

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Departamento de Filosofía IV



**CONTINGENCIA Y REALISMO EN EL PENSAMIENTO
MORAL DE IRIS MURDOCH**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

Alfonso López Hernández

Bajo la dirección del Doctor:

Jaime de Salas Ortueta

Madrid, 2004

ISBN: 84-669-2542-2

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA IV

CONTINGENCIA Y REALISMO EN EL PENSAMIENTO

MORAL DE IRIS MURDOCH

Tesis para la obtención del Grado de Doctor presentada por
Alfonso López Hernández bajo la dirección del
Profesor Doctor Jaime de Salas Ortueta

MADRID, JUNIO DE 2004

Índice

INTRODUCCIÓN.....	7
Objeto de la investigación.....	10
Método de la investigación	13
Estado de la cuestión	16
PRIMERA PARTE. EL LENGUAJE FILOSÓFICO DE LA CONTINGENCIA	18
Capítulo 1. La significación de la contingencia en la obra teórica de IM.....	19
1.1. Iris Murdoch y Jean Paul Sartre	20
1.1.1. El novelista como fenomenólogo.....	23
1.1.2. Describiendo la contingencia.....	25
1.1.3. La Náusea de Roquentin	26
1.1.4. Contingencia y caracterización.....	29
1.1.5. El amor por lo contingente.....	33
1.1.6. El (anti)existencialismo de <u>Under the Net</u>	34
1.2. Sobre los usos murdoquianos de la contingencia	38
1.2.1. Enfoque ontológico	40
1.2.2. Enfoque psicológico.....	43
1.2.3. Enfoque epistemológico	52
Capítulo 2. El lenguaje filosófico de la contingencia	56
2.1. La crítica de la filosofía moral contemporánea en <u>The Sovereignty of Good</u>	58
2.2. El uso creativo del lenguaje corriente con fines morales.....	69

SEGUNDA PARTE. EL REALISMO ARTÍSTICO COMO REALISMO MORAL.....	76
Capítulo 3. Los usos del arte en <u>The Sovereignty of Good</u>	77
3.1. La analogía entre la práctica del artista y la vida moral.....	79
3.2. La contemplación de la belleza como escuela moral	82
3.3. Realismo y discurso sobre el bien.....	84
Apéndice 1: Dos conceptos de amor.....	89
Capítulo 4. La literatura como investigación moral.....	95
4.1. Literatura y filosofía moral	97
4.2. Literatura narrativa y reflexión moral	100
4.3 La novela como género de investigación moral	102
4.4. Sublimidad y tolerancia	103
Apéndice 2: Cómo piensan las novelas. Reflexión post-murdoquiana.	107
TERCERA PARTE. LA TRAGEDIA DEL REALISMO RELIGIOSO DE IRIS MURDOCH.....	114
Capítulo 5. Los usos de la religión en <u>Metaphysics a as a Guide to Morals</u>	115
5.1. La religiosidad de Iris Murdoch.....	121
5.2. La crisis de la religión tradicional en Occidente.....	130
5.3. El pensamiento religioso en la arquitectura de <u>Metaphysics</u>	133
5.3.1. Aspectos formales de la obra	133
5.3.2. Religión y metafísica.....	135
Capítulo 6. Hacia un realismo místico.....	148
6.1. La crítica murdoquiana de la religión.....	149

6.1.1. El concepto de religión	150
6.1.2. Las funciones morales de la religión	153
6.1.3. La crítica artística de la religión	155
6.2. La crítica moral del cristianismo	161
6.2.1. La crítica artística.....	162
6.2.2. La crítica teológica.....	165
Apéndice 3:	
Prejuicios filosóficos (y otros) en el pensamiento religioso de Murdoch	179
La función mística de las religiones.....	180
Los conceptos religiosos	185
CUARTA PARTE.	
EL REALISMO MORAL DE LA FICCIÓN DE IRIS MURDOCH.....	189
Capítulo 7. La exposición del problema moral	190
7.1. La destrucción de la forma filosófico-social en <u>A Fairly Honourable Defeat</u>	200
7.1.1. La destrucción socrática de Rupert Foster	202
7.1.2. Las carencias descriptivas de los conceptos teórico-morales.....	208
7.1.2.1. El amor.....	209
7.1.2.2. La sinceridad.....	212
7.2. La destrucción de la forma artística en <u>The Sea, the Sea</u>	217
7.2.1. El proyecto romántico de Charles Arrowby	220
7.2.2. Dos mujeres.....	223
7.3. La destrucción de la forma religiosa en <u>Henry and Cato</u> y <u>The Green Knight</u>	231
7.3.1. Drama vs. mística moral	232
7.3.2. Forma, desmitificación y fe moral: el caso católico.....	234

7.3.3. (Des)cubrimientos literarios de la religión.....	238
Capítulo 8. Realismo literario como realismo moral. El mundo ficcional de Iris Murdoch.....	244
8.1. El mundo como caverna.....	247
8.1.1. Dinámicas eróticas intracavernarias.....	248
8.1.2. Matrimonio, adulterio y descubrimiento moral.....	251
8.1.3. El poder del lenguaje.....	255
8.1.4. Los objetos materiales: el mobiliario de la caverna.....	257
8.1.5. Los habitantes de la caverna.....	259
8.2. La mirada cómica de Iris Murdoch.....	268
8.2.1. Las funciones morales de la comedia.....	269
8.2.2. Realismo cómico vs. mística moral.....	276
CONCLUSIONES.....	282
REPERTORIO BIBLIOGRÁFICO.....	292
Fuentes.....	291
Crítica filosófica y literaria sobre Iris Murdoch.....	293
Otras obras de consulta.....	296

Introducción

Iris Murdoch (1919-1999) forma parte de ese selecto grupo de pensadores que, por razones de vocación o de circunstancia, se ha entregado en vida y obra a la reflexión sobre la realidad moral. Prueba fehaciente de ello la constituyen los numerosos ensayos filosófico-morales escritos por la autora angloirlandesa, así como la temática de su abundante producción literaria. Pero también el testimonio de amigos, colegas, alumnos y personas de toda clase, que vieron en ella la ejemplificación de la seriedad moral, del *spoudaios* aristotélico. “A nosotros nos interesaba el lenguaje moral” –dijo la prestigiosa filósofa Philippa Foot , refiriéndose a la ambiente filosófico de la década de los cincuenta en Oxford-; “a ella, la *vida* moral” (énfasis mío). En efecto, la reflexión murdoquiana constituye una defensa implícita de la tesis kierkegaardiana de que sólo el conocimiento ético y ético-religioso guarda una relación esencial con la existencia del sujeto cognoscente.¹

A pesar de ser poco menos que una heroína en el Reino Unido, la figura de Dame Iris Murdoch necesita una presentación, siquiera breve, ante el lector español. En el ámbito de la investigación filosófica, Murdoch se ha caracterizado por su incesante actividad ensayística, en la que destacan muy especialmente los tres artículos publicados bajo el título de The Sovereignty of Good (1970). En esta obra, que marca el punto culminante de su participación en el debate académico, la autora dialoga con los principales exponentes del análisis

¹ Una tesis que Johannes Climacus –pseudónimo kierkegaardiano- explicita en el *Postscripto* a las *Migajas Filosóficas* o *Smüller* (1846). Cf., sobre todo, su libro II, parte II, capítulo 2.

lingüístico moral (Stuart Hampshire, Gilbert Ryle), para defender una ética menos behaviorista y más platónica que recupere la utilidad descriptiva de conceptos morales tradicionales tales como 'bien' o 'virtud'. The Sovereignty of Good habría de ejercer una influencia importante en corrientes de la filosofía moral angloamericana contemporánea, tales como la Ética de la Virtud (*Virtue Ethics*) o la Ética Narrativa (*Narrative Ethics*). A su vez, entre los lectores que han reconocido la influencia de dicha obra en su pensamiento encontramos a pensadores de la talla de Charles Taylor –alumno de Murdoch en Oxford-, Martha Nussbaum, Hilary Putnam, George Steiner o Ernst Tugendhat.²

El otro hito de la carrera ensayística de Murdoch es la publicación en 1992 de Metaphysics as a Guide to Morals, un extenso volumen que recoge el contenido de las conferencias impartidas por la autora en Edimburgo en 1982 con motivo de las *Gifford Lectures* en Teología Natural. Sin las trabas que impone el discurso académico, Metaphysics refleja con el mayor eclecticismo y creatividad formal el pensamiento maduro de Murdoch. Un pensamiento que, a pesar de mostrar una continuidad temática evidente con trabajos anteriores, se enfrenta con cuestiones éticas nuevas o especialmente urgentes, entre las que estaría la defensa del concepto de individuo moral frente a su muerte a manos de los post-estructuralismos, en un plano teórico, y una sociedad dominada por mecanismos despersonalizadores tales como el mercado o la tecnología. Asimismo, además de frecuentar las obras de Wittgenstein, Kant, Platón o Schopenhauer, Metaphysics dialoga con el pensamiento religioso de autores tales como Martin Buber o Paul Tillich, que sirve como guía para desarrollar un pensamiento ético-religioso centrado en la desmitificación de la religión en

² En cuanto a la influencia intelectual de Murdoch sobre los primeros tres autores, cf.. Antonaccio, 2000, pp. 5 y 195, n. 5. Steiner, por su parte, reconoce la importancia del pensamiento murdoquiano en su ensayo introductorio de la colección de ensayos de Murdoch Existentialists and Mystics (1997). Por último, el autor de esta investigación tuvo la ocasión de escuchar al conocido

Occidente. Acaso debido a este eclecticismo temático y metodológico, el pensamiento más original y característico de Metaphysics aun no ha sido asimilado del todo por la crítica filosófica de Murdoch.

Sin embargo, es de justicia reconocer que la mayor parte del reconocimiento internacional del que disfruta Iris Murdoch se debe a su fructífera carrera como novelista. Y es que, desde su debut literario con la novela Under the Net en 1954, hasta la publicación de Jackson's Dilemma (1995), Murdoch ha producido un total de veintiséis novelas –varias de ellas adaptadas al teatro- un relato breve y un libro de poemas. Algunas de estas obras han ganado importantes premios literarios, como es el caso de The Black Prince (James Tait Black Memorial Prize, 1973), The Sacred and Profane Love Machine (Whitbread, 1974) o The Sea, The Sea (Booker, 1978). Por otro lado, sus novelas han sido traducidas a los más importantes idiomas, incluyendo el castellano.

En cualquier caso, más allá de los méritos respectivos de su notable producción filosófica y de su exitosa carrera literaria, acaso lo más significativo de la producción intelectual murdoquiana sea que su combinación de comentario filosófico y ficción novelística no es meramente *aditiva* –como si una de las dos actividades constituyese para ella un pasatiempo, o un medio de “ganarse la vida” paralelo a sus intereses intelectuales- sino que emana de una misma fuente: la preocupación constante de la autora por describir y explicar con la mayor claridad posible la vida moral de los seres humanos. Como sucede también con la obra de Miguel de Unamuno o de Jean-Paul Sartre, literatura y filosofía son, en Murdoch, dos partes necesarias y complementarias de un mismo proyecto. Y esta simbiosis temática de registros descriptivos en nuestra autora guarda un potencial añadido para la reflexión ética contemporánea que no poseen cada una de sus actividades por separado. Como los autores

filósofo alemán Ernst Tugendhadt citar profusamente la obra de Murdoch en una de dos

mencionados anteriormente, Murdoch nos ha dejado una “filosofía” en el sentido más amplio: una forma de ver las cosas que trata de combinar la claridad de los argumentos generales del filósofo con la riqueza de los argumentos detallados del artista. Por eso, en un momento de renovado interés de la reflexión ética por los contenidos literarios, la obra de Iris Murdoch constituye un magnífico terreno de juego para valorar la complementariedad de argumentos filosóficos y literarios en un mismo proyecto, así como para investigar sus limitaciones respectivas.

Objeto de la investigación

No resulta fácil organizar el polifacético pensamiento murdoquiano en torno a un tema, idea o concepto. Murdoch no aborda los grandes temas de la reflexión ética de forma sistemática sino que, a lo largo de su obra, nos ofrece una cascada de perspectivas complementarias sobre cada uno de ellos. Por ejemplo, la necesidad y aplicabilidad del concepto de bien se argumenta a partir de un caso imaginario, pero también de una analogía con la actividad del artista y de las prácticas religiosas. Tampoco facilita el análisis sistemático de la producción de la autora el hecho de que su pensamiento teórico haya sido expresado casi siempre en función del pensamiento de otros, ya sea en un debate polémico con quienes disenta o en forma de glosas a las ideas de pensadores clásicos en la historia de filosofía.

En cambio, existe un concepto filosófico, popularizado recientemente por las obras de Richard Rorty, que se ajusta especialmente bien a lo que entiendo constituye la inspiración y el desarrollo principales del pensamiento murdoquiano. Me estoy refiriendo, evidentemente, al concepto de *contingencia*. Un concepto que Murdoch ni define ni utiliza en un sentido unívoco, pero cuyo

conferencias sobre el pensamiento de Nietzsche (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2001).

empleo converge hacia una defensa filosófico-moral del individuo humano, de su realidad diferente, radicalmente ininteligible pero digna de valor. La obra teórica de Murdoch puede, por tanto, entenderse como un recorrido crítico por los más importantes esfuerzos (filosóficos, artísticos y religiosos) por dar forma necesaria y general a la realidad contingente. Y a su vez, como un recordatorio de que el individuo humano siempre está más allá de esa forma.

Pero el concepto de contingencia en Murdoch no es, como el rortyano, un concepto meramente crítico, destructivo. La autora no aboga, ciertamente, por una concepción esencialista del lenguaje. El lenguaje que utilizamos es contingente, pero eso no es óbice para que pueda ser utilizado *mejor* o *peor* para la consecución de los distintos fines que nos proponemos. Y uno de estos fines es, qué duda cabe, la descripción de la vida moral. Para Murdoch, la aprehensión intelectual de la contingencia moral personal, ya sea en la vida moral de cada uno o en la investigación teórica, lleva implícita la exigencia del *realismo*. En el primer caso, el problema moral no es, primordialmente, cuestión de deberes u obligaciones, proyectos o decisiones morales, sino de un esfuerzo constante por hacer justicia a esa realidad personal que se presenta a la conciencia como una *contingencia*. En el segundo caso, la exigencia de realismo en la investigación teórica apunta hacia la necesidad de describir al individuo humano y sus posibilidades morales sin por ello ahogarlo en la generalidad del discurso empleado.

Esbozado el problema en sus líneas maestras, acaso lo más interesante de la argumentación de Murdoch sea su recurso al arte y, en concreto, a la literatura, como caso del realismo que exigen la vida y la descripción morales. La *tolerancia* de los grandes autores –entre los que destaca Shakespeare– hacia sus personajes constituye la mejor demostración de una aprehensión realista de la contingencia. Pero además, la obra teórica de Murdoch nos ofrece una

argumentación sostenida a favor de la novela como el lugar literario de investigación moral por excelencia. De lo cual surge muy naturalmente la pregunta por la aportación de la ficción de Murdoch a su propia investigación moral y, específicamente, a su defensa del individuo en los términos apuntados anteriormente.

En definitiva, y partiendo de la idea de que el conjunto de la producción de Iris Murdoch puede entenderse como un proyecto unitario de descripción y explicación de la realidad moral, esta investigación doctoral se propone clarificar la defensa que la autora hace de la realidad y el valor del individuo por encima de los discursos que lo explican. Una defensa que se apoya en el uso crítico de conceptos tales como 'contingencia' o 'realismo', pero que quizá deriva su mayor poder de convicción del tratamiento de la contingencia y realismo moral que ejemplifican sus novelas. Para llevar a cabo este propósito, habremos de abordar las siguientes cuestiones:

1. Los sentidos y funciones de la utilización del término 'contingencia' en los escritos teóricos de Murdoch.

2. El método filosófico-moral que sigue la autora en sus ensayos, así como las formas precisas en las que dicho método se adapta a la exigencia de llevar a cabo una descripción realista de la condición moral del ser humano. En este sentido, deberemos analizar el frecuente recurso por parte de la autora en sus ensayos a ámbitos empíricos tales como el arte o la religión, así como la posible aportación a la razón práctica de las prácticas y discursos respectivos de estos ámbitos.

3. La defensa del valor del individuo y, en general, de los conceptos morales, en un mundo “sin Dios” o sin un léxico ético-religioso comúnmente aceptado. La justificación de normas morales sin apelar a una tradición religiosa es quizá, como ha sugerido Ernst Tugendhat en sus Lecciones de Ética, el reto principal de la ética contemporánea.³

4. El valor descriptivo-moral de la ficción de Murdoch como suministradora de casos ricos en detalle de situaciones y caracterizaciones que pueden merecer la atención del filósofo; pero también como un *mundo* murdoquiano que afirma algunas posibilidades morales y niega otra. Esta última cuestión requiere, además, preguntarse por la continuidad entre la descripción teórica de la autora y su mundo moral ficcional, así como por las ventajas de uno y otro discurso para llevar a cabo una descripción convincente y esclarecedora de la dimensión moral del hombre de nuestro tiempo.

Método de la investigación

Hasta el momento, nadie ha acometido un estudio filosófico comprensivo del pensamiento de Murdoch que aborde tanto sus ensayos como sus novelas. Por eso, quizá el elemento metodológico más distintivo de esta investigación sea no despreciar el valor intelectual de la ficción de Murdoch como complemento, correctivo, o incluso fuente de esclarecimiento de la realidad moral independiente de los postulados de su investigación teórica.

³ Cf. TUGENDHAT 1997, p. 15.

El trabajo está organizado en cuatro partes. Las tres primeras corresponden a los tres discursos o lenguajes que sirven para describir y explicar el problema moral de la aprehensión de la contingencia personal, ya sea con fines teóricos o prácticos. En ellas me ocupo, por tanto, de la crítica que ofrece Murdoch del pensamiento filosófico, artístico y religioso, así como de la utilización por parte de la autora de estos ámbitos experienciales para formular su propio análisis del problema moral. La última parte tiene por objeto analizar la producción literaria de Murdoch a partir de su análisis teórico, tratando, eso sí, de identificar y expresar aquellos elementos descriptivos de la condición moral humana que, estando presentes en sus novelas, la autora no haya querido o podido comunicarnos en su obra teórica.

Por otro lado, la estructura temática escogida permite que comentemos las principales obras filosóficas de Murdoch en orden cronológico. Esto reporta la gran ventaja de poder cartografiar una evolución temática y argumentativa en el pensamiento de la autora. Así, el capítulo primero analiza la crítica de Murdoch a Jean-Paul Sartre vertida en Sartre: Romantic Rationalist (1953), la primera monografía publicada por la autora, en busca de la primera inspiración en Murdoch de la importancia para el análisis moral de entender y describir la otredad humana como contingencia. Para caracterizar el método filosófico de la autora, así como los contenidos de su crítica moral del arte, los capítulos segundo, tercero y cuarto centran su atención en ensayos escritos durante los años cincuenta y sesenta, y cuyo mejor exponente lo constituyen los tres publicados bajo el título The Sovereignty of Good (1970). Por último, Metaphysics as a Guide to Morals (1992) será comentada en los capítulos quinto

y sexto e interpretada a partir del sesgo místico y religioso que parece caracterizar el pensamiento maduro de la autora.⁴

En cuanto al estudio de sus novelas, y teniendo en cuenta su elevado número, he preferido decir mucho sobre unas pocas que sólo un poco de cada una. Al elegir las, he tenido en cuenta aquéllas que la crítica ha tendido a señalar como sus mejores obras –generalmente escritas en los años setenta-; no obstante, he procurado no dejar de lado la producción de ninguno de sus períodos creativos. Por otro lado, me he apoyado en la extensa y a veces excelente crítica literaria sobre la autora para caracterizar aquellos aspectos de su ficción que definen su mundo novela tras novela.

Aunque la introducción a la cuarta parte de este estudio ahonda en esa difícil cuestión que es cómo debe realizarse una lectura filosófica de una novela murdoquiana –o de cualquier otra-, anticipo aquí uno de los supuestos de mi lectura filosófica de la ficción murdoquiana. Sencillamente: el que Murdoch sea una filósofa moral que aborda en sus novelas problemáticas eminentemente morales no la hace, *eo ipso*, una novelista filosófica, ni convierte sus novelas en *romans d'idées* que deban ser leídas a la luz de sus postulados teóricos. Por el contrario, la calidad literaria de sus novelas exige que las leamos independientemente de la filosofía de su autora; que, disfrutándolas, sepamos extraer nuestras propias conclusiones sobre el mundo moral que nos proponen (y cuya exposición, no lo olvidemos, depende de ese disfrute); y que, solamente *después* de esto comparemos su descripción moral literaria con la teórica. Otra

⁴ En lo que sigue, utilizaré –sobre todo a la hora de documentar citas- las siguientes abreviaturas: SRR por Sartre: Romantic Rationalist, FS por The Fire and the Sun, MGM por Metaphysics as a Guide to Morals y EM por Existentialists and Mystics. Además, y por la importancia de recalcar la unidad orgánica y de publicación de los tres ensayos reunidos en el volumen The Sovereignty of Good (1970), me refiero a ellos con la abreviatura SG, si bien la paginación que indico corresponde a su lugar en el volumen Existentialists and Mystics (1997).

proceder nos llevaría a una interpretación reduccionista, cuando no equivocada, de la lección moral que pueda contener la ficción de la autora.

Estado de la cuestión

La crítica filosófica sobre la obra de Murdoch resulta, ciertamente, mucho menos abundante que la crítica literaria. Si bien es cierto que algunas de las contribuciones realizadas en este campo han sido de gran calidad, como es el caso de los ensayos que sobre Murdoch han escrito Charles Taylor, Cora Diamond, Martha Nussbaum o, en el ámbito de la ética religiosa, Stanley Hauerwas.

Por otro lado, la única monografía sobre el pensamiento filosófico de Murdoch ha sido publicada recientemente por Maria Antonaccio, y tiene por título Picturing the Human: The Moral Thought of Iris Murdoch (2000). Esta obra tiene el gran mérito de abordar de forma comprensiva la producción filosófico-moral de la autora, situando su reflexión con relación a los principales paradigmas éticos contemporáneos (principalmente angloamericanos). Asimismo, en su artículo "Form and Contingency in Iris Murdoch's Ethics", Antonaccio ha analizado la función del concepto murdoquiano de contingencia en el conjunto de su obra teórica. Su tesis principal es que Metaphysics as a Guide to Morals ejemplifica, tanto en sus contenidos como en su estilo de exposición, una celebración de la contingencia entendida como fuerza centrífuga a la idea de totalidad que presuponen los discursos filosófico y religioso.

Sin embargo, un análisis más completo del concepto murdoquiano de contingencia, o, en general, de la aportación de Murdoch a la reflexión ética contemporánea, precisa de un análisis filosófico de sus novelas que Antonaccio

prefiere no abordar. Un enfoque más comprensivo que quizá sólo Martha Nussbaum haya adoptado en sus escritos sobre Murdoch, y que refleja la creencia –sostenida tanto por Nussbaum como por la propia Murdoch- de que la literatura narrativa puede ayudar a clarificar y enriquecer la reflexión filosófico-moral.⁵ En este sentido, entiendo esta investigación como un primer paso en la difícil tarea de realizar una valoración *global* del legado intelectual de una de las pensadoras más originales del siglo XX.

⁵ Aparte de sus referencias a Murdoch en obras más ambiciosas, el mejor ejemplo de la seriedad filosófica con la que Nussbaum se toma las novelas de Murdoch se encuentra en su ensayo "Love and Vision: Iris Murdoch on Eros and the Individual", donde se pregunta por la importancia del amor sexual en Murdoch y Platón como acontecimiento de descubrimiento moral. (Cf. ANTONACCIO 1996, pp. 29-53). En el último capítulo me referiré a los contenidos de este ensayo.

PRIMERA PARTE.

EL LENGUAJE FILOSÓFICO DE LA CONTINGENCIA

'I envy you,' I said. 'You have a *technique* for discovering more about what is real.'

'So have you,' said Alexander. 'It is called morality.'

I laughed. 'Rusted through lack of practice, brother. Show me something else.'

Iris Murdoch. A Severed Head

Capítulo 1. La contingencia en la obra teórica de Iris Murdoch

El propósito de este capítulo es explorar la significación de la contingencia en la obra teórica de Iris Murdoch. Para ello, tomaré dos caminos. En primer lugar, y teniendo en cuenta que el primer pensamiento filosófico de la autora surge inspirado por y en respuesta al existencialismo de Jean Paul Sartre, se hace necesario comprender cómo Murdoch va forjando su propia idea de la contingencia a partir del análisis de la existencia humana de dicho autor. En este sentido, prestaré particular atención a la lectura murdoquiana de la obra de Sartre, tal como fue vertida en su primera monografía filosófica, Sartre: Romantic Realist, pues estimo que la particular dialéctica que Murdoch mantuvo en sus años de gestación filosófica con el pensamiento sartreano configuró de manera crucial aspectos de su pensamiento tan característicos como su vocación por acometer una ‘psicología moral’ de las personas, su reflexión sobre el arte, y algunas de sus preocupaciones más importantes como novelista.

El segundo camino consiste en tematizar la contingencia en el pensamiento de Murdoch. La autora, lejos de usar el término ‘contingencia’ en un sentido unívoco, o de definirlo o acotarlo explícitamente, lo utiliza en diversos sentidos (ontológico, psicológico, epistemológico) que finalmente convergen hacia una única preocupación por la mejor vida moral y la crítica filosófica más adecuada a dicha dimensión humana. La aclaración de estos diversos usos del concepto en cuestión, así como de su relación con otros conceptos morales, servirá como definición operativa de la contingencia para siguientes apartados de este trabajo.

1.1. Iris Murdoch y Jean-Paul Sartre

Murdoch ha declarado en más de una ocasión que debe a la influencia de Jean Paul Sartre y el existencialismo de la Europa continental su decisión de dedicarse a la filosofía profesionalmente.⁶ Las circunstancias personales y culturales de cada pensador sirven, a menudo, para revelar aspectos clave de su pensamiento, y Murdoch no es ninguna excepción. En su caso, como en el de otros muchos intelectuales europeos de su generación, nos encontramos con una joven que había sido formada en un liberalismo racionalista marcadamente optimista en lo social y lo político; una visión del mundo que se desintegraría irremisiblemente ante la evidencia de los totalitarismos y los horrores de la segunda guerra mundial. En este contexto de vacío intelectual ante la magnitud de los recientes acontecimientos históricos, muchos se volvieron hacia la “ética heroica” preconizada por Sartre.⁷ Por su parte, Murdoch aprovechó su período de estancia en Bruselas en otoño de 1945 para empaparse de la filosofía existencialista –aclamada como ‘la filosofía de la época’- y de las novelas de Sartre y de de Beauvoir.⁸ Más aún, pudo conocer personalmente a Sartre en dos ocasiones, en tertulias del filósofo en compañía de grupos selectos. En su diario, con fecha de 10 de octubre de 1945, Murdoch describió este nuevo movimiento filosófico como

antimetafísico y fenomenalista de carácter – preocupado por el problema (*puzzle*) de la existencia personal, más que por teorías generales sobre el universo...es una teoría del individuo (*self*) y de su actitud ante la muerte.⁹

⁶ Cf., p.e., la entrevista de IM con W.K. ROSE (1968) en DOOLEY, p.20; también CONRADI 2001b, p. 216.

⁷ La calificación es de Murdoch. Cf. DOOLEY, p. 228.

⁸ Cf. CONRADI 2001b, p. 214.

⁹ Ibid., p. 215. En lo que sigue, y para agilizar la lectura, ofrezco en traducción libre al castellano tanto las citas de los ensayos de Murdoch, como las que provienen de sus estudiosos angloparlantes. Por otro lado, he preferido respetar la voz original inglesa en el caso de las novelas.

Como puede apreciarse incluso en esta breve anotación, Murdoch encuentra especialmente atractivo en el existencialismo su disposición a describir la vida interior del individuo (la fenomenología de Sartre) con relación al problema de *su propia existencia contingente*, y no tanto en función de una serie de categorías abstractas, metafísicas o lingüísticas.

Algunos años después de esta primera y entusiasta aproximación al existencialismo, Murdoch, ya profesora de Filosofía en St Anne's College, Oxford, dedicaría su primera monografía al pensamiento de Sartre. Sartre: Romantic Rationalist, (SRR), publicada en 1953, es la primera obra escrita en inglés sobre el pensador francés. Se trata de una obra breve –no llega a las ochenta páginas- y de lectura no excesivamente complicada, por lo que no sorprende que en su momento sirviera para acercar la obra del multifacético pensador a un público generalmente poco expuesto al pensamiento continental. Pero SRR, además de una apropiada introducción a la obra del pensador francés, ofrece al lector un generoso ejercicio de crítica (discernimiento) de dicha obra que, en el espíritu del propio Sartre, sabe tomarse tan en serio su producción literaria como sus panfletos políticos como sus ensayos de descripción filosófica.

El lector de la obra descubrirá que SRR está estructurada en torno a dos líneas de crítica de la propuesta sartreana. La primera, que podríamos calificar como *político-formal*, ha quedado suficientemente bien descrita por Maria Antonaccio.¹⁰ Brevemente, Murdoch argumenta en el capítulo cinco de SRR – como había argumentado ya en su ensayo “The Existentialist Political Myth” (1952)- que los imperativos políticos que Sartre propone en obras tales como ¿Qué es la literatura? Y El existencialismo es un humanismo no son compatibles con la descripción y el análisis de la conciencia humana realizado en El ser y la

nada. Más concretamente, el concepto de libertad puramente descriptivo de El ser y la nada (negatividad de la conciencia o aspiración en vano del *être-pour-soi* por alcanzar el estado de *être-en-soi*) carece del contenido sustantivo que Sartre le otorga en su pensamiento político en defensa del individualismo liberal, y que se asemeja más a las tesis de Rousseau o Kant que a cualquier recomendación ética que pudiera ser derivada de sus anteriores análisis (SRR 48-49). En definitiva, lo que Murdoch está objetando al análisis de Sartre, a partir su inconsistencia formal, es que la articulación de un concepto sustantivo de libertad –liberal, políticamente hablando, y con el cual ella básicamente concuerda- precisa de un mejor y más completo análisis de la relación de la conciencia humana con la otredad. Una descripción que no ancle el valor al ejercicio de una libertad indeterminada (la conciencia como *projet*) y que sepa reconocer que (también) las configuraciones éticas, morales y políticas pueden ser dignas de valor y no simplemente instancias de mala fe.

El caso es que esta demanda ya había sido realizada por Murdoch con independencia de la solidez de los argumentos filosóficos sobre los que se asientan las recomendaciones ético-políticas del pensador francés. Pues Murdoch no sólo crítica la descripción antropológica sartreana a la luz de su inconsistencia con unos ideales políticos razonables, sino que plantea objeciones intrínsecas a dicha descripción. Tales objeciones se definen con la mayor fuerza y claridad no en un análisis exhaustivo de El ser y la nada, sino en una crítica filosófico-literaria de La Nausée y de los tres primeros volúmenes de Les Chemins de la Liberté. Específicamente, la crítica murdoquiana se centra en el tratamiento literario realizado por Sartre de la contingencia de las personas y las cosas. Sería la segunda línea de crítica de la obra de Sartre en SRR, y a la cual voy a dedicar mayor atención.

¹⁰ Cf. ANTONACCIO 2000, pp. 62-75.

1.1.1. El novelista como fenomenólogo

Que Murdoch comparte con Sartre la creencia de que la literatura puede llevar a cabo un ejercicio de reflexión filosófica es algo que queda patente ya en la introducción de SRR:

El novelista es, a su manera, un fenomenólogo. Pues siempre ha comprendido implícitamente algo que al filósofo le ha costado mucho más entender, a saber, que la razón humana no es una herramienta unitaria cuya naturaleza pueda ser descubierta de una vez por todas.[...] Siempre ha hecho lo que los filósofos de ahora dicen hacer: describir antes que explicar; en consecuencia, a menudo ha sabido anticiparse a los descubrimientos de aquellos. (SRR 8)

Efectivamente, como afirma Murdoch en “The Existentialist Political Myth” (1952), tanto el novelista como el fenomenólogo centran su atención en el ámbito de la experiencia, del *monde vécu*. Un mundo fenoménico que se toma como *la* realidad -y no simplemente como el reflejo de otro mundo que yace detrás- y que, como tal, impone sus propios criterios de verdad (EM 131). En este sentido, Murdoch parece sostener en este ensayo que el novelista está en contacto más íntimo con esa verdad experiencial, señalándolo como “por excelencia, el descriptor libre de prejuicios del *monde vécu*”. Desde luego, Murdoch tendrá mucho que decir a lo largo de su carrera ensayística acerca de la relación entre la verdad del arte y la de la investigación filosófica; de todo ello nos ocuparemos más adelante. Pero, de momento, esta primera comparación entre el valor cognitivo de la literatura y el del análisis más puramente conceptual revela un aspecto fundamental del método crítico de SRR. Y es que Murdoch realizará, en esa obra, una lectura crítica de las novelas de Sartre *en tanto que obras de literatura*, asociando (o incluso identificando) sus aciertos y defectos formales con aciertos y defectos filosóficos. De esta forma, como veremos,

cuestiones críticas como si nos “convence” o no tal personaje o nos “mueve” o no tal descripción amorosa pueden servir como argumentos a favor o en contra de la visión del mundo y del ser humano que nos propone Sartre tanto en su ficción como en su obra teórica.

Por supuesto, Murdoch no dejar de señalar en su monografía que la identificación entre el Sartre fenomenólogo y el novelista no es, ni mucho menos, perfecta. Sartre no es un descriptor de la experiencia humana libre de prejuicios –dejemos de lado la cuestión de si tal cosa es posible- sino que sus novelas tienen también una función propagandística consciente de sus ideas filosóficas y políticas. Por eso, uno de los temas que aborda SRR, anunciado ya en su introducción, es el de la tensión entre la función de la ficción sartreana como vehículo de ideas filosóficas y su calidad estrictamente literaria.¹¹

Sea como fuere, Murdoch estima que el carácter descriptivo o estrictamente artístico en obras tales como La nausée (LN) y Les chemins de la liberté (LCL) es suficientemente notable como para merecer una crítica propiamente literaria que, no obstante, y precisamente en cuanto crítica de un *esfuerzo descriptivo*, servirá para localizar y analizar algunos de los momentos más reveladores del pensamiento de su autor. En este espíritu, SRR analiza con especial atención, por un lado, la descripción de la contingencia de las cosas que constituye el núcleo temático de LN, y, por otro, la calidad de la caracterización en los tres primeros volúmenes de LCL.

¹¹ Cf. SRR p. 9: [Sartre] “aporta a la novela, además de un indudable don literario, una conciencia típicamente filosófica. La cuestión de si esta conciencia le beneficia o perjudica en tanto que artista deberá ser considerada.”

1.1.2. Describiendo la contingencia

El primer capítulo de SRR está dedicado por entero a La Nausée. Su título, “*The Discovery of Things*”, alude al descubrimiento que al comienzo de la novela realiza Antoine Roquentin, y sobre el cual gravitarán los principales temas de la misma. Resumidamente, y en palabras de la propia Murdoch, Roquentin descubre que el mundo es contingente y que nos relacionamos con él de forma discursiva y no intuitiva.

Tal vez no resulte trivial preguntarse por qué Murdoch escogió comenzar su comentario sobre la obra de Sartre con esta novela. Nuestra autora nos da pistas: LN fue la primera novela escrita por Sartre, es la más filosófica de todas, y además contiene todos los temas de interés del autor, menos los políticos (SRR 11). Es, en términos musicales, una “obertura instructiva” (18) del pensamiento de Sartre que, como tal, se presta a una primera tematización de ese pensamiento, centrada en torno a un proyecto descriptivo, que, como ya ha sido mencionado, Murdoch contrastará con sus recomendaciones políticas.

Sin embargo, el que la obra se estructure a partir de un estudio de La Nausée se presta también a una interpretación más filosófica. Revela, en primer lugar, la seriedad de Murdoch para con el valor filosófico de las novelas a la que nos hemos referido anteriormente; una actitud metodológica que desde luego no era moneda común en el contexto filosófico anglosajón de los años cincuenta. Pero además, situando su lectura crítica de LN como punto de referencia en la discusión subsiguiente de otras obras de Sartre, Murdoch está erigiendo el núcleo temático central de esa novela –a saber, el *factum* de la contingencia de las cosas- como piedra de toque del pensamiento del autor francés. Por eso, “el descubrimiento de las cosas” al que alude Murdoch no es sólo el que realiza

Roquentin a lo largo de la novela, sino, más generalmente, el proyecto descriptivo, común al Sartre fenomenólogo y al Sartre novelista, de descubrimiento de *la realidad individual y contingente que es objeto de la experiencia humana*. Un proyecto que, tanto a través de sus aciertos como de sus limitaciones, ayudará a configurar el propio pensamiento moral de Murdoch; en especial, con respecto a la significación de la contingencia en la vida y reflexión morales de las personas. Para entender cómo sucede esto, debemos primero seguir la reflexión de SRR sobre la presentación literaria de la contingencia en LN.

1.1.3. La Náusea de Roquentin

De forma casi telegráfica, se podría caracterizar la Náusea –esa particular forma de malestar que aqueja a Roquentin- como la dimensión psicológica de la experiencia de la contingencia universal. Una experiencia que no se revela al psiquismo de Roquentin súbitamente y en su plenitud, sino sólo de forma gradual. (También en este sentido temporal puede considerarse LN como una particular *fenomenología* de la aprehensión de la contingencia por parte de la conciencia). En efecto, el horror casi paranoico a los objetos físicos -una piedra, el color de la camisa del tabernero- que apresa a Roquentin al comienzo de la novela se extiende hasta el mundo de las relaciones sociales y el sentido mismo del lenguaje humano. El protagonista de la novela, explica Murdoch, va progresivamente interiorizando la idea de que la racionalidad y solidez del mundo burgués –su derecho, sus instituciones- son solamente un barniz, consecuencia de la *mala fe* de las personas. Otro tanto sucede con el proceso de domesticación y clasificación de los objetos a cargo del lenguaje. En realidad,

como Roquentin comprenderá en su revelación final de la Náusea, ni las categorías del lenguaje pueden capturar un mundo que es de suyo bruto, confuso y contingente, ni las instituciones y cultura liberal-burguesas pueden integrar la soledad de la conciencia, un *factum* absurdo, injustificable (EM 136).

Pero es solamente en esa revelación final, en el parque a las seis de la tarde, que Roquentin integra intelectualmente los diferentes aspectos de la Náusea. Fijándose inicialmente en la raíz de un castaño, recibe una iluminación acerca del carácter de la existencia. Existir es “estar ahí” sin mayor explicación; “estar de más” con respecto a los demás existentes:

Éramos un montón de existentes incómodos, embarazados por nosotros mismos; no teníamos la menor razón para estar allí, ni unos ni otros; cada uno de los existentes, confuso, vagamente inquieto, se sentía estar de más con respecto a los otros. (165)

El absurdo, comprende Roquentin al fin, es la clave de la Existencia y la clave de sus Náuseas (166). Un absurdo que significa el carácter irreducible de la realidad en la aprehensión intelectual. “Un círculo no es absurdo” –argumenta Roquentin-: se explica por la rotación de un segmento de recta en torno a uno de sus extremos. Pero un círculo no existe. Aquella raíz, por el contrario, existía en la medida en que yo no podía explicarla” (167). Acudiendo –innecesariamente, tal vez- a la jerga filosófica, el héroe de LN establece que “lo esencial es la contingencia” (169); y llega, por fin, a definir su malestar:

Todo es gratuito: ese jardín, esta ciudad, yo mismo. Cuando uno llega a comprenderlo, se le revuelve el estómago y todo empieza a flotar, [...] eso es la Náusea.; eso es lo que los Cerdos [...] tratan de ocultarse con su idea de derecho. (169)

Esta es, a grandes rasgos, la descripción de la contingencia del mundo que ofrece Sartre en La Nausée. Un relato que Murdoch valora, sobre todo, por la imagen que lo domina y por las descripciones que constituyen su trama (SRR

16); descripciones que, tomando por objeto las cosas más familiares, buscan evocar lo viscoso, fluido, pastoso, etc. para que el lector también llegue a experimentar la Náusea, siquiera en una de sus formas. En este ejercicio de “desfamiliarización” de las cosas radica, para Murdoch, uno de los aciertos de LN como esfuerzo fenomenológico. Pues en ella

se nos invita a redescubrir nuestra forma de ver las cosas. Las cosas que nos rodean, de costumbre silenciosas, domesticadas e invisibles, de repente aparecen extrañas, como si las viéramos por vez primera. [...] La visión del fenomenólogo tiene algo en común con la del poeta o el pintor. (16)

Sin embargo, la calidad literaria de las descripciones de la Náusea de Roquentin no validan de por sí la generalidad de esa experiencia y su aplicabilidad en el pensamiento moral. Ciertamente, como seguiría admitiendo Murdoch muchas décadas después, la Náusea es un sentimiento *reconocible* por muchos lectores; sin embargo, quizá no lo sean tanto ni su función en la vida de Roquentin ni el remedio para su malestar que aquél llegar a atisbar. Pues el personaje central de LN es demasiado analítico y reflexivo para ser leído como una imagen del hombre universal, como un *Everyman*. El problema de su vida es un problema puramente *intelectual*, como lo es también la solución hallada en la inteligibilidad ideal de las figuras matemáticas y de ciertas formas de arte; sospechosamente, las relaciones interpersonales juegan un papel casi insignificante en su proyecto. Por eso, afirma Murdoch, LN no es tanto un retrato de la condición humana como una descripción de la estructura del pensamiento de su autor. *La Nausée* es, según Murdoch, el mito filosófico de Sartre (17).

Debido a su carácter de abstracción filosófica, el análisis de la contingencia en la conciencia humana de LN debe interpretarse a la luz de una ejemplificación más satisfactoria de la estructura de los proyectos humanos. Por eso Murdoch acude a la serie novelística *Les Chemins de la Liberté* (LCL) para completar su análisis del proyecto descriptivo sartreano. Esto le permite, sobre

todo, introducir en su lectura crítica de dicho análisis dos importantes cuestiones literarias cuya aplicabilidad en LN es, cuando menos, problemática. La primera es la pregunta por la caracterización. LCL, que mantiene el mismo núcleo de personajes a lo largo de cuatro volúmenes, los desarrolla como individuos reales y por lo tanto enfrentados a cuestiones *prácticas*, y no meramente como conciencias reflexivas teóricas. Esto quiere decir, además, que en LCL ya hay un espacio para el tratamiento literario de las relaciones interpersonales que no existía en LN. Precisamente, Murdoch cuestionará dicho tratamiento, dedicando particular atención al concepto de amor que en él queda reflejado.

1.1.4. Contingencia y caracterización

Para Murdoch, Les Chemins estudia las maneras diversas a través de las cuales las personas afirman o niegan su libertad como parte de esa misión característica de la conciencia humana que, según EN, es la búsqueda de la plenitud estable en el ser (*être-en-soi-pour-soi*) (19). Lo que en LN había sido mostrado como el proyecto humano más abstracto se desarrolla con mayor concreción a través de tres personajes principales (Mathieu, Daniel y Brunet) y de sus respectivos proyectos.

Sea como fuere, Murdoch encuentra que, a pesar de su rica trama de sucesos, LCL exhibe un vicio que ya estaba presente en LN: el de constituir un argumento pseudo-filosófico, un análisis excesivamente consciente de la vida y obras de sus personajes. Pero lo que en aquella obra resulta justificable si elegimos entenderla más como una *imagen filosófica* que como una novela propiamente dicha, en ésta resulta fatal. El problema, según Murdoch, es que, de

tanta introspección de los personajes de LCL, éstos acaban por parecerle al lector transparentes, pues

la mayor parte de la historia se nos da ya digerida en la conciencia de los personajes principales; así, desde muy pronto, ya sabemos lo que podemos esperar de cada uno de ellos. Sus reflexiones, en lugar de desarrollar nuestro sentido de su concreción y complejidad, les desnuda hasta dejarles como meros exponentes de un problema determinado (23).

Otro tanto sucede con la comprensión recíproca de los personajes de LCL, que oscila entre la claridad que resulta del más minucioso análisis y la opacidad más absoluta. El otro, dice Murdoch, aparece en esta narración sin término medio entre un caso digno de análisis y un secreto inescrutable. (23) Como consecuencia, LCL acaba exhibiendo el mismo intelectualismo que LN: toda comunicación humana es impura y opaca, y sólo la reflexión –por muy precaria que ésta pueda ser- salva de una caída en el sinsentido. Pero el pecado de LCL es que el carácter absurdo de las relaciones humanas meramente se afirma, sin llegar a mostrarse literariamente. Los personajes sartreanos jamás llegan a interactuar con profundidad; por eso, deben ser analizados para no resultar completamente impenetrables (24).

