

Estética de la modernidad
LUIS BELTRÁN ALMERÍA
Madrid, Cátedra, 2025, pp. 318

reseña de Simone Cattaneo

Luis Beltrán Almería, desde siempre, ha acostumbrado a quienes leen sus obras al reto de enfrentarse a una mirada que intenta abarcar los fenómenos humanos a una escala temporal muy grande –según una óptica afín a la del sociólogo Norbert Elias–, evidenciando aquellas constantes culturales que, como vetas de un yacimiento, recorren la humanidad desde la prehistoria hasta nuestros días. Sin embargo, la ambición y la dificultad de esta tarea cuajan en unos estudios estructurados de manera rigurosa –casi esquemática– y escritos en una prosa que rehúye cualquier oropel para, incluso mediante la reiteración de conceptos clave, resultar extremadamente claros en su desarrollo y deslumbrantes en la perentoriedad de sus conclusiones que, a menudo, suscitan reacciones encontradas, síntoma este último de un pensamiento original que aborrece las modas del momento y el estancamiento intelectual para invitar al debate y a la reflexión. Los que se acaban de describir son rasgos compartidos por los libros *Estética de la risa: genealogía del humorismo literario* (2016), *Genus: genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad* (2017), *Estética de la novela* (2021) y, obviamente, *Estética de la Modernidad* (2025) que, como anuncia escuetamente el mismo título, pivotea alrededor de dos conceptos polifacéticos y escurridizos, pero que el autor sabe delimitar dentro de unas coordenadas diáfanas que brindan al lector unos sólidos puntales teóricos para orientarse a lo largo del volumen.

La Modernidad eclosionaría alrededor de 1800 y todavía estaría vigente (Beltrán Almería 2025: 21-22), marcando un cambio radical en la concepción del universo por parte del ser humano, quien pasaría de una ingenuidad natural que delegaba todas las responsabilidades en Dios o en reyes y tiranos a la compleja sensibilidad de un mundo autoculpable, en el que el hombre se erige en juez y parte y asume también el riesgo de la autodestrucción (32-33). Esto conlleva el paso de una sociedad colectiva a otra igualitaria e individualista, en la que se sustituye la religión por las ideologías, las cuales fomentarían la creación de nuevas barreras sociales. Dicha evolución se debe a un proceso natural de crecimiento cultural que, de modo similar al orgánico, no puede ser interrumpido ni revertido y nos obliga a un avance imparable –esta quizás sería una muy acertada definición de lo que es el progreso en un sentido amplio, desligándolo del cientificismo y de la inmediatez tecnológica–. Paradójicamente, esta propensión innata causaría una ruptura con la naturaleza y se asistiría a la quiebra del pensamiento unitario premoderno a favor de una perspectiva sectorial que fomenta el multiplicarse de disciplinas específicas (25). El Derecho pondría luego las bases para la realización de dos grandes aspiraciones, la igualdad y la libertad, que determinarían, respectivamente, la disolución de los vínculos sociales –abocando al hombre al aislamiento y, por ende, al individualismo– y la «relajación de la tradición y de sus valo-

res» (p. 28). De ahí que la cultura moderna se convierta en el «instrumento de cohesión esencial de las sociedades avanzadas» (29) –en el que se fusionan la oralidad primitiva y la escritura histórica–, fundamentado en las señas de identidad, solo aparentemente contradictorias, de la universalidad, la masividad y la diversidad (29).

La estética, por su parte, pasada por el tamiz de los ensayos de Friedrich Schiller «Sobre la gracia y la dignidad» y «Sobre poesía ingenua y poesía sentimental», publicados entre 1793 y 1795, se aleja del concepto superficial y coyuntural de “belleza” –que poco o nada tiene que ver con la función del arte y queda limitado a la paraestética– para convertirse en una herramienta que permite situar una obra individual en la secuencia de géneros y regímenes estéticos que le corresponden dentro de la cadena cultural que va de los orígenes al presente, prestando atención a aquellas formas interiores que enlazan las generaciones pasadas y futuras y que hacen del artefacto artístico un medio para la reflexión y no para el disfrute hedonístico (50).

Una vez asentados los dos polos que constituyen los ejes de su pesquisa, solo hace falta ponerlos en relación y razonar sobre cuál sería la estética peculiar de la Modernidad. Aquí, en el terreno del arte, entran en juego dos sectores que, si bien parecen marcar distancias el uno respecto al otro, en el fondo, aspiran a fundirse: el académico y el popular (63). De hecho, cada uno sería reflejo de una tendencia distinta: el primero ambicionaría a aceptar el desafío de la modernidad, mientras que el segundo se conformaría con entretener a las masas. Se resumen así las tensiones que vertebran la sociedad individualista actual que, no por nada, está sujeta a las leyes del mercado, ámbito en el que se ve claramente cómo chocan y se imbrican esas orientaciones de signo contrario. Dentro del devenir artístico se pueden destacar los intentos por diferenciar algunas etapas, caracterizadas por los conceptos de “realismo”, “vanguardismo” y “modernismo”, los cuales, en opinión de Beltrán Almería, funcionarían solo si se aplicara una mirada cercana y se

inscribieran en un lapso temporal de breve duración, descuidando otros aspectos más relevantes que evidenciarían los elementos de continuidad entre ellos y con el pasado (70). Se trata de un error parecido al que, en general, se comete a la hora de distinguir entre modernismo y posmodernismo, enfatizando el escepticismo de este último como un estadio superior de la conciencia (71). Por el contrario, para brindar una prueba de ese diálogo ininterrumpido se retoman las teorías de Auerbach, para quien «[e]l modernismo [...] se guía por el mismo criterio del realismo; esto es, ver el presente como historia. Pero lo hace con una nueva fórmula: la fusión de la historia y la ficción» (79).

No obstante, para el autor, la verdadera estética moderna –en absoluto reñida con el realismo– que domina los siglos XIX, XX y –quizás– también el XXI, sería el simbolismo, porque es «la estética de fusión de las estéticas premodernas y de la hegemonía de la fórmula del grotesco: humorismo + hermetismo + didactismo» (82). A la hora de interrogarse sobre cuáles son los símbolos que ha pergeñado la Modernidad, y centrando su escrutinio en la novela en cuanto género más receptivo, llega al siguiente resultado, que admite ser provisional: «La infancia, la aventura, el viaje, la educación, el infierno y la ciudad, lo demoníaco, el humorismo tragicómico, el hombre inútil, el andrógino –que concibo como la nueva mujer–» (92). Todos ellos, para más señas, actuarían como puentes privilegiados entre el alta y la baja cultura, imponiéndose a nivel popular.

Luis Beltrán Almería vuelve entonces a centrarse en los tres pilares de carga de la estética moderna mencionados anteriormente: el humorismo, el hermetismo y el ensimismamiento. Fiel al magisterio de Bajtín y a un extremado rigor que no contempla inexactitudes o soluciones cómodas, se dedica a buscar una definición satisfactoria de la categoría “risa” en una tentativa clarificadora que muestre su polaridad entre alegría y crueldad, extremos sobre los que se asienta el devenir de la humanidad (103) que, por razones de super-

vivencia, se ha aferrado a la creación verbal como elemento de cohesión y de resistencia frente a las adversidades. De ella surgiría el grotesco puro que, en la Modernidad, se escindiría entre «el grotesco de la fantasía y el grotesco realista» (108), demostrando así los vínculos con una etapa prehistórica de la que todavía pervive un “simbolismo tradicional” que se fraguó gracias a esa estética fundacional anclada en la oralidad y cuyas repercusiones en lo humorístico pueden verse en Goethe, Dostoievski, Kafka, Zúñiga, etcétera. El hermetismo, en cambio, sería la cara opuesta a la de la risa y se remontaría a una concepción del universo como escenario de un combate eterno entre el bien y el mal en tanto que fuerzas suprahistóricas (118-119). Su enraizamiento en la época moderna podría depender de tres hipótesis: se configuraría como una reacción frente al progreso industrial y a sus consecuencias; sería un legado del influyente pensamiento de Emanuel Swedenborg –o de Platón– y, finalmente, cabría la eventualidad de que, según lo sugerido por Marshall McLuhan, surgiera de una vuelta a una cultura y una imaginación en las que prima lo oral (119-121). Precisamente sobre esta última conjetura se rige *La estética de la Modernidad*, en cuyas páginas se insiste en la unidad indisoluble entre ética y estética que puede comprobarse, por ejemplo, en los escritos de Dostoievski, Tolstói, Kafka, Unamuno, Mann, Joyce y Calvino. El concepto orteguiano de “ensimismamiento”, además, ayudaría a comprender mejor el de “autoficción”, tan traído y llevado en la Modernidad, puesto que sería una de sus posibles concreciones en el ámbito artístico, reflejo del anhelo de aislamiento de un sujeto sumido en un ambiente que le obliga a una constante proyección pública y en el que, consecuentemente, se hace imprescindible la construcción de una imagen privada que, sin embargo, puede publicitarse, en un juego de espejos narcisista impulsado por la inseguridad de un individuo en busca de una verdad que le permita afirmarse frente a sí mismo y a los demás (130-132). Justo en la edificación de una identidad pretendidamente inquebrantable, la duda espolea a la

