estarán despidiendo... insinuó malévola María.

- Es un precedente —corroboró Julito con la intención de un Miura—. «¡Lo saben las madres!» como en los anuncios de la Emulsión. Es la moda nueva, tomar a cala los novios de las hijas como si fuesen melones¹⁷.

En *El retorno* (1913), hablando sobre un escultor, Julito defiende su talento frente a las agitadas opiniones de unas damas, y la charla toma estos derroteros:

- ¡Tantos motivos de inspiración admirables como hay en la Historia Sagrada!... —suspiró la Barbazón, [...].

- Como aquello de la mujer de Putifar —musitó Julito burlón.

- ¿Pues y en el Santoral? ¿Dónde me dejan ustedes el Santoral? —intervino Joaquinita. Santa Catalina, la Magdalena...

María no podía perdonar a la Magdalena que se hubiera arrepentido.

- ¡No, no; la Magdalena carece de *sprit!*

Calabrés apuntó:

- Santa María Egipciaca.

- Santa... —comenzó a silabear la Barbazón, que no estaba muy fuerte en cosa de santidad.

- Sí, mujer —indicó la torera morena—, una santa que fue en peregrinación al sepulcro de Cristo, y al llegar a un río, y como no tenía dinero,

(17) *La pantera vieja*, «El Cuento Semanal», 220: 17-marzo-1911, s. p. [12].

y los barqueros no la querían pasar de balde, tuvo que hacerles don de su cuerpo a los tres.

- Calla, apostrofó Julito con cómico espanto—. Si te oyen van a creer que estás comisionada por la agencia *Cook* para organizar viajes a Palestina. Si alguien se entera va a haber un movimiento emigratorio de señoras... a pie y sin dinero¹⁸.

O, ya mucho más adelante en el tiempo, en *El castigo del Rey Midas* (1928), en un *cabaret* de mala muerte, ante una señora famosa por sus contactos carnales con jóvenes del suburbio, anota el narrador:

Julito rió con sangrienta ironía.

- Comprendo que no le guste alternar...; la *mesalliance* es terrible¹⁹.

Lejos de la gratuidad, la actitud burlesca es para Julito Calabrés, como antes lo ha sido para nuestro autor, un instrumento de protección con el que encubrir el apocamiento que suele ser el punto flaco de todo dandi. La ironía es, en este contexto, una forma de negarse a sí mismo, de enfrentar —y resolver— las dificultades de convivencia ocasionadas en un modelo de vida que prohíbe la integración, pero exige destacarse en la escena social. Y en esta paradójica dicotomía el sarcasmo permite al individuo manifestar sus dotes de ingenio, brillar, aunque desde fuera, en una función de contrapunto a la estabilidad del ambiente y, por otro lado, esquivar la flecha de la malevolencia, variando su trayectoria en dirección a los otros.

Sin embargo, la ironía es sólo un primer estadio de las facultades mentales de un dandi. Rara vez el dandi puro se queda en ese nivel y renuncia a la culminación de la fuerza expresiva que, para él, radica en la impertinencia.

Cuenta Luis Antonio de Villena que, cierto día Brummell, un Brummell ya dejado de la mano del Príncipe de Gales, paseando

(18) *El retorno*, «El Libro Popular», año II, 3: 21-enero-1913, p. 68.

(19) *El castigo del Rey Midas*, «Los Novelistas», 7: 26-abril-1928, p. 23; en adelante, *El castigo*...

por un parque con un amigo, se encontró con su antiguo protector. Tras un breve saludo al acompañante de Brummell, el Príncipe siguió su camino. El *Beau* esperó a que se alejase un poco, y, en voz muy alta, preguntó: "Querido, ¿quién es ese gordo amigo tuyo?" (*Corsarios*, pp. 20–21). El efecto de la frase es evidente: el marginado ha resurgido de sus cenizas y ha desplazado al entronizado social y políticamente al lugar que él mismo ocupaba antes. Así, la impertinencia, como nuevo acto de provocación intelectual, vindica el carácter transgresor del dandismo.

Sin llegar a las alturas del maestro, Julito es un buen discípulo. Disfruta inquietando, exponiendo sus opiniones sin el menor recato, a poco que la ocasión sea propicia. Así en este caso, en que, buscando rebatir el parecer de un contertulio —el ilustre académico don Romualdo Javelina— y desoyendo la moderación de la dueña de la casa, no duda en emitir un severo juicio de valor:

La Valdivia quiso, amablemente, soslayar la discusión:

- Los sabios...

- Los sabios son idiotas —lanzó Julito con su *sans façon* habitual—.

[...]. Creen que todo puede enunciarse en teoremas, y, desgraciadamente, no es así²⁰.

Que se califique después de cínica la postura del personaje no debe evitar su consideración dentro de la línea de la más pura impertinencia, puesto que la identidad de objetivos es manifiesta; es más interesante subrayar que estamos ante una postura buscada. Lo cual nos acerca, de nuevo, al mandato de improbabilidad y ficción que vertebraba la caracterización general del dandi que antes expuse. Con insistencia, Calabrés se obstina en dejar estupefactos a sus interlocutores, fingiendo un descaro que intranquiliza y que, por lo mismo, lo convierte en centro de atención:

(20) «La oscuridad», en *El seguro contra naufragio*, «Biblioteca Patria», tomo 303, s. a. [década de los 30], pp. 101–111 [102]. El cuento se publicó originalmente en *La Esfera*, 853: 10–mayo–1930, pp. 14–15.

La conversación seguía incongruente y oscilante como una lámpara de alcohol. Una frase de Julito, cínica, desgarrada, la hizo estremecer como un latigazo:

- No se desea sino *eso*... Es lo que la gente baja de Madrid llama *enchularse*...

La Borbon-Valois, aunque curada de sustos, creyó a bien tener una recaída:

- ¡Oh! ¡por Dios! ¡Qué manera más cruda de ver la vida!... Afortunadamente aún existe el amor...

Julito fue irreductible:

- Sí, yo no dudo de que exista el amor... si es su capricho que se llame así... Llamarlo amor es una prueba de buena educación, puesto que la buena educación estriba en no llamar a nada por su nombre²¹.

Lo importante es que este descaro, etiquetado, según dije, de cinismo o, incluso, de escepticismo, es una de las líneas maestras del comportamiento de un personaje que ha cerrado el paso a la espontaneidad. En este sentido, sus atrevimientos dialécticos son otra muestra de una artificiosidad consciente que contribuye a la singularización, aspecto en el que se inscribe también un nuevo factor que, en estrecha relación con la ironía y la impertinencia, articula la psicología de Calabrés: la impasibilidad.

Ser impasible constituye la postura dandi por excelencia y en ello hay, una vez más, mucho de fingimiento. Un dandi puro no debe alterarse; no debe mostrar su sorpresa ante cualquier incidente. De ahí la necesidad de dar una impresión de suficiencia, de estar al cabo de todo, sin inmutarse. Porque para un dandi es preceptivo no ceder a los sentimientos —lo cual lo equipararía al común de los mortales—, a tal punto que, como norma general, actúa siempre de la forma más inesperada, en conjunción de indolencia y desvergüenza. Éste es el ideal de conducta de Julito, quien no cesa en su empeño, para él auténtica razón de vida, de ser pasmo de los demás. Por eso la utiliza-

(21) *El banquete del Minotauro*, «El Libro Popular», 7: 1-septiembre-1922, p. 20; en adelante, *Minotauro*.

ción de lo que se podría calificar de autoironía: Calabrés, al igual que Hoyos, prefiere ser el constructor de su propio purgatorio antes que mentes ajenas lo hagan por él. Veamos un ejemplo:

Venían todos del estreno de *Los cascabeles de la Muerte*, una obra simbólica de Julito, que había obtenido un éxito, mejor un fracaso de escándalo. Posando de cínico contaba el autor las peripecias de entre bastidores durante el estreno y, para variar, se reía de todos, empezando por sí mismo. En estilo joco-serio narraba gestos y posturas, mezclando nimiedades con ideas y juicios atinadísimos, con ligereza peculiar en él. [...] Él, Julito, se había visto ya emulando a cierto escritor americano a quien en el estreno de una obra suya habían silbado en el primer acto, tirado verduras en el segundo [...], y a quien, por fin, en el tercero, habían tenido que sacar del teatro disfrazado con un traje de la característica para que el público no lo matase. Pero ¡bah!, no le importaba nada el fracaso.

- No hay nada —decía el autor silbando con su prosopopeya habitual— tan cerca de un gran éxito como un gran fracaso. Entre uno y otro no media sino un solo aplauso. Los éxitos medianos, medianos son siempre, y jamás pueden convertirse en un gran triunfo; en cambio, un fracaso tremendo se convierte facilísimamente en un éxito colosal²².

Nuevamente nos encontramos con una manera ensayada para desorientar, para impedir que los otros conozcan el verdadero interior del individuo. Estas paradojas verbales no son sino índice de la profunda paradoja existencial que cruza de principio a fin la biografía de Calabrés, al tiempo que razonan el atractivo de una personalidad ante la que nadie permanece indiferente. El cinismo es, pues, aquí la cara concreta que adquiere la rebeldía del dandi "contra la idea fijada de los demás". Por eso, ante todo, es impasibilidad.

Pero impasibilidad es también, y de manera fundamental —según indiqué—, la ausencia de reacción, permanecer imperturbable ante cualquier contingencia. Lo que no quiere decir que el dandi sea incapaz de conmoverse; sólo que su careta se

(22) *La estocada de la tarde* (1ª ed.: 1910), en *Oro, seda, sangre y sol*, Madrid, Renacimiento, s. a. [1914], pp. 9-75 [49-51]; en adelante, *La estocada...*

lo impide y prefiere reservar sus manifestaciones anímicas para más tarde, cuando la soledad le permita bajar la guardia.

De ahí que Julito, con un alto conocimiento de su psicología y, sobre todo, de su función social, sepa comportarse como lo exigen las circunstancias, esto es, sin implicarse emocionalmente y evitando ceder a estímulos exteriores (palabras o actos) que, en cualquier otro caso, habrían provocado un gesto o comentario:

Aunque no dejó de apreciar lo extraño y arbitrario de la clasificación, como no era cosa de pasmarse, él, que estaba hecho a la amistad de la princesa Lucrecia Pescadini, que no había llorado ante el cadáver de su padre semidevorado por los lobos y, en cambio, no pudo contener el llanto ante la Giralda, y a ser honrado por la no menos fantástica amistad de lady Leticia Booablack, que, incapaz de reír jamás, había padecido un ataque de risa ante el linchamiento de un sacerdote negro en Georgia, decidió callar y proseguir su ruta, mucho más que por allí no convenía distraerse, pues los infames guijarros puntiagudos destrozaban los pies (*La confirmación...*, pp. 5-6).

Sin duda, la actitud de Calabrés a este respecto es modélica. En la misma novela a la que pertenece el fragmento anterior, *La confirmación del amor*, una rica americana, amiga del personaje, se entusiasma con un *cantaor* de un café barriobajero. Ante el hecho, se anota: "no fue [el dueño del local] el único en notarlo. [...]. Naturalmente que más mundanos y hechos al disimulo, todos, pero en especial Julito, extremaron su amabilidad con él" (p. 27).

Y poco más adelante:

Por su parte, los amigos de la protagonista no volvían en sí de su asombro. Fuera de Julito, que estaba al cabo de la calle y que, como no era la primera vez que tal cosa sucedía quedábase tan tranquilo, los demás, si no fuese por el auto de la prójima que les aguardaba en la esquina, [...], se hubiesen ido..., entre otras razones porque se aburrían, y allí no había nada que comer (p. 29).

Creo que los pasajes transcritos dan cumplido testimonio de lo que significa la indolencia en la ética dandística, al tiempo

que ponen de relieve algunos de sus componentes —disimulo, aprendizaje mundano, sabiduría vital—. Con todo, la impasibilidad del dandi no se agota en los términos expuestos, sino que alcanza también a otras actuaciones cuya misma frecuencia evita cualquier consideración fortuita.