En El ser y la nada, el otro se describe como una contingencia tan vital como peligrosa para la conciencia del sujeto. Vital, porque en la posibilidad de su amor libre por nosotros guarda la promesa de estabilización del ser que tanto ansía la conciencia (la identidad del *en-soi* y el *pour-soi*). Pero también peligrosa, pues ese otro es capaz de estabilizar nuestro ser como algo que no queremos ser. Además, aún en el caso de ser amados carecemos de garantía alguna de la perseverancia de ese amor, y cualquier intento de asegurar esa perseverancia atentará contra la libertad que dota de valor a esa situación. (EM 147). Por eso, y en virtud de esta estructura dialéctica, las relaciones personales son, en la práctica, cuando no un conflicto permanente, una serie de equilibrios precarios sustentados por un ejercicio de mala fe.

En continuidad con este análisis, los personajes intelectualistas de Sartre en LCL temen la contingencia de las relaciones personales como en LN Roquentin temía la de las cosas (SRR 24). Un aspecto de la contingencia del mundo que, como nota Murdoch, aparece simbolizada en las continuas alusiones literarias a la carne. La carne inerte, pesada, fofa, pegajosa: imagen de la pérdida de la libertad individual a manos del otro.

En cuanto a las relaciones personales concretas que encontramos en LCL, la autora cree descubrir al mejor Sartre novelista en sus descripciones de la falta de simpatía de unas personas por otras (40). Ciertamente, la simpatía, como tantas otras formas de comunión personal, no parece estar en el léxico de los fríos y analíticos personajes centrales sartreanos. El problema crítico, tal como lo ve Murdoch, es que el propio Sartre acepta esa falta de simpatía como si, en el fondo, *no le interesaran* las relaciones personales. Pues Sartre no sólo deja de presentar lo que es, según Murdoch, “la trágica y magnética imposibilidad de acceso a la persona amada”, sino también *la presencia terriblemente concreta de la persona odiada*. Esto, a la luz de lo dicho anteriormente sobre la caracterización en LCL, no debe sorprender. Los personajes sartreanos se aprehenden los unos a los otros, sobre todo, como problemas intelectuales, manteniendo por ello formas de comunicación externas y de interés secundario. En cambio, para que realidades humanas como el amor o el odio puedan ser descritas convincentemente, el ser del amado/odiado debe ser caracterizado como un auténtico centro de gravedad en la vida de quien experimenta esas pasiones y, *a fortiori*, de la novela en sí, lo que requiere otro grado de interés y compromiso por parte del autor. Esto es, al menos, lo que nos han mostrado con su obra escritores tales como George Eliot o Tolstói (40).

Resumamos lo dicho hasta ahora. Murdoch encuentra que la descripción *literaria* de la contingencia en LCL es defectuosa en virtud de (i) su

caracterización y (ii) su descripción de las relaciones personales entre los personajes principales de la obra. Por un lado, tales personajes no son lo suficientemente *reales* (*ergo* misteriosos) como para interesar al lector; por otro, la descripción de fenómenos tan significativos en la vida de las personas como el amor y el odio son descritos de tal manera que apenas resultan reconocibles. En definitiva, el pecado que comete la novelística sartreana es uno de *falta de realismo*.

¿Hasta que punto tienen estas deficiencias literarias una significación filosófica? Murdoch no apela sin más a las discrepancias entre las descripciones sartreanas y sus objetos. Su argumento es más sutil, y se funda en la identificación epistémica entre novelista y fenomenólogo descrita anteriormente. La novelística de Sartre –parece decir Murdoch- no es filosóficamente errónea porque no sepa apreciar la realidad “tal como es” (que puede, a fin de cuentas, no ser sino “tal como yo la veo”), sino sobre todo porque *no hace lo que deben hacer las novelas* y lo que han hecho los mejores novelistas.

La novela es, insiste Murdoch, un arte más propiamente de *imaginación* que de análisis. El novelista emplea la prosa para crear imágenes completas e inclasificables (75); Sartre, por el contrario, más o menos esclavo de sus conceptos filosófico-políticos, pone esas mismas ansias de clasificación en el centro de su prosa, aunque sólo sea, como en LN, para mostrar el mal verdadero como la imposibilidad de aprehender la contingencia intelectualmente. Y muestra lo que para Murdoch es un error fatal del novelista, a saber, una impaciencia para con la pasta (*stuff*) de la vida humana (75). Una impaciencia incompatible con la aprehensión del carácter único, absurdo e irreducible de las personas y de

sus relaciones que ejemplifican novelistas tales como Tolstói, George Eliot, Austen, o Dostoyevski.¹²

1.1.5. El amor por lo contingente

Ahora ya estamos en disposición de comprender la crítica murdoquiana de la descripción que hace Sartre de la contingencia de las cosas en La Nausée. Para aclarar a que me refiero, reproduzco a continuación algunos fragmentos de dicho texto, tomados de la revelación final de Roquentin.

Sobre los hombres:

Pero qué pobre mentira; nadie tiene derecho; ellos son enteramente gratuitos, como los otros hombres; no logran no sentirse de más. Y en sí mismos, secretamente, *están de más*, es decir, son amorfos, indeterminados, tristes. (169)

Y sobre la abundancia del mundo:

Esa abundancia no daba la impresión de generosidad, al contrario. Era lúgubre, miserable, enredada en sí misma. (171)

Yo gritaba “¡qué porquería, qué porquería!” y me sacudía para desembarazarme de esa porquería pegajosa, pero ella resistía y había tanta: toneladas y toneladas de existencia, indefinidamente; me ahogaba en el fondo de ese inmenso asco. (173)

Al final del primer capítulo de SRR, Murdoch cita la pregunta de Gabriel Marcel: ¿por qué Sartre nos pinta la sobreabundancia del mundo contingente

¹² Por supuesto, un sartreano podría aducir, ante ambas objeciones, que Murdoch está juzgando LCL según el canon de la novelística burguesa, cimentada en una actividad continua de mala fe por parte de sus autores. Y que lo que está haciendo Jean Paul Sartre es precisamente enseñar a sus lectores a combatir esa mala fe. El problema, argumentará Murdoch en el último capítulo de SRR, es que tal propósito didáctico disuelve la novela en tanto que obra literaria. En definitiva, un supuesto implícito y recurrente de muchos argumentos murdoquianos es que el arte –y, concretamente, la literatura narrativa– penetra con atención y profundidad la vida moral de las personas, y que la mejor versión de este esfuerzo no depende esencialmente de los prejuicios ideológicos de sus autores.

como algo que produce náuseas, en lugar de cómo algo glorioso? (17) ¿Por qué los hombres, que bien pueden “estar de más”, aparecen como seres tristes? ¿Por qué es esa abundancia “lúgubre” y “miserable”, en vez de dar una impresión de generosidad?

La respuesta implícita de SRR a estas preguntas sería algo así como: “porque la visión de Roquentin, como la de Sartre, no es una visión de novelista.” El mundo es o puede ser, ciertamente, sobreabundante y carente de razones que lo hagan inteligibles; las personas pueden “estar de más” en un sentido intelectual. Pero la relación del artista con el mundo que percibe y representa o expresa no es, finalmente, de temor o de náusea, sino de amor. El arte, afirmará Murdoch casi treinta años después, inventando un lenguaje a través del cual los detalles contingentes pueden ser descubiertos amorosamente, sabe encontrar un lugar para la precisión en medio del caos (EM 240). Por eso, en palabras de las que se servirá Murdoch a lo largo de sus ensayos, la realidad contingente no es en tanto que contingente triste, miserable o asquerosa, sino “inmensa” o “misteriosa.”

1.1.6. El (anti)existencialismo de Under the Net

La descripción detallada de los avatares morales de las personas, así como sus dificultades a la hora de aprehender la realidad independiente e impenetrable de quienes les rodean, constituirán, como veremos, aspectos fundamentales del propio proyecto literario de Murdoch. En este sentido, es lícito entender sus veintiséis novelas *también* como una crítica implícita de los postulados morales y concepción del arte sartreanos. De la relevancia de esta crítica “productiva” en el pensamiento moral murdoquiano me ocuparé en la

última parte de este trabajo. Sin embargo, merece la pena comentar ahora algunos aspectos de una novela que, tanto por el período en el que fue escrita, como por su inspiración, ofrecen un complemento literario de la argumentación expuesta en SRR. Me estoy refiriendo a Under the Net (UN) (1954), la primera novela publicada por Murdoch.

Como la propia Murdoch ha declarado en más de una ocasión, UN fue escrita bajo la influencia de dos escritores existencialistas: Samuel Beckett y Raymond Queneau.¹³ Sea debido a este influjo, o a la necesaria inmadurez de este primer esfuerzo novelístico publicado, lo cierto es que UN es una novela “existencialista” en más de un sentido. Lo es en uno tópico –superficial, si se quiere- por el interés de Jake Donaghue, el héroe-narrador, por la literatura francesa y su periplo parisino, en el que se menciona el Café de Flore, tan frecuentado por Sartre. Pero UN puede leerse también como una reescritura irónica y hasta platónica de *La Nausée*. Jake, como Roquentin, siente aversión hacia la contingencia. “I want everything in my life to have sufficient reason”, reconoce, en el marco una meditación sobre qué barrios londinenses son necesarios y cuáles contingentes (26). También experimenta estados psicológicos parecidos a la célebre *Náusea* al darse cuenta de la inadecuada clasificación que ha realizado de quienes le rodean. Tal es el caso al descubrir, durante su estancia en París, que Jean Pierre Breteuil, escritor supuestamente mediocre cuya obra había traducido en parte al inglés, ha ganado el prestigioso premio literario *Goncourt* con su última novela:

I felt an indignant horror as at some monstrous reversal of the order of nature: as a man might feel if his favourite opinion was suddenly controverted in detail by a chimpanzee. I had classed Jean Pierre once and for all.

¹³ De hecho, en UN se mencionan *Murphy* y *Pierrot Mon Ami*. La deuda de Murdoch hacia tales autores existencialistas (en un sentido amplio) ha sido explorada por la crítica literaria de la obra de Murdoch, especialmente por A.S. Byatt, Frank Baldanza y Richard Todd.

El final de UN también se hace eco de la revelación final de *La Nausée*. A través de la radio de Mrs Tinckham, Jake escucha la voz de su amada, Anna Quentin, cantando una vieja canción francesa (283). Como en el caso de Roquentin, también aquí la vida frágil de cada fragmento de la canción parece “redimir” la realidad circundante: Mrs Tinckham se asemeja a una Circe envejecida acompañada no por gatos, sino leopardos. Pero, al contrario que en Náusea, la “salvación” que proporciona la melodía final en UN no es una intimación de inteligibilidad –algo comparable al círculo perfecto e imposible– sino, más bien, de aceptación de una realidad humana inclasificable. De hecho, poco antes de esta revelación estética, y movido por la noticia del amor de Anna por otro hombre, Jake había comprendido, por fin, que Anna era mucho *más* que las imágenes que de ella había formado:

I had no longer any picture of Anna. [...] It seemed as if, for the first time, Anna really existed now as a separate being and not as a part of myself. To experience this was extremely painful. Yet as I tried to keep my eyes fixed upon where she was I felt toward her a sense of initiative which was perhaps after all one of the guises of love. Anna was something which had to be learnt afresh. When does one ever know a human being? Perhaps only after one has realized the impossibility of knowledge and renounced the desire for it and finally ceased to feel even the need of it. But then what one achieves is no longer knowledge, it is simply a kind of co-existence; and this too is one of the guises of love.

Como revela este fragmento, la necesaria y platónica destrucción de imágenes en la vida moral no conduce necesariamente a la Náusea; por el contrario, el reconocimiento de la impenetrabilidad e independencia del otro puede constituir un punto de partida para alcanzar otra forma de relacionarse con las personas y las cosas. Una forma de realismo a la que, en uno de sus muchos sentidos, alude el concepto de amor. Resulta destacable, en cualquier caso, que la presentación de este descubrimiento no se realice con el dramatismo intelectualista y el tono trágico presentes en la novela de Sartre, sino con la ironía que encarna el hecho de que el propio Jake resulta, por su fracaso

por dar sentido al mundo que le rodea, un Roquentin *manqué*. Incluso el diálogo final entre Jake y Tinckham, en el que Jake reconoce explícitamente esa nueva forma de relacionarse con el mundo contingente, no está exenta de ironía. Ante la sorpresa de Tinckham causada por el hecho de que los cachorros de su gata Maggie tengan rasgos completamente diferentes, Jake admite la “moraleja” de sus aventuras, pero sólo, eso sí, después de corregir su propia tendencia a colmar el mundo de explicaciones:

“Why is it then?” said Mrs Tinck.

“Well,” I said, “it’s just a matter of...” I stopped. I had no idea what it was a matter of. I laughed and Mrs Tinckham laughed.

“I don’t know why it is,” I said. It’s just one of the wonders of the world.” (286)

* * * * *

En definitiva, y como hemos podido comprobar a lo largo de esta sección, la relevancia de una descripción de la contingencia del mundo, esencialmente en los términos propuestos por Jean Paul Sartre en La Nausée, subyace la lectura crítica que Murdoch hace de la obra del pensador francés. Como deja bien claro en la introducción de SRR, nuestra autora concuerda con Sartre en el valor filosófico que le debe ser otorgado a la producción literaria; más concretamente, a la reevaluación de la técnica novelística como investigación fenomenológica. Desde esta óptica existencialista, la crítica más punzante que realiza Murdoch al pensamiento sartreano es, a mi juicio, literaria. El Sartre novelista, argumenta Murdoch, adolece de un defecto de impaciencia para con el tratamiento que dispensa a sus personajes y las relaciones personales de éstos. Esta impaciencia denota una valoración ciertamente negativa del hecho de la contingencia de las personas (su impenetrabilidad, la dificultad de aprehenderlas intelectualmente). Una valoración que es, en cualquier caso, *también un error*

descriptivo –una falta de realismo- ya que el novelista es, según Murdoch, de suyo paciente con la contingencia de las personas y de las cosas.

La crítica artística de Murdoch al existencialismo sartreano entronca con la político-formal. Para ésta, la articulación del concepto sustantivo de libertad que ensaya Sartre en sus escritos políticos requiere una fundamentación descriptiva más satisfactoria de la relación de la conciencia individual con la otredad. Como veremos en el siguiente apartado de este trabajo, el concepto de libertad murdoquiano aludirá, precisamente, a una aprehensión “artística” y paciente de la otredad por parte de la conciencia moral. Para Murdoch, la libertad personal estará siempre en función del reconocimiento de la contingencia propia y ajena.

1.2. Sobre los usos murdoquianos de la contingencia

La investigación acerca de la lectura murdoquiana de la obra de Sartre nos ha proporcionado una perspectiva genética del uso del concepto de contingencia en el pensamiento de nuestra autora. De manera muy general, podemos afirmar que Murdoch “hereda” de Sartre la preocupación filosófica por el carácter absurdo e impenetrable de la realidad individual; por otro lado, es en diálogo con Sartre y la postura existencialista que nuestra autora comienza a configurar su propia valoración del lugar de ese *factum* en la vida y reflexión morales.

La segunda parte de este capítulo se encarga de tematizar el concepto de contingencia, tratando de alcanzar una visión sinóptica de su función en el conjunto de la reflexión filosófica de Murdoch. Esta tarea tiene dos vertientes. Por un lado, es preciso aclarar en la medida de lo posible los principales sentidos y tipos de argumentación en los que Murdoch utiliza el término. Pero además, para hacer estos usos del concepto plenamente inteligibles, se hace necesario ponerlos en relación con otros conceptos importantes de su pensamiento moral:

amor, libertad, bien, etc. La preocupación de Murdoch por la contingencia nos servirá, por lo tanto, como hilo conductor de una primera aproximación global a su pensamiento teórico.

* * * * *

Antes de volver a los escritos de Murdoch, cabe hacer alguna precisión acerca de los significados del sustantivo '*contingency*' y el adjetivo '*contingent*' tal como se utilizan estos términos en la lengua inglesa. Sin una aclaración del telón de fondo lingüístico no-técnico de las expresiones murdoquianas, corremos el riesgo de traducirlas de una manera reduccionista, ya sea en función exclusiva de sus usos técnicos (filosóficos), o bien apoyándonos excesivamente en las denotaciones y asociaciones que poseen dichos términos en el lenguaje castellano corriente.

Empezaré recalcando que el uso del término 'contingencia' es más comprensivo semánticamente en la lengua de Murdoch que en la nuestra. Esto es algo que resulta más fácilmente observable en el caso de la forma adjetival. Por ejemplo, un suceso contingente ('*a contingent event*') es un suceso que puede ser (o no) posible. En este sentido modal, lo contingente se opone, como ya señaló Aristóteles y la literatura filosófica clásica, a lo necesario. Un suceso puede ocurrir contingentemente: por azar, por acaso, *sin razón necesaria*; será, cuando tenga lugar, *una contingencia*.

El inglés corriente recoge, desde luego, este sentido modal (p.e.: '*contingent expenses*'); también en su matiz de azarosidad o casualidad ('*contingent occurrences*'). Pero, sin abandonarlo, le aporta también uno de *condición*. Por ejemplo: '*Our plans are contingent on the weather*'. Pero también: '*it's contingent on you to...*' La condición, en este caso, la pone no tanto un azar más o menos ciego o inescrutable (el tiempo), sino la decisión de una persona.

Este matiz es muy significativo, porque, al menos lingüísticamente, invita a conjugar el determinismo en el orden de las cosas contingentes –llamémosle fenoménico- con un cierto espacio para la libre decisión de la persona humana que se enfrenta a este orden. Los particulares contingentes que tanto inquietaban a Roquentin son azarosos y carecen de razón suficiente; sin embargo, podría decirse que, desde su misma contingencia, *invitan* o *incluso* exigen del sujeto cognoscente una aprehensión adecuada. Y es, precisamente, en la calidad de esta aprehensión –de la comprensión de las personas, las cosas y los eventos contingentes- donde Murdoch va a cifrar su descripción de la libertad humana. Trataré esta cuestión más adelante.

Después de este breve apunte sobre los sentidos más importantes del uso corriente inglés del término ‘contingencia’¹⁴, paso ahora a analizar su utilización filosófico-moral en los ensayos de Murdoch. Por razones de clasificación, he creído conveniente distinguir en la utilización que Murdoch hace del concepto de contingencia tres enfoques: ontológico, psicológico y epistemológico. No es, como podremos comprobar, una división natural o que quede especialmente patente en los textos murdoquianos; por el contrario, estos tres enfoques pueden ser de gran ayuda para profundizar en la relevancia del hecho de la contingencia en cuestiones tan variadas como puedan ser el método que debe seguir la filosofía moral, la virtud o la descripción de la libertad humana.

1.2.1. Enfoque ontológico

Más que un tema que recurra en sus ensayos, la no-necesidad o accidentalidad de las cosas, eventos y acciones del mundo es un supuesto

sobre el que Murdoch basa otras reflexiones morales. “The world is aimless, chancy and huge”, afirma en el ensayo “On ‘God’ and ‘Good’” (SG 333). Al hilo de un título tal, es reseñable que Murdoch asuma el hecho de la contingencia ontológica desde la perspectiva histórica de la crisis de la concepción religiosa del mundo en los países occidentales. Una concepción que, al menos en sus términos más tradicionales y corrientes, comporta la creencia en un orden cósmico físico y espiritual que responde a la inteligencia de su creador. Por eso, uno de los grandes retos del pensamiento moral contemporáneo va a ser, según Murdoch, la redescrición y reformulación de términos morales tradicionales tales como ‘bien’ o ‘virtud’ para hacerlos útiles y razonables sin referencia a órdenes teleológicos naturales o religiosos. De este primer impulso intelectual, patente sobre todo en los ensayos segundo y tercero de The Sovereignty of Good (1970), surgirá una defensa de la necesidad de la idea de bien a partir de argumentos empírico-morales,¹⁵ así como un intento de recuperación del concepto descriptivo-normativo de virtud, concepto, eso sí, ésta vez completamente desligado de cualquier promesa de recompensa. De ello nos ocuparemos con detenimiento en el capítulo tercero.

La preocupación por integrar la contingencia ontológica en la defensa de un vocabulario moral “tradicional” –o, lo que es lo mismo, por desligar ese mismo vocabulario de creencias de tipo sobrenatural- hace que el pensamiento murdoquiano se articule con frecuencia a través de un diálogo con posiciones religiosas. Más aún, uno de los proyectos más evidentes en la filosofía moral de Murdoch es la defensa e incluso recomendación de las prácticas religiosas tradicionales como fuente de inspiración moral; una actividad religiosa, eso sí,

¹⁴ Existen, tanto en inglés como en español, otros usos del término que no hemos considerado relevantes para esta investigación. Por ejemplo: ‘el contingente español en Iraq..’

¹⁵ Utilizo la composición ‘empírico-moral’ para referirme al ámbito de la experiencia de lo moral. Más adelante quedará claro que para Murdoch, la experiencia, lo empírico, no puede sino tener una dimensión moral.

desmitificada, o liberada de creencias tales como el más allá, un dios personal, etc. En general, se puede resumir la posición de nuestra autora con respecto a la religión como *pragmática*: la religión ha sido para muchos y puede seguir siendo un instrumento de descripción de la realidad moral humana y una fuente de mejora moral. Es una posición que se inaugura en The Sovereignty of Good, pero que se desarrolla con mayor riqueza expositiva en algunos de los ensayos de Metaphysics as a Guide to Morals.¹⁶ En todo caso, en este mismo volumen se producen una serie de incursiones de Murdoch en el ámbito de la teología y de la filosofía de la religión que, como sostendré, no resultan del todo compatibles con ese pragmatismo moral que empapa su reflexión sobre el fenómeno religioso. Me estoy refiriendo, en concreto, al sesgo ‘místico’ de su interpretación del hecho religioso, y a la preocupación “teológica” –del todo ausente en ensayos anteriores- por demostrar la no-existencia de un Dios personal como parte de un nuevo intento de fundamentación de la necesidad de la idea de bien.

17

En definitiva, la contingencia ontológica del mundo -subrayada en el plano cultural por la crisis y el proceso de desmitificación de las religiones positivas- se erige en el pensamiento de Murdoch como un *factum* ineludible en la conceptualización del bien y, en general, de los principales aspectos de la vida moral. Ahora, para comprender la razón de ser de ese y de otros conceptos, debemos adentrarnos en el pensamiento teórico de Murdoch a través de su enfoque psicológico de la contingencia.

¹⁶ Desde esta perspectiva, la Murdoch de Metaphysics siente una gran atracción por una religiosidad de tipo budista. Como señaló en una entrevista con J. Miller, el budismo reconoce el carácter accidental de nuestra vida y nuestra historia, pero también que, en medio del caos, existe una orientación moral que nos pertenece y configura nuestra identidad. Cf. DOOLEY, p. 213.

¹⁷ En “The Ontological Proof”, Murdoch comenta la tradicional prueba ontológica de la existencia de Dios, redefiniéndola como prueba de la no existencia de Dios y de la necesidad del bien. En realidad, y como señala Antonaccio, lo que Murdoch trata de demostrar por la vía “teológica” es lo mismo que en anteriores escritos sugirió mediante argumentos derivados de la experiencia (de la vida moral, del arte): a saber, que el bien es condición trascendente de la experiencia humana.

1.2.2. Enfoque psicológico

Uso esta expresión para apuntar a la realidad particular no como contingente o no necesaria de suyo (sentido ontológico), sino en tanto que es aprehendida o representada por la conciencia humana. Este proceso de aprehensión alude de forma ambivalente a dos usos del término citados anteriormente. En primer lugar, la realidad particular aparece ante la conciencia como una contingencia, es decir, como un producto del azar que escapa de su control; y, por lo mismo, se trata de una realidad absurda, ininteligible. Sería, recordemos, el núcleo central de la Náusea de Roquentin. Sin embargo, en tanto que re-presentada, esa realidad pasa a depender de o estar condicionada por la conciencia aprehensora. Precisamente, es en la calidad de este condicionamiento que Murdoch va a situar la clave de la vida y mejora morales por parte del individuo.

Intentar clarificar aquí el uso y la relevancia del sentido psicológico de la contingencia en Murdoch comporta ensayar un primer bosquejo de una filosofía que, al igual que sus novelas, refleja una forma de ver el mundo que la autora definió en los años setenta como su 'psicología moral'.¹⁸ Este es un término útil, ya que dirige nuestra atención hacia el interés primordial de nuestra autora por la descripción de la condición moral del ser humano a través de la *experiencia* moral de las personas. Y al recalcar ese interés, insiste en la continuidad del pensamiento moral murdoquiano a lo largo de sus diferentes etapas, pero también en la continuidad (crítica) de aquél con el proyecto fenomenológico de Jean Paul Sartre.

Condición que, a su vez es, siguiendo al hablar de Paul Tillich sobre Dios, incondicionada o, en el sentido aludido anteriormente, no-contingente.

¹⁸ Cf. DOOLEY, p. 92.

El carácter omnipresente de la contingencia en la psicología moral de Murdoch nos obliga a que esta primera presentación sea, necesariamente, esquemática. Se trata de anunciar los principales accidentes de una cartografía conceptual que será trazada en mayor detalle a lo largo de esta investigación. Nos hace falta una interpretación operativa de la función de la contingencia psicológica en Murdoch para poder profundizar en su problematismo, pero para ello debemos ocuparnos primero de los principales conceptos que la autora propone para organizar el pensamiento moral, así como de la 'relación magnética' que, según ella, les une.

¿Cuál es, según Murdoch, el problema moral de la aprehensión de la contingencia? Hemos podido comprobar como, para Sartre, el problema moral que representa la pérdida de libertad (valor) se deriva de un problema de *inteligibilidad* de la realidad existente. Roquentin: la realidad existente es absurda, y nuestros sistemas de aprehensión discursivos (el lenguaje, la narración histórica, la reflexión conceptual, etc.) apenas rozan el flujo de mi experiencia. Murdoch no está en total desacuerdo con esta afirmación; en cambio, aceptando el absurdo fundamental de la realidad (contingencia ontológica), propone un análisis de la cualidad moral de la aprehensión de la contingencia que rechaza el objetivo ideal de la inteligibilidad discursiva de Roquentin, o de Sartre. En otras palabras, Murdoch no pide del sujeto moral que trate de hacer inteligible la realidad contingente, si por inteligibilidad se entiende la aproximación de esa realidad a la supuesta plenitud de sentido del círculo ideal, o de la melodía fugaz. Por el contrario, propone que las personas deben aprender a *ver* esa realidad contingente –especialmente la realidad personal– como una realidad independiente del yo pero a la vez interesante, de una manera análoga a como el buen novelista crea y desarrolla sus personajes. En la desconfianza hacia los sistemas discursivos de mediación de la realidad moral –

compartido, por otra parte, por Roquentin- y en su propuesta de una comprensión de la realidad compatible con su radical ininteligibilidad, la concepción murdoquiana puede calificarse de *mística*. ¿Cuáles son los términos más importantes de este misticismo moral?

Partamos de un caso particular. Nos serviremos del mismo que utiliza Murdoch en “The Idea of Perfection”, y que del cual nos ocuparemos con más detalle en el siguiente capítulo. M es una madre a quien un día su hijo presenta a N, su novia y por lo tanto posible nuera de aquélla. (Una nuera es, qué duda cabe, una de las ‘contingencias’ más significativas en la vida de una madre.) Pues bien, según Murdoch, a este evento azaroso le sigue natural y casi inevitablemente un proceso mediante el cual la conciencia de M va apropiando la existencia contingente de N en una serie de estructuras necesarias. Por ejemplo: “N es buena chica, pero es menos detallista que la novia anterior de mi hijo”; o, más gravemente: “N no se ha arreglado para la comida familiar. Es una chica desconsiderada.”

Como sugiere Murdoch, no es difícil observar la semejanza entre el proceso mediante el cual una persona va conociendo a otra y la construcción de personajes por parte de un autor. Ambos representan ejercicios de imposición de forma a la realidad contingente, en un intento de hacerla inteligible con fines prácticos (predecible, manejable). Por lo mismo, ambos corren el riesgo de sacrificar la independencia y realidad propias de las personas descritas a los fines egocéntricos del psiquismo, ya sea del agente moral o del autor. Por ejemplo, N podría quedarse con el sambenito de ‘poco detallista’ o incluso ‘desconsiderada’ en base a una sola experiencia, y a pesar de posteriores intentos por agradar a M. Análogamente, un ‘mal’ personaje resulta a menudo demasiado previsible, transparente, encasillado en un rol necesario en la trama pero por el cual el autor no demuestra un verdadero interés. (Recordemos la

crítica de Murdoch a Les Chemins de la Liberté.) Puede ser también un personaje demasiado glorioso, atractivo, etc. como reflejo de las fantasías egocéntricas de su autor. Precisamente, algunas de las más importantes novelas de Murdoch se sirven de la narración en primera persona para describir desde dentro la actividad fantasiosa del mal artista y cómo a su vez éste –y, a su vez, el lector cómplice- son desenmascarados por la fuerza de la realidad que les rodea. Tal es el caso, entre otros, de Bradley Pearson (The Black Prince) y Charles Arrowby (The Sea, the Sea).

Dejando de lado, por el momento, la crítica artística del problema moral – que será explorada en el capítulo cuarto- es necesario comentar algo sobre la visión del ser humano sobre la cual aquél se funda. La psicología moral de Murdoch se nutre directamente de las descripciones de Freud,¹⁹ así como del uso de la antropología freudiana en la visión religioso-moral de Simone Weil. El siguiente pasaje, tomado del ensayo “The Sovereignty of Good Over Other Concepts”, proporciona un resumen sucinto de sus principales presupuestos:

El psiquismo [*psyche*] es un individuo determinado históricamente que siempre e inexorablemente [*relentlessly*] busca su propio cuidado. Es, en cierta forma, como una máquina: su funcionamiento precisa de fuentes de energía, y está predispuesto a ciertas formas de actividad. [...] Trata de evitar lo desagradable. Su conciencia de las cosas no es, normalmente, un cristal transparente a través del cual se percibe el mundo, sino una nube más o menos fantasiosa diseñada para protegerle de dolor. Busca constantemente el consuelo, ya sea imaginando un ‘yo’ engrandecido, o refugiándose en ficciones de tipo teológico. Incluso su amor es, casi siempre, una forma de auto-afirmación. Creo que no nos resultará difícil reconocernos en esta caracterización un tanto deprimente. (SG 364)

El empleo metafórico de ‘la máquina’ es constante en la obra de Murdoch, tanto en sus ensayos teóricos como en sus novelas. De hecho, uno de los grandes logros de Murdoch como creadora es la descripción convincente de los avatares morales de las personas, precisamente en tanto que sujetas a todo tipo

¹⁹ Cf, p.e., SG p. 341.

de fuerzas mecánicas de tipo determinista: fundamentalmente psicológicas, pero también sociales. (Las sociales pueden entenderse como sedimentación de las psicológicas). 'La máquina' describe el psiquismo humano, pero también la dinámica matrimonial, el mal en el mundo o las prácticas religiosas.²⁰ La omnipresencia y el determinismo de estas fuerzas nos refieren a uno de los aspectos principales de la contingencia. Nuestros deseos, intenciones, ideas, representaciones, creencias –nuestra identidad, al fin- son contingentes porque *dependen* de manera crucial de los mecanismos citados, ya sea en un plano psicológico o social. ¿Dónde queda, pues, la libertad que con tanto ahínco se encargó de defender Sartre? ¿Existe la más mínima razón a favor de la posibilidad de progreso moral, o es este vocabulario otra pieza más de la máquina?

Simone Weil afirmó que el progreso moral depende de nuestra resistencia a la máquina (SG 158). Se trata de un camino sumamente difícil, carente de recompensas, que lleva a experimentar el vacío (*void*). Más aún, se trata de un camino *contemplativo*, en el que primará no la acción (exigencia existencialista), sino la 'espera' o la 'atención'. Surge así un concepto de libertad radicalmente distinto al de Sartre, y que será desarrollado por Murdoch, tanto en sus ensayos como, de forma más concreta y realista, a través de sus personajes 'santos'. Si atendemos lo suficiente, nos dice Weil, llegamos a un punto en el cual ya no hay elección: y es en esa *obediencia* a la realidad tal como es –es decir, más allá de las ilusiones consoladoras y egocéntricas de nuestro psiquismo- y no en una determinación arbitraria de la voluntad donde radica la verdadera libertad.²¹ (EM 159)

²⁰ Cf., p.e., *The Sandcastle*, p. 21; *A Fairly Honourable Defeat*, p. 100; *Henry and Cato*, p. 395.

²¹ Cf. SG, p. 329: "I can only choose within the world I can see, in the moral sense of "see" which implies that clear vision is a result of moral *imagination* and moral *effort*."

Por su parte, la moral mística murdoquiana empleará ampliamente el concepto de 'atención' de Weil, aunque añadiendo varios matices. Atención es, para nuestra autora, mirada amorosa dirigida a una realidad individual (SG 327). En este sentido, es un término sinónimo del realismo al que ya nos hemos referido, y que tiene en el arte su principal fuente de inspiración. Sólo la mirada atenta, más allá de la máquina, es capaz de ver la realidad individual y contingente como independiente e interesante. Por volver a una situación familiar, M puede esforzarse por atender a la persona de N más allá de la primera (mecánica, egocéntrica) impresión que ésta le haya podido causar. Aquí, como sugería antes, podemos entender el problema moral como la aprehensión por parte de M de la contingencia N que, en tanto que contingencia, *depende* de su atención para ser representada justa y verdaderamente como N. Y, en la medida en la que M consigue aprehender a N de una forma más atenta o realista, podemos hablar de mejora moral por su parte.

Un caso límite de atención de la contingencia en la experiencia moral de las personas es el reconocimiento de la propia mortalidad. Para Simone Weil, la exposición del alma a Dios condena el mal que hay en ella no al sufrimiento, sino a la muerte. En la misma línea, Murdoch estima que la aprehensión del hecho personal e inminente de nuestra desaparición es de mayor aprovechamiento moral que la insistencia moral o religiosa en el valor supuestamente "redentivo" del sufrimiento humano. Pues el sufrimiento personal es más fácilmente integrado en mecanismos de inspiración romántico-masoquista que en el fondo no son sino un impedimento para la atención. La muerte, en cambio, resulta mucho más difícilmente inteligible, no siendo, en ningún caso, "manejable" como el sufrimiento. La pérdida inexorable de control sobre las cosas que conlleva la muerte debe llevar, *ipso facto*, a un reconocimiento de la independencia de aquéllas. Este reconocimiento puede ser, además, positivo, como en el caso de

Ivan Illych en el relato de Tolstói, o, dentro de la obra de Murdoch, en la descripción de la muerte de Effingham Cooper en The Unicorn. En dicha novela, Effingham descubre, mientras se ahoga en una ciénaga, la relación entre la muerte del yo y la mirada más atenta sobre las cosas, una mirada que calificará como amor perfecto por ellas.²² Como podremos comprobar más adelante, Murdoch se servirá el concepto literario de tragedia como fuente de inspiración sobre el necesario lugar de la muerte en la reflexión moral.

Murdoch ha insistido en más de una ocasión en que el santo, de existir, no es 'powerless', sino más bien 'non-powerful'. No se trata de que no sepa dar forma a la realidad, sino de que se niega a hacerlo. Es, discutiblemente, el caso de Tallis en A Fairly Honourable Defeat, a quien Elizabeth Dipple a calificado como un santo apóstol de la contingencia.²³ Y es que el santo lo es, esencialmente, porque la calidad de su atención a lo contingente le permite salir de la máquina. "Una comprensión adecuada de la contingencia aprehende el azar y sus horrores no como destino [*fate*], sino como un aspecto de la muerte, de la fragilidad del yo y de la vaciedad de los deseos mundanos." (MGM 106). La azarosidad del mundo nos recuerda la inminencia de nuestra muerte, ayudándonos a ser más humildes (501).

Por lo tanto, un aspecto fundamental de esa mirada realista que es la atención es la consideración socrática de la vida, por así decirlo, *sub specie mortis*. Dicha consideración, haciéndonos más humildes, debe hacernos más atentos ante las cosas (MGM 501). Dicho esto, a lo largo de sus escritos Murdoch cifra la posibilidad de mejora moral no sólo en la calidad de la

²² En su artículo "Two Experiences of Existence: Jean-Paul Sartre and Iris Murdoch", Diógenes Allen compara las diferentes respuestas de Roquentin y E. Cooper ante la contingencia de lo real. Como nos sugiere este autor, Murdoch entiende que nuestra forma primordial de estar en el mundo no es explicando las cosas, sino amándolas (p. 185). Recordemos que la primera sección de este capítulo llegó a la misma conclusión a través de la crítica filosófico-literaria murdoquiana de la obra de Sartre.

²³ Cf. DIPPLE, p. 8.

aprehensión de lo contingente sino también en la *calidad de los objetos de atención*. La lección moral del Eros platónico sería, para Murdoch, que la energía espiritual que alimenta la máquina puede ser purificada en virtud de mejores (menos corruptibles, más bellos) objetos de contemplación (MGM 496). Y así, siguiendo el camino dialéctico platónico, Murdoch topa con la difícil cuestión de la posibilidad de contemplación del mejor objeto de atención, a saber, el bien. La autora concuerda con Platón en que resulta difícil contemplar el bien directamente (República: es difícil mirar al sol directamente), pero que, en cambio, éste es experienciable en ámbitos tales como las *technai*, el arte o, con reservas, el amor. Esta creencia tiene consecuencias didácticas. Muy posiblemente, la contemplación de la belleza en el arte sirva a muchas personas como escuela para el reconocimiento de la perfección moral.

En un difícil movimiento que espero clarificar más adelante, el pensamiento de Murdoch postula el bien como condición trascendental de la experiencia moral. Sin una idea de bien implícita en nuestro pensar y nuestro hablar, nuestras experiencias cotidianas de mejora moral no tendrían el menor sentido. El bien es una idea necesaria, incorruptible, trascendente a toda experiencia particular; como tal, *condiciona* nuestra experiencia de la contingencia, convirtiéndola en una experiencia *moral*. El bien, usando la metáfora más repetida por Murdoch, atrae al alma magnéticamente, pero a su vez permanece frío, distante e inamovible.

Como ya he anunciado, Murdoch justifica su concepto de bien de varias maneras. En primer lugar, se apoya en argumentos de tipo empírico-moral, tales como la experiencia de la idea de perfección en el ensayo del mismo nombre, o –en un espíritu más pragmático– la creencia histórica generalizada en un Dios perfecto, necesario y trascendente; una creencia que todavía puede sernos de utilidad en una sociedad secularizada. En segundo lugar, y sin renunciar a la

argumentación a partir de la experiencia moral, su revisión de la prueba ontológica busca reafirmar la necesidad del concepto de bien en un lenguaje más teológico.

Dejando para más tarde un examen más detenido de estas pruebas, así como la reflexión en torno a algunas ambigüedades contenidas en los conceptos morales en los que se apoya Murdoch, este recorrido por los lugares fundamentales de su psicología moral nos ha aportado varias cosas significativas. Como ya apuntaba su crítica de Sartre, Murdoch entiende que la clave de la vida moral está en la calidad de la aprehensión de la realidad particular por parte de la conciencia. La realidad es contingente no sólo por azarosa o carente de razón, sino *también* porque depende del esfuerzo moral de quien la aprehende para seguir siendo realidad individual independiente. (Lo que resulta especialmente pertinente en el caso de la realidad personal). Este esfuerzo se concreta en una atención contemplativa antes las cosas y ante las personas, una suerte de mística que entiende la libertad personal, paradójicamente, como obediencia a una realidad que es percibida con la mayor claridad posible.

Además, la preocupación por la aprehensión de la contingencia por parte de la conciencia entronca, en lo esencial, con la aceptación crítica del proyecto de fenomenología sartreano reseñado anteriormente. El hecho de que los escritos de Murdoch –incluso los más académicos– contengan numerosas recomendaciones morales no debe oscurecer la inspiración descriptiva de su proyecto. A fin de cuentas, una de las tesis más presentes en su obra teórica es que la descripción adecuada o *verdadera* de la vida moral de las personas (el acceso a los hechos morales) es, en sí misma, un ejercicio empapado de valor. En el capítulo siguiente exploraremos con detenimiento el ataque de Murdoch a la separación filosófica clásica de los hechos y los valores (*fact and value*). Por el

momento, conviene completar nuestro esquema adelantando alguna de las consecuencias más importantes que tiene la comprensión murdoquiana de la contingencia en su crítica de las posiciones filosóficas más significativas.

1.2.3. Enfoque epistemológico

Este enfoque enfatiza la necesaria falta de adecuación con la realidad de todo intento teórico o discursivo por aprehenderla. En el espíritu racionalista, dicha imperfección puede resultar desesperante hasta conducir a la Náusea de Roquentin. Lo cierto es que, al menos etimológicamente, la tarea imperfecta es también aquella inacabada, por terminar. Así, afirmar que nuestro conocimiento de la realidad moral es contingente contiene una *invitación a la mejora*, lo cual, al hilo de una inspiración filosófica ya presente en Aristóteles y subrayada por el pensamiento fenomenológico, equivale a abogar por una concepción abierta y dialéctica de la razón práctica.

Aunque Murdoch jamás llegase a explicarse en los términos citados, no puede haber duda de que es éste el concepto de razón que maneja su pensamiento. Ciertamente, puede decirse que su análisis de la contingencia psicológica, o, más concretamente, de la aprehensión de una persona por otra, no permite otra cosa. He subrayado la importancia para el pensamiento murdoquiano de la recuperación freudiana del concepto de pecado original, cuya redescritión será desarrollada a la luz de la metáfora de 'la máquina'. En este sentido, una de las consecuencias de este pecado original es que alcanzar una visión verdadera y justa de la realidad e independencia del otro exige esfuerzo. Por la dificultad de resistir la máquina, y por el propio dinamismo de la realidad del otro, el proceso moral de atención de M a su nua N es una actividad

progresiva, mejorable infinitamente, pero, -por lo mismo- necesariamente imperfecta. (SG 317). A lo largo de sus escritos, Murdoch argumentará que esta dificultad moral para aprehender los hechos es extensible a la reflexión filosófica-moral y a la creación literaria.

A su vez, tanto el contenido como la forma de su obra teórica son consistentes con una concepción abierta de la razón práctica. Esto queda especialmente evidenciado por: (i) su crítica de algunas de las posiciones y métodos de análisis filosófico-moral del siglo XX, tales como el análisis lingüístico anglosajón o el post-estructuralismo; (ii) el propio concepto que Murdoch tiene acerca de las funciones de la filosofía moral; y (iii) el carácter ecléctico de su método (estilo) filosófico, siempre abierto encontrar guías de la reflexión moral en ámbitos no estrictamente filosóficos tales como el artístico o el religioso.

(i) Con permiso de su inspiración descriptiva existencialista, la posición teórica de Murdoch se configura a través de un diálogo crítico con una serie de pensadores ingleses de los años cincuenta y sesenta, y cuyo pensamiento podemos resumir como la aplicación de un análisis lingüístico de corte wittgensteiniano a la realidad psicológica y moral. Me estoy refiriendo a pensadores como Gilbert Ryle (1900 - 1976), John Austin (1911 – 1960) Charles Stevenson (1908 - 1979) y, sobre todo, Stuart Hampshire (1914 -). En un contexto de debate académico, Murdoch va a acusar a esta posición, dominante en la filosofía moral anglosajona, de un cientifismo y unas pretensiones de neutralidad incompatibles con las características y exigencias propias del lenguaje moral.

(ii) A partir de esta crítica, y de la concepción antropológica discutida anteriormente, Murdoch va a definir su propio concepto de filosofía moral como investigación pragmática y no-neutral. El problema es –como afirma en “On ‘God’ and ‘Good’”- cómo incorporar a la filosofía moral el hecho de que una gran parte de la conducta humana depende de energía mecánica de naturaleza egocéntrica. Por eso, según nuestra autora, “la filosofía moral es, propiamente, como ha sido a veces en el pasado, un debate sobre este ‘ego’, así como sobre las técnicas disponibles (si es que existen) para vencerlo.” (324)

(iii) Intentando sumarse a dicho debate, el pensamiento teórico de Murdoch realiza un recorrido crítico por los más variados esfuerzos descriptivos y normativos por aproximar lo que ella entiende como el problema moral principal. En primer lugar, y sin abandonar la preocupación analítica por el lenguaje, fundamenta su discurrir teórico en un análisis del uso que las personas realizan del lenguaje corriente con fines de descripción y evaluación moral. Sin dejar la filosofía, Murdoch no tendrá ningún problema en acudir a las descripciones ofrecidas por los grandes filósofos clásicos, en especial Platón y Kant. Sin embargo, y por lo dicho anteriormente, la filosofía moral debe forzosamente mantener una actitud receptiva ante los posibles hallazgos de otras formas de descripción e interpretación de la experiencia. En esta línea, Murdoch dedicará un gran esfuerzo de crítica a los contenidos y actividades del arte y de la religión.

