

“Valor”

¿Qué es lo que convierte una obra literaria en buena, mala o regular? A lo largo de los siglos se han dado respuestas muy variadas a esta pregunta. La profundidad del conocimiento, la verosimilitud, la unidad formal, el atractivo universal, la complejidad moral, la inventiva verbal, la visión imaginativa: todos estos conceptos se han propuesto en un momento u otro como marcas de grandeza literaria, por no hablar ya de criterios más dudosos como dar voz al espíritu indómito de la nación o aumentar la tasa de producción del acero retratando a los obreros metalúrgicos como héroes épicos.

Para algunos críticos, la originalidad tiene mucho peso. Cuanto más rompa una obra con la tradición y la convención e inaugure algo verdaderamente nuevo, más probabilidades tiene de que le demos una buena valoración. Varios poetas y filósofos románticos mantuvieron este punto de vista. Sin embargo, si nos paramos a pensarlo un momento, seguro que nos surgirán dudas. No todo lo nuevo vale la pena. Tampoco es cierto que toda la tradición sea sosa y aburrida, no estamos hablando de directores de banco ataviados con cotas de malla y recreando la batalla de Hastings. Hay tradiciones honorables. Una herencia puede ser revolucionaria del mismo modo que puede resultar retrógrada. Tampoco las convenciones tienen que ser siempre rígidas y artificiales. La palabra «convención» sólo significa «compartir un parecer», y sin esa convergencia no podría existir ninguna sociedad, por no hablar ya de las obras de arte. Las personas hacen el amor de acuerdo con la convención. No tiene sentido rociarse con perfume y preparar una cena romántica si uno vive en una cultura en la que eso se considera el preludio típico de un secuestro.

Algunos autores del siglo XVIII como Pope, Fielding y Samuel Johnson trataron la originalidad con cierto recelo. Les parecía una moda, incluso una rareza. Veían la novedad como una especie de excentricidad y la imaginación creativa como algo peligrosamente cercano a la fantasía ociosa. En cualquier caso, estrictamente hablando, la innovación era imposible. No podía haber nuevas verdades morales. Habría sido escandalosamente desconsiderado por parte de Dios no habernos revelado desde el principio los pocos preceptos simples necesarios para alcanzar la salvación. Habría sido un descuido imperdonable que se le hubiera olvidado contarles a los antiguos asirios que el adulterio era pecado y luego los hubiera mandado al infierno por ello. A ojos de algunos neoclasicistas como Pope y Johnson, lo que millones de hombres y mujeres habían considerado cierto durante siglos merecía más respeto que algunas ideas modernas. No hay nada que pueda ocurrírsele a un genio de mirada salvaje a las dos de la madrugada capaz de sobrepasar la sabiduría popular de la humanidad. La naturaleza humana era semejante en todas partes, lo que significaba que no podía haber un avance genuino respecto a lo que retrataron en su momento Homero y Sófocles.

La ciencia tal vez podía avanzar, pero el arte no. Las afinidades eran mucho más notables que las diferencias, y lo común primaba sobre lo singular. El objetivo del arte era proporcionar imágenes vivaces de lo ya conocido. El presente era en su mayor parte un reciclaje del pasado. Era su fidelidad respecto al pasado lo que le confería legitimidad. El pasado era lo que daba forma al presente, mientras que el futuro se esperaba que fuera un conjunto de variaciones menores de sus precedentes. El cambio se trataba con escepticismo. Tendía más a representar la degeneración que el progreso. Era inevitable, por supuesto, pero la mutabilidad de los asuntos humanos era un signo de nuestra condición de expulsados del paraíso. En el Edén no había alteraciones.

Si esa visión neoclásica del mundo parece estar a años luz de la nuestra, en parte se debe a que entretanto intervino el Romanticismo. Para los románticos, los hombres y las mujeres son espíritus creativos con el poder inagotable de transformar el mundo. Por consiguiente, la realidad es dinámica y no estática, y el cambio debe ser motivo de celebración y no de temor. Los seres humanos son los creadores de su propia historia y tienen a su alcance un progreso potencialmente infinito. Para embarcarse en ese mundo feliz sólo deben rechazar las fuerzas que los constriñen.