En esta línea adquiere particular relieve un aspecto muy reiterado con referencia a nuestro protagonista: el absoluto dominio de que hace gala en situaciones difíciles y momentos de tensión que, por lo común, tienen su escenario en ambientes canallas. En una novela corta ya mencionada, *El castigo del Rey Midas*, Julito visita un *cabaret* acompañado por sus amigos. En un momento dado, aparecen unos agentes exigiendo acreditar la identidad, lo cual produce una notable inquietud en el grupo de elegantes. Sin embargo,

Julito explicó:

- Nada... la policía, que pide los papeles. No molestan a la gente en regla.

.....

Pero así todo, la sorpresa no había dejado de hacerles mal efecto. Estaban un poco pálidos, inquietos, turbados, deseando irse. Julito Calabrés, como avezado a tales lances, bromeó:

- Ya ven ustedes... Vienen a un *cabaret* de mala fama y se encuentran formando parte de una pintura mística; un Descendimiento (*ibid.*, p. 24).

La simple falta de excitación que vemos reflejada en el texto, conjugada con la habitual ironía, adquiere en otras ocasiones matices curiosos en virtud de la propia perspectiva de estudio, ya que Calabrés, tan despreocupado siempre en su comportamiento, manifiesta un extraño sentido de clase que le hace refrenar a quienes están dispuestos a enfrentarse o combatir los nefastos efectos de una puñalada perdida, como ocurre en *Las señoritas de la zapateta* (1920) donde, a consecuencia de una riña entre dos futuros toreros que se disputan el amor de Aglavina Kandy —íntima del personaje—, uno de ellos es alcanzado por su contrincante. Observemos la postura de Julito:

La Kandy afirmó heroica, como una Carmen de Merimée:

- ¡Huiremos juntos!

Pero Julito conservaba su sangre fría. ¡Eso sí que no! Hasta ahí podían llegar las tonterías; pero de ahí no pasaban. Si la loca de Aglavina quería dar un escándalo mundial y los chulos no tenían nada que perder, él no estaba en el mismo caso y, por tanto, no le daba la gana de que por estupideces teatrales de unos e inconsciencia de salvajes de los otros, acabase todo aquello de mala manera. Muy dueño de sí, muy tranquilo al parecer, acercóse al herido y desabrochándole el chaleco y rasgando la camisa, con un paño mojado restañó la sangre que manaba de la herida²³.

La impasibilidad toma aquí otro sesgo que explica, al paso, por qué Calabrés, al igual que Hoyos, no es un bohemio sino un dandi y por qué todo, en el fondo, es pura apariencia: una cosa es *epatar*, dejar maravillados a burgueses y gentes de clase baja y otra muy diferente es extremar la actitud hasta perder el prestigio social de que, por principio, carece un bohemio. Ya he dicho que uno de los ejes centrales del dandismo es la medida y, por consiguiente, los gestos marginales —conforme aquí ha quedado evidenciado— tienen también sus propias limitaciones.

En definitiva, no he pretendido más que demostrar que la indiferencia, como la ironía y la impertinencia y antes la sensibilidad decadente, no son para Julito sino distintas vías en su camino de perfección que, de acuerdo con lo expuesto, consiste principalmente en anular el lado corriente y habitual para magnificar la singularidad del individuo y, de este modo, actualizar la disidencia respecto de un entorno frustrante que, de acuerdo con lo que señala Luis Antonio de Villena, se resuelve en una actitud de rebeldía “contra el tiempo, contra la idea fijada de los otros” y, en buena lógica, contra la sociedad en tanto que origen del código moral frente al que Julito, como dandi, reacciona.

(23) *Las señoritas de la zapateta*, en *Las señoritas de la zapateta*, Madrid, América, s. a. [1920], pp. 7-74 [58]; en adelante, *Las señoritas...*

Pasemos ahora a considerar otro de los factores que, en el retrato-tipo elaborado por Villena, articula la improbabilidad dandística: el esteticismo (recordemos que páginas atrás he hecho mención explícita del esteticismo, esto es, de la categorización de lo bello, como instrumento capital en el apartamiento del dandi). En efecto: hacer un valor absoluto de la Belleza recupera una nueva seña de identidad de aquellos que, al igual que la contrafigura de Hoyos, viven a contracorriente y encuentran en la hermosura uno de los escasos placeres que animan y dan sentido a la existencia y al mundo como totalidad.

Partamos de un fragmento que, en mi opinión, revela la importancia exacta que la estética tiene para Julio Calabrés, al tiempo que relaciona el asunto con lo que hemos analizado hasta ahora:

Julito se ofreció a ello [a sujetar la cadena del freno, estando el coche en marcha]. Había un algo de elegante en aquella postura de desdén por la vida, y él, en su snobismo, sentía intensamente su encanto. Con una indiferencia «muy griega» se brindó:

- Yo lo haré.

Rápidamente salió al estribo y se inclinó. El polvo y el humo le cegaron, obligándole a echarse hacia atrás. No. Imposible. No le daba miedo morir; pero aquella muerte antiestética, triturado por un automóvil, le horrorizaba. Además, ¿y si no moría? Roto, sucio, hecho una lástima, la «toilette» sensacional convertida en un guiñapo; en vez de la entrada triunfal, una llegada ridícula, que ni siquiera tendría el prestigio del hecho heroico, que contado y por ende arrancado del escenario, perdería la mitad de su fuerza dramática. No. ¡Imposible!

- Yo no puedo —aseguró, volviéndose dentro del coche (*La estocada...*, pp. 38-39).

Ya me he referido con anterioridad a la circunstancia de que lo perpetuo no forma parte de la escala de valores de un dandi; antes al contrario, un dandi puro es consciente de lo perecedero de sus actitudes y, en consecuencia, arrostra la caducidad de la existencia apurando hasta el extremo el goce momentáneo, el único posible desde su credo. Por eso la postura de desdén que Julito adopta ante la muerte, en la que ve “algo de elegante” y,

por tanto, no natural; no le importa dejar de vivir, pero —esto es lo destacable— el tránsito al más allá ha de ser estético, revestido del refinamiento propio de los grandes espíritus, de modo que aun la misma muerte sea un gesto de exquisitez que fascine.

Sin embargo, la preocupación estética se expresa en Julito Calabrés de otras muchas maneras y, de modo destacado, en su forma de vestir.

En la actualidad, hemos asimilado la figura del dandi a la de quien sigue la moda y es un escaparate de los últimos gustos y tendencias (el *DRAE* define el término como “hombre que se distingue por su extremada elegancia y buen tono”). Ahora bien, *sensu stricto*, nada hay más alejado de un dandi que aquel que es víctima de la moda, que, además, es por principio un fenómeno de masas. Que el dandi se interese por las creaciones más recientes no supone que esté dispuesto a aceptar sus directrices; en último término, si se aviene con lo moderno será para utilizar aquello que nadie o muy pocos se atreven a llevar puesto y que, por consiguiente, no resulta un elemento de integración. Muestra mucho cuidado en su arreglo personal, pero si lo hace es precisamente porque sus trajes o sus complementos son índice de su rebeldía, de su apartamiento respecto del entorno y de su disconformidad con el estado de cosas.

Al hilo de estas reflexiones, volvamos la mirada hacia Julio Calabrés. Las alusiones a sus hábitos indumentarios son abundantísimas, al punto que desde la aparición en *Frivolidad*, se recalca en esta particularidad suya al definirlo como

[un] muchacho de talento, acometido del loco prurito de llamar la atención, al que todo lo sacrificaba, con sus *toilettes* de poeta romántico y sus exageraciones que le habían dado fama de extravagante (*ibid.*, pp. 98–99).

Durante unos cuantos años, Julito sigue manteniendo la costumbre de vestirse al modo romántico, eco quizás de una cierta equivalencia entre la sensibilidad del romanticismo y la de fin de siglo. Así en *A flor de piel* podemos leer:

Un traje de paño morado, de exageradísimo entallado, le ceñía el cuerpo; llevaba al cuello una chalina de crespón malva, [...]; peinaba sus cabellos a lo Alfredo de Musset, [...] (*ibid.*, p. 67).

De hecho, la referencia a Musset como modelo es constante en este intervalo de tiempo: en *Los emigrantes* (1909), “muy *chic*, muy *Alfred de Musset*, Julito bromeaba”²⁴ y en *La torería* (1909) se nos habla de su “elegancia” *Alfred de Musset*²⁵. Sin embargo, a partir de *El monstruo* (1915), Julito cambia de manera de arreglarse: “había dejado el *demodé* *Alfred de Musset* para vestirse muy *sport* —una *toilette* de *sport* para uso de acróbata— [...]” (p. 45).

Esta evolución no es sino fruto de algo que comenté con anterioridad: el miedo que Calabrés tiene a envejecer. Por esta razón el personaje varía su indumentaria, tratando de disfrazar los cada vez más evidentes efectos de la edad, cosa que no siempre logra, según se refleja en *Las hetairas sabias* (1916):

Delante iba Julito Calabrés, muy *chic*, muy *sport* con un atavío casi de colegial que realizaba sus treinta y un años, [...]²⁶.

Avanzando en el tiempo, en *El castigo del Rey Midas*, se alude a su aspecto “muy juvenil, muy adolescente, muy «gigolo» a pesar de sus cuarenta años” (p. 7) y en *K-O. Novela de boxeo* (1929), el narrador insiste en lo mismo al reiterar el aire “un poco exagerado y un poco joven en su atavío *sport*; [...]”²⁷.

Con todo, aunque el traje sea en esta ocasión un modo de mentir y engañar, de aparentar juventud, lo interesante es que, fundamentalmente, es un vehículo ideológico, en tanto

(24) *La decadencia. Los emigrantes* (1ª ed.: 1909), Barcelona, Sopena, s. a., p. 124; en adelante, *Emigrantes*.

(25) *La torería* (1ª ed.: 1909), en *Oro, seda, sangre y sol*, pp. 211–290 [217]; en adelante, *Torería*.

(26) *Las hetairas sabias* (1ª ed.: 1916), en *El secreto de la ruleta*, pp. 129–184 [131]; en adelante, *Hetairas*.

(27) *K-O. Novela de boxeo*, «La Novela de Hoy», 361: 12-abril-1929, p. 34.

en cuanto manifiesta el rechazo hacia la moral dominante y expresa el afán de distinguirse del conjunto, en lo que colaboran también los complementos con que se engalana nuestro aristócrata:

brillaba en su diestra extraña gema de acuosa coloración regalo, según él, del rey de las Islas Dahomet, [...], y ostentaba en la izquierda mano un férreo anillo con arábica inscripción (*A flor...*, p. 67).

María, entusiasmada, entretanto le pedía a Julito, para tirárselo al diestro, clavado en su pañuelo de encajes, el alfiler de corbata: un crisopacio rodeado de brillantes, que según contaba le había regalado un Radjah indio, [...] (*A flor...*, pp. 169-170).

Súbitamente divisó a Julito Calabrés en un palco. Venía el elegante-bohemio sobriamente vestido, aunque manchada su impecabilidad por las joyas, dignas de un emperador romano, pues mientras la chalina de seda azul muy oscuro cerrábase con enorme perla, una de sus manos, que pendía sobre el barandal, larga y fina, afilada, ostentaba una esmeralda neroniana por el color y el tamaño²⁸.