Los tres próximos capítulos tienen como fin la exploración detallada de este recorrido crítico. En el capítulo 2 analizo el método de reflexión moral de Murdoch, profundizando en su crítica y revisión del método lingüístico. Los capítulos 3 y 4 tienen por objeto explorar el contenido y la significación de la crítica murdoquiana del arte –en concreto, de la literatura- en su psicología moral. En los capítulos 5 y 6 analizo su reflexión sobre la moralidad en el hecho

religioso, las religiones positivas y el proceso de desmitificación de sus contenidos, preocupación expresada, sobre todo, en su obra tardía Metaphysics as a Guide to Morals (1992).

Entre las contribuciones más valiosas de Murdoch a la reflexión ética contemporánea está, ciertamente, una convincente redescrición y revaloración de la contingencia del mundo y de nuestras representaciones, así como de su relación con la vida moral. Pero igualmente significativa resulta la sugerencia de que la validez de dicho concepto tiene consecuencias importantes para el propio método de reflexión filosófico-moral. La filosofía, sostiene, *in toto*, la obra teórica de Murdoch, debe ampliar el campo de sus reflexiones a otros lenguajes descriptivos, tales como el arte –especialmente el arte que se sirve de palabras– y la religión. Además, el hecho de la contingencia, con sus diferentes sentidos, debe ser utilizado por el filósofo en su crítica de los diferentes lenguajes o sistemas discursivos –técnicos o no– de mediación de la realidad moral.

Capítulo 2. El lenguaje filosófico de la contingencia

Como reconoció Murdoch ante Bryan Magee, la filosofía comparte con el arte su vocación por dar forma a una realidad que es de suyo informe (*eliciting of form from muddle*).²⁴ Difiere de él, sin embargo, en que la perfección formal que pueda alcanzar su discurso no es un fin en sí mismo sino, únicamente, un medio para lograr el mayor grado de clarificación y explicación de los problemas con los que se enfrenta.²⁵ De hecho, sostendrá Murdoch de diferentes formas y en diferentes lugares de su obra, el pensamiento filosófico, cuando se muestra excesivamente consciente de su propio desarrollo formal, corre el riesgo de olvidar aquellos aspectos del problema en cuestión (contingencias) que tienden a desfigurar los modelos teóricos que se proponen. Este va a ser, expuesto en sus términos más generales, el impulso central de la crítica de Murdoch al pensamiento filosófico-moral dominante en el panorama intelectual anglosajón de los años cincuenta y sesenta, y cuyo denominador común metodológico era la atención primordial por las redes sociales de codificación de la experiencia moral y, en concreto, por el análisis del uso del lenguaje corriente por parte de los agentes morales.

En cuanto al objeto de esta investigación, el análisis de esta crítica es importante por más de una razón. En primer lugar, porque a través de ella se va configurando el propio pensamiento moral de la autora. La etapa académica de Murdoch no fructificó en análisis filosóficos exhaustivos en el estilo de L'Être et le

²⁴ Cf. EM p. 7.

²⁵ Ibid., p. 5.

Néant o The Concept of Mind, pero es indudable que su polémica con Sartre, Ryle y, en especial, Hampshire, nos ha dejado las suficientes pinceladas como para poder representar una posición filosófico-moral propia de Murdoch. Una posición que podemos resumir como la defensa de un concepto de vida o actividad moral definido no sólo en función de su significación en y desde contextos de significación públicos (el lenguaje, acciones observables) sino también como proceso de experiencia moral interior creativa por parte de los individuos. En este sentido, la crítica de Murdoch al marcado componente behaviorista de la filosofía lingüística está en perfecta continuidad con gran parte su crítica del existencialismo, hasta el punto de que Murdoch identificará ambas escuelas de pensamiento bajo la etiqueta de 'tradición behaviorista-existencialista'.

Por otro lado, son quizá las objeciones de tipo *formal* realizadas por Murdoch al filosofar de sus contemporáneos anglosajones las que contengan una mayor relevancia para nuestro proyecto. Las descripciones teóricas de Ryle o de Hampshire, contradiciendo la experiencia cotidiana, niegan la existencia –o, cuando menos, la significación– de una actividad moral interior en las personas. Pero esta negativa, sostiene Murdoch, no está avalada por hechos empíricos sino que, más bien, obedece a un sesgo en los métodos descriptivos empleados, y que los hace no ser los más adecuados para la tarea a la que enfrentan.

La crítica de Murdoch al pensamiento contemporáneos anglosajón comporta, en definitiva, una propuesta alternativa tanto sobre el método que debe seguir la filosofía moral, como sobre sus propios fines, y que tendrá como criterio regulador último el concepto de *realismo*. La forma que imponamos a la realidad contingente a través de nuestros conceptos y argumentos debe ayudarnos a clarificarla; jamás debe llevarnos a desviar nuestra atención de ella.

La exposición que sigue tiene como fin desglosar los elementos más característicos de la propuesta murdoquiana de pensamiento moral. Para ello, acudiré con especial atención a los tres ensayos que constituyen el volumen The Sovereignty of Good, entendiéndolo que, aún dentro de su eclecticismo temático, dicha publicación, además de sintetizar los esfuerzos críticos de más de una década, representa la exposición más unitaria y comprensiva del propio pensamiento moral de la autora.

2.1. La crítica de la filosofía moral contemporánea en The Sovereignty of Good

“The Idea of Perfection” (1962), el primero de los tres ensayos publicados bajo el título de The Sovereignty of Good, comienza, como tantos otros textos filosóficos de Murdoch, con intenciones polémicas. A la autora no le satisface la posición general que ha alcanzado la filosofía moral en la tradición anglosajona, y así elige estructurar su ensayo como una crítica del “hombre moral” descrito por Stewart Hampshire en su obra Thought and Action y su curso “Disposition and Memory”, una descripción estimada suficientemente representativa de la posición entera. A grandes rasgos, lo que Murdoch intenta combatir es la creencia de que los conceptos mentales sólo tienen sentido en tanto que podemos analizarlos genéticamente, es decir, con referencia a una realidad exterior observable (acciones) o a un código común (lenguaje) y que por lo tanto la vida interior no es sino una sombra de la vida pública. Consecuentemente – siempre según esta posición general- la moralidad y *a fortiori* la filosofía moral deben ocuparse no de los “estados mentales” sino primero y fundamentalmente de las decisiones (*choice*) que dan lugar a una acción u otra y que son perfectamente describibles en un lenguaje público. Sin entrar por el momento en

un análisis más detallado de esta concepción ni en las dificultades concretas que Murdoch le achaca, sí es interesante resaltar y analizar los tres *tipos* de objeciones que la autora les presenta -empíricas, filosóficas y morales (SG 306)-, pues a través de ellos podremos llegar a comprender mejor los aspectos fundamentales del propio método de Iris Murdoch.

En primer lugar, Murdoch estima que el tratamiento dispensado por Hampshire al hombre en tanto que moral no se ciñe del todo o ni siquiera esencialmente a los hechos (*facts*). El hombre, según Murdoch, no es en realidad tal como lo pinta Hampshire. Es el tipo de objeción más natural y, en cierta forma, el más importante, ya que en la visión moral murdoquiana es la realidad empírica contingente la que marca el comienzo y el final de la reflexión moral. El comienzo, porque es la particular opacidad o confusión que reina tan frecuentemente en la interacción con nuestros iguales –tan lejana de la por lo menos aparente necesidad que impera en la ciencia- la que nos lleva a buscar claridad y una serie de principios explicativos o normativos generales para poder desenvolvemos en el ámbito moral. Pero también el final, ya que cualquier teoría debe hallar su constatación en los hechos mismos y no en criterios de consistencia interna o incluso estéticos. En este punto, y al menos nominalmente, el acuerdo con los postulados de la tradición analítica y el incipiente análisis lingüístico (*linguistic analysis*) de Wittgenstein y Ryle es total. Por eso a Murdoch le sorprende, por citar sólo un ejemplo, que la reflexión moral contemporánea prácticamente ignore un concepto tan importante y comúnmente utilizado en el día a día de tantas personas como es el del amor. En tal caso, puede afirmarse que la objeción empírica a tales teorías (la realidad no es así *de hecho*) es acompañada por la objeción filosófica: una reflexión sistemática sobre

la vida moral que ignore un concepto de uso cotidiano tan importante como el del amor no puede ser *convinciente*.²⁶

Y es que se trata de convencer, no de demostrar. Por razones apuntadas anteriormente, Murdoch entiende que la argumentación filosófica es contingente, de naturaleza casi siempre inconclusa. Como señala en “On ‘God’ and ‘Good’”, “uno solamente puede apelar a áreas de experiencia determinadas, señalar determinados aspectos, y usar metáforas adecuadas o inventar conceptos adecuados para hacer visibles dichos aspectos,”²⁷ La experiencia debe ser por tanto la piedra angular de todo proyecto de filosofía moral. Experiencia de diferentes ámbitos vitales, como puedan ser el arte o la religión o las diferentes formas de comunicar la realidad moral, que deben ser objeto de la contemplación del filósofo, pero experiencia también (y quizá sobre todo) del propio pensador, pues éste es ser moral aún antes de reflexionar acerca de su condición como tal. Por lo tanto, aún con las reservas críticas que exige la actitud filosófica, el pensador no tiene por qué desdeñar sus reacciones más inmediatas ante descripciones teóricas de una realidad tan íntima a él. Como señaló Wittgenstein, crítico del más crítico de nuestros lenguajes, el que nos sintamos irresistiblemente impelidos a decir algo no quiere decir *eo ipso* que la verdad sea otra (EM 316).

Una de las consecuencias de la centralidad epistemológica que Murdoch otorga a la experiencia es la necesidad de que toda investigación filosófico-moral sea, ineludiblemente, un proyecto *descriptivo*. Pues si el filósofo no es capaz de

²⁶ Este empirismo de la autora es aplicado, *mutatis mutandis*, a su concepción general de cómo debe ser elaborada una filosofía del arte o de la literatura (o, para el caso, una crítica literaria). No es la teoría filosófica la que debe determinar qué obras artísticas son grandes, sino nuestra “aprensión directa” de la grandeza en tales o cuales obras la que dará o quitará validez a la teoría en cuestión. El enfoque es prácticamente el mismo que adopta George Steiner en Tolstoy and Dostoevsky y que denomina *Old Criticism*. Murdoch desarrolla esta temática, así como su profunda relación con la filosofía moral, en el ensayo “The Sublime and the Good” (1959). Cf. EM, 205 – 220.

²⁷ Cf. EM, p. 360-1.

caracterizar adecuadamente la condición moral del ser humano, difícilmente podrá proponer conceptos explicativos de sus principios o de sus relaciones con otros ámbitos de la realidad. En este respecto, Murdoch es una pensadora de su época. Como ya había señalado en la introducción a Sartre: Romantic Rationalist, la convicción de que la filosofía debía fundarse en la descripción de la experiencia –cuando no ser solamente descripción- constituía el denominador común de las más variadas escuelas de pensamiento de la época, desde Sartre hasta Ryle.

Por su parte, quizá la contribución metodológica más importante de Murdoch en el ámbito académico sea el eclecticismo de su enfoque de la experiencia, condicionado sin duda por su interés en la fenomenología de la Europa continental, especialmente Sartre y Merleau-Ponty.²⁸ En esa contribución destaca especialmente la atención filosófica al fenómeno de la creación artística en general, y a diversas obras literarias en particular, como fuentes de descripción y clarificación en cuestiones morales. Todo lo cual no es óbice para que Murdoch se mantenga en el horizonte metodológico del análisis lingüístico anglosajón, interesado, ante todo, por el *uso* efectivo del lenguaje y su relación con los contenidos mentales. Lo que sucede, en cambio, es que, dentro de este mismo horizonte, la consideración del lenguaje literario –que es, en definitiva, otra forma de uso del lenguaje corriente- va a ayudar a Murdoch a purgar dicho método de sus prejuicios behavioristas. Lo veremos en el apartado siguiente.

Otro aspecto reseñable del método descriptivo de Murdoch es su convicción de que lo que las personas hacen con el lenguaje corriente debe ser descrito en términos de ese mismo lenguaje. Por eso, a lo largo de sus escritos,

²⁸ Los fenomenólogos alemanes fueron, en cambio, menos importantes en la configuración del pensamiento moral de Murdoch. Husserl apenas es mencionado en sus escritos, y cuando aparece lo suele hacer como clarificación del pensamiento de Sartre o de Merleau-Ponty. En Metaphysics as a Guide to Morals, por el contrario, se dedican unas páginas al idealismo de Husserl, y

nuestra autora jamás buscará reelaborar nuestro lenguaje para fines técnicos filosóficos, acuñando neologismos (Heidegger), o empleando términos que sólo de forma oblicua señalan hacia su significado familiar (Husserl, Zubiri), sino más bien elegir de entre el rico vocabulario corriente una serie de palabras cuyos conceptos sirvan como guías o centros magnéticos (metáfora más murdoquiana) de la reflexión moral: atención, amor, Bien, imaginación, virtud, etc.²⁹

En realidad, la insistencia en que la reflexión teórica sobre la dimensión moral debe minimizar el uso de jerga filosófica –repetida por la autora a lo largo de sus escritos- puede entenderse como un aspecto de su defensa de la autonomía de la reflexión moral con respecto a los ámbitos científico y tecnológico. Murdoch en ningún caso aspira a elevar la reflexión moral al nivel de ciencia. Está claro que los conceptos de los que suministra el lenguaje corriente para dar forma moral a la realidad ni son “positivos” en el sentido comptiano ni aspiran a alcanzar el grado de claridad de las proposiciones geométricas. Pero es que, apunta Murdoch, conocimiento científico y reflexión moral aprehenden cosas distintas de una manera muy diferente. (De hecho, la autora seguramente objetaría a la metáfora de “elevación” utilizada anteriormente) Por eso, escribiendo en una época en la que las únicas verdades incuestionables parecían provenir de la ciencia y la tecnología (en esto no hemos cambiado especialmente), una de sus preocupaciones consistirá en hacer ver a sus compañeros de profesión que la reflexión moral no debe buscar parecerse a una

numerosísimas referencias a Heidegger, si bien fundamentalmente a su obra tardía. De hecho, la última obra filosófica escrita por Murdoch, y que jamás llegó a completar, trata sobre Heidegger.

²⁹ El rechazo al tecnicismo filosófico es una constante en la obra de Murdoch. En Metaphysics as a Guide to Morals la autora sugerirá que la filosofía debe utilizar el lenguaje corriente en la medida de lo posible, evitando la pretenciosidad de la jerga especializada (296). Un lenguaje cotidiano que refleja la verdad (*truth-bearing*) y que debe permanecer a salvo de la influencia de los discursos técnicos o los códigos científicos (164). Una posición que puede ser entendida desde el carácter no-académico de su pensamiento: Murdoch siempre –y más significativamente desde que dejó su posición académica en Oxford- buscó entenderse con un público no especializado (en gran medida, el mismo que leía fielmente sus novelas). En cambio, hay también, como veremos a continuación, buenas razones suponer que el tecnicismo filosófico no es condición *sine qua non* para alcanzar la claridad descriptiva en asuntos morales.

ciencia, y que si se empeña en buscar criterios tales como la neutralidad o la necesidad formal sólo conseguirá emborronar aún más la imagen que tenemos de la vida moral de los individuos.³⁰ Porque, en gran medida, sostendrá Murdoch en Metaphysics, uno de los riesgos de primar el uso de los lenguajes técnicos o “científicos” en el análisis moral es que acabamos analizando más éstos últimos que las situaciones morales en cuestión.³¹ Y, al menos a día de hoy, la ciencia no ha sabido aún proporcionarnos una explicación del complejo mundo de relaciones morales en el que habitamos más comprensiva o convincente del que nos han ofrecido algunas de las más grandes novelas o la mejor filosofía. Pero volvamos a los ensayos de Murdoch.

En “The Idea of Perfection” Murdoch critica la concepción de Hampshire y, como esperaríamos, trata de refutarla. Pero esta “refutación” no se basa, como tan a menudo en el discurso filosófico, en la demostración de una falacia lógica, de la cuestionabilidad de una premisa implícita o explícita o de un razonamiento circular (dice Murdoch que casi todos los argumentos importantes lo acaban siendo). Al contrario, Murdoch plantea un pequeño *caso práctico* al sistema de Hampshire (análisis genético de la actividad moral), invitándole a *describirlo* y *explicarlo* en términos morales. La situación descrita, ya anticipada en el capítulo anterior, es la de una madre (M) que pasa de considerar a su nuera (D) como una persona simplona y en cualquier caso no del todo digna de su hijo a darse cuenta de sus celos y comenzar a ver a D con más justicia. Todo esto se lleva a cabo en un contexto en el que no ha habido ninguna variación reseñable ni en la

³⁰ Años más tarde, en Metaphysics, Murdoch reconocerá que este problema filosófico-moral sigue muy presente. “Podría parecer que contamos en la actualidad con las filosofías que reclama nuestro tiempo: una época de mentalidad científica donde la religión se deja de lado. ¿Acaso tal época no necesita y pide un determinismo clarificado, combinado quizá con una doctrina behaviorista de la razón no-universal razonable [...] *en lugar de teorías que hablen de virtud y de espiritualidad y de calidad de conciencia (quality of consciousness)?*”. Cf. MGM, p. 159-69).

conducta de D ni en lo que M sabe sobre ella, etc. sino simplemente un proceso de cambio *puramente interior* en M motivado por un esfuerzo por ver a D más claramente, y al que acompaña el subsiguiente proceso de reflexión.

En su comentario de esta situación, Murdoch es consciente de que, dados los presupuestos del análisis genético, éste puede perfectamente concluir que, a falta de acción, no ha habido decisión y por ende ninguna alteración moral en M. Por eso y principalmente, lo que Murdoch objeta al análisis genético es una incapacidad a la hora de describir y explicar cosas tales como la lucha interior (*struggle*) de M; una idea clara y familiar para casi todos y que tanto otro tipo de análisis filosófico (más metafórico, tal vez) como las buenas novelas parecen tratar de forma más satisfactoria. Vuelve aquí, en definitiva, la objeción empírica: las cosas no son así puesto que nuestra experiencia nos dice que en tal caso existe un complejo de reacciones que llamamos “lucha interior” y que no tiene por qué resultar en acción o comunicación exterior alguna pero que, sin embargo, es de profunda significación para el individuo. Por lo tanto, el análisis de Hampshire no peca tanto de incoherente como de reduccionista, y es rechazable en tanto que es posible ofrecer un análisis alternativo igualmente coherente pero mucho más comprensivo o realista.

La descripción adecuada a los hechos es, para Murdoch, el momento fundamental del análisis filosófico. Bien entendido que la importancia del constante retorno a la realidad empírica en cualquier reflexión sobre lo moral no tiene por qué impedir que el filósofo se sirva de teorías formuladas a lo largo de la historia de la filosofía. Precisamente, y en claro contraste con la actitud de muchos filósofos de su tradición, hallamos en Murdoch el ejemplo de una pensadora en constante diálogo con la historia de la filosofía, desde Platón hasta

³¹ Esta crítica, válida en el contexto filosófico en que se inserta *The Sovereignty of Good*, es aún más relevante veinte años después, con el auge de los diversos post-estructuralismos en las diferentes Humanidades. Cf. MGM, p. 167-168.

Wittgenstein, pero también con las ideas de las principales tradiciones religiosas y de “místicos” tales como Kierkegaard o, sobre todo, Simone Weil.³²

Esta descripción filosófica –cuando menos en el contexto que marca la problemática que tratamos de enfrentar- no puede ser un mero análisis neutral o positivo de la realidad. Por el contrario, una de las ideas más importantes y controvertidas expresadas en The Sovereignty of Good es que la reflexión filosófica referida a lo moral no puede ser adecuada si no sabemos reconocer en ella su intrínseco carácter *normativo*. Este y no otro es el sentido último de la objeción de tipo moral que Murdoch encuentra en el desarrollo hampshireano: sencillamente, no cree que la gente *deba* representarse de esa manera (“I do not think that people *ought* to picture themselves thus”) (306). Esta afirmación no constituye una figura retórica, ni siquiera un *desideratum* de la razón práctica, sino que es defendida desde la propia naturaleza de la argumentación teórica. Ciertamente, si Murdoch es capaz de introducir la palabra *ought* en un ensayo de crítica filosófica –algo que incomodaría a cualquier filósofo en la tradición anglosajona después de Hume- es porque discrepa profundamente con sus contemporáneos al considerar que la distinción entre hechos (*facts*) y valores (*values*) que aquéllos dicen aplicar en sus análisis morales resulta, cuando menos, cuestionable. En realidad, los ataques de Murdoch a este dualismo, inspirado en Kant y canonizado por Wittgenstein, son frecuentes en su obra filosófica, incluyendo un ensayo dedicado exclusivamente a este tema y publicado dentro del volumen Metaphysics as a Guide to Morals (1992). Sin

³² En su prólogo a Existentialists and Mystics, George Steiner propone cuatro tipos de interlocutores en el diálogo filosófico de Murdoch. En primer lugar estarían los *clásicos* filosóficos, tales como Schopenhauer, Kant y, sobre todo, Platón. En segundo lugar hallaríamos a sus coetáneos, *language-analysts* como Ryle, Hare, Hampshire o Stevenson y, en general, el pensamiento que emanaba de *Oxbridge* en la primera mitad del siglo XX. También como contemporánea señala Steiner la importancia del existencialismo continental en la obra de Murdoch: fundamentalmente Sartre –tan influyente en el pensamiento europeo de la postguerra- pero también Heidegger, sobre quien Murdoch escribió una obra que no llegó a completar. Por último, las limitaciones del pensamiento existencialista llevaron a la pensadora a buscar inspiración en los místicos: en Simone Weil y, a través de ella, en Platón. Cf. EM p. xii-xiii.

embargo, quizá donde con más claridad se haya expresado Murdoch al respecto sea en el ensayo titulado “The Darkness of Practical Reason”, que es, irónicamente, una reseña de la obra Freedom of the Individual del mismo Hampshire, publicada en 1966.³³

Brevemente, Murdoch rechaza el dualismo según lo utiliza Hampshire (y por lo general, la tradición “behaviourista-existencialista”) por dos razones. En primer lugar, porque el supuesto análisis neutral de los hechos que propone esta tradición está, al igual que gran parte del pensamiento de Sartre, empapado del valor de la libertad de elección (es, en el fondo, la libertad como *summum bonum* de Kant y sus sucesores) que es el que de una manera más o menos explícita se termina promoviendo. Este aspecto concreto ya había sido desarrollado con mayor profundidad en el importante ensayo “Vision and Choice in Morality” (1956)³⁴. Los contenidos de este texto han sido ya resumidos y explicados detalladamente por autores tales como Maria Antonaccio o Cora Diamond.³⁵ Fundamentalmente, Murdoch acusa al análisis supuestamente neutral de la filosofía analítica del momento de estar imbuido de valores liberales-protestantes que sesgan el análisis desde su misma estructura, mediante el énfasis que pone en conceptos tales como la libertad, la aplicación de principios claramente explicitados por el lenguaje y la importancia de la acción como término de esta aplicación. En este mismo ensayo, Murdoch concluye que, lejos de refutar el “naturalismo ético” (el salto lógico de hecho a recomendación –de *is* a *ought*- la definición de términos morales según términos no morales, la no existencia y/o no aplicabilidad de entidades metafísicas a la reflexión moral), lo que hace el modelo analítico es resumir una actitud moral (*moral attitude*) de tipo no

³³ “The Darkness of Practical Reason”, en EM p. 193-202.

³⁴ Cf. EM p. 76-98.

³⁵ Cf. Antonaccio, Picturing the Human, pp. 33 ss; y Diamond, “We are perpetually moralists”, en Iris Murdoch and the Search for Human Goodness pp. 80 ss.

naturalista y que en gran parte responde a los valores históricos anteriormente citados.

Pero es que, mucho más gravemente, tanto en la reflexión filosófica como en la vida cotidiana no afrontamos los hechos sin más, sino mediante un *trabajo* de nuestra imaginación.³⁶ Efectivamente, la “mera” percepción de los hechos es en sí misma una actividad moral, pues conlleva la resistencia a una natural (mecánica) inclinación por la fantasía egocéntrica. En una frase que Murdoch repetirá en Metaphysics as a Guide to Morals, la percepción es evaluación creativa (*perception is creative evaluation*) (MGM 334). Y es que, ciertamente, tomadas en toda su complejidad las vicisitudes propias del reino moral, es fácil entender cómo una misma serie de sucesos pueden ser interpretados de forma muy diferente por alguien que los integra en sus fantasías personales y por quien se esfuerza por entender sus verdaderas causas y, sobre todo, la verdadera identidad de las personas involucradas. Como en el ejemplo de M y D. Después de su *decisión interior* de combatir sus celos de D y esforzarse por entenderla *tal como es*, los mismos hechos en la memoria pueden comenzar a querer decir algo completamente diferente. Un regalo de D a su suegra que pudo haber sido interpretado como una excentricidad o signo de escasa educación puede llegar a verse ahora como una refrescante muestra de espontaneidad y originalidad. Incluso, mediante el cambio de actitud en busca de una mayor objetividad (*willed attention*), datos o experiencias que habían quedado en el olvido pueden salir nuevamente a la luz. El caso aquí es que la “verdad” que M busca, ese “tal como es” no es un término alcanzable sino *un límite ideal*, y describe en esencia la idea de la perfección que defiende Murdoch en el ensayo con el mismo título. Y así resulta evidente que *lo que vemos* (los hechos) se

³⁶ Cf. “The Darkness...” en EM p. 199.

encuentra íntimamente relacionado con *cómo queremos ver*, que si bien no corresponde estrictamente a lo que los analíticos llamarían un valor, sí que pertenece a la dimensión valorativa del ser humano. Por eso, en lugar de aceptar una descripción de la moralidad que supone un análisis “objetivo” de los hechos al que se añade una recomendación, Murdoch propone para la filosofía una descripción alternativa y no neutral de cómo los seres humanos podemos percibir los hechos morales con claridad.

Recapitulemos lo dicho hasta ahora. Murdoch rechaza el análisis del comportamiento moral según Hampshire por razones empíricas: en el caso concreto de M y D –un caso en principio accesible desde la experiencia del lector- el análisis genético de los actos morales deja sin explicar cosas que - según le parece a M, a Murdoch y al lector- están ahí y además lo están de manera crucial. Por eso, cualquier explicación filosófica del ámbito moral debe partir de una cuidadosa descripción de los hechos: los mismos que plantean el problema filosófico y validan o no las posibles soluciones que podamos proponer. Además, el análisis genético de la realidad moral de Hampshire y, en general, la posición behaviorista-existencialista, muy lejos de ser un análisis neutral y científico, está también empapado de valores morales y políticos. Esto es inevitable, ya que los hechos morales no se presentan ante nosotros sin más, sino sólo y a través de un proceso de percepción que lleva consigo una valoración por nuestra parte. (De otra forma, no haríamos el esfuerzo). Lo cual, ciertamente, debería llevarnos a cuestionar la posibilidad y/o conveniencia de un análisis “neutral”.

En cualquier caso, la crítica de Murdoch a algunos de los presupuestos del análisis lingüístico en ningún caso comporta un rechazo global del camino metodológico lingüístico. Muy al contrario. Pues nuestra autora no objeta a Ryle o Hampshire que se centren en el uso del lenguaje corriente con fines morales,

sino que su análisis no lo represente adecuadamente. En concreto, la tradición behaviorista-existencialista se muestra incapaz de incorporar en sus descripciones el importante componente *creativo* del uso moral del lenguaje corriente.

2.2. El uso creativo del lenguaje corriente con fines morales

Apuntaba con anterioridad que la “refutación” murdoquiana del análisis moral de Hampshire no depende tanto de debilidades formales de éste como de sus limitaciones a la hora de redescubrir filosóficamente el cambio de actitud de M ante su suegra D. En efecto, puede argumentarse perfectamente que, a falta de estructuras externas a la mente del individuo (actos, comunicación verbal con D o una tercera persona) que permitan *verificar* que ha habido tal cambio, la idea de una supuesta actividad moral interior de M es una idea hueca (SG 316). Desde este “verificacionismo” tan propio del empirismo británico y que la autora había descrito ya en su ensayo “Thinking and Language” (1951), resulta imposible adscribir cualquier forma de sentido a los supuestos cambios acaecidos en M. Pero estos cambios –arguye Murdoch- están ahí; su realidad le es perfectamente familiar al lector: a todo aquel que se acerca a la situación sin prejuicios filosóficos (317). ¿A qué “prejuicios filosóficos” está aludiendo Murdoch en “The Idea of Perfection”? Seguramente al cientifismo del análisis lingüístico; en concreto, a sus pretensiones de neutralidad –ya aludidas anteriormente- así como a su insistencia por comprender los actos morales a través de un lenguaje técnico de carácter no metafórico. En cambio –sostiene la autora- a muchos de los que diariamente nos vemos inmersos en situaciones que exigen de nosotros una reflexión de tipo moral nos parece del todo razonable el uso de metáforas

descriptivas tales como la de “tejido de la vida” (*fabric of being*) en el que se integran las decisiones internas de M o decir que M “llega a ver” (*sees*) a D para referirnos al tipo de atención comprensiva y empática que le hace verla “bajo una nueva luz.”³⁷

El ensayo “The Sovereignty of Good over other Concepts” (1967), que aparece en último lugar en The Sovereignty of Good, comienza con un análisis sucinto pero revelador de la importancia del uso de metáforas en el análisis filosófico:

Las metáforas no deben verse como meros ornamentos periféricos; ni siquiera como modelos útiles. Son formas fundamentales de darnos cuenta de nuestra condición: metáforas de espacio, de movimiento, de visión. La filosofía, en general y, en particular, la filosofía moral, se han ocupado frecuentemente de las imágenes más importantes del ser humano; clarificando las existentes y desarrollando imágenes nuevas (363).³⁸

Las metáforas, señala Murdoch, condicionan fundamentalmente la percepción que mantenemos de nuestra propia condición. Es decir que, según los usos metafóricos que elijamos para nuestro lenguaje, éste nos permitirá aprehender tales o cuales caracteres de la realidad con mayor o menor claridad y de formas distintas. Acercándonos de nuevo al lenguaje moral, podemos reflexionar acerca de cómo la imagen del tejido a la que aludíamos antes acierta a la hora de caracterizar tantos aspectos de la vida personal: la acumulación de experiencias a menudo tan dispares (los hilos) en una unidad continua (la tela) cómo estas experiencias pueden constituir un “tono” o “color” general, la posibilidad de que una persona pueda destruirse total o parcialmente si se tira en exceso de alguno de sus hilos, etc. Más que realizar un inventario completo de las asociaciones con que nos enriquece la metáfora, lo que nos interesa aquí es

³⁷ La incapacidad del análisis lingüístico de dialogar con esta interpretación rival sería un ejemplo claro de la incomunicación que Murdoch le achaca desde el mismo comienzo del ensayo. Cf. SG, p. 299.

señalar que sin ella perderíamos significativamente a la hora de explorar y describir la realidad en cuestión. Sobre todo cuando estas metáforas, debido a su implantación en el lenguaje corriente o de su idoneidad, aparecen como metáforas *naturales*. Tal sería, para Iris Murdoch, la función de la metáfora de la visión en la vida moral.³⁹

Sintetizando el argumento murdoquiano, podemos afirmar dos cosas. En primer lugar, que el usuario del lenguaje corriente (*user of ordinary language*) – tan querido por la tradición analítica anglosajona- usa este lenguaje no de forma científica sino *creativa*. No es lo mismo entender la vida interior de una persona como un tejido, que como un flujo, que como un eco lejano suscitado por palabras dichas en público. Los tres son usos metafóricos del lenguaje, pero cada uno se abre a unas posibilidades concretas de comprender la realidad referida y se cierra a otras. En segundo lugar, tal uso del lenguaje implica necesariamente distinciones de tipo *cualitativo*: se puede describir una realidad moral mejor o peor según la imagen o metáfora escogida. Por eso nos convencen más unos novelistas que otros a la hora de representar situaciones de tipo moral (que son prácticamente todas en una novela); por eso a Iris Murdoch le parece que una serie de metáforas bastante instaladas en el lenguaje corriente aciertan donde fracasa un análisis supuestamente científico.

Llegados a este punto podemos comprender mucho mejor las razones de este fracaso. El problema radical del análisis lingüístico-behaviorista de Hampshire (y, *mutatis mutandi*, de toda la tradición analítica posterior) radica en la incompreensión de que la naturaleza misma del lenguaje moral (es decir, su *uso*, ateniéndonos a la inspiración pragmática de la misma tradición) es tal que

³⁸ La importancia del uso metafórico del lenguaje está presente en ensayos de Murdoch tan tempranos como "Thinking and Language" (1951) y "Nostalgia for the Particular" (1952).

³⁹ Ibid., p. 317. Aunque la metáfora de la visión no es en la obra de Murdoch *simplemente* un ejemplo de metáfora natural, sino la metáfora esencial para entender la vida moral, aquella que

difícilmente podrá ser descrito y explicado por una reflexión filosófica que pretenda tomarlo como un catálogo claro, estático, neutral y universal de términos descriptivos que (sólo) *además* van marcados por una recomendación. Murdoch, no menos anti-metafísica ni anglosajona que sus oponentes en este debate, sostiene con ellos que los problemas éticos y morales deben ser analizados con la ayuda del lenguaje corriente (*ordinary language*). Lo que pasa es que el uso moral del lenguaje –el lenguaje moral- tiene unos componentes tales que *excluyen* las pretensiones científicas de Hampshire, Ryle y compañía. Y es el propio lenguaje moral de los individuos el que nos exige un método filosófico de índole *moral*, libre de los prejuicios del cientifismo filosófico (320). Por eso, Murdoch defiende con firmeza en “The Idea of Perfection” la autonomía epistémica de los conceptos morales. “Los conceptos morales no se mueven *dentro* de un mundo duro de carácter científico y lógico. Constituyen un mundo diferente con fines diferentes.” (321).

Esta compleja argumentación nos lleva a la conclusión de que la filosofía moral, si de verdad quiere ser fiel a su impulso descriptivo, *tiene más de arte que de ciencia*. Ciertamente, insiste Murdoch en “Vision and Choice in Morality” (1956), el filósofo moral, como el poeta, está llamado a ampliar los límites del lenguaje, si bien difiere de aquel en perseguir ante todo la claridad y no la belleza.⁴⁰ Una claridad entendida no como simplificación del vocabulario moral, sino como iluminación de aspectos de la realidad que hasta entonces habían permanecido ocultos y cuya suma contribuye a la comprensión de los problemas morales en toda su complejidad. De hecho, propondrá Murdoch, podemos encontrar numerosas aportaciones de este tipo en la historia de la filosofía, en los grandes sistemas metafísicos tan denostados por la tradición analítica, y que

mejor caracteriza la particular apertura hacia la “otredad” que propone la autora y a través de cuyas asociaciones podemos entender las alegrías y desgracias de tantos de sus personajes.

⁴⁰ Cf. EM p. 90.

la autora “reciclará” para el pensamiento contemporáneo y post-metafísico en su virtud de suministradores de modelos e imágenes descriptivos.⁴¹

El uso creativo del lenguaje moral exige una reflexión filosófica creativa, artística, y no el tipo de “análisis ideal” que propone el método lingüístico. Pero hay otra razón de peso que hace que dicho análisis resulte profundamente inadecuado para el fin que se propone. Y no es otra que el hecho constatable de que el uso que la persona hace del lenguaje moral no es neutral (esto ya lo hemos visto) ni universal sino normativo, personal y *especializado* (319). Indudablemente, el individuo aprende los conceptos de su entorno, de la vida pública; sin embargo, a partir de ese momento pasa a formar parte de la vida privada de quien lo utiliza. Aquí Murdoch propone dos sentidos en que conocemos el *significado* de una palabra. En primer lugar, el que determina pública y convencionalmente el lenguaje corriente, esa red impersonal. Pero además, sobre todo en el caso del vocabulario moral, podemos hablar de una comprensión de los términos morales *en profundidad*, es decir, en cuanto van cobrando un significado “dinámico” a través de nuestra vida personal como individuos *históricos* y dirigen nuestra mirada hacia un límite ideal (322).

Clarifiquemos esto mediante un ejemplo. Tenemos el caso de la palabra “humildad” como término moral. “Humildad”, “coraje” o “confianza” serían para Murdoch ejemplos de lo que denomina ‘términos morales secundarios’, en contraposición a los primarios, entre los que encontraríamos palabras como “Bien”, “obligación” o “utilidad”.⁴² La principal diferencia entre unos y otros radicaría en la mayor generalidad de estos últimos; prueba fehaciente de ello es la facilidad con la que se han constituido a lo largo de la historia en piedras

⁴¹ Nos detendremos en la forma en la cual Murdoch utiliza los modelos filosófico-morales a lo largo del capítulo 5.

⁴² En *Metaphysics*, Murdoch se referirá a estos términos o conceptos secundarios también como “middle range mediating moral vocabulary” (MGM p. 268). Dicha distinción se corresponde

angulares de diversos sistemas éticos basados en la aplicación a casos particulares de principios generales: el eudaimonismo, el utilitarismo, la deontología kantiana, etc.⁴³ El vocabulario moral secundario, por el contrario, tiene un carácter eminentemente descriptivo y no principal y cuya riqueza y variedad ayuda al sujeto moral a iluminar diferentes aspectos de la realidad. Claro que ésta es una función que el usuario del lenguaje lleva a cabo de forma *personal y especializada*: la humildad funciona o quiere decir cosas diferentes en M y en D, en M adolescente y en M viuda, en M acompañada por su hijo y en M sola. No sólo eso, sino que la integración progresiva de experiencias vitales en torno al concepto de humildad lleva al usuario a entender el término como un límite ideal: no existe la humildad perfecta, siempre se puede ser más humilde. El significado de los términos morales (de la mayoría, al menos) es histórico puesto que su uso lo es, y esta faceta del lenguaje moral –insiste Murdoch- hace que el análisis lingüístico según lo plantean filósofos como Hampshire o Hare no sea el más adecuado.⁴⁴

Resumiendo, desde la crítica a la concepción moral existencialista-behaviorista, omnipresente en las páginas de The Sovereignty of Good –así como en numerosos ensayos anteriores- Iris Murdoch está abogando por una concepción de la filosofía moral que atienda al característico uso del lenguaje corriente como canalizador de la experiencia moral. Un uso que es esencialmente creativo (metafórico), histórico y no neutral. Por ello, la filosofía moral, más que dedicarse a elaborar conceptos estáticos y pseudo-científicos

aproximadamente a la que establecerá Rorty entre términos morales ‘thick’ y ‘thin’. Cf. RORTY, Richard: Contingency, Irony and Solidarity p. 73.

⁴³ Murdoch sugiere en diversos ensayos que la tradición analítica convierte en principios palabras morales primarias tales como “libertad” o “racionalidad” (que hace sinónimas). Cf. “Vision and Choice..” y Diamond, *supra*.

⁴⁴ No es que la importancia de la historia personal del individuo sea completamente ignorada por la tradición existencialista-behaviourista. En “The Idea of Perfection”, Murdoch presenta y critica el uso que hace Hampshire del psicoanálisis, la “ciencia” de la historia individual. Pero, aquí, de nuevo, nuestra autora encuentra que otorgar al psicoanálisis la última palabra analítica sobre la

que reduzcan la realidad moral a la aplicación de unos principios, deberá esforzarse por construir imágenes, metáforas y conceptos que describan cada vez mejor la actividad moral y que, por lo mismo, puedan erigirse en guías de la reflexión moral de las personas. Todo esto no significa ignorar el método lingüístico, sino –como apunta la autora en “Vision and Choice in Morality”- tomárselo con toda seriedad (EM 84).

SEGUNDA PARTE.

EL REALISMO ARTÍSTICO COMO

REALISMO MORAL

It is the height of art to be able to show what is nearest, what is deeply and obviously true but usually invisible. (Philosophy attempts this too.)

Iris Murdoch. Metaphysics as a Guide to Morals

Capítulo 3. Los usos del arte en The Sovereignty of Good

Proponía en el capítulo segundo cómo, aun sin señalarlo explícitamente, Murdoch apoya su pensamiento en una concepción abierta tanto de la racionalidad práctica de las personas, como de los métodos que pueden ser utilizados para investigarla conceptualmente. En la coyuntura de la filosofía moral angloamericana de los años cincuenta y sesenta, tal concepción por parte de la autora se evidencia en su crítica de aquellas filosofías morales que, inspiradas en el quehacer de las ciencias naturales, buscaban delimitar un método único –o cuando menos, una terminología técnica insoslayable- para la descripción del ámbito moral. A su vez, dicha crítica no lo es tanto de la arquitectura formal del sistema técnico criticado como de sus méritos a la hora de describir con éxito una serie de realidades que Murdoch erige como *objeto de atención común* en el debate filosófico. Tal es el caso, en el razonar de “The Idea of Perfection”, del uso que las personas hacen del lenguaje corriente con fines morales, ejemplificado en el caso de la coyuntura de M y D.

La posición de Murdoch comporta, por tanto, un claro pragmatismo descriptivo. Los sistemas filosófico-morales se sostienen no por su perfección formal, sino por la calidad de su representación del ámbito moral humano. Lo cual conlleva la doble exigencia de, por un lado, describir acertadamente lo que se elige describir y, por otro, acertar con la elección de fenómenos que merecen ser descritos. Como hemos podido comprobar en el capítulo anterior, la crítica murdoquiana de la descripción de la vida moral predominante en la tradición existencialista-behaviorista se centra en esta segunda exigencia. Asimismo, el

imperativo de una descripción completa del problema en cuestión sugiere que el estudioso de la moral debe dirigir su atención hacia todos los lenguajes que sirven para describir y codificar la experiencia humana de esta dimensión. Entre ellos, qué duda cabe, destacan los lenguajes y prácticas artísticos y religiosos.

Los próximos dos capítulos de esta investigación tienen por objeto explorar el recurso al ámbito artístico como elemento esencial de la investigación teórica de Iris Murdoch. Para ello, nos detendremos en los principales usos que hace del arte como apoyo de su argumentación filosófico-moral. Estos tienen que ver tanto con la descripción detallada de la experiencia moral, como con la justificación de aquellos métodos o conceptos teóricos que estima más adecuados para acometer esta descripción. Dentro del primer grupo destacan (i) la analogía, propuesta por vez primera en The Sovereignty of Good, entre la actividad del artista y la vida moral; y (ii) la descripción de la contemplación estética como escuela de mejora moral. A su vez, dentro del segundo nos encontramos con (iii) la justificación platónica de la trascendencia del concepto de bien desde la experiencia de la trascendencia en el arte; y (iv) la exploración del posible valor cognitivo del arte y, en concreto, la literatura. La importancia y actualidad de esta última cuestión en la reflexión ética de nuestros días, y la reconocida influencia de Iris Murdoch en este sentido, hace conveniente dedicarle un capítulo entero.

En cualquier caso, y más allá de las abundantes referencias al arte y, en concreto, a la literatura, como refuerzo de argumentos filosófico-morales más o menos independientes, Murdoch utiliza la actividad del artista –tanto su producir como su producto- para articular el problema moral de la aprehensión de la contingencia, así como el tipo de respuesta que éste exige. En este sentido, sostendré que una de las aportaciones más importantes de Murdoch a la reflexión ética contemporánea es la recuperación para la reflexión filosófica del

término de uso corriente 'realismo'. Un término que, a lo largo de sus ensayos, la autora alternará con otros como 'atención', 'tolerancia', o 'amor', en su esfuerzo por caracterizar la mejor aprehensión de la contingencia; pero cuyas asociaciones artísticas nos permiten enriquecer esa descripción de forma única, además de justificar la atención del filósofo moral por el quehacer del novelista.

A pesar de que la situación del problema moral en términos artísticos es una constante en la obra teórica de Murdoch, la exposición que sigue atenderá principalmente a la producción de la autora anterior a Metaphysics as a Guide to Morals. No es que en Metaphysics se abandone la propuesta de realismo moral artístico descrita en The Sovereignty of Good, sino que en ésta obra se le añade la descripción de un realismo moral *religioso o místico* propiamente dicho. Por eso, dejamos para la tercera parte el análisis de Metaphysics, así como de las posibles tensiones entre estas dos formas de realismo moral.

3.1. La analogía entre la práctica del artista y la vida moral

En The Sovereignty of Good se alude repetidamente a la actividad del artista como pista (*clue*) o, más frecuentemente, *analogon* de la vida moral. ¿Cuáles son los rasgos más importantes de esta analogía?