La imaginación creativa es un poder visionario que puede rehacer el mundo a imagen de nuestros deseos más profundos. Inspira revoluciones políticas y poemas por igual. Se pone un énfasis renovado en el genio individual. Los seres humanos ya no se consideran criaturas frágiles y repletas de fallos que tienden siempre a cometer errores y que precisarán perpetuamente la mano dura de los gobiernos. En lugar de eso, sus raíces se extienden hasta el infinito. La libertad es su verdadera esencia. El deseo y el esfuerzo forman parte de su naturaleza y su verdadero hogar es la eternidad. Se debe cultivar una confianza generosa en las capacidades humanas. Las pasiones y afectos son sobre todo benignos. A diferencia de la razón fría, nos vinculan a la naturaleza y a los demás humanos. Deben prosperar sin limitaciones artificiosas. La sociedad realmente justa, igual que las mejores obras de arte, es la que permite que esto ocurra. Las obras de arte más apreciadas son las que trascienden a la tradición y a la convención. En lugar de imitar servilmente el pasado, dan lugar a algo rico y desconocido.

Cada obra de arte es una nueva creación milagrosa. Es un eco, una repetición del acto divino de la creación del mundo. Igual que el Todopoderoso, el artista conjura su obra a partir de la nada. Es la imaginación lo que la inspira, y la imaginación es una cuestión de posibilidad más que de realidad. Es capaz de evocar cosas que no han existido jamás, como marineros antiguos con poderes hipnóticos o piezas de alfarería dadas a manifestaciones filosóficas. Aun así, el artista no puede competir con Dios, que en lo que a creación se refiere tiene la primicia absoluta y un producto imbatible. El poeta puede imitar el acto divino de la creación, pero lo hace desde su situación limitada por el tiempo. En cualquier caso, esta teoría no concuerda con lo que realmente hacen las personas que se dedican a escribir. Ninguna obra de arte surge de la nada. Coleridge no inventó los marineros antiguos, y las

urnas griegas no fueron una ocurrencia de Keats. Como cualquier otro artista, los escritores románticos forjaron su arte a partir de materiales que no habían fabricado ellos mismos. En ese sentido, se parecen más a albañiles que a divinidades menores.

El Modernismo heredó ese impulso romántico de renovación, de evocación. La obra de arte modernista se opone a un mundo en el que todo parece estandarizado, estereotipado y prefabricado. Se mueve hacia un reino que se encuentra más allá de esa civilización de segunda mano, preconcebida. Intenta hacernos ver el mundo como algo nuevo, perturbar nuestras percepciones rutinarias en lugar de ratificarlas. Con su novedad y especificidad, se resiste a quedar reducido a un producto más. Sin embargo, si una obra de arte fuera absolutamente nueva, no seríamos capaces de identificarla en absoluto, del mismo modo que no reconoceríamos a los verdaderos alienígenas si, en lugar de ser bajitos y tener muchas patas, fueran seres invisibles que lleváramos sentados en el regazo en este mismo momento sin darnos cuenta. Para que sea reconocible como artística, una obra debe conectar de algún modo con lo que ya solemos denominar arte, a pesar de que acabe transformando esa etiqueta hasta dejarla irreconocible. Incluso una obra de arte revolucionaria sólo puede juzgarse en función a la referencia que haya revolucionado.

En cualquier caso, incluso la obra literaria más innovadora está formada, entre otras cosas, por fragmentos y despojos de innumerables textos previos. El medio con el que se plasma la literatura es la lengua, y cualquier palabra que utilicemos estará manchada, empañada, gastada y ajada por los miles de millones de veces que se ha empleado previamente. Exclamar «Amada mía, la más preciosa e indescriptiblemente adorable» siempre es, en cierto sentido, una cita. Incluso si esa frase en concreto no ha sido articulada jamás anteriormente, algo muy improbable, está formada por materiales más que conocidos. En este sentido, los neoclasicistas conservadores como Pope o Johnson demuestran ser más astutos de lo que parece. No puede haber novedades absolutas como las que soñaron tristemente algunos vanguardistas del siglo xx. Resulta difícil imaginar una obra más asombrosamente original que *Finnegans Wake*, de Joyce. En efecto, a primera vista cuesta identificar la lengua en la que está escrita, por no hablar ya de lo que significa. Pero *Finnegans Wake* se inspira en una gran variedad de palabras trilladas; lo que supone una novedad es el modo estrafalario en el que se combinan. En este sentido, hace lo mismo que cualquier otra obra literaria, sólo que de un modo más exuberante.

Con esto no pretendo sugerir que no existan las novedades. Del mismo modo que no existen las rupturas absolutas en los asuntos humanos, tampoco existen las continuidades absolutas. Lo cierto es que no paramos de reciclar nuestros signos. Pero Noam Chomsky se encarga de recordarnos que también es cierta otra cosa: que nos pasamos la vida articulando frases que nunca habíamos dicho u oído antes. Y en este sentido, los románticos y los modernistas tienen razón. El lenguaje es una obra asombrosamente creativa. Es de lejos el artificio más magnífico que ha concebido el ser humano. Respecto a las nuevas verdades, las descubrimos continuamente. El nombre que se le da a esa investigación es

«ciencia», y apenas acababa de iniciarse en la época de los neoclasicistas. Pero el arte, además de heredar, también innova. Un escritor puede inventarse una nueva forma literaria, como Henry Fielding creyó hacer, o como Bertolt Brecht hizo en el caso del teatro. Esas formas tienen precursores, como la mayoría de las cosas que conforman la historia de la humanidad. Pero también pueden romper esquemas de verdad. Cuando T. S. Eliot escribió «La tierra baldía», nadie había visto nada igual en la historia de la Literatura.

Es con el Posmodernismo que el hambre de novedades empieza a desvanecerse. La teoría posmodernista no valora mucho la originalidad, la deja muy por detrás de la revolución. En lugar de eso, acepta un mundo en el que todo es fruto del reciclaje, la traducción, la parodia o el versionado de otras obras. Lo que no equivale a decir que todo sean copias. Afirmar algo así implicaría la existencia de un original, y no es el caso. Sólo tenemos simulacros sin referente. En el principio fue la imitación. Si encontráramos algo que pareciera un original, podríamos estar seguros de que también aquello resultaría ser una copia, un pastiche o el fruto de un mimetismo. Pero eso no debe desalentar a nadie, puesto que, si no hay nada auténtico, nada puede simularse. Desde un punto de vista lógico, no sería posible afirmar que todo es la simulación de otras cosas. Una firma es lo que identifica a una presencia únicamente individual, pero sólo es auténtica porque se parece en mayor o menor medida a las otras firmas. Tiene que ser una copia para poder ser genuina. En este punto tardío, curtido y bastante cínico de la historia, todo se ha hecho ya, aunque también puede volver a hacerse, y es precisamente el acto de hacerlo de nuevo lo que constituye la novedad. Copiar *El Quijote* palabra por palabra supondría una verdadera innovación. Todos los fenómenos, incluidas todas las obras de arte, están tejidos a partir de otros fenómenos, de manera que nada es del todo nuevo ni del todo igual. Digámoslo con palabras de Joyce: el Posmodernismo es una cultura «inmutable y siempre mutable», más o menos del mismo modo que el capitalismo tardío nunca se detiene, pero tampoco se transfigura hasta el punto de quedar irreconocible.

Si la buena literatura siempre fuera innovadora, nos veríamos obligados a negar el valor de muchas obras literarias, desde las pastorales antiguas y las de misterio medievales hasta los sonetos y las baladas folclóricas. Lo mismo puede decirse acerca de la afirmación de que los mejores poemas, obras de teatro y novelas son los que recrean el mundo que nos rodea con una veracidad e inmediatez incomparables. Según esta teoría, los únicos buenos textos literarios son los realistas. Todo, desde la *Odisea* y la novela gótica hasta el teatro expresionista y la ciencia ficción, debería quedar relegado a una categoría inferior. Sin embargo, el Realismo es un criterio ridículamente inadecuado para calibrar el valor literario. La *Cordelia* de Shakespeare, el *Satán* de Milton y el *Fagin* de Dickens son fascinantes precisamente porque difícilmente nos los encontraremos mientras hagamos la compra en el supermercado. No tiene ningún mérito en especial que una obra literaria sea fiel a la realidad, del mismo modo que no supone ningún valor necesario que el dibujo de un sacacorchos reproduzca con toda fidelidad un sacacorchos de verdad. Tal vez el placer que encontramos en ese tipo de similitudes es la supervivencia del pensamiento mítico o

mágico, que está repleto de afinidades y correspondencias. Para los románticos y los modernistas, el sentido del arte no es imitar la vida, sino transformarla.

En cualquier caso, lo que cuenta como Realismo es un asunto polémico. En líneas generales consideramos que los personajes realistas son figuras complejas, sustanciales y completas que evolucionan con el paso del tiempo, como el Lear de Shakespeare o la Maggie Tulliver de George Eliot. Sin embargo, algunos personajes de Dickens son realistas precisamente porque no responden a ninguna de esas características. Lejos de ser completos, resultan grotescos, caricaturas en dos dimensiones de seres humanos. Son hombres y mujeres reducidos a unos cuantos rasgos diferenciales o a detalles físicos llamativos. Como destaca un crítico, no obstante, así es como tendemos a percibir a la gente cuando circulamos por calles transitadas. Es una manera de ver típicamente urbana, mucho más propia de las calles de las ciudades que de los pueblecitos rodeados de naturaleza. Es como si los personajes surgieran de la multitud con aire amenazador y nos ofrecieran su estampa vivida antes de desaparecer de nuevo entre la muchedumbre.

En el universo de Dickens, esto sólo sirve para acusar su misterio. Muchos de sus personajes parecen callados e inescrutables. Tienen algo críptico, como si sus vidas interiores fueran impenetrables para los demás. Tal vez no tienen vida interior en absoluto y no son más que una serie de superficialidades. En ocasiones parecen más bien muebles que seres vivos. O quizá sus verdaderos yos están encerrados tras sus apariencias y quedan fuera del alcance del observador. Una vez más, este modo de caracterización refleja la vida en la urbe. En el anonimato de la gran metrópolis, los individuos parecen encerrados en sus vidas solitarias, con poca conciencia de implicación entre ellos. Cualquier contacto humano es fugaz y esporádico. Cada persona supone un enigma para las demás. Así pues, podría argumentarse que Dickens es más realista con este retrato de los hombres y las mujeres del entorno urbano que si nos mostrara los personajes de forma más completa.

Una obra literaria puede formar parte del Realismo y, sin embargo, no ser realista. Puede presentarnos un mundo que nos resulte familiar, pero que de algún modo nos parezca superficial y poco convincente. Las novelas románticas sensibleras y las historias de detectives de tercera se incluyen en esa categoría. O una obra puede no pertenecer al Realismo y ser realista, en el sentido de que proyecta un mundo distinto del nuestro pero lo hace de tal modo que nos revela verdades acerca de nuestra experiencia cotidiana. Los viajes de Gulliver es uno de estos casos. Hamlet no es realista, porque los jóvenes no suelen hablar en verso para reprender a sus madres ni atraviesan con la espada a sus futuros suegros. Sin embargo, la obra es realista en un sentido más sutil de la palabra. Ser fiel a la realidad no siempre implica mantenerse fiel a las apariencias cotidianas. Puede implicar desarmarlas.

¿Todas las grandes obras literarias tienen un atractivo atemporal y universal? Esto ha dado lugar a una disputa vehemente a lo largo de siglos. Los poemas y las novelas se consideran grandes obras cuando trascienden su época y cuentan cosas importantes. Abordan aspectos

permanentes e imperecederos de la existencia humana: la alegría, el sufrimiento, el dolor, la muerte y la pasión sexual, en lugar de tratar sobre temas locales y triviales. Por eso podemos seguir respondiendo a obras como *Antígona*, de Sófocles, o *Cuentos de Caterbury*, de Chaucer, a pesar de que hayan surgido en culturas muy diferentes de la nuestra. Desde ese punto de vista, es posible que exista una gran novela sobre los celos sexuales (En busca del tiempo perdido, de Proust, por ejemplo), pero probablemente no sobre el deterioro del sistema de alcantarillado de Ohio.

Tal vez esta afirmación tenga algo de cierto, aunque despierta unas cuantas dudas. *Antígona* y *Edipo rey* han sobrevivido miles de años. Pero ¿la *Antígona* que admiramos hoy en día es la misma obra de teatro que aplaudieron los griegos antiguos? ¿Lo que a nosotros nos parece la esencia de la obra coincide con lo que ellos consideraron como tal? Si no es así, o si no podemos estar seguros de ello, entonces debemos dudar antes de afirmar que la misma obra ha perdurado a lo largo de los siglos. Tal vez si descubriéramos lo que significaba una determinada obra de arte antigua para su público contemporáneo dejaríamos de valorarla o de disfrutarla tanto. ¿Los isabelinos y los jacobitas percibían la obra de Shakespeare igual que nosotros? Sin duda alguna habrá importantes coincidencias, pero debemos recordar que los isabelinos o jacobitas medios recibían estas obras en el contexto de un conjunto de creencias muy distinto del nuestro. Y cualquier interpretación de una obra literaria está teñida, aunque sea de un modo inconsciente, por nuestros valores y suposiciones culturales. ¿Nuestros biznietos leerán a Saúl Bellow o a Wallace Stevens igual que nosotros?

Algunos críticos consideran que un clásico de la literatura no es tanto una obra de valor inmutable como una capaz de generar nuevos significados a lo largo del tiempo. Por así decirlo, es un asunto de combustión lenta. Va recibiendo interpretaciones distintas a medida que evoluciona, como una estrella del rock que envejece y se adapta a los nuevos tipos de público. Incluso si así fuera, no deberíamos asumir que esos clásicos siguen en activo. Igual que las empresas, pueden cerrar y abrir de nuevo al cabo de un tiempo. Puede que las obras sean bien o mal recibidas por el público de acuerdo con los cambios de las circunstancias históricas. Algunos críticos del siglo XVIII estaban mucho menos cautivados por Shakespeare o Donne que nosotros hoy en día. Unos cuantos no consideraban que el teatro fuera literatura, ni siquiera mala literatura. Probablemente habrían tenido las mismas reservas sobre esa incipiente forma literaria, tan vulgar e híbrida, que empezaba a conocerse con la denominación de «novela». Samuel Johnson escribió sobre el «*Lycidas*» de Milton, cuyos primeros versos hemos visto en el primer capítulo, que «la dicción es áspera; las rimas, inseguras, y los versos, poco gratos. [...] En este poema no hay naturaleza, porque no hay verdad; no hay arte, porque no hay nada nuevo. Su forma es la de un poema pastoril, fácil, vulgar y, por tanto, repugnante». Y a pesar de ello, en general se considera que Johnson fue un crítico excelente.

Los cambios de las circunstancias históricas pueden tener como resultado que algunas obras dejen de gustar. No había ni un solo escrito judío valioso para los nazis. Un cambio de sensibilidad general ha implicado que ya no apreciamos los escritos didácticos, a pesar de que el sermón fue un género mayor en otros tiempos. De hecho, no existe motivo alguno para suponer, como suelen hacer los lectores modernos, que la literatura que intenta enseñarnos algo ha de ser aburrida. En la modernidad tendemos a mostrar cierta aversión por la literatura «doctrinaria», pero *La divina comedia* es exactamente eso. La necesidad doctrinaria no tiene por qué ser dogmática. Nuestras convicciones más férreas pueden parecer áridas doctrinas para los demás. Las novelas y los poemas pueden tratar temas que en el momento en el que se escribieron tal vez suponían preocupaciones urgentes, pero ya no nos afectan como si tuvieran una importancia crucial. *In Memoriam*, de Tennyson, se ocupa de la teoría evolutiva, algo poco habitual hoy en día. Hay algunos problemas que simplemente ya no son problemas, a pesar de que no se hayan resuelto de forma adecuada. Por otro lado, obras que prácticamente han caído en el olvido podrían cobrar vida de nuevo debido al desarrollo de la historia. Durante la crisis de la civilización occidental que culminó con la Primera Guerra Mundial, los poetas metafísicos y los dramaturgos jacobitas que también habían vivido épocas de agitación social recuperaron el favor del público. Con el auge del feminismo moderno, las novelas góticas con heroínas perseguidas dejaron de ser consideradas curiosidades menores y adquirieron una importancia renovada.

El hecho de que una obra literaria trate aspectos permanentes de la condición humana como la muerte, el sufrimiento o la sexualidad no le garantiza una mayor valoración. Puede que trate esos temas de un modo extremadamente trivial. En cualquier caso, esos aspectos universales de la humanidad tienden a adoptar formas diferentes en distintas culturas. La muerte en una época agnóstica como la que vivimos no significa lo mismo que para san Agustín o para Juliana de Norwich. La pena y el dolor son comunes a todos los pueblos. Sin embargo, una obra literaria puede expresar esas emociones de una forma culturalmente específica que no consiga despertar todo nuestro interés. En cualquier caso, ¿por qué no podría existir una gran obra o novela acerca del sistema de alcantarillado de Ohio, un tema que dista de ser un rasgo permanente de la condición humana? ¿Por qué tendría que carecer de un interés potencialmente universal? Al fin y al cabo, los sentimientos inspirados por un deterioro semejante —ira, alarma, culpa, remordimientos, ansiedad por la contaminación humana, temor ante los residuos, etc. — son compartidos por muchas civilizaciones distintas.

En realidad, un problema relacionado con el tratamiento de cuestiones universales y no locales por parte de todas las grandes obras de la literatura es que pocas emociones humanas están confinadas a culturas específicas. Seguro que existen ejemplos de lo que podríamos llamar «emociones locales». Los varones occidentales modernos no son tan susceptibles en cuestiones de honor como lo eran, al parecer, los caballeros medievales. Tampoco comparten la motivación que éstos sentían por las leyes de caballería. Una mujer occidental moderna no se sentiría contaminada si se casara con el primo hermano de su

difunto marido, como podría suceder en una sociedad tribal. No obstante, en la mayoría de los casos las pasiones y los sentimientos no conocen fronteras. Un motivo de ello es que van ligadas al cuerpo y éste es el punto en común más básico que compartimos los humanos.

No obstante, lo que tenemos en común no es nuestra única preocupación. También nos fascina lo que nos distingue. Esto es algo que, en ocasiones, los defensores de la universalidad no consiguen ver con claridad. No solemos leer literatura de viajes para asegurarnos de que los habitantes de Tonga o los isleños de la Melanesia piensan lo mismo que nosotros acerca del uso de información privilegiada. No hay muchos fanáticos de las sagas islandesas que afirmen que éstas tienen una importancia fundamental en las políticas agrarias de la Unión Europea. Si sólo nos inspira la literatura que refleja nuestros propios intereses, cualquier lectura es una forma de narcisismo. Retomar a Rabelais o a Aristófanes es importante porque nos permite salir de nuestra propia mentalidad, pero también porque nos permite hurgar en las suyas. Los que se ven a sí mismos en todas partes son muy cansinos.

El extremo hasta el que una obra literaria habla sobre algo más que su propia situación histórica puede depender de cuál sea esa situación. Si, por ejemplo, surge de una época crucial de la historia de la humanidad, en la que los hombres y las mujeres estén pasando una especie de transición trascendental, podría verse animada por ello hasta el punto de apelar a los lectores de épocas y lugares muy variados. Los períodos del Renacimiento y del Romanticismo son ejemplos evidentes de ello. Las obras literarias que trascienden su momento histórico podrían hacerlo por la naturaleza de ese momento, y no sólo por la manera concreta de pertenecer a ese momento. Los escritos de Shakespeare, Milton, Blake y Yeats son un eco tan potente de sus respectivas épocas y lugares de origen que pueden seguir resonando a lo largo de los siglos y por todo el planeta.

Ninguna obra literaria es literalmente atemporal. Son siempre productos de condiciones históricas concretas. Decir que algunos libros son atemporales equivale a afirmar que tienden a durar mucho más que los pasaportes o las listas de la compra. No obstante, incluso en ese caso, puede que no duren para siempre. Sólo el día del Juicio Final sabremos si Virgilio o Goethe habrán conseguido llegar al final del tiempo, o si J. K. Rowling acabará venciendo a Cervantes por una cabeza. También está la cuestión de la difusión en el espacio. Si las grandes obras de la literatura son universales, es de suponer que las palabras de Stendhal o Baudelaire en principio son tan relevantes para los dinkas o los dakotas como para los occidentales, o al menos para algunos occidentales. Es cierto que un individuo de la etnia dinka puede llegar a apreciar a Jane Austen tanto como un indígena de Manchester, pero para que esto sea posible tiene que aprender el idioma inglés, saber lo que es la novela occidental, adquirir ciertos conocimientos sobre el contexto histórico que da sentido a las obras de Austen, etc. Comprender un idioma es comprender una manera de vivir.

Lo mismo es aplicable a un lector inglés que se proponga explorar la riqueza de la poesía inuit. En ambos casos, es necesario ir más allá del entorno cultural propio para disfrutar del arte de otra civilización. No hay nada imposible en ello. La gente lo hace continuamente. Pero comprender el arte de otra cultura implica algo más que comprender un teorema elaborado por sus matemáticos. Sólo se puede entender un idioma si se entiende algo más que el idioma. Tampoco es cierto que Austen sea importante para otras sociedades sólo porque todo el mundo, ingleses, dinkas e inuits por igual, compartan la misma humanidad. Incluso en caso de que así fuera, no bastaría para que pudieran disfrutar con *Orgullo y prejuicio*.

En cualquier caso, ¿qué significa calificar una obra literaria de magnífica? Casi todo el mundo asignaría esa distinción a *La divina comedia* de Dante, pero podría tratarse de una valoración más nominal que real. Sería como saber apreciar el atractivo sexual de una persona sin llegar a sentir atracción por ella. La gran mayoría de los hombres y las mujeres de los tiempos modernos se sienten demasiado distanciados de la visión del mundo de Dante para que su poesía les resulte especialmente placentera o reveladora. Tal vez sigan reconociendo que fue un poeta magnífico, pero seguramente no lo sentirán como cierto, no tanto como podrían sentirlo en los casos de Hopkins o de Hart Crane. La gente puede seguir quitándose el sombrero ante esos clásicos mucho después de que hayan dejado de significar algo para ella. Sin embargo, si *La divina comedia* no entusiasmara absolutamente a nadie costaría aceptar que continuara siendo considerada una gran obra lírica.

También se puede obtener placer con una obra literaria que no tenga mucho valor para nosotros. Hay un montón de libros repletos de acción en las librerías de los aeropuertos que la gente devora sin plantearse en ningún momento si tienen en las manos una gran obra de arte. Tal vez haya profesores de literatura que disfruten de las tiras cómicas infantiles de Rupert Bear y las lean con una linterna bajo las sábanas. Disfrutar de una obra de arte no equivale a admirarla. Pueden disfrutarse libros que no se admiran, y viceversa. El doctor Johnson tenía en alta consideración *El paraíso perdido*, pero tengo la sensación de que difícilmente lo habría leído de nuevo por puro placer.

Disfrutar es más subjetivo que valorar. El hecho de que alguien prefiera los melocotones a las peras es una cuestión de gusto, pero no puede decirse lo mismo de una consideración como que Dostoyevsky fue mejor novelista que John Grisham. Cualquiera que sepa algo sobre ficción o sobre golf suscribirá estas valoraciones. Llega un punto en el que no reconocer cosas, como que una cierta marca de whisky de malta es de primera clase, por ejemplo, significa no comprender lo que es el whisky de malta. El verdadero conocimiento de los destilados de malta debe incluir la capacidad de hacer ese tipo de discriminaciones.

¿Significa eso que las valoraciones literarias son objetivas? No al menos al mismo nivel que afirmar que el monte Olimpo es más alto que Woody Allen. Si las valoraciones literarias fueran objetivas en ese sentido no generarían debates, y puede discutirse hasta el amanecer sobre si la poesía de Elizabeth Bishop es mejor que la de John Berryman. Sin

embargo, la realidad no establece una división clara entre lo objetivo y lo subjetivo. El significado no es subjetivo en el sentido de que no puedo decidir que la advertencia «Fumar mata» impresa en los paquetes de cigarrillos en realidad significa «La nicotina contribuye al crecimiento de los niños, o sea que comparte estos pitillos con tu hijo!». No obstante, «Fumar mata» significa lo que significa sólo por una cuestión de convención social. Podría existir un idioma en algún lugar remoto del cosmos en el que esa expresión fuera una canción polifónica sin acompañamiento musical y con elaborados arreglos contrapuntísticos.

Existen criterios para determinar lo que se considera excelente en el caso del golf o de la ficción, igual que no existen criterios semejantes para decidir si el sabor de los melocotones es mejor que el de las piñas. Y además estos criterios son públicos y no dependen de lo que uno prefiera privadamente. Hay que aprender a gestionarlos compartiendo ciertas prácticas sociales. En el caso de la literatura, estas prácticas sociales se conocen como crítica literaria. Esto todavía deja mucho lugar para la discrepancia y el desacuerdo. Los criterios son guías para poder hacer juicios de valor. No los hacen por ti, del mismo modo que el seguimiento de las reglas del ajedrez no implica que se vayan a ganar todas las partidas. El ajedrez se juega no sólo de acuerdo a unas reglas, sino mediante la aplicación creativa de esas reglas. Pero las reglas no nos cuentan cómo pueden aplicarse creativamente. Es una cuestión de conocimientos, inteligencia y experiencia. Saber lo que se considera excelente en ficción nos ayuda a decidir entre Chéjov y Jackie Collins, pero no entre Chéjov y Turgeniev.

Culturas diferentes pueden tener distintos criterios para determinar qué arte se considera bueno y cuál no. Como espectador externo, puedes asistir a una ceremonia en un pueblecito del Himalaya y decidir si te ha parecido aburrida o excitante, animada o rígidamente ritualizada. Lo que no podrás decir es si estuvo bien ejecutada. Juzgar algo así implicaría tener acceso a los estándares de excelencia adecuados a esa actividad en concreto. Lo mismo puede aplicarse a las obras literarias. Los estándares de excelencia también pueden diferir de una modalidad de arte literario a otra. Lo que convierte una obra pastoril en buena no es lo mismo que convierte en buena a una obra de ciencia ficción.

Las obras profundas y complejas parecen obvias candidatas a ser consideradas meritorias desde un punto de vista literario. Pero la complejidad no es un valor por sí mismo. El hecho de que algo sea complejo no le concede automáticamente un lugar entre los inmortales. Los músculos de la pierna humana son complejos, pero los que sufren de lesiones en los isquiotibiales tal vez preferirían que no fuera así. La trama de El señor de los anillos es compleja, pero eso no basta para que Tolkien se gane el cariño de los que sienten aversión por el escapismo erudito o la extravagancia medievalista. Lo destacable de algunas letras de canciones y baladas no es su complejidad, sino su conmovedora simplicidad. El grito de Lear cuando exclama «Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca» no es precisamente complejo, y justamente por eso no podría ser más adecuado.