creación de «unos símbolos y un discurso que calme la ansiedad del vacío y que [...] ofrezca la ilusión de inmortalidad» (134). No extraña pues que en semejante contexto abunden las “novelas ensimismadas” porque, a pesar de ser un fenómeno difuso, es en dicho género donde ha cundido con más firmeza. Productos emblemáticos de esta argamasa estética entre humorismo, hermetismo y ensimismamiento serían dos figuras inéditas que aparecen reiteradamente en las obras pergeñadas durante el período que abarca el estudio que nos concierne: el hombre inútil y el andrógino (138-151).

Para que todo lo expuesto hasta ahora no se quede en unos simples postulados teóricos –si bien apuntalados por medio de referencias concretas– y para demostrar la operatividad del enfoque propuesto, en el cuarto capítulo se ofrece un número considerable de lecturas críticas aplicadas a aquellos que se definen como «simbolistas modernos» (161), desde Iván Turguénev hasta Dionisio Cañas, pasando por Fiódor Dostoievski, Antón Chéjov, Italo Calvino, Juan Eduardo Zúñiga, Luis Mateo Díez, Manuel Longares y Luis Landero. Aprovechando el extenso panorama trazado, y quizás para reincidir en la necesidad de considerar la estética como un *continuum* que atraviesa la historia del ser humano, en la sección final del volumen se resaltan algunas categorías premodernas que –aunque adaptadas a las nuevas circunstancias históricas, sociales y culturales– siguen vigentes y son insoslayables a la hora de analizar cualquier producto artístico: el viaje, el idilio –aquí cabe destacar las agudas y bien argumentadas reflexiones sobre los nexos entre éste y los nacionalismos actuales (287-294) que, de paso, si todavía hiciera falta, invalidan cualquier crítica con respecto a un supuesto exceso de abstracción en la labor del autor– y las costumbres.

El ensayo *Estética de la modernidad* produce en quien lo lee –sobre todo si se ha amoldado durante años a las lógicas académicas que invitan a ocuparse de un terreno de investigación bien acotado– una sensación de mareo, como cuando, después de fijar intensamente un punto cercano a los

ojos, se levanta la cabeza y cuesta adaptar la mirada a un paisaje que, de repente, se despliega a lo largo del horizonte. La primera impresión es la de no distinguir los detalles, de encontrarse delante de un conjunto de manchas que no permite apreciar las peculiaridades del entorno, pero solo hace falta tener paciencia y contar con alguien capaz de indicar con exactitud los accidentes orográficos y las huellas antrópicas para entender a fondo las conexiones y las transformaciones de esos lugares. Beltrán

Almería, en su disección de la Modernidad, hace algo parecido y logra ir más allá tanto del esteticismo retórico como del culturalismo –o del “nuevo historicismo”– (151-156) y nos recuerda que, de vez en cuando, es saludable desperezarse intelectualmente y abandonar nuestra miopía, aunque, eso sí, no todo el mundo goce de su habilidad y sus conocimientos para revisar a contrapelo y a vista de pájaro la historia de la humanidad a partir de su evolución estética.