En primer lugar, la omnipresencia de la metáfora visual. El gran artista es ante todo aquel cuya obra mejor *mira* la realidad. Esto puede sugerirnos inmediatamente ejemplos de las artes plásticas –que no van a faltar en el texto–; sin embargo, como ya señalé antes, se trata de una mirada tomada en un sentido más amplio la que va interesar a Murdoch. Es un hacer presente las personas u objetos de atención con una luz que irradia a la vez justicia (*justice*) y misericordia (*mercy*); la luz que reflejan los personajes de Shakespeare -tan

unánimemente “vivos”- o de Tolstói o tantos cuadros de Velázquez o Piero della Francesca (354). Esta es la misma mirada –la *atención*, concepto moral tomado de Simone Weil⁴⁵- con la que M reconsidera a su nuera, D y reconsidera a su vez su propia posición ante ella. Claro que la metáfora visual dota a la analogía de una segunda implicación. Como el gran arte, y en el mejor de los casos, M llega a ver a D bajo una luz de justicia y misericordia; bien, pero, como cualquier obra de arte, esta mirada no es natural o espontánea sino el resultado de un a menudo árduo *proceso de construcción*. La atención moral es *mirada constructa*. Las otras personas se hacen presentes con justicia y misericordia mediante un esfuerzo similar a la de la construcción literaria de personajes: se seleccionan los hechos más significativos, se describen mediante un lenguaje o imaginario adecuado, se profundiza en ellos a través de los términos morales secundarios.

La mirada del artista, como la atención moral, es en su mayor grandeza justa y misericordiosa, llena de compasión. Dos nombres de virtudes –dos términos morales secundarios- que aúnan sus campos semánticos en lo que es la guía fundamental de la reflexión moral según la entiende Iris Murdoch: *el realismo*. Realismo es justicia: hacer presente (re-presentar) la realidad *tal como es*. Pero referido a situaciones morales (la vida, la literatura), realismo no puede significar la justicia descarnada del Dios de los judíos, sino una presentación llena de compasión por todo lo que es otro como la única manera de vencer las fantasías egoístas de la propia mente. Aquí la reflexión de Murdoch lleva de nuevo implícita la demanda de una reflexión moral *normativa* -es mejor ser realistas que no serlo- pero, eso sí, una recomendación avalada por el dato supuestamente empírico de que “el buen arte es más realista que el mal arte.” Dato que, como pudimos comprobar, ya informó la crítica de Sartre en SRR.

⁴⁵ La influencia de Simone Weil en los escritos de Murdoch es patente desde los años cincuenta. En 1956 Murdoch reseñó los Cuadernos de Weil para The Spectator. Cf. “Knowing the Void”; EM 157-160.

Pero quizá el elemento más importante de la analogía murdoquiana entre la vida artística y la vida moral sea la identificación de un mismo enemigo para ambas causas: la actividad fantasiosa y egoísta del psiquismo humano (348). Como ya ha sido reseñado, Murdoch incorpora a su psicología moral una antropología psicológica pesimista y básicamente freudiana. El comportamiento humano es, en lo esencial, fruto de un complejo de energías mayoritariamente egocéntricas que buscan el bienestar de la psique a través de todo tipo de proyecciones fantásticas sobre el exterior. Es esta una actividad que Murdoch caracterizará repetidamente en sus ensayos y novelas como *relentless* (implacable, inexorable) y a la que, siguiendo el platonismo de Simone Weil, adscribirá un carácter mecánico (EM 158). Pues bien, la inclinación fantasiosa del yo es la principal responsable tanto del mal arte –fantasía que consuela al artista- como de la actitud moral de quien utiliza a los demás para la satisfacción de su propio flujo de energías, o, más pasivamente, de quien, como M al principio de la historia, no realiza el esfuerzo de verlos más allá de sus prejuicios, miedos y envidias. (En Metaphysics as a Guide to Morals, Murdoch se referirá a la pornografía como caso paradigmático de un objeto erótico degradado por dicha actividad fantasiosa⁴⁶).

Todos estos aspectos –algunos de los cuales sirven para articular con gran claridad la concepción moral de la autora- hacen de la vida artística un excelente *analogon* de la vida moral. Pero no es solamente como analogía que el análisis del artista llega a ocupar un lugar tan central en el pensamiento moral de Iris Murdoch, sino que para la autora el vínculo que une arte y moralidad es, más que lógico o argumentativo, esencial. Ya lo anuncia en “The Idea of Perfection”: el arte y la moralidad son dos aspectos de una única lucha (332). La lucha del hombre en tanto que moral y el hombre artista es la misma; el enemigo es el

⁴⁶ Cf. MGM, p. 83.

mismo. Por eso Murdoch afirma en más de un lugar que el ejercicio del artista es un *caso* o una *sección* de la vida moral.⁴⁷ Murdoch no llega a afirmar que el buen artista sea *bueno*, sin más; en cambio, sí desarrolla en “The Sovereignty of Good over other Concepts” la idea de que el buen artista es virtuoso en relación con su arte: es paciente, humilde, valiente, etc. La virtud es, en el fondo, la misma en el artista y en la buena persona: es atención a la naturaleza que trasciende el yo. Por eso la mirada “impersonal” de los grandes artistas, la claridad con que consiguen hacernos ver el mundo a través de sus obras –su realismo- puede y debe servirnos como modelo en nuestro vivir moral. El mejor arte, apunta Murdoch, nos enseña cómo es posible mirar las cosas y amarlas sin poseerlas ni usarlas, sin que sean incorporadas en el organismo egoísta que es el yo (353).

3.2. La contemplación de la belleza como escuela moral

Afortunadamente, el ámbito artístico puede servir la causa del progreso moral de las personas de una forma mucho más directa. Según Murdoch, la misma contemplación de la belleza en la naturaleza o en el arte posee, como la propia actividad del artista, una dimensión moral. La apreciación de la belleza en el arte o la naturaleza, insiste la autora en “On ‘God’ and ‘Good’”, no es sólo el ejercicio espiritual más accesible, sino *la entrada más adecuada a la vida buena* (352, 370). Pues en esa contemplación nos olvidamos siquiera por unos instantes de nuestras inquietudes egocéntricas para abrazar la realidad exterior. Como ejemplo, la autora nos propone en “The Sovereignty of Good over other Concepts” la historia de alguien a quien la súbita visión bella de un cernícalo en vuelo a través de una ventana sirve para interrumpir un flujo de pensamientos

⁴⁷ Ibid. Esta afirmación también es un lugar común en los ensayos de Metaphysics. Cf. p.e.,

resentidos y egocéntricos y abrir su mente hacia la realidad exterior (369). Esta argumentación puede interpretarse como una aplicación moral del célebre análisis kantiano de la percepción de la belleza, según el cual el sentimiento estético en el sujeto se produce independientemente del interés del mismo por el objeto contemplado (*ohne Interesse*).⁴⁸ En este sentido, las novelas de Murdoch nos ofrecen descripciones detalladas del papel que pueden jugar las obras de arte –no sólo las literarias- en la vida de las personas.⁴⁹

La mejora moral inspirada por la contemplación artística es, por tanto, un camino democrático, abierto a todos o casi todos en una sociedad desarrollada. Y es que, evidentemente, no hace falta ser inglés y graduado en Oxford para participar de una u otra manera de experiencias de contemplación estética a través de la lectura, el disfrute del cine o de la belleza natural. Claro que aquí –sobre todo en el caso de las producciones artísticas o humanas- el consumidor de belleza precisa de una educación estética, de un verdadero *estudio* de las artes en cuestión que le permita saber cuando se encuentra verdaderamente ante una gran obra de arte en el sentido descrito por Murdoch.⁵⁰

Además, el disfrute de la belleza en la naturaleza o el arte contiene otra lección moral que no debe escapar de la atención del filósofo. Como arguye Murdoch en el tercer ensayo de la serie, el disfrute del arte nos enseña el amor de la virtud (371). Una virtud que, tanto en la vida artística como en el ámbito moral, no tiene finalidad (es *pointless*) -no puede tenerla si de verdad es virtud- pero cuya importancia suprema demuestra el buen arte. *Good is good for nothing*, repetirá Murdoch una y otra vez a lo largo de su obra ensayística, aplicando de nuevo al ámbito moral la doctrina kantiana acerca de la obra de

“Metaphysics: A Summary”, MGM p. 505.

⁴⁸ Cf. Kant: Crítica del Juicio, “Analítica de lo Bello”, sección 2.

⁴⁹ Para un estudio del papel de las artes plásticas en la ficción de Murdoch, cf. la reciente obra de Anne ROWE Salvation by Art: The Visual Arts and the Novels of Iris Murdoch (2001).

arte como dotada de una finalidad subjetiva (*Zweckmäßigkeit*) que no es verdadero *telos* o fin (*Zweck*).⁵¹ El buen arte nos revela aquello que por egoísmo o timidez no solemos reconocer: el mundo en sus detalles más minuciosos (371). Un mundo azaroso, incompleto, imperfecto: así lo muestra, sólo que dotándolo de una cohesión formal que nos permite mirarlo de forma sostenida, aunque – eso sí- sin el menor consuelo fantástico. Así con la virtud moral, que sin falsificar el mundo fenoménico imponiéndole causas finales, recompensas en la eternidad o cualquier suerte de naturalismo, se debe perseguir por sí misma, sin otro fin alguno. Y así la aceptación de la más absoluta falta de finalidad en la vida humana –que conlleva, *a fortiori*, la necesaria *gratuidad* de la virtud- es una de las condiciones que Murdoch pedirá a una filosofía moral realista (358).

3.3. Realismo y discurso sobre el bien

En cuanto al mapa conceptual murdoquiano, el ámbito de lo bello permite a Murdoch establecer o justificar la relación entre el realismo que exige la aprehensión de la contingencia (y, *a fortiori*, la vida moral) y la noción de *trascendencia* que ella cree implícita en el concepto de Bien. La autora desarrolla esta argumentación en “On ‘God’ and ‘Good’”, ensayo que –no lo olvidemos- busca mantener y reservar para la idea de Bien muchos de los atributos y predicados que tradicional o espontáneamente habían sido adscritos a la divinidad, y así lo define como un objeto de atención único, perfecto,

⁵⁰ La cuestión de la educación estética no es ajena a Murdoch. Cf., por ejemplo, SG p. 326.

⁵¹ Cf. Kant: Crítica del Juicio, “Analítica de lo Bello”, secciones 10 y ss.

trascendente, no representable y necesariamente real (*a single perfect transcendent non-representable and necessarily real object of attention*) (344).⁵²

Para la autora, la clave que enlaza el realismo de la vida buena con la trascendencia del concepto de Bien es la aplicación de conceptos tales como 'indestructibilidad' (*indestructibility*) o 'incorruptibilidad' (*incorruptibility*) al ámbito de lo bello. Lo verdaderamente bello, discurre la argumentación, es *inaccesible*, y lo es en dos sentidos: por un lado no puede ser poseído y por otro no puede ser destruido. El jarrón ornamentado se rompe en mil pedazos, pero hay algo en él que no se destruye, que no está sujeto a los avatares del tiempo, del ciclo generación - corrupción que tanto preocupó a los griegos.⁵³ Esta separación de lo bello del proceso temporal sería precisamente su trascendencia, y sería en virtud de esta cualidad que el buen arte (el arte bello) ejercería su *autoridad*: un concepto descriptivo capital para entender el papel del arte entre los personajes murdoquianos. Esta trascendencia, que, siguiendo a Platón, Murdoch cree ser razonablemente "visible" en el caso de la belleza, es mucho más difícilmente intuible cuando del Bien se trata.⁵⁴ Las cosas bellas contienen belleza de una manera no del todo idéntica a como las buenas acciones contienen Bien, aunque sólo sea porque la belleza está más (o más directamente) relacionada con la aprehensión sensible de la realidad (348). En este sentido, el Bien sería trascendente puesto que no puede ser experimentado directamente; por la misma razón la única "prueba" que se podría aducir a favor de su existencia es la *ontológica*. El Bien está "más allá", el Bien es "perfecto" (absoluto), el Bien existe

⁵² En Metaphysics, argumentando contra la filosofía de la religión heideggeriana de Martin Buber, Murdoch encuentra su noción de "trascendencia" más ajustada a la realidad que el *Sein* del pensador alemán. Cf. MGM p. 471.

⁵³ El problema de la trascendencia de la belleza sobre la corruptibilidad material es explorado en todo detalle poético por John Keats en su célebre Ode to a Grecian Urn.

⁵⁴ Cf. el diálogo Fedro (250d-251a) al que se refiere Murdoch (SG 348). En este pasaje Platón, como hace también a lo largo del Banquete, contrapone la visión (temporal) de los cuerpos bellos que conduce a la generación corporal (temporal) a la misma visión que lleva a entrever la belleza en sí (eterna, increada, incorruptible, trascendente al proceso temporal).

necesariamente. El razonamiento es una adaptación en términos metafóricos del argumento de Anselmo; no demuestra nada lógicamente, pero si partimos del cuidadoso análisis de la idea de perfección aplicada a la vida moral –en el ensayo que lleva el mismo nombre- sí que parece quedar cierto lugar para una idea de lo perfecto (inalcanzable *ergo* trascendente) tradicionalmente adscrita a “Dios” pero que ahora podemos predicar del Bien. Una idea que, en definitiva, ejercería el mismo tipo de autoridad que poseen también las cosas bellas.

En este difícil punto, la argumentación de Murdoch adquiere un carácter elíptico: es un ir y venir entre conceptos indudablemente relacionados pero cuya relación precisa no acaba de presentarse en toda su claridad. Esto puede deberse sencillamente a las dificultades propias de salvar filosóficamente unas ideas normativas tradicionales o que Murdoch encuentra especialmente inspiradoras; sin embargo, también es posible que la propia naturaleza de la investigación no facilite una argumentación más clara. Pongamos la situación en términos expuestos anteriormente. En los citados pasajes de “On ‘God’ and ‘Good’” Murdoch está tratando de analizar descriptivamente un término moral primario como es el de “Bien”. Algo complicado, puesto que, según la propia Murdoch, son los términos morales secundarios los que aportan la mayor carga descriptiva al análisis. Pero Bien no es humildad, Bien no es coraje, Bien no es magnanimidad. Sería, a lo sumo, la suma de las perfecciones de todas las posibles virtudes, en un lugar inalcanzable (trascendente) y ejerciendo sobre nosotros una atracción *magnética* (384). Pareciera, en efecto, que fuera más fácil describir el lugar y la relación del Bien respecto de nosotros que explorar su naturaleza. Aquí el platonismo de Murdoch resulta fácilmente identificable. La autora desarrolla en “The Sovereignty of Good over other Concepts” la idea de que el Bien es indefinible; el Sócrates de la República, requerida por los confundidos Glaucon y Adeimanto una explicación del Bien, prefiere dejar esta

discusión para más tarde (nunca), mostrándose solamente dispuesto a hablar sobre “algo que parece ser hijo del bien y asemejarse sumamente (*homoiotatos*) a él” (506e) o, más adelante, de clarificar su metáfora del bien como fuente suprema de luz (sol) añadiendo que el bien es “la parte más brillante (*phanotaton*) del ser” (518c).⁵⁵ Cada uno en su guisa, ni Murdoch ni Platón dicen mucho sobre el bien; cuando lo hacen es por medio de un discurso imaginario o metafórico (“hijos” del bien, realidades generadas y, por lo tanto, imperfectas). En cambio, ambos reconocen la centralidad de la idea de bien en sus filosofías respectivas.⁵⁶

Consideradas las graves dificultades con las que nos enfrentamos si queremos describir el bien directamente, es más fácil comprender los constantes esfuerzos de Murdoch por dirigir nuestra atención hacia nuestra *experiencia* de la belleza y el arte como evidencia de la trascendentalidad y autoridad del bien. El gran arte ejerce sobre nosotros una autoridad derivada de su éxito a la hora de representarnos con unidad de forma una realidad en diversos modos inaccesible a nosotros (trascendente) pero que nos atrae magnéticamente. Así, *experimentamos* la trascendentalidad de la belleza, cosa que, *senso strictu*, no sucede con el bien, y tal experiencia nos puede ayudar a arrojar cierta luz sobre la idea de bien; nos puede servir como *punto de partida* en nuestra reflexión moral. Ahora bien, ¿no podríamos decir otro tanto del amor humano? ¿No es el amor generoso y desinteresado de las personas una gran evidencia de la trascendentalidad del bien? Desde luego, responde Murdoch. No cabe duda de que, en cierto sentido, el amor es lo más importante. Si bien es cierto que el amor humano es habitualmente demasiado profundamente posesivo y mecánico

⁵⁵ PLATÓN: La República. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano

⁵⁶ Platón: el más sublime objeto de conocimiento (503b), hace a las virtudes útiles y beneficiosas (505a), principio de inteligibilidad y realidad (alegoría de la caverna) y término del proceso dialéctico.

para erigirse como un lugar de visión moral (361). El amor es indudablemente un concepto más importante que la belleza a la hora de entender la vida moral; sin embargo, es mirando al ámbito de lo bello como mejor podemos comprobar el tipo de amor impersonal que la idea de bien requiere de nosotros. Porque, opina Murdoch, rara es la instancia de amor humano que no está profundamente condicionada por el mecanismo erótico-fantástico freudiano al que antes hacíamos alusión. En el apéndice 1 nos ocupamos del papel del concepto de amor en el pensamiento teórico de nuestra autora.

Resumiendo lo expuesto, podemos afirmar que la realidad de la belleza en la naturaleza y (sobre todo) en el arte es la clave principal que utiliza Murdoch para describir las exigencias de la vida moral. La actividad del artista es en muchos aspectos analógica al vivir moral de la buena persona: es un mirar atento, constructo y realista que lucha contra las tentaciones de un mismo enemigo. Más aún, la relación de la vida artística con la vida moral es esencial, ya que en ambos caso se practica el mismo tipo de virtud. La experiencia de la belleza es, además, la entrada más accesible a una vida de búsqueda del bien, ya que ésta nos enseña que la virtud debe amarse sin finalidad alguna. Y como la belleza se experimenta de forma más patente que el bien, Murdoch se apoya en ella para construir un argumento en defensa de la transcendencia de la idea de bien en el vivir moral humano.

Apéndice 1: Dos conceptos de amor

Murdoch afirmó en The Sovereignty of Good la necesidad de una filosofía moral que haga del concepto de 'amor' uno de sus temas principales (229, 337). Ciertamente, una reflexión que pretenda describir adecuadamente la dimensión moral de los seres humanos no puede descuidar la significación moral del tipo de experiencias que nuestro lenguaje aglutina en torno al concepto de amor. Desde esta perspectiva, es indudable que la particular psicología moral de nuestra autora contribuye a realzar la centralidad del concepto de amor para la reflexión ética.

La concepción murdoquiana del amor puede considerarse, aproximadamente, como platónica. Esto quiere decir que no se basa en la descripción o explicación de un estado psicológico concreto, factual o recomendable, sino en un continuo dialéctico que reconoce momentos mejores que otros, pero por el cual es posible progresar. Si bien es cierto que la descripción murdoquiana del amor en sus ensayos no siempre sugiere este continuo platónico sino, más bien, una dicotomía entre los dos extremos de la dialéctica. Lo que se traduce en la utilización profusa del término 'amor' para referirse a dos cosas aparentemente independientes. Los siguientes ejemplos textuales ayudarán a precisar a qué me refiero.

(a) Como he comentado anteriormente, en The Sovereignty of Good la autora señala que el amor humano es normalmente demasiado posesivo y mecánico como para inspirar mejora moral (361) Por otro lado, tanto en The Fire and the Sun como en Metaphysics as a Guide to Morals se describe la

significación moral de la experiencia del enamoramiento (*falling in love*).⁵⁷ En ambos casos, la autora se está refiriendo al amor en un sentido de uso cotidiano.

(b) De forma paralela, la psicología moral de Murdoch va forjando un concepto de amor que se define en función del problema moral de la aprehensión de la contingencia personal. El amor, por citar dos ejemplos, es “*the extremely difficulty realisation that something other than oneself is real*” (SG 215) y “*the tension between the imperfect soul and the magnetic perfection which is conceived of as lying beyond it.*” Se trata, evidentemente, de un concepto de amor más especializado o, si se prefiere, menos natural que (a).

La dicotomía se localiza, en definitiva, entre un concepto de amor como energía espiritual (Platón) normalmente mecánica y egocéntrica (Freud) y otro cuyo contenido descriptivo difiere poco del de concepto tales como ‘tolerancia’, ‘atención’ o ‘realismo’. El primero refleja la condición normal de las relaciones afectivas; el segundo apunta a los beneficios morales de una purificación del amor erótico, funcionando como recomendación. Por supuesto, la insistencia de Murdoch en que dicha purificación resulta difícilmente observable enfatiza la falta de continuidad entre un concepto y otro.

Lo paradójico de todo esto es que el esfuerzo de Murdoch por ampliar el uso y la relevancia del concepto de amor lleva a una descripción extraordinariamente vacía (por demasiado comprensiva) del tipo de amor que *deberíamos desear* o que ella entiende como *mejor*. Desde luego, si la recomendación ‘*ama et quod vis fac*’ es traducible por ‘sé realista’ o ‘se tolerante’ entonces el concepto específico de amor como término moral secundario no nos está sirviendo como guía moral. (Al menos, no está cumpliendo una función específica). Pero aquí lo objetable en Murdoch no es su creencia en que la purificación del amor erótico puedan llevar a la mejor respuesta al problema

⁵⁷ Cf. FS, p. 417; MGM, p. 17.

moral de la aprehensión de la contingencia (la tolerancia, el realismo, la atención), sino que, a falta de una descripción más convincente de la continuidad entre el amor más bajo y el más alto, éste nos pueda parecer no amor sino otra cosa. En especial cuando Murdoch insiste, en más de un lugar, en señalar que el amor más elevado se produce en situaciones que no implican reciprocidad.⁵⁸

Esta crítica puede ser desarrollada desde el propio horizonte de pensamiento platónico que ayuda a configurar la posición de Murdoch. Para ello, tomaré como punto de partida la preferencia de la autora –expresada en The Sovereignty– por fundamentar la trascendencia del bien desde el discurso artístico y no el amoroso. Murdoch probablemente esté en lo cierto al afirmar que los casos de amor impersonal son más difíciles de identificar que los casos de contemplación estética o desinteresada. (En cambio, también se puede argumentar que los casos de amor impersonal son mucho más indicativos de la naturaleza del bien, pues en ellos nos estamos jugando mucho más). Pero la implicación de el amor humano recíproco puede entenderse principalmente en función del modelo mecanista es simplista, y al menos en parte obedece a una falta de sutileza del idioma inglés (como de tantos otros) para con él y que sí encontramos en el griego antiguo. Pues amor (*love*) es para Murdoch sobre todo *Eros*; en el mejor de los casos (ese tan poco común) sería algo parecido a un amor religioso o místico (*agape*) pero, curiosamente, nunca *philia*.⁵⁹ En este sentido, el carácter bipolar de su erótica adquiere tintes *maniqueos*, moviéndose entre la “maldad” de lo erótico y la “bondad” de lo místico; lo que sin duda ayuda a comprender su reticencia a tratar el bien a partir de la experiencia amorosa.

⁵⁸ Cf., p.e., MGM p. 17. Como podremos comprobar más adelante, la no-reciprocidad será también un elemento descriptivo importante en la forma de entender nuestra relación con el bien, entendido éste en un lenguaje religioso, es decir, como Absoluto.

⁵⁹ El *Eros* de Murdoch, en tanto que difícilmente purificable, es principalmente el de Freud. En cuanto a *agape*, afirmaciones como las citadas anteriormente (b) difuminan, como la noción de amor religioso o de Dios, el aspecto del amor como deseo de una realidad (temporal, corruptible)

(Como demuestra la historia de las religiones, una cosa es que al místico le podamos llamar bueno y otra muy diferente es que nos pueda *enseñar* algo acerca del bien.) El problema aquí es que Platón, maestro de Murdoch, *sí* que acometió la difícilísima tarea de explorar el bien tomando como punto de partida el amor. El resultado de este esfuerzo es evidentemente El Banquete, un diálogo bellísimo, polimórfico (como el *daimon* erótico) y cuyas enseñanzas principales son especialmente arduas de desentrañar a causa de los diferentes “lenguajes” (dramático, poético, dialógico, mítico-religioso) que en él se entremezclan.⁶⁰ Sin que este sea el lugar indicado para considerar estos misterios, sí conviene rescatar dos aspectos del pensamiento platónico sobre el amor que difieren notablemente de la concepción murdoquiana y cuya mayor consideración quizá hubieran inducido en ella ideas notablemente diferentes al respecto.

En primer lugar, y aunque pueda parecer ocioso señalarlo, el Eros platónico no se corresponde exactamente con el Eros freudiano que Murdoch incorpora a su análisis. Es cierto que el mecanismo egocéntrico-erótico a la que tanta importancia da nuestra autora está presente de diversas formas en las caracterizaciones y los discursos de los diferentes interlocutores del diálogo, desde Fedro hasta Alcibíades, acaso con la excepción de Sócrates – supuestamente experto en cosas eróticas- y de su maestra Diotima, cuya función en el diálogo es de tipo profético-religiosa. Pero lo es también que, no sólo en el Banquete sino en la práctica totalidad de los discursos platónicos, Sócrates escoge dialogar solamente con personajes de naturaleza erótica: jóvenes bellos

particular. ¿Cómo es posible *querer* a Dios o al Bien? Finalmente, es reveladora la constatación de que el exhaustivo índice temático de Existentialists and Mystics no contenga la voz *friendship*.

⁶⁰ Claro que El Banquete no investiga el bien de forma *explícita* (como pueda hacerlo, por ejemplo, La República.) En cambio, hay razones de peso para considerar que este diálogo desarrolla la idea de dialéctica platónica de forma negativa o corporal, de forma contrapuesta pero análoga a la dialéctica “positiva” que exploran los libros VI y VII de La República, en especial durante la explicación de la “línea dividida”, donde se nos dice que el dialéctico asciende hasta un principio no hipotético “con la sola ayuda de las ideas tomadas en sí mismas y sin valerse de las imágenes” (510b5ss). En términos del Banquete –que sí se apoya en imágenes y, en general, en todo lo

y ansiosos de sabiduría (Cármides) guerreros deseosos de honores (Alcibíades), poetas (Agatón) e incluso tiranos sin más miras que la consecución de un poder ilimitado (Critias). En La República, por el contrario, Platón hace que el anciano y no-erótico Céfalo, padre de Polemarco, abandone el esbozo de discusión filosófica iniciado por Sócrates para atender un sacrificio (331d). El ejercicio filosófico-dialéctico exige personas de naturaleza erótica (con deseos), y esto lo reconoce tanto la progresión dialógica del Banquete (los discursos se van sofisticando, pero ningún interlocutor llega a olvidarse de la importancia de los cuerpos bellos que resalta Fedro) como la propia revelación de Diotima.⁶¹ (Claro que, todo sea dicho, una de las virtudes del Banquete es saber ofrecernos una completa tipología de personajes eróticos que *no* han sabido llegar a la filosofía.) Aún así, la erótica de Murdoch carece en su mayor parte de esta rica complejidad que en el fondo no es más que un reflejo fiel de la naturaleza paradójica (*daimónica*, en Platón) del amor: al enamorado le resulta difícil mirar fuera de sí mismo, pero quien no se enamora no llega siquiera a mirar.

Asimismo, como se ha apuntado anteriormente, el pensamiento griego – por lo menos en cuanto refleja la lengua- ha tratado la idea de amor de una forma a la vez más sutil y comprensiva que muchas de las concepciones modernas en las que se basa la reflexión teórica murdoquiana. Dejando de lado la acepción de amor como *agape* –una idea inspirada en la revelación cristiana y por tanto posterior a la etapa central del pensamiento filosófico de la Antigüedad griega- tanto Platón como Aristóteles otorgan en su obra un privilegiado lugar al amor de amistad, la *philia*. En este sentido, podríamos definir la amistad como amor en el que no existe un deseo de tipo erótico por el amigo, sino un deseo

generado y en la generación misma- el “principio no hipotético” es la belleza en sí misma (eterna, no generada) que revela Diotima de Mantinea (211^a-b).

⁶¹ Cf. Banquete 210a.

compartido por un tercer término u objeto.⁶² Como en el amor erótico, se da el deseo (por eso es amor); pero la *philia* aporta un matiz crucial al admitir la posibilidad de que ese tercer término sea un objeto o realidad *intemporal* que, por tanto, escapa al ciclo generación-corrupción que tanto dio que pensar a los griegos y al que se adscribiría la concepción mecanista-freudiana del amor erótico. Contando con esta concepción amorosa de la amistad –que hoy en día no tenemos- resulta mucho más fácil entroncar de forma positiva una explicación de la realidad afectiva del ser humano con la búsqueda de una clave de tipo trascendente de la razón práctica (*grosso modo*, lo que acaba haciendo Murdoch). De esta manera, por poner un ejemplo, Aristóteles es capaz de desarrollar en la Ética a Nicomaco su idea de que la amistad perfecta sólo se puede dar entre quienes aman el bien.⁶³

Sin detenernos más en el pensamiento griego, parece claro que, lejos de obviar los más importantes hallazgos de Freud, una concepción más “griega” del amor hubiera permitido a Murdoch liberarlo de la sombría metáfora mecanista de Weil y del espíritu de Schopenhauer y edificar su propuesta de realismo moral no solamente a partir del ámbito estético sino apoyándose también y fundamentalmente en el familiar y complejo mundo del amor humano.

⁶² Cf. Rosen, S: Plato's Symposium, p. 216.

⁶³ Cf. 1156 b4 ss. En este sentido, sería útil realizar una tipología de las distintas relaciones amistosas descritas en las novelas de Murdoch. Se puede afirmar con cierta seguridad que la autora no nos las presenta como posible acceso al bien moral (el tercer término), sino, más bien en su faceta como estructuras de poder (p.e., maestro – discípulo), de reconocimiento, de utilidad, o, frecuentemente, como relaciones eróticas encubiertas. Como insistiré en el capítulo siete, Murdoch entiende que el camino hacia el bien se recorre *en solitario*.

Capítulo 4. La literatura como investigación moral

Aunque la idea apenas es desarrollada en el texto, de las páginas de The Sovereignty of Good se desprende que, para Murdoch, no sólo las características del arte en cuanto actividad pueden ayudar a la investigación moral (como *analogon*, ejemplo o caso de la vida moral) sino que los propios contenidos de las obras de arte pueden tener un valor cognitivo. Al proponer el caso de M y D, por ejemplo, Murdoch encuentra que una idea tan familiar como la de la lucha (*struggle*) que acontece en el fuero interno de M por llegar a ver a D con justicia, y que el análisis de Hampshire pasa por alto de manera sospechosa, ha sido en cambio tratada con asiduidad en el género novelesco (317). Algo después, la autora sugiere enfáticamente que la parte más fundamental de la cultura es el estudio de la literatura, que no es otra cosa que una educación en cómo representar (*picture*) y comprender (*understand*) situaciones humanas (326). Estas palabras nos llevan de forma natural a preguntarnos cuál pueda ser la relación epistemológica entre los contenidos de una obra literaria y la problemática moral a la que pueda aludir. O, formulado en términos más concretos: ¿en qué medida es la descripción de la lucha de un personaje en una novela una investigación moral de ese término moral secundario (*struggle*) y de las realidades a las que se refiere? ¿Precisa o no ese texto creativo, esa realidad *fingida* de una exégesis desde la filosofía moral o presenta él mismo sus propios criterios explicativos? ¿Qué géneros literarios se prestarán mejor o más fácilmente a la investigación moral?

Son preguntas que no se prestan a un análisis simple y unívoco, pero cuyo intento de respuesta debe servir para arrojar luz tanto sobre la propuesta teórica de Murdoch, como sobre sus intenciones literarias. Para contestarlas desde el propio pensamiento de Murdoch, acudiré, en primer lugar, a las páginas de una serie de ensayos más o menos contemporáneos de The Sovereignty of Good.⁶⁴ Estos textos –artículos, reseñas y conferencias- pueden tomarse como un desarrollo de los postulados fundamentales expresados en el volumen anteriormente citado aunque, eso sí, siguiendo unas direcciones en cuyo desarrollo se había mostrado especialmente parco. Los ensayos a los que me estoy refiriendo, todos ellos incluídos recientemente en la obra Existentialists and Mystics (1997), son los siguientes: “The Sublime and the Beautiful Revisited” (1959), “The Sublime and the Good” (1959), “Against Dryness” (1961), “Existentialists and Mystics” (1970) y “Art is the Imitation of Nature” (1978). Cuando la exposición precise de un desarrollo mayor del que nos ofrece Murdoch, trataré de completar su pensamiento con la reflexión de algunos de sus estudiosos o trazando las implicaciones más razonables de sus ideas a partir de una lectura cuidadosa de sus textos.

⁶⁴ Es evidente que aquí la aplicación concepto de contemporaneidad, aunque lejos de ser arbitraria, sí puede ser objeto de discusión. Partimos del hecho reconocido de la existencia de dos grandes hitos o “polos magnéticos” –metáfora murdoquiana- en el devenir editorial de la obra filosófica de nuestra autora: las publicaciones de The Sovereignty of Good en 1970 y de Metaphysics as a Guide to Morals en 1992. Esta última obra, basada en las *Gifford Lectures* o ciclo de conferencias pronunciadas en Edimburgo en 1982, presenta, además de ensayos de carácter filosófico, un buen número de textos cuyo punto central es el arte y la literatura. Por todo ello, nos ha parecido razonable apoyar nuestra exposición en aquellos escritos no estrictamente teóricos de Murdoch que, habiéndose escrito en los años sesenta y setenta, tienen como referente teórico el

4.1. Literatura y filosofía moral

La primera cuestión que habría que dilucidar es si el análisis murdoquiano de la función que pueden llevar a cabo los contenidos literarios en la investigación moral es generalizable o no *a cualquier contenido de tipo artístico*. Ya observamos con anterioridad cómo la autora se apoya en la realidad de cualquier ejercicio artístico *en tanto que ejercicio artístico* y en sus efectos de disfrute estético por parte de sus “consumidores” para fundamentar algunos postulados principales acerca de la realidad moral. En tal caso, lo mismo daba partir del gran arte visual que de la gran literatura, de Piero della Francesca que de Shakespeare. Por eso, si encontramos en las páginas de The Sovereignty of Good más alusiones a obras o maestros de la literatura que de otras artes, ello obedece sin duda a la mayor familiaridad de Murdoch con aquella. Pero llegado el momento de analizar los contenidos de estas artes como posibles cauces de investigación moral, la situación es radicalmente distinta. Y lo es porque la literatura, al contrario que las artes plásticas, se sirve para sus propósitos *del mismo medio* o “unidad de contenido” que el discurso teórico, y que no es otro que las palabras. La literatura, en el mejor de los casos, es capaz de enriquecer y profundizar el uso del lenguaje corriente y al hacerlo amplía las posibilidades que los agentes morales tienen a su disposición para llevar a cabo una reflexión moral fina y realista. Esto no excluye *de facto* la posibilidad de que los contenidos de otro tipo de arte lleven a cabo una investigación similar, pero acometer la fundamentación de esta posibilidad exigiría unos conocimientos depurados de la naturaleza del arte en cuestión, se alejaría de la reflexión de la autora que nos hemos propuesto analizar y, en definitiva, excedería las

corpus de ensayos teóricos de The Sovereignty of Good y no el de Metaphysics as a Guide to Morals.

pretensiones de esta investigación.⁶⁵ Por todas estas razones, centraremos nuestro análisis en torno a las posibilidades intelectivas del arte literario.

Que la filosofía moral según la entiende Murdoch debe mantener una actitud receptiva frente a las descripciones de personas y situaciones morales que le ofrece la literatura es algo que resulta evidente después de haber analizado en el capítulo segundo el método filosófico o teórico de la autora. La investigación moral, concluimos entonces siguiendo a Murdoch, debe ser eminentemente descriptiva. Esta descripción de las distintas realidades morales es un ejercicio creativo de elaboración de conceptos, imágenes y metáforas; por eso, sus resultados son infinitamente mejorables. Más aún, la reflexión moral sale perdiendo si elige centrarse (exclusivamente) en el estudio de casos de aplicación de un término moral primario o principio regulativo (racionalidad, bien, obligación, utilidad, etc.); por el contrario, debe profundizar en el vocabulario moral secundario que tanto usan las personas, términos tales como humildad, valentía, sinceridad. Así ganamos en poder de descripción de la realidad, y además, incorporamos en nuestro análisis el hecho crucial de que los “agentes morales” utilizamos el vocabulario moral de manera histórica, es decir, con arreglo a nuestra experiencia personal: un uso que Murdoch describe como una *profundización* en tales conceptos. Según estas coordenadas metodológicas, parece que no hay nada que, desde una perspectiva filosófica, pudiera hacernos rechazar la tesis de que una novela o incluso un poema pueden iluminar aspectos de un término moral secundario, o presentarnos de forma convincente situaciones morales concretas o instancias del cambio moral que se produce en el interior de las personas *tal y como ellas mismas lo viven*.

⁶⁵ En “Art is the Imitation of Nature” Murdoch propone que la pintura abstracta, p. ej. de Mondrian, investiga realidades como la luz, el color o el espacio y se pregunta por la medida en la cual somos responsables de *cómo* vemos la realidad exterior. La autora elude cualquier comentario en torno a la posible naturaleza moral de esta investigación; en cambio, sí enfatiza algo después que la

Por si fuera poco, Murdoch refleja en más de un ensayo su percepción de que existe un *condicionante histórico* que hace imperativo el que la reflexión moral comience a tomarse verdaderamente en serio los hallazgos de la literatura. Éste no sería otro que la nociva influencia en la filosofía moral contemporánea (siglo XX) del tecnicismo y cientifismo que dominan otras áreas del conocimiento y que, según Iris Murdoch, apenas nos permiten referirnos más al individuo humano como esa unidad que tan aparente resulta cuando aún no nos hemos acercado a la filosofía (o nos hemos vuelto a alejar de ella). “Precisamos de más conceptos que describan la sustancia de nuestra vida (*substance of our being*) –afirma Murdoch, en “Against Dryness” (1961) -; el progreso moral depende del enriquecimiento de los conceptos y su profundización” (293). El carácter descriptivo-normativo de la investigación moral exige que busquemos términos, metáforas o imágenes que se refieran a aquello que para el sujeto moral es tan importante. El uso anterior de la palabra sustancia es metafórico; como hemos analizado anteriormente, la imagen aludida por los términos “fabric of being” añade otros matices descriptivos. Y señalar que no hay tal sustancia o tal tela vital resulta trivial, ya que la unidad a la que más rica o pobremente se refieren estas palabras se encuentra instalada tanto en el pensamiento como en el lenguaje de la inmensa mayoría de las personas. En cualquier caso, parece querer decirnos Murdoch, si la reflexión moral teórica acaba siendo dominada enteramente por un análisis cientifista y de pobre vocabulario, siempre nos quedará la posibilidad de acudir a esos ejercicios de realidad fingida a través de las palabras que sí se atreven a enfrentarse con la realidad unitaria de los seres humanos sin caer en la tentación de simplificar el lenguaje que sirve como instrumento de análisis. Para la autora, por lo tanto, el

ficción es normalmente un ejercicio artístico *moral*, ya que se interesa en la realidad de personas individuales. Cf. EM p. 256-7.

giro de la investigación moral hacia la literatura no sólo está metodológicamente permitido sino *históricamente justificado*⁶⁶.

4.2. La función moral del relato

Una cuestión central del análisis de Murdoch sobre las posibilidades intelectivas de la literatura es su interés casi exclusivo por la ficción escrita en prosa. Esto no es un capricho de la autora, o una defensa de sus intenciones literarias –al menos no lo es únicamente- sino que obedece al hecho incuestionable para Murdoch de que el ejercicio literario más común y espontáneo en nuestras vidas es el de *relatar*. Esta idea es elaborada, con algunas de sus implicaciones, en “Art is the Imitation of Nature” (1978):

El relato (*story*) es una unidad natural que todos usamos cotidianamente. Somos todos narradores y, en este sentido, artistas literarios. Volvemos a casa y contamos lo que nos ha pasado a lo largo del día. Mientras lo hacemos, dotamos de forma y entretenimiento algo que, en cuanto vivido, fue gris (*dull*) e informe (*formless*) (252).

Nos pasamos la vida contando cuentos. Mientras lo hacemos, en el caso típico, reconstruimos una serie de sucesos más o menos dispersos que hemos presenciado o de los cuales hemos sido protagonistas, y los dotamos de unidad formal. Lo hacemos, sostiene Murdoch, con una intención *comunicativa*, pero, además, el hallarnos inmersos en este proceso es una forma de pensar:

La narración es una forma de pensar, es un modo fundamental de la conciencia, de ser uno mismo (*self-being*). En su forma más primitiva, tiene que ver con comunicar emociones. Yo creo que el arte es,

⁶⁶ La importancia de saber limitar la influencia de la ciencia sobre la cultura de ese momento histórico es una preocupación de Murdoch en *The Sovereignty of Good*. Tales límites los debe poner el debate entre seres humanos –seres morales antes que científicos- que utilizará conceptos generados tanto por la ética como por la literatura. Cf. SG p. 326, 362.

claramente, comunicación; se necesita una gran dosis de ingenio para convencernos de que es otra cosa (252).

Murdoch ve en este pensamiento o modo de ser de la conciencia dos características muy significativas: el interés que demuestra tal actividad en nosotros por la calidad (*quality*) de nuestro yo o personalidad (*self-being*) y (en el mejor de los casos) el no menos apasionado interés por la realidad de los otros. Aquí podemos imaginarnos una vez más el caso de una M en el acto de relatarle a una tercera persona –una amiga, por ejemplo- su cambio de percepción con respecto a su nuera, D. Seguramente M se esforzaría por caracterizar adecuadamente la naturaleza de sus antiguos prejuicios; indagaría probablemente acerca de sus causas, acaso resistiendo la tentación de justificarlos. También dedicaría, probablemente, sus esfuerzos creativos a representar a D ante su amiga con siquiera un halo de la misma luz que ahora acompaña su nueva percepción, a representarla con toda la *justicia* de la que fuera capaz. Desde luego que tal ejercicio narrativo es en sí mismo una actividad moral, no quedando exenta de riesgos como el de la justificación constante de la acción propia o la omisión o deformación de aquellos hechos que pudieran deteriorar excesivamente la percepción que de uno tiene el receptor del relato⁶⁷. Algo muy parecido sucede, según Murdoch, con la literatura de ficción escrita en prosa. “La ficción es, en su mayor parte, sobre personas; sus dificultades giran también en torno a las personas, a nosotros mismos como seres y a lo demás” (EM 253). Por eso la actividad principal y a la vez más difícil de la ficción es la creación de personajes (253).

Literatura es, o puede ser, pensamiento: reflexión fingida sobre uno mismo y sobre la realidad de los otros. Y como tal forma de pensamiento –

⁶⁷ Las novelas de Murdoch constituyen un magnífico laboratorio de investigación de la posibilidad y dificultad de la presentación realista de la realidad. Destacan en este sentido, y por evidentes razones literarias, las escritas en primera persona. Cf., p.e., The Sea, the Sea o The Black Prince.

evidentemente, no es la única- es capaz de *revelar* un aspecto del mundo, en palabras de “The Sublime and the Beautiful Revisited” (281). Como afirmará la autora repetidas veces en una entrevista con el filósofo Bryan Magee en 1977, la literatura es, como la filosofía, una actividad *cognitiva*.⁶⁸ Desgraciadamente para nosotros, Murdoch apenas dedica más esfuerzos a caracterizar qué aspectos concretos del mundo puede revelar la literatura, o *cómo* exactamente se lleva a cabo esta revelación, aparte del apunte citado acerca de la construcción de personajes. En cambio, esas palabras nos dirigen crucialmente a lo que para Murdoch constituye la gran revelación moral de la novela como género literario. Como en el caso paradigmático de la obra shakespeariana, la gran novela nos revela *que* los demás existen, que es posible llegar a verlos por encima de nuestras construcciones o, mejor aún, que éstas pueden ayudarnos a alcanzar nuestro fin. De esta forma de realismo, que Murdoch llamará *tolerancia*, nos ocuparemos en breve.

