

UNA CONVERSACIÓN CON LUIS BELTRÁN

Fernando ROMO FEITO
Universidade de Vigo
ORCID: 0000-0001-8128-0283

Resumen:

Este artículo pretende ser un acercamiento informal a la obra de Luis Beltrán Almería. Señalamos las dos rupturas de las que parte, estética e histórica, y trazamos el itinerario de su pensamiento desde *La imaginación literaria* hasta el último libro, *Estética de la Modernidad*. Hacemos explícito el fundamento teórico de su obra, con particular atención al crítico ruso Mijaíl Bajtín y relacionamos la obra de este con los dos libros primeros de Luis, sobre la enunciación en la novela, y con todo el resto, de estética literaria. Finalmente, formulamos alguna advertencia crítica.

Palabras clave:

Imaginación. Estética. Retórica. Simbolismo. Modernidad.

Abstract:

This paper aims to be an informal approach to the work of Luis Beltrán Almería. We point out the two ruptures from which it starts, aesthetic and historical and trace the itinerary of its thought from *The Literary Imagination* to the last book, *Aesthetics of Modernity*. We make explicit the theoretical foundation of his work, with particular attention to the Russian critic Mikhail Bakhtin and relate his work

with the first two books by Luis, on the enunciation in the novel, and with all the rest, about literary aesthetics. Finally, some critical warnings.

Key Words:

Imagination. Aesthetics. Rhetoric. Symbolism. Modernity.

Una conversación acerca de la obra de Luis Beltrán, con su obra y lo que nos sugiere, sin ocultar lo que deja de decir, lo que tal vez se hubiera podido decir de otra forma... porque en una conversación caben las objeciones... Haberle seguido la pista a lo largo de años espero me autorice a hacerlo y a hablar de Luis, sin más, en vez del formal Luis Beltrán o Beltrán. No me he atrevido a adoptar la forma de diálogo que tanto gustaba a nuestros antepasados, pero espero lograr informalmente lo que he dicho y tal vez estimular una discusión más amplia.

Digamos de entrada y de una vez por todas que la obra de Luis Beltrán nos propone un gran relato o, si se prefiere, un sistema, al modo de los sistemas filosóficos del s. XIX; y ya sabemos que nuestra época desconfía por principio y manifiesta un escepticismo radical frente a su mera posibilidad. Y Luis intenta nada más y nada menos que una comprensión de conjunto del arte literario en el marco de la cultura.

Rupturas...

Confieso que leyendo *Estética de la Modernidad* me acordé de aquella frase de Kierkegaard acerca de Hegel: «empeñado en explicarlo todo a cualquier precio». Desde la Modernidad hasta la moda femenina, pasando por *El nacimiento de Venus* de Botticelli, Unamuno, el nacionalismo o los toros, de todo hay allí. Ante tal amplitud, el filólogo debe tener un *animus suspicax*, aunque no confundamos *animus suspicax* con escepticismo: no es lo mismo distanciarse para entender antes de asentir o negar que creer que nunca se puede afirmar ni negar nada.

El caso es que semejante planteamiento solo es posible por el despliegue de un pensamiento, cuyas claves, en esencia, son dos: la voluntad de hacer estética, una, y la de concebir la historia en grande, la otra. Pero justamente esas claves son las que nos llevan, saltando por encima del pensamiento literario del siglo XX y después, a retrotraernos a una gran discusión de la segunda mitad del s. XIX: la rebelión empirista contra los sistemas del idealismo alemán, en que se trataba de liberar a la historia de cualquier *a priori* y de garantizar su cientificidad explicándola *iuxta propria principia* (Ferraris, 1988, 96). Y ¿cuáles serían los principios propios de la literatura? ¿se reduce a palabras o, si se prefiere, a ser texto? ¿se explica completamente por ser expresión del psiquismo del autor? ¿se justifica la obra literaria como emblema de relaciones de poder en una sociedad dada?

En otras palabras, ¿la *Metamorfosis* de Kafka nos dice algo por ser palabras, o por cómo se llevaba Kafka con su padre, o por cómo se situaba el autor respecto a la comunidad judía y los hablantes del alemán y del checo en la Praga de 1900? ¿o más bien habla a la imaginación mediante un símbolo que nos hace reflexionar en que el ser humano puede llegar a ser para el otro un bicho —«animales humanos»—, una plaga que hay que erradicar?¹ ¿no nos recuerda una tradición remota de transformaciones maravillosas y cuentos con animales que hablan? ¿y no desasosiega un relato sin patetismo alguno con una suerte de risa muy particular? En definitiva, hacer estética nos parece intuitivamente que es la forma de hacer justicia al arte, porque en él apreciamos formas de la imaginación que nos hacen reflexionar. Pero eso que parece lo justo es lo que rompe con buena parte de la teoría de la literatura del s. XX. Y por eso aquella crítica de «es que parece volver a preguntas del s. XIX» resultó ser el mejor elogio.

¹ El término alemán es 'bicho', no cucaracha, ni escarabajo, ni siquiera insecto. Y no es lo mismo. No interesa ahora si es una menipea, porque esa cuestión no se le aparece intuitivamente al lector, es ya fruto de investigación.

Primero es la que llamaremos ruptura retórica, término ubicuo en los escritos de Luis con coloración casi siempre negativa. Se explica fácilmente. El supuesto central de la retórica es la distinción entre *res* y *verba*: contenidos frente a palabras. Cualquier cosa discutible se puede expresar mejor o peor, se puede ser más o menos convincente al respecto. Así se justifica el estudio de la retórica, una técnica que no en vano surge en el marco de la ciudad que se gobierna enfrentando discursos y juzga los atentados contra las leyes por el mismo método. Y entonces todo va de las mejores palabras, las más adecuadas y en el mejor orden. Obviamente, Kafka no quiere convencernos de nada, solo muestra, hace ver –ya es bastante– y da que pensar.

De las otras dos rupturas, tiene más peso la que podemos llamar sociológica, lo que se entiende si reparamos en que los estudios culturales y el nuevo historicismo se van haciendo hoy hegemónicos en Humanidades y que, mediante la indistinción entre texto y contexto, aplanando la diferencia estética, no ven la literatura como obra de arte sino como emblema de las relaciones de poder, que además resulta ser *el poder*, en abstracto.

Pero volvamos al principio. Hablábamos de dos claves. La primera, la voluntad de hacer estética es la que pone al margen de la teoría literaria del s. XX. La segunda era la historia concebida en grande.² Naturalmente, la historia literaria no es una novedad, esa historia que se organiza por períodos –periodística, dice Luis– cada uno de los cuales comprende obras que comparten unos cuantos rasgos formales, unos temas...; todo ello en correlación con la historia social y política. Los nombres de los períodos son variopintos y como los de Edad Media o Renacimiento tienen su propia historia e implican ideología... excepto en Italia, donde, tal vez con mejor criterio, se recurre a términos neutros como *Quattrocento*, *Cinquecento*, *Settecento*, etc. No se trata en absoluto de esa historia, cuyos períodos se van estrechando según se acerca a

² A esta cuestión ha dedicado Luis un libro específico: *¿Qué es la historia literaria?* (2007).

nosotros y entonces recurre al método de las generaciones. Es más bien lo que la historiografía francesa llamó la larga duración, pero una duración que pretende remontar hasta el Paleolítico. Podrá parecer exagerado, pero es coherente con una estética concebida como estudio de las formas de la imaginación: la historia deberá empezar cuando empieza la imaginación o, lo que es lo mismo, cuando empieza la Humanidad, reconociendo que antes del cromagnon fue el neandertal o los denisovas, es decir, que hubo varias formas de Humanidad, desde luego muy anteriores a la escritura y, con ella, a lo que llamamos propiamente historia.