La preferencia por alhajas extrañas que transmiten estos textos es, desde la perspectiva que nos ocupa, expresión harto sugerente del culto a la Belleza entendido como evasión de la realidad; es, también, desprecio de lo útil como valor supremo, ya que aporta la vanidad de lo superfluo; pero, ante todo, es rasgo de subjetividad que engrandece en un doble sentido: de un lado, porque la pura elegancia pasa a convertirse en provocación en virtud de un gesto original; de otro, porque las joyas participan de un ingrediente legendario —en dos casos son, de acuerdo con las afirmaciones de Calabrés, regalos exóticos de exóticos monarcas— que impide que su poseedor sea considerado uno más en un conjunto anónimo al rodearlo de un ambiente de misterio que prohíbe la asimilación. Lo cual nos remite a la importancia de la fantasía en la moral del dandi —fantasía en sus trajes, en su arreglo personal— como nuevo principio de

(28) *La sombra del otro amor*, «La Novela de Hoy», 88: 18-enero-1924, p. 20.

improbabilidad en el que esteticismo e imaginación se conjugan para alcanzar el objetivo final: irritar al burgués.

La fantasía de Calabrés no se agota, empero, en sus costumbres indumentarias sino que recorre una amplia gama de matices que abarca también la decoración de su casa, selecto interior que habla nuevamente de las exigencias del refinamiento y de cierta morbosidad en la que late la esencia decadente (y el ineludible recuerdo de *À rebours*):

Reinaba en el despacho [de Julito] una atmósfera tibia, cargada de aroma de rosas y de humo de cigarrillos turcos. En chinoscos vasos, en canastillas de Sajonia, en altos búcaros de Venecia y Bohemia se deshojaban rosas de tenues coloraciones de carne. Alto zócalo de caoba cercaba el cuarto y de él al techo tendía su acuosa irisación rico brocado verde pálido. En dorados marcos de barroca talla retratos del siglo XVIII lucían su frívola elegancia: marquesas de Versalles deshojaban, sobre las faldas huecas, pálidas flores, mientras, tendido el cuello que había de segar la guillotina, reían con los labios pintados su risa de muñecas. Junto a ellas las acuarelas de Moreau daban al través del deslumbramiento de un ensueño de poeta la visión prodigiosa del vivir remoto —danzantes princesas consteladas de joyeles y cortejos de insólita magnificencia—, y las aguafuertes de Goya, encerradas en cuadros de ébano, producían un escalofrío de horror de monstruosas obsesiones (*Torería*, p. 268).

Casi a renglón seguido, se aclara el significado de semejante escenografía mediante la referencia al “fondo de estética rebuscada que denunciaba al artista y al *poseur*” (*ibid.*). Es evidente que la ornamentación de su vivienda es para Julito un desarrollo de sus ideales y, como tal, traduce sus inquietudes rebeldes e imaginativas por la vía de una estilización superadora de lo natural —“estética rebuscada”— en que se mezcla una cierta gracia femenil-rococó con el simbolismo desazonador de Gustave Moreau y la violencia expresionista de Francisco de Goya, buscados contrastes de una misma sensibilidad que encontró en la intrascendencia de lo vacuo y la seducción de lo macabro una forma de alegorizar sus querencias y sus miedos. Todo lo dicho encuentra un nuevo eco en *La dolorosa pasión*, novela de 1918 en la que se inserta esta descripción de una de las habitaciones de la casa del personaje:

Aquel capricho de artista era absurdo y encantador a la vez. Los muros amarillos resaltaban como un topacio engastado en azabache junto al zócalo negro y al artesón del techo negro también. Extrañas acuarelas —Nuestra señora de las Siete Lujurias, la Muerte, la Danza, Helena de Esparta, Salomé, los Efebos de Lorrain, unas peregrinas ilustraciones a Poe y Baudelaire— pendían en marcos de ébano en torno a la estancia. Los muebles eran españoles, de talla, con cojines de seda negra florecida de oro y rematados por áureos bordones; a un lado de la chimenea una vidriera portentosa de Nemesio Sobrevila, «La lámpara de Aladino», encuadrada en ébano y sostenida por cuatro rampantes grifos, formaba con un sillón frailer y un facistol tallado —mitológico pajarraco sobre el que abría sus hojas un álbum japonés de estampas obscenas— un rincón abacial; al otro extremo un enorme diván, negro como todos los demás muebles, rodeado de pieles y agobiado de almohadones florecidos de dorados tulipanes, tenía a sus pies un alto candelabro con un hachón fúnebre y a su vez un pequeño escabel en que descansaba una bandeja de oro. En ella la testa del Bautista.

.....

Y para colmo de tenebroso espanto, todo el cuarto permanecía en tinieblas mientras tan sólo una lucecita verde dirigida por un reflector, vertía su luz sobre la cabeza trágica.

Ya en la puerta, junto al biombo de laca y damasco, donde se ostentaban tres marfiles miniados con Heliogábalo, Sardanápalo y Nabucodonosor —[...]— Agatha se había detenido y [...] había murmurado:

- ¡Qué horror!²⁹.

Lo largo de la cita se justifica por su mismo valor, pues el texto actualiza gran parte de los elementos en torno a los cuales se vertebró no sólo la filosofía de la decadencia, sino el arte inspirado en esta cosmovisión, reflejado en la mayoría de los objetos que decoran el cuarto.

La primera prueba es la que nos ofrecen las acuarelas, sobre todo en lo referente a sus motivos, ya que nada se dice acerca de su técnica. Pero lo peculiar reside ya en la propia forma de enumerar —y quizás disponer— los cuadros, que guardan un orden interno resultante de sistematizar los temas decadentes.

(29) *La dolorosa pasión*. «Biblioteca Llamada. Las novelas de la pasión», Madrid, Biblioteca Hispania, s. a. [1918], pp. 17-21.

Abren la lista *Nuestra Señora de las Siete Lujurias*, *La Muerte*, y *La Danza*, títulos que aluden a otras tantas obsesiones del fin del siglo: la sacralización de lo pagano, que remite a un especial misticismo con un importante componente erótico; la anulación como destino querido y buscado y, por último, el baile como ejercicio fascinante que despierta deseos y proporciona placeres impensables a los que no es ajena la mentalidad masoquista, tal como evidencia el hecho de que, a continuación, se aluda a *Helena de Esparta* y *Salomé*, dos personajes pero un mismo arquetipo femenino muy característico de una época que se deja seducir por la imagen de la reina fría y distante, cautivadora en su radical sensualidad, en tanto que manifestación de la crueldad como gesto superior que ennoblece unida al sufrimiento en su vertiente de goce refinado.

Vienen después *Los efebos de Lorrain*. Aludir al escritor francés, casi es ocioso comentarlo, no es gratuito; se busca evocar — concretándola en un nombre— toda una literatura en la que se concentra el absoluto de la exquisitez y la artificiosidad conscientemente conjugadas con la figura del efebo, nueva expresión de la sutileza erótica de un momento que amó la ambigüedad por encima de la definición.

Más tarde se refiere el narrador a “unas peregrinas ilustraciones a Poe y Baudelaire”, que, una vez más, nos hablan del misterio y la miseria que reveló la decadencia.

Se describen después los muebles, negros, al igual que los marcos de las pinturas y de la vidriera y los cojines. Un color aterrador que contrasta con las paredes amarillas —eco, quizás, de los muros anaranjados de la mansión de Fontenay habitada por Des Esseintes³⁰—, y que domina con su idea de

(30) Dice Charles Mangon: “Huysmans innova car Edmond de Goncourt révèle dans le *Journal* qu’avec la vogue d’À rebours, cette couleur [el anaranjado] fut de mode” (*L’univers artistique de J.-K. Huysmans*, Paris, Nizet, 1977, p. 66; en adelante, *L’univers artistique...*

luto y pasión en una estancia en que se mezclan la incitación profana —el “álbum japonés de estampas obscenas”³¹— y el rigor ascético del “rincón abacial” y el “hachón fúnebre”. Y todo ello cuajado de pieles, de almohadones que, en su dorado, remiten de nuevo a la sensualidad, como la bandeja de oro en que reposa la cabeza de san Juan Bautista, la cual recuerda —en íntima relación con Salomé— el enaltecimiento del pecado como culmen del éxtasis amoroso que Sade codificó y el período asumió.

Cerrando el círculo, Heliogábalo, Sardanápalo y Nabucodonosor, representantes de una decadencia histórica, en la que el fin de siglo sintetizó las múltiples caras de su experiencia agónica.

Por último, se debe tener en cuenta la peculiar iluminación de la estancia, esa oscuridad matizada a través de una luz verde que, en siniestro contapunto, enfoca la cabeza del Bautista. Lo cual es, por enésima vez, teatralización, consciente efectismo con el que Calabrés quiere aterrorizar a sus visitantes.

En síntesis, he tratado de mostrar cómo los gustos decorativos, al igual que los hábitos indumentarios del personaje, son dos maneras —acaso las principales en su terreno— de impresionar, de subrayar la diferencia y glosar una actitud que se resuelve en la supervaloración de la estética, al hacer del artificio un estilo de vida.

Por otro lado, en su diseño ideal del dandi, considera Villena el carácter de “mito (porque se aparta del ciclo común)”

(31) Oigamos de nuevo a Charles Mangon: “Trois ans avant de la parution d’ *À rebours* [es decir, en 1881], Edmond de Goncourt avait publié *La Maison d’un artiste* qui décrivait l’aménagement de sa maison d’Auteil, sa décoration et ses collections disposées selon ses goûts esthétiques. Comme des Esseintes les frères Goncourt avaient fui le monde et le bruit. [...] Ils accumulaient [...] les collections japonaises d’estampes, de bibelots et de bronzes qui commençaient alors à pénétrer en Europe” (*L’univers artistique...*, p. 63).

y de “snob —porque busca ser mirado por su improbabilidad—”. Creo que ambas cosas admiten una mirada conjunta, ya que las dos obedecen a idéntico fin: individualizarse frente a la masa. No obstante, me centraré en el análisis del esnobismo de nuestro protagonista ya que, a mi entender, este estudio pondrá al descubierto las claves que permiten la consideración mítica del *alter ego* de Hoyos y Vinent.

Conviene advertir, sin embargo, que equiparar dandismo y esnobismo es una herejía desde el punto de vista de la moral dandi. Ahora bien: aunque sean actitudes tan diferentes que casi se excluyen —recuerda el crítico citado que “lo que busca el snob es integrarse. Es decir lo contrario del dandy” (*Corsarios*, p. 25)— a pesar de todo, presentan un instrumento común en la lucha por su objetivo: llamar la atención, ser el centro. El *snob* tratará de hacerlo con armonía, sin salirse de las leyes de clase; el dandi hará todo lo posible por contravenir las normas.

Una vez aclarado este particular, centrémonos en el examen de los factores vinculados al esnobismo —matizado— de Julio Calabrés. Para ello, recordemos un texto ya citado, perteneciente a *Frivolidad*: “Julito Calabrés [era un] muchacho de talento acometido del loco prurito de llamar la atención, al que todo lo sacrificaba, [...]” (p. 98).

Desde luego, destacar es la meta que persigue Calabrés:

Un periódico, violando el silencio que la prensa se impusiera, narró en sus columnas un *Cuento tártaro*, donde, tras harto transparentes cendales, reconocíase a todos, y Julito llevado de ese prurito de llamar la atención, dejése entreviuar y narró pintoresca historia en que no faltaron ni las pasiones fuertes de la antigüedad, ni la pira de Dido, ni el veneno de los Borgias, ni aun, aun, penetrando en los dominios de la Mitología, las celosas iras de Juno, persiguiendo implacable a la hija de Inalus, la infortunada Yo; y ni aun aquí paró, pues, ansioso siempre de hacerse notar y de ser parte principal en todo acontecimiento notable, contó las apasionadas confidencias que allí, en el lugar del suceso, y horas antes de él, le hiciera la loca, [...] (*A flor...*, pp. 205–206).

Sin insistir en cuestiones ya explicadas —ironía, impertinencia, vestido o casa, por ejemplo— y que son elementos coadyuvantes en este sentido, mi intención es ahora poner de relieve los otros medios de que se vale el personaje para subrayar su divorcio del entorno, y que, de manera general, se articulan en tres niveles: el lingüístico, el que podríamos llamar *moral* y el fáctico.