4.3. La novela como género de investigación moral

La pregunta que razonablemente seguiría ahora es si todos los géneros literarios son igualmente válidos para llevar a cabo o poder contribuir a una investigación moral o si, por el contrario, la novela es el género literario de investigación moral por excelencia. En las páginas de los numerosos ensayos a los que hemos aludido en este trabajo Murdoch cita con asiduidad a novelistas y a Shakespeare (dramaturgo, es cierto, pero que para Murdoch entra más bien en la categoría de semi-dios) pero, acaso significativamente, nunca a un poeta

⁶⁸ La entrevista fue modificada y publicada por vez primera en la obra de Magee Men of Ideas (1978), y se halla incluida en Existentialists and Mystics, con el título de “Literature and Philosophy” (EM, pp. 3-30.)

como fuente de claridad en asuntos morales. Y es que parece que, en efecto, la novela como género literario posee las características adecuadas para desarrollar este tipo de problemática. Es una forma de relato, con todas las consecuencias en términos de comunicación y reflexión que entraña el acto natural de relatar. (La poesía narrativa también relata, pero ¿cuántos poemas narrativos se escriben hoy en día?) Además, al contrario que el cuento o relato corto, tiene la posibilidad de extenderse en la descripción minuciosa de personas y sucesos, algo imprescindible si se quiere desarrollar uno o varios personajes en profundidad. Por último, la gran libertad formal de este género permite a sus autores tratar estos mismos personajes a lo largo del tiempo o intentar reproducir sobre el papel sus pensamientos más íntimos, sueños o incluso el flujo de su conciencia. Todo esto hace que, en cierta medida, la novela sea el género idóneo para explorar situaciones morales de la forma más realista (también en el sentido murdoquiano de la palabra).

4.4. Sublimidad y tolerancia

Paradójicamente, este mismo sentido de realismo es el que hace que la autora se decante en “The Sublime and the Good” por el teatro trágico en detrimento de la novela en una clasificación que ordena los géneros literarios según los “méritos” de sus respectivas ideas de libertad.⁶⁹ En ese mismo texto, Murdoch define el concepto de libertad que opera en el género trágico como un ejercicio de imaginación que trata el conflicto entre seres diferentes (*an exercise of the imagination in an unreconciled conflict of dissimilar beings*) y considera al

⁶⁹ En “The Sublime and the Good” Murdoch ensaya, a modo de experimento conceptual, una esquemática historia de la literatura según los diferentes conceptos de libertad que han influido en

género trágico como el arte más grande puesto que se preocupa de la manera más intensa por los individuos. (Intensa porque parte de que no hay una armonía preestablecida desde la cual considerar al otro. Recordemos lo dicho anteriormente acerca de la gratuidad de la virtud) (215). Es fácil descubrir en este tipo de aserciones una cierta confusión entre crítica literaria y análisis moral; ahora bien, se puede argüir en defensa de la autora que, si aceptamos las premisas principales de su reflexión sobre el arte, ambas críticas son el fondo inseparables la una de la otra.⁷⁰ En cualquier caso, ni siquiera desde los postulados murdoquianos se puede llegar a entender demasiado bien cómo las novelas de Balzac o la obra de Proust puedan aparecer por detrás de los *morality plays* medievales en cualquier tipo de ordenamiento que obedezca siquiera vagamente a nociones de mérito *literario*.

Por lo tanto, y dado lo pintoresco de esta clasificación, más que saber interpretar la supuesta preferencia de la novelista Iris Murdoch por la tragedia como género literario en un contexto que de todas maneras se pregunta por la realidad y el posible devenir *de la novela* en el siglo XX, lo que nos interesa aquí es identificar la insistencia murdoquiana sobre el punto de que los mejores (o más realistas) tratamientos artísticos de situaciones morales adquieren por la misma naturaleza de la vida moral *un carácter trágico*. Este carácter, repitémoslo, tiene que ver con la calidad de nuestra aprehensión de la contingencia, en concreto, del descubrimiento de la *realidad de los demás*, ya sea en el arte o en la vida diaria, sin el trasfondo de un orden natural o metafísico preestablecido. Pues bien, en el mismo ensayo, la autora agrupa estas ideas en torno a una redefinición del concepto de lo sublime. Lo

los géneros literarios. Por orden de mérito, las fases serían: libertad trágica, libertad medieval, libertad kantiana, libertad hegeliana y libertad romántica. Cf. EM, p. 216-17.

⁷⁰ También es evidente que cuando Murdoch se refiere a la tragedia está pensando en Shakespeare (sobre todo), mientras que la novela comprende tanto las convenciones asfixiantes

verdaderamente sublime, estima Murdoch, no radica en el descubrimiento de una totalidad suprasensible desde nuestra imaginación limitada, sino en la posibilidad de imaginar la inexpresable particularidad de las personas (215); es, en definitiva, la aprehensión no-violenta de la diferencia (218).⁷¹

Por todo esto, eso no debe extrañarnos que la autora defina en más de un lugar el grado de excelencia de las novelas según su proximidad al ideal moral trágico. La práctica totalidad de las novelas fracasan en su intento de resultar trágicas: las decimonónicas sucumben ante la convención, las del siglo XX ante la neurosis literaria. (Si tiene que elegir, se queda con las del diecinueve, ya que, de las dos “enfermedades”, la convención es menos mortal) (217). En el ensayo “The Sublime and the Beautiful Revisited”, publicado en el mismo año, Murdoch llena los huecos dejados en el texto citado anteriormente afirmando que las grandes novelas no son *víctimas ni de la convención ni de la neurosis*. Por el contrario, nos invita a descubrir en la obra de los grandes novelistas (según el artículo: Scott, Jane Austen, George Eliot, Tolstoi) el ejercicio de una *tolerancia* en consonancia con el ideal trágico:

Un gran novelista es esencialmente tolerante. Es decir: muestra una aprehensión real de otras personas, de su derecho a existir y a tener un modo de ser separado que es importante e interesante para ellos mismos (271).

Finalmente, en “Against Dryness” (1961), la grandeza de los maestros del diecinueve es explicada no según su proximidad al género trágico, sino, de manera más positiva, en función de la sinergia dinámica de las ideas de persona y clase social que se produjo en ese siglo (291).

del siglo XIX como la neurosis del XX. Las grandes novelas parecen formar su propio género, “la gran novela” (*the great novel*.)

⁷¹ Cf., también MGM, p.100: “The sublime is the proud energetic fear with which the rational being faces the contingent dreadfulness of the world.” Por otro lado, el sentido kantiano de lo sublime también está present en Murdoch, como podremos comprobar al analizar su novela The Sea, the Sea en el capítulo 7.

En definitiva, se puede asegurar con ciertas garantías que el análisis filosófico del arte y la moralidad que realiza Murdoch lleva implícita su preferencia por la novela como lugar artístico por excelencia para el descubrimiento de verdades sobre la naturaleza moral del ser humano. Pues la novela, como relato, se construye de forma análoga al proceso mediante el cual las personas damos forma a la realidad que nos rodea y, especialmente, a las personas que juegan algún papel en nuestras vidas. Además, dicho género, en sus mejores versiones, es capaz de aproximarse al tipo de atención trágica que exige la vida moral, y que sabe interesarse intensamente por cada persona (personaje) más allá de órdenes naturales o sociales preestablecidos. Por otro lado, la supuesta preferencia crítica de la autora por el teatro trágico, expresada en "The Sublime and the Good", parece deberse más y sobre todo a un interés argumentativo por recalcar la importancia de su propia concepción del realismo artístico-moral. Una realismo trágico por naturaleza que, no lo olvidemos, no sólo es posible encontrar en una novela sino que es precisamente el rasgo distintivo que la autora encuentra en las grandes novelas.

Apéndice 2: Cómo piensan las novelas. Reflexión post-murdoquiana.

La posición de Murdoch es que la novela es el mejor lugar de la literatura para investigar la experiencia moral. Sin embargo, la autora apenas entra en la cuestión filosófica de *cómo* en concreto las novelas pueden aportar conocimiento o “luz” sobre dicha experiencia, o de qué maneras revelan aspectos del mundo que, según Murdoch, sólo a este género le ha sido dado revelar. Ciertamente, los ensayos de la autora sólo nos hablan de la importancia decisiva del proceso de construcción de personajes, y, aunque esta tesis es ya todo un posicionamiento filosófico-literario en sí misma (recordemos la crítica de Sartre), echamos de menos un desarrollo más completo de la relación de tales mecanismos constructivos o formales con la verdad que supuestamente puede alcanzar la obra literaria. Por eso, llegados a este punto de la investigación, puede ser beneficioso acudir a otras fuentes para situar las observaciones de Murdoch en un marco más comprensivo.

Resulta útil, en este sentido, la reflexión de algunos pensadores morales en la tradición angloamericana que, inspirados en mayor o menor grado en el pensamiento murdoquiano, han continuado reflexionando sobre la relación entre la literatura y la filosofía moral. Tal sería el caso, por ejemplo, de Martha Nussbaum y de Cora Diamond, quizá las figuras más representativas de la llamada ética narrativista (*Narrativist Ethics*).⁷² Precisamente Diamond, en su ensayo “Having a Rough Story about What Moral Philosophy Is” (1983), nos ofrece un compendio sucinto de las principales perspectivas acerca de la posible

⁷² Cf. Antonaccio 2000, p. 15.

contribución de la literatura a la filosofía moral, argumentando que tales perspectivas varían en función de la concepción de la filosofía moral que sostienen los autores respectivos.⁷³ Describimos a continuación las posiciones más significativas al respecto.

(i) La literatura puede contener un *espacio* para la argumentación moral filosófica. Por ejemplo, las novelas de Fielding reflejan la controversia filosófica de la época entre racionalismo y sentimentalismo. La obra de Tolstoi está llena de personajes que filosofan en voz alta. En nuestra propia tradición, una novela como El árbol de la ciencia, de Pío Baroja, contiene abundantes espacios para la discusión de las filosofías de Kant y Schopenhauer. La validez de estos espacios radicaría en la validez de las ideas que reflejan, y no en el papel que cumplen en la obra de arte en tanto que obra de arte (no sería cuestión de estilo).⁷⁴

(ii) Otra idea de Raphael es que la literatura puede alimentar a la filosofía moral proporcionando, a través de personajes y/o situaciones, *pruebas* de teorías o descripciones morales. Sería, para el mismo autor, el lazo de unión más obvio, rico y satisfactorio entre literatura y filosofía moral. Ahondando en esta idea, Diamond sigue a Wollheim al afirmar que tal contribución no sería de una novela *en tanto que novela*, sino más bien en tanto que *relato (story)* (378). Lo que contribuye a la filosofía son los hechos que son contados y no la forma (artística) de contarlos. En el fondo, aquí se está hablando de tomar las obras literarias como *fuentes de casos prácticos* de índole moral. (El análisis

⁷³ Cf. "Having a Rough Story about What Moral Philosophy Is", en DIAMOND C.: The Realistic Spirit, pp. 367-382. Este ensayo es un comentario a los artículos publicados en *New Literary History* (Vol. 15, no. 1, Otoño 1983) con el título de "Literatura and / as Moral Philosophy", escritos por filósofos como Martha Nussbaum, D.D. Raphael y Richard Wollheim.

⁷⁴ Esta es una de las conclusiones del Profesor D.D. Raphael publicadas en el citado volumen de *New Literary History*.

murdoquiano del caso imaginario de M y D sería un excelente ejemplo del uso del relato como caso práctico en filosofía moral; también porque demuestra cómo las cuestiones de estilo artístico –precisamente aquellas que hacen grande o mediocre una obra literaria- no tienen la menor importancia desde esta concepción.)

(iii) En claro contraste con estas dos conclusiones de Raphael, Wolfgang Iser propone que la ficción es capaz de hacernos pensar sobre un tema determinado sin que necesariamente nos esté proporcionando los contenidos objeto de ese pensamiento (ideas). Por ejemplo, en cuanto a la obra de Fielding referida anteriormente, lo que hace la novela Tom Jones no es tanto terciar en una contienda entre las principales ideas filosóficas de la época sino más bien presentarnos con toda claridad la futilidad de estos intentos de sistematizar en torno a un principio único el complejísimo flujo de la experiencia humana. Un buen ejemplo de esta función en nuestra literatura podemos encontrarlo en la novela Rayuela de Julio Cortázar, donde aparece la tensión irónica entre la voz teórica y metacrítica de Morelli y las aventuras morales de sus personajes, tan difíciles de caracterizar desde una perspectiva sistemática.

(iv) Además de hacernos ver el pensamiento sistemático bajo una luz crítica, propone Diamond, la literatura es capaz de iluminar la naturaleza de las situaciones morales a través de la descripción de lo que podríamos llamar la “textura vital” de los personajes (*texture of being*) o la naturaleza de sus respectivas visiones personales: dos metáforas descriptivas importadas directamente de la obra de Iris Murdoch (374).⁷⁵ Un ejemplo de tal función la

⁷⁵ Diamond cita un párrafo de “Vision and Choice in Morality”; Cf. EM p. 80-81.

encontramos en los primeros capítulos de la novela Ana Karenina, en la descripción de la vida y pensamientos de Stiva: su sonrisa tonta cuando es descubierto en cierto tipo de situaciones, de qué se ríe, cuándo se sonroja su rostro. Estas descripciones son potencialmente importantes para el análisis moral porque, como dice Murdoch en el mismo ensayo que cita Diamond, cuando aprehendemos y evaluamos (*aprehend and assess*) a las personas nos fijamos *precisamente* en este tipo de cosas.

(v) Ahora bien, Diamond cree que los términos 'textura vital' y 'visión personal' tienen un sentido mucho más comprensivo del que apuntan los ejemplos anteriores. Es cierto que, como sugiere, se podría convencer a no pocos filósofos de que es posible analizar moralmente al personaje Stiva a partir de hechos como cuando o cuando no se sonroja, o ante quién aparta la mirada. Pero ¿qué decir del *tipo de sonrojo* que muestra? ¿de la descripción precisa de sus expresiones? No parece del todo claro que tales descripciones tengan el menor interés moral. Y lo mismo se podría decir de caracterizaciones de tipo social: la decoración de una estancia, la forma de vestir, etc. Diamond, en cambio, sostiene que tales caracterizaciones sí tienen importancia moral, pues ayudan a revelarnos en toda su riqueza y complejidad *cómo* es una persona (*what a person is like*).

De estas cinco posibles "funciones" de la literatura en la investigación moral, (i) y (ii) basan su importancia en los contenidos mismos objeto de la narración (ideas, ejemplares); por el contrario, (iii), (iv) y (v) asocian la posible validez o utilidad cognitiva de la obra literaria con su elaboración artística. O, lo que es lo mismo: mientras que las dos primeras requieren de una validación

externa (valen lo que valen las ideas que explicitan o figuran), la validez de las tres restantes difícilmente podrá depender de criterios fuera de los que usemos para determinar los aciertos artísticos de la obra en cuestión. Esto implica algo muy importante, y es que en cualquier obra literaria que trate temas de índole moral (prácticamente todas) un error de estilo (en el sentido más amplio de la palabra) o propiamente literario puede y debe ser tomado como un error *filosófico*.⁷⁶ Murdoch parece reconocer la fuerza de esta implicación en su ensayo “The Sublime and the Beautiful Revisited”, cuya segunda parte la autora dedica, según sus propias palabras, al análisis de ciertos males que aquejan a la literatura del siglo XX (*certain literary ills*) a partir de otras tantas concepciones filosóficas (28).⁷⁷

Como he apuntado anteriormente, la tesis principal del ensayo de Diamond señala que el número de funciones de las anteriormente expuestas que un filósofo moral estará dispuesto a reconocer dependerá directamente de cómo entienda la esfera de lo moral.⁷⁸ Así, un investigador que centre su reflexión en el análisis de las decisiones de los agentes morales –como en el caso de Hampshire- reconocerá la validez de (i) pero difícilmente la de (iii) o la de (v). Incluso en el caso de dos filósofos que reconocieran la posibilidad de (ii) o de (iv), es probable que no llegaran a ponerse de acuerdo acerca del *lugar* en la obra donde se podrían localizar tales situaciones o sobre la delimitación precisa entre lo que puede alimentar el pensamiento moral y lo que “sobra”. De nuevo:

⁷⁶ En el caso de la función (i), si las ideas son expuestas de manera literariamente deficiente, éstas pueden perder su atractivo, pero no su inteligibilidad. En cuanto a (ii), un ejemplo deficiente deja de clarificar la idea moral en cuestión, pero no le quita su validez. En ambos casos, la presentación literaria de ideas se entiende como un ejercicio *retórico*.

⁷⁷ En el ámbito concreto delimitado por la temática del ensayo, Murdoch cree que las debilidades formales (es decir, en tanto que obras literarias) de las novelas “simbolistas” se corresponden con debilidades del pensamiento de ese siglo y que Murdoch aglutina en torno a términos como solipsismo o neurosis.

⁷⁸ Cf. Diamond, p. 376.

¿aporta algo al análisis moral que realizamos a través de un personaje el conocer el estilo de mobiliario de su preferencia?

Diamond, siguiendo a Murdoch, opina que la diferencia más radical entre unos y otros tiene que ver con sus respectivas percepciones de la naturaleza del lenguaje moral descriptivo. Si partimos del supuesto de que los hechos que constituyen las situaciones en las que actuamos moralmente son descriptibles sin una especial dificultad (*plainly*) o sin precisar un especial esfuerzo por nuestra parte, entonces probablemente nos mostraremos reacios a aceptar que la complejidad del lenguaje literario pueda arrojar luz sobre estas mismas situaciones. Sería la posición de la filosofía analítica y, con ciertos matices, la visión implícita de Raphael. En cambio, si, como Murdoch, entendemos la descripción de la vida moral como algo difícil, un esfuerzo también lingüístico pero en el que el lenguaje funciona de manera creativa y en búsqueda de una perfección entendida como límite ideal –es decir, si la entendemos como una actividad *moral-*, aceptaremos de mejor grado los retos interpretativos que nos plantea el lenguaje literario y su insistencia en presentarnos con esmero los detalles más contingentes sin que por ello presupongamos que son los menos explicativos. Una vez más, observamos como el aparentemente ecléctico e intuitivo método murdoquiano es capaz de tomarse el lenguaje más en serio que muchos otros. Y sólo desde esta insistencia en el momento descriptivo del análisis moral se pueden llegar a formular preguntas tan cruciales como “How is it that *this* (whatever feature of the novel it may be) is an illuminating way of writing about *that* (whatever feature of human life)?” o, incluso, “How is it that *this* is so much more illuminating a way of writing about it than are the familiar ways of moral philosophy?”.⁷⁹

⁷⁹ Ibid., p. 379. Una vez más las metáforas de luz y visión vienen al caso: la complejidad de la literatura es capaz de iluminar a unos a la vez que ciega a otros.

He señalado ya cómo Murdoch apenas contesta a la primera pregunta. En sus escritos, la autora se limita a insistir que el *that* de la filosofía moral y la literatura es el mismo: la realidad exterior moral individual, ese complejo de contextos de atención en cuya presencia el lenguaje descriptivo-moral puede progresar, ya sea fingiendo vidas a través de un lenguaje creativo o explicándolas a través de conceptos más generales entrelazados en un uso sistemático. Por eso, en virtud de ese *that* que ambas disciplinas tratan de describir y explicar, se puede hablar de una *verdad* aplicable a las investigaciones de ambas. En palabras de Murdoch a Magee: “Tanto la filosofía como la literatura son actividades que buscan y revelan la verdad (EM 11). Precisamente, son afirmaciones tan categóricas como ésta las que nos hacen echar en falta en el *corpus* filosófico murdoquiano una investigación acerca del proceso de *verificación* aplicable *específicamente* a contenidos literarios⁸⁰. Aunque no es menos cierto que pensadores que sí han ensayado este difícil análisis –siquiera de forma fragmentaria- como Nussbaum y Diamond, lo han hecho en gran medida posibilitados por la concepción murdoquiana de la filosofía moral.

⁸⁰ Aún más en tanto que Murdoch es consciente de que la literatura no se “verifica” meramente desde el exterior, es decir, según la adecuación de sus contenidos a unos postulados filosófico-morales determinados (la implicación del pensamiento de Raphael). “[T]he paradox of art is that the work itself may, as it were, have to invent the methods by which we verify it, by which we test it for truth, to erect its own interior standards of truthfulness.” (“Art is the Imitation of Nature”; EM p. 256.)

TERCERA PARTE.

LA TRAGEDIA DEL PENSAMIENTO RELIGIOSO

DE IRIS MURDOCH

Even if it should prove to be the case that nothing we would now call religion is destined to survive, philosophical arguments may still properly be offered to the effect that morality must be philosophically defined in terms of an unconditional demand.

Iris Murdoch: [Metaphysics as a Guide to Morals](#)

Capítulo 5. Los usos de la religión en Metaphysics as a Guide to Morals

La tercera parte de este trabajo tiene por objeto analizar el pensamiento religioso de Iris Murdoch. Se trata de una reflexión que, aunque incoada ya en algunos de sus aspectos en The Sovereignty of Good, se desarrolla en mayor extensión y profundidad en las páginas de Metaphysics as a Guide to Morals, obra publicada en 1992.

Murdoch tematiza la experiencia religiosa utilizando dos enfoques principales. En primer lugar, se esfuerza por *describir* lo que las religiones aportan *de hecho* a la vida moral de las personas. El recurso al ámbito de la religión significa para la filosofía de Murdoch otro camino para profundizar en el análisis del problema moral por excelencia, el de la aprehensión por parte de las personas de la contingencia. En este sentido, Murdoch hallará en los códigos religiosos –al menos en muchos de ellos- dos factores de complicidad. Por un lado, las principales religiones no han soslayado la importancia práctica de la contingencia propia, o, lo que es lo mismo, del hecho inevitable e inminente de la muerte. Por otro, los mensajes religiosos unifican teoría y práctica moral, aportando a sus fieles una forma de ver el mundo y hablar sobre él que lleva implícita una recomendación sobre el modo de ser que deberían preferir.⁸¹

Pero la reflexión que lleva a cabo Murdoch sobre los contenidos y prácticas religiosas no se reduce a la mera descripción de aquellos aspectos que sirven para reforzar o incluso enriquecer la descripción que Murdoch hace del problema

⁸¹ Charles Taylor ha utilizado el concepto de 'ideal moral' para referirse a este tipo de descripciones, que no tienen porque circunscribirse al campo de las religiones positivas. Cf. TAYLOR 1994, p. 51.

moral. Pues, muy especialmente en los ensayos de Metaphysics, la autora presenta una verdadera *crítica* de la religión desde la perspectiva de la moral. En otras palabras, Murdoch nos ofrece una propuesta de lo que *deberían* hacer las religiones –sobre todo en el momento histórico presente- si quieren seguir siendo fieles a su indudable vocación moral.

La crítica de Murdoch –que en sí misma constituye un ejercicio de pensamiento religioso- se basa en la aplicación al ámbito de las creencias y prácticas de tipo religioso de la misma dialéctica entre contingencia e imposición de forma que constituye el núcleo del problema moral. A partir de este análisis, Murdoch resaltaré el componente místico de las religiones como aquél que mejor ha sabido y puede aun ayudar a las personas a salir de sus psiquismos egocéntricos en pos de una mejor aprehensión de la realidad personal. Estaríamos hablando, por tanto, de un realismo religioso o *místico*. Precisamente, uno de los objetivos concretos de las páginas que siguen (en especial, del capítulo 6) es decidir hasta qué punto el realismo místico propuesto en Metaphysics como mejor modelo de vida moral complementa al realismo artístico que he caracterizado anteriormente. La cuestión no es baladí, ya que se trata de elucidar cuestiones tales como si el pensamiento “religioso” de Metaphysics matiza o revisa sustancialmente los postulados del pensamiento “artístico” reflejado en textos anteriores y, de ser así, qué imagen global debe quedarnos de la descripción murdoquiana del realismo moral.

La exposición del pensamiento religioso de Murdoch está dividida en dos partes. En el capítulo 5 caracterizo con el mayor detalle posible la posición de la Iris Murdoch de Metaphysics con respecto a las diferentes formas de vida religiosa. Nos interesa abordar cuestiones como: (i) los factores biográficos que puedan ayudar a explicar el novedoso interés de la autora por abordar la problemática religiosa como parte inexcusable de su investigación moral; (ii) cuál

es la situación del pensamiento religioso en occidente en ese momento del siglo XX y (iii) qué cambios o matices metodológicos hallamos en Metaphysics con respecto a textos anteriores que puedan condicionar en una u otra medida el “uso filosófico” que ese texto hace de la religión.

A su vez, en el capítulo 6 nos adentramos en los contenidos precisos del pensamiento religioso de Murdoch con el interés de sistematizar el “desordenado” análisis que realiza Murdoch tanto del hecho religioso como de las religiones históricas. Además, dedicaremos especial atención a la crítica normativa de la religión a partir de su analogía con la actividad artística y, en concreto, con el género trágico. En tercer lugar, analizaremos el tratamiento que la autora dispensa al cristianismo, centrándonos, como hace ella, en el particular papel que está jugando esta religión en el momento histórico de la desmitificación del pensamiento religioso en Occidente.

* * * * *

La actitud de Murdoch ante el fenómeno religioso (en general) y las religiones históricas (en particular) es fundamentalmente *crítica*, en el sentido más radical de esta palabra. Ya desde las páginas de The Sovereignty of Good se desprende el interés de la autora por *discernir* qué aspectos o prácticas de la vida religiosa –ese secular vehículo de reflexión y expresión de la dimensión moral del ser humano- pueden aún mantener su validez en un mundo “sin Dios” y en el cual la influencia de las formas organizadas de religión decae a pasos agigantados. Concretamente, en el citado volumen Murdoch se pregunta en el segundo de sus ensayos por la utilidad filosófica de la idea de oración. Una idea que, relacionándola íntimamente con la *atención* de Simone Weil, le servirá como punto de partida para proponer para la filosofía moral el concepto de Bien

como análogo al del Dios de las religiones monoteístas: “*a single perfect transcendent non-representable and necessarily real object of attention*” (SG 344). Es ésta, sin duda, una analogía importante y que se mantendrá vigente en la obra posterior de Murdoch, pero el tratamiento que la autora dispensa al fenómeno religioso en The Sovereignty of Good no tiene ni la profundidad ni la relevancia que adquirirá en Metaphysics as a Guide to Morals, obra publicada más de veinte años después y que, como ha sido reseñado, está basada en las *Gifford Lectures* que Murdoch dictó en la Universidad de Edimburgo en 1982. Ahí sí se produce una tematización del fenómeno religioso que, si difícilmente puede ser calificada como sistemática debido al ecléctico contexto en el que se inserta, sí que es cuando menos mucho más comprensiva que en textos anteriores. Aún más, consideramos que la reflexión “religiosa”, tan presente en las páginas de Metaphysics, juega un papel en cierto modo análogo al de la reflexión sobre el arte en The Sovereignty of Good: el de ser pieza central y clave interpretativa de la filosofía que se propone. Pues, como veremos a continuación, resulta muy difícil entender a qué suerte de metafísica acude Murdoch como guía de la moralidad si no acudimos a su crítica de la religión en sus dos vertientes de ejercicio espiritual y producto histórico-cultural. Ocuparnos de la religión en Metaphysics comporta, por tanto, ensayar una interpretación global de dicha obra.

En las páginas finales del ensayo titulado “The Ontological Proof” Murdoch reconoce hablar como “*a neo-Christian or Buddhist Christian or Christian fellow traveller*” (MGM 419). Una afirmación en cierto modo retórica, de apariencia casi caprichosa, pero que delata en cualquier caso una identificación con el fenómeno religioso por parte de la autora de Metaphysics que sólo de modo oblicuo podemos hallar en su obra filosófica anterior. Ya hemos señalado cómo el interés de The Sovereignty por la religión es muy limitado, si bien es cierto que

desde el particular “empirismo moral” que empapa sus páginas se posibilita una posterior aproximación filosófico-moral y (en gran medida) libre de los prejuicios del pensamiento anglosajón del siglo XX a las formas de vida religiosa como posibles portadoras de verdad moral.

Pues bien, aún la más somera lectura de Metaphysics llevará al lector a la conclusión de que, en efecto, esa aproximación se ha producido. Y es que, de los diecinueve capítulos que componen el volumen, cinco de ellos tratan directamente temas religiosos (“Art and Religion”, “The Ontological Proof” y su continuación “Descartes and Kant”, “Martin Buber and God” y “Morality and Religion”) y algunos otros, en especial los textos más largos y polifacéticos, tales como “Comic and Tragic”, o las dos partes de “Consciousness and Thought”, desarrollan ampliamente aspectos del pensamiento religioso de Murdoch, desde una interpretación “trágica” del cristianismo hasta las profundas semejanzas entre el pensamiento metafísico y la imaginación religiosa.⁸²

Podemos, desde luego, atribuir este nuevo centro de interés temático en la obra de Murdoch primariamente al momento empírico de su pensamiento moral antes aludido. Aún en nuestro tiempo secularizado, parece estar pensando Murdoch, muchas personas mantienen unas prácticas y, sobre todo, una *visión del mundo* religiosas, y parece irles bien: al menos, podemos decir que tales prácticas y tal visión unificada de la vida facilitan en ellos un ejercicio continuo de atención moral. Este es el pragmatismo moral que desarrolla Murdoch con ubicuidad en Metaphysics, en estricta continuidad con el enfoque de la religión presente en “On ‘God’ and ‘Good’”.

Además, asomándose a nuestra propia tradición filosófica “continental”, Murdoch se muestra perfectamente consciente de algo que el pensamiento

⁸² Maria ANTONACCIO, siguiendo a su mentor William Schweiker, distingue en el desarrollo estructural de Metaphysics tres temas principales: el arte (capítulos I-V), la identidad personal (*moral selfhood*) (6-12) y la religión (13-18). Cf. ANTONACCIO 1996, pp. 135-36.

filosófico angloamericano no siempre ha tenido en cuenta, a saber, que todo estudio filosófico serio de la condición moral humana no puede ignorar una perspectiva diacrónica y cultural de esa misma realidad. Pues es un hecho apenas discutible que la vida moral de muchos –la mayoría- de los seres humanos que han vivido y viven aún en el mundo se inserta en un paradigma de tipo religioso. La historia moral de la humanidad se ha escrito, por así decirlo, desde un juego de lenguaje religioso.⁸³ Incluso cabe señalar, desde una crítica cultural del pensamiento –ya más lejana a las preocupaciones intelectuales de la autora- que numerosas concepciones filosóficas acerca del vivir moral no han hecho sino formalizar unos valores culturales definidos positiva o negativamente por fenómenos religiosos.⁸⁴

Por lo tanto, y como ya adelantamos al tratar el método general de investigación filosófico-moral de Iris Murdoch, reflexionar sobre el fenómeno religioso y la realidad concreta de las religiones históricas, lejos de abandonar el ámbito de la filosofía moral, es preguntarse por las condiciones según las cuales millones de seres humanos (también en Occidente) experimentan la dimensión moral de sus vidas.

Dicho esto, y como primera aproximación al original papel de la investigación religiosa en la estructura conceptual de Metaphysics, debemos describir siquiera someramente tanto la posición religiosa de la autora de la obra, como el contexto religioso de los años en los que ésta se fraguó. Sin duda y como veremos a continuación, existen variaciones importantes tanto en la vida

⁸³ Afirma Murdoch en “Comic and Tragic” que nuestra historia es una historia *religiosa* de la cual debemos aprender (MGM 139).

⁸⁴ La crítica murdoquiana de la argumentación antinaturalista de la tradición analítica-lingüística angloamericana, expresada en Vision and Choice in Morality es un claro ejemplo de ello. Recordemos la tesis de Murdoch que afirma que tal posición no hace sino incorporar en un análisis supuestamente “científico” o “neutral” valores tales como ‘libertad’ o ‘racionalidad’, entendidos ambos en el horizonte proporcionado por una cultura liberal y protestante.

de Murdoch como en la vida religiosa en occidente durante los años setenta y ochenta que facilitaron el encuentro de ambos.

5.1. La religiosidad de Iris Murdoch

En Iris Murdoch: A Life Peter Conradi hace referencia a una carta, fechada en 1980, de Murdoch a su amiga, la prestigiosa filósofa Philippa Foot, en la que reconocía, en contraste con aquello que percibía en Foot, haber recibido una educación religiosa durante su infancia.⁸⁵ Por supuesto, esta supuesta “religiosidad” debe ser matizada, pues a la Murdoch niña jamás se le inculcó, ni en el seno familiar, ni en la escuela, un credo religioso propiamente dicho al que debiera adscribirse en un sentido tradicional. Por el contrario, sabemos con la riqueza de detalles que nos proporciona la excelente biografía de Conradi –en especial sus primeros capítulos- que los padres de Murdoch, de talante esencialmente liberal, no estaban especialmente preocupados por la formación cristiana de su hija. (Especula el biógrafo que la asistencia a la iglesia durante la niñez de nuestra autora estaba supeditada a la participación en el coro de su madre, Rene).⁸⁶ Aunque la joven Iris recibió su Confirmación en la Iglesia Anglicana en 1934 –contando entonces quince años- tanto en Froebel Demonstration School, la escuela de Enseñanza Primaria a la que asistió en el período 1925-1932, como en Badminton School, donde recibió su educación secundaria en condición de interna hasta el año de su marcha a Oxford, la instrucción religiosa que recibió buscaba más la inclusión de una serie de

⁸⁵ “I got [religion] in childhood which I think you didn’t.” Cf. CONRADI 2001b, p. 248.

⁸⁶ Cf. op. cit., p. 31. También p. 57:

valores humanísticos y de una actitud ecuménica hacia las diferentes religiones del mundo que el adoctrinamiento en los dogmas de la Iglesia de Inglaterra.⁸⁷

Por otro lado, durante los períodos vacacionales, disfrutados invariablemente en tierras irlandesas, la joven Iris pudo asistir con su familia a reuniones de carácter revivalista organizadas por los Cruzados (*Crusaders*), en Dublin, además de empaparse del espíritu no-conformista de la familia Murdoch: Brethren, Quakers..., en la tradicionalmente protestante ciudad de Belfast. Desde luego, es más que probable que el protestantismo Quaker, que enfatizaba aspectos de la religión tales como la integridad, quietud y paz individuales, además de la creencia en una Luz interior capaz de guiar al creyente a una mayor sabiduría, dejase una fuerte impronta en Murdoch, tanto por la influencia de sus parientes en el Ulster como por la omnipresencia espiritual de su Directora en Badminton. Prueba de tal influencia es la prolija aparición de Quakers en las novelas de Murdoch.⁸⁸ De manera más general, y como apunta Conradi, Murdoch parece haber heredado de las tradiciones no-conformistas tan presentes en el Ulster una “fe” que enfatiza el carácter urgente y solitario del peregrinaje individual (*the urgency and loneliness of the individual pilgrimage*).⁸⁹ Aún sometida a numerosas transformaciones intelectuales y personales, es muy probable que tal enfoque protestante en la configuración espiritual de Murdoch tuviera algo que ver con el papel predominante que muchos años después otorgaría a la mística en la crítica moral de la religión de Metaphysics.

⁸⁷ Sobre la educación en Froebel, cf. op. cit., p. 36 y ss; sobre Badminton, cf. p. 57 y ss. En esta última escuela, estaba regulado que, mientras que dos domingos al mes los niños debían asistir al servicio religioso que determinarían sus padres, los otros dos domingos los alumnos tenían la posibilidad de decantarse por uno de su propia elección, o bien, dar un paseo (p. 64). No es de extrañar, por tanto, que tales valores apelaran al espíritu liberal de los padres de Murdoch, quienes, como afirma CONRADI, si bien no objetaban a la presencia de la religión en los demás, tampoco sentían demasiado interés por su práctica, ni siquiera en Navidad o Semana Santa (p. 57).

⁸⁸ En An Accidental Man, A Word Child, Henry and Cato, The Message to the Planet, The Philosopher's Pupil y Jackson's Dilemma. Cf. CONRADI (2001 b) p. 15.

⁸⁹ Ibid., p. 9.

A pesar de todo este bagaje religioso, Murdoch, una vez dejada atrás una cierta indiferencia hacia la religión, había de alinearse intelectual y personalmente con posiciones ateas hasta el fin de su vida. Ninguno de los credos con las que entró en contacto a lo largo de su vida, desde el Anglicanismo y los protestantismos de su niñez, pasando por su interés adulto en el anglo-catolicismo hasta su apertura hacia las religiones orientales a partir de los años sesenta, le hizo creer en la existencia de un dios personal tal como lo conciben la mayoría de estas creencias (el budismo es, por supuesto, una excepción a esta regla, y como tal la utilizará Murdoch en sus escritos). Por lo tanto ¿en qué exactamente podemos cifrar la religiosidad de Murdoch, reconocida por ella misma en diferentes etapas de su vida? ¿En su gusto por las citas bíblicas como recordatorios de máximas morales, promovido desde su infancia por sus padres, y que se deja ver profusamente en su escritos filosóficos? ¿En su deleite estético ante la belleza de los salmos que entonaba con el coro de Badminton?

Tal vez Murdoch jamás creyera verdaderamente en Dios, en los dioses o en el componente sobrenatural de la religión. Pero, por lo que nos revelan sus escritos y su biografía, parece que nunca perdió una visión esencialmente religiosa de la vida: la convicción de que todo es (en cierto modo) uno, de que está íntimamente relacionado. Una suerte de monismo que, como reconoce la propia Murdoch, puede ser cuestión del temperamento de cada uno: “tal vez el convencimiento de que todo es uno sea una cuestión de temperamento. (Mi propio temperamento se inclina hacia el monismo)” (SG 340).

Cuestión de temperamento o no, lo cierto es que la visión ética de Murdoch, sobre todo tal como es expresada en Metaphysics, aún esforzándose siempre por resaltar la contingencia última de la vida, los pensamientos y las

acciones humanas, buscará caracterizar de forma unitaria la vida moral del individuo a partir del Bien como exigencia incondicional y de una conciencia individual que, mucho más primariamente que un amasijo de códigos lingüísticos o la sombra interna de una actividad determinada públicamente es, ante todo, una forma de actividad *moral*. Una posición religiosa, en el sentido antes citado, que Murdoch no ve incompatible con formas de agnosticismo o de ateísmo: “No me parece que el agnosticismo acerca de Dios, un Dios desconocido, o el rechazo completo de la idea de Dios conlleve el abandonar la concepción espiritual del “mundo entero” propuesta por el teísmo tradicional” (MGM 454).

Además de este talante “religioso” que reconoce la autora, y que puede responder en gran medida a la educación recibida durante su niñez, es muy probable que las terribles convulsiones políticas que sufrió Europa durante los años treinta, y que desembocaron en un conflicto armado a escala mundial y en el Holocausto judío tuvieran algo que ver con el renovado interés de Murdoch – como de otros intelectuales contemporáneos- por interpretaciones de la realidad y del sentido no estrictamente racionales.

Refiriéndose a las inquietudes políticas (comunistas) de la joven Iris, Conradi señala en su biografía que gran parte de la obra intelectual que desarrollaría Iris Murdoch durante las décadas siguientes puede ser interpretada precisamente como una reacción o incluso una “penitencia” del fácil optimismo racionalista que la imbuía, así como de la creencia –sostenida por ella como por tantos otros- de que el nacimiento de un mundo libre, justo y “racional” era inminente.⁹⁰ Como es bien sabido, tales formas de optimismo humanista secular despertaron amargamente de sus sueños utópicos con la constatación de las terribles acciones emprendidas por líderes políticos como Hitler y, más tarde, Stalin. En este sentido, Conradi apunta que la obra murdoquiana es,

significativamente, una exploración de aquellas fuerzas psíquicas de carácter “irracional” que operan en el individuo, que posibilitan la realidad de seres como Hitler y que, finalmente, dificultan el ejercicio de la libertad humana en un grado insospechado por las doctrinas humanistas seculares.⁹¹ En efecto, y teniendo en cuenta las exigencias de este nuevo paradigma cultural de la postguerra sobre cualquier ensayo de descripción de la vida moral de los individuos, era razonable esperar una vuelta a ciertas ideas de Freud, pero también a interpretaciones religiosas del obrar humano que tradicionalmente han combinado una clara conciencia de las limitaciones inherentes a nuestra condición con una serie de recomendaciones sobre cómo intentar superarlas. Como hemos señalado anteriormente, ambos impulsos intelectuales se hallan muy presentes en la obra de Murdoch, en los ensayos como en las novelas. Por un lado, la interpretación del psiquismo humano como un oscuro sistema egocéntrico de energía mecánica; por el otro, el convencimiento de que la religión, como el buen arte o la mejor filosofía moral, explora tanto la naturaleza de este ego freudiano como las técnicas disponibles para vencerlo en pos de una mejor atención a la realidad.⁹²

Otra importante consecuencia intelectual de la tragedia epitomizada por Auschwitz y Dachau fue la revisión del supuesto moderno de que términos tradicionales tales como ‘Mal’ o ‘pecado’, lejos de poseer existencia positiva, debían entenderse más bien a partir de una falta de libertad política y/o racionalidad del sujeto y que, por tanto, eran potencialmente superables

⁹⁰ Ibid., p. 78.

⁹¹ Ibid.

⁹² Tanto la herencia freudiana de Murdoch, como el impulso “religioso” (práctico, no neutral) de su análisis moral están presentes a lo largo y ancho de su obra ensayística. En cambio, hayamos una versión especialmente condensada en “On ‘God’ and ‘Good’”. Cf. SG pp. 341-342.

históricamente.⁹³ Murdoch –como Simone Weil- una vez liberada del optimismo de los años treinta, sostuvo hasta el fin de su vida la creencia en una suerte de “pecado original” de corte freudiano: el bien, como repetirá en The Sovereignty, es esencialmente *contra natura* (*counter-natural*). Idea que seguramente le impidió identificarse más con la religión budista, que sostiene la irrealidad última del mal, y que, en cambio, sí desarrollan con amplitud y profundidad los credos cristianos, aunque con algún matiz importante dependiendo de su orientación católica o protestante.⁹⁴ Las consecuencias de cara al filosofar moral de esta visión tan sombría –discutiblemente: realista- de la condición humana impregnan página tras página de Metaphysics; concretamente, en las continuas referencias de la autora a la ubicuidad del sufrimiento y a la incapacidad última tanto de la metafísica como del arte como de la religión de describir adecuadamente la contingencia humana. Ideas que quedan reunidas en el penúltimo ensayo del volumen, “Void”: vacío que Murdoch caracteriza como “ algo extremo: el dolor y el mal que ocasionan condiciones de desolación que muchos o la mayoría de los humanos han conocido.” Una realidad positiva, empírica, que no puede ignorar la reflexión moral, para la cual deberá aparecer, dice Murdoch, como algo así como un ámbito experiencial (*tract of experience*) del cual se puede y se deber aprender (MGM 498). Aquí es menester subrayar que el vacío o la “noche oscura” de Murdoch sólo se diferencia de sus sinónimos monoteístas (especialmente cristianos) en la ausencia en ella de la esperanza en una fuerza sobrenatural que de alguna manera redima lo contingente de la naturaleza humana.⁹⁵

⁹³ Uno de los autores más importantes en esta línea es E. FACKENHEIM. Cf. p. ej. To Mend the World. Foundations of Post-Holocaust Jewish Thought (1994).

⁹⁴ Cf. CONRADI 2001b, pp. 545-46.

⁹⁵ Si bien, como señala Hauerwas, las vidas de los personajes de las novelas murdoquianas parecen sustentadas por un tipo de esperanza mucho más cristiano que el que les permitiría la psicología moral de la autora. Cf. ANTONACCIO 1996, p. 194, n.9.

Sea como fuere, se puede decir que el trágico devenir de los acontecimientos históricos en el siglo XX creó en numerosas personas – intelectuales incluidos- la percepción de que la revelación religiosa, muy lejos de estar superada, podía, por el contrario, tocar de más cerca aquellos interrogantes más acuciantes para la nueva mentalidad europea que se forjaba. Es una de las claves para entender el fenómeno de las numerosas conversiones religiosas de notables intelectuales ingleses que se sucedieron alrededor de Murdoch durante los últimos años cuarenta: filósofos como Elizabeth Anscombe, Peter Geach y Michael Dummett además de escritores como Muriel Spark y William Golding.⁹⁶ Nuestra autora, a pesar de su religiosidad, -o quizá más propiamente debido a su protestantismo cultural- permaneció inmune a esta ola de conversiones. Pero sí se embarcó en una búsqueda de alternativas al paradigma intelectual en el que se formó como filósofa: primero, en el existencialismo de Jean Paul Sartre, para, poco después, adentrarse por las sendas místicas de la pensadora contemporánea que más influyó en su ética: Simone Weil.⁹⁷

Volviendo al texto que nos ocupa, las páginas de Metaphysics demuestran, además de la influencia de la mística occidental, ya presente en The Sovereignty, un interés muy vivo por las religiones orientales, en especial el budismo. En 1942, inmersa en una etapa de creciente interés por el cristianismo, Murdoch escribió a su amigo / amante / confidente Frank Thompson, entonces en el frente, comentándole este interés, y señalando además cuán insoportable

⁹⁶ Cf. CONRADI 2001b, p. 249. El autor, que explica estas conversiones en función de un sentimiento generalizado de que debía haber “algo más” de lo que anunciaba la ortodoxia racionalista de los años veinte y treinta, no intenta explicar, por el contrario, por qué todas estas conversiones fueron *al catolicismo*.