El primer modelo y el presente

La imaginación literaria (2002), así se titula el libro del que parte Luis para su particular viaje, que llega hasta *Estética de la Modernidad*. En *La imaginación literaria* está ya completa la arquitectura de este pensamiento, lo que no quiere decir que no haya habido cambios a lo largo de los veinte años transcurridos.

En el libro de 2002 ya está claro que el individualismo caracteriza el presente y ha conseguido la derrota del dogmatismo; y se valora en el individualismo una oportunidad para la unificación de la Humanidad, unidad necesaria para gobernar el mundo.

Ya en 2002 se plantea como tarea la construcción de una estética literaria, que, por cierto, enfrenta lo estético a lo bello y, desde luego, no entiende por estética el estudio sucesivo de las ideas de los filósofos al respecto, sino el esfuerzo por comprender la literatura. También hay en 2002 un propósito de trabajar por grandes conjuntos, no por obras individuales o agrupamientos limitados. E incluso una definición del método «histórico conceptual» que mantiene su validez hasta hoy: «El criterio para sostener si una obra es literaria es [...] si forma parte de un género literario y, por tanto, juega un papel en el conjunto de la literatura» (2002, 170). Con ello está dicho que el concepto de género ocupa

una posición central y hasta dará nombre a un grupo de investigación: GENVS.

Ya en 2002 y desde el prólogo mismo se definen unas categorías que deslindan las formas de la imaginación según los diferentes momentos históricos: tradición, patetismo, didactismo, humorismo y realismo. Y hay que subrayar que de las categorías se *deducen*, por emplear el verbo caro a los románticos, los géneros, justo al contrario del método habitual de agrupar obras por afinidades entre ellas.

Y ya en 2002, finalmente, la dialéctica entre la seriedad y la risa mueve la variación de los géneros, su aparición, su ocaso... La seriedad, que aparece con la historia y la desigualdad, se escinde en patetismo y didactismo y la risa se opone como alternativa a ambas.³ El patetismo ofrece héroes con los que identificarse y proporciona identidades, así la épica o la lírica; el didactismo expresa el desarrollo de la conciencia, tal el ensayo.

Frente a ellos, la risa que, en su versión popular, representa la pervivencia en plena época histórica del mundo tradicional de la oralidad y rechaza la desigualdad; mientras que, en la variante culta, reprueba cuanto no se ajuste a lo serio. Todo ello, dicho sea de paso, explica muy bien quiénes son los héroes, digámoslo así, de este pensamiento: Rabelais (con Bajtín), Cervantes, Dostoievski...

Volvamos a la pregunta del principio: si en *La imaginación literaria* se aprecia una arquitectura conceptual que se deja rastrear en los demás libros de Luis, ¿es que no ha habido cambios en los más de veinte años transcurridos desde entonces?

Aparte de lo dicho, creo que la variación más de fondo es el cambio de ver el futuro en el realismo a verlo en el simbolismo. De hecho, inspira un libro entero, de título bien expresivo: *Simbolismo y Modernidad* (2015). Ciertamente, *La imaginación literaria* remataba con el epígrafe «El sentido del realismo», en el que se veía en el idilio y la metamorfosis las vías para la superación del realismo (Beltrán,

³ Sobre la risa escribiría en 2011 una monografía, *Anatomía de la risa*, con una útil tipología de figuras, en la que no nos vamos a detener aquí.

2002, 310). Diez años después ya no es cuestión de posrealismo o superación del realismo sino abiertamente de simbolismo.

El simbolismo

Simbolismo y Modernidad (2015) representa un paso adelante. Poco importa que reúna artículos publicados previamente. Define y profundiza allí varios conceptos clave y sobre todo «símbolo» y «modernidad». Sobre el concepto de símbolo descansa toda su obra hasta hoy y, siendo un pensamiento que quiere mirar al presente y abrirse al futuro, el nexo entre ambos es ineludible.

Idea de Modernidad

Aparece, desde un principio, como la edad cuyo proyecto es el hombre-dios.⁴ Si en la Modernidad Dios ha muerto, como quiere Nietzsche, no hay más medida que la puramente humana. Ante sí tiene el ser humano la responsabilidad del mundo, sin poder exterior alguno en el cual apoyarse. La Modernidad representa, así, la mayoría de edad de la Humanidad. La verdad se compone ahora de un proyecto político, en esencia, el de la Revolución Francesa: libertad, igualdad, fraternidad; un proyecto científico, el intento de explicar todo a partir de la partícula elemental primera; y un proyecto estético-cultural, el simbolismo moderno y la cultura de masas. Parece obvio que el individuo aislado no puede hacer frente a estas tareas, que son para toda la Humanidad. De ahí que el individualismo se vea como «la etapa infantil de la Modernidad» (Beltrán, 2015, 16).

Si se puede pensar la Modernidad como mayoría de edad es porque su programa se funda en dos rasgos estructurales al ser

⁴ Con el segundo término del binomio tengo mis dudas. Si somos naturaleza, eso somos, una especie animal entre otras que, a diferencia del resto, tiene discurso, como ya sabía el Estagirita. Propiedad que ha permitido a la especie crecer y enfrentarse al reto de compartir el espacio sin destruirlo. Pero ese desafío sigue dentro de la lógica de cualquier especie animal.

humano: libertad del individuo, que en tanto que libre pretende tener una identidad, e igualdad de oportunidades, motor del cambio social. Justamente, la cultura es el factor de cohesión de las sociedades avanzadas, abiertas, y se caracteriza por universalidad (contrapartida de la globalización), masividad y diversidad. Unos rasgos contrapesan y en parte contradicen a los otros. Poderosas fuerzas se oponen al progreso: aunque limitadamente, la democracia responde a la demanda de libertad e igualdad; de la fraternidad nada hemos visto si no son gestos individuales o esporádicos. En cualquier caso, hay que guardarse de pensar que la cultura moderna se identifique con la ciencia; antes bien, tarea del pensamiento moderno es «realimentar el pensamiento elevado, nuevo, con el descubrimiento y estudio del pensamiento tradicional» (Beltrán, 2015, 28).

Desde luego, si algo queda claro después de este apunte, es que, desaparecida de escena la autoridad divina, la Modernidad es etapa de absoluta indeterminación, que se presta sobremanera a la confusión. En ningún sitio está escrito que la historia vaya a acabar bien. Y ante la enormidad de la tarea, la necesidad de recuperar el pasado —historia y antropología como disciplinas centrales—; repensar el presente; y, ante el futuro, recurrir a nuevos símbolos complejos que enriquezcan lo nuevo

Modernidad y Simbolismo

Un punto de partida que se repite: la idea de McLuhan de que la Modernidad es producto de la fusión del mundo primitivo (la oralidad) y el histórico (la escritura), mediante las nuevas tecnologías. El regreso de la oralidad tiene por consecuencia la retribalización de las sociedades modernas, fenómeno, por cierto, bien perceptible.⁵

⁵ No está tan claro para mí que el lenguaje de las nuevas tecnologías sea el de la oralidad o más bien el de una nueva forma de escritura que habría que investigar específicamente: es el caso del *Whatsapp*, por ejemplo. Lo que sí es indudable es

El Simbolismo, se afirma resueltamente, es la estética de la Modernidad. Simbolismo que viene a coincidir con el Modernismo, pero en sentido amplio, no en el hispánico que lo identifica escolarmente con la poesía de Rubén Darío, etc. Con este valor, «representa la convergencia de las estéticas premodernas – recordemos: patetismo, didactismo, humorismo– con las culturas de la oralidad» (Beltrán, 2015, 41). En lo que coinciden dos contrastes, entre lo premoderno y lo moderno (y recuérdese que esto último se vincula a la aspiración a la igualdad y la libertad), de un lado; de otro, entre oralidad, propia del mundo prehistórico tradicional, y escritura. Obviamente, en estos términos el Simbolismo no puede limitarse a Rimbaud, Mallarmé, Debussy, etc.