En *A flor de piel* se lee que Julito “gustaba de epatar con raros nombres, citas extrañas y peregrinas sentencias que fluían brillantes de sus labios como chispas de una rueda pirotécnica en un festival de fuegos de artificio” (p. 36). Aunque el fragmento es harto expresivo, no me parece superflua un mínima apostilla que matice su alcance. Sin duda, la forma que Julito tiene de hablar no es gratuita; al contrario, al utilizar el lenguaje conforme lo hace, manifiesta su rechazo hacia lo natural y vulgar. Así, como la apostura con que luce los trajes, como la magnificencia con que recibe en su casa, su lengua es vehículo de exclusividad porque singulariza, porque rompe barreras y, en fin, porque produce extrañamiento. Veamos un ejemplo a través de un pasaje perteneciente a la novela *Los emigrantes*, en el que Calabrés presenta a unos artistas ínfimos a sus selectas amistades:

vieron entrar a la Matadora, seguida de Manolo. [...] parecíales aún más niña, imponderablemente bella, al verla avanzar hacia la mesa sin timidez ninguna y resuelta a encararse con Julito [...].

- Aquí nos tienes.

- Hija, gracias a Dios; creí que nos dabais capote... —Luego presentó, enfático, prosopopéyico—: Señores: Rosarito la Matadora, una Salomé gitana que si no ha bailado ante el tetrarca Herodes, lo merece.

Ella interrumpió bravía:

- ¡Eh, *chaval*, que no pongas *mote*!

Siguió impertérrito:

- Manolo, *el Encuartero*, el niño bonito de todas las señoras que desempeñan cargo de alta utilidad para la república.

El aludido llevóse la mano al ala del sombrero, y murmuró:

- Servidor.

- Ella —siguió el elegante con gravedad— tiene, ahí donde ustedes la ven, dientes de hiena y alma de emperatriz legendaria. Él es un niño salvaje que ha nacido para favorito de una gran reina, apasionada de las lides de fuerza y amor (*ibid.*, pp. 146–147).

A mi juicio, hay en esta cita varias cuestiones dignas de mención. En principio, es necesario referirse a las dos modalidades de habla empleadas por el personaje: la vulgar —casi argot— (“creí que nos dabais capote”) que se identifica con la de los artistas y la rebuscada, que recupera el tono más característico de Calabrés. Pero, conviene tenerlo en cuenta, ambos discursos son igualmente afectados: el primero porque es un calco grosero del habla suburbial, que en modo alguno es la esfera propia de nuestro protagonista; el segundo, porque en su pretendida eminencia excluye toda concesión a lo fortuito.

Y es que el uso particular del idioma es otra forma de transmitir la necesidad de alejarse de la realidad y concretar la superioridad del individuo que no sucumbe a la tentación de lo espontáneo. De ahí el léxico; de ahí esas referencias de signo decadente que inquietan —en su ignorancia— a los miserables y, por lo mismo, entronizan en su diferencia a un maestro de ceremonias que en su consciente artificiosidad ha sido el punto donde —a buen seguro— han confluído todas las miradas.

En definitiva, lo que Julito comunica a través de la lengua no es sino esa *pose* que he llamado dandismo y que resurge en una carta que en la novela *Las hetairas sabias* escribe a una amiga:

Clarita, monina, *ma chère*; ¿nos vas a perdonar?... La grandísima loca de Paca Campanada da una serenata para presentarnos a una amiga suya que abandona la esquina de la calle del Gato para dedicarse al arte. Va a ser algo *very smart*. Nino Bard nos ha ofrecido bailar una danza inédita, *Narciso enamorado*. No quería el pobre chico abandonarte, pero le hemos convencido de que en cuanto lo sepas vendrás tú también. ¿Pero es posible, chiquilla, que estés triste porque el *vieux chemeaux* [*sic*] de la Churruca cargue con el alma de cántaro de *Kind*? Si lo que debías hacer

es bendecir a los hados propicios que te libran de él y señalar con piedra blanca en tu vida esta fecha fausta. Anímate, en vez de posar de Dido vente aquí, y así, Tadea Arias será la única nota un poco española que habrá. Todos te hacemos mil mimos y carantoñas y te decimos ¡ven! (*ibid.*, p. 183).

El texto es eco de una conciencia de estilo: palabras rebuscadas y altisonantes, evocaciones librescas, vocablos —dotados de cierta distinción— de otras lenguas... Y todo ello en algo tan poco llamado a la pompa retórica como es una carta a un amigo. Sin embargo, se podría pensar que aquí reside la grandeza de quien no abandona su objetivo de hacerse notar, sea el medio el que sea.

En este sentido, merece especial consideración un aspecto muy concreto del lenguaje de nuestro Calabrés: la afición a las máximas y las paradojas a que se refería el texto colocado al principio al decir que “gustaba de epatar con [...] citas extrañas y peregrinas sentencias”. Efectivamente, es una de sus constantes acudir a este tipo de expresiones, por lo demás de rancia tradición dandística (recordemos, verbigracia, las ingeniosísimas frases de Oscar Wilde), con el fin de sorprender o inquietar a sus interlocutores. De los muchísimos testimonios que cabría ofrecer, he seleccionado aquellos que, en su misma rotundidad, me han parecido más significativos:

- Ya sabes mi lema: *Sprechen ist Silvert Schwergen ist Golden* (A flor..., p. 69).

No podía olvidar las palabras de Julito, aquellas palabras que para su rudo caletre tenían algo del terrible misterio que flotaba antaño en las profecías sibilinas. «¡Cuidado, «Lucero»! ¡Los amados de los dioses mueren pronto!» (*Torería*, p. 276).

Ella siempre salía al encuentro de la aventura, y siempre la [*sic*] pasaba igual. Recordó las palabras de Julito Calabrés: «Las aventuras son como los fantasmas: sólo se aparecen al que no las busca»³².

(32) *La marquesa y el bandolero* (1^a ed.: 1916), en *Las señoritas de la zapateta*, pp. 75-133 [104]; en adelante, *La marquesa...*

La conversación habíase hecho banal otra vez, cuando resonó la voz de Julito, [...], que decía con aquel buscado cinismo que constituía su nota:

- Créanme ustedes, como dice Anatole France: «La virtud es como los cuervos, sólo anida en las ruinas»³³.

En el aeródromo, en el momento de partir, el inevitable Julito Calabrés le había dicho: «Haces mal en volver. Se deben cultivar los amores y las admiraciones no volviendo a ellos jamás»³⁴.

El análisis es obvio: los pasajes transcritos son una nueva muestra de la ausencia de naturalidad en Julito Calabrés. Porque sus dichos, sus "sentencias" forman parte de ese engranaje al que por su voluntad se ha sometido y, en cuanto tales, obedecen al ansia de sublimación del *ego*, esta vez a través de la palabra. De ahí la referencia a pensamientos ajenos y el enunciado de los propios, pero tan elaborados, tan artísticos en suma, que resultan una adecuada ilustración del veto al instinto que constituye uno de los dogmas dandísticos y, por ende, un efectivo instrumento de afirmación personal.

Sin embargo, nada se agota en una sola manifestación. Por eso es lógico que Calabrés se valga de muchos elementos para no pasar inadvertido ante los otros. Si es cierto que, en este sentido, el lenguaje resulta un instrumento de gran eficacia, no lo es menos que el espíritu, el lado moral del individuo, es también un valor determinante.

Como espero haber dejado claro, la ética de Julito Calabrés busca seducir, fascinar a los demás. Dicho en otros términos: intenta despertar la admiración y, con frecuencia, lo consigue. Pero, es preciso advertirlo, este afán no implica necesariamente un tono sexual ya que, según expliqué, el principal amor de nuestro personaje es él mismo. La erótica de Julio Calabrés, así considerada, se enriquece y amplía hasta matices que intentaré desentrañar.

(33) *El gran pecado*, en *El secreto de la ruleta*, pp. 185-251 [222-223].

(34) *El regreso a Triana (Españolada)*, «La Novela de Hoy», 440: 17-octubre-1930, p. 14.

Por lo común, el dandi vierte sus energías sexuales hacia comportamientos al margen, aunque no por una obligada senda. Es decir: ha sido muy habitual que los dandis fuesen homosexuales, pero no por ello hay que creer que ésta es la actitud dandi por excelencia en el terreno que nos ocupa: en el fondo, lo principal es ostentar una conducta que destaque y haga brillar a quien la adopta.

En lo que a Julito compete, no se encuentra en él la homosexualidad de su creador; en realidad, las primeras —de las escasas— alusiones a la cuestión sexual se establecen sobre la base de la más absoluta cotidianidad:

Julito asediaba a Lolita.

- Mujer, qué te importa; sé buena.

- ¡Amos! ¡Qué no! ¿Pero tú qué te has *figurao*? ¿Que soy un columpio que no hay *má* que *llegá* y subirse encima?

Insistió:

- ¡Anda, gitana; lucero, chavala!- y le [*sic*] asediaba.

La Matadora le dio un empujón.

- ¡Qué te *eté* quieto! ¡Miren *er* niño *ete*!

Despechado, le volvió la espalda; y para disimular, gritó:

- ¿Pero qué *sosería* es ésta? A ver; ¡baile! ¡baile! (*Emigrantes*, p. 261).

Poco a poco la situación va evolucionando y se deja entrever un cierto desinterés hacia el sexo opuesto:

Flavi no se había fijado en nada, a decir verdad. Julito Calabrés, más por sembrar una inquietud en su noble espíritu que por vicio, habíase pasado las tres danzas clavándole una rodilla en una nalga, y ella turbada, confusa, sentíase languidecer (*Hetairas*, p. 157).

- Y ya tardíamente —1920—, aunque se intuyen sus tendencias homoeróticas, en ningún momento se confirma su existencia ni, mucho menos, la certeza de su consumación, sino que todo posible conocimiento del hecho descansa en determinadas alusiones,

Al verle bailar [a *Salvaor*, un bailarín de café flamenco], la rubia dama había sentido vehementísimos deseos de ofrecerse el regalo de aquella juventud; y tras confesar a Julito (que ciertamente no necesitaba de la

confesión para hacerse cargo) que aquel muchacho era muy interesante, recibiólo con hiperbólicas muestras de entusiasmo:

- ¡Es usted admirable, *afolante*, prodigioso, y baila usted un amor de danzas! (*Las señoritas...*, p. 33),

o en la presencia de ocasionales secretarios, como en la novela *Una casa seria*, en la que Julito acude al pueblo de Molinar de los Escuderos acompañado de *Atleta*, un "efebo robusto y confortable, medio boxeador, medio *hombre de sport* y medio *maquereau*" (p. 23), de quien se hace esta descripción:

Atleta era un guapo chico. Rubio, casi imberbe, los ojos verdes tallados en almendra, la mandíbula cuadrada, los dientes muy blancos, tenía anchos los hombros y estrechas las caderas, el cuerpo fino, ágil y bien proporcionado, los nervios elásticos y los músculos duros y salientes (p. 25).

Pues bien: *Atleta*, el "absurdo secretario" (*ibid.*, p. 23) de Calabrés, iniciará unas confusas relaciones con Lucita, hija de una prima del personaje, que serán conocidas e, incluso, propiciadas por Julito quien, en cierto momento, pretextará "no sé qué averías del motor" (*ibid.*, p. 31) para dejarlos solos.

A la vista de lo expuesto, el alcance de los vínculos entre Julito y su amigo no parece muy profundo. Y es que a la criatura hoyesca le interesa sobre todo el culto y la supremacía del yo. En este contexto, el hacerse acompañar de apuestos jóvenes como *Atleta* —por lo demás representantes de los atributos netamente masculinos frente a la exquisitez de Calabrés— es instrumento que le proporciona la ambigüedad que la circunstancia provoca, porque, al exhibirse con estos muchachos, Julito procura, en definitiva, llamar la atención. Y es en este gozarse en la sorpresa donde se debe buscar su verdadera erótica, en una vanidad que lucha por crear una originalidad sin imitación posible y lo logra.

De otro lado, esta posible homosexualidad estaría relacionada con un nuevo aspecto. El dandi, en tanto que especie social, persigue no sólo lo extraordinario sino también lo equívoco,

aquello que en su misma indeterminación es rasgo que inquieta y se rebela. Por eso su androginia o su asunción de comportamientos de ordinario codificados como femeninos —la esclavitud de la apariencia, la atracción por los hombres— que, otra vez, hacen valer la singularidad al tiempo que plantean una lucha abierta contra la mujer a la que odia ferozmente (decía Baudelaire que “la femme est le contraire du dandy. Donc elle doit faire horreur. [...]. La femme est *naturelle*, c’est à dire abominable. Aussi est-elle toujours vulgaire, c’est à dire le contraire du dandy”³⁵). El dandi, en efecto, está enfrentado de una manera esencial a la mujer por diversos conceptos. En primer lugar, porque puede ser una virtual enemiga en el terreno amoroso, pero, sobre todo, porque representa la reproducción y la reproducción natural, cosa que, en buena lógica, desprecia quien se siente fin de raza y de civilización y quien ama por imperativo lo alambicado frente a lo vulgar y lo común.

Calabrés, empero, parece sentirse a las mil maravillas rodeado de sus amigas, con las que comparte pasiones e ideales y una irresistible tendencia al cotilleo y al chisme, entusiasmo que, por desgracia, cae dentro de lo que la sociedad denomina *lo femenino*, como Hoyos se encarga de aclarar desde el principio al escribir en *Frivialidad*:

- ¿A que no saben ustedes a quién me encontré en Monte Carlo dándoselas de elegante?— dijo la Alcorza tras breve pausa, gastada en preparar el efecto.

- ¿A quién? —preguntó apresuradamente Julito, poseído de femenil curiosidad (p. 101).

Sin duda, Julito disfruta sabiéndolo todo de todos, quizás porque ésta puede ser un arma que, utilizada de modo conveniente, sirve para dominar a los demás —nadie menosprecia a quien está enterado de las intimidades de uno— y también

(35) Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nu. Suivi des Pièces Condamnées et des Tableaux Parisiens*, Paris, Éditions de L’Abeille d’Or. T. Rombaldi, Éditeur, s. a., p. 6; en adelante, *Mon coeur...*

porque le proporciona una nueva oportunidad para intranquilizar:

La llegada de Julito Calabrés, que adivinando algo se acercaba para fisgar, cortó el torrente de rauda elocuencia que la pasión hacía brotar de los labios del galán. Azorada ella, y deseando despistar al curioso, buscó un sujeto de conversación, [...], y, sin querer, se vendió.

- Hablábamos de mi debut —dijo a modo de excusa.

El elegante ni aun pestañeó. Encantado de haber descubierto aquella noticia sensacional que, por otra parte, iba a llevar la turbación al ánimo de todas aquellas señoras, ya bastante indignadas con la intrusa, y a dar lugar, indudablemente, a una serie de lances graciosísimos que pondrían una nota pintoresca en la monotonía del verano donostiarra, y viendo, al mismo tiempo, confirmadas sus sospechas de que en la vida de la salvaje aquella había gato encerrado, no quiso, sin embargo, mostrar su asombro para no levantar la caza, y con la mayor naturalidad, [...], interrogó:

- ¿Cuándo? ¿Dónde?

- La fecha no la sé aún— [...].

.....

Pero Julito, incapaz de permanecer callado y mucho menos de guardar un secreto, estando para irse la muy cursilona Casimira Aljubarrota, y pudiendo darle el disgusto padre con el tal secretito, [...], buscaba un pretexto para largarse a asestar la puñalada trapera a la de Guadalajara³⁶.

Además, estar en condiciones de transmitir ciertas noticias es otra forma de llamar la atención, al excitar la curiosidad ajena:

- ¿Quién te lo ha dicho? —interrogó la Játiva.

Julito se hizo el interesante.

- ¡Ah!... ¡Misterio!

- ¡Hombre! ¡Sé amable!... ¡un dato! —insistió Elisita Pancorbo, [...].

Julito recapituló:

- ¿Un dato?... ¡Bueno, ahí va!... Una señora que engaña a su marido.

Se sintieron defraudadas:

- ¡Bah! ¡Como no des otro!... Pues no es nada... una aguja en un pajar... (*Minotauro*, p. 11).

(36) *San Sebastián, coso taurino* (1ª ed.: 1911, *San Sebastián Citerea*), en *Oro, seda, sangre y sol*, pp. 151-210 [178-179].

En resumen, Julito, en su faceta de “dilettante del chisme” —según gusta de calificarlo su creador—, da expresión, hartamente irónica, es cierto, a la superación de los códigos de conducta propios de cada sexo, de acuerdo con las imposiciones sociales, con lo que, al tiempo de manifestar su desdén hacia lo convencional, abre una vía distinta al afán de exhibicionismo de alguien que, como él, aspira a sentirse inmunizado contra la uniformidad.

Sin embargo, el gusto por las habladurías y el ansia por ser visto son, todavía, relacionables con una tercera cuestión: la complacencia que el personaje siente ante lo extraño, lo que cae fuera de lo corriente, aspecto que destacaba el narrador de *San Sebastián, coso taurino*:

Calabrés, curioso de todo lo raro, de todo lo que rompía la monotonía de los hechos y las ideas, de cuanto saliese de los límites de lo corriente, comenzó a prestar atención, intrigado por el pánico de su amiga, [...] (p. 166).

La conexión entre el rechazo de la rutina y la propensión al cotilleo puesta de manifiesto en las líneas precedentes, ayuda a entender reacciones de Calabrés como la que sigue:

- Esta noche cazamos al Niño de los Caireles.

En el amplio corredor del castillo, [...], resonó fría, cruel, la voz de Felipe Pomerale.

Un estremecimiento corrió por los comensales. María Montaraz experimentó profunda simpatía por el bandido; Tinita, pánico ante la futura tragedia, los cazadores curiosidad, y Julito, un verdadero desfallecimiento de placer. ¡Qué pupila! Hacía días que oteaba el drama en lontananza. Algo, y aun algo, se había figurado. Aquellas entradas y salidas de Mercedes, aquella especie de luminosa reverberación que envolvía su figura de un aura pasional —[...]—; el sombrío humor de Felipe y otros mil detalles que a él no se le escapaban, pusieron alerta sobre la tragedia que iba a surgir. Ya sobre la pista, espionó y obtuvo el conocimiento de que Mercedes tenía un amante y Felipe lo sabía. Pero ¿quién? He ahí el problema. Y por azar éste se resolvía del modo más feliz. Un bandido. Aquel golpe de españolada bañó su alma en inefable encanto (*La marquesa...*, p. 109).

Pero el afán de cosas extraordinarias es en nuestro protagonista mucho más profundo de lo que el texto deja ver. Lógicamente, sus intereses van más allá de los acontecimientos que puedan derivarse de un problemático triángulo amoroso, porque lo excepcional es su meta, su destino y como tal es también la sustancia básica de una contramoral que, a veces, juega y se divierte enfrentándose con los encorsetados principios burgueses y, en otras ocasiones, deja el poso amargo del desencanto, de la impotencia del débil ante el fuerte:

María y Julito, defraudados, se miraron; luego el último dijo:

- ¡Qué cobarde es el ser humano! Aun el más rebelde se asusta de *vivir*. Tienen la pretensión de sentir un amor fuerte, grande, invencible, como Lina; ya ves, quería sacrificarlo todo, abandonarlo todo, no vivir sino su amor, como Willy —¡hasta la muerte!—; pues basta un cintajo, una sombra de honor, una caricatura de gloria, para que retrocedan, encaucen la pasión, renuncien a ella. Y entonces lo arreglan todo con echar mano de las grandes palabras, e hinchan los carrillos para decir: *honor, deber, familia, religión* (A flor..., p. 268).

Esta propensión a lo extraño tiene, en efecto, algo de lúdico cuando el personaje, "con la satisfacción no exenta de un secreto sadismo, con que el sabio experimentador mira al conejillo de Indias al que va a inocular un mal incurable"³⁷, entretiene sus ocios asombrando a sus contertulios con historias misteriosas, de una irrealidad tétrica en la línea de Hoffmann o de Poe (v. gr. «La oscuridad») y que, por lo mismo, lo convierten en centro del interés, o haciendo comentarios de parecida naturaleza que buscan y logran desorientar:

- Está raro, pero *chic*, eso sí. Parece, parece...
- Un cadáver.
- ¡Un cadáver vestido para una mascarada de lujurias!- murmuró, tras ellas, una voz inarmónica.
- ¡Ah! —chilló la Almenar, y luego, viendo al recién venido: -¡Jesús, hijo, qué susto me has dado.

(37) «El elixir de la juventud», en *El seguro contra naufragio*, pp. 145-153 [148].

Era Julito Calabrés, que acudía a contar los últimos chismes (*potins*, decía él).

Fijaos en él y veréis —siguió con su afán de decir cosas extraordinarias—. Parece un cadáver que, galvanizado por la lujuria, ha salido en busca de aventuras. Porque Claudio está muerto, no os quepa duda. Hay muertos a quienes entierran vivos, y, en cambio, hay cadáveres que se pasean por ahí. Y, a un gesto de sus interlocutoras: -No hagáis pamemas. Es la pura verdad; Medina está muerto, muerto; si se le pudiera ver por dentro, veríamos los gusanos; muerto, física y moralmente. No tiene ilusiones, ni deseos, ni esperanzas; sólo la lujuria, una lujuria inmensa, infernal, podía galvanizarle. Y la lujuria le ha traído aquí; [...]. Miradle³⁸.

Desde este punto de vista, la erudición de Calabrés, una erudición también llena de magia, tocada de teosofía y misterio, a la que se refería un fragmento ya citado al afirmar que Julito “sostenía las más raras y descabelladas teorías, apoyándose en extravagantes textos”, es una nueva manifestación del deseo de lo raro en quien goza haciéndose escuchar y suscitando la curiosidad de los demás:

Miss Lewinson, [...], apasionábase por los dichos de Calabrés, [...].

El español, encantado de triunfar en París y contento de sentirse escuchado, peroraba. Hablaban de esa perdida Atlántida, que la mediocre novela de Benoit ha puesto de moda. [...]. De la Atlántida, como quien toma un *Cook-Tours*, habían pasado a otro continente sumergido, a la remota Lemuria, y Julito se despachaba a su gusto.

- Si la Atlántida fue la Magia, la Lemuria fue el paraíso terrenal. Pero ¿cómo hacernos una idea de lo que este Paraíso pudo ser? Las visiones que de él tenemos, comenzando por el Génesis, son síntesis; limitamos el tiempo y el espacio a nuestro campo de comprensión. ¿Cuántos millones de años no hacían falta para convertir al reptil padre en el hombre? Porque yo creo firmemente que descendemos de los saurios...

- La Rohan-Contueso le interrumpió:

- Es mucho más interesante decididamente la Atlántida. La Magia...

La Magia era el fuerte de aquella dama. [...].

Pero no era Julito persona que se resignase a abandonar un tema cuando había comenzado con él, y así, prosiguió:

(38) *La vejez de Heliogábalo* (1^a ed.: 1912), Barcelona, Sopena, s. a., p. 38.

- Sí, de los reptiles ovíparos... Los pájaros descienden también, y fijándose con recogimiento se hallan varias semejanzas entre ciertos rostros... ¡Y los ojos! Ningún animal, absolutamente ninguno, tiene los ojos tan inteligentes, tan humanos como los de los reptiles³⁹.

Con todo, por lo general, el anhelo de extravagancia es, para Julito, un factor de apartamiento que, al tratar de superar lo vulgar y cotidiano, le hace sentirse espíritu superior, capaz de gozar las más exquisitas sensaciones vedadas al común de los mortales. Por esa razón no es sólo rasgo moral, sino —y fundamentalmente— acervo vivencial y en cuanto tal, me parece oportuno posponer su estudio para encuadrarlo en el que he llamado *nivel fáctico*, que, sin más dilación, paso a examinar.

Como punto de arranque, oigamos a Luis Antonio de Villena, que insiste en la necesidad de “considerar que la biografía —como ya apuntó Proust, al amparo quizás del psicoanálisis— no es sólo lo fáctico (los hechos oficiales de una vida), sino también lo psíquico. Es decir, no sólo lo que el hombre es, sino, además, lo que quiso ser, lo que aborreció, a lo que aspiró, el dédalo de sus ensoñaciones y querencias” (*Corsarios*, p. 89). En otras palabras: aceptar como ciertas las leyendas que los hombres forjan sobre sí mismos, porque estas leyendas actúan sobre la realidad, completándola y enriqueciéndola.

Tal es el caso de Julio Calabrés, quien combina de modo admirable lo que es y lo fantástico, construyendo un marco idóneo para una personalidad que persigue la diferencia y encuentra en la imaginación el apoyo básico para su objetivo. Por eso no es difícil toparse con textos en los que su vida se interna por el camino de la fábula que engrandece porque sugiere toda

(39) *El juego del amor y de la muerte*, «La Novela de Hoy», 30: 8-diciembre-1922, pp. 29-31. Quizás convenga hacer notar la circunstancia de que precisamente en 1922 Hoyos escribía para *La Esfera* (447: 29-julio-1922, s. p.) un artículo titulado «La Lemuria y la Atlántida», a su vez, breve adelanto, con algunos párrafos idénticos, de los capítulos III y IV del libro *El secreto de la vida y de la muerte. Exploraciones* (Madrid, Biblioteca Hispánica, 1924).

suerte de experiencias reservadas a los elegidos. Y aunque los propios pasajes delaten el carácter de mistificación o pura exageración, esto no ha de importar, dado que aquí lo que se carga de significado, lo que adquiere relieve, es, una vez más, el gesto. Porque lo interesante no es la verdad absoluta, sino la misma hipótesis, lo que la criatura inventada por Hoyos reinventa como sello que deja la huella de su individualidad. Veamos algunos ejemplos:

Brillaba en su diestra extraña gema de acuosa coloración, regalo según él, del rey de las islas Dahomet, exótico monarca con quien trabó amistad en Baden-Baden durante su estancia allí —[...]—, y ostentaba en la izquierda mano un férreo anillo con arábica inscripción, que si había de ser creído (no lo era), fue cogido del dedo de una favorita del rey de los creyentes, muerta de amor; tenía trágica leyenda, pues su poseedor no podía amar sin ser fatal a la persona amada (*A flor...*, p. 67).

Julito Calabrés, en su sensibilidad afinada, que le llevaba a *ponerse en situación*, y que, arrastrándole insensiblemente por una pendiente de exageraciones, conducíale a ese terreno en que es casi imposible separar la realidad de los delirios imaginativos, empezó a explicarse:

- En cuanto a mí, creo ciegamente en la sugestión, en la influencia de algunos espíritus sobre el nuestro y en las coincidencias. ¡Ah! ¡El misterioso horror de algunas coincidencias!... Estando yo en Kandy...⁴⁰.

Creo que estas citas trazan una buena síntesis de la necesidad que el trasunto de Hoyos y Vinent tiene de evadirse de lo normal y habitual conjugada con su afán de destacar, de ser protagonista en todo tiempo y lugar. Por eso son parte de su esnobismo y por eso tienen el tono de lo que, por maravilloso, muere en su misma esencia.

En estrecha relación con lo anterior está la circunstancia, ya mencionada, de que el gusto por lo raro es uno de los ingredientes no sólo de la actitud moral de Julio Calabrés sino, y de forma principal, de su bagaje biográfico. Julito sabe compaginar con acierto la frecuentación de los más selectos círculos (en

(40) «El hombre de plata», en *Los cascabeles de Madama Locura*, Madrid, Biblioteca Hispania, s. a. [1916], pp. 61-71 [61-62].

obras como *Las hetairas sabias*, *La sombra de otro amor* o *K-O. Novela de boxeo* se alude a sus visitas, en calidad de invitado, a innominadas embajadas) con una vida *epatante* que se complace en propagar a los cuatro vientos, rodeándose, así, de un hálito legendario muy adecuado para sus propósitos, en cuanto acrecienta la irritación en el *buen burgués*. Esto lo sabe muy bien Claudio Hernández de las Torres, el protagonista de *La vejez de Heliogábalo*:

En la serena dulzura de la noche avanzaba Claudio lentamente en dirección al rompeolas. Había conseguido sacudirse del perpetuo cortejo de hampones, ofreciéndoles el automóvil para ir a cenar a Biarritz. Y allí fuéronse María Montaraz y Julio Calabrés, más Gregorito Alsina y aquella baronesa francesa, [...].

Ahora reirían y beberían, mientras él, solitario...

Por un momento sintió haberse quedado. ¡Bah! De sobra sabía él lo mezquino de tales diversiones, cuyo único encanto estribaba en hacer que hacían, para epatar a los honestos burgueses, estremecidos de horror ante aquella nefanda aventura (*ibid.*, p. 63)

El delirio por lo extravagante se manifiesta en Julito con destacada fuerza en la atracción hacia los barrios bajos, sus habitantes y su entorno, algo que se hace notar desde casi el principio de sus apariciones, dado que ya en *A flor de piel* encontramos diversas alusiones al particular, del tipo de la que sigue:

Había transcurrido un año y hallábase Lina en París, cuando conoció a Willy. El octubre había sido de los más divertidos. Lina, María y Julito, libres en la independencia propicia de París, desbarraban. Llevaban corridos cuantos bailes raros, cuantos cenáculos alborotados, cuantos *cabarets* de fama dudosa o francamente mala conocían, [...] (p. 84).

Desde este momento, las referencias son casi constantes: *La torería*, *Los emigrantes*, *La estocada de la tarde*, *El capricho de Estrella* (1913), *Los toreros de invierno* (1914) y *El monstruo* insisten una y otra vez en los hechos que hacen de la historia del personaje una deslumbrante *tournee des grands ducs*, entretejida de peligrosos y emocionantes episodios que significan un nuevo paso hacia la libertad individual y hacia la distinción,

con el consiguiente rechazo del adocenamiento, según puede deducirse de fragmentos como éste, perteneciente a *La sombra del otro amor*:

Un pequeño gesto de rebeldía, un salto hacia los terrenos de la libertad y el arte, [...], y Francesca Venecia, convertida en una *artista*, comenzó a *vivir su vida*. [...], formóse una trinca o pandilla de gentes que se decían a sí mismas audaces, cosmopolitas, altivas, y desdenosas. *Baby* Ríos, [...], y Julito Calabrés, [...], eran que ni pintiparados para ella. [...]. Juntos todos estremecían a Madrid y eran pasmo y escándalo de burgueses timoratos y ejemplo, para las nenas burguesas, de lo que no debe hacerse, y que es, por lo mismo, mucho más apetecible.

Aun, aun, cuando Francesca trabajaba, las audacias podían resolverse en una extravagancia de *toilette* o en la salsa picante de cualquier cancióncilla; pero cuando estaba ociosa, entonces eran *Baby* y Julito los que llevaban la voz cantante y... ¡había que no oírles!, [...]. Entonces, [...], como la vida corriente antojábaseles cosa baladí, corrían, como quien corre un temporal, una existencia azarosa, llena de aventuras escabrosísimas, por llamarlas de algún modo. No había por aquel entonces lugar [de] mala fama, cuya fama no acrecentasen ellos con su presencia allí. Atribuíanseles mil escabrosas y sensacionales aventuras, que claro es que la gente adornaba y bordaba con mil paparruchas absurdas que les fingía su acalorada imaginación, por cierto digna de mejor suerte (pp. 26-27).

Con todo, la explicación de estas inclinaciones del personaje reviste distintos matices que, aunque oscurecidos por esa ansia de distinguirse, merecen una mirada más detenida. En lo básico, adentrarse en los barrios bajos es un elemento de superación de lo normal. En este sentido, como señala Lily Litvak, la actitud responde a una especie de "snobismo de la vulgaridad"⁴¹ que encuentra expresión en la recuperación de ciertos ambientes, en especial de los llamados *café flamencos*, de los que Calabrés es ferviente defensor:

Los castizos *café flamencos*, que como las razas de dinosaurios antediluvianos, están a punto de desaparecer, eran una de sus grandes pasiones. Conocíanle en ellos y aun mostrábanse orgullosos de su predilec-

(41) Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, p. 150.

ción, y en vez de explotarle, mimábanle y formaban su corte junto a la que la heliogabalia de Nicomedia era un juego de niños. Pero la verdad es que no hacían sino pagarle su entusiasmo por ellos, pues Julito hallábase en la Encomienda como en su casa (*La sombra...*, p. 27).

De otro lado, frecuentar los arrabales es una manera de prolongar la naturaleza misma de la criatura hoyesca. Es decir, Calabrés, que, por muchos conceptos, es pura ficción, gusta de estos lugares porque descubre en ellos el componente horrífico de que ha gozado antes en sus lecturas preferidas y quiere creer que allí late la esencia del terror gótico que inspiró a los más destacados autores de la decadencia y a sus precursores:

Pero como si aún su tipo y su popularidad [los de la marquesa Elvira de Moncada, una amiga de Julito] fuese poco para ser reconocida, la gente que le rodeaba —aquel Julito Calabrés perpetuo explorador de la noche que se empeñaba en encontrar en la calle del Grafol a los héroes de Hoffmann y a los escalofriantes personajes de Baudelaire; el inconfundible Gregorito Alsina y, [...], Judith Israel [...]

— no hubiera dejado lugar a dudas, aun en caso de que hubiese podido haberlas⁴².

Además, acudir a los locales de dudosa fama es un rasgo de originalidad, de cerebral exquisitez de quien, a la busca de sensaciones nuevas y diferentes, harto de tanta rutina, ve en la miseria característica de estas esferas una oportunidad para contemplar un espectáculo donde la transgresión, en todos sus grados, se hace ley y el primitivismo emerge con potente esplendor. Lo que, conjugado con la refinada sensibilidad de nuestro elegante, resulta un lujo —pero perverso— que sólo disfrutaban aquellos que, como Calabrés, conciben en el absoluto de la barbarie una suerte de misticismo que trata de apurar la vida hasta la muerte: pura decadencia. Que esto es así lo ratifica el propio Julio Calabrés al comentarle a una amiga:

- Ya sabes que en la uniformidad gris de Occidente, sólo en lo hórrido, lo grotesco y lo pasional del pueblo se encuentra algo del divino esca-

(42) *La primera de abono* (1ª ed.: 1913), en *Tres novelas taurinas del 900*, Abelardo Linares, ed., Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1988, pp. 105-159 [109].

lofrío de la voluptuosidad refinada y admirable, que es toda la vida de algunos países de Oriente (*El monstruo*, p. 70).

Al enfrentar “la uniformidad gris de Occidente” a la “voluptuosidad refinada y admirable” de Oriente, Julito aísla uno de los motivos de la decadencia y, así, el hábito de los malos lugares se convierte en un instrumento decisivo para ver “la vida muy de cerca”, ya que “a las gentes no puede estudiárselas en su ambiente, porque entonces están como si dijésemos en escena. Hay que verles en las horas de alegría ruidosa, de borrachera o de lujuria, que es únicamente cuando dejan entrever algo de la verdad” (*El monstruo*, p. 69).

Por eso, el personaje se rebelará cuando el ritmo de la vida moderna ahogue la autenticidad del arrabal, cuando éste acabe por someterse a las normas sociales:

-No; todas las cosas extrañas, inquietadoras y escalofriantes del Barrio Chino barcelonés, como los del Chinatown londinense o los del barrio neoyorquino su tocayo, no existen sino en la leyenda. Barcelona es demasiado rica y civilizada para que puedan subsistir *de verdad*. ¡Un Barrio Chino, con agentes a la puerta de los *cabarets* y en las esquinas!...; No; estas cosas para poder ser han de poseer clandestinidad. Os aseguro que para acabar con ello no hay mejor sistema que tolerarlo y... vigilarlo. Un barrio sospechoso donde todo el mundo haga lo que quiera, pero donde al primer intento de delito —[...]— esté la policía allí, dejará de ser pecaminoso y será inocente como un baile benéfico de damas catequistas⁴³.

La invasión de lo civilizado, el poder económico, son, según Calabrés, factores que matan la realidad y él, que se subleva contra el sistema burgués, que había encontrado en los suburbios el último resquicio de verdad, asiste, dolido, a la modernización y codificación de la miseria.

(43) *El drama del Barrio Chino*, «La Novela de Hoy», 440: 17-octubre-1930, pp. 8-9. Es interesante señalar que, unos años después, el autor volvía a manifestar estas mismas ideas en un artículo titulado «La mentira del Barrio Chino» (*Ahora*, 25-septiembre-1935, p. 5).

Finalmente, recuperando el planteamiento inicial, las incursiones en los barrios bajos son para Julito Calabrés una nueva manera de singularizarse, de vivir a contracorriente. Son otra forma de deleitarse en una actitud que, con su desfachatez, quiere sorprender a la recatada clase media y que, por esa razón, él pone gran cuidado en mantener, procurando que sus hazañas lleguen —cuanto más exageradas, mejor— a todos los oídos. Lo que explica reacciones como ésta:

Y sentía la cuitada alzarse un odio inmenso en su alma contra aquella duquesa y aquel elegante, contra Tina Rosalba y Julito Calabrés, a quienes hasta entonces no conociera, pero de quienes oía hablar constantemente en perpetuo narrar de extraordinarias e indecorosas aventuras; contra aquellos frívolos y extraños personajes que vivían rodeados de una leyenda capaz de avergonzar a una persona honrada, pero que ellos cultivaban con amor, como un *chic* más de su turbulento vivir, y recordaba involuntariamente las historias en que Tina Rosalba, enigmática, [...], apareciera tratando de emular a la clásica duquesa Francisca [*sic*] de Alba que amara Goya, nuestro señor, y en que Julito, vestido de frac y cubierto de brillantes, rondaba a las altas horas de la noche por temerosos antros rodeado de gentes maleantes (*Torería*, p. 251).

Desde un punto de vista análogo, esta práctica tiene para nuestro protagonista el encanto de sentirse superior frente a la elementalidad de los que, enfrentados a la radical crueldad de la existencia, ven en él —y en quienes son como él— una posible solución a sus problemas económicos y vuelcan en ellos sus atenciones, sin comprender que detrás de esas bajadas a los infiernos no hay sino deseo de destacar, simple morbosidad y, aun, el distanciamiento de quien nunca atravesará tan tristes caminos y se quiere espectador de una representación que, en su exceso, ayuda a veces a sufrir el aburrimiento del que lo ha probado todo y, sin embargo, se encuentra insatisfecho, y otras provoca tan sólo la ironía amarga:

La entrada de la partida fue sensacional; el músico redobló el aporrear del piano, los profesionales de la casa que yacían adormilados por los sofás se despabilaron ahuecando sus mustias galas y rehaciendo el edificio de sus maquillajes, los artistas (!) se agitaban tras las cortinas y los camareros se apresuraron ofreciendo la lista de los *champagnes* [...].

Instaláronse todos tras no pocas vacilaciones, [...] y comenzó la farsa o pantomima, la triste mascarada con que unos infelices, ayunos de toda noción de dignidad humana, pretendían vivir de la humillación [...] ante supuestos vicios de la clientela, vicios que casi siempre no ocultaban sino curiosidad o afán de llamar la atención.

Era un desfile lamentable y absurdo; hombres, hombretones muchos, con mal desencañonadas mejillas, dientes sucios y cuellos de dudosa limpieza, vestidos con absurdos disfraces de mujer —[...]— en que se movían ridículamente, sin gracia ni delicadeza. [...].

Ante el grupo *chic*, cuyas joyas y ademanes denunciaban el dinero, los desgraciados redoblaban sus mimos y monerías, exacerbando en un paroxismo de rebajamiento el ultraje de la especie.

Rosa inclinóse hacia Julito.

- Es... abominable, abominable... [...]. Te aseguro que si esto es el vicio, queda uno curado para siempre. Da... miedo.

Julito echóse a reír:

- Hablas como una madre de la Iglesia, [...], pero no exageres; el vicio es sagrado para los fuertes, éste es vergonzoso porque nace de la debilidad de la decadencia. Todas estas gentes se humillan, se arrastran, se prosternan ante el dinero que creen que tenemos. [...]. ¿Dices que se humillan y se denigran?... ¡Bah!, igual se prosternarían en tierra y se dejarían pisar, con tal de que al pasar les arrojasen unas monedas (*El castigo...*, pp. 17-20).

Sea como fuere, es evidente que nada hay que pueda vincular a nuestro personaje con las gentes del suburbio, ajenas en absoluto a la exigencias de su espíritu. De ahí que estas incursiones en lo miserable sean, de nuevo, sólo un gesto afectado que informa de cómo la complejidad aristócrata de la decadencia siempre será extraña a las prosaicas necesidades del pueblo bajo. Y viceversa. Esto lo comprende muy bien Julito Calabrés que, en sus observaciones, subraya la imposibilidad de entendimiento entre ambos extremos:

- ¡Hay que ver!... Qué idea más arbitraria tienen de la vida. Cuando vamos a una taberna, se empeñan en que vamos a comer bien; cuando a un baile de arrabal, a saborear los encantos del tango o del *shimmy*, y cuando venimos a un sitio de éstos, es como si fuésemos a la Scala, de Milán; al Metropolitano, de New York, o a la Ópera de París, a oír a la Storchio o a la Barrientos, Tita Rufo o Fleta. A ellos, para quienes comer

es un problema, estar abrigados y cómodos otro, y divertirse otro; para quienes lo único que no ofrece dificultades son los placeres venustos, ha de figurárseles, generalizando, que todos son como ellos. Os aseguro que si Teodora, la Emperatriz de Bizancio, viviese ahora y alternase con los amigos, creerían que aprendía a guiar; si Nerón quemaba Roma, que, teniendo frío, era una solución al problema de la calefacción, y en cuanto a Heliogábalo... Ya saben ustedes aquello de comer como un Heliogábalo (*La confirmación...*, p. 26).

En suma, a través del análisis he querido explicar cómo y por qué Julito, aunque dandi, asume —dentro de los matices señalados— actitudes de *snob* con el fin de destacarse y ser, siempre a su manera (esto es: llamando la atención, rechazando las reglas), el centro de interés en la escena social. Por eso su lenguaje afectado, su moral al margen y su biografía cuajada de oscuras y misteriosas aventuras, que no son sino distintas caras de una única realidad: el deseo —que aquí es precepto— de ser uno mismo, sin ceder a lo establecido: “*eternelle superiorité du dandy*”, decía Baudelaire (*Mon coeur...*, p. 7).

Por lo demás, según lo expuesto, creo que no es difícil justificar el carácter de mito de Julio Calabrés. Señalaba Luis Antonio de Villena que el dandi es mito “porque se aparta del ciclo común” y pienso que, a estas alturas, no faltan argumentos que demuestren que, desde cualquier punto de vista, todo en Calabrés se sale de lo habitual.

Ahora bien: todavía se puede aducir una nueva idea que hace mítico a nuestro aristócrata: su condición de paradigma. Porque Julito no es sólo él; tampoco es únicamente el trasunto literario de Hoyos y Vinent, sino que es mucho más: es el fin de siglo, el rescate del yo, la afirmación de la Belleza y la esencia decadente. Es el genio surgido al calor del ocaso de una civilización y el esteticismo que, unidos a la rebeldía, crearon una sensibilidad diferente, un código de valores que luchó contra el orden burgués. Y en virtud de todo ello resulta un mito. De ahí que, quizás, antes que un dandi sea una imagen más o menos perfecta del dandismo.

A través de este camino, volvemos —casi por última vez— al retrato ideal que Villena trazaba del dandi. Porque si se mencionan factores como la sublimación de la Belleza —esteticismo— o la decadencia, es forzoso referirse al Arte como destino superior del artista que todo dandi lleva dentro.

Apuntaba el crítico citado que el arte de un dandi “puede ser su figura, un lienzo o un libro”. Sin perjuicio de considerar, como lo he hecho, que el arte se vincula a la existencia y la persona de Calabrés en tanto que adopción consciente de una actitud, mi propósito ahora es ocuparme de las actividades *profesionales* del personaje con la intención de hacer de ello un rasgo que connote, ampliando la perspectiva, ese rechazo visceral que Julito siente hacia la dialéctica de lo útil/inútil que marca los tiempos modernos, subrayando la importancia de lo prescindible que Oscar Wilde había defendido al manifestar: “Dadme lo superfluo, lo necesario se lo dejo a los otros” (cit. en *Corsarios*, p. 128).

Éste es el motivo por el que Julito no hace nada que le reporte beneficios crematísticos. En parte, porque se supone que no lo necesita (hay que pensar que su posición económica es más que desahogada) pero, sobre todo, porque ejercer de modo *oficial* cualquier trabajo significaría la adhesión a una serie de postulados mercantilistas que darían al traste con su estilo de vida. Por ello su única —y esporádica— labor es la creación literaria de la que tenemos noticias ya desde *A flor de piel*:

Y Julito, estudiándole atentamente y asintiendo a cuanto decía con aquel ademán suyo, muy *chic*, muy afectado, pensaba para su capote: «¡Pero, qué loca estás, hija! [...]». Y convirtiéndolo todo en literatura, estudiaba el tipo, gran tipo para uno de aquellos cuentos imitación de Lorrain, que eran su especialidad (p. 190).

Hay en el texto dos cuestiones interesantes: en primer lugar, la tendencia a interferir vida y literatura, haciendo de aquélla la fuente de inspiración de ésta. En segundo lugar, la alusión a un modelo: Jean Lorrain.

En efecto, Julito, alguien que ha convertido la fantasía en un imperativo, mira siempre la realidad con los ojos de la ficción; al igual que su creador, es capaz de extraer el lado más fabuloso de las situaciones, adaptarlas a su peculiar mentalidad y elaborar un conjunto cuyo resultado es una obra literaria que vale porque es prolongación misma de la existencia e informa de las inquietudes del autor:

Julito, lleno de galantería, al parecer (en realidad porque prefería el espectáculo de su amiga en contacto con la canallería callejera —aquello era más pintoresco y hasta puede que le suministrase asunto para una novela—) ofrecióse a acompañarla, [...] (*El monstruo*, p. 69).

En aquel momento [Julito] tuvo una sorpresa agradable. Decididamente a Lola el alemanito no le parecía costal de paja. Con su imaginación calenturienta vio todo un drama: la Churruca, que había venido a buscar dinero, dándolo. Clara, desplomándose en la vejez como podía desplomarse la torre inclinada de Pisa (por lo antigua tenía ciertos puntos de semejanza)... nada, nada; allí había un asunto de los que a él le servían luego para escribir aquellas novelas absurdas y arbitrarias que la gente leía como podía leer la Biblia o el libro de los Vedas (*Hetairas*, p. 137).

Y si de inquietudes hablamos, debemos volver a la decadencia en tanto que factor integrador de una cosmovisión que, si por un lado gravita al fondo del dandismo, por otro se deja sentir en la creación artística. De ahí la mención de Jean Lorrain como símbolo de una postura ante la vida que vierte en la literatura el hastío que produce a los estetas finiseculares un mundo ahogado en su propia convencionalidad.

Pero el abanico de influencias, si bien siempre dentro de idénticos perfiles, se amplía más allá del emblemático Lorrain. Otros muchos autores decadentes son objeto de las predilecciones de Calabrés, según deja entrever este irónico comentario inserto en *A flor de piel*:

Junto a la mesa de escribir, y al alcance de la mano, una pequeña biblioteca giratoria contenía los libros favoritos de la dueña. A ella que no la [*sic*] diesen Lorrains, Rachildes ni Essebacs; eso para el memo de Julito, que pasaba de perverso, [...] (p. 266).

Una nueva muestra de esa perversidad se percibe en *La torería*, donde Julito, entusiasmado con la impiedad que late en *Les oraisons mauvaises* de Rémy de Gourmont, recita el siguiente poema:

Que ta bouche soit bénie, car elle est adultère;
 Elle a le goût des roses nouvelles et de la vieille terre;
 Elle a sucé les sucs obscurs des fleurs et des riseaux [*sic*];
 Quand elle parle on entend comme un bruit très lointain de roseaux,
 Et ce rubis impie de volupté, tout sanglant et tout froid
 C'est la dernière blessure de Jésus sur la Croix (p. 266).

Claro que, a continuación, dejándose llevar de la habitual malevolencia para con su criatura, anota Hoyos:

La voz pastosa de Julito remató prosopopéyica la sacrílega poesía de Gourmont. Después se hizo un silencio poblado de cuchicheos, y luego sonó un chasquido, y otro, y otro [...].

De todas las personas congregadas en el «amable nido de soltero» que habitaba Calabrés, la poetisa nicaragüense era la única que tomaba en serio los desplantes poético-decadentes del elegante (*ibid.*).

Por otra parte, ambos textos —el de *A flor de piel* y el de *La torería*— subrayan el sistema de valores propio de Julito, que si gusta de la decadencia literaria es porque, otra vez, es elemento que lo eleva por encima de lo común —y, en consecuencia, choca con la sensibilidad ajena— y también porque responde a esa especie de fatalidad existencial que cobra cuerpo en la exaltación de lo anti-natural. De ahí que se diga que sus lecturas no son sino eco, al tiempo que factor, de una conducta —“pasaba de perverso”— o se nos hable de sus “desplantes poético-decadentes”. Por eso “pasar de...”, “desplantes” son aquí expresiones que concretan la atracción por lo distinto como vehículo de individualismo y que abarcan tanto la estética como la vida que se quiere imagen de esa estética.

Es indudable que lo decadente, llevado con frecuencia a extremos atribiliarios, ilumina con fuerza la historia del personaje haciendo de ella una repetida señal de aceptación del modelo. Y, en este sentido, las tertulias artístico-mundanas

organizadas por Calabrés, a una de las cuales se refería el último fragmento de *La torería*, son un espléndido ejemplo de sus intereses, al tiempo que allanan el camino para el análisis de su obra literaria, ya que las unas y la otra participan de unos mismos principios inspiradores. En una novela de 1915, *El horror de morir*, su protagonista, evocando el momento en que trabó amistad con una inquietante bailarina, explica:

La conocí en no se qué literario festejo, con pretensiones de decadente orgía en casa de Calabrés. Entre varias mujeres vulgares con aires supremos de musas inspiradoras, alguna aventurera y dos o tres damas de mundo, deseosas de aventuras escabrosas, destacábase la naturalidad perfecta, la sencillez elegante y el talento sutil de la gran danzarina. Habléla [*sic*] aquel día entre el horrisono de las Sonatas de Chopin y los trozos de Wagner, que destrozaban al piano y al violín algunos genios no comprendidos, y las tiradas de versos de Moréas y Rollinat, que recitaban poetas imberbes; [...]⁴⁴.

Aunque Wagner, Moréas y Rollinat, junto a la melancolía del romanticismo de Chopin, sean en este marco simples tópicos de la decadencia, aunque sean puras fórmulas rebajadas en su autenticidad —pensemos que se trata de un festejo “con pretensiones de decadente orgía”— creo que cumplen con el propósito caracterizador al que responden, ya que hablan a las claras de las preferencias del anfitrión, que siente el vértigo de la caída en un fondo ambiguo y bello y se deleita en la postura.

En consecuencia, no es extraño que la literatura de Julio Calabrés se inscriba en los dominios del decadentismo. Aunque sea filtrado y superficial —ya hemos visto que los “cuentos imitación de Lorrain” son uno de sus mayores logros artísticos—, no importa para nuestros propósitos, ya que lo relevante es mostrar que Julito, al igual que su creador, concibe sus textos como discurso iterativo de su credo existencial:

Todos hablaban ahora. Julito iba a hacer una nueva novela. *Las hordas ante Jerusalén*. ¡Ah, cuántas cosas había adivinado en aquellas horas de

(44) *El horror de morir*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1915, pp. 72-73.

agonía! Era un mundo maravilloso que se hundía para siempre, era una civilización mejor que la romana, que la griega, que la asiria o la egipcia la que desaparecía. Él había visto los lebreles de la muerte, los cuervos de la victoria, y en la noche tenebrosa había oído tronar la maldición de los viejos Profetas (*El secreto...*, p. 38).

Por eso, pienso que significativamente, el término *muerte*, presente en la cita, asoma con gran frecuencia a los títulos de sus obras: *Los cascabeles de la Muerte*, *La maja de la Muerte*, *La lujuria y la muerte en las Fiestas lupercales...*, títulos todos hijos del tópico y el sarcasmo, pero muy sugerentes, con los que Hoyos deja abiertas las expectativas, confiado en el poder de las palabras, sin aludir nunca a los rasgos temáticos, técnicos o formales de las producciones de su *alter ego*, reflejando tan sólo una idea general. Así, de *Los cascabeles de la Muerte* sólo sabemos que se trata de una obra de teatro "simbólica" (*La estocada...*, p. 50); de *La maja de la Muerte* se dice que es un mimodrama (*cfr. Las señoritas...*, p. 71) y de *La lujuria y la muerte...* sólo conocemos el nombre (*cfr. El drama...*, p. 11).

Sin embargo, a pesar de los pocos datos al respecto, es incuestionable que Calabrés se siente atraído por el entramado mórbido y legendario que fue la base de la decadencia, lo que ayuda a entender que se le califique como "el escritor insigne que se creía en posesión del alma de Nerón o de Heliogábalo" (*La sombra...*, p. 26), se mencione "su fama de novelista *perverso*", anotando a continuación que "ser novelista *malo* era un ultraje, pero *perverso* era ya amable elogio para él" (*La confirmación...*, p. 9) y, aun, también en *La confirmación del amor*, se le compare con Lorrain, Huysmans, Proust, Gide o Wilde, comparación que, casi diría que de modo natural, no procede de los labios del narrador, sino de una dama que intenta traducir al francés un texto de nuestro protagonista. Y digo que casi de modo natural, porque Hoyos y Vinent fustiga de continuo el arte de Calabrés: no es raro que se afirme que son novelas absurdas, que siempre son imitación de alguien o con pretensiones de algo. Una vez más, el marqués de Vinent se anticipa a

las críticas y a los sarcasmos y desde su poder omnímodo degrada por la vía amarga de la ironía y del lugar común lo que dio sentido a su vida y a su obra.

Acabará resumiendo: al examinar esta faceta de Julio Calabrés, he querido trazar un marco que mostrase las causas a las que aquélla responde. Es decir, he tratado de explicar cómo la supervaloración de lo bello y de lo superfluo y un claro talante individualista generan unas obras donde lo decadente es algo más que un repertorio de temas e ideas; es una forma de cultura que actualiza una disidencia; la iconoclastia del rebelde que asume su distinción y la manifiesta, vinculando en esencia vida y literatura.

A partir de estas consideraciones, las novelas, cuentos y obras de teatro de Julito son una muestra más de su dandismo, ya que expresan por la vía artística esa oposición al adocenamiento y el culto a la singularidad a los que tantas veces me he referido. Pero, vuelvo a subrayarlo, lo artístico es en la conciencia del personaje una condición que no sólo se resuelve en el producto literario, sino que afecta a la existencia como concepto, porque arte es la fantástica decoración de la casa, su elegancia ostentosa, la dialéctica de la ironía y la impertinencia o la conducta social al margen —Arthur Symons dijo que el dandi es “un artista en actitudes” (cit. en *Corsarios*, p. 7)—. Y, en este sentido, su obra literaria —ficción dentro de la ficción, una gota de perversidad en la armonía burguesa— es quizás el gesto más acabado de una biografía que se ha cuidado como objeto de arte.

En último término, es el mito del exilio interior que expresa a través de significantes parciales esa improbabilidad que constituye el eje del dandismo y que Villena retomaba al final del texto utilizado como base del análisis al afirmar que “ser improbable es una actitud, [...], un estilo de vida y —si cabe— de arte”.

3. Algunas conclusiones

Aníbal González, en *La novela modernista hispanoamericana*, se refiere al carácter claustrofóbico de la literatura decadente (interior del individuo, decorado interior), una literatura que yo calificaría como morbosamente hacia adentro, haciendo hincapié en el morbo, en el deleite ante una actitud, en ciertos momentos cercana a la angustia, que conducirá a la autoexploración de la conciencia. Pero ¿es éste el caso de Hoyos y Vinent? Sí y no.

Según expliqué, Julito Calabrés no responde tanto a la necesidad de manifestar las complejidades psicológicas del alma humana —del alma particular del autor— cuanto al deseo de mostrar el proceso de creación de una imagen pública y sus efectos. No hay, pues, el examen de la verdadera intimidad, sino la evidencia del artificio, la construcción de un artilugio (el propio Calabrés) que remite a un canon y resulta un prototipo, tan libresco, que soporta un estudio exhaustivo sin faltar a una sola de las exigencias del modelo. Este modelo, el dandismo, vertebra, pues, el retrato de un personaje que se ajusta por entero a los requerimientos derivados de la improbabilidad axiomática. Rebeldía, esteticismo, esnobismo... son otros tantos rasgos de una figura construida como la encarnación de un tipo de cultura que actúa sobre la vida, de la que ésta aspira a ser un pálido reflejo.

Sin embargo, Julito Calabrés es también la distancia, el marco en que se objetiva una sensibilidad que lucha con un mundo cerrado que no admite la diferencia y rechaza lo imprevisto. De ahí que, en las manos sagaces de su creador, que siempre jugó a interferir leyenda y realidad, lo que se quiso y lo que fue, pero sabiendo de qué lado estaba cada cosa, resulte una eficaz forma de defensa. Porque Hoyos, anticipándose a la burla y al sarcasmo de los demás, apela a la autorreferencia irónica para presentar un ideal incomprendido, orgullosamente aislado frente a una sociedad que se ha hecho fuerte tras el

baluarte de las reglas. En términos de estilo —puesto que de una cuestión de estilo se trata—, Julito es, en fin, una metáfora, la de la impropiedad en un conjunto correcto, que simboliza el decadentismo en estado puro, el héroe que Hoyos, embebido de Huysmans, de Lorrain o de Wilde, pretendió ser y, sin duda, actualizó a los ojos de los demás⁴⁵.

M^a DEL CARMEN ALFONSO GARCÍA
Universidad de Oviedo

(45) Debo señalar que Antonio de Hoyos cerró el círculo vida-arte cuando transmitió a su literatura no sólo las resonancias artísticas de determinados modelos y corrientes, sino una parte de su mundo interior. Por eso, porque quiso matizar su aportación a través de otras figuras de perfil menos canónico y más intimista, la relación de sus trasuntos incluye más nombres que el de Julito Calabrés —por ejemplo, Florito Salazar, que aparece en la novela corta *Bohemia triste* (1909), o Adrián Álvarez de las Batallas, el pintor protagonista de la novelita *Y en la hora de la muerte...* (1923)—, a los que también se ha de atender si se quiere conseguir cumplida imagen de la personalidad del escritor. Pero, por lo mismo, porque poco o nada tienen que ver con Julito, éstos son personajes que exigen —y aguardan— un nuevo artículo donde se refleje el dolor, la soledad o el miedo a la incompreensión que el marqués de Vinent tantas veces sintió y tan pocas manifestó.