Tampoco es cierto que toda la buena literatura sea profunda. Puede existir un arte soberbio basado en la superficialidad, como las comedias de Ben Jonson, las obras de teatro de alta sociedad de Oscar Wilde o las sátiras de Evelyn Waugh. (Sin embargo, deberíamos tener en cuenta el prejuicio de que la comedia siempre es menos profunda que la tragedia. Aunque hay comedias que invitan a la reflexión y tragedias absolutamente triviales. El Ulises de Joyce es una comedia profunda, lo que no equivale a decir que es profundamente divertida, a pesar de serlo.) Las superficies no siempre son superficiales. Hay formas literarias en las que la complejidad estaría fuera de lugar. El paraíso perdido revela poca profundidad o complejidad psicológica, igual que la lírica de Robert Burns. El poema «Tiger» de William Blake es profundo y complejo, pero no desde el punto de vista psicológico.

Como ya hemos visto, muchos críticos insisten en que el buen arte es el arte coherente. Las mejores obras literarias son las más armoniosamente unificadas. Con una impresionante economía técnica, cada detalle aporta su granito de arena al conjunto. Pero la canción infantil «Little Bo Peep» es coherente y, al mismo tiempo, banal. Además, muchas eficaces obras posmodernas o vanguardistas carecen de núcleo central y son eclécticas, constituidas por partes que no encajan a la perfección. Y no por ello son necesariamente peores. La armonía o la cohesión no constituyen virtudes por sí mismas, como ya he sugerido. Algunas de las grandes obras de arte de los futuristas, dadaístas y surrealistas son deliberadamente disonantes. La fragmentación puede resultar más fascinante que la unidad.

Tal vez lo que convierta una obra literaria en excepcional sea su acción y su narrativa. Desde luego, Aristóteles pensaba que una acción sólida y bien forjada era importantísima para al menos un tipo de escritura literaria (la tragedia). Sin embargo, no sucede gran cosa en una de las mejores obras del siglo xx (Esperando a Godot), en una de las novelas más magníficas (Ulises) ni en uno de los poemas más magistrales («La tierra baldía»). Si una trama sólida y una narrativa robusta son vitales para adquirir una categoría literaria, Virginia Woolf se hunde en una posición desalentadoramente baja en la clasificación. Ya no concedemos una valoración tan alta como la de Aristóteles a las tramas sustanciales. De hecho, ya no insistimos en las tramas o las narrativas. A menos que seamos niños pequeños, las historias no nos enamoran tanto como a nuestros ancestros. Reconocemos que también puede tejerse arte convincente con materiales precarios.

¿Qué ocurre, pues, con la calidad lingüística? ¿Todas las grandes obras literarias utilizan el lenguaje de un modo ingenioso y creativo? Sin duda es una virtud de la literatura el hecho de que restaure la verdadera abundancia del discurso humano y, al hacerlo, recupere algo de la humanidad que se nos había arrebatado. Buena parte del lenguaje literario es copioso y exuberante. Como tal, puede actuar como crítica de nuestras afirmaciones cotidianas. Su elocuencia puede ser una reprimenda dirigida a una civilización para la que el lenguaje se ha convertido en algo que por encima de todo es meramente instrumental. Los eslóganes, el texto abreviado de los chats, la jerga administrativa, la prosa sensacionalista y la palabrería política y burocrática pueden dar fe de lo sosas que son algunas formas de

discurso. Las últimas palabras de Hamlet son: «Abstente de la dicha por un tiempo, y vive con dolor en el cruel mundo para contar mi historia. [...] El resto es silencio». Las últimas palabras de Steve Jobs fueron «Oh guau, oh guau, oh guau». Habrá quien considere que, lejos de mejorar, se ha producido un cierto deterioro. La literatura consiste en la experiencia sentida del lenguaje y no sólo en su uso práctico. Puede llamarnos la atención la opulencia de un medio que normalmente damos por sentado. La poesía no sólo se preocupa del significado de la experiencia, sino también de la experiencia del significado.

Aun así, no todo lo que calificamos de literario es suntuoso con las palabras. Hay obras literarias que no utilizan el lenguaje de manera especialmente llamativa. Buena parte de la ficción realista y naturalista emplea un discurso llano y sobrio. La poesía de Philip Larkin o de William Carlos Williams no puede describirse como fastuosamente metafórica. La prosa de George Orwell no es precisamente exuberante. No encontramos una retórica muy bruñida en la obra de Ernest Hemingway. En el siglo XVIII se valoraba la prosa lúcida, exacta y utilitaria. No cabe duda de que las obras literarias deben estar bien escritas, pero ese requisito podría extenderse a toda forma escrita, incluidas las circulares y los menús. Para considerar algo como una obra literaria respetable no es necesario que suene como El arco iris de D. H. Lawrence o como Romeo y Julieta.

Entonces ¿qué es lo que convierte a las obras en buenas o malas?