Al contrario, hay aquí una enérgica afirmación de la necesidad de pensar «en grande» y a ello responde que, en un paso adelante aparezca un término nuevo: «el simbolismo moderno representa la fusión de un simbolismo *hermético* serio [subrayado mío] con un simbolismo humorístico» (Beltrán, 2015, 49). El hermetismo se explica por referencia a la asimilación, por parte de la Antigüedad y luego del Humanismo, de la magia tradicional. Pero está, además, el otro simbolismo, directamente tradicional, que procede de la cultura popular y folklórica. La Modernidad, cuando triunfa el individualismo, sería el momento de la gran mixtificación⁶

que ya no estamos ante la escritura clásica, pensada para el almacenamiento y conservación de lo escrito.

⁶ El concepto de mixtificación, necesario para explicar la evolución de los géneros, se define por primera vez en *La imaginación literaria* (Beltrán, 2002, 60-61): rota la correspondencia entre formas y valores propia de la tradición, se da una confusión que permite absorber por la seriedad motivos de la risa; y en un segundo momento, diluir la frontera entre seriedad y risa. Quizá resulte más claro en *Estética de la novela* (2021). Intervienen dos factores: el cambio histórico, por ejemplo, la transición de las sociedades primitivas a las históricas; y la mezcla de géneros preexistentes que puede dar lugar a uno nuevo, por ejemplo, la novela, que surge a partir de distintos géneros orales tradicionales. Si se quiere una definición conceptual en una sola frase: «Esa tendencia a fagocitar géneros menores o anticuados es lo que he llamado *mixtificación*» (Beltrán, 2021, 26). En principio hay dos momentos de mixtificación: irrupción de la historia, que da paso a la novela; y aparición del individualismo.

que produce una forma «nueva, demoníaca, moderna, a la vez dramática y cómica» (Beltrán, 2015, 55).

Después de discutir el enlace entre simbolismo y Modernidad viene, como es inevitable, el momento afirmativo. Si la Modernidad es, como se afirma por primera vez en 2015, creo, la mayoría de edad de la Humanidad; y si la imaginación es la facultad central, necesita recurrir a toda clase de recursos humanos y, entre ellos, a los símbolos (ya los pensadores de Jena en 1800 reclamaban una nueva mitología). Se necesitan ahora símbolos complejos –o temas radicales, o mitemas, o mitologemas, como también se han denominado–. E incluso habrá que aventurarse a proponer una relación:

el viaje, la educación, el infierno y la ciudad, lo demoníaco, el humorismo tragicómico, el hombre inútil, ciertas imágenes activas de mujer, el andrógino... son los grandes símbolos modernos. Estos símbolos complejos actúan como puentes privilegiados entre alta y baja culturas, dominando la cultura de masas (Beltrán, 2015, 160).

Relación esta a la que siempre me he preguntado si no habría que añadir el profesional y/o el mercenario, o este último como variante específica del primero; y no pensando solo en las novelas de Pérez Reverte, sino en no pocas películas. Una amplia sección del libro de 2015 está consagrada al estudio de algunos de ellos y de algunos autores representativos. No me voy a detener, pero sí recordaré que películas como *Blade Runner* o *El último emperador* se dejan relacionar sin problemas la primera con lo demoníaco y con el hermetismo; la segunda con la educación. Prueba de que desde estos símbolos complejos es fácil descender a obras en particular y no solo literarias.

La segunda generación

La innovación que representa *Simbolismo y Modernidad* no podía quedar sin consecuencias y a ellas responden los títulos

siguientes. *GENVS* (2017), que citaremos así por abreviar, desde su primera página declara expresamente ser la reescritura de la imaginación literaria, pero con otra dimensión. En 2002 se explicaba el despliegue de la imaginación desde la dialéctica entre la risa y la seriedad. *GENVS* se propone ser tridimensional. No deja de ser significativo que aparezca en primer término un autor que se convierte en habitual desde entonces: Alexis de Tocqueville, con su noción de que la Humanidad avanza mediante revoluciones y de la revolución moderna con la igualdad como objetivo. El propósito es claro: relacionar imaginación y revoluciones sociales respetando la autonomía de cada esfera.

Tridimensional decíamos, puesto que se trata de atender a tres escisiones: la que se da entre la alta y la baja cultura; la que se da entre oralidad y risa; y la trayectoria de las figuras de la imaginación.

Y efectivamente, si comparamos el primer capítulo de uno y otro libro comprobaremos que el desarrollo en *GENVS* es mucho más amplio: se introduce el concepto de «oratura», un intento de superar la frontera entre oralidad y escritura fijándose, en vez de en la diferencia técnica entre ambas, en la igualdad del simbolismo tradicional. Rige entonces la doble escisión elevación-igualdad y seriedad-risa. Lo cual tiene consecuencias hasta en la organización del material. Por ejemplo, en 2017 se anteponen la canción folclórica y el cuento tradicional –tiempo del crecimiento– a la epopeya homérica –tiempo de la aventura–, que era la primera tratada en 2002. En términos parecidos, el capítulo de 2002 «La seriedad» ahora dice «La revolución de la desigualdad y la cultura de la seriedad». Y lo mismo para el resto: la tercera dimensión introduce una mayor complejidad y también mayor poder explicativo.

Todavía hay otras dos novedades de interés en *GENVS*. Tocqueville reaparece en el penúltimo capítulo para introducir la cultura moderna, que caracteriza el binomio igualdad y libertad; y la pregunta por el sentido del posrealismo de 2002 es ahora decidida afirmación del simbolismo moderno. Y, segunda novedad, un nuevo capítulo propone una serie de figuras de la imaginación: el hombre

de bien, figuras de la risa, y el hombre inútil como figura específicamente moderna.

La Prehistoria

Sorprende bastante cuando se lee a Bajtín su repetida apelación a la Prehistoria, como si supiéramos gran cosa de ella. Pero es estructural a la noción de «gran tiempo». En el *Rabelais* postula una prehistoria de miles de años para la historia de la risa en el autor, un tiempo unitario y folklórico en que la risa acompaña a la renovación de la vida. Un tiempo utópico, parece. Un auténtico postulado para explicar la síntesis entre la cultura y lo popular propia de Rabelais.

En el pensamiento de Luis aparece igualmente la Prehistoria y de forma significativa, tanto en 2015 como en *GENVS*, pero con un perfil propio. Es necesario detenerse un momento en ella porque, en paralelismo con la interpretación bajtiniana, a ella se apela con frecuencia para justificar conceptos constitutivos, sobre todo el de hermetismo y del grotesco.

