

Elsa von Freytag-Loringhoven: sicalíptica-dadá-queer

Gloria G. DuránUniversidad de Salamanca  <https://dx.doi.org/10.5209/revi.101815>

Recibido: 24/3/2025 • Aceptado: 24/7/2025

Resumen: Este artículo es un intento de articular la mirada a la vanguardia histórica desde una metodología queer, que pone en entredicho las perspectivas del relato historiográfico clásico, lo que en palabras de José Esteban Muñoz es mirar el pasado otra vez por primera vez. Busca descomponer las argumentaciones rígidas, presentando a la gran dama del dadaísmo, la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, como una personalidad de la escena cultural de principios del siglo XX, más cercana a la cultura popular, a los espectáculos de masas, a la ola verde europea y americana, que a los habituales discursos de contextos artísticos y grupúsculos dinamiteros vanguardista. Busca rescatar a una personalidad *queer avant la lettre*, una personalidad desdibujada, inasible, muy difícil de definir, que logra asumir ese equilibrio inverosímil de la sicalipsis.

Palabras clave: Elsa von Freytag-Loringhoven; dadá; Vanguardia; Queer; sicalipsis

ENG Elsa von Freytag-Loringhoven: sicalíptica-dada-queer

Abstract: This article is an attempt to articulate the look at the historical avant-garde from a queer methodology, which challenges the perspectives of the classical historiographic narrative, in the words of José Esteban Muñoz is «looking at the past again for the first time». It seeks to break down rigid arguments, presenting the great lady of Dadaism, Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, as a personality of the cultural scene of the early twentieth century. Closer to popular culture, to mass spectacles, to the European and American green wave, than to the usual discourses of artistic contexts and dynamite avant-garde groups, and rescuing a queer personality *avant la lettre*, a blurred, elusive personality, very difficult to define, who manages to assume that implausible balance of the *sicalipsis*.

Key words: Elsa von Freytag-Loringhoven; Dada; Avant Garde; Queer; sicalipsis.

Como citar: Durán, G. G. (2025). Elsa von Freytag-Loringhoven: sicalíptica-dadá-queer. *Re-visiones* 15(1), e101815.



Imagen 1. Retrato de Man Ray, 1921.

Salir

En torno a 1893, con apenas 19 años recién cumplidos, una joven larguirucha y de pelo corto, muy flaca, decidió saltar por la ventana de su casa de dos alturas. Jugarse la vida y aventurarse a descubrir una vida fuera de los asfixiantes marcos pequeño burgueses que su madrastra quería imponer. Mucho tiempo después, cuando ya contaba con más de treinta años y era un personaje ineludible de ese Greenwich Village que descubrió la vanguardia a la ciudad de Nueva York, dirá de sí misma que era un objeto modelado para el amor. El día que saltó por la ventana de su dormitorio aún no era capaz de intuir su inevitable destino. El amor, ya lo dijimos, había sido el eje en torno al que giró su vida y su obra, o mejor expresado esa obra que fue su vida. Ella, la ilustre baronesa, será la más viva expresión del yo-como-arte. Bien es cierto que será un arte en una versión carnal, descarnada, altamente sexualizada, indagadora, curiosa y experimental.

Nació el 14 de julio de 1874 en Swinemünde, una pequeña ciudad bañada por el Mar Báltico que en ese momento aún pertenecía al Imperio Germánico (unificado en 1871). Era la mayor de dos hermanas. Tal como más tarde la describe Djuna Barnes en el boceto de su autobiografía, que jamás se publicó pero que se conserva en la Universidad de Maryland bajo el título Digital «Elsa von Freytag-Loringhoven papers» circa 1924-1927, tenía una nariz con un enorme puente que era capaz de oler absolutamente todo, unos ojos verdes intensos y penetrantes, unos labios sobriamente sensuales inclinados hacia los lados sobre los ausentes dientes, y una actitud de alta plenitud entre el estoicismo y la dignidad, con una altura de miras aristocrática que la sostuvo durante toda su vida adulta. La sífilis heredada de su madre que «excavó la cueva de la sensibilidad furiosa que era su corazón y su mente, esto y su cuerpo, recto, rígido, duradero, alámbrico, e irreparablemente alemán, haciendo pareja con su apasionado amor hacia absolutamente todo, hacia lo bello y hacia lo horrible, la hacían tan intrépida e insubordinada como un cirujano» (Barnes 1927, 1).

Decía Djuna Barnes, en esta autobiografía del archivo digital de la Universidad de Maryland, donde trataba de traducir las políglotas cartas que Else Plötz, su verdadero nombre, que su alma sensible necesitaba ser ella misma en ese mundo encorsetado decimonónico, ella misma con toda su turbulenta contradicción y con todo su carácter intrépido. Su padre, Herr Plötz, era un constructor de cuello ancho, enrojecido y

violento. Siempre fue excesivo con sus hijas y con la madre de Else, que será con el tiempo Else Endell, luego Elsa Greve, más tarde Elsa Grove y finalmente y por siempre, la ya reconocida Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven. Cuando saltó de aquella ventana aún era Else, y su adorada madre ya había muerto. Saltó precisamente por eso, porque su madre había fallecido y en tan solo seis meses su sacrílego padre volvió a casarse. Él había sido el primero de su pueblo en instalarse un baño en casa y también el primero en negarse a usarlo. El señor Plötz resumió la autopublicidad esnob de modernez de porcelana con la exaltación de las tradiciones germanas más dadas al desaliento vikingo, un golpe maestro de simbólico posicionamiento vital. Su madre, por su parte, tuvo que pasar por el encierro en un psiquiátrico para más tarde ser abandonada a su propia muerte. Había sido mujer cultísima, educada en los círculos de Goethe y enamorada de un músico. Su familia le obligó a olvidar sus ansias intelectualizadas e hizo que se casara con el terrible teutón de baño de porcelana quien le regalará la enfermedad de la sífilis, enfermedad que marcará su destino y el de su hija.

La madrastra de Else, la segunda esposa de Herr Plötz, era la contrafigura de su madre. No era creativa, no hacía collage, no diseñaba vestidos extravagantes para sus hijas. Todo lo contrario, intentó que Else asimilara los estándares de la normalidad que en ese contexto social se consideraba apropiado para una adolescente adinerada en edad casadera. La indumentaria correcta para su posición, un modo de vestir que diera un mensaje sin malentendidos, que hablase de los usos del nuevo tiempo de ocio y permitiese actos apropiados para una señorita de bien. Un marco contextual para diseñar los canales de su sociabilidad. Canales preestablecidos para las clases acomodadas del XIX. Solo las clases bajas y las muy altas tenían cierta permisividad o posibilidad de inventar otros canales.

Tal y como lo analiza Linda Nochlin en «*La Grande Jatte* de Seurat una alegoría antiutópica» (Nochlin 2014, 28-73), esta estandarización de los comportamientos de la clase media que tanto asfixiaron a Else quedarían catapultados en la antiutopía del cuadro de Seraut. Fue, comenta Linda Nochlin, cuando estaba leyendo «Paisaje desiderativo representado en la pintura, la ópera y la literatura», en *El principio de esperanza*, de Ernst Bloch, que se dio cuenta del carácter antiutópico del cuadro. *Un domingo en la Grande Jatte* es una escena de ocio donde la alegría se transforma en amargura, es un mosaico del aburrimiento, una magistral plasmación de los deseos frustrados, una representación desdeñosa de un tiempo vicario. Tiempo de ocio sí, pero vicario. No hay personajes, solo hay puntos. Los ociosos se hacen palos, están tiesos, no hablan, no se miran. Esperan la nada más aplastante. El cuadro se convierte en un paisaje de suicidio pintado. Esta antiutopía, volviendo a nuestra heroína de los tiempos modernos, será lo que acabe de animar a Else a dar ese salto. Este cuadro, de la década de los 80 del siglo XIX ejemplificaba la vida burguesa de un pueblo en expansión turística, la vida en el pueblo de Else. La futura reina dadá no tenía ni la más mínima intención de plegar su carácter queer *avant la lettre* a esos mortecinos estándares.

El cuadro de Seurat, además, representa un momento muy concreto de su historia, un aquí y un ahora. Frente a este aquí y este ahora José Esteban Muñoz habla de una utopía queer, de un entonces y de un allí de su futuridad antinORMATIVA, como reza el mismo título del libro (Muñoz 2019). Nos resulta de suma utilidad esta suerte de encuentro entre dos teóricos, Nochlin y Muñoz. Ambos transitan el trabajo de Ernst Bloch. Cada uno nos invita a lugares diferentes. José Esteban Muñoz nos lleva a recorrer la utopía como quien recorre los lugares liminales de una gran ciudad, de hecho el título original es *Cruising Utopia*, lo que engloba todos esos potenciales territorios del cruising y de la indagación del deseo queer. Quizá la futura Baronesa encaje en estos términos de disidencia y deriva. Linda Nochlin por su parte busca lo utópico en la creación visual del siglo XIX, en las superficies pigmentadas y tensadas sobre un bastidor. Son dos lugares bien diversos de búsqueda, pero ambos nos dan claves para recomponer el palimpsesto que fue la misteriosa dama que perseguimos. Para localizar la utopía pintada, Linda mira a Renoir, uno de esos pintores que entendieron la posibilidad del principio de esperanza. En su *Baile en el Moulin de la Galette*, de 1876, fusiona colores y revienta la paleta, generando una amalgama visual de lo que era la ciudad en ese momento. Un batiburrillo de clases sociales, de géneros, un potaje perfecto para inventarse, enmascararse y salir a escena. Esa naturalización de la vida moderna, ese Renoir, que le parece a Nochlin la plasmación de la utopía, podría darnos una idea de la vida que encontró Else Plötz nada más fugarse por esa ventanita de un baño en desuso, nada más salir de su asfixiante Seraut.

Su primer camino la condujo directa a la magnífica Berlín de finales del XIX. La ciudad la esperaba con los brazos abiertos. Al llegar trató de vivir con su tía, la hermana de su madre, pero no surtió mucho efecto. Con cien marcos más de los que había traído al llegar tuvo que marcharse a petición expresa de su tía por incompatibilidades manifiestas. Salió para ganarse la vida por sí misma, o como diría Zezé (Vicente 2005), a solucionar el problema de la vida por sí misma. En el periódico local dio con un anuncio que requería chicas de buena figura para el *The Berlin Wintergarten Theatre*, el teatro de variedades más famoso del Imperio alemán, y de la ciudad de Berlín, recién inaugurado en 1887. Este teatro «jardín de invierno» era famoso por su primitivo cinematógrafo y sus espectáculos que camuflaban sus segundas intenciones bajo unas mallas color carne, gruesas, densas, calurosa, en las que las jóvenes de buena figura se embutían para parecer deidades del olimpo de Ovidio.

El requisito indispensable, además de la fingida desnudez, era no moverse en absoluto. La inmovilidad, precuela de la imposibilidad de fundar, inventar, descubrir o imaginar otros mundos, era fundamental para

ser contratada y preservar el trabajo. Estas chicas se transformaban en estatuas para deleite de la audiencia, generalmente, distinguida. Esta práctica y el contexto que le dio carta de naturaleza fue bautizado en nuestro país con un neologismo, intraducible, que podría darnos pistas para seguir construyendo a este ser de límites difusos. La nueva palabra fue «sicalipsis», neologismo de reminiscencias sifilíticas y epilépticas, un término lúbrico, rijoso y altamente contagioso. La sicalipsis teñirá no solo sus poemas sino su vida entera, su cuerpo cual dinamo sexual hiper activado siempre transitó ese equilibrio inverosímil entre gustos estragados y elevados criterios estéticos.

Portaba esa galantería satisfecha de sí misma, preñada de dobles intenciones y flirteos vanguardistas. La vida-obra de nuestra dandi del extrarradio, futura Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, será todo eso con ciertos toques intelectuales que aportarán sus amigos artistas y su lectura de Rachilde, la escritora que decía de sí misma: «yo soy el andrógino de las letras» (Rachilde 1888, 5). Tachada de pornógrafa, llamada *Mademoiselle Baudelaire* por Maurice Barres, influirá definitivamente a la Baronesa. En 1884 publicó *Monsieur Vénus*, un texto tachado de abominable y de raramente perverso, que juega con el travestismo, los juegos de roles de género, el sadismo, la prostitución y las drogas, todo ello hilvanado entre dialogos filosóficos y sensuales descripciones de los ambientes exóticos de los salones parisinos del *Fin de siècle*. En España *El Señor Venus* llegó mucho más tarde, en 1927, dentro de la editorial Cosmópolis, en un formato también sicalíptico con una mariposa mujer enmascarada por portada.

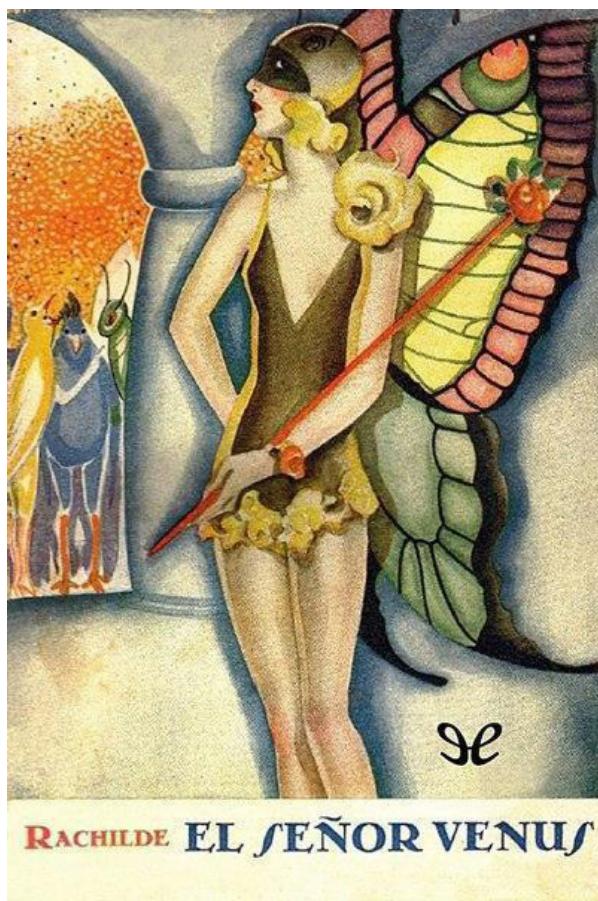
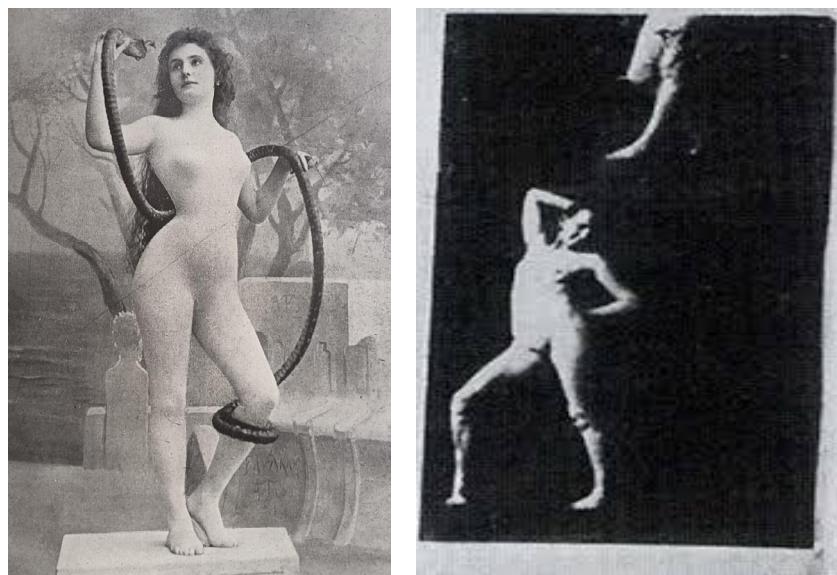


Imagen 2. Rachilde y *El Señor Venus* (Cosmópolis)

Sicalíptica

La sicalipsis fue esa ola cultural que «asoló», como muchos escribieron entonces, a todo el mundo civilizado. Al ritmo que las ciudades crecían, el ocio inventaba nuevas vías de expansión y la sociedad se sofisticaba, la sicalipsis hizo su entrada triunfal tiñendo toda la producción cultural, la baja y la vanguardista principalmente, de cierto tono verdusco, de cierta insolencia buscada, de infinitos dobles sentidos y de una suerte de utopía desdibujada. Else se embutió en las medias color carne para simular una recatada desnudez, rellena y abultada para resultar menos *queer* y menos andrógina y más Tizianesca, pues muchas eran las *Poesías* del pintor italiano (1553-1562) que imitaban las poses de las damas a sueldo. Else adquirió los usos de muchas otras jóvenes de esas primeras décadas y sintiéndose, como ella misma afirmó, cual *prima donna* cuando su público la miraba con ojos insaciables recorrió casi todo el imperio pasando cual abejita de flor en flor o de hombre en hombre.



Imágenes 3 y 4. Sicalípticas. Ilustración de *Las mujeres galantes*, 1902 y *Elsa, la Baronesa von Freytag-Loringhoven, se afeita el vello público*, 1921 (Man Ray, Marcel Duchamp y Elsa von Freytag-Loringhoven)

El poema que escribiera mucho tiempo después, «*Aphrodite Chants to Mars*» (Clement, 2025), puede interpretarse a la luz de este contexto cultural de cierta lascivia comparada y volubilidad consciente. La alemana aprovecha la excusa de los amores de Venus y Marte, del amor y la guerra. Es un poema escrito en mayúsculas, con unos dibujos que son parte del mismo poema y tachones no disimulados. Mucho slang que vuelve callejero el amorío de los dioses. La espada de Marte es «cuchilla intermitente» en el poema, se dirige a cierto «ajuste aristocrático», un ajuste que no es más que la parte más succionadora de la anatomía de Afrodita. Un poema pues puramente sicalíptico cargado de las peores dobles intenciones. Enfatiza las imágenes sexuales que eran algo más disimuladas en la trama original, una trama que no pretende ser más que un serio drama de vida o muerte. Para la baronesa en la lucha sexual la elasticidad de Afrodita triunfa: «Eyaculando silenciosamente / Alto / A / Mancha, destellos perseguidos / Dolor de temperamento / Coqueteo / Carmesí de César / Supremo / Cardenal / Vaina / En / Setos».

Bien es cierto que la baronesa inventa palabras, hace combinaciones imposibles, y se empapa en una galantería de ese tiempo sicalíptico. Se desdibuja, aparece y desaparece. Hay orgasmos insinuados con una cadencia variante y variable, y hay juego, eroticidad y sensualidad, pero nunca pornografía ni obscenidad. Bien es cierto que su biógrafa, Irene Gammel, incluye este poema en la antológica *Body Sweats: The Uncensored Writings of Elsa von Freytag-Loringhoven* en dentro un epígrafe cuyo título «*Coitus is Paramount. Poems of Love and Longing*», un modo de nombrar que ya apunta lubricidad y juego de dobles sentidos de no la mejor intención. Pese a ello ninguna de las que se han ocupado de la Baronesa han tenido en cuenta esta cultura del erotismo, esta ola verde, esté burbujeante contexto cultural que le tocó vivir. La era de la sicalipsis y las revistas galantes y los cuentos cortos de historias de volubilidad sin freno. Una era empapada de cultura del erotismo como propone Zubiaurre (2014).

Lo que sí ha cuajado en la lectura de Elsa ha sido su condición andrógina, entre Marte y Afrodita. Una androginia muy queer que podría emanar de su cuerpo escuálido y larguísimo pero que sobre todo reside en su obra, en su obstinado intento por construir, «un falo simbólico». Con un aire de masculinidad femenina (Halberstam 2008), o con esa otra idea desarrollada por Amelia Jones de «La mujer fálica» (1998). La integración de los géneros es una constante en su obra, y en particular la idea de erradicar el poder del falo, el símbolo de dominio y superioridad. Eso es exactamente lo que hace Afrodita, diosa griega del amor en este poema, engullir a Marte, ¿o no sería ella, que estaba hecha para el amor, que engulle a su obsesión Marcel (Mars) Duchamp?

Ultramundanidad

Djuna Barnes, en los primeros bocetos de la autobiografía de la baronesa, la personal adaptación de las cartas que Elsa le enviará desde Berlín, trata de analizar la psicología de su excepcional amiga. Ella misma autora construye un ser que, a ojos de la escritora americana, es un meteoro, egoísta e inclasificable:

Elsa era tan egoísta como un meteoro, no se le llama ni bueno ni malo porque lleva consigo su propia fuerza de su propio destino, el destino de cualquier meteoro que adora su camino pero no ama aquello por lo que pasa, y esto era Elsa, amaba la vida y amaba a los hombres pero con el toque no identificable del meteoro, - es por eso que no conoció los celos en absoluto, o sólo de una manera peculiar, - no

consiguió lo que quería se enfureció y siguió adelante, nunca lloró ni suplicó, dijo estoy aquí para pasar por la vida, para aprenderla, no para distorsionarla.

Ella amaba todas las experiencias, las emociones del cuerpo incluso la «fiebre caliente que subía y bajaba», volcó la sangre en su lengua cuando la había escupido accidentalmente, también debemos probar la sangre humana «es verdad » ella dijo que su sabor era algo inmensamente duradero (Barnes 1927).

upon it by past comentators. "Elsa was as selfish as a meteor going through space , it is called neither good nor evil because it carries its own force of destiny with it , it loves its passage perhaps, but it can not be said to love that through which it goes, and this was Elsa, she loved life and she loved men, but with the absolutely unidentifying touch of the ~~the~~ meteor --it is why she knew jealousy not at all, or only in a peculiar way--when she did not get what she wanted she stormed and went forward, she never wept or begged, she said I am here to go through life, not to distort it, ~~but to~~ learn it."

She loved all experiences, emotions of the body even the "hot rolling fever" she turned blood over on her tongue when she had accidentally spilled it, human blood should be tasted too she said, it tastes of something ~~unusually~~ ^{"it is true} more durable than itself.

Imagen 5. Autobiografía de Elsa von Freytag-Loringhoven, *Elsa von Freytag-Loringhoven papers*. Serie 1, *Autobiography*. Archival Collection, University of Maryland.

Ese modo de definir a Elsa es para mí este «nuevo pasado» al que se refiere José Esteban Muñoz. Un nuevo pasado en el que tantas vidas podrán ser soñadas y quizá podrán ser anticipadas, eso es la utopía, eso es lo que debería iluminar la futuridad queer para un mundo también nuevo (Esteban Muñoz 2019). Es un nuevo pasado donde Elsa soñó y anticipó otras vidas. No estuvo sola, además de las infinitas cantantes epilépticas que invadían los escenarios europeos poniendo en jaque a las mentes bienpensantes, Elsa pronto conoció a su primer amigo artista (Durán 2013, 22). Tras seis semanas en un hospital público curándose de su heredada sífilis la dispusieron, como ella misma apunta, con una coraza de fortaleza, para conquistar el mundo otra vez. Si lo queer moviliza un deseo por otro modo de estar en el mundo y en el tiempo, un aún por llegar que se asemeja a ese vivir la vida y no cambiarla, ni forzarla, ni enderezarla, un modo de asumirla y explotarla, la potencia de la Baronesa se ejercitó en tal arte desde el comienzo. Su carrera irá componiéndose en esa escurridiza definición de sí, a lo largo de su vida. Su pasión por la performatividad de todos los aspectos de la existencia estaba por llegar, su tipografía en letras mayúsculas surgiría en Munich, y su marcado afán retórico será influencia de las lecturas de Heinrich V. Kleist. De su fuerza performativa y de la potencia del chisme ya se encargaría más tarde.

Uno de los poemas de Elsa «*Ultramundanity*» (Von Freytag-Loringhoven 1924-1927). refleja muy bien sus intenciones, plagadas de dobles sentidos y estética de la negatividad. Como Albert Camus nombró al hombre rebelde Elsa también dijo no. Como autodeclarada mundana, como mujer galante y queer sicalíptica, desdeña el qué dirán y se alinea con las que no necesitan dar cuenta a nadie ni de sus actos ni de sus entreactos. «*Ultramundanity*» podría interpretarse como un paseo por el ego, «*orgasm litter heatcolumned*», cenizas a las cenizas, el orgasmo, la electricidad de la futuridad antinormativa, la voluntad haciendo espirales, marineros exuberantes, «*sexofestón cuerpopfálico*», espíritu transmutación, egoidolátrico, autoabusivo, incestuoso, dinamoradiante, homosuicida perpetuo. Testículo y cerebro, entre imágenes *egoimaginadas*, imágenes *refleximaginativas*, pasado de los demonios, tenues lenguas de la memoria invocan (Ball 2025).

La mundanidad, y ultra mundanidad como odas a lo gestual, a la política del gesto. A los ensamblajes de naderías, de pequeñas e inconsistentes cosas. «El gesto», escribe José Esteban Muñoz, «es utópico en cuanto resiste el presente tautológico y teleológico. El gesto es un suplemento cultural que, por su carácter

incompleto, promete otro tiempo y otro lugar» (Esteban Muñoz 2019, 274). Son coreografías de lo aún-no-consistente. Representan una maravillosa interrupción a un marco normativo, coercitivo, que desnaturaliza las lógicas dominantes, amplían las posibilidades de los lugares a ocupar y se fugan del aquí y el ahora. El gesto es un momento de resistencia.

Dadá

A su primer amigo artista Djuna Barnes nos lo presenta como Ernie. Ernie no era otro que Melchior Lechter, quien la introdujo en la sofisticada vanguardia muniquesa, una vanguardia que influirá definitivamente en lo que será el dadá, ese potaje entre lo extremadamente bajo, el teatro de varietés y todas las estrañas personalidades que lo circunvalaban, y la altísima cultura de poetas simbolistas. Exquisitos, cultísimos, cerrados y experimentadores a manos llenas con su sexualidad, su indumentaria, sus gestos y modos de caminar, hablar, relacionarse, hasta sentarse y acariciar a su gato. Stefan George era el líder de esta vanguardia, un poeta simbolista que tradujo al alemán a Charles Baudelaire, tal y como algunos años después el segundo marido de Elsa, Felix Paul Greve, traduciría a Oscar Wilde. Toda la vida de nuestra dadalizada y sicalíptica artística estuvo rodeada de dandis conscientes, embadurnada en *queer avant la lettre* podríamos decir, en cierto aristocratismo que ella llevaría a la intemperie y a los lugares de frontera.

Esté círculo que se autodenominaba *Kosmiker Spectrum*, resumía la campaña de George en aras de la renovación cultural. Se dirigiría a la renovación del lenguaje y sobre todo a la experimentación en la personalidad, el género, y los códigos de comportamiento social. Elsa copiaría todos esos modos elitistas y alambicados que conformarán una capa más en el palimpsesto de su bizarra personalidad. Las poses, las maneras, las pausas al hablar, los juegos con la retórica incluso la conducirán a sus poemas sonoros. Cuando se alejó del grupo se llevó cierto drama, gran pasión por las capas y los sayos, una marcada afición a hablar cuidando la sonoridad de sus palabras y también mantuvo el uso de las tipografías en mayúsculas y ese cuidado en los juegos tipográficos que marcará toda su producción. Elsa descubrió la importancia de la forma de las letras. Desde entonces sus poemas serán dibujos, auténticas creaciones donde la disposición conforma parte del sentido total de cada una de sus obras.



Imagen . 6. La Polaire

En esos mismos años en los que los decadentes simbolistas comenzaban, aun sin saberlo, a dirigirse hacia la vanguardia, otras personalidades, que actuaban con asiduidad en sus teatros también influirán en Elsa. El contexto sicalíptico, electrizado, varietesco de Europa se le colará en los huesos. Podemos pensar que *celebrities* como La Polaire, epiléptica amiga de Colette y Henry, admirada por Ramón Gómez de la Serna, una dama de cinturilla de avispa y pies de ogro, la cantante más fea del mundo, pudo haber dado ideas a una Elsa en construcción. Polaire se contorsionaba como si una corriente eléctrica recorriera sus venas. Un placer electrificado, decían de ella, efluvios, chispas, corriente, shock la definían. El cuerpo desbaratado y descoyuntado de una mujer en movimiento como un torbellino sobre un escenario encendía la imaginación de los espectadores del momento. Cuando una década más tarde la ya Baronesa Elsa rondaba

las calles de la Gran Manzana iluminada con una larga cola electrificada cuyas luces saltaban al ritmo de sus briosos saltitos, todo el potencial de la Nueva Mujer y sus ojos voltaicos, como los nombrará Cansino Assens, resurgirá en cada una de las bombillitas que decoraban la cola de la Baronesa. Orgullosa decía, si las bicicletas las llevan, por qué no yo. Ella como una bicicleta, ella como una bombilla, ella como una cosa, ella cual obra de arte ambulante, ella como un yo-como-arte, rompiendo los moldes de género se asemejaba al futuro, que será eléctrico o no será, tal y como bramaban los futuristas, y a las mujeres locomotoras bautizadas ya en los años veinte como portadoras de la más extrema modernidad.

Paul B. Franklin, escribió en 2000 *Object Choice: Marcel Duchamp 's Fountain and the Art of Queer Art History* (Franklin Source 2000). Pese a que la Baronesa fue descubierta a finales de los años ochenta, no será hasta la publicación, en 2002, de la magnífica biografía de Irene Gammel, *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity—A Cultural Biography* (2002), que se hizo pública la gran farsa del urinario. Fue la Baronesa y no Duchamp quien tuvo la idea de darle la condición de escultura y de llamar Buda del baño a ese urinario que habría encontrado, junto la tubería retorcida que acabaría siendo «*God*» (1917) en un vertedero de la ciudad de Filadelfia. Resulta fascinante pues nada tuvo que ver con los lugares de cruising, ni con la historia de los baños públicos, ni con la condición a veces asexuada y sugerente del dandi francés. La pieza era una evocación del pasado de Elsa, de esa fuga por ese lugar, el baño de la casa paterna, en el que quedaban sepultadas las miserias de la clase media. La petulancia y la observación de las costumbres, donde el padre, sacrílego renegado y asistente constante a los ciclos dominicales locales, decía que rezar e ir al baño eran exactamente lo mismo. Todas las tesis que han sostenido el relato del arte contemporáneo están deshechas tras la estela no de un objeto queer, cosa que ve Paul B. Franklin sino de una vida toda queer. Inasible, La Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, autodeclarada indagadora, caleidoscópica, neurasténica consciente, epiléptica de escuela, auténtica queer antes del queer y reina dadá fue, como ya lo puso Duchamp, el futuro y el dadá hecho cuerpo. Su alto voltaje sexual invadió toda su obra artística, gracias a él localizó lugares de encuentros callejeros y plasmará en sus poemas y sus objetos encontrados toda la carga de la disidencia queer. Se hará cosa y se buscará sin querer encontrarse nunca.

Queer

Dice Alfonso Ceballos Muñoz en «Teoría rarita» (Córdoba, Sáez y Vidarte 2005, 165) que la palabra queer ha tenido un larguísimo recorrido etimológico. Desde el siglo XVI, hasta que Teresa de Lauretis emplease por primera vez *Queer Theory*, en 1991, el término pasó por muchos usos. Comenzó con un sentido de torcer, retorcer, serpentear, ir de un lado a otro, atravesar, o estar extrañamente direccionado o posicionado (Kosofsky Sedgwick 1994). Posicionarse raro, como las cantantes epilépticas y las sicalípticas, descontrolar los huesos, ablandarlos, salir del camino recto, del camino previsto y previsible para una joven de la burguesía. Atravesar lugares, ciudades, gentes, contextos. Salir de la Galette, del puntillismo, de la ciencia, de la antiutopía, incluso salirse de aquellos que generan normas para salirse, salirse del dadá. Zigzaguear en el epatar y el agradar, fascinar y dar miedo, atraer y repeler. Como los espectáculos de variedades, entre asco y embeleso, un sí y un no.

La palabra queer seguirá su camino con otros usos, siempre en el *underground*. A comienzos del XVIII el Rigues' Lexicon recoge estos usos, «queer-ken (prisión), queer booze (bebida), to cut queer bids (usar un lenguaje sucio), queer-bird (hombre liberado de la cárcel recientemente)» y, el que más nos interesa, especialmente «queer cull, (petímetro o payaso)» (Córdoba, Sáez y Vidarte 2005, 166). Trickster, impostor, usurpador de otra identidad que sí encajaría en la norma. Mutante y mutable, imprevisible, y normalmente vanguardista, excéntrico, odd, extraño. Siempre asociado a lo no etiquetable.

A día de hoy queer aparece en el diccionario de Oxford con la categoría de adjetivo, sustantivo y verbo transitivo. Su significado es errante en grado sumo. Lo realmente queer podría ser un gesto, la actitud, unos modos y maneras, el volumen de la voz, la cadencia al recitar, la sonoridad del poema. La actitud, como en el dandismo, como en el camp. Una sensibilidad, un modo de habitar el mundo, imposible de asir, difícil de perseguir y fascinante. En el caso de la Baronesa como dandi-sicalíptica-dadá solo es comprensible asimilando la mutación, variabilidad constante y los límites difusos. Por ello cada vez que alguien escribe sobre ella la misión es queer en sí misma pues no hay modo de hablar de ella sin contradecirse, inventar, interpretar y relatar cada vez un nuevo pasado que abre un futuro otro, una y otra vez una. Una futuridad diferente. Rota la linearidad del relato, roto el sentido lógico y trabajando con huellas rastros de lo más efímero, su aroma, su voz, sus ruiditos por la ciudad. Sus acciones desapercibidas como las nombraría Elia Torrecilla (Torrecilla 2019).

Pero nosotras hemos de recuperar el ritmo de un relato, ese entonces y ese ahí anti normativo. Else Plötz llegará a ser reina dadá, epiléptica, eléctrica, sicalíptica y queer en la ciudad de Nueva York. Sin embargo, desde la moderna Munich habrá de recorrer un largo periplo, que relata ella misma en su autobiografía, un inmenso abanico de experiencias y unos tantos experimentos matrimoniales. El primero August Endell y más tarde Félix Paul Greve, transformado como tránsfuga de la justicia en un acrónimo de sí mismo, Frederick Philipe Grove, ambos FPG pero diferentes versiones de un escritor. Con él llegará a los Estados Unidos, al profundo Kentucky. A la Gran Manzana llegará sola y allí conseguirá ese estatus aristocrático que le faltaba

para la perfecta construcción de ese *queer cull* que la lanzará a la radicalidad de su propuesta sin límites. En 1913 se convertirá la versión que se hará firma E.v.F.L.

La historia dice que desde 1913 ella fue dadá, pero, ¿cómo pudo ser dadá antes del dadá? El año que la Baronesa se auto bautizó como tal, en 1913, Emmy Hennings conoció a Hugo Ball, en Múnich. Ella cantaba en el *Simplicissimus*, él era ayudante de dirección en el Teatro de Cámara de la ciudad. Ambos abrirán el *Cabaret Voltaire* ya en 1916. Emmy Hennings, como nos cuenta Julio Álvarez del Vayo (1918, 12) acumulaba experiencia para con sus 31 años abrir el *Cabaret Voltaire*. Promovía el amor libre, la anarquía y la revolución social. Ella sí vivió la bohemia y seguía los postulados de Erich Kurt Mühsam, quien proponía la hermandad del subproletariado, criminales, vagabundos, prostitutas y artistas, en suma, los habitantes de los bajos fondos y que, como la baronesa, vivían transitando esa fina línea que que sin ser ilegítima muchas veces ronda la ilegalidad. Eran la bohemia que inventaba mundos e imaginaban futuros diversos. Una bohemia que se movía en cafés y en cabarets, en el *Simplicissimus* y el *Café Stefanie*.



Imagen 7. Homenaje a la Baronesa dadá y sus objetos corporales, por Elia Torrecilla.

Efectivamente Elsa se alinearán con esta visión más drástica del dadá, en la línea entre la vida extrema y un escape a través de la singularidad. Lo *queer* es un deseo de ser de otro modo, un deseo que se resiste a aceptar un mandato. Los verdaderos dadaístas lo fueron mucho antes que el dadá. Escribe Hennings, «Dios me salve de caer en la desconsolada situación, de utilizar el lenguaje del sano entendimiento humano» (Hennings 2018, 237) eso si es dadá, y eso es La Baronesa que es ella toda no dadaísta sino dadá en estado puro. *Queer* dadá antes de que se congeleará el movimiento. Solo el verdadero dadá quedó en el «Teatro de variedades. El tiempo anterior la *Cabaret Voltaire*» (1915) como escribe Hennings: «Llevar una vida abstracta, eso es la ascética. Hemos intentado todas las abstracciones pero no la personal» (Hennings 2018, 240). Ellas pertenecían a los hombres serpiente y a los prestidigitadores, a los saltimbanquis, a los alambristas, a los payasos, a los luchadores con los osos, a los artistas que se liberan de las cadenas- Seres sin límites, *queer*, todos aquellos que al presentar su arte presentan las infinitas posibilidades que están ocultas en el hombre (Hennings 2018, 241).

Esto es baja cultura y de hecho si nos fijamos en ella podemos revisar la vanguardia desde otra perspectiva, sobre todo si hacemos de lo personal lo político e incluimos la otredad grotesca de las mujeres de las variedades, esa forma de arte menor que da cuerpo a un mundo de humor o un mundo de lo prohibido, un cuerpo de lo velado opuesta a la cultura oficial. Como fueron los bufones, como los bobos, los gigantes, los enanos y los monstruos, los payasos de diversos estilos y categorías pueden aparecerse en formas rituales, como juegos verbales o como vocabulario, palabras, o idiolectos compuestos de insultos, juramentos, lemas populares. *Queer cull, E.v.F.L.*

Llegar

En el poema «*Ejaculation*» la Baronesa escribió: *I want to die __, I want to live __ between this lovembrace...* y sobre su propia firma pone una ristra de puntitos haciendo una parábola, como una corona volante, como una cúpula de *squirting*. Este es un buen resumen. Vivir y morir al día, inventar nuevos modos de creación. Hacer poemas como partituras llenas de deseo y contracultura. Ser payasa, ser petimetras, ser *queer cull*. Terpsicore del porvenir, plena potencia aun por conocer. Definir y medir a E.v.F.L. sigue siendo imposible, ella, la gran baronesa dandi y reina dadá, sicalíptica sin saberlo, una vez más vive y muere aquí por primera vez.

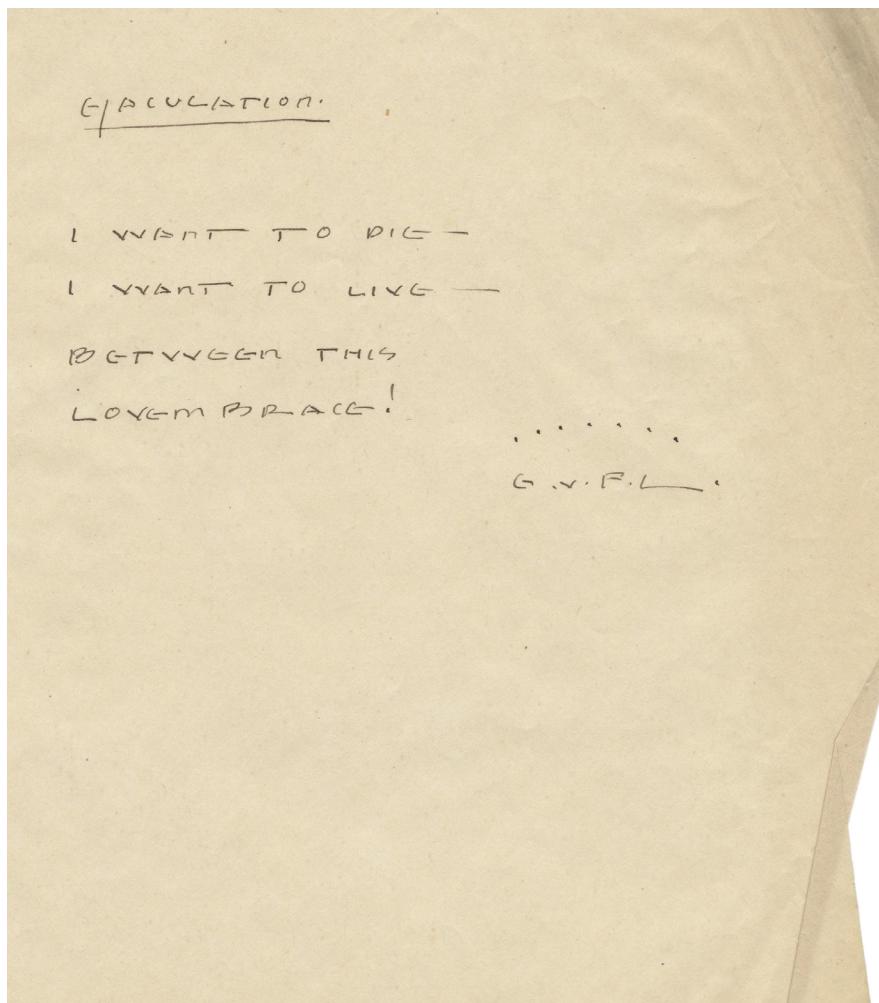


Imagen 8. *Ejaculation* Elsa von Freytag-Loringhoven (E.v.F.L.)

Bibliografía

- Alvarez del Vayo, Julio. 1918. «La Alemania Emigrada». *La revista España*, nº 154, 12-14.
- Ball, Steven. 2025. «Ultramundanity», *Holding Tail With Mouth: Poems by The Baroness*, por Fytini. Bandcamp. <https://fytini.bandcamp.com/track/ultramundanity>
- Barnes, Djuna. 1927. *Transition* NewYork: Shakespeare & Co.
- Clement, Tanya. 2025. «Dropping the Baronesa in the middle Elsa von Freytag-Loringhoven, Dada dressing, German Arts, and poetry today». *Jacket2*. Philadelphia: Kelly Writers House.
- Córdoba, David, Sáez, Javier y Vidarte, Paco. 2005. *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans y mestizas*. Madrid: Egales.
- Durán, Gloria G. 2013. *Baronesa dandy reina dadá. La vida-obra de Elsa von Freytag-Loringhoven*. Madrid: Díaz&Pons.
- Hennings, Emmy. 2018. *La última alegría*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Franklin, Paul B. 2000. «Object Choice: Marcel Duchamp 's Fountain and the Art of Queer Art History», *Oxford Art Journal*, Vol. 23, No. 1, pp. 23-50. Oxford: Oxford University Press Stable. <https://www.jstor.org/stable/3600460> Accessed: 31-03-2021 11:00 UTC
- Gammel, Irene. 2002. *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity—A Cultural Biography*. Cambridge MA: MIT Press.

- Gammel, Irene & Zelazo, Suzanne. 2011. *Body Sweats: The Uncensored Writings of Elsa von Freytag-Loringhoven*. Cambridge MA: MIT Press.
- Gammel, Irene. 2008. *I Got Lusting Palate: Dada Verse by Elsa von Freytag-Loringhoven*. Berlin: Ebersbach Edition.
- Halberstam, Judith. 2008. *Masculinidad Feminidad*. Madrid: Egalets.
- Jones, Amelia. 1998. «Women in Dada: Elsa, Rrose, and Charlie». En *Women in Dada: Essays on Sex, Gender, and Identity*, editado por Naomi Sawelson-Gorse, 142-172. Cambridge Massachusetts: MIT Press.
- Muñoz, José Esteban. 2019. *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinORMATIVA*. Madrid: Caja Negra.
- Nochlin, Linda. 2014. «*La Grande Jatte* de Seurat una alegoría antiutópica». En *Playgrounds reinventar la plaza*, VV.AA. Madrid: Museo Reina Sofía y Siruela.
- Rachilde. 1927. *El Señor Venus*. Madrid: Cosmópolis.
- Rachilde. 1888. *Madame Adonis*. París: Ed. Monnier.
- Rojas, Pablo. 2017. *Poetas de la Nada (Huellas de dadá en España)*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1994. *Epistemología del armario*. Madrid: La tempestad.
- Torrecilla, Elia. 2019. «La baronesa dadá y el urinario de Duchamp». *The conversation*.
- Vicente, Angeles. 2005. *Zezé*. Madrid: Lengua de trapo. (original de 1909)
- Von Freytag-Loringhoven, Elsa. 2012. *Digital Collections and Research*, «*Elsa von Freytag-Loringhoven papers*», circa 1924-1927. Maryland: University of Maryland.
- Von Freytag-Loringhoven, Elsa. 1920. «The Modest Woman». Nueva York: *Little Review*, 7, n.2.
- Zubiaurre, Maite. 2014. *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*. Madrid: Ediciones Cátedra.