⁹⁷ Por supuesto, ni sus lecturas existencialistas se redujeron a Sartre, ni las místicas a Weil. Murdoch estudió a Kierkegaard, Heidegger, Marcel, Berdyaev y Unamuno, además de entablar amistad con el escritor Raymond Queneau, a quien dedicó su primera novela publicada. De entre los místicos, como se desprende de las citas en Metaphysics, la autora leyó a Eckhart, San Juan de la Cruz y Julian of Norwich.

le parecía la supresión del individuo que preconizaba la mayoría de las filosofías orientales.⁹⁸ Claramente, son palabras de la Murdoch más existencialista, cuyo pensamiento aún debía pasar por la crítica del existencialismo realizado por la mística teísta (Weil) y, sobre todo, por su particular interpretación mística pero atea de Platón. Sin embargo, casi tres décadas después, la misma autora declararía su admiración por las verdades budistas.⁹⁹ El Budismo, como apunta Conradi –seguidor de esta religión- ofrecía a Murdoch una religión que no requería la fe en Dios o en entidades sobrenaturales, y que confirmaba su comprensión del psiquismo humano como una fábrica de ilusiones. Además, como señaló en entrevista con J. Miller, el Budismo dirige al practicante al núcleo del problema moral, reconociendo que

somos accidentes, nuestra existencia es accidental, así como nuestras circunstancias históricas. El trasfondo de nuestras vidas es un desorden (*jumble*); sin embargo, en medio de este desorden existe una orientación en nosotros que es única y especial y que constituye parte de nuestras vidas.¹⁰⁰

En este sentido, a nuestra autora le interesaron tanto el budismo Zen japonés como las prácticas budistas más mágicas y supersticiosas del Tibet. Fruto de este interés se sucedieron los viajes a Japón en compañía de su marido, John Bayley (1969, 1975 y 1993) y su diálogo con el líder espiritual Krishnamurti en octubre de 1984. En el segundo de sus viajes a Japón, Murdoch fue instruida en la meditación budista, que a partir de entonces practicaría, si bien no del todo regularmente.¹⁰¹

Esta es, a grandes rasgos, la posición religiosa de Iris Murdoch a la altura de la preparación de las Gifford Lectures y de la posterior revisión para su

⁹⁸ Cf. CONRADI 2001b, p. 174.

⁹⁹ Difícilmente traducible: "Sometimes, confronted by the religions of the east, one feels like the butcher's boy discovering the circulation of the blood" (MGM p. 544).

¹⁰⁰ Cf. DOOLEY, P. 213.

¹⁰¹ Sobre la relación de Murdoch con el budismo, cf. CONRADI 2001b, pp. 544-46.

publicación en Metaphysics. Tenemos, en primer lugar, una pensadora de temperamento (¿naturalmente?) religioso, el cuál podría explicar en parte su insistencia por entender al ser humano como una unidad de tipo moral cuya descripción adecuada puede resultar más accesible en términos espirituales que mediante lenguajes científicos parciales y especializados. Profundamente religiosa es también la vocación murdoquiana de unificar teoría y práctica moral. Como diría Philippa Foot, refiriéndose a sus años de debate académico en Oxford, “a nosotros nos interesaba el lenguaje moral; a ella, la vida moral.”¹⁰² En segundo lugar, Murdoch, como muchos de sus contemporáneos, se vio intelectualmente afectada por la trágica historia del siglo XX. Como otros intelectuales, supo cuestionar el pensamiento racionalista, cientifista y antirreligioso que gobernaba el clima intelectual en los años treinta; de manera original, supo trascender las escuelas filosóficas que dictaban la reflexión en *Oxbridge* para explorar caminos de reflexión moral alternativos, tales como el existencialismo, el misticismo de Weil y Platón o el estudio de las religiones históricas. Concretamente, el hecho histórico de la segunda guerra mundial y la existencia de Hitler y Stalin enseñaron a Murdoch que no podía ignorar la existencia positiva del mal humano en su reflexión moral. Finalmente, y sobre todo con posterioridad a la publicación de The Sovereignty of Good, Murdoch apoyó su pensamiento moral, místico pero ateo, en las enseñanzas de la religión budista.

Metaphysics refleja de una manera u otra y a lo largo de sus capítulos todas estas cuestiones relacionadas con la posición religiosa intelectual y vital de Murdoch. Pero además, en dicha obra Murdoch también pretende participar en un importante debate religioso, teológico, y social que halló su impulso definitivo

¹⁰² Ibid., p. 302.

en Europa en los años sesenta y que aún en nuestros días se puede considerar vigente: la denominada “desmitificación” de la religión.

5.2. La crisis de la religión tradicional en Occidente

Usando la formulación murdoquiana, no es gratuito afirmar que la crisis de la religión tradicional en Occidente, generalizada en la segunda mitad del siglo XX a todos los estratos de la sociedad, es una *tragedia moral*. Y lo es porque lo que entra en crisis es, más allá de una serie de valores culturales concretos, toda una estructura de interpretación de la condición moral del ser humano. A lo largo de la historia, la mayoría de las personas han empleado un paradigma religioso (en el sentido más amplio) para desenvolverse en el ámbito moral. Pues bien, cuando éste se debilita, o se disuelve ante las exigencias –supuestamente menos cuestionables- del funcionamiento del sistema económico o político, pueden bien darse en las personas formas de anomia o “desarraigo moral”; sobre todo si, como parece ser el caso, ese paradigma no es sustituido por otro que cumpla sus mismas funciones morales con la misma eficacia. Esta posibilidad es importante en el trasfondo de la psicología moral murdoquiana, y, en concreto, de su tratamiento de la religión en Metaphysics.¹⁰³

Por otro lado, y en tanto que tragedia, la crisis de la religión tradicional tiene, según Murdoch, un elemento positivo incluso para las propias religiones históricas: la posibilidad de purgar todo elemento de falsedad en su representación de la divinidad y, en general, de la dimensión moral del ser

¹⁰³ Como tanto nos insistirá Murdoch en Metaphysics, una religión no es sólo un sistema de mandatos más o menos relacionados, sino una forma de ver el mundo bajo un prisma unitario moral. La cuestión moral de la crisis de la religión tradicional es, por tanto, si podemos seguir viviendo moralmente (sentido murdoquiano) sin la presencia y validez general de ideales morales religiosos.

humano. La desmitificación de las creencias religiosas debe entenderse en esta clave.

El concepto de desmitificación de las religiones, tal como lo entiende Murdoch, dista mucho de ser unívoco. Alude, como sugiere su etimología, a la realidad, o, cuando menos, al status de los mitos o las historias en el seno de cada religión. En el caso del cristianismo –la religión de la cual más adecuadamente se puede predicar este término- puede referirse al rechazo de la interpretación antropocéntrica de Dios (Dios Padre, Dios Hijo...) así como de nuestra relación con Él que nos propone la Biblia, a la reinterpretación de sus dogmas y verdades de fe como enseñanzas alegóricas o simbólicas con una función didáctica orientada hacia la vida moral, o a la supresión de las realidades y los lugares sobrenaturales (Cristo como Dios, Cielo e Infierno). Tal como lo entiende Murdoch, se refiere sobre todo a la *despersonalización* de Dios, que pasará, para algunos teólogos, a convertirse en el Absoluto, y que ella traducirá en Metaphysics por la “exigencia incondicional” (*unconditional demand*) que establece el bien en la vida moral de las personas.

El siguiente extracto del ensayo “The Ontological Proof” resume los puntos principales de la posición murdoquiana respecto de la desmitificación del cristianismo:

Puede ser (creo yo) que el Cristianismo pueda continuar sin un Dios personal o un Cristo resucitado, sin creencias en lugares y sucesos sobrenaturales, como el Cielo y la vida tras la muerte, pero manteniendo la figura mística de Cristo ocupando un lugar análogo al de Buda: un Cristo que pueda consolar y salvar, pero que se encuentra no en un más allá sobrenatural sino en el interior de cada uno, como una fuerza viva. Una continuidad tal podría preservar y renovar la tradición cristiana como siempre ha sucedido, de una forma u otra, hasta hoy. El cristianismo siempre ha sabido transformarse en algo aceptable por la generalidad de los creyentes. Tal vez esta transformación llegue demasiado tarde, cuando la fe y la práctica cristianas hayan desaparecido prácticamente (MGM 419).

Las páginas de Metaphysics dejan claro el deseo de Murdoch de que la religión tradicional – en concreto, el cristianismo- siga ejerciendo un influjo moral importante en la vida de las personas. Bien entendido que, para ello, deberá, nuevamente y como –en idea de T.S. Eliot- ha sabido hacerlo a lo largo de su historia, adoptar una forma que pueda ser asumida por la generalidad de la población (126).

En cambio, para el filósofo o “analista moral”, el momento histórico de la crisis de la religión tradicional en Occidente, con su proceso de purificación de dogmas y lugares sobrenaturales, se presenta como un magnífico momento para ocuparse de la verdad moral que poseen las religiones:

Quizá la filosofía moral se vea en la obligación de ocuparse de la desmitificación de la religión; esto es, de la realidad humana “profunda” sobre la que descansan tanto la moralidad como la religión, y que posiblemente sea más fácil de discernir y discutir ahora que la religión se está liberando de los dogmas sobrenaturales (425).

Murdoch, sin duda condicionada por su ateísmo intelectual, y desde una posición que describirá como platónica, esta convencida de que la moralidad y la religión hunden sus raíces en una realidad común más profunda. Por eso, como apuntábamos antes, se empeñará en defender el carácter *descriptivo* (y no sólo expresivo) del lenguaje religioso: las religiones en cierta medida “hablan” esta realidad última de la vida moral. Y, como veremos en próximas secciones, su principal revelación es la de entender aquella realidad última en términos de una *exigencia incondicional* (433).

5.3. El pensamiento religioso en la arquitectura de Metaphysics

5.3.1. Aspectos formales de la obra

Hasta el momento, he planteado la explicación de la indudable religiosidad de Metaphysics a partir de factores tales como la propia historia religiosa e intelectual de Murdoch y el especial momento crítico de la religión durante el período de gestación y maduración del pensamiento que se expresa en la obra. Desde luego, Metaphysics es un texto de preocupaciones mucho más religiosas que The Sovereignty porque la naturaleza y los cambios de la vida religiosa acaecidos en el período que los separa merecen un renovado interés filosófico. También porque, si resulta cierto que la desmitificación de la religión facilita que su discurso sea utilizado por la filosofía moral, éste puede ser utilizado para profundizar en las exigencias de una dimensión moral que hunde sus raíces en la contingencia de todo lo individual. Pero no hay que olvidar tampoco que Metaphysics es una obra planteada de modo radicalmente distinto a The Sovereignty (o a muchos de los ensayos publicados en Existentialists and Mystics) y que esta diferencia también puede ayudar a explicar la importancia que en ella adquiere la temática religiosa.

A diferencia de la autora de los tres ensayos de The Sovereignty, la Murdoch que preparó las Gifford Lectures de 1982 está ya definitivamente fuera del mundo académico inglés. El mismo público de esta serie de conferencias ya no es tampoco uno estrictamente intelectual, como explica Conradi en su biografía.¹⁰⁴ Por eso, en claro contraste con los textos de los años sesenta, Murdoch apenas cita a sus contemporáneos académicos, y mucho menos decide exponer sus ideas filosóficas a partir de la crítica de su pensamiento,

cosa que sí es característico de ensayos tales como “The Idea of Perfection” o “Vision and Choice in Morality”, por citar sólo dos de los textos más representativos de la etapa anterior.¹⁰⁵ En lugar de rebatir las ideas de Hampshire o Ryle (o de sus “sucesores”: Rawls, Davidson, etc.) Murdoch incluye en sus ensayos extensos comentarios sobre la obra de filósofos clásicos tales como Platón, Kant, Schopenhauer o Wittgenstein, señalando en qué aciertan y cuáles son sus limitaciones y, de entrar en debate con otros pensadores del momento, Murdoch prefiere hacerlo con teólogos (Malcolm, Cupitt, Tillich) o filósofos de la religión (Buber, Findlay).¹⁰⁶

En realidad, y como cualquier lector detectará después de sólo unos párrafos de lectura, Metaphysics es, ante todo, una *meditación personal* de la autora sobre una serie de temas de su interés. Como lo ha descrito Maria Antonaccio, Metaphysics es mucho menos un tratado sistemático de Metafísica que la transcripción del flujo de conciencia de una pensadora brillante.¹⁰⁷ Por eso, ausente la necesidad de justificar cada observación por razonamientos estrictamente filosóficos, hay más lugar en la obra para la duda, las asociaciones inesperadas (y no siempre desarrolladas plenamente), la sugerencia y hasta el humor¹⁰⁸. Pero también para que la autora trate de dar forma discursiva a experiencias vitales tales como el amor, la dificultad de la vida moral, la función más práctica de la mística –incluyendo su aproximación a la meditación budista-

¹⁰⁴ Cf. CONRADI 2001b, p. 565-66.

¹⁰⁵ Una notable excepción al respecto es la de el pensador francés Jacques Derrida, a quien Murdoch dedica un ensayo entero de Metaphysics.

¹⁰⁶ En concreto, Murdoch cita las siguientes obras: The Eclipse of God (Buber, 1953); Taking Leave of God y Radicals and the Future of the Church (Cupitt, 1980, 1989) y Systematic Theology (Tillich, 1968).

Con sus obvias limitaciones a tal fin, el ensayo más “académico” de la serie –por su estructura y su actualidad- es, sin duda, “The Ontological Proof”.

¹⁰⁷ Cf. ANTONACCIO (1996), p. 135.

¹⁰⁸ También para las excentricidades del autora, como su rechazo de que la prueba teleológica de la realidad de Dios (*ex gubernatione mundi*) debido al hecho “inmoral” de que las golondrinas se ven obligadas a volar miles de millas entre África y Europa cada año. Cf. Metaphysics, p. 392.

o el sentimiento de vacío que citábamos antes con referencia al dolor y a la radical contingencia de la vida humana.

5.3.2. Religión y metafísica

La forma en que se concibió y publicó Metaphysics sin duda favorece el estilo personal y ecléctico que informa la reflexión moral de la autora en esta obra. Un estilo que posibilita el desarrollo de temas de su interés sin ninguna de las trabas del debate académico. Más bien, diríase al leer el texto que Murdoch escribe, sobre todo en los temas menos filosóficos en un sentido estricto –el arte, la religión- desde la autoridad que le proporciona su propia experiencia como escritora y como intelectual esforzada por entender la verdad práctica (moral) que pueda haber detrás de las religiones y las doctrinas filosóficas.

Dicho esto, y elucidados algunos factores que ayudan explicar circunstancialmente la presencia de temática religiosa en Metaphysics, lo cierto es que ésta, lejos de constituir una importante digresión, ocupa en la práctica un papel central en el mapa conceptual de la obra. Para entender esta centralidad, debemos primero preguntarnos por la suerte de metafísica a la que alude Murdoch en el propio título de la obra y que, como en el caso de la reflexión religiosa, parece marcar un nuevo hito con respecto al discurrir filosófico de textos anteriores.

Las alusiones al término “metafísica” están notoriamente ausentes en los ensayos filosóficos de la pensadora anteriores a Metaphysics. Cuando aparecen, lo hacen escasa e invariablemente en el contexto de un comentario de Murdoch sobre la labor de crítica o destrucción de las entidades metafísicas por parte de Hume o Kant. Aquí, aproximadamente, se está entendiendo la metafísica como

un (supuesto) método intelectual que explica la realidad empírica a través de la postulación y defensa filosófica de (supuestas) realidades cuyo ser es en cierto modo más primario que aquella, pero que yacen allende toda posible experiencia directa. Murdoch, si bien tendrá algo que matizar en cuanto a los efectos en la investigación ética de la crítica de la metafísica tradicional, no pretenderá, como hemos podido comprobar en nuestro comentario a su primera filosofía, elaborar una alternativa metafísica a las posiciones éticas contemporáneas.¹⁰⁹ En este sentido, Metaphysics no se va a alejar del programa de The Sovereignty. Lo que quiere decir que, por un lado, el referente del término "metafísica" en esta última obra no va a tener nada en común con la realidad aludida por él en los ensayos anteriores. Como cabría esperar, incluso en una pensadora tan heterodoxa como Murdoch, la metafísica que puede y debe ayudar a la investigación moral no es la metafísica clásica, al menos tomada como la propia metafísica se entiende a sí misma.¹¹⁰ Por otro lado, una lectura cuidadosa revela que no hay nada esencial de la argumentación filosófica-moral de Metaphysics que no estuviera ya, al menos implícitamente, en textos anteriores. ¿En qué consiste, entonces, la metafísica de Metaphysics?

La metafísica, concluye Murdoch en el ensayo "Metaphysics: a Summary", "nos propone una imagen (*picture*) y nos pregunta si no es precisamente eso lo

¹⁰⁹ Cf. los ensayos "A House of Theory", en EM, esp. pp. 175-180; y "Metaphysics and Ethics", en EM pp. 59-75. Recordemos que, en este último ensayo, se achaca la desaparición de los argumentos metafísicos de la ética contemporánea, además de a la crítica de la metafísica tradicional, a otros dos argumentos relacionados: i) el anti-naturalista, a saber, que incluso de existir las entidades metafísicas, no sería imposible utilizarlas en la moralidad puesto que no es válido argumentar del ser al deber (*is to ought*); y ii) un argumento de tipo experiencial, por el cual el modelo que nos propone el análisis lingüístico-behaviorista casa mejor que otros con valores morales tales como la argumentación, el retorno a los hechos, el juzgar a un hombre por sus actos, etc. Como hemos comentado más ampliamente en la primer parte de este trabajo, Murdoch presentó una aguda crítica de estos argumentos en su ensayo "Vision and Choice in Morality" (1956). Cf. EM pp. 76-98.

¹¹⁰ Cf. "Hegel in Modern Dress", EM p. 148: "[The grandiose picture-making aspects of metaphysics] can be illuminating, in a psychological and moral sense, even if their status is dubious, and even if they are established more by a general appeal to our knowledge of human nature than by a rigorous argument."

que encontramos en nuestra experiencia más profunda.”¹¹¹ Se preocupa por lo más general de la condición humana, por las condiciones que hacen posible que la vida humana sea lo que es (212, 259). Aunque Murdoch no lo señala explícitamente, el tipo de metafísica o construcción de imágenes que le interesa a ella –tal vez, el único que tiene sentido para ella- es aquel que trata de la vida moral de las personas. (En esto, su proyecto es sorprendentemente afín al de Kierkegaard). Filosóficamente, estas imágenes metafísico-morales poseen al menos dos limitaciones importantes. En primer lugar, la argumentación que presentan es forzosamente circular, ya que, preocupadas por mostrar las cosas en virtud de lo esencial, de aquello de mayor generalidad, a menudo asumen lo que pretende argumentar desde el comienzo mismo de la argumentación (55, 435). En segundo lugar, una imagen o modelo metafísico no puede (no debe) ser una explicación *completa* de la realidad (84). Esta limitación del pensamiento metafísico viene determinada por el carácter radicalmente contingente de la existencia humana, que nos demuestra continuamente lo erróneo de la inspiración de algunos sistemas metafísicos, los cuales “hacen desaparecer lo que es individual y contingente mediante una identificación de la realidad con la integración en el sistema, de los grados de lo real con los grados de integración, y la implicación de que “realmente” sólo existe un sistema” (196). El caso paradigmático de esta orientación es, por supuesto, Hegel.¹¹²

A pesar de estas limitaciones, de los excesos de los grandes sistemas metafísicos del pasado, Murdoch sostiene desde el mismo título de la obra que

¹¹¹ MGM p. 507. Franklin I. Gamwell en su ensayo “On the Loss of Theism” proporciona un buen resumen de la concepción murdoquiana de pensamiento metafísico. Cf. ANTONACCIO 1996, pp. 171-72.

¹¹² Esta segunda limitación del pensamiento metafísico debe interpretarse también en clave *política*. Pues esencialmente, lo que hicieron y hacen las diversas formas de totalitarismo pseudo-racional (fascismos, socialismos dictatoriales) es subordinar los fines del individuo a los de una entidad metafísica (histórica), llámese estado o patria. Sin duda, como la propia Murdoch reconoce en ensayos tales como “Metaphysics and Ethics” o “Vision and Choice in Morality”, la filosofía moral anglosajona ha tendido a rechazar el pensamiento metafísico por razones culturales además

el pensamiento metafísico puede venir en la ayuda del análisis moral. La razón última de todo esto es, esencialmente, platónica, y es que el conocimiento de lo que somos y de por qué somos como somos *in generum* nos hace, en tanto que seres morales, más libres. (El problema de la salida y el posterior retorno a la relativa oscuridad social de la caverna). “Los niveles y las formas del entendimiento son (de alguna manera) niveles y formas de la existencia. Mi ser general coexiste con mi ser particular” (146). En este sentido, las imágenes metafísicas –que, no lo olvidemos, se verifican en la experiencia profunda de cada uno- deberán cuidarse de no ahogar el ser particular de las personas mientras presentan una explicación de su ser general. Su realismo depende, como en el caso del arte, de la consecución del mejor equilibrio entre forma explicativa y el respeto por la realidad contingente de aquello que es descrito o explicado.

La pregunta que da lugar al título de la obra (*“How can metaphysics be a guide to morals?”*) se formula en los últimos párrafos del ensayo titulado “Comic and Tragic” (146). Esta última sección del texto es especialmente significativa, ya que en ella se explicita la íntima conexión murdoquiana entre arte, religión y metafísica. Los humanos, nos dice Murdoch, nos pasamos la vida interpretando imágenes artísticas, religiosas y filosóficas sobre nuestro ser general al contexto que marca nuestro ser particular. El problema, tanto de la filosofía como de la propia vida de cada uno es cómo relacionar esas concepciones tan grandes, impresionantes, esclarecedoras y siempre generales a la realidad más mundana de nuestra existencia. Las imágenes religiosas y metafísicas nos ponen ante los ojos la realidad profunda; es precisamente esta idea de profundidad, que puede ser expresada mediante cualquier otra metáfora, la que se constituye en parte

de filosóficas, al considerar que el mismo contraviene el talante liberal y tolerante tan definitorio de la política y sociedad inglesas.

esencial de la apelación por parte de estas imágenes (MGM 507).¹¹³ En definitiva, Murdoch está sosteniendo en Metaphysics que, consideradas bajo una óptica filosófico-moral, las creencias religiosas realizan algo análogo a lo que hace la metafísica: construir imágenes y modelos generales sobre los aspectos más profundos de nuestra vida, y en los que podemos cifrar nuestra experiencia. De lo que sigue que el contenido de las religiones puede ser estudiado por el filósofo no sólo como un *vehículo* de expresión de la realidad moral humana para muchas personas, sino como una verdadera forma de pensamiento moral que elabora *creativamente* imágenes *normativas* sobre el ser general de las personas y subsiguientemente exhorta a estas personas a que las integren en su ser particular. La religión es, según Murdoch, al menos en tanto que filosóficamente considerada, *pensamiento* religioso-moral, que, cumpliendo los requisitos de creatividad y normatividad que debe caracterizar a toda forma de análisis moral. (Recordemos: la descripción de la realidad es infinitamente mejorable, la descripción de la realidad debe estar orientada hacia la mejora moral). Es en este sentido último que, al igual que la metafísica, la religión puede guiar la reflexión moral.

Lejos de constituir una absoluta novedad temática, la metafísica como construcción de imágenes que propugna Metaphysics puede insertarse en la visión global de la filosofía propuesta desde el mismo comienzo de The Sovereignty: “En filosofía se da un movimiento en dos direcciones; por un lado, hacia la construcción de elaboradas teorías, por otro, un movimiento de regreso

¹¹³ En este segundo contexto, el de la profundidad de las imágenes, Murdoch omite cualquier referencia al arte. El triángulo conceptual arte-religión-metafísica tiene también sus limitaciones. En efecto, el proceso mediante el cual aprehendemos la realidad de una obra de arte puede ser análogo a los de interpretación de un mandamiento religioso o una descripción filosófico-moral (del ser general al ser particular). Otro aspecto de la afinidad entre los tres ámbitos podría ser la afirmación de que la religión como la metafísica como el arte pueden aportar cognición en temas morales, que, como veremos, Murdoch parece suponer. Ahora bien, parece discutible que las obras de arte apelen a su status de realidad profunda de la misma manera que los razonamientos metafísicos o las ideas religiosas. Para realizar tal apelación suele surgir, en la mayoría de los casos, la figura del crítico artístico.

hacia la consideración de los hechos más simples y obvios” (SG 299). Es evidente que, en una gran medida, este movimiento doble puede reinterpretarse según la dicotomía ser general / ser particular de Metaphysics.¹¹⁴ Pero la continuidad esencial entre la reflexión moral de ambos textos –que es la continuidad esencial en el pensamiento de Iris Murdoch entre la década de los sesenta y la publicación de Metaphysics en 1992- no debe oscurecer la formulación una importante pregunta: ¿Qué ha llevado a Murdoch a formular su pensamiento moral a partir de la metafísica de la construcción de imágenes? Y de otra, íntimamente relacionada: si es cierto que el pensamiento moral de la autora no ha variado sustancialmente, ¿cómo explicaba en The Sovereignty y otros textos coetáneos lo que veinte años después formula a partir de dicha metafísica?

Mi respuesta a ambas cuestiones queda resumida por la sucinta afirmación de que entre un texto y otro –o, si se quiere, entre un período y otro- se ha producido un cambio en lo que podríamos caracterizar como uno de los principales *paradigmas explicativos* del pensamiento de la autora. Específicamente, mucho de lo que antes se apuntaba o clarificaba mediante referencia al *lenguaje*, ahora, en Metaphysics, se explica acudiendo a *imágenes*. Esto es válido para hablar de la caracterización del propio ejercicio de reflexión moral. Como hemos visto con anterioridad, las posiciones filosófico-morales de la Murdoch de los cincuenta y sesenta se definen *críticamente* con respecto, sobre todo, a los postulados del análisis lingüista. En su forma más común, sostenía Murdoch, dicha forma de análisis es inapropiada porque *no considera las características definitorias del lenguaje moral tal y como lo emplean sus*

¹¹⁴ En su ensayo “Form and Contingency in Iris Murdoch's Ethics”, Antonaccio argumenta que el ejercicio de pensamiento metafísico contenido en Metaphysics as a Guide to Morals ejemplifica el doble movimiento filosófico propuesto por la autora anteriormente. En concreto, según esta autora, Metaphysics presenta una combinación adecuada de utilización de modelos metafísicos

usuarios. Este lenguaje, sin dejar de ser fundamentalmente “descriptivo”, es creativo (puesto que siempre hay nuevas formas potenciales de ver y explicar la misma cosa) y no neutral (debido a que los agentes morales no describen por amor al arte del análisis, sino porque, en el sentido más estricto, les va la vida en ello. Condiciones a las que sólo difícil y opacamente podía aproximarse el lenguaje cientifista y pseudo-neutral de muchos de sus coetáneos. Por todo ello, Murdoch insistía en esos ensayos en la importancia de los términos morales secundarios (ira, envidia, paciencia, justicia, etc.) pero también en la literatura como fuente y escuela de descripción moral.

En cambio, y como hemos señalado, en los ensayos que constituyen Metaphysics el pensamiento moral se caracteriza más bien a partir del difícil ejercicio de reconciliar el ser general que nos proponen las grandes imágenes (metafísicas, religiosas) con el ser particular, concreto y mundano del día a día. El arte, por supuesto, nos sigue proporcionando tanto fuentes de imágenes como una escuela en la propia facultad de imaginación y en el ejercicio anteriormente citado. Pero además, este giro místico del pensamiento de Murdoch (del describir al contemplar) le permite atender con renovada atención a las tradicionales imágenes religiosas.

¿Qué es lo que ha producido tal cambio de paradigma explicativo? Faltando una explicación de la propia pensadora, y tratando en lo posible de evitar caer en la especulación, parece razonable suponer que la nueva insistencia en la metáfora de la imagen se deba a un cambio en las posiciones de sus “rivales” filosóficos, incluso con independencia del hecho de que Murdoch ya no participe apenas en un diálogo intelectual de tipo académico. Ahora, la visión de la vida moral a la que Murdoch va a oponer su reflexión no es primariamente ni la existencialista ni la del análisis lingüístico anglosajón, sino la

sistemáticos y observaciones empíricas que se burlan (*mock*) de las pretensiones de totalidad de

de las diferentes formas de post-estructuralismo heredadas de Wittgenstein y, en concreto, la del pensamiento de Jacques Derrida.¹¹⁵

No me detendré a analizar el extenso comentario crítico que hace Murdoch sobre los diferentes estructuralismos y post-estructuralismos en el ensayo titulado “Derrida and Structuralism”.¹¹⁶ Por otro lado, esta crítica ya ha sido bien tratada en la bibliografía sobre nuestra autora.¹¹⁷ A modo de resumen, sigo a Antonaccio al destacar tres aspectos principales de las doctrinas post-estructuralistas que serán objeto de crítica por parte de Murdoch: (i) la supremacía del lenguaje sobre la conciencia, (ii) el rechazo del status ontológico del valor y (iii) el abandono de una noción de verdad en relación a la referencialidad del lenguaje.¹¹⁸ Traducido al contexto de las principales preocupaciones morales murdoquianas, (i) elimina del pensamiento moral el concepto de individuo humano libre –por muy condicionado que pueda estar por el lenguaje- y, por lo tanto, responsable de sus actos, y en gran medida, de su propia forma de ver el mundo (190); (ii) niega de raíz la posibilidad misma de la realidad del bien y del mal y (iii) implica que, aunque se pudiera hablar de estos términos con sentido –cosa, que no olvidemos, rechazan las tradiciones analítica, lingüista-behaviorista y existencialista- ello no implicaría de ninguno modo que tales realidades existieran de hecho en un supuesto horizonte transcendente al lenguaje.

Principalmente, lo que objetará la pensadora a la *archi-écriture* de Derrida y a cualquier otra interpretación del vivir humano como enteramente explicable por un sistema lingüístico transcendente al sujeto moral es el impulso determinista que camufla bajo un lenguaje pseudo-científico y que elimina la

aqueellos. Cf. ANTONACCIO 1996, pp. 110-137.

¹¹⁵ Cf. ANTONACCIO 2000, p. 17.

¹¹⁶ Cf. MGM pp. 185-216.

¹¹⁷ Cf., sobre todo, ANTONACCIO 2000, p. 172 ss.

posibilidad de que los seres humanos se entiendan a sí mismos como individuos o sujetos morales responsables y, *a fortiori*, la posibilidad misma de hacer filosofía moral.¹¹⁹ Desde esta preocupación, se entiende que una pensadora tan crítica con este tipo de retórica lingüística, y a la vez, tan cuidadosa con su propio uso filosófico del lenguaje, prefiera plantear los problemas del pensamiento moral enfatizando más el papel metafórico de las imágenes explicativas que el del lenguaje descriptivo. Por lo visto en la historia intelectual de las últimas décadas, el uso metafórico del lenguaje para tratar el pensamiento es más vulnerable que el de la imagen a distorsiones y manipulaciones. Este punto es desarrollado ampliamente por Murdoch en el contexto de su crítica al pensamiento religioso de Martin Buber, quien, precisamente, pretende sustituir la metáfora del diálogo por la platonica de la visión para explicar la manera en que debemos concebir a Dios.¹²⁰ En defensa de la aplicación de la metáfora visual al pensamiento, Murdoch afirma que

La elección de una metáfora sobre otra no es una mera cuestión de temperamento. Las metáforas dominantes tienen, en metafísica, implicaciones importantes. Cuando miramos algo, cuando nos *paramos* para verlo, no nos lo apropiamos egoístamente, sino que lo comprendemos y lo dejamos ser. [...] El más común de nuestro pensamiento diario tiene que ver con un ejercicio de construcción de imágenes (*picturing*) similar. [...] La reflexión moral, la reflexión seria, es clarificación (imagen visual) (462).

Favorecer la metáfora visual sobre la lingüística es, por supuesto, promover una suerte de giro místico de la reflexión moral. Esto casa perfectamente con el pensamiento murdoquiano que habla de un bien (no Dios)

¹¹⁸ Ibid, p. 172.

¹¹⁹ Murdoch, mostrando una vez más su particular vocación de entender las ideas más generales a partir de los comportamientos humanos más fácilmente observables, interpreta en "Derrida and Structuralism" el post-estructuralismo como una nueva forma de determinismo. "El determinismo constantemente aparece bajo nuevas formas, ya que satisface un profundo deseo humano: rendirse (*to give up*), librarse de la libertad personal, de la responsabilidad, del remordimiento [...] y entregarse a la fatalidad y al alivio que produce saber que "no podía ser de otra manera.""

¹²⁰ Cf. "Martin Buber and God", en MGM pp. 461-480.

que se contempla en su perfecta *transcendencia*, que atrae “magnéticamente” pero con el cual la relación no puede ser recíproca. Pues, como objetará a Buber, un dios con el que se dialoga es un dios personal *ergo* un dios empíricamente existente *ergo* contingente *ergo* menos que un dios. Sin entrar, por el momento, en un análisis de la validez de la reinterpretación del argumento ontológico anselmiano como prueba de la no-existencia de Dios, lo cierto es que, ya desde su elección de metáforas explicativas, Murdoch está abrazando un enfoque místico que le permitirá enfatizar la trascendencia e incorruptibilidad del objeto contemplado, y, por la misma razón, atacar frontalmente cualquier filosofía que reduzca conceptos tales como individualidad, vida moral o bien a una función dentro de un sistema inmanente de lenguaje.

Pero hay en Metaphysics un uso mucho más explícito de la religión como parte de la crítica de las doctrinas estructuralistas (las cuales, por otro lado, le han sido generalmente hostiles). Tiene que ver con el hecho, ya mencionado, de que las imágenes que nos han proporcionado las religiones históricas – especialmente las de origen judeocristiano-, más allá de su propósito didáctico, contienen afirmaciones acerca de cómo es el mundo *en realidad y necesariamente*. Según la mayoría de estas religiones, la verdad religiosa, por así decirlo, no se sitúa en un plano distinto e irreconciliable con el de verdad lógica. Este uso de la religión queda patente en la vehemente defensa que hace Murdoch de la íntima conexión entre la religión y la verdad lógica (moral) en “The Ontological Proof”; ensayo que, irónicamente, se plantea como una defensa de la visión religiosa de la realidad que acaba convirtiéndose en una justificación del ateísmo. El contexto lo define el renovado interés de los teólogos y filósofos de la religión en el siglo XX por entender qué es exactamente lo que prueba o refuta el famoso argumento ontológico sobre la existencia de Dios. Concretamente, Murdoch recoge una cita del filósofo wittgensteiniano Norman Malcolm en la que

éste otorga validez a la prueba apoyándose en el hecho de que, en los juegos de lenguaje de las religiones judía y cristiana, Dios, ciertamente, posee el status de ser necesario (413). Al respecto, Murdoch opina que acudir a los *Lebensformen* es dar un giro incorrecto al análisis, puesto que prepara el terreno para quienes quieran sostener a continuación que existe tal cosa como un “lenguaje religioso”, pero que éste es “expresivo” y no “descriptivo” (existencialistas, estructuralistas, y quienes promueven doctrinas éticas de tipo emotivista). Pero la consecuencia más grave de dicho giro es que, al acudir a un criterio de verdad contextual o histórico para salvar la existencia de Dios, se reduce la religión a uno de múltiples cursos de acción: si nuestro *Lebensform* no la incluye, entonces sus palabras y sus prácticas no pueden tener sentido para nosotros. La defensa de la religión de Murdoch, muy al contrario, no pretende afirmar una supuesta “verdad religiosa” contextual, cultural e histórica pero *independiente* de la “verdad lógica”, que a su vez sería la “eterna” e “incondicional”, tanto como los enunciados lógicos o de la ciencia natural y que es, en el fondo a la que aspiraba Anselmo:

La verdad acerca del “elemento incondicional en la estructura de la razón y de la realidad” [palabras de P. Tillich] contenida en el argumento lógico no debería ser abandonada a favor de la noción de que la fe en Dios es “eficaz”, que algunas personas usan el “lenguaje religioso” y que ese es todo el “significado” requerido. (413-14)

En Metaphysics, Murdoch, atea, defiende la existencia y continuidad de un concepto de religión que esté por encima de los distintos juegos del lenguaje. Y tal concepto, que según la autora apela, en su versión más pura (desmitificada) a la exigencia incondicional en la estructura de la razón y de la realidad, ayudará a Murdoch a argumentar filosóficamente la noción de que el bien es *transcendente* sin apelar al uso del *lenguaje* moral –caso de The Sovereignty- y, por lo tanto,

evitando que dicho bien pueda ser absorbido en el juego inmanente de significados que propone el post-estructuralismo de Derrida.

Resumiendo, la primacía de la imagen sobre el lenguaje como paradigma explicativo de la reflexión moral en Metaphysics permite a Murdoch al menos dos cosas importantes. En primer lugar, salvar la dimensión moral del ser humano de ser interpretada en términos inmanentes a una de sus inevitables condiciones, ya sea la historia, el paradigma cultural, el juego de lenguaje o, simplemente, el carácter en gran medida autorreferencial de todo lenguaje. Dicha dimensión trasciende todos estos condicionantes, y halla su explicación última en la realidad del bien moral, que ya estaba presente en las explicaciones de The Sovereignty, pero que se reinterpreta ahora a partir de una fórmula teológica, como exigencia incondicional en la estructura de la razón y de la realidad. En segundo, lugar, y de manera no menos significativa, el paradigma de la imagen ayuda a Murdoch a argumentar su profunda convicción de que la “verdad religiosa” y la “verdad moral” operan en el mismo plano que la “verdad lógica”. Esto, como lo han reconocido sus comentaristas, la sitúa como una realista moral (Antonaccio) o, dada su vocación por considerar el pensamiento como una función eminentemente moral, como una pragmatista moral platónica (Gamwell).

En cualquier caso, debe quedar claro que tal paradigma explicativo no implica ni mucho menos que en The Sovereignty el papel de la imaginación moral o de la metáfora visual no estuviera presente, o que en Metaphysics la naturaleza (moral) del lenguaje tan defendida en textos anteriores sea rechazada o, cuando menos, ignorada. Muy al contrario: The Sovereignty defiende profusamente la importancia de la formulación metafórica del conocimiento como visión –en este respecto, no es menos platónico que Metaphysics–; además, es en sus ensayos donde se fundamenta la importancia para el análisis moral del concepto de atención, propuesto por Simone Weil. Por otro lado, y por citar sólo

un ejemplo, Metaphysics sigue subrayando la importancia de los términos morales secundarios, llamados ahora “middle range mediating moral vocabulary”. Ya hemos apuntado que entre los dos textos hay una continuidad esencial, en el sentido de que no hay contradicciones significativas; otra cosa es que atiendan con énfasis diferente a los modelos explicativos que utilizan, y que de estos matices se puedan extraer importantes consecuencias filosóficas e interpretativas.

Capítulo 6. Hacia un realismo místico

En el capítulo anterior he aproximado la posición religiosa de Iris Murdoch en Metaphysics en función de tres variables explicativas: (i) su propia religiosidad y experiencia vitales, (ii) el contexto proporcionado por la crisis del concepto de religión tradicional en los países occidentales y, finalmente, (iii) el papel de la religión en la estructura conceptual de la obra. Sobre este punto he podido concluir que, si bien la obra incorpora rasgos formales de tipo extra-académico que fomentan un tono de meditación personal que facilita la inclusión implícita o explícita de (i) y (ii), el fenómeno religioso cobra una importancia esencial en Metaphysics debido a su afinidad fundamental con la metafísica moral que nos propone Murdoch. Como el pensamiento metafísico, la religión construye imágenes generales y profundas explicativas del ser general humano; y, como quien reflexiona moralmente, el hombre religioso se ve continuamente en la posición de integrar esas explicaciones de su ser general en el ámbito de su ser particular. La razón de ser de esta “metafísica” tan aparentemente nueva en el pensamiento de Murdoch la debemos buscar en la naturaleza de las posiciones filosóficas rivales que la autora critica en Metaphysics y que todavía no se hallaban presentes en el contexto filosófico de ensayos anteriores. La metafísica de “Metaphysics” no rompe de ninguna manera con el pensamiento murdoquiano anterior, sino que implica un cambio de paradigma explicativo, del lenguaje a la imagen, y que responde a la necesidad de salvaguardar la trascendencia de la dimensión moral humana de cualquier forma de determinismo social, cultural o lingüístico. Por tanto, las características particulares del contexto filosófico en

relación al cual se define Metaphysics hace de su crítica filosófica de la religión el primer y más significativo caso de pensamiento metafísico de la obra.

Este capítulo se propone analizar dicho análisis con detenimiento. Para ello, divide la reflexión religiosa de Murdoch en dos grandes críticas: (i) de la religión, como hecho humano y cultural general, y (ii) del cristianismo, como religión propia del contexto occidental. Como tendremos la ocasión de comprobar, de ambas críticas sale reforzada la idea de que la religión es o debe ser, en tanto que fenómeno moral, *mística*. A partir de esta (cuestionable) interpretación, Murdoch forjará en Metaphysics un realismo moral que describirá la mejor aprehensión de la contingencia más como un ejercicio místico que como una actividad artística. Dilucidar el alcance de este cambio de énfasis en el global del pensamiento filosófico de Murdoch es uno de los objetivos de las páginas que siguen.

6.1. La crítica murdoquiana de la religión en Metaphysics as a Guide to Morals

Nuestra exposición de la crítica murdoquiana de la religión aborda tres cuestiones. En primer lugar, es necesario establecer precisamente qué es lo que Murdoch entiende por religión. En segundo lugar, acompañaremos a la autora en su análisis esencialmente pragmático de las funciones morales de las creencias y prácticas religiosas. Por último, nos detendremos en su comentario de los fenómenos religioso a partir de su analogía con la actividad artística: es la crítica artística de la religión, acaso la contribución más original de Murdoch al análisis de la religión.

6.1.1. El concepto de religión

A pesar de la profusión con que aparecen las referencias a la religión en la obra, no se ofrece en ningún momento una definición clara de su concepto de religión o, al menos, una aclaración que distinga o acote qué tipos de fenómeno son para Murdoch auténticamente religiosos y cuáles no. De hecho, Murdoch utiliza el término “religión” para referirse indistintamente a lo que podríamos llamar la “esencia moral” del hecho religioso –que sería, como parece sugerir la autora, la verdad última de las religiones- a las particularidades de éstas o incluso a los efectos sobre quienes las profesan. Se mezclan, por lo tanto, en estos usos del término elementos positivos (así son las prácticas religiosas de hecho) con otros prescriptivos (así deberían ser para hacer verdadera la religión en cuestión).

En cuanto al primer sentido citado, la religión, nos dice la autora en “Comic and Tragic”, es “el lazo de unión [*attachment*] con una exigencia última y fundamental, la exigencia de que seamos veraces y compasivos y sabios; es el *amor* de esa exigencia.” (146) O, en “Morality and Religion”:

Podemos sugerir que la religión es una forma de conciencia elevada (*heightened consciousness*) [...], concerniente a aquello que es profundo, santo, absoluto; se involucran las facultades imaginativa y emocional del ser humano, se involucra el ser humano por entero (484).

Finalmente, en “The Ontological Proof”, Murdoch considera la religión como “un modo de creencia en el lugar soberano que ocupan el bien o la virtud en la vida humana (426).” Hasta el punto de que el “creyente” de esta religión (moral) ideal debe asumir en su credo que, incluso si todas las religiones se desvanecieran, permanecería intacta la necesidad de la virtud y la realidad del bien (428).

Por lo tanto, el concepto de “religión” que utiliza Murdoch es, en gran medida, normativo. Se refiere al fenómeno religioso que legitima la existencia de las religiones y que determina su verdad. Llenando los huecos que deja Murdoch en su explicación, podemos afirmar que, en su esencia moral, la religión es un tipo de imaginación moral preocupada especialmente por integrar en la vida humana la realidad más profunda tomada como *unidad*: Dios, el absoluto, o, sencillamente para la autora, el bien como exigencia incondicional que nos atrae magnéticamente.

Dejando para un análisis ulterior el tratamiento específico que Murdoch dispensará al Cristianismo, la descripción más positiva o “fenomenológica” del fenómeno religioso y sus prácticas ofrecida por Metaphysics apunta a cuatro de sus aspectos fundamentales: la religión como magia, como forma de consuelo, como ejercicio místico y como ritual. Estos aspectos serán objeto de la crítica artística de Murdoch, por lo que aquí solamente me limitaré a reseñarlos.

En el largo ensayo “Comic and Tragic” –probablemente, el más ecléctico y original de la serie-, Murdoch afirma que la práctica de la religión se debate entre dos extremos: por un lado la magia y los sentimientos reconfortantes (*cosy feelings*); por otro, una austeridad que apenas puede esperarse en el ser humano (129). Al igual que la metafísica o el arte, la religión es susceptible de ser utilizada no como una búsqueda de la verdad y el bien sino como una forma de magia que proporciona poder para actuar sobre la vida propia y la de los demás.¹²¹ Este uso mágico es facilitado por las creencias de tipo sobrenatural.

En segundo lugar, resulta una constante histórica el que las religiones, para ser funcionales, han tenido que acomodarse a las necesidades sentimentales más elementales de los miembros de las sociedades donde han

¹²¹ Para Murdoch, ha sido el budismo quien mejor ha comprendido esta función de la religión. Resulta interesante, en este sentido, el uso del budismo por parte del personaje James Arrowby en la novela de Murdoch The Sea, the Sea (1978).

nacido. (Muchos sociólogos y filósofos de la religión han dado un paso más al afirmar que las religiones son, precisamente, *producto* de estas necesidades individuales y de la necesidad de toda sociedad de asegurar su cohesión cultural y legitimar el poder político). Por eso no es absurdo entender la religión como una forma de consuelo para la mayoría ante las grandes cuestiones prácticas de nuestra existencia: el significado del sufrimiento, la muerte, el más allá. Por otro lado, la religión ofrece siempre una descripción de un modo de vida *mejor* –un ideal moral- que en última instancia choca con muchas formas acomodadas de la misma, y que puede dar lugar a que una minoría asuma la austeridad a la que se refiere Murdoch. A menudo, esta élite religiosa (moral) está configurada por *místicos* (monjes budistas, cristianos, miembros de ciertas confesiones protestantes): personas que de alguna manera buscan un contacto más directo, individual y contemplativo con la divinidad o lo sagrado.¹²²

Por lo dicho anteriormente, Murdoch parece tener muy en cuenta las tensiones intrínsecas en toda religión, y que derivan del hecho de querer combinar lo que es una descripción de la *mejor* vida moral junto con una exhortación a seguirla con la necesidad de implantarse socialmente para conseguir sus fines proselitistas. Sin embargo, en “Morality and Religion”, y poniendo como ejemplo el budismo y el hinduismo, la autora señala que la religión ha sido “fundamentalmente mística”. Esta afirmación sólo tiene verdadero sentido si, como decíamos antes, Murdoch se está refiriendo a la religión en sentido normativo (lo verdadero de la religión a lo largo de la historia ha sido su énfasis en las prácticas místicas). Pues, si la afirmación tomada en un sentido positivo es, simplemente, falsa, como afirmación normativa apunta a un cierto sesgo en la crítica moral de la religión que hace Murdoch. Y revela, como propondré más adelante, una cierta ceguera por parte de la autora ante la

¹²² Más aún, Murdoch quiere ver en los místicos a personas que han dejado sus dioses para

importancia moral del ineludible componente *social* e *interpersonal* de toda práctica religiosa.

Por último, la autora reconoce que el ritual es un aspecto importante de la práctica religiosa, como insiste en “Descartes and Kant” (ensayo que, pese a lo que el título pueda sugerir, es ante todo una continuación de “The Ontological Proof”). “Los objetos sagrados se veneran como fuentes puras y radiantes separadas del mundo, pero que al mismo tiempo actúan directamente sobre él” (433). Aquí el lenguaje replica casi perfectamente la descripción que hace Murdoch del bien en tantos lugares; las prácticas rituales son una forma de aprehender el bien, y sus objetos imágenes del bien y de las buenas personas que nos inspiran y a la vez llevan a examinar nuestro interior.

6.1.2. Las funciones morales de la religión

Siguiendo el hilo de la descripción positiva del fenómeno religioso, Murdoch destaca varios aspectos de la práctica religiosa que pueden ayudar a hacer mejores a las personas.¹²³ Como he detallado anteriormente, la autora valora el hecho de que la religión facilita a quien la practica una *percepción moral unificada* del mundo: las cosas están de alguna forma interrelacionadas en virtud de *una exigencia moral incondicional*. Como consecuencia de este elemento de la realidad –sobrenatural, para la mayoría de las religiones- la vida de cada uno en un momento determinado puede ser entendida no sólo como más o menos racional o justa o libre sino, esencialmente, como *mejor* o *peor*.

señalar algo central y misterioso, última realidad sobre la cual es difícil hablar. Cf. MGM p. 428.

¹²³ He apuntado anteriormente que la pregunta sobre si y cómo pueden las prácticas religiosas ayudar a mejorar moralmente, formulada en “Consciousness and Thought II” (p. 248), informa implícita o explícitamente su reflexión acerca del fenómeno religioso. Como señala la autora en

Podríamos decir que la exigencia incondicional de la realidad (el Bien, para Murdoch) se concreta religiosamente en una descripción más o menos mitológica de una forma de vida mejor (el ser general) más una exhortación a alcanzarla y una recomendación sobre cómo hacerlo. Como consecuencia, quien recibe tal revelación la abraza o la rechaza en el discurrir de su ser particular *como individuo*, consciente de su libertad y responsabilidad morales.

Pero Murdoch tiene cosas más concretas que decir acerca del valor moral de las prácticas religiosas. En primer lugar, una práctica religiosa como la oración o la meditación fomenta en el practicante la *atención moral*. Es una idea sobre la cual ya se profundiza en The Sovereignty, donde la autora llega a afirmar que la oración no es propiamente petición sino atención a Dios (SG 344). En Metaphysics, lo que Murdoch propondrá para toda persona o “practicante moral” es una suerte de *mística natural* (301) que ayuda a destruir las barreras perceptivas que nos impone nuestro egocentrismo para llegar a aprehender la realidad de lo que nos rodea. Por esta razón, la práctica desaparición histórica de los ejercicios místicos o de atención que facilitan las religiones tradicionales tiene, estima Murdoch, graves consecuencias para las posibilidades de reflexión moral por parte de las personas:

Quando se dice que la religión está en proceso de desaparición, parte de lo que desaparece es la ocurrencia de ciertas experiencias, además de la capacidad por nuestra parte de *apreciarlas* y de dotarlas, instintiva o reflexivamente, de un sentido moral o religioso (306).

La práctica mística que hallamos en muchas religiones (oración, meditación, consideración de estos o aquellos misterios) tiene una función moral que podríamos denominar *gnoseológica*: nos descubre para la vida moral una serie de fenómenos de la realidad que de otra forma apenas sabríamos localizar

“Morality and Religion”, el puente más evidente entre la moralidad y la religión es la idea de virtud

o, de hacerlo, integrar en nuestra vida moral. (El lenguaje religioso no es meramente expresivo). Por eso la autora, en el ensayo dedicado a la imaginación moral, llega a proponer que aún y especialmente en nuestro mundo secularizado la enseñanza de la meditación debería formar parte del currículum educativo (37).

En segundo lugar, Murdoch reconoce en Metaphysics el importante valor *didáctico* de las imágenes religiosas. Los postulados morales son demasiado abstractos para la mayoría de las personas. Por el contrario, simbolizando a aquellos, las imágenes religiosas, absorbidas normalmente durante la infancia, permanecen en un lugar más íntimo y accesible a lo largo de la vida de cada uno (484).

6.1.3. La crítica artística de la religión

He escogido este título para referirme al significativo análisis de la religión que realiza Murdoch en Metaphysics y que toma como punto de partida la analogía con el ámbito artístico. Es evidente que, aquí como en otros puntos de la investigación, lo que estamos haciendo es ordenar y sistematizar el pensamiento de la autora en torno a conceptos y categorías que no siempre se hallan explícitamente en la obra misma. En el caso que nos ocupa, la intención por parte de la autora de considerar la religión bajo el prisma de la obra de arte queda clara ya desde las páginas de “Art and Religion”, uno de los primeros ensayos de la serie (83, 85). Aunque donde realmente se desarrolla en su mayor extensión y riqueza es en “Comic and Tragic”, que concluirá su análisis de la relación entre arte y religión caracterizándola como una “conspiración ambigua”

(p. 481).

(146). ¿En qué consiste precisamente tal conspiración? ¿Cuáles son sus ambigüedades? Y, sobre todo, ¿qué aporta la religión a la comprensión y solución del problema moral?

Partamos del caso de una religión histórica cualquiera. (Murdoch se ocupará especialmente del cristianismo, pero ese análisis lo dejamos para más tarde). Dicha religión nos exhorta a alcanzar una aprehensión (moral) del mundo a través de una serie de imágenes, mitos, relatos históricos, modelos, rituales y prácticas. Pues bien, todos estos ingredientes, su particular mezcla, e incluso la exhortación misma pueden ser tomados, *mutatis mutandis*, como una obra de arte. Como una novela –usemos el ejemplo más murdoquiano- una religión (o una parte de ella) nos propone una interpretación del mundo; como tal, no puede evitar dar a ese mundo una *forma* que en cierta manera e inevitablemente falsifica una realidad que es siempre de suyo contingente. Es el componente mágico de la imaginación artística o metafísica o religiosa, y, por eso, sostendrá Murdoch, gran parte de la verdad de una obra de arte o de una explicación metafísica o de una religión histórica tiene que ver con saber reducir al mínimo necesario esa magia. Consecuentemente, nos es lícito afirmar también que una religión –al menos poniendo su posible origen divino entre paréntesis- puede aprehender la realidad mejor o peor que otra, al igual que una novela puede ser más realista (sentido murdoquiano) que otra.

Claro que el caso artístico más indicado para entender la naturaleza de la religión es la tragedia. Porque este género, como la religión, pone en un primer plano el hecho ineludible de la muerte y de su papel en la vida de todo ser humano y, como ella, se ve en la difícil coyuntura de presentarla formalmente pero a la vez faltando lo menos posible a su naturaleza última e inexplicable.¹²⁴

¹²⁴ En *Metaphysics* Murdoch utiliza la voz 'tragedia' en un sentido artístico amplio que abarca no sólo a la obra de Sófocles o Shakespeare sino también a 'lo trágico' tal como pueda ser presentado, por ejemplo, en una novela.

La crítica artística de la religión es en realidad una crítica *trágica*, pues los aciertos y los fallos de las religiones son, en gran medida, los mismos que los de las tragedias (o intentos artísticos de tragedia). La práctica religiosa verdadera, como la aprehensión de una tragedia, debe ayudar a quien la realiza a destruir la unidad ilusoria de su psiquismo y sus tendencias egocéntricas, revelando su radical finitud (144). La tragedia, sigue la argumentación de “Comic and Tragic”, debe ocasionar en nosotros desasosiego (*distress*), pues trata sobre la contingencia y la muerte, la profunda diferencia entre el sufrimiento y la muerte, la relación de la verdad y la justicia con la aprehensión de la muerte y la elevación de la moralidad a un nivel religioso (117). En una gran tragedia no cabe el consuelo que nos proporciona cualquier obra menor, normalmente a través de nuestra identificación con un héroe digno cuya muerte no es en vano. (Como veremos a continuación, el Cristianismo es, en tanto que tragedia, una obra menor). Algo parecido pasa con la religión, cuya tentación de consolar a los fieles –su poder mágico- es incompatible con su vocación de verdad y mejora moral.

Por supuesto, y debido en parte a su carácter metafórico, la crítica trágica de la religión que lleva a cabo Murdoch adolece de ciertas limitaciones. Limitaciones que obedecen, en primer lugar, a las importantes diferencias entre la naturaleza del arte, por un lado, y la de la vida moral y religiosa por otro, y que Murdoch misma se encarga de señalar. Para empezar, no se puede hablar de “lo trágico” de la vida de la misma manera que hablamos de “lo trágico” en el arte. La vida real, afirma la autora, no es trágica. El horror real no puede ser capturado formalmente por el arte; es, en cierta manera, “mudo”. ¿Y la religión? Murdoch afirma, algo oscuramente, que la religión está más allá del arte (*beyond art*) (93). ¿Qué quiere decir esto? ¿Significa que la religión sí puede, al menos

de alguna forma, aprehender adecuadamente el horror y el sufrimiento y la desesperación y otras tantas manifestaciones de la contingencia humana?

La respuesta a esta pregunta sólo podría ser positiva tratándose de una religión o práctica religiosa “muda” en el sentido anteriormente descrito, es decir, sin discurso, sin lenguaje, sin palabras, sin más imagen que la propia realidad bajo el brillo del bien o la exigencia incondicional. La mística más pura posible, en la cual la realidad no se deforma porque no se habla (el episodio tan profusamente citado por Murdoch de Amor y Psyche). Sólo en este sentido es cierta la afirmación de la pensadora de que la religión, al igual que la vida, tampoco puede ser trágica en un sentido estricto. O la de que la religión, como la vida misma, está más allá del arte.

Lo cierto es que una forma tal de religión “muda” o mística desmitificada se erige implícitamente en Metaphysics como el límite ideal de las religiones históricas, o, si se quiere, como su precipitado de verdad moral. El teísta objetará aquí que con esta propuesta se disuelve la diferencia entre religión y moralidad, o se reduce, si se quiere, a un mero lugar retórico: la religión insiste convenientemente en una realidad suprema incondicional, aunque no acierte a llamarla por su nombre. Y tendrá razón; pero lo más grave no es que Murdoch lea la historia de las religiones desde un prisma exclusivamente moral, sino que su particular insistencia en la religión verdadera como mística moral le lleva a debilitar implícitamente otro de sus postulados religiosos, ya mencionado anteriormente, a saber, que el lenguaje religioso puede ser un lenguaje *descriptivo* o, de forma más general, que hay un *arte* de construcción de imágenes religiosas que nos ayuda a aprehender la realidad (moral) mejor o peor. *Mutatis mutandis*, los argumentos eximidos por Murdoch contra la posición de Don Cupitt en “Descartes and Kant” son válidos para combatir la propia

tendencia al misticismo iconoclastico que revela su crítica trágica de la religión.¹²⁵

A mi entender, tales ambigüedades a la hora de presentar y valorar la función artística de las religiones históricas (o las religiones históricas como productos artísticos) revela una importante tensión subyacente en el pensamiento murdoquiano y que enfrenta a lo que podríamos llamar la Murdoch artística con la Murdoch mística. El artista aprehende la realidad forjando una nueva realidad “de segundo orden” (por artificial y por necesariamente simplificada) cuya verdad en referencia con la primera tiene que ver sobre todo con la elección y ejecución formal más adecuada. De esta forma, cosifica la realidad, posibilitando una mirada sostenida sobre ella. Por otro lado, el místico perfecto se ejercita en la difícil práctica de mirar esa misma realidad lo más directamente posible, tratando de aislarse de aquellos factores susceptibles de entorpecer su mirada: el cuerpo y sus pasiones, los consuelos humanos, (incluso) la realidad de los demás. No espera *elaborar* la verdad o la salvación – conceptos que en nuestra cultura judeocristiana son difíciles de separar- sino que, simplemente, *espera* la revelación.

¿Cuál de las dos actitudes está más cerca de la verdad? Desde luego, el mal artista (el pornógrafo, en Metaphysics) es más dañino para la sociedad que el mal místico –el místico dormido- ya que éste no tiene por qué hacerse oír. Pero por lo mismo el “buen” místico, cuya visión es verdadera, deberá además erigirse en artista, elaborando un lenguaje que haga justicia a aquélla y que le permita comunicarla al resto de la sociedad. (El caso de Santa Teresa de Ávila,

¹²⁵ Cupitt, que niega explícitamente en Taking Leave of God (1980) el valor descriptivo del cristianismo, entiende que “Dios es, simplemente, lo que la exigencia religiosa viene a significar para nosotros al tiempo que la damos respuesta. Una religión es un complejo (*cluster*) de valores espirituales” (MGM p. 453). Dejando aparte el elemento de respuesta, mucho menos urgente en la mística murdoquiana, la formulación de Cupitt no está tan lejana de la religión verdadera que sugiere la crítica trágica.

de Thomas Merton...). El dilema lo finge, no sin una buena carga de ironía, Murdoch en su The Black Prince. ¿Quién es *moralmente* mejor escritor: Bradley Pearson –contemplativo, *dilettante*, casi mudo literariamente- o el prolífico y exitoso Arnold Baffin? La fina ironía de Murdoch nos niega una respuesta simplista a tal cuestión: Murdoch es, ciertamente, Pearson (la voz narrativa, los excursos intelectuales, tan cercanos a los que reflejará en Metaphysics); empero, Murdoch, autora de veintiseis novelas (catorce de ellas anteriores a ésta), es también, y evidentemente, Baffin.

Una dicotomía tal desde luego no aparece explícitamente en la obra teórica de Murdoch, para quien el arte *mejor* tiene que ver en gran medida con la atención más humilde a la realidad (el buen artista como místico). Esta es la posición de The Sovereignty of Good y tantos otros ensayos anteriores a Metaphysics, en los cuales –como hemos tenido la ocasión de comprobar- se nos explica el gran arte como producto de un ejercicio de atención moral, *pero también* se nos describe ésta y la reflexión moral subsiguiente en el común de los mortales como un proceso artístico, literario. Quizá uno de los problemas de Metaphysics sea que esta armonía entre arte y atención moral (ahora *mística*) se empieza a resquebrajar, desde el momento en el cual en un determinado contexto (la crítica de la religión) se insiste en las bondades de una mística menos artística: un camino quizá más directo hacia el concepto de bien –ya no median las imágenes- pero por lo mismo menos rico y accesible para la mayoría de las personas. La crítica trágica de la religión, acaso una de las reflexiones más punzantes contenidas en la obra, y un original ejercicio artístico en sí misma, es una *tragedia*: se disuelve a partir del momento en que quiere sugerirnos una religión ideal donde ha desaparecido todo arte.

Éste es, en sus puntos esenciales, el análisis murdoquiano de la religión. Un análisis que incorpora casi indistintamente la descripción de una serie de

fenómenos religiosos positivos –además de lo que la autora considera como sus no menos positivas implicaciones morales- y la evaluación de esos mismos fenómenos históricos desde la crítica artística de la religión. El primer aspecto está, como hemos insistido, en estricta continuidad con la metodología descriptiva y la inspiración pragmático-moral de su obra anterior. En cuanto a lo segundo, el énfasis en la mística como la forma más verdadera o esencial de la religión –resultado, no lo olvidemos, en el horizonte de la crítica artística- debilita en alguna forma la tesis del poder descriptivo y de eficacia moral de las religiones. Comprobemos ahora cómo estas dos “direcciones naturales” de Metaphysics conviven en el análisis que la autora hace de la religión cristiana.

6.2. La crítica moral del Cristianismo

A pesar de sus flirteos con el budismo y del carácter ecuménico de su pensamiento religioso, el caso principal de religión histórica en la crítica murdoquiana es, sin duda, el cristianismo. Esto resulta perfectamente comprensible teniendo en cuenta que Murdoch, como la mayoría de sus interlocutores filosóficos y literarios, sus lectores y hasta sus personajes, pertenece a lo que podríamos llamar un contexto cultural cristiano. Pero además responde en gran medida al hecho empírico e histórico de que sólo en este contexto se puede hablar con propiedad histórica del proceso de desmitificación de la religión que tanto atrae a nuestra autora.¹²⁶

¹²⁶ Aquí podría apuntarse, con la debida cautela, que sólo el cristianismo cuenta con las bases teológicas adecuadas para facilitar tal desmitificación. Es una de las tesis de Hegel en su Fenomenología del Espíritu (cap. VII), que señala como hecho doctrinal definitivo la identificación de Dios y hombre en Cristo. Para el filósofo alemán, la desmitificación del pensamiento religioso radica en entender la revelación cristiana desde la sabiduría del acontecer histórico del Concepto como una *representación* del mismo, y no como una verdad de tipo transcendente al hombre y su mundo.

La crítica del cristianismo como religión histórica ocupa un lugar muy significativo en el discurrir temático de Metaphysics. Primeramente, porque representa un caso práctico en la crítica artístico-moral de la religión. En diversos puntos de la obra, Murdoch analizará la religión cristiana como una obra de arte, señalando aciertos y defectos *artísticos* que se corresponden con aciertos y limitaciones de tipo *moral*. El cristianismo, una tragedia implícita y explícita, es, como nos sugiere la crítica artística, una tragedia mediocre, pues en cierta manera utiliza los encantos del arte para soslayar el que debe ser su tema central, la muerte.

Paralela a esta crítica artístico-moral, hallamos también en Metaphysics una crítica del cristianismo que se basa en argumentos metafísicos, tanto en el sentido tradicional como en el murdoquiano del término. Pues la autora se apoyará en una peculiar interpretación de la célebre prueba ontológica de la realidad de Dios para negar la posibilidad misma de un Dios personal, lo que, evidentemente, refuta además el núcleo doctrinal de la religión cristiana. Esta *crítica teológica* del cristianismo es importante porque constituye un caso del uso (¿y abuso?) moral del razonamiento metafísico más tradicional, pero también y sobre todo porque en ella Murdoch da voz filosófica a su ateísmo personal. Así, deberemos preguntarnos tanto por la *necesidad* del ateísmo en la articulación de la filosofía moral de nuestra autora, como por su *coherencia* con el resto de su investigación moral.

6.2.1. La crítica artística

Como en el caso del análisis artístico del hecho religioso en general, la crítica artística del cristianismo se desarrolla principalmente en los ensayos “Art

and Religion” y “Comic and Tragic”. El cristianismo, anuncia Murdoch en el primer ensayo, es algo así como una vasta obra de arte. Nos ofrece una mitología, un relato (*story*), imágenes y un personaje central dominante y atractivo (82). Por si fuera poco, las artes plásticas han ayudado a fijar en el imaginario de las sociedades a lo largo de la historia una serie de figuras, historias e imágenes de carácter didáctico. Tal sería el caso del dogma de la Trinidad personal de Dios o de la parábola del hijo pródigo.

La crítica artística del cristianismo nos pide, además, que consideremos esta religión como una tragedia. Primero –repite lo dicho anteriormente- porque toda religión, como toda tragedia, debe poner la muerte en primer plano. La conciencia de la muerte personal funciona como una fuerza centrífuga con relación a todo intento de informar la realidad humana. En este sentido, el cristianismo no duda en proponerse como una narración trágica: es la historia de la salvación, que alcanza su culminación con la muerte de Cristo en la cruz.

Ahora bien, objetará Murdoch, el cristianismo no es verdaderamente una religión trágica. Pues puede seguramente afirmarse que Cristo muere históricamente, pero lo que en realidad enfatiza el cristianismo, a través de la narración de su resurrección como en su doctrina posterior, es que la tragedia que protagoniza Cristo no culmina en su muerte, sino en su *sufrimiento*. Cristo es la imagen del sufrimiento sin muerte (82). Tal como lo ve la autora, este punto básico del cristianismo se concreta en una comprensión religiosa de la realidad *masoquista*, que finalmente falsifica la realidad al otorgar valor y finalidad al sufrimiento humano. Por eso la imagen de Cristo elevado en la cruz, para muchos la representación última del sufrimiento humano, corresponde probablemente al mayor ejercicio de *consuelo* de la historia del mundo occidental (94). El sufrimiento, lejos de ser en vano, nos redime de nuestros pecados. Es un uso *mágico* de la religión análogo al ejercicio de representación artística de la

muerte del Mesías, una imagen tan familiar y embellecida que cuesta relacionarla con los terribles sufrimientos reales de los seres humanos (499).

Este problematismo del sufrimiento en la religión cristiana es articulado con mayor riqueza por Murdoch en su novela Henry and Cato, un auténtico caso práctico sobre alguna de las ideas en las que nos hemos detenido anteriormente, especialmente el proceso de desmitificación de las creencias cristianas en occidente. Aunque nos ocuparemos con más detalle de la estructura y los personajes de esta novela en el capítulo octavo, baste por el momento recoger las palabras al respecto de Brendan Craddock, sacerdote católico, prominente teólogo y filósofo y, según la crítica, uno de los pocos “santos” en la obra de Murdoch:¹²⁷

La muerte es aquello que más nos instruye, pero sólo cuando la tenemos presente. Cuando no lo está, nos olvidamos completamente de ella. Quienes pueden vivir con la muerte pueden vivir en la verdad, si bien esto resulta casi insoportable. Y no es el drama de la muerte el que te enseña; cuando encaras la muerte no existe el menor drama. Por eso es tan difícil escribir una tragedia. La muerte es la gran destructora de todas las imágenes y de todas las historias. Los seres humanos hacemos lo que sea para evitar contemplarla. Nuestro último recurso es confiar en el sufrimiento; tratamos de engañar a la muerte poniendo el sufrimiento en su lugar. Y el sufrimiento –lo sabemos bien- engendra imágenes, las imágenes más bellas (395).

Palabras ante las que Cato, sacerdote sin fe que ha dejado de ejercer como tal, precisa: “Cristo engañó a la muerte sufriendo en su lugar”, encontrándose en el silencio de su interlocutor el acuerdo tácito por parte de éste.

El cristianismo tal como lo ve Murdoch es, por lo tanto, una religión moralmente defectuosa. Y lo es porque con doctrinas tales como la Resurrección, el Juicio Final, o, sobre todo, el valor redentor del sufrimiento –avalado, finalmente, por la Pasión de Cristo- soslaya la reflexión moral sobre la

¹²⁷ Cf. CONRADI 2001a, p. 291.

exigencia incondicional moral de todo ser humano a la luz del hecho de la muerte.¹²⁸

6.2.2. La crítica teológica

En “The Ontological Proof”, Murdoch pasa revista durante unas cuarenta páginas a uno de los argumentos más importantes y revisados suministrados por la llamada teología natural en defensa de la realidad de Dios. La justificación primera del ensayo es el renovado interés que ha suscitado entre teólogos y filósofos de la religión del siglo XX.¹²⁹ Ahora bien, en el transcurso de su particular interpretación de la prueba en su versión original anselmiana –una interpretación que es en sí un auténtico ejercicio de teología natural- Murdoch va a llegar a la conclusión de que lo que realmente establece la prueba son dos cosas. Por un lado, como ha recalcado Maria Antonaccio, que el bien no es una propiedad de tales o cuales objetos o actos morales, sino una condición necesaria de la vida y el conocimiento morales.¹³⁰ Por otro, que esa misma necesidad del bien trascendente *implica la necesidad de la no-existencia de un*

¹²⁸ El cristianismo tampoco es tragedia en un sentido aún más básico. Como afirma la autora en “Comic and Tragic” (98), los dioses pueden ser personajes en una tragedia, no así Dios (todopoderoso, providente). Por eso la historia de Job, contrastada tan a menudo por la crítica con las tragedias clásicas, no lo es. Partiendo de este punto, podríamos decir que la narración cristiana podría ser trágica si a) Cristo no hubiera resucitado; b) Cristo no es Dios; o, más primariamente, c) no hay tal Dios. Así, la historia de Cristo toma forma verdaderamente trágica cuando entendemos su creencia en su filiación divina como su error trágico (*hamartia*) y el célebre “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” como el *anagnorisis* o la revelación, tanto para el héroe como para el lector, de la muerte inminente como castigo (*nemesis*) originado en un destino indescifrable. Encontramos un eco fiel de esta interpretación trágica en la obra de Unamuno, en San Manuel Bueno, mártir. En su última celebración de la Pasión de Cristo, después de la tradicional predicación sobre las “siete palabras”, durante la comunión, Don Manuel pide a Ángela, feligresa y confesora, que rece por él, pastor sin fe, y también “por Nuestro Señor Jesucristo” (p. 134-35) La identificación del párroco de Valverde de Lucerna con un Cristo humano y sin fe es evidente.

¹²⁹ El interés de Murdoch en la prueba ontológica está ya presente en “On ‘God’ and ‘Good’”, donde también se reconoce el creciente interés de teólogos a la luz del proceso de desmitificación de la religión. Cf. SG p. 351.

¹³⁰ Cf. ANTONACCIO 2000, pp. 125-29.

Dios individual o personal tal como lo concebía el propio autor del razonamiento. Resumamos la lectura que hace Murdoch de los escritos de Anselmo.

En primer lugar, Murdoch, como otros intérpretes contemporáneos, construye el argumento partiendo no sólo del capítulo segundo del *Proslogion*, sino del tercero además de la réplica anselmiana a las objeciones del monje Gaunilo. Esta comprensividad es importante, ya que, como veremos, permite a la prueba salvarse de las críticas históricas más importantes, entre ellas la kantiana.

Brevemente, Murdoch distingue en la prueba ontológica dos argumentos principales: uno lógico (i) y otro metafísico (ii). El argumento lógico trata de probar la existencia necesaria de Dios; el metafísico propone que podemos llegar a la idea de Dios a través del descubrimiento de grados de perfección en el universo creado.¹³¹ A lo largo de la historia se ha discutido sobre todo (i), si bien a Murdoch le interesará (ii) primordialmente.

(i) El argumento lógico, contenido inicialmente en el capítulo segundo del *Proslogion*, parte, como es bien sabido, de la idea de Dios *in intellectu*. Esta idea lo es del ser más perfecto que puedo concebir, más grande del cual no puedo concebir nada. Son palabras que hasta el loco del salmo catorce puede comprender. Ahora bien, este ser no puede existir solamente *in intellectu* porque, de ser así, sería posible para mí concebir un ser más perfecto, un ser que además fuera real. Luego Dios forzosamente lo es.

La objeción kantiana a este razonamiento es de todos conocida: la existencia no es un predicado, no añade nada al concepto en cuestión. Esta concepción, señala Murdoch, ya fue anticipada por un contemporáneo de Anselmo, el monje Gaunilo: si se pudiera demostrar la existencia perfecta a partir

¹³¹ Ibid., p. 124.

de la esencia perfecta concebida por mí, entonces podría demostrar la existencia real de cualquier cosa, p.e., una isla perfecta.

Anselmo, opina Murdoch, formula nuevamente y de forma crucial su prueba a partir de esta objeción. La prueba vale solamente para Dios, porque sólo la idea de Dios lleva implícita la imposibilidad de su no-existencia. En otras palabras, Anselmo no habla de algo que es (podría no ser) más grande que todos los demás seres, sino de algo más grande que todos los demás seres concebibles y cuya existencia es necesaria, no contingente. Se comprende que este desarrollo de la prueba la ponga a salvo de la crítica kantiana, pues algo es más perfecto si existe *necesariamente* (propiedad esencial) que si existe no-necesaria o contingentemente. Este punto será importante en el desarrollo del ensayo, ya que Murdoch conectará la existencia necesaria que la prueba ontológica predica de Dios con su realidad no-objetual (395). Así, como afirma Paul Tillich, citado extensamente al comienzo del texto, no podemos entender a Dios como el ser (ente) más grande o más perfecto, es decir, como un ente entre otros.¹³²

(ii) El argumento lógico trata de establecer la *necesidad* de Dios a través de la idea que tenemos de él. El argumento metafísico se preocupa, más concretamente, de la accesibilidad de esta idea por parte del entendimiento humano *a partir de su propia experiencia* (no olvidemos que, para Murdoch, el razonar metafísico apela siempre a la experiencia de la persona). Sobre esta accesibilidad de la idea de Dios radica, precisamente, la duda de Gaunilo. Si el ser de Dios es único, ¿cómo puedo llegar a la idea de Dios como el ser más perfecto (es decir, en relación con los demás seres)? La réplica de Anselmo, fundamental para Murdoch, es que llegamos a concebir la idea de Dios *a partir*

¹³² Ibid., p. 126

de nuestra experiencia de los diferentes grados de bien en la Creación (394, 396). Esta explicación, ofrecida por Anselmo en defensa del argumento lógico, es en sí un argumento metafísico sobre la relación de la necesidad ontológica con el bien moral (y rechaza de paso –señala Murdoch- la posibilidad de un demonio perfecto y necesario). La idea de la necesidad de Dios (o la necesidad de la idea de Dios) sólo se explica satisfactoriamente desde un horizonte moral.

Entonces, y asumiendo nuestro contexto religioso desmitificado ¿qué debemos entender que prueba exactamente la llamada prueba ontológica?

[Quienes] crean que la prueba tal vez demuestra algo, pero no la existencia de un Dios, podrán acudir a Platón y afirmar un status único y necesario para el valor moral, como algo que, de manera singular, no puede ser apartado de la experiencia humana. Algo que, si puede ser concebido, debe ser conocido, de alguna forma, como real. Podríamos asociar esta posición con un concepto de la religión que rechaza un Dios personal y otras creencias sobrenaturales (396).

A pesar del tono cauto y distanciado de esta primera valoración de la prueba, Murdoch entenderá a lo largo del ensayo que la validez de la prueba implica dos cosas ciertas. En primer lugar, la realidad del bien como condición trascendental de la experiencia humana.¹³³ Pero además, la certeza de la no-existencia de un Dios personal tal como hasta ahora lo ha entendido el cristianismo.

En cuanto a lo primero, baste con señalar que la prueba ontológica de Metaphysics culmina formalmente un esfuerzo, ya presente en The Sovereignty, de fundamentar un concepto de bien como trascendente a la experiencia. En éste último texto dicha trascendencia se había conceptualizado a través de alegoría platónica del sol como imagen del bien. Así, el bien es la luz que revela las cosas tal como son, es aquello que nos permite afirmar que tales o cuales cosas son buenas. Pero, al mismo tiempo, el bien en sí, como propone Platón a través de

¹³³ Cf. ANTONACCIO 2000, p. 126.

tantos recursos artísticos, es indefinible y de difícil acceso, al igual que nos resulta difícil mirar al sol directamente. Por eso los textos de The Sovereignty tratan el problema del acceso al bien fundamentalmente a través de la experiencia moral, artística o técnica, y no tanto desde el plano lógico. Es cierto que Murdoch menciona en "On 'God' and 'Good'" la prueba ontológica de Dios en una argumentación en la cual propone para el concepto de bien mucho de los atributos tradicionalmente adscritos a Dios (unidad, perfección, necesidad, autoridad, trascendencia...). Pero para la Iris Murdoch de The Sovereignty la prueba ontológica o la descripción teológica de Dios no tienen validez lógica sino *analógica*, y siempre en virtud de la validez de los argumentos empíricos que establecen la posibilidad de nuestro acceso al bien. O, dicho con sus propias palabras, "cuando la consideramos cuidadosamente [...] entendemos que la prueba ontológica no es exactamente una prueba sino más bien una clara afirmación de fe (*a clear assertion of faith*)", y, por lo tanto, solamente apropiada para aquellos que ya están convencidos. En cambio, y como hemos podido comprobar con anterioridad, la Iris Murdoch de las Gifford Lectures entiende que la prueba de Anselmo, adecuadamente interpretada, sí conlleva una cierta validez lógica en cuanto a la trascendencia del concepto de bien.

La prueba, insiste Murdoch en la segunda parte del ensayo, prueba no solamente el bien sino también la imposibilidad de un Dios personal. Toma como punto de partida el elemento de necesidad adscrito al concepto mismo de ser perfectísimo apuntado por Anselmo. A pesar de las sutilezas que aporta el análisis de J.N. Findlay (411-12), la argumentación que Murdoch toma por válida es bastante sencilla. "La prueba clarifica las razones por las cuáles debemos rechazar a Dios. Ningún ser empírico y contingente puede ser el Dios que buscamos, y aquello que es "necesario" tampoco puede ser Dios" (425). O, dicho con otras palabras, la idea de Dios personal que nos proponen los cristianos es

un sinsentido, puesto que el mismo concepto de realidad divina necesaria excluye la dimensión de persona o ser individual existente (y por lo mismo) contingente. Hablemos, pues, del Absoluto, de una exigencia incondicional de la realidad (moral) y de la misma forma en la que la aprehendemos, o, más sencillamente, del bien, que en cierta manera es todo lo anterior pero que además aparece de una manera mucho más evidente y natural en la experiencia y el lenguaje corriente.

En realidad, la argumentación murdoquiana sobre la no-existencia de Dios resulta *sospechosamente* sencilla. Probablemente porque se asume sin mayor cuestión la identidad entre lo personal, lo individual y lo contingente. La filosofía cristiana, por lo menos en el medievo, no se preguntó tanto por la existencia de Dios como por su *realidad*, que Tomás de Aquino, por citar sólo un ejemplo, describió con el nombre de *esse*, y no de *existentia*.¹³⁴ Y, claro está, esa realidad no tiene por qué ser individual en el mismo sentido en el que una especie se individualiza, o contingente del mismo modo que los seres creados lo son. Más recientemente, encontramos en la obra de Zubiri una radical distinción entre ser y realidad que le permitirá poder hablar de la realidad de Dios. Los detalles de la metafísica de la personalidad son, desde luego, complejÍsimos. Pero, independientemente de que tales modos de razonar lleven a una aprehensión válida de la realidad o no, lo cierto es que para servirse de ellos como hace Murdoch parece requisito necesario entender su contexto sociolingüístico e intentar alcanzar un nivel de precisión conceptual comparable. Esto no tiene nada que ver con afirmar que la metafísica tradicional explique mejor o peor la

¹³⁴ La distinción no es meramente lingüística. Para un tomista contemporáneo como Cornelio Fabro, hablar de un Dios *cuius essentia involvit existentia* –como lo hizo la baja escolástica, influyendo decisivamente en Spinoza– revela una desviación importante del pensamiento de Tomás de Aquino que había de ayudar a forjar el principio inmanentista y, con él, el pensamiento moderno. *Ek-sistentia*: un estar fuera de...¿no es especialmente incorrecta esta formulación para hablar de Dios? Cf. Fabro, Cornelio: God in Exile: A Study of the Internal Dynamic of Modern Atheism, from Its Roots in the Cartesian *Cogito* to the Present Day (1964).

condición humana que el análisis lingüístico o el pragmatismo moral. Pero resulta casi un ejercicio de mala fe filosófica el traducir un complejo (y acaso innecesario, en nuestro tiempo) razonamiento metafísico como el de Anselmo al lenguaje corriente y a la mentalidad religiosa de los intelectuales europeos del siglo XX para luego interpretar su significado en el presente como lo que *verdaderamente* prueba el argumento metafísico en cuestión.

La creencia de que el lenguaje religioso tradicional es antropomórfico y probablemente profundamente inadecuado para referirnos a Dios la comparten hoy en día muchas personas, teólogos como creyentes. Lo que resulta mucho más complejo es definir con precisión qué elementos de los credos tradicionales debemos rechazar por antropomórficos y cuáles no, y qué criterios han de servirnos para justificar nuestra elección. Murdoch denuncia en diferentes momentos que entender a Dios como una persona que ama y con la cual se puede dialogar es inaceptable.¹³⁵ Pero ¿lo es realmente? Si concedemos por un solo momento la posibilidad de una revelación “sobrenatural” o divina de la realidad, tendremos que aceptar que dicho mensaje forzosamente adoptará una forma humana, pues de otra forma no podría ser comprendido y comunicado. Una opción coherente es la de abandonar cualquier uso del lenguaje descriptivo para referirse a Dios. Suponer, en cambio, que un argumento teológico puede demostrar la imposibilidad del Dios de las religiones monoteístas con mayor validez que otros han sabido demostrar su realidad, no lo es.

En cualquier caso, lo que más concierne a nuestra investigación no es entrar a valorar el excurso metafísico de Murdoch a propósito de la prueba, sino más bien comprender el sentido y la relevancia del ateísmo intelectual que propone la obra, y que no aparece de una manera tan directa en ensayos anteriores. Recordemos la prudencia de Murdoch al respecto en el comentario final de “On ‘God’ and ‘Good’”:

¹³⁵ Cf. “Martin Buber and God”, en MGM pp. 461-480.

A lo largo de este ensayo he dado por supuesto que “no hay Dios” y que la influencia de la religión está decreciendo rápidamente. *Ambos supuestos pueden ser disputados.* (361, énfasis mío).

Y pueden ser disputados por dos cosas. En primer lugar, porque, al contrario que en Metaphysics, Murdoch no ofrece fundamentación alguna de la no-existencia de Dios. (Que la influencia de la religión es menor de lo que era es un hecho constatable sociológicamente, al menos en Occidente). Pero también y sobre todo porque la misma autora no está segura de que partiendo de otros supuestos (la realidad de Dios) no se pudiera llegar a las mismas conclusiones morales: éste es el agnosticismo intelectual de Iris Murdoch en The Sovereignty.

136

¿Cuál es, entonces, el sentido del ateísmo intelectual de Murdoch en Metaphysics? No resulta fácil identificar a ciencia cierta las razones que pudieron llevar a Murdoch a dar voz filosófica a su posición religiosa personal. Ciertamente, y como hemos señalado anteriormente, la forma del texto es tal que los puntos de vista más personales de la autora salen a la luz con mayor facilidad que en textos anteriores. Así, el lector de Metaphysics sentirá en muchos momentos de la obra estar ante el resultado de una meditación por parte de una intelectual madura y polifacética y que tiene por objeto comunicar su verdad a quien quiera escucharla. (La autora *speaks her mind*, describe precisamente la expresión inglesa). Pero aquí de nuevo cabe ensayar una explicación más filosófica de sus contenidos, aunque sólo sea porque la

¹³⁶ Se puede entender el “good for nothing” de “The Sovereignty of Good Over Other Concepts” como un rechazo del teísmo tradicional, que ha querido ver en el orden natural un reflejo de la providencia de Dios. Sin embargo, rechazar la finalidad del orden natural no implica automáticamente el rechazo, por ejemplo, de un Dios personal. Precisamente, lo que se duda implícitamente en The Sovereignty es, siguiendo a Wittgenstein, que se pueda hablar con sentido de Dios. Esto, bien entendido, debe llevar a un agnosticismo respecto de tal posibilidad y no a un rechazo de la misma.

negación de Dios no se presenta de pasada sino apoyada, como hemos podido comprobar, por todo un aparato de razonamientos metafísicos y morales.

Hemos apuntado antes como Murdoch se “aprovecha” del contexto religioso europeo para defender su concepto del bien a través de un vocabulario religioso (o, el reverso de la moneda, utilizar el concepto de bien para defender la continuidad de la religión aún sin la creencia en un Dios tradicional.) Un vocabulario, que en cierta manera *enriquece* tanto el concepto de bien como la descripción de sus posibilidades de acceso. El bien es ahora (también) una exigencia incondicional de la estructura de la conciencia humana, de la experiencia moral; la condiciona sin estar condicionada por ella (por la máquina, por la propia voluntad por salir de ella); no es, en este sentido, contingente.¹³⁷

Pues bien, es razonable entender que esta concepción “teológica” del bien que recorre las páginas de Metaphysics provoque una tensión con otras teologías que quieren seguir hablando de Dios en el sentido tradicional. Los textos anteriores de Murdoch no atacan (especialmente) el concepto de un Dios personal porque el pensamiento moral que proponen se basa más en descripciones e interpretaciones de la vida y el lenguaje morales que en argumentos metafísicos (sentido murdoquiano) o teológicos. Así, el concepto de bien –tan importante en The Sovereignty– no necesita ser defendido de la posibilidad de un Dios personal, pues es un concepto derivado de la experiencia (el realismo en las relaciones interpersonales, la virtud en el aprendizaje de un *techne*). De hecho, a pesar de la subordinación de la verdad religiosa a la eficacia moral que propone Murdoch en “On ‘God’ and ‘Good’”, y teniendo en cuenta el escaso interés de la filosofía angloamericana de la época por la temática religiosa, uno no puede por menos que pensar que las prácticas

¹³⁷ En un sentido práctico, el lenguaje religioso permite entender el bien como algo sagrado (512) accesible a través de prácticas religiosas basadas en el ritual (433) como complemento de la mística natural que constituye la atención moral.

religiosas más tradicionales salen reforzadas por el pragmatismo moral descriptivo o platónico que recorre esta obra.¹³⁸

Necesitamos una teología que pueda continuar sin Dios, opina Murdoch en el párrafo final de Metaphysics. ¿Por qué no considerarla una forma de filosofía moral? Bien, responde: siempre que se ocupe de nuestra experiencia de lo incondicional y de nuestra percepción permanente de aquello que es sagrado (512). Frente al método eminentemente descriptivo de sus más importantes ensayos anteriores, Murdoch va a dar sus primeros pasos como “teóloga” en las reflexiones de sus Gifford Lectures. Así, acometerá una conceptualización más directa del bien a través de su método metafísico y del diálogo crítico con otros teólogos contemporáneos, tales como Tillich, Buber o Malcolm. Y es en el contexto de dicho diálogo que Murdoch entenderá la posición teísta tradicional (p.ej., Buber) como una amenaza para su concepto del bien.

Lo cierto es que tanto el ateísmo teológico –esto ya no es un oxímoron- de Metaphysics, como la posibilidad misma de que una pensadora formada en el estudio de la experiencia y el lenguaje morales trate de defenderlo a través de una reinterpretación de una prueba escolástica, puede ser explicado a partir de la percepción de la autora de la exigencia para la filosofía moral que comporta el momento histórico de la desmitificación de las religiones. El argumento implícito no deja de rezumar un cierto historicismo. El cristianismo, considera Murdoch siguiendo a T.S. Eliot, siempre ha sabido transformarse para resultar creíble por una mayoría de fieles (419). En el siglo XX, dicha religión ha respondido a los nuevos tiempos mediante un proceso de desmitificación que, entre otras cosas, nos pide que dejemos de pensar en Dios en sentido literal, es decir, como

¹³⁸ Prueba de ello es el gran interés de teólogos teístas –la yuxtaposición de estos dos términos ya no debe ser considerada redundante- como Gamwell, Hauerwas o Schweiker en su obra. Más aún, Gamwell, partiendo del pragmatismo moral de la autora, considera y argumenta filosóficamente que el pensamiento moral de Murdoch precisa de un Dios personal y providente si quiere tener sentido pleno. Cf. ANTONACCIO 1996, pp. 171-189.

alguien con quien podemos entablar conversación y a quien podemos dirigir nuestras peticiones. Muchos de los que todavía frecuentan las iglesias de hecho ya toman la teología en un sentido no literal (459). Por todo esto, la teología debe ser entendida como una forma o rama de la filosofía moral.

Pero tal argumentación se expone a un buen número de objeciones desde el propio pensamiento moral de Murdoch. ¿Hasta que punto es necesaria *moralmente* la desmitificación de las religiones? O, de manera similar: ¿Si nos hemos resistido a aceptar la necesidad histórica de la validez moral de los lenguajes especializados (científicos, tecnológicos o del post-estructuralismo) por qué debemos aceptar con tan poca crítica la necesidad histórica de dicha desmitificación?

La crítica artístico-trágica del cristianismo parece sugerir que su desmitificación constituiría un paso adelante para purificarlo y así mantener su verdad moral. Pero no es menos cierto que, como hemos concluido, dicho enfoque está empapado de un misticismo filosófico que choca o al menos entra en tensión con uno de los aciertos que Murdoch (artista) reconoce en la religión: su capacidad de proporcionar a los creyentes un lenguaje moral descriptivo y una serie de prácticas que facilitan la atención moral. En este sentido, parece indudable que el discurso religioso en torno a un Dios personal tiene una riqueza descriptiva que difícilmente alcanza la caracterización murdoquiana, no menos metafórica del bien como distante y frío pero que a la vez atrae magnéticamente. O, de igual manera, que Murdoch pierde mucho al querer borrar de nuestra comprensión del hecho religioso conceptos tales como el de confianza, perdón, o amor de Dios (*agape*), fundamentados teológicamente desde un concepto de Dios personal. Por citar un ejemplo significativo, en "Martin Buber and God", Murdoch rechaza explícitamente una teología que establece o describe la

realidad de Dios a partir del modelo de relación interpersonal Yo-Tú (*I – Thou*). Aparte de las alusiones a la prueba ontológica, Murdoch cree que su modelo metafísico (sentido murdoquiano) del bien apela mejor a nuestra experiencia moral que el modelo divino-dialógico. Pero el mejor argumento empírico esgrimido por Murdoch en dicho ensayo en defensa de su postura es el siguiente. La distinción buberiana entre Yo – Tú y Yo – ello (*I – it*) es demasiado simple y demasiado poco comprensiva, ya que “una gran parte, -a veces, la mayor- de nuestra energía y comprensión espirituales tiene su origen en relaciones no-recíprocas con aquello que está más allá (*beyond*) y es diferente (*other*). Nuestra relación con el idioma que estudiamos no es recíproca” (478). Después de leer esto, el lector posiblemente sentirá que el ejemplo elegido, por su trivialidad en comparación con los casos de diálogo (amor, amistad) que marcan nuestra vida, no hace sino debilitar la argumentación de la autora. En realidad, Murdoch no apela a nuestra experiencia para defender su imagen metafísica del bien, sino que nos re-describe la realidad en virtud de un a-priori lógico, la necesidad de ese mismo modelo. La dimensión dialógica de la vida no es tan importante porque con Dios (o el bien) no se *puede* dialogar, y no: la dimensión dialógica de la vida es crucial (hecho empírico) pero no nos sirve para hablar de Dios (el bien) porque éste está siempre “más allá”; o, incluso: el hecho empírico de que mucha gente haya entendido y siga entendiendo su relación con el bien como un *diálogo* quizá deba hacernos replantearnos nuestro concepto de bien o de Dios. Aquí de nuevo, una interpretación de la religión excesivamente idiosincrática –y que será objeto de análisis en el Apéndice 3- no ayuda a clarificar su descripción de la vida moral.

En definitiva, no está del todo claro que el ateísmo de Murdoch en Metaphysics sea del todo coherente con su posición general pragmático-descriptiva. Más bien, parece que su ejercicio de teología en “The Ontological

Proof” y el desarrollo subsiguiente de las implicaciones de la prueba responden más bien a una interpretación *historicista* de la verdad religiosa y del acceso a ella por parte de la reflexión filosófica y que tiene como punto de partida histórico el momento desmitificador del cristianismo en occidente. Quizá tal momento religioso hubiera merecido haber sido objeto de una crítica moral y artística más cuidadosa; lo cierto es que entre sus efectos deben incluirse los primeros pasos teológicos de nuestra autora. Ejercicio que, en contra de su intención, sirve para debilitar su defensa pragmática de la religión como un instrumento (artístico) de descripción moral y una de las más importantes claves para la vida buena.

* * * * *

Hemos podido comprobar en este capítulo cómo Metaphysics as a Guide to Morals marca un hito fundamental en la carrera ensayística de Murdoch. Desde luego, y como ha señalado la crítica, porque en dicha obra se resuelven algunas de los problemas argumentativos que habían quedado pendientes en The Sovereignty of Good. Pero no menos, como hemos sostenido, por la aparición en el *corpus* teórico murdoquiano de una preocupación nueva y muy significativa como es la del pensamiento religioso. La importancia de este nuevo “tema”, ciertamente, puede explicarse parcialmente a partir de factores coyunturales tales como la inusual forma de la obra, o el desarrollo del contexto vital y social de la pensadora. Pero, una vez apuntados estos factores, resulta un hecho incuestionable que el abundante y frecuentemente lúcido pensamiento religioso contenido en Metaphysics, lejos de constituir un *addendum* caprichoso, o una mero excursión intelectual, se integra de lleno en el pensamiento murdoquiano. Y, además, que el recurso de Murdoch a los lenguajes religiosos – en especial, a la mística- permite a la autora defender y argumentar su concepto

trascendente de bien por encima de los paradigmas lingüísticos totalizantes tan en boga en la época de sus *Gifford Lectures*.

En cuanto al análisis de la religión en sí, que ocupa un lugar importante en la obra, Murdoch está dispuesta a someterlo al mismo tipo de crítica al que sometió al pensamiento moral en The Sovereignty of Good: la analogía con la actividad artística. Aquí, si bien mucho de lo dicho sirve para resaltar el valor descriptivo y no meramente expresivo de las prácticas y creencias religiosas – una de las tesis más significativas de la obra- la obcecación de la autora por buscar en cada religión una tragedia perfecta le lleva a exaltar la función mística de las religiones hasta extremos que, ni son verdaderos en tanto que hechos positivos, ni son razonables a la hora de constituir un concepto normativo de religión.

La crítica trágica de la religión es, sin duda, interesante como crítica moral. Sin embargo, como me he esforzado por demostrar, el presupuesto de que la mística, como actitud trágica, es el precipitado moral de la religión, no se adecua a la naturaleza eminentemente social y comunitaria de ésta. Por eso, me atrevo a sugerir, a la luz de otros análisis de Murdoch, que su pensamiento religioso habría salido beneficiado de haber realizado, además de la crítica trágica, una *crítica cómica* de la religión: el análisis de las creencias y prácticas religiosas como intentos frustrados pero fructíferos de aplicación del ideal moral a las contingencias de la comunidad. La función de la comedia como narración que enfatiza la integración de la persona en el grupo sería explorada en el último capítulo de esta investigación.

Apéndice 3: Prejuicios filosóficos (y otros) en el pensamiento religioso de Murdoch

El objetivo principal de la sección precedente ha sido exponer los puntos principales de la crítica de la religión de Iris Murdoch, así como algunos de sus más importantes factores de contextualización. Durante dicha exposición, he realizado una serie de notas críticas a la argumentación de la autora; con ellas he pretendido precisar un número de problemas patentes o latentes en el texto a *partir de la propia reflexión de Murdoch*.

Lo que sigue es una crítica general de su pensamiento religioso. Como cabría esperar, son ya bastantes las páginas que han sido escritas analizando y contestando algunas de las tesis murdoquianas acerca de la religión. En su mayoría, dichos análisis proviene de posiciones teístas o religiosas cuya tesis principal, explícita o implícita, es que incluso desde un análisis exclusivamente ético o moral, el concepto corriente 'Dios' tiene una riqueza significativa y práctica mucho mayor que el de 'bien'.¹³⁹ En el ámbito de nuestra investigación, el interés principal no estriba tanto en señalar defectos, sesgos, u opiniones poco matizadas contenidos en el discurso religioso de Murdoch, sino en entenderlos en el contexto mucho más amplio de su investigación moral teórica y artística, es decir, allí donde los errores de interpretación se convierten en errores filosóficos.

La función mística de las religiones

En primer lugar, la presentación que Murdoch hace de la religión como *fundamentalmente* mística no sólo es una exageración descriptiva sino una deformación importante de un fenómeno social que, precisamente como *social*, debería tener más presencia en su análisis moral. En efecto, Murdoch simplifica peligrosamente el hecho religioso al identificar la presencia social de la religión casi exclusivamente con su función consoladora y, a *fortiori*, la verdad religiosa con la función mística. Esto queda reflejado en las siguiente afirmación de “Comic and Tragic”:

[...] en el pasado fueron muchos los que aceptaron el consuelo fácil de las religiones (¿quién puede culparles por ello?), mientras que una minoría “dura” tomó caminos más verdaderos y elevados. Lo mismo puede decirse del presente, sólo que ahora (en Occidente) quienes buscan el consuelo (*consolation-seekers*) dejan la religión, y los demás se sienten más confundidos y aislados, sin el apoyo de una conciencia mítica compartida por toda la sociedad (139).

Lo que pasa es que el supuesto de que *sólo* lo individual del hecho religioso es bueno o esencial (verdadero) es gratuito. Incluso concediendo provisionalmente que los místicos hayan sabido vivir sus religiones con mayor pureza que la generalidad de creyentes –algo muy cuestionable, como veremos a continuación- , eso no implica que la práctica mística *agote* el significado de una religión; ni mucho menos elimina la posibilidad de que la vida religiosa comunitaria, incluso esa misma mítica social de la que participa la generalidad de creyentes, nos aporte aspectos esenciales de la religión en cuestión. Por ejemplo, el segundo mandamiento de Cristo – ‘ama a tu prójimo como a ti

¹³⁹ Me refiero, sobre todo, a los ensayos de Franklin I. Gamwell, Stanley Hauerwas y William Schweiker publicados en ANTONACCIO (1996).

mismo'- es difícilmente realizable por un místico, o, si lo es, resulta patente que ni su actividad más elevada agota el significado religioso-moral del mandato:.

Y es que, como queda recogido en la etimología misma de la palabra, el componente social de la religión no es ni mucho menos accidental al hecho religioso mismo. Vivir religiosamente no es sólo vivir según una serie de ideales morales y de acuerdo con una cierta visión unificadora de las cosas sino, de manera crucial, vivir inserto en una comunidad religiosa, la que sea. Y este componente social es necesario para explicar el comienzo mismo de la vida religiosa de las personas. Como aclara el teólogo Stanley Hauerwas, quizá el más convincente de los críticos religiosos teístas de Murdoch, refiriéndose al caso cristiano,

[El conocimiento religioso] no surge en nosotros de manera "natural", sino a través de la integración en una comunidad que cuenta con unas prácticas que nos ayudan a reorganizar nuestra vida y relaciones.¹⁴⁰

Precisamente en este respecto, se podría decir que uno de los problemas morales más acuciantes de nuestro tiempo en occidente es que tales comunidades religiosas están dejando de existir. ¿Qué implicaciones tiene esto? Primero, que, irónicamente, Murdoch resulta tener razón al afirmar que con la desmitificación de la religión (cristiana) su carácter místico resulta más evidente. Aunque sea superficialmente, la religión hoy día es más mística que hace unas décadas por el mero hecho de que los creyentes se comunican menos entre ellos en tanto que creyentes. Pero es que, en segundo lugar, la desaparición del aspecto social o comunitario de la religión –una de las fuentes culturales más importantes de las religiones históricas, utilizando la idea de Charles Taylor- hace que esas mismas creencias resulten, al cabo de unas pocas generaciones, completamente ininteligibles. Se puede creer o no creer en Dios, pero el contexto

social significativo convierte esa creencia en algo sin importancia.¹⁴¹ Y esto no es ni mucho menos idéntico a afirmar que las personas que abandonan la religión lo hacen porque ésta ya no les consuela. (Los santos potenciales también la abandonan al entender que su lenguaje ya no dice nada que pueda interesarles).

Siguiendo con la metáfora que hemos empleado anteriormente en este ensayo, resulta evidente que una religión integrada exclusivamente de místicos está condenada a desaparecer, puesto que un místico no suele (no debe) hacer proselitismo. Pero, podría objetar nuestra autora a esta crítica, ¿y la mística natural? Es indudable que, aunque las religiones positivas acaben desapareciendo de la faz de la tierra, los hombres seguirán mirando al cielo y a las cosas bellas en la naturaleza y en el arte y meditando sobre lo más profundo de sus vidas. Desde luego; pero también parece improbable que esa supuesta religión natural pueda compensar la pérdida del legado moral –descriptivo y práctico- de las religiones positivas.

En cualquier caso, la comprensión de nuestra autora del papel tradicional de la mística en las religiones es muy pobre. En realidad, el místico no es sólo un creyente que contempla la divinidad sin intermediarios y que en algún grado rechaza las imágenes de la religión misma, siendo susceptible de ser perseguido o señalado por la autoridad pública. Muy al contrario, el místico se define *socialmente* con respecto a su propia comunidad religiosa: su aislamiento cumple una función específica en dicha comunidad, ya sea ésta profética, de denuncia de las prácticas mediocres de la mayoría, o de ideal a seguir con cautela. En especial en un contexto cristiano, la mística ha cumplido más un papel de “excepción saludable” para la generalidad de los creyentes que de

¹⁴⁰ Cf. ANTONACCIO (1996), p. 206.

¹⁴¹ Cf. el comentario de Hauerwas al respecto en ANTONACCIO (1996), p. 195.

verdadera amenaza para la integridad de la fe. No hay más que fijarse en los casos de místicos cristianos a los que alude Murdoch: San Juan de la Cruz, Meister Eckart, Julian of Norwich.

Como demuestra este somero comentario sobre la función mística en las religiones positivas, el análisis murdoquiano de la religión, aun conteniendo puntos reveladores acerca del valor moral de las religiones históricas, se revela como gravemente insuficiente y, hasta cierto punto, simplista. Por eso cabe preguntarse si la defectuosidad de un análisis tal no es fruto de unos *prejuicios* determinados antes que de el resultado de unas investigaciones concretas. (El que así fuera no carecería de valor de cara a nuestro trabajo). A mi entender, la insistencia de Murdoch en el papel primordial de la mística en las religiones se corresponde muy adecuadamente con la concepción antropológica *atomista* que reflejan tanto sus escritos teóricos como, en mayor medida, sus novelas, y a la cual ya he aludido al comentar su comprensión del amor humano. Destilando una concepción que la obra de Murdoch no explicita, podemos afirmar con cierta seguridad que nuestra autora entiende al ser humano como un individuo eminentemente solitario cuyo proyecto moral también debe serlo: trascender el sistema erótico-egocéntrico de su psique para alcanzar una mejor aprehensión de las cosas y las personas alrededor de él.

Aquí cabe recordar lo dicho anteriormente acerca de la ausencia en Murdoch de un tratamiento filosófico-moral de algo tan importante en la vida de las personas como es la amistad: una relación no erótica, o, con mayor propiedad, donde las partes comparten el amor por un bien común. Esta es, *mutatis mutandis*, la relación mútua de los fieles en una comunidad religiosa, donde comulgan (comunican) en una misma relación con un tercer término. Pues bien, en Murdoch, el amor es, más que nunca, algo individual, oscilando

entre los dos extremos del erotismo posesivo de tantos de sus personajes y la mística despersonalizadora de los pocos que merecen el nombre de “santos”.¹⁴² El hecho de que las novelas de Murdoch apenas contengan descripciones realistas y relevantes de relaciones de amistad entre sus personajes puede y debe ser tomado como un “error filosófico” y, desde luego, como un reflejo indudable de tal concepción atomista.

Por supuesto, se puede interpretar el prejuicio atomista a partir de muy diversos factores. Algunos de ellos individuales, tales como el status de hija única de Murdoch, su formación religiosa individualista o el sentimiento de su identidad irlandesa dentro de Inglaterra.¹⁴³ Otros, no menos importantes, de carácter social, como el liberalismo e individualismo tan característicos de la vida británica, y que hace que las relaciones interpersonales sean marcadamente diferentes a –por ejemplo- aquellas más características de nuestro país, y donde pueden primar virtudes (términos morales secundarios) de marcado carácter individualista tales como la responsabilidad, la veracidad, la racionalidad o la independencia.

Las anteriores son, desde luego, condiciones favorables para que Iris Murdoch desarrollase su particular concepción de la religión; sin embargo, debemos cuidarnos de la tentación tan común en biógrafos e historiadores de las ideas y que lleva a muchos de ellos a explicar la obra intelectual más completa a partir de variables psicológicas y sociales. La obra de Murdoch, como la de cualquier otro pensador, está influida por su contexto vital (social y personal); en especial en cuanto a las direcciones concretas que aquella pueda adoptar. Pero

¹⁴² En realidad, el caso típico combina las dos facetas: un personaje erótico que a través de numerosos avatares acierta a lograr algunos (escasos) momentos de atención desinteresada ante las cosas. El que estos avatares sean presentados como factores externos a la actividad de la conciencia del sujeto, estima Hauerwas, refuerza la idea de que la mística natural como proyecto personal (y no comunal) es un modelo moral y religioso inadecuado. Cf. ANTONACCIO 1996, p. 207.

esto no debe ser óbice para que el crítico se pregunte por aquellos contenidos, posiblemente esenciales a la cuestión, que la autora deja de lado sospechosamente.

Los conceptos religiosos

Nos hemos ocupado de la particular interpretación de la función mística religiosa que nos ofrece Metaphysics no tanto por el hecho mismo de traer a la luz sus aspectos más inadecuados como por indagar en aquello que pueda revelarnos acerca del pensamiento de la autora. El error filosófico aquí no sería, por tanto, el interpretativo –la interpretación podría no ser *relevante* al proyecto de Murdoch- sino presumiblemente, *descriptivo*: la concepción antropológico-moral subyacente a dicho análisis y que le lleva a interpretar normativamente una serie de fenómenos religiosos muy concretos y relativamente bien delimitados en la historia de las religiones positivas. (Decimos presumiblemente porque sería injusto entrar a analizar dicha concepción sin antes abordar con todo detalle el estudio de la ficción de Murdoch).

Pero el tratamiento de la religión en Metaphysics también es defectuoso filosóficamente en al menos otro importante sentido. Y es que Murdoch alude a numerosos conceptos religiosos sin someterlos a la menor crítica hermenéutica, asumiendo sin más el significado que han llegado a tener en el lenguaje corriente (histórico, local, etc.). Aquí, el verdadero problema en cuanto a la unidad de su investigación moral radica en el hecho de que un historicismo lingüístico tal debilita su tesis de que el lenguaje religioso no es meramente expresivo (Cupitt) o circunscrito a un juego de lenguaje concreto (Malcolm), sino

¹⁴³ CONRADI 2001b considera que el origen irlandés-protestante de Murdoch (*Protestant*

que es y debe seguir siendo descriptivo de la realidad moral. Expliquemos esto mediante un ejemplo.

En “Comic and Tragic”, Murdoch afirma que hay en el mundo pocos casos de gran arte o de verdadera religión; poca santidad, pocos santos y sí mucha superstición y sentimentalismo (130). El contexto es, evidentemente, la analogía entre el arte y la religión, y cómo en ambos ámbitos los seres humanos solemos frecuentar y fomentar las formas respectivas que más nos consuelan –las más compatibles con nuestro egocentrismo- por encima de las verdaderas. Pues bien, en dicha frase, como a lo largo del texto, Murdoch se refiere a la santidad (*holiness*) y a los santos (*saints*). Y lo hace, como se podrá imaginar el lector a partir de todo lo que hemos dicho hasta ahora, en desde el plano exclusivamente moral de su pensamiento. Un santo es aquel que, sintiéndose magnéticamente atraído por el bien, lo aprehende como una exigencia incondicional en su vida y busca actualizar dicha exigencia en todos los aspectos de su existencia (pensamiento, actos...). En un esfuerzo tal, se ve obligado a rechazar todas las formas de consuelo y gratificación personales –a menudo procedentes de las propias religiones positivas- que puedan apartarle de la verdad última de su condición. Esta es, aproximadamente, la santidad según Murdoch. (No hay más que recordar a Brendan Craddock). Y lo es también, aún más aproximadamente, en el uso más corriente del término. Es un santo –decimos-: es una gran persona (exista Dios o no exista Dios).

El problema es que si queremos utilizar el concepto ‘santidad’ para referirnos no ya a la descripción contemporánea de la vida moral a partir del lenguaje corriente sino a la crítica de las *posibilidades* morales que nos ofrece la religión, debemos tener muy en cuenta que ese concepto ha sido utilizado a lo largo de la historia precisamente para referirse a algo que excede o supera la

Irishness) hizo de ella, como de Elizabeth Bowen, una persona naturalmente apartada (29).

dimensión moral. Así ha sido por lo menos en las grandes religiones monoteístas. Como menciona Rudolf Otto en su clásica obra sobre lo sagrado, decir que Dios es santo –como hace el Antiguo Testamento–, envuelve, desde luego, una dimensión moral, pero quiere decir mucho más.¹⁴⁴ Un “más” que permite que sigamos hablando de Dios como tremendo, misterioso y hasta “injusto”, en un sentido moral, como tan bien nos ha recordado Kierkegaard en Temor y Temblor. Una concepción de santidad que nos invita a hablar de los santos no simplemente como personas buenas o justas o que cumplen la ley sino, quizá igual de misteriosamente, como personas que confían en Dios. (El caballero de la fe del mismo Kierkegaard, que el autor se imagina como un recaudador de impuestos). Por lo tanto, en este caso histórico tan importante, reducir el concepto *religioso* de “santidad” a la santidad moral que propone Murdoch o al significado del término en el lenguaje corriente de nuestros días en nuestro ámbito cultural equivale, finalmente, a imposibilitar el uso alternativo del término que nos propone la religión y la riqueza significativa que éste pueda aportarnos. Sea o no real el Dios judeocristiano, sería concebible recuperar un concepto de santidad más rico que el que utiliza Murdoch para describir una cierta relación de algunas personas con otras o con sus ideales morales o, por qué no, con el propio bien que propone nuestra autora.

De nuevo, el problema subyacente puede ser, como apuntamos en otro contexto, el historicismo de Murdoch a la hora de abordar la cuestión del lenguaje religioso. Un prejuicio que, concretado en el cuestionable resultado de la desmitificación de la religión en occidente y en la aún más cuestionable implicación de que el pensamiento religioso contemporáneo debe pasar a ser competencia de la filosofía moral, hace que el significado original de los conceptos religiosos –independientemente de que las religiones surjan de Dios o

¹⁴⁴ Cf. el comentario sobre Otto en la obra póstuma de X. Zubiri: El problema filosófico de la

de los hombres- no pueda ser incorporado en lo que, según Murdoch misma, constituye la crucial aportación descriptiva de las religiones a la reflexión moral.¹⁴⁵

historia de las religiones, p. 20-21.

¹⁴⁵ La santidad no es, desde luego, el único concepto religioso que Murdoch reinterpreta en Metaphysics. Sin embargo, y desde la perspectiva de esta exposición, un ejemplo tan importante es suficiente para clarificar el posible error filosófico de la falta de esfuerzo interpretativo de Murdoch. Pero la autora también tiene cosas que decir sobre la culpa (486) y la redención (130). Sobre éste último concepto, Murdoch afirma que es un concepto emotivo, pero bien estructurado, y que puede existir sin Dios (130). El que un concepto no necesite de Dios no quiere decir que no debamos indagar en su uso original (que sí podía presumir la realidad de Dios) si es que queremos extraer del concepto su mayor valor descriptivo.

CUARTA PARTE.

EL REALISMO MORAL DE LA FICCIÓN

DE IRIS MURDOCH

A novel must be a house fit for free characters to live in; and to combine form with a respect for reality with all its odd contingent ways is the highest art of prose.

Iris Murdoch. "The Sublime and the Beautiful Revisited"

Capítulo 7. La exposición del problema moral

Hasta el momento, esta investigación se ha preocupado exclusivamente del desarrollo del pensamiento de Murdoch a través de sus ensayos teóricos. En esta última parte, por el contrario, nos adentramos en los contenidos de su quehacer literario en un intento de completar, corregir o matizar la descripción que la autora nos propone de lo que he venido llamando el problema moral fundamental.

Evidentemente, cualquier intento de incluir (combinar, unificar, sintetizar) en un mismo análisis discursivo las dos vertientes de la actividad intelectual de Murdoch, la teórica y la artística, conlleva riesgos importantes para la interpretación de cada una de esas actividades. Por un lado, el crítico literario puede sentirse inclinado a realizar una “exégesis” de la producción artística de la autora en virtud de sus teorías literarias o, incluso, del conjunto de su psicología moral. El peligro de este enfoque radica en la excesiva seriedad con la que se toman esas teorías, y que puede llegar a ahogar cualquier otra interpretación de los hechos literarios, o de hacernos olvidar que la pluralidad de interpretaciones de un mismo texto es un hecho con el que suele contar el buen artista. En cualquier caso, como apuntó Northrop Frye en su clásico The Anatomy of Criticism, existen razones importantes para pensar que rara vez es el autor el mejor crítico de su obra.

En el otro extremo, una investigación “filosófica” de la obra de Murdoch puede servirse de aspectos más o menos concretos de su producción artística con el fin de justificar o aclarar tales o cuales conceptos o razonamientos

apuntados por la autora en sus escritos teóricos. El supuesto sobre el que se asienta este enfoque es que no hay (no puede haber) nada de enjundia filosófica en la ficción de Murdoch que no esté ya de alguna manera codificado o anunciado, si quiera de forma esquemática, en su discurso teórico. Como pudimos comprobar en el Apéndice 2, el defecto de este enfoque no consiste tanto en forzar una interpretación excesivamente simplista y reduccionista del fenómeno literario en cuestión –lo que sería, en todo caso, el problema del crítico literario- como en *no explotar al máximo su potencial explicativo*. Como insistiré más adelante, las verdades a las que tiene acceso el registro descriptivo ficcional no tienen porqué ser traducibles a un lenguaje más estrictamente filosófico.

En este sentido, bastará anticipar un solo ejemplo. Quien recorra la ficción de Murdoch en busca de argumentos que desarrollen explícitamente la presentación teórica murdoquiana de las exigencias de la vida moral probablemente reparará en la figura de Rupert Foster, en *A Fairly Honourable Defeat* (1970). Rupert es, superficialmente, uno de los más claros casos de *alter ego* de la Murdoch filósofa en sus novelas. Aunque trabaja como funcionario –al igual que Murdoch durante un tiempo- su formación y preocupaciones filosóficas le han llevado a escribir un libro sobre Ética de clara inspiración platónica. De hecho, la primera parte de la novela nos muestra en Rupert un hombre felizmente casado, seguro de sí mismo, y erigido en fuente de inspiración y consejo permanente de quienes le rodean. “Love is the last and secret name of all the virtues” – le dice a su cuñada, Morgan, al cabo de una de sus conversaciones. Más tarde, en conversación con el demónico Julius King, sostendrá la validez del concepto de bien con unas palabras que podrían haber sido extraídas de “The Idea of Perfection”:

You seem to hold some general view which makes you blind to obvious immediate things in human life. We *experience* the difference between good and evil, the dreariness of wickedness, the life-givingness of good. We experience the pure joys of art and nature. We are not pitiful sparrows and it is theological romanticism to say that we are. All right, we are without guarantees, but we do know some things for certain. (204)

Sin embargo, y pese a la elocuencia de Rupert, la segunda parte de la novela trae su caída más absoluta, y desenmascarando ante el lector su profunda *hubris* filosófica y personal. Esa misma vanidad le lleva a caer en el enredo sentimental que le prepara Julius y en virtud de la cual será infiel a su mujer con Morgan, hermana de ésta. Por si fuera poco, será su hijo Peter –en cuya educación ha fracasado a todas luces- quien despedazará su tratado, producto de ocho años de trabajo. Por último, Rupert acabará flotando en su piscina, en circunstancias sin aclarar pero que sugieren el suicidio.

La cuestión aquí es que, si Rupert puede resultar interesante por su personificación de algunas de las máximas de la psicología moral de Murdoch, su fracaso absoluto como personaje es aun más interesante –y, en cualquier caso, debería ser insoslayable-, pues su destino no puede sino entenderse como un comentario tácito por parte de la autora sobre su propia posición teórica. En este sentido, la biografía oficial de Murdoch apunta cómo numerosos comentarios que Murdoch anotó en su diario durante el período de redacción de la novela (1968-69) reflejan serias dudas sobre el pensamiento de inspiración platónica que había culminado en la publicación de The Sovereignty of Good.¹⁴⁶ Sea como fuere, parece claro que el contrapunto irónico a su descripción teórica ofrecida aquí (como en otros lugares) por Murdoch no debe escapar la atención del filósofo.

El supuesto filosófico –verdadera hipótesis de trabajo de esta investigación- de que existe, al menos, un *residuo* de verdad sobre la condición

¹⁴⁶ Cf. CONRADI 2001b, pp. 501-2.

moral humana en las novelas de Murdoch que escapa a su obra teórica, está avalado por otra consideración. Y es que, sencilla y categóricamente, resulta un error clasificar a Murdoch como novelista filosófica o autora de los llamados *romans d'idées*. En primer lugar, porque ella misma ha rechazado esa categoría en numerosas ocasiones.¹⁴⁷ Por supuesto, la filosofía aparece en muchas de sus novelas; a menudo, como en A Fairly Honourable Defeat, a través de filósofos aficionados o profesionales. Pero esta observación es generalizable a todas aquellas disciplinas intelectuales y profesionales con las que Murdoch tuvo un contacto significativo, tales como la historia del arte, la filología clásica, el psicoanálisis, la actividad artística, el funcionariado, etc. Como también ha repetido la autora, es natural que los escritores escriban sobre (o utilizando) aquellos ámbitos de la sociedad que mejor conocen; sobre todo en un género que tradicionalmente ha demandado realismo y atención por los detalles más cotidianos.¹⁴⁸ Por poner un ejemplo cercano a nosotros, a nadie le ha extrañado que Pío Baroja, de formación médica, haya poblado sus novelas con médicos y enfermos.

Pero es que el realismo literario de Murdoch en ningún caso otorga a los conceptos y teorías filosófico-morales un papel protagonista. Ninguno de sus personajes se siente, por ejemplo, acosado por un concepto o una interpretación del mundo (Roquentin). Pocos se sienten especialmente atraídos por ideales teóricos o programáticos y, cuando los persiguen, la trama suele desenmascarar esos ideales como otro engranaje más de la máquina. Pensemos, de nuevo, en Rupert; pero también en aquellos personajes que entran o desean entrar en religión, tales como Cato en Henry and Cato o Bellamy en The Green Knight.

¹⁴⁷ Cf., *inter alia*, DOOLEY, p. 225.

¹⁴⁸ Cf., por ejemplo, EM p. 19. Todo esto no es óbice para que alguna de sus novelas pueda contener demasiada filosofía explícita. Me estoy refiriendo, sobre todo, a Under the Net, donde destaca, en este sentido, el personaje Hugo Belfounder y, quizá sobre todo, el diálogo filosófico The Silencer que escribe Jake Donaghue inspirado por aquél.

Precisamente, los conceptos filosófico-morales –o, simplemente, morales– revelan su importancia en tanto que son utilizados por los personajes murdoquianos *para comprender y manejar una realidad que típicamente les supera*. (Como insistiré después, parte del interés filosófico de leer la ficción de Murdoch estriba en su convincente exposición del uso que las personas hacemos de los términos morales, especialmente los que ella llama secundarios.)

Otra cosa es que, debido a su bagaje cultural alto, el discurso de muchos personajes murdoquianos pueda parecernos excesivamente culto o “filosófico”, hasta el punto de hacerles perder su poder de representar al común de los agentes morales en los que se interesaría la reflexión filosófica. Recordemos, en este sentido, el alto registro intelectual de los monólogos interiores sobre el amor de Charles Arrowby en The Sea, The Sea, o de Bradley Pearson sobre la contingencia en The Black Prince. Pero esto tampoco debe desanimar una lectura filosófica seria de sus novelas. Primero porque, como cualquier lector educado reconoce en la práctica, lo que nos hace interesarnos por un personaje o sentir empatía por él no es el que su extracción social o nivel intelectual se corresponda con el nuestro, sino el tipo de avatares morales genéricamente humanos con los que tiene que habérselas: el amor, la muerte, la lucha por conseguir algo que se estima valioso. Si no fuera así, nadie leería, hoy en día, a Shakespeare, Tolstói o Clarín. Por otro lado, la alta formación intelectual de muchos de sus personajes permite a la autora, sin salirse del realismo, introducir una serie de “juegos” simbólicos intratextuales que alumbran los mecanismos a través de los cuales la ficción, o la conciencia mítica de una sociedad, puede alimentar su modo de ser cotidiano. (Análogamente, la profusión de médicos y enfermos permite a Baroja expresar una visión del mundo en términos poderosamente corporales). Así, y de una manera más o menos explícita

dependiendo de la novela, nos encontramos en la ficción muroquiana importantes referencias a mitos clásicos, cristianos y medievales, que de formas diversas enriquecen los textos en los que se insertan.¹⁴⁹

En definitiva, y por todo lo expuesto anteriormente, mi intención en esta última parte de la investigación es considerar la obra literaria de Murdoch –en concreto, sus novelas- como un cuerpo autónomo con respecto a sus escritos teóricos, y que por tanto, debe ser leído, disfrutado y criticado con independencia de aquéllos. (Lo que no es óbice para que *después* se puedan comparar y contrastar las conclusiones que saquemos de esta lectura con las de análisis precedentes).

En estricta continuidad con el objeto de esta investigación, un primer momento de esta aproximación filosófica a la ficción de Murdoch consistirá en acudir a sus novelas en busca de descripciones convincentes del problema moral de la aprehensión de la contingencia por parte de sus personajes. Desde esta óptica, cualquiera de las veintiséis novelas constituye una exposición detallada de cómo una o (normalmente) varias personas interpretan y se adaptan a una contingencia principal que marca el inicio de la trama. A su vez, esta contingencia puede adoptar las formas más variadas: un reencuentro motivado por el fallecimiento de alguien (p.e., An Unofficial Rose, Henry and Cato), amoroso (Under the Net, The Sea, The Sea, A Severed Head), hasta la vuelta o aparición en un grupo bastante homogéneo de un personaje extraño y poderoso, normalmente extranjero (The Green Knight, A Fairly Honourable Defeat, The Flight from the Enchanter) o cualquier otro tipo de revelación personal. En definitiva, si en el capítulo cuarto exploramos la defensa

¹⁴⁹ Mito clásico sería el de Medusa, utilizado en A Severed Head, o la identificación de Apolo con el Eros negro de The Black Prince. En cuanto al relato cristiano, la propia Murdoch ha señalado que A Fairly Honourable Defeat puede leerse como una alegoría teológica de un mundo en el cual Cristo (Tallis) y Satán (King) combaten por el alma humana (Morgan). Finalmente, tanto el título

murdoquiana de la novela como espacio literario de investigación moral por excelencia, en lo que sigue trataré de resaltar aquellos aspectos formales de la narrativa murdoquiana que mejor se ajustan a tal fin.

Pero el estudio de la descripción del problema moral en la ficción de Murdoch no puede limitarse a situar y comentar una serie de descripciones literarias locales y concretas. Sobre todo cuando Murdoch, lejos de ser una novelista esporádica, ha dejado un legado de veintiséis novelas que reflejan con numerosos matices un auténtico *mundo* moral murdoquiano. ¿Qué quiere decir esto? Pues algo análogo a lo que pueda significar aludir a un mundo proustiano o dickensiano: un rico sistema de posibilidades literarias –y, por extensión, morales- que, como todo arte, nos seduce para que veamos las cosas de una forma y no de otra. En el caso que nos ocupa, cualquiera que haya leído siquiera tres o cuatro novelas de Murdoch reparará en que, por muy logrado que un personaje pueda estar en tanto que individuo –no lo olvidemos: un objetivo programático de la autora que no siempre se ve satisfecho- a menudo no puede evitar caer en uno de una serie de *tipos* de personaje murdoquiano. Y es que, como la crítica ha repetido de las más diversas maneras, el mundo de Murdoch lo pueblan tipos bastante bien definidos: artistas, místicos, personas buenas pero ininteligibles, extranjeros dotados de algún tipo de magia (*outsiders*), jóvenes que rechazan la moral de sus padres, etc. Por otro lado, y además del problema de la caracterización, un análisis adecuado del mundo murdoquiano –o del de cualquier otro novelista- exige preguntarse por otras facetas de su narrativa, tales como el papel del azar, el ritmo de los acontecimientos, o la atención que el novelista presta a la descripción de los paisajes u objetos materiales.

como la trama de [The Green Knight](#) nos remiten inequívocamente al romance medieval inglés [Sir Gawain and the Green Knight](#).

Un apunte más sobre esta cuestión. El mundo de un autor o de un corpus literario no lo agotan los contenidos de sus obras en tanto que realidades postuladas dadas o puestas sobre la página. Pues para llegar a través del análisis al mundo que reflejan esos contenidos, la naturaleza misma de la obra literaria nos exige también abordar la cuestión de la *respuesta del lector* al texto que el autor pone delante de él. Tal preocupación, bien entendida, no sugiere que nos dejemos seducir por alguna de las teorías posmodernas al uso sobre el acto de la lectura ni, mucho menos, sobre la desaparición del autor. Sencillamente, nos invita a tener en cuenta el hecho de que hasta el menos hábil de los creadores literarios escribe desde la conciencia de que su texto será leído, p.e., de forma lineal y no sinópticamente, y que esa conciencia influye de forma muy natural en la disposición de los contenidos narrados. Pues bien, en el caso de una narradora tan inteligente como Murdoch, referirse a la dialéctica entre autora y lector en sus novelas se hace a todas luces imprescindible para entender más plenamente el mundo que pone ante nosotros. En concreto, en el capítulo octavo ilustraré el proceso, recurrente en no pocas novelas de la autora, mediante el cual el lector es guiado por pasos análogos a los de los personajes hacia el descubrimiento de la identidad, diferencia e independencia de una realidad personal aparentemente poco atractiva.

Por lo tanto, la cuestión de la respuesta del lector a la obra, tanto en su conjunto como a lo largo de la lectura, no es un asunto baladí. Debates de crítica literaria al margen, el hecho incuestionable de que el creador crea *para alguien* exige preguntarse por la reacción de este lector ante el texto propuesto. Pero además, la consideración de la importancia del lector en la determinación significativa de la obra (incluso en el proceso mismo de creación) debe imponer un elemento de cautela a cualquier lectura filosófica de la misma. Pensemos, por un momento, en el acto de lectura de una novela –en general, en el proceso de

disfrute de cualquier obra de arte- como un contrato entre dos partes. (Esto ya lo propuso Freud). El lector se compromete a leer la novela en su totalidad; a su vez, exige *ser entretenido* por el autor. Normalmente, y en condiciones que en Occidente se aproximan a la competencia perfecta entre diferentes autores y textos, una lectura aburrida se interrumpe. Pues bien, en el ámbito de la investigación filosófico-moral de las obras literarias, podemos, por “deformación profesional”, sentirnos inclinados a analizar los textos literarios como si su finalidad primordial fuera la de iluminar y no la de entretener. Pero esto sería un error importante ya que, como tanto insiste Murdoch, la novela es una actividad discursiva reveladora de verdades morales *precisamente en tanto que novela* (entretenimiento), y no como pseudo discurso filosófico.¹⁵⁰

Todo esto engarza perfectamente con la última preocupación de esta parte de la investigación. El análisis filosófico-moral de un corpus novelesco no sólo debe preocuparse del mundo que se propone al lector (qué se propone, cómo se propone), sino también de las consecuencias filosóficas o descriptivas de las elecciones literarias del autor. Aclararé lo que quiero decir afirmando que adoptar el realismo literario como estilo propio en la segunda mitad del siglo XX sugiere, en tanto que posición literaria, una serie de cosas que no hubiera sugerido a finales del siglo XIX. La elección de estilo literario no es exclusivamente una elección pragmática sino que, en tanto tiene lugar en un momento determinado de la historia de la cultura, comporta un comentario –cuando no una revisión- de los presupuestos formales e ideológicos de aquélla. Por citar el caso más significativo para esta investigación, la narrativa realista de Murdoch revisa inteligentemente la conciencia literaria romántica –en el sentido más amplio- de nuestras expectativas como lectores. En el último capítulo de esta investigación me centraré en uso que la autora hace del humor y del género cómico como

¹⁵⁰ Murdoch explicita esta creencia en entrevista con Bryan Magee. Cf. EM pp. 3-31.

rasgo más significativo de su crítica y, en un sentido positivo, de su descripción de la importancia moral de la otredad, diferencia e impenetrabilidad del individuo.

* * * * *

El corpus novelesco de nuestra autora abunda en detallados casos o ejemplos de lo que a lo largo de esta investigación he venido llamando el problema moral fundamental. Típicamente, el personaje murdoquiano se ve obligado, desde su idiosincrasia particular, a aprehender nuevamente la realidad que le rodea y la suya propia en virtud de uno o varios acontecimientos que escapan de su determinación. Por su parte, la trama de la novela se encarga de revelar –a menudo trágica o cómicamente- la falta de adecuación entre esa nueva aprehensión y el estado de las cosas. Como afirma Peter J. Reed en su prólogo a A Fairly Honourable Defeat:

Una de las situaciones preferidas de Murdoch consiste en llevar a un personaje a un punto en el cual sus percepciones solipsistas ya no responden a la realidad que le rodea. Un fracaso que conduce a alguna forma de desintegración psicológica, hasta que una serie de revelaciones o descubrimientos facilitan en el personaje un nuevo estado de auto-conocimiento.¹⁵¹

Como en sus escritos teóricos, Murdoch nos invita a lo largo de su ficción a considerar estos procesos de ajuste entre sus personajes y la realidad en la que se insertan, así como los avatares que de ellos se derivan- como una dialéctica entre forma aprehensora y realidad contingente. Por ello, en este primer apartado del capítulo voy a distinguir en la ficción murdoquiana tres tipos principales de imposición de forma sobre la realidad contingente por parte de sus personajes: el artístico, el religioso, y el filosófico. Son, si se quiere, tres

¹⁵¹ Cf. A Fairly Honourable Defeat. Londres: Penguin, 2001.

“lenguajes” o modos de pensar utilizados por los mismos para habérselas con un mundo que de repente se les impone como profundamente extraño y ajeno a su control. No nos estamos refiriendo, desde luego, a modos de pensar y actuar que aparezcan independientemente. (Un personaje puede hacer de sus prácticas religiosas una obra de arte). Sin embargo, abordarlos por separado ayuda a identificar con mayor claridad cuáles son las limitaciones y hasta los peligros morales que Murdoch detecta en cada una de estas formas de codificar el mundo.

7.1. La destrucción de la forma filosófico-social en A Fairly Honourable Defeat

Murdoch escribió en “On God and Good” que una buena pregunta que podemos hacernos sobre cualquier filósofo es: “de qué tiene miedo? (359). En una entrevista publicada por primera vez en 1983 John Haffenden planteó a Murdoch esa misma pregunta. Esta fue la respuesta de nuestra autora:

I think I'm afraid of somehow finding out that it doesn't really matter how you behave, that morality is just a superficial phenomenon. I don't think one could find this out, it's just a bogey; the impossibility of finding it out is very deep in moral philosophy. I don't believe in God, but I think morality is fundamental to human life.¹⁵²

Para Murdoch, la posibilidad de que lo que corrientemente denominamos como moralