



LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD
Estudios en homenaje a
Juan Bravo Castillo

Coordinadores:
Hans Christian Hagedorn
Silvia Molina Plaza
Margarita Rigal Aragón

SERIE
HOMENAJES

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

**Estudios en homenaje a
Juan Bravo Castillo**

**Hans Christian Hagedorn
Silvia Molina Plaza
Margarita Rigal Aragón**
(coords.)



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha
Cuenca, 2020

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD
ESTUDIOS EN HOMENAJE A JUAN BRAVO CASTILLO

Margarita Alfaro Amieiro
Antonio Ballesteros González
Antonio Barnés Vázquez
Jesús María Barraión
Esther Bautista Naranjo
Juan Antonio Belmonte Marín
Claude Benoit Morinière
Lourdes Carriedo López
Asunción Castro Díez
José Manuel Correoso Rodenas
Claude Duée
José María Fernández Cardo
Ángel Galdón Rodríguez
Tagirem Gallego García
Antonio García Martínez
Pedro Jesús Garrido Picazo
Marta Giné Janer
Beatriz González Moreno y Fernando González Moreno
Fátima Gutiérrez
Hans Christian Hagedorn
Juan Herrero Cecilia
Clara Janés
Alejandro Jaquero Esparcia

María Isabel Jiménez González
Isabel López Cirugeda
Celia López González y Silvia Molina Plaza
José Manuel Losada
Juan Agustín Mancebo Roca
Elena E. Marcello
Ricardo Marín Ruiz
Rocío Martínez Prieto
Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo
José Antonio Millán Alba
Montserrat Morales Peco
Jean Muñoz
María Dolores Picazo
María Teresa Pisa Cañete
Francisco Javier del Prado Biezma
Ignacio Ramos Gay
Àngels Santa
Santos Sanz Villanueva
Alfredo Segura Tornero
Lydia Vázquez

**Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón
(coords.)**



Juan Bravo Castillo

LITERATURA, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo / Margarita Alfaro Amieiro... [et al.] ; coordinadores, Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón. – Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020

640 p. ; 24 cm.– (Homenajes ; 12)

ISBN 978-84-9044-403-0

1. Literatura - Historia y crítica I. Alfaro Amieiro, Margarita. II. Hagedorn, Hans Christian, coord. III. Molina Plaza, Silvia, coord. IV. Rigal Aragón, Margarita., coord. V. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VI. Título VII. Serie

89 (09)

DS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos e imágenes: sus autores.
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección HOMENAJES n.º 12.

Diseño de la colección:

C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-403-0 (Edición impresa)

I.S.B.N.: 978-84-9044-404-7 (Edición electrónica)

D.O.I.: http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.12.00

D.L.: D.L. CU 82-2020

Composición: Compobell

Impresión: Byprint

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

ÍNDICE

Palabras para Juan Bravo	15
<i>Clara JANÉS</i>	
Prólogo	17
<i>Hans Christian HAGEDORN, Silvia MOLINA PLAZA y Margarita RIGAL ARAGÓN</i>	
Tabula gratulatoria	35
I. Filología Francesa	39
Fatima Mernissi : l'art de raconter et la conquête du bonheur au féminin	41
<i>Margarita ALFARO AMIEIRO</i>	
Marguerite Yourcenar et l'Argentine. Ponts et passerelles littéraires	53
<i>Claude BENOIT MORINIÈRE</i>	
Alain-Fournier y los restos del naufragio	65
<i>Lourdes CARRIEDO LÓPEZ</i>	
Racine, María Teresa de Austria y <i>La Ninfa del Sena (opera prima)</i>	77
<i>José María FERNÁNDEZ CARDO</i>	
La femme indienne au regard de Pierre Loti : des personnages « décor » à la bayadère Balamoni	89
<i>Tagirem GALLEGO GARCÍA</i>	
Màrius Torres, traducteur de poésie française	99
<i>Marta GINÉ JANER</i>	

Le décor mythique d'un « vent Paraclet » : de la Prusse-Orientale à l'île du Pacifique dans l'imaginaire tourniérien	113
<i>Fátima GUTIÉRREZ</i>	
Albert Camus, un escritor humanista de proyección universal: su relación con España y con la cultura española	125
<i>Juan HERRERO CECILIA</i>	
Algunas reflexiones sobre el porqué de la originalidad	141
<i>José Antonio MILLÁN ALBA</i>	
Napoleón, leyenda negra y dorada en la literatura francesa del Romanticismo	151
<i>Montserrat MORALES PECO</i>	
Mme de Staël, un primer hito europeísta en la historia moderna del diálogo intercultural	173
<i>María Dolores PICAZO</i>	
Le théâtre de Dulcinée Langfelder : intime, universel et féminin	187
<i>María Teresa PISA CAÑETE</i>	
Vuelta a Tipasa (volver al naturalismo es, siempre, volver al mundo grecolatino)	201
<i>Javier del PRADO BIEZMA</i>	
À la recherche de l'idéal chez George Sand	223
<i>Àngels SANTA</i>	
Maupassant en <i>Une femme coquette</i> como esencia del cine de Godard	231
<i>Alfredo SEGURA TORNERO</i>	
La comédie mélancolique chez Marivaux : <i>La double inconstance, La fausse suivante, La Dispute</i>	239
<i>Lydia VÁZQUEZ</i>	
II. Filología Hispánica	253
La imagen del río y su raíz simbolista. Algunos casos de su empleo en la poesía española desde la generación del 50 hasta los inicios del siglo XXI	255
<i>Jesús María BARRAJÓN</i>	
Viaje con Cervantes (I): la ruta de Don Quijote en el siglo XXI	271
<i>Esther BAUTISTA NARANJO</i>	
Lecturas posmodernas de la materia legendaria y mítica en la narrativa de Luis Mateo Díez y José María Merino	293
<i>Asunción CASTRO DíEZ</i>	
Antonio Muñoz Molina: semblanza de un melómano	309
<i>Antonio GARCÍA MARTÍNEZ</i>	

Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso	325
<i>Elena E. MARCELLO</i>	
<i>Stultorum infinitus est numerus</i> : el humanismo filológico en la Edad Moderna española a través de <i>El Quijote</i>	339
<i>Rocío MARTÍNEZ PRIETO</i>	
Manuel Longares: primera impresión	347
<i>Santos SANZ VILLANUEVA</i>	
III. Filología Inglesa	363
La influencia de Edgar Allan Poe en Japón: Edogawa Rampo	365
<i>Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ</i>	
William Gilmore Simms y Flannery O'Connor: rescatando los fantasmas del Sur	375
<i>José Manuel CORREOSO RODENAS</i>	
La construcción de la verdad en <i>Nineteen Eighty-Four</i>	389
<i>Ángel GALDÓN RODRÍGUEZ</i>	
The Use of Space in Edgar Allan Poe's Science Fiction	399
<i>María Isabel JIMÉNEZ GONZÁLEZ</i>	
Análisis formal de los relatos de Dorothy Parker	415
<i>Isabel LÓPEZ CIRUGEDA</i>	
La recepción de <i>Strangers on a Train</i> de Patricia Highsmith en España	429
<i>Celia LÓPEZ GONZÁLEZ</i> y <i>Silvia MOLINA PLAZA</i>	
Ciudad y literatura: Nueva York como paradigma en la literatura norteamericana	453
<i>Ricardo MARÍN RUIZ</i>	
Posthumanidad y ciencia-ficción: El mito de la inmortalidad en la era digital	469
<i>Ángel MATEOS-APARICIO MARTÍN-ALBO</i>	
La marioneta ecuestre en el teatro actual: Autenticidad y etología dramática en <i>War Horse</i> (2007)	479
<i>Ignacio RAMOS GAY</i>	
IV. Otras perspectivas	493
Metáforas contemporáneas de Dios	495
<i>Antonio BARNÉS VÁZQUEZ</i>	
<i>Salambó</i> y los inicios de los Estudios Fenicios y Púnicos	509
<i>Juan Antonio BELMONTE MARÍN</i>	

Un essaim d'abeilles irritées : Une approche psychanalytique de la « Rima LXIII (68) » de Gustavo Adolfo Bécquer et une proposition de traduction française	525
<i>Claude DUÉE</i>	
<i>Barcarola. Revista de creación literaria: 40 años de entrega a la difusión de la cultura</i>	539
<i>Pedro Jesús GARRIDO PICAZO</i>	
El viaje pintoresco: España a través de Charles Davillier y Gustave Doré . . .	553
<i>Beatriz GONZÁLEZ MORENO y Fernando GONZÁLEZ MORENO</i>	
Los molinos de viento del <i>Quijote</i> en el jazz	565
<i>Hans Christian HAGEDORN</i>	
El camino hacia la dignificación de la pintura en el <i>Trecento</i> italiano: de Dante a Cennini	591
<i>Alejandro JAQUERO ESPARCIA</i>	
Révolution de l'image à l'avènement de la Modernité	603
<i>José Manuel LOSADA</i>	
Graham Greene crítico cinematográfico	613
<i>Juan Agustín MANCEBO ROCA</i>	
Le « caciquisme », héritage d'Amérique Latine, comme forme de gouvernance traditionnelle	625
<i>Jean MUÑOZ</i>	