Hay una primera alusión a la edad de oro platónica como la edad de la inocencia, «un mundo cerrado de tribus, sin escritura, sin dinero, sin un saber repartido en disciplinas» (Beltrán, 2015, 363). Es decir, un mundo sin desigualdad y de doble cara: fraternidad (entre aristócratas) y barbarie. En *GENVS* el desarrollo es mayor y se basa en la Prehistoria de la Antropología, accesible por sus testimonios, pero también por la vida de algunos pueblos que todavía hoy se sustraen a la cultura moderna. Proporciona el marco para el concepto de *oratura*, arriba mencionado, que intenta superar el oxímoron literatura oral. La frontera no sería entre memoria y letra, sino entre tradición (barbarie), de unidad entre la vida y la imaginación creadora, e historia, de autonomía relativa entre vida e imaginación, cuando la unidad de la cultura sustituye a la unidad de la vida (Beltrán, 2017, 38-39). La cultura se escinde en popular y elevada y evoluciona, heredando la tradición y haciendo frente a las

exigencias de la vida, según la doble oposición que ya conocemos: elevación / igualdad y seriedad / risa.

Argumento unitario para el simbolismo tradicional es la lucha del bien contra el mal, donde se entiende por bien lo que cohesiona al grupo o la horda y permite su supervivencia. Ese marco general autoriza a introducir la noción de géneros del discurso para la Prehistoria por vía de hipótesis, calcando los datos de la Antropología: géneros de la actualidad y el pasado reciente; géneros de los orígenes (lo fuera del tiempo), géneros de lo mágico-simbólico y los juegos. A partir de ese principio, las etapas – Paleolítico, Neolítico, Historia– y unos géneros que vienen a coincidir con los que ya figuraban en *La imaginación literaria*, pero ahora con un basamento más profundo. Y en su centro, el imaginario tradicional, sin fronteras entre dioses y hombres, entre vivos y muertos, entre lo serio y lo cómico, sin límites, sin crítica, que exige credulidad... una utopía que ofrece al futuro un tesoro ilimitado de imágenes.

El grotesco⁷

En coherencia con el marco general de una teoría que lee siempre la pervivencia de lo primitivo en lo histórico, el grotesco vuelve en *GENVS* en relación con el humorismo y de nuevo, en la misma posición, en *Estética de la Modernidad*: «El grotesco es el caudal de imágenes acumulado durante milenios de vida en la igualdad y en la diversidad más elementales» (Beltrán, 2017, 267). No es, pues, fenómeno de menor relevancia.

Aparece cuando el humano del Paleolítico «se ve inerme ante la Naturaleza» y se defiende de ella mitificándola. Es el mundo de la fabulística primitiva, en la que conviven animales y humanos, y conlleva dos caras, crueldad y alegría, que irán distanciándose en la etapa histórica (Beltrán, 2017, 42). Es el mundo de la horda, en el

⁷ Respetamos la forma cómo lo escribe Luis. «Lo grotesco» quizá resultara más idiomático.

que la risa acompaña el tránsito entre la vida y la muerte. La idea central, me parece, es la de que las imágenes del grotesco, que enlazan las series corporales, no solo: a) perviven fragmentadas en la creatividad histórica; sino que: b) la fundan, bien por seguir presentes, bien por provocar una reacción.

La verdad es que el tratamiento del grotesco permite explicar fenómenos históricos y del presente de una forma casi ilimitada. Sigue un «método», el de la recuperación de la unidad originaria; está ligado –todavía hoy– a la fiesta,⁸ y en la Modernidad se bifurca en grotesco de la crueldad y grotesco realista. En estas condiciones podemos reconocerlo en variedad de géneros, desde los próximos a la tradición oral: el cuento, la balada, la leyenda; y ya, en la transición al mundo histórico, en la comedia; hasta en géneros de la escritura, como la sátira, la menipea, la parodia y otros géneros de la risa y formas del humorismo.

En estas condiciones, se comprende que la *Estética de la Modernidad* vuelva sobre el asunto. Allí se repasan las etapas del grotesco, con un subrayado: el mundo histórico supone un «cataclismo» para el grotesco (Beltrán, 2025, 107), que, si en un principio resiste en la cultura popular, más tarde reacciona contra el héroe épico y, más ampliamente, contra la elevación literaria, lo que contribuye al nacimiento de la novela. El grotesco se infiltra en la cultura elevada –recuerda Luis los grabados de Goya– y se escinde en las variantes citadas: fantasía y realismo, en las que alientan en diverso grado la tendencia originaria a lo obscuro y lo particular. El grotesco fantástico se mantiene en diversos fenómenos de la cultura de masas, desde Drácula y el vampirismo al cine de catástrofes; el realista, que ha producido las obras de más relieve, se combina hoy con la destrucción de la tierra natal y ahí, por ejemplo, *Cien años de soledad*.

⁸ Se puede así tratar con los toros. Conviene siempre hacer el esfuerzo de comprender: es una fiesta con un lado cruel, qué duda cabe, pero una fiesta, lo que ayuda a explicar su pervivencia y, dicho sea de paso, enseña algo acerca los humanos. De donde no se sigue, claro está, que haya que defender a toda costa su continuación.

El hermetismo

El hermetismo es, en cierto modo, paralelo del grotesco, pervivencia de lo más remoto que llega hasta hoy. No se limita a un canon bien definido y a su auge a partir del neoplatonismo del *Quattrocento*. Aparecía ya en *La imaginación literaria* (2002, 181) como variante del didactismo, una variante que va del *Evangelio de Juan* hasta Borges, cuya unidad solo la estética permite apreciar. Sus raíces remotas, en la risa y lo popular; concibe el mundo como un enfrentamiento a muerte entre el Bien y el Mal. Aunque los géneros herméticos tuvieron su apogeo en los siglos XVI y XVII, la Modernidad le da nuevas posibilidades, sobre todo en la lírica y el drama.

En *Simbolismo y Modernidad* se formulan unas tesis que luego van a repetirse ¿Por qué el hermetismo en la Modernidad? Frente a la idea de que es una reacción contra la industrialización; o de que se justifica por la influencia de Swedenborg; se echa mano aquí de la idea de McLuhan que ya conocemos: el presente como aldea global que sintetiza oralidad y escritura. Y recuérdese que la oralidad era inseparable de la imaginación tradicional cuyos rasgos eran, entre otros, hermetismo y simbolismo. En el corazón del primero está la magia, «saber unitario que conoce los secretos del cosmos» (Beltrán, 2015, 67), caracterizado por una unidad esencial exigida por la necesidad de salvación. Rige las obras en las que se reconoce el hermetismo la ley de la necesidad. Y, sobre todo, el final: el hermetismo como respuesta al problema de la integración de vida y saber: hay un sentido que la Humanidad ha de encontrar para «alcanzar el reino ilustrado de su espíritu» (2015, 78).

Con tales premisas, se comprende que nos volvamos a encontrar el hermetismo una y otra vez a lo largo de la obra de Luis, en cada momento con su perfil propio. En *GENVS* (2017, 249) de nuevo como momento del didactismo. En *Estética de la novela* (2021, 256) con especial atención a la novela hermética o de crisis y un

análisis demorado de *Rayuela*; sin olvidar la espléndida *El ángel vencido* (2001) de nuestro querido José Luis Rodríguez García, que encuentra así un marco explicativo. Finalmente, en *Estética de la Modernidad* (2025, 118), un nuevo capítulo sobre el hermetismo, que aparece ahora como «la cara opuesta a la de la risa».

En consecuencia...

Es bastante natural que después de *GENVS* la obra de Luis se haya prolongado en una doble dirección: *Estética de la novela* (2021) y *Estética de la Modernidad* (2025). A problemas de la novela había dedicado un par de libros iniciales a los que luego nos referiremos; ahora vuelve sobre ella, pero aplicando la concepción ya alcanzada.

En *Estética de la novela* yo diría que hay alguna declaración que profundiza lo visto pero también alguna novedad: sobre todo los conceptos de mixtificación (cfr. n. 5) y protonovela. Intentaremos dar una idea a partir de ellos.

Previamente, es interesante la caracterización de su teoría, que presenta de un modo muy gráfico como inversa a la de Lukács: de la filosofía de la historia —el materialismo dialéctico— a la historia de la novela, mientras que él procede a la inversa. En concreto, «cada etapa de la travesía del espíritu humano» (Beltrán, 2021, 17) formula unos retos a la imaginación y las respuestas de esta acaban produciendo el discurso político. Ahora bien, «la novela es una de las regiones más transparentes de esa imaginación». Parece natural, en consecuencia, que el estudio de la novela sea central, como que proporciona algo así como el mapa evolutivo de la imaginación humana. En particular, se considera la novela un instrumento cultural privilegiado de las sociedades históricas. Son sociedades duales, cuya cultura se separa en elevada y popular, que, sin embargo, no se rompen porque disponen de «puentes comunicativos». El primero es el lenguaje, cierto, pero el segundo sería la novela, que integra géneros de la oralidad en la escritura y sirve de puente entre la cultura elevada y la popular.

Diríamos que «El marco teórico» propone para la novela el aparato conceptual que se edificó en *GENVS* y que se aplicará ahora monográficamente según las tres dimensiones: palabra, tiempo, personaje.

En cuanto a la protonovela, es una propuesta nueva que pretende recuperar la discusión del s. XIX sobre los orígenes. Consistiría en un género de transición entre la descomposición de los tradicionales y el surgimiento del género nuevo, esto es, entre los dos pasos de la primera mixtificación (cfr. n. 5). Para justificarlo se señala un corpus (historias bíblicas como las de *Job*, *Jonás* o *La casta Susana*) y unos rasgos: puente entre oralidad y escritura; receptividad hacia géneros de la actualidad viva; con versiones en varias lenguas; de simbolismo renovador mediante fórmulas como el testimonio, el caso, el viaje, la prueba, la vida, las sentencias, el juego, la leyenda local...

A partir de la trama anterior, *Estética de la novela* examina las formas de la novela tradicional y —es la segunda mixtificación— las de la moderna, ya inseparables del simbolismo. La clave de la Modernidad es la idea del hombre-dios, que ya conocemos, con una tarea por delante, la de hacerse cargo del gobierno del mundo. Ello conlleva un simbolismo nuevo e integrador, capaz de fundir y superar todas las escisiones, lo que permite repasar formas diversas, sin olvidar la novela popular.⁹

Tal como se configura la teoría se extiende desde la *Ciropedia* de Jenofonte hasta *El tiempo entre costuras*, pasando por la *Comedia* dantesca. A favor de un tratamiento que hace justicia a lo proteico del género, que no desprecia variantes cultas ni populares y no reincide en la obsesión por la muerte de la novela, simplemente contraintuitiva. Con el peligro, eso sí, de extensión indiscriminada del término. Luis lo reconoce y lo discute al ocuparse de la *Ciropedia*, la *Comedia* del Dante y *El Crítico*n (Beltrán, 2021, 107); lo argumenta

⁹ En la novela erótica el panorama reciente es más amplio que el de la autoría masculina y para hombres. Después de *Historia de O*, se multiplican las de autoría femenina y pensadas para un público indistinto. Varias han pasado al cine.

de forma convincente, pero el peligro de imperialismo conceptual sigue ahí. No veo la ganancia de someter algo tan particular como la *Comedia* a una categoría general. Algo habrá que dejar que no sea novela para que podamos hablar de novela.

Finalmente, no es de poco interés la apertura hacia la presencia del género en otras culturas, que no solemos tomar en cuenta.

Y vuelta al principio

Empezamos refiriéndonos a *Estética de la Modernidad*, último libro hasta ahora, con un subrayado del aspecto productivo de la Modernidad, porque «salva a colectivos como el de las mujeres, los niños, los ancianos, los homosexuales y los explotados [...], condenados y privados de vida en las culturas premodernas» (Beltrán, 2025, 20).

El libro se organiza en tres partes: estética; unos cuantos autores en dos series, eslava e hispánica; y categorías.

En la primera, la Modernidad como mayoría de edad «autoculpable» de la Humanidad *sapiens*, supongo que culpable por no practicar el *sapere aude* lo bastante como para no poner en peligro su propio hábitat y a sí misma. Siendo la imaginación la facultad humana fundamental para responder al desafío, cumplirá profundizar en las formas que corresponden a la Modernidad, es decir, el Simbolismo moderno.

No vamos a repetir resultados que han aparecido ya antes. Recordemos solo que el centro es el individuo, visto en positivo como sujeto de derechos, y la aspiración a la igualdad el motor de los cambios sociales. Con un reconocimiento claro de que somos naturaleza y, en consecuencia, una reivindicación del materialismo. En este mundo de creciente complejidad, caracterizan a la cultura su universalidad, masividad y diversidad (Beltrán, 2025, 29).

En *Estética de la Modernidad* es donde más lejos ha ido Luis en el intento de precisar su concepción de la estética. Y hay una

contraposición que se persigue desde 2002 y ahora desde la introducción misma, entre estética y belleza. Simplificando, se vincula la idea de belleza con la desigualdad y con lo sensorialmente agradable, esto es, con el gusto; lo que haría difícil discernir lo bello natural de lo bello artístico. Mientras que, frente a lo bello, lo estético requiere una actividad de comprensión inteligente. La conclusión: el abandono del concepto de belleza.

A mí esto me plantea serias dudas. El ejemplo de Luis es: ¿se puede decir del *Menipo de Gádara* de Velázquez que sea bello? ¿O, en mi ejemplo, de la *Metamorfosis*? Bellos en el sentido de la *Venus del espejo* o de Rilke, ciertamente, no. Ahora bien, ¿extiende el *Menipo* las fronteras de lo pintable, que presenta Velázquez con una morosidad que ennoblece, o enseña algo Kafka acerca de lo que somos? Y, de ser así, como creo que lo es, ¿no sería mejor reformular el concepto de belleza a desecharlo radicalmente, renunciando de paso a una tradición filosófica no despreciable?

Me limitaré a un ejemplo. El caso de Gadamer (1960), cuya tesis central es que la verdad desborda al método; en otras palabras, el arte forma parte de *la verdad y dice la verdad*, por lo que requiere ser comprendido. Pero justamente eso es lo que lo hace arte bello. ¿No podemos ver la belleza precisamente en que una estructuración que se percibe por los sentidos nos diga algo esencial?

El mismo problema me suscita el lado perceptivo de las obras, que casi se pasa por alto. Para que podamos hablar de forma interior es necesario que haya forma externa y percepción sensorial. En caso contrario no hay acontecimiento. Hay un aparato técnico en la obra de arte del que la estética no puede prescindir; otra cosa es que se pretenda reducir la obra de arte a aparato técnico. De llevar lo anterior a sus últimas consecuencias, quedarían fuera de la estética las artes que no se sirven del lenguaje.

Finalmente, el problema del gusto. Primero, creo que es un dato de experiencia con el que hay que contar. El propio Luis apela al gusto para justificar la presencia de Landero o Zúñiga en su libro (Beltrán, 2025, 242). Segundo, el gusto es mucho menos

radicalmente individual de lo que se afirma: no leemos el mismo Cervantes que sus primeros lectores... pero seguimos leyendo a Cervantes. La prueba del tiempo, a la larga, no miente.

Para mí el problema de la estética es una discusión abierta y como tal la planteo. Hay belleza, creo, cuando hay profundidad; profundidad que es sentido que no se agota en la primera impresión o en la epidermis y, en eso, claro, estamos de acuerdo.

Por lo demás el libro define tres dimensiones de la estética en la Modernidad: hermetismo, humorismo y ensimismamiento (2025, 75) y da cuenta de aspectos del presente como la masividad, las controversias artísticas, el peso del mercado, el espectáculo... Son muchos hechos y fenómenos los que caben aquí y de forma convincente.

La relación de símbolos que citamos arriba, procedente de *Simbolismo y Modernidad*, organiza el resto del libro. Una sección presenta interpretaciones de autores eslavos e hispánicos, con Italo Calvino en el centro. Y aparte ya del interés que puedan tener por sí, aquí Luis se presenta y nos descubre su vínculo con Zúñiga como maestro en el vínculo entre simbolismo y Modernidad.

La última sección del libro repasa tres categorías premodernas, viaje, idilio y costumbrismo. Son más que temas, lo cual creo que les hace justicia, son categorías de origen remoto que se adaptan y reformulan en la Modernidad. Y allí figura la reflexión sobre idilio y nacionalismo, con la sabia conclusión de que, dondequiera que se pretende fundir literatura y política, se subordina aquella a esta.

El fundamento histórico

Yo diría que parece como si Luis pensara esta estética al tiempo que la iba fundamentando históricamente. O incluso hubiera buscado el fundamento histórico antes. Y en relación con la compañía, constante en su obra, de Bajtín.

Hemos hablado arriba de ruptura retórica, pero no es la primera vez que se produce algo semejante. En 1924 Mijaíl Bajtín había reconocido la altura científica del formalismo ruso, lo que no le impedía criticar lo que llamaba estética material, esto es, la reducción de la obra literaria al material que la constituye, las palabras. Ya entonces había concluido: «La poética definida sistemáticamente debe ser la estética de la creación literaria» (Bajtín, 1924, 16). Recordemos que para el formalismo era preciso rechazar la estética simbolista y, más en general, la estética filosófica por miedo a la abstracción de su terminología. Es el momento en que las humanidades, que sufren del complejo de no ser científicas, intentan convertirse en ciencias humanas. Pues bien, Bajtín llama a no tener miedo de la filosofía y enlaza sin temor con el legado del 1800 alemán.

Las claves del pensamiento de Luis implican, ya lo advertí, una cierta visión histórica y unas compañías. La de Bajtín está presente desde el principio, desde luego, y de varias maneras, pero no es la única. Él mismo lo dice y, además, nos da una relación de pensadores; es significativo que, aunque en su libro último se incline más bien por filósofos como Kant o por el 1800 alemán, en otros momentos anteriores haya mencionado a Frye, Auerbach, Goldmann. Todos tienen en común ser pensamientos abarcadores, que intentan entender la literatura como totalidad; nunca tal obra en particular, o tal autor o tal período.

En fin, el caso es que para llegar a la *Estética de la Modernidad* hubo que apoyarse en la historia del pensamiento literario. Creo que aparece sobre todo en *Estética y literatura* (2004). No es una historia al modo clásico. Se ha dicho que el concepto de átomo es el más fuerte de la historia de la ciencia y es griego; pues bien, yo diría que el concepto de mimesis es el más fuerte de la historia de la estética y también es griego. En concreto, es central en Platón y lo es en Aristóteles. Se traduce al latín por *imitatio*, cuyo significado y alcance difiere esencialmente del griego: no en vano, como ha demostrado Havelock, en griego el concepto se relaciona con la oralidad y en

latín con una sociedad letrada. Y, sin embargo, no encontraremos aquí una palabra sobre la cuestión. Así que no estamos ante una historia que pretenda reflejar exhaustivamente el pensamiento de los autores, estamos ante una historia orientada en una dirección bien definida.

En principio, lo que intenta Luis con su selección de «encrucijadas» y «escenas del drama del pensamiento literario moderno» es perseguir, primero, una lucha entre retórica y estética que llega hasta el presente; y segundo, cómo se constituyen los posibles elementos de esa estética cuya aportación principal reconoce en Bajtín. Son sobre todo tres cuestiones: el problema del objeto estético; la dialéctica interna de la estética; y la teoría de los géneros. Con un momento de ruptura que corresponde precisamente a 1800 en Alemania.

La primera cuestión consiste en la necesidad de concebir la obra como acontecimiento cuyos momentos son autor y lector, de un lado; y de otro, como tensión entre forma y material. Con el subrayado de que la forma es la interior de Schiller o Schlegel, mientras que el material es el lenguaje. Lo inverso a la habitual distinción entre forma y contenido.

La segunda es la dialéctica entre dos polos: la estética folklórica, la del mundo igualitario presidido por la risa de la Prehistoria, frente a la estética de la desigualdad (patetismo y didactismo), que surge con el poder y a la que define como «sublimadora, jerarquizadora, rígida y retórica» (Beltrán, 2004, 135), por aquello de que el poder necesita mitos, elevación, jerarquía, etc.

Y a partir de la segunda cuestión *deduce* –y de nuevo empleo el verbo con plena conciencia de que resultaba muy querido para los románticos– la teoría de los géneros. Estructura esta teoría la doble dialéctica entre risa y seriedad y entre oralidad y escritura. Bastará decir que, en coherencia con el estilo general de su pensamiento, hay un héroe para los géneros que es el novelístico, por aquello de que en él se reconoce una progresividad, así como la mayor apertura a la oralidad y la risa.

Qué Bajtín

Es inevitable formularse la pregunta del epígrafe. Porque, para quien conozca la obra del autor ruso tal como ha llegado a nosotros, parece como si hubiera dos Bajtín: uno el de *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, que conocimos primero en francés y solo mucho más tarde en traducción española; y, otro, el de los libros sobre Rabelais o Dostoievski o sobre *Teoría y estética de la novela*, en traducción, por cierto, manifiestamente mejorable, o *Estética de la creación verbal*, este sí, fiable.

En cierto modo, algo así se aprecia en el trabajo de Luis. Dos libros primero emparentados que es fácil relacionar con el Bajtín de la enunciación: *El discurso ajeno. Panorama crítico* (1990) y *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela* (1992). Y el resto, desde *La imaginación literaria* (2002), tras una clara cesura con los dos primeros y que sienta unas bases cuyo despliegue llega hasta la *Estética de la Modernidad* (2025).

Merece la pena ilustrar esta diferencia recordando de qué se hablaba en los libros de 1990 y 1992. La cosa iba de la enunciación narrativa, que tanto nos apasionaba por esos años; recuerdo, por ejemplo, la riada bibliográfica a propósito de las voces en el *Quijote*. En *El discurso ajeno. Panorama crítico* (1990), había un repaso bibliográfico por los múltiples acercamientos al problema. Y, en relación con ello, en *Palabras transparentes*, primer libro importante, partía de la voz *dual*, característica de la enunciación narrativa, separando enunciador, orientado a las palabras, y sujeto cognitivo, orientado a los contenidos temáticos; y distinguiendo dos correlaciones: de personalidad *yo/él* (*tú* nunca es persona narrativa); y de subjetividad. Sobre esa base proponía el siguiente cuadro del sistema personal:

YO: –en narrativa impersonal, corresponde al autor

–en narrativa personal, puede ser enunciador (excepto en EIL) y es siempre sujeto cognitivo

–el *tú autorreflexivo*, que es en realidad un *yo*

ÉL: –en narrativa impersonal:

–grado cero de narrador

–enunciador, que corresponde a personajes

–sujeto cognitivo: la *figural narration* de Cohn

–en narrativa personal: –grado cero de narrador

Un cuadro complejo, a partir del cual estaba en condiciones de dar cuenta de las diferentes posibilidades en la novelística española. Algo así como lo que había hecho Bajtín en la segunda parte de *El marxismo y la filosofía del lenguaje*.

Pero por más que Bajtín esté muy presente en la obra de Luis e inspire de hecho, en no poca medida, el arranque que supuso para él *La imaginación literaria* (2002), tampoco lo ha seguido de forma acrítica o servil. Hay un ejemplo al que ya hemos aludido y que me parece muy significativo. Tiene que ver con el utopismo presente en el pensamiento bajtiniano. Su prehistoria igualitaria y presidida por la risa se matiza en 2025 de forma significativa. Efectivamente, Luis distingue entre las hordas de cazadores-recolectores y el régimen agrario en que empieza la desigualdad y, para las primeras, si se habla de figuras de la imaginación, también se reconocen en ellas los dos polos de crueldad y alegría. «Crueldad de los humanos con las otras especies vivas y con los humanos mismos» (Beltrán, 2025, 106). Del mismo modo, si todo apunta en Bajtín a la superación del realismo, en el libro de 2025 ya no habrá etapa superior del realismo sino, abierta y explícitamente, simbolismo.

Actividad editorial

Otro aspecto que merece destacarse en relación con Bajtín y la teoría, en general, es la actividad traductológica y editorial. De ella hay que destacar su carácter no oportunista, quiero decir, que Luis se ha ceñido a los núcleos principales de la evolución de su pensamiento.

Empecemos por Bajtín. Que por circunstancias varias la traducción de los textos de *Teoría y estética de la novela* era, me repito, muy mejorable no era ningún secreto. De ahí el esfuerzo de sacar a la luz *La novela como género literario* (2019), donde por primera vez se pueden leer en español, en forma fiable, los documentos del tomo III de las *Obras completas* del autor ruso, en traducción de Carlos Ginés Orta. Por cierto, Premio Nacional de Edición Universitaria a la mejor traducción de 2019. Donde es importante que los textos se organicen no por orden cronológico sino con criterio significativo: teoría del género novelístico; la imagen del personaje; la imagen del mundo; la imagen de la palabra; más un anexo. Y es importante porque allí se puede apreciar el trayecto desde la teoría de la novela en dirección a la estética.

Naturalmente, Batín tiene un contexto y al mismo esfuerzo responde la edición de *La novela. Destinos de la teoría de la novela*, de Lukács (2020). Es que Bajtín, aun no compartiendo la idea de la novela como epopeya burguesa, propia de Lukács, sí se inspira en él para rebasar la concepción de la novela en dirección a la filosofía y la estética (Beltrán, 2021, 120). Y sobre todo que, como queda claro en *Estética de la novela*, Bajtín y Lukács son las dos únicas filosofías de la novela dignas de tal nombre en el s. XX.¹⁰ Tenía pleno sentido, entonces, traducir y editar en español, por primera vez, el ensayo de Lukács para la *Enciclopedia literaria* soviética con la ponencia de presentación y la discusión subsiguiente

Retengamos un aspecto del libro, este ya desde mi propio punto de vista: pone de manifiesto los pros y contras de los grandes relatos como método histórico. Pues si es verdad que proporcionan esquemas explicativos que permiten encuadrar múltiples hechos, se arriesgan siempre a no ver lo que no encaje en el esquema propuesto, en otras palabras, al dogmatismo.

¹⁰ Conviene recordar la gradación entre defensas, que pretenden abrir un espacio para el género; ideas, que se centran en aspectos y expresan el crecimiento del género; y filosofías, que iluminan el género, pero situándolo en la literatura como un todo y en el mundo histórico (Beltrán, 2021, 33).

Además, tirando del hilo de la larga duración histórica aparece en la obra de Luis la Gran Historia (*Big History*) de Fred Spier y otros, que amplía enormemente el alcance. Ya no es que se pretenda abarcar la sociedad del Paleolítico, es que se pretende hacer la historia del universo en su conjunto, buscando la continuidad entre el mundo físico y el humano. La historia se concibe como un proceso de resolver problemas y, al historiar el mundo humano, surge el concepto de régimen: constelación de interdependencias que se ajustan a un orden en respuesta a problemas sociales, psicológicos y ecológicos. Concepto este que vemos aparecer como estructurador en la *Estética de la Modernidad* (2025). Tenía sentido, entonces, impulsar la publicación de *La gran historia y sus regímenes*, de Spier (2023), representante de esta teoría.

Bastará cerrar este apartado con una simple alusión a los volúmenes colectivos impulsados y con el apoyo del grupo GENVS. Solo quiero destacar el mismo carácter no oportunista de títulos y temas, todos vinculados estrechamente con los núcleos de su pensamiento: teoría de la novela, novela corta, didactismo, géneros menores. Un ejemplo concreto: si se centra en una figura particular, la de Baquero Goyanes, es por su carácter innovador que le permite emparejar su teoría con la de Bajtín.

Interpretación anagógica

En dos momentos se defiende en *Estética y literatura* (2025, 20, 209) la primacía de la interpretación anagógica sobre la literal. Digamos, por simplificar, que la filología alejandrina (y toda filología, al menos en primera instancia) será literalista, consecuencia lógica de la necesidad de fijar los textos de los poemas homéricos e interpretarlos.¹¹ Y que habrá que esperar al triunfo del cristianismo

¹¹ En defensa de la letra: no conviene olvidar que si tenemos textos es gracias al literalismo de la filología y que, como sabían bien los medievales, solo se puede argumentar basándose en la letra. Volviendo a *La Metamorfosis*, antes de discurrir sobre el posible sentido general de la obra, hemos de estar de acuerdo en que hay

y con él al de la trascendencia para que se distinga una interpretación anagógica:¹² *Littera gesta docet, quid credas allegoria/ Moralis quid agas, quo tendas anagogia*. Lo que viene a decir: la letra enseña los hechos; la alegoría, lo que hay que creer; la tropología, cómo actuar; la anagogia, a dónde orientarse.

Tomás de Aquino lo expone con claridad:

El sentido espiritual, ordenado a creer rectamente, puede fundarse en aquel modo de figuración por el que el *Antiguo Testamento* figura el *Nuevo*; y así es el sentido alegórico o típico, según el cual las cosas que sucedieron en el *Antiguo Testamento* se exponen acerca de Cristo y la Iglesia; o bien puede fundarse en el modo de figuración por el que a la vez el nuevo y el antiguo significan la Iglesia triunfante, y así es el sentido anagógico (*q. 6 a. 2 co.*).

Que un pensamiento totalizador llame a la interpretación anagógica, se comprende; la reformula como «construcción de un sentido histórico en el devenir del espíritu humano» (Beltrán, 2004, 21). En otras palabras, se defiende la anagagé en tanto que no se detiene en el hecho aislado, sino que lo sitúa en relación con el «gran tiempo»: de la Prehistoria a un futuro indeterminado; aunque sustituyendo la trascendencia por pura inmanencia. También habla Luis de fe: «fe en que el destino de la actual Humanidad depende de la existencia de un sentido universal que recorre toda la creación. Ese sentido es previo a la existencia de la Humanidad» (Beltrán, 2015, 78).