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL PORQUÉ DE LA ORIGINALIDAD

JOSÉ ANTONIO MILLÁN ALBA

Universidad Complutense de Madrid

http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.13.09

A Juan Bravo, con sincero aprecio

La originalidad aparece hoy como algo eminentemente positivo, cargada de un prestigio que no tuvo en otras épocas y, en ciertos ámbitos, un mandato ineludible. El triunfo de la concepción romántica del artista, símbolo de un poder creador no sometido a ningún límite, se ha convertido tanto en un ideal social como en un modelo político¹, de forma que la originalidad (el término *origen* es uno de los antónimos de *límite*) ha pasado a ser una de las condiciones más apreciadas de la vida social, de la vida en compañía, sea cual fuere la forma que ésta adquiera. Sinónimo de autenticidad, acompaña al genio, o al menos al ingenio, como el cuño o el resello que hace que algo o alguien sea distinto y diferente, nuevo, fuera de lo común y, por lo mismo, único y singular, que sea verdaderamente él y no una copia —aunque haya seres cuya naturaleza consista precisamente en ser-copia—. La sociedad moderna y postmoderna, prendada de igualitarismo, que tan mal soporta la posesión y el disfrute de algo único y singular, de manera que lo iguala mediante el dinero, tiene, sin embargo, nostalgia de lo que se sale de lo corriente, de lo que

¹ Este asunto ha sido analizado más despacio en Charles Taylor: *The malaise of modernity* (1991). Hay versión española en *La ética de la autenticidad* (Paidós, 1994).

escapa a lo común y seriado, pero que, paradójicamente, origina a la vez continuos modelos miméticos a pequeña o gran escala.

En efecto, la originalidad no constituyó ideal alguno hasta bien entrada la modernidad. Inexistente en el mundo bíblico, ignorada en el mundo greco-romano, desconocida en la larga época medieval —que reposa en el concepto de tradición—, ausente del Renacimiento y de los Siglos de Oro, hay que esperar al desenlace de la *Querrela de los antiguos y los modernos*, a la caída del antiguo régimen y al asentamiento del nuevo para verla aparecer cogida de la mano del *hombre nuevo*, ese hombre que reclama su completa autonomía y rechaza cualquier forma de condicionamiento y de mediación —aunque quepa preguntarse si en algún momento histórico ha estado tan mediatizado como hoy—.

Resulta, por lo tanto, inevitable preguntarse acerca del porqué. ¿Por qué la existencia misma de la originalidad y su condición eminentemente positiva están así circunscritas a una concreta época histórica y a unas determinadas condiciones sociales, y no resultan independientes de éstas y aquélla? Su más que problemática ausencia de índole transhistórica relativiza de entrada el carácter absoluto que le otorga la contemporaneidad.

Todo término se inserta, sin duda, en un contexto: un contexto interno, relativo, por tanto, al texto en el que aparece, y otro externo que es siempre de carácter histórico, de manera que afirmar que un término —en este caso, la *originalidad*— es siempre relativo a un discurso y a una época histórica no deja de ser una pura redundancia. Pero no es eso lo que aquí se dice. Lo que se afirma es que la originalidad como ideal y como norma no constituyó nunca un modelo hasta la llegada de la modernidad. Algo análogo ocurre con el término *progreso*, cuyo sentido es acuñado por San Agustín y algunos teólogos medievales, y sólo triunfa con el advenimiento de la modernidad.

Y cabe también preguntarse sobre el porqué de esa búsqueda de lo nuevo por lo nuevo, de lo diferente, de lo distinto y singular, rasgos que constituyen hoy la percepción de la originalidad, y que recuerdan extraordinariamente a la búsqueda del exotismo como ideal propio del siglo XIX, así como a esa nostalgia por el origen, sinónimo de pureza, autenticidad, dicha y felicidad, que impregna la teología y la estética de ese mismo siglo. Y cabe de nuevo la pregunta: ¿por qué lo auténtico y verdadero ha de estar en el origen, del mismo modo que, en la coordenada espacial, lo cierto y genuino ha de situarse en lo profundo, lo oculto y escondido? ¿A qué extraño prejuicio responde esta manera de ver? Y uno se pregunta si no será más bien al revés. ¿No será el final lo que dé el verdadero sentido a todo lo anterior, cuando éste alcance su verdadera significación, de la misma forma que lo más revelador sea lo que se manifiesta y aparece? En una estructura narrativa, es el final lo que alumbra el sentido y la significación de las aventuras y desventuras anteriores.

En caso contrario, Ser y Apariencia se separan. Estamos entonces obligados a una permanente semiología de la autenticación por los pormenores, por lo que se escapa al control (nuestros anhelos de desinhibición se enmarcan aquí, y naturalidad equivale hoy en día a mostrarlo todo), y en donde lo que aparece es siempre síntoma, ilustración o epifenómeno de lo oculto y escondido. En esta situación, lo nuevo no puede significar nada nuevo, pues su dinamismo, en una trayectoria siempre regresiva, ha de ser o bien retrotraído a lo anterior y previamente conocido, o redirigido a lo originario, profundo y escondido. En esta constante apelación al origen, lo que se niega es precisamente la originalidad, pues, así entendido, lo novedoso carece de significado nuevo; en el mejor de los casos resultará una mera combinatoria sintáctica o formal, ya que su valor semántico es algo ya conocido. En ese divorcio entre Ser y Apariencia propio de la modernidad, lo que desaparece es la fundamentación ontológica de lo estético, que a partir de entonces se separa de la realidad y cobra un estatuto puramente autónomo y estrictamente autorreferencial. Ya no dice algo —nuevo o distinto (de algo)—, sino que sólo se dice a sí mismo. A todo esto cabe, sin embargo, objetar, como señala el pintor Joseph Albers, que «la apariencia es lo único que no engaña». En la expresión de la belleza, la manifestación y lo manifestado coinciden, de suerte que entonces no hay lugar para la separación entre apariencia y realidad.

De la misma forma que preconiza una vuelta a la naturaleza, como categoría historiográfica y estética todo el Romanticismo es un retorno a los orígenes, a lo que cabría denominar las «matrias» originarias. Y lo que hubo y estuvo primero no es otro que el Oriente —entendido como lo que está más allá de los Pirineos—. De aquí el *Viaje al Oriente*, o el *Itinerario de París a Jerusalem* de casi todo escritor romántico. Y de aquí también la recuperación de la Edad Media emprendida por el XIX, definitivamente liquidada durante el XVII, así como de todo el mundo celta, las sagas nórdicas, etc. A ello cabe añadir, en el ámbito religioso, que ese pretendido estado de naturaleza originario tan añorado no deja de ser una elucubración de una serie de teólogos, muy lejos de ser una verdad admitida. Su también pretendida pérdida afirma por vía de inversión, como ocurre en parte del Siglo de las Luces, que la cultura o es ella misma pecado, o procede del pecado (original), sin que antes del pecado, en aquel estado de naturaleza, y no de gracia, originario, hubiese entonces la posibilidad de conocimiento o cultura algunos. La inocencia se instituye así al precio de la ignorancia: la inocencia de Adán es ignorancia. El conocimiento, especialmente el de uno mismo —la relación del yo consigo mismo, el dominio de la interioridad—, está constituido por la conciencia del pecado, causa y principio de la individuación del yo. Como es bien sabido, la marca de la modernidad es la introspección. En el terreno narrativo, la primera novela «moderna», arte por entero «social», es aquella en la que por primera vez los movimientos internos de

la subjetividad constituyen materia narrativa, lo que no se produce hasta mediados del XVII. Ello es indesligable de la conciencia de una naturaleza humana irremisiblemente degradada, la de un ser humano presa y en proa a una nada constitutiva, de la violencia que genera y el interés propio inherente a él, producto de una concreta intelección del pecado de origen de la que ha sido excluida cualquier forma de merecimiento. De aquí una conciencia muy viva del exilio y de la clausura, de la angustia, que será desarrollada después por toda la filosofía y la literatura existencialista, al igual que la de una permanente nostalgia por un paraíso originario definitivamente perdido, nostalgia que aparece de forma recurrente en todo el Modernismo literario, pero que es particularmente aguda en el Simbolismo (literario y pictórico), en el que alcanza una dimensión propiamente metafísica: el ángel guardián cierra ahora definitivamente, con su espada desnuda, las puertas del edén, el cual se instala y se fija de manera obsesiva como una verdadera trascendencia ausente. El Modernismo dará una salida a esta sed devoradora apelando a *Eros*: mediante una completa erotización del cuerpo humano, especialmente de la mujer, de cuyo tratamiento nosotros somos directamente deudores; erotismo del mundo natural (la figura de Acteón es recurrente en buena parte de la poética modernista, así como la presencia del Fauno), pero, sobre todo, erotismo urbano, tan propio de nuestros días.

En el terreno social, esa intelección del pecado de origen conlleva la anulación del espacio público y su separación respecto del privado mediante la aparición de lo que Hannah Arendt en *The human condition* llama el «espacio social», ese espacio intermedio que no es propiamente público ni privado, pero que pervierte el primero al hacerle depender de intereses privados (Arendt 1958²): «si usted se deja llevar —se lee en una conocida novela francesa de mediados del XVII— por lo que aquí aparece (la Corte, espacio público en la época), siempre se equivocará, pues lo que aparece no es casi nunca la verdad». Contra esta invasión de lo social en todos los estratos de la vida es contra lo que se rebelará Rousseau, reclamando una *autenticidad* que, la postre, determinará como *fysis* (ensoñaciones 2^a y 5^a de las *Ensoñaciones del paseante solitario*).

Tal vez el pensador más ilustrativo a este respecto sea Kierkegaard, quien determina la existencia como devenir —tópico que desarrollará el existencialismo—, y la dinamicidad del hombre como *crisis*. En esa elasticidad del devenir temporal, concretada en individuos, la existencia se subjetiviza. La verdad es, así, la subjetividad, y es el individuo quien la produce con su acción (no en el sentido idealista de ser construida por la facultad cognoscitiva humana)³.

2 Versión española: *La condición humana* (Seix Barral, 1974).

3 Sobre el concepto de *crisis*, cf. Jean Wahl: *Études kierkegaardienes* (1998).

En este contexto, el concepto de *crisis* es extraordinariamente ilustrativo; *crisis* que opone al individuo al universo que le rodea, el cual deja de ser percibido como armonía para pasar a ser entendido como caos, y todo lo existente, tomado en bruto, como un telón o un fondo absurdo o sin sentido desde el cual el individuo se singulariza o aparece como luz pura (la imagen dominante es aquí la de escenario teatral, imagen netamente barroca que no ha dejado de dominar en toda la modernidad hasta hoy). Es esta misma vivencia de la *crisis* (social, amorosa, moral, metafísica y religiosa) lo que otorga en lo sucesivo autonomía ontológica a la imagen literaria y pictórica.

Una derivación de este asunto está en el tópico tan extendido de que la existencia de un verdadero artista —y, por lo mismo verdaderamente original, pues como ya he señalado es el artista quien se erige en la figura de una originalidad radical—, es crisis y discontinuidad permanente, condición necesaria para su acción creadora, y el dolor inherente a esa crisis la garantía, el verdadero aval de su autenticidad (autenticidad y originalidad resultan aquí sinónimos). En cierto modo, la existencia del artista aparece como «monstruosa» (de nuevo una metáfora barroca), desde luego decididamente «a parte», diferente y distinta, condición necesaria para distinguirse, sujeta a cualquier exceso o a cualquier vileza moral, pero que está en la base de su fuerza creadora (y hoy en día todo individuo, por el mero hecho de serlo, es artista o es creador, cada cual en su ámbito, uno de los rasgos que ha tomado lo que se conoce como la democratización del arte).

Aristóteles había ya naturalizado este exceso afirmando en la sección XXX de los *Problemata* que el hombre de genio (aunque él no empleara este término, que triunfa en el XIX), el filósofo, el político y el poeta, debe su arte a su carácter melancólico, producto de una mayor cantidad de bilis negra en su naturaleza —esta misma idea la retoma en el siglo XVI Huarte de San Juan en el *Examen de ingenios*—, lo que compara repetidamente con los efectos del vino, que puede llevarle a cometer toda suerte de atrocidades (Heracles asesinando a sus hijos). Durante el Renacimiento, en sus comentarios al *Ion* de Platón, Marsilio Ficino —el primero en acuñar el concepto de *genio* en la acepción contemporánea— erotiza, en el sentido platónico de Eros, ese exceso: el *furor divinis* platónico, el «divino frenesí», es asimilado, en una triple relación de identidad, al deliquio del amante y a la vivencia religiosa. Cabe, así, hablar propiamente de una «religión del arte» o una «religión poética» establecida por el neoplatonismo florentino (*amorem meum religiosum esse, et religionem amatoriam*⁴) dominante en buena parte de la lírica renacentista, que prolonga muy lejos sus raíces y que volveremos a encontrar específicamente en

4 Cf., asimismo, *Phaedrus* IV, y *Convivium Platonis Commentarium* (II, 2-3). Citado por Erwin Panofsky: *Studies in Iconology* (1962; versión española: *Estudios sobre iconología*, Alianza, 1972).

el Modernismo, así como en buena parte del imaginario contemporáneo: el amor-religión es siempre deseo (*desiderio*) de belleza (*pulchritudo*); el divino frenesí no es por tanto otra cosa que el irrefrenable impulso de gozar la belleza (*Amor sit fruendae pulchritudinis desiderium*, Pico della Mirandola⁵). Cual sea el contenido que se le dé tanto al término deseo, cuanto al de belleza, eso es otra cosa, que requeriría un análisis mucho más pormenorizado de las distintas corrientes amorosas, en su morfología, sintaxis y significaciones, de lo que permiten estas páginas. En cualquier caso, la contemporaneidad ha desacralizado o laicizado esa «religión poética», pero no le ha quitado su carácter frenético, o monstruoso, ni su índole de excepcionalidad; más bien ha hecho de ello un ídolo laico.

La comparación en este tratamiento del exceso que hace Aristóteles con los efectos del vino, reaparece en Balzac en su *Tratado de los excitantes modernos* (1838) y la retoma Baudelaire, ampliándola también a los producidos por el consumo de los alucinógenos derivados del opio y del *cannabis*. Baudelaire, en quien los procesos naturales están sometidos a la ley de una continua *expansión*, de un siempre más, de un exceso imparable, hasta llegar a la descomposición y la carroña, da a este exceso un carácter metafísico al relacionarlo con el edén originario, y lo concreta en una perversión del sentido de lo infinito: «¡Ay!, los vicios del hombre, tan llenos de horror como se les supone, contienen la prueba (¡aun cuando ello no fuese sino su infinita expansión!) de su gusto por lo infinito [...]. A mi parecer, es en esta depravación del sentido de lo infinito donde radica la causa de los excesos culpables»⁶ (*Paraísos artificiales*). Más adelante en esta misma obra, en su análisis moral de los alucinógenos, a los que relaciona con la magia, y en los que observa el tipo de discurso rapsódico y fragmentario propio de la contemporaneidad, de suerte que se configura como un diorama, Baudelaire hará un retrato de los rasgos de ese hombre que «el siglo XVIII denominaba el *hombre sensible*, lo que la escuela romántica llamaba el *hombre incomprensible*, y lo que las familias y la masa burguesa hacen que generalmente se marchite al aplicarle el epíteto de *original*», ese hombre que encarna «la *forma trivial de la originalidad*», retrato que desemboca en su autodivinización o su entero endiosamiento.

En una de las últimas lecciones pronunciadas en el *Collège de France* con el título «¿Qué es la Ilustración?», Michel Foucault habla de modernidad no tanto como un período histórico cuanto como una actitud, como un *ethos* en su sentido

5 *Opere di Giovanni Benivieni ni Firentino... con un canzona dello amor celeste & divino, col comento dello Ill. S. conte Giovanni Pico Mirandolano*, Venecia, 1522 folio 18 vuelto. *Ibidem*.

6 «Hélas! Les vices de l'homme, si pleins d'horreur qu'on les suppose, contiennent la preuve (quand ce ne serait que leur infinie expansion!) de son goût de l'infini [...]. C'est dans cette dépravation du sens de l'infini que gît, selon moi, la raison de tous les excès coupables» (Baudelaire 1964: 348, 349).

griego, esto es, como una manera de obrar y conducirse, que marca una pertenencia y a la vez se presenta como una tarea. Para caracterizar esta actitud toma el ejemplo de Baudelaire, «ya que en general en él se reconoce una de las conciencias más agudas de la modernidad en el siglo xx» (Foucault 1999: 342). Merece pues la pena detenerse en él.

A los efectos que nos ocupan, Baudelaire es, efectivamente, el primero en teorizar sobre este asunto, que encarna en la figura del *Dandy*⁷, al que opone a la existencia del hombre vulgar. Para Baudelaire, el dandi no es otro que aquel que comprende en última instancia los mecanismos morales de la existencia, de manera que establece, así, una relación indisoluble entre ética y estética —que ya había señalado en sus comentarios a Stendhal—, cuya ausencia configura precisamente el espacio de lo vulgar. Baudelaire hace del dandi una categoría transhistórica al encontrárselo en toda época y en toda civilización, de la que no está exenta su condición épica incluso en la modernidad, el «heroísmo de la vida moderna», en los guerreros del sol, los mirmidones actuales, sólo que en la modernidad como actitud ese sol es un sol poniente, frío y lleno de melancolía, que, sin duda, nos brinda sus últimos destellos y esplendores, pero a punto de bascular y sumirse en la oscuridad y el vacío. El mundo contemporáneo, dominado por «la marea ascendente de la democracia, que todo lo iguala y todo lo nivela»⁸, regido por la convención y el pacto y no por las costumbres vividas, generador de una «angustia atroz, despótica», un *spleen*, un tedio mortal, «deja poco sitio a estos últimos representantes del orgullo humano».

El dandi, cuyos rasgos primeros son la distinción y la originalidad —en el sentido de distinguirse de, ser diferente a— se sitúa así a parte, fuera, un nómada urbano con sus propias leyes «a las que se somete en todo momento», pero al margen de normas, leyes y convencionalismos rectores del mundo vulgar, que intenta con todas sus fuerzas combatir y destruir; en su soledad, conforma con otros como él una «nueva aristocracia basada en los dones más preciosos, que ni el dinero ni el trabajo pueden otorgar». El aseo y el arreglo exterior a los que se somete en todo momento del día y de la noche, la seguridad en los modales y maneras, el dominio de su cuerpo, no son sino símbolos de la «superioridad aristocrática de su espíritu», y radica en la «sencillez absoluta, que es la mejor manera de distinguirse». Del otro lado de este extraordinario díptico construido en perfecta antítesis, muchos de cuyos rasgos son perfectamente actuales, está «el hombre vulgar», que considera el dinero, la propiedad privadamente poseída como una meta, un fin en sí mismo (para

7 Cf. el escrito del mismo título en *Le Peintre de la vie moderne* (1863).

8 El texto completo es este: «Mais, hélas ! la marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces derniers représentants de l'orgueil humain et verse des flots d'oubli sur les traces de ces prodigieux myrmidons» (Baudelaire 1964: 1180).

el dandi no es sino un medio, sin el cual apenas nada puede traducirse en acción), el amor como una orgía de «roturiers» —el «campesino», el que rotura y siembra (el cuerpo de la mujer)—, o el «cumplimiento de un deber conyugal» del que están exentos el juego «ardiente y ensoñador», la energía y la potencia creadora, y en el que domina como filosofía última el utilitarismo, la búsqueda de un progreso técnico y material («el progreso lo han buscado fuera [del hombre], cuando sólo dentro era posible encontrarlo»).

Como categoría estética, Baudelaire es sin duda el poeta de lo moderno, pero al mismo tiempo su detractor. Su definición de la belleza en el *Pintor de la vida moderna* como algo que tiene dos caras, una estructura dual, en contra de la teoría de la belleza única y absoluta («Lo bello está constituido por un elemento eterno, invariable [...] y por un elemento relativo, circunstancial, que será [...] la época, la moda, la moral y la pasión»⁹), ha sido frecuentemente mal entendida. Su definición de la modernidad como «lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente», no es, como señala Foucault, «reconocer y aceptar este movimiento perpetuo», sino «adoptar determinada actitud» con respecto a él. Esta actitud, que es propiamente el intento baudeleriano, consiste en descubrir «algo eterno que no está más allá del instante presente, ni tras él, sino en él» (Foucault 1999: 342). A ello hay que añadir, en relación directa con esto, la síntesis que Baudelaire opera entre lo humilde —lo prosaico, el *sermo humilis* de los antiguos— y lo sublime poético, su decisión de escoger sus imágenes para expresar esto último entre las acciones vulgares y los objetos de uso cotidiano¹⁰.

Con el Existencialismo (tomo el Existencialismo como un todo, lo cual es evidentemente falso), la idea de originalidad alcanza un rango filosófico de primer orden al asimilarla a la de libertad, donde radica nuestra propia mismidad, nuestro yo originario. Tal vez uno de los pensadores que más haya profundizado en este hecho haya sido Karl Jaspers, para quien los actos de decisión libres son actos de fidelidad a mí mismo, a lo que originalmente soy, pues la libertad es justamente la propiedad por la que un ser se determina a sí mismo desde el fondo de su propia intimidad. Un acto libre no es otra cosa que un acto original. El origen no ha de entenderse aquí de forma cronológica, sino en su significación, radicalmente primera, de hogar y núcleo de mi intimidad¹¹.

9 «Le beau est fait d'un élément éternel, invariable [...] et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera [...] l'époque, la mode, la morale, la passion» (Baudelaire 1964: 1154).

10 Un estudio más pormenorizado de los orígenes (no en Baudelaire) de este hecho se encuentra en la obra de Erich Auerbach *Figura. Sacrae Scripturae Sermo Humilis* (1967). Hay versión española, *Figura*, en Trotta (1998).

11 Véase un tratamiento pormenorizado de este asunto en «La idea de libertad en Jaspers», de Antonio Millán-Puelles (Millán-Puelles 2018, vol. XII).

En *Ser y tiempo*, Heidegger advierte que esta originalidad radical, producto de mi ser más íntimo, que aparece en cada decisión de mi libertad singular, la irreductible singularidad que el *Dasein* adquiere concretamente en cada individuo, sin duda poroso a los demás, pero provisto de su propio e intransferible perfil, queda en entredicho por el peligro de la estandarización, de la uniformización de las costumbres y los modos de ser como consecuencia del deseo de prepotencia frente a la naturaleza, de dominarla, en el esfuerzo colectivo, técnico, del demiurgo contemporáneo. La advertencia contra este peligro de la uniformización a través de la técnica, que constituyó una de las bases ideológicas de la revuelta estudiantil de mayo del 68, es algo que Marcuse tomó de Heidegger¹², y sin duda amenaza seriamente la pluralidad de lo humano y su diferencia, al hecho de que cada ser humano sea distinto de cualquier otro que haya existido, exista o existirá. Sus tremendas consecuencias en los terrenos sociológico, cultural, económico y político son innegables.