¿Cómo podría haber un sentido previo a la Humanidad? O bien se hace una concesión al lenguaje propio de las religiones del libro, o bien, si se apuesta con decisión por la inmanencia, hay que entender por *previo* compatible con la Humanidad autoculpable.¹³

dos transformaciones en ella: la de Gregorio en bicho y la de su hermana en mujer. Hay que sobrepasar la letra, cierto, pero no sin pasar por ella.

¹² De todo lo referente a la interpretación medieval me he ocupado extensamente en Romo (2008). De allí tomo los ejemplos y las traducciones.

¹³ El sentimiento religioso acompaña a los seres humanos desde siempre. Otra cosa es la religión positiva, entendiendo por tal la que actúa como institución de

Previo, entonces, a aquella forma o momento de Humanidad que haya superado el individualismo, su enfermedad infantil, y aprendido a regularse a sí misma y a convivir armónicamente en la Tierra.

¿Y es posible tal cosa? De momento, es preciso reconocer que el progreso moral de la Humanidad no acompaña al de la tecnociencia. No cabe duda de que la declaración de los derechos humanos fue un paso crucial y que, después de la Segunda Guerra Mundial se avanzó para asegurar la paz (muy parcialmente). Pero lo que sí avanza es el mal y conoce formas nuevas: no es lo mismo Auschwitz que Hiroshima o el Gulag o Gaza. Los historiadores de la guerra coinciden en que la guerra romana no ahorra la violencia hasta someter totalmente al pueblo que se opusiera a Roma. Pero en Roma, siendo una sociedad esclavista, poco importaba que el emperador fuera romano o provincial. No cabía en su horizonte mental el intento consciente de suprimir un aspecto de la diversidad humana, que eso es genocidio en palabras de Hannah Arendt. El racismo, el apartheid, la limpieza étnica a gran escala parecen inventos modernos, consecuencias patológicas de la obsesión identitaria, hija a su vez del individualismo y, desde luego, vivas y bien vivas. ¿Logrará la Humanidad curarse de esta patología?

Por otra parte, la relación en cuanto a progreso entre los diferentes aspectos de lo humano es otro interrogante abierto. En materia artística, pongamos por caso, Dostoievski, con ser grande, no es superior a Cervantes, ni Cervantes a la *Iliada*. En la imaginación conviven, no cabe progreso. La teleología siempre acecha y ante ella hay que estar precavidos.

Diríamos, en conclusión, que estamos ante un pensamiento audaz, que no ha retrocedido ante la necesidad de situarse fuera de las corrientes mayoritarias; y que se orienta hacia el futuro. ¿Tendrá razón? Hemos visto que Luis arriesga y la amplitud de su obra, un

derecho público, con una dogmática y un cuerpo sacerdotal. En cuanto al beneficio que hayan reportado o reporten a la Humanidad las religiones del libro, las tres, es discutible.

esfuerzo editorial no despreciable, haber inspirado varios volúmenes colectivos y haber hecho no pocos discípulos merece cuando menos respeto. Pero, de nuevo, ¿tiene razón? A mi juicio, en cuanto a entender las obras de arte como arte y construir un sistema que permite comprender obras y encuadrar hechos mejor que los anteriores, resueltamente, sí. Ahora bien, precisamente el alcance de la construcción hace perfectamente admisible que surjan dudas u objeciones parciales o valoraciones divergentes ante tal o cual punto.¹⁴

Y en cuanto a que en algún momento vaya a haber una Humanidad que logre la madurez reuniendo al fin derechos y sabiduría, ¿tendrá razón? Sabemos que, por ejemplo, la proclamación de derechos por parte de la Revolución Francesa vino acompañada de una guerra civil y una riada de sangre que manifestó, otra vez, lo peor de la especie. El de Luis nos parece, entonces, un optimismo de la voluntad que se basa en un querer creer. Y, sin embargo, la ideología del apocalipsis no salva y hay que apostar, es lo que tenemos. Como sea, de lo que no hay duda es de que la imaginación artística, facultad que nos permite vernos a nosotros mismos, tiene una tarea crucial ante los retos del presente. Y es nuestra responsabilidad dar cuenta de ella.

¹⁴ Siendo un pensamiento polémico, a veces hay valoraciones sumarias de hechos complejos. Es el caso de la «Genealogía del poder», apéndice a *Simbolismo e identidad* (2015). Convendría distinguir la filosofía de Marx del marxismo. Ciertamente que la democracia es insustituible y que los regímenes comunistas fracasaron. Pero no menos cierto que solo con democracia no basta. El interrogante queda abierto.

Bibliografía

BAJTIN, Mijaíl. (1924 / 1989) «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria». *Teoría y estética de la novela*. Trad. de H. S. Kriúkova y V. Cazcarra. Madrid. Taurus. 13-77.

BAJTIN (BAKHTINE), Mikhail (V. N. Volochinov). (1929 / 1977) *Le marxisme et la philosophie du langage (essai d'application de la méthode sociologique en linguistique)*. Trad. de Marina Yaguello. París. Minuit.

BAJTIN, Mijaíl. (1979) *Estética de la creación verbal*. Trad. de T. Bubnova. México. Siglo XXI.

BAJTIN, Mijaíl. (2019) *La novela como género literario*. Trad. de Carlos Giner Orta. Edición de Luis Beltrán Almería. Zaragoza. Universidad Nacional de Costa Rica, PUZ, Real Sociedad Menéndez Pelayo.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (1990) *El discurso ajeno: panorama crítico*. Madrid. Cátedra.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (1992) *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid. Cátedra.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2002) *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona. Montesinos.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2004) *Estética y literatura*. Madrid. Mare Nostrum.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2007) *¿Qué es la historia literaria?* Madrid. Mare Nostrum.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2011) *Anatomía de la risa*. México D. F. / Hermosillo. Ediciones Sin Nombre / Universidad de Sonora.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2015) *Simbolismo y Modernidad*. Silvia Alicia Manzanilla Sosa (ed.). Mérida. Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2016) *Estética de la risa: genealogía del humorismo literario*. México D. F. Universidad Veracruzana / Ficticia.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2017) *GENVS: Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona. Calambur.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2021) *Estética de la novela*. Madrid. Cátedra.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2025) *Estética de la Modernidad*. Madrid. Cátedra.

FERRARIS, Maurizio. (1996) *History of Hermeneutics* (trad. de Luca Somigli). New Jersey: Humanities Press, 1996.

GADAMER, Hans Georg. (1960 / 1977) *Verdad y método*. Trad. esp. de A. Agud y R. Agapito. Salamanca. Sígueme.

HAVELOCK, Eric A. (1963) *Preface to Plato*. Harvard University Press.

LUKÁCS, György. (2020) *La novela. Destinos de la teoría de la novela*. Trad. de Pilar Alfageme y Carlos Ginés Orta. Zaragoza. PUZ.

ROMO FEITO, Fernando. (2008) *«Escucho con mis ojos a los muertos»: la odisea de la interpretación literaria*. Madrid. CSIC.

SPIER, Fred. (2023) *La gran historia y sus regímenes*. Trad. de Carlos Ginés Orta. Zaragoza. PUZ.