La decisión como acto de la libertad, en virtud del cual me determino, me hago a mí mismo desde mi propia intimidad y en el que resplandece la naturaleza misma de mi origen, que aparecía en Jaspers, es algo que queda enteramente cuestionado por René Girard ya en su primer trabajo. En *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Girard cifra la marca de la modernidad en la abdicación por parte del héroe moderno de lo que es más propio del hombre: su capacidad de elegir por sí mismo, según su propio deseo, y no por otro, por el deseo de otro. El hombre contemporáneo ha renunciado a esta prerrogativa fundamental, a la vez que proclama en voz alta su radiante autonomía. Ello es consecuencia de la estructura triangular del deseo mimético que inaugura Cervantes y que se convierte en el signo fundamental de la existencia moderna. La entraña secreta, originaria, de nuestras decisiones, su hogar o su foco, resulta ser, así, la copia, y la congruencia de nuestras acciones, como observara Flaubert, carece entonces de consistencia —la misma ausencia que cabe encontrar en el vanidoso de Stendhal—. La cadena de mis decisiones pende de algo externo a ellas, y lo que hay en mí más íntimo, lo que hay en mí de último e irreductible, es paradójicamente lo más ajeno. Toda la obra de Dostoievski y de Proust radica, al decir de Girard, en la tensión de este juego de copias, imitaciones y mediaciones internas, en el intento de desvelarlas. Girard nos previene asimismo contra la mentira de un pretendido deseo espontáneo, contra esa ilusión de autonomía a la que está tan apegado el hombre contemporáneo, de una subjetividad cuasi divina en su autonomía. Elegir, nos dice siguiendo a Dostoievski, es siempre escoger un modelo, y la libertad verdadera se sitúa en la alternativa fundamental entre modelo humano y modelo divino. La negación de Dios no suprime la trascendencia; simplemente cambia su dinamismo, de vertical en horizontal, la desvía del más allá

12 Cf. «La ideología de la “protesta universitaria”» (Millán-Puelles 2018, vol. XII).

al más acá. La imitación de Cristo se convierte en imitación del prójimo. El impulso del alma hacia Dios, señala Girard, es inseparable de un descenso en uno mismo. Inversamente, el repliegue en el orgullo es inseparable de un movimiento de violencia irracional y a menudo colectivo hacia el otro. Se podría decir, dándole la vuelta a la célebre frase de San Agustín, que el orgullo nos es más externo que el mundo exterior. En *El tiempo recobrado*, Proust afirma que el amor propio nos hace vivir «desviados de nosotros mismos», y asocia en diversas ocasiones ese mismo amor propio con el «espíritu de imitación».

En *Los poseídos*, Dostoievski pone en boca de los falsos profetas que, en el mundo del mañana, «los hombres serán dioses los unos para los otros», en esa ilusión de autonomía metafísica a la que alude y que contrapone a «la terrible fuerza de la humildad». En el libro 44, el último de sus *Memorias de ultratumba*, Chateaubriand escribía: «Ha vuelto el tiempo del desierto; el cristianismo recommienza en la esterilidad de la Tebaida, en medio de una temible idolatría, la idolatría del hombre hacia sí mismo»¹³.

¿Hacia dónde apuntan, qué expresan, pues, nuestros deseos de originalidad?

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDRT, Hannah (1958): *The human condition*, University of Chicago Press, Chicago.
- ARISTÓTELES (1991): *Problèmes*, Les Belles Lettres, París.
- AUERBACH, Erich (1967): *Figura. Sacrae Scripturae Sermo Humilis*, Francke Verlag, Berna.
- BAUDELAIRE, Charles (1964): *Œuvres complètes*, Gallimard, París.
- CHATEAUBRIAND, François-René (1951): *Mémoires d'outre-tombe*, Gallimard, París.
- FOUCAULT, Michel (1999): *Estética, ética y hermenéutica*, Paidós, Barcelona.
- GIRARD, René (1961): *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, París.
- HEIDEGGER, Martin (2009): *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid.
- MILLÁN-PUELLES, Antonio (2018): *Obras completas*, Rialp, Madrid.
- PANOFKY, Erwin (1962): *Studies in Iconology*, Harper & Row, Nueva York.
- TAYLOR, Charles (1991): *The malaise of modernity*, House of Anansi Press, Concord, Ont.
- WAHL, Jean (1998): *Études kierkegaardienes*, Hachette, París.

¹³ «Le temps du désert est revenu; le christianisme recommence dans la stérilité de la Thébaïde, au milieu d'une idolâtrie redoutable, l'idolâtrie de l'homme envers soi» (Chateaubriand 1951: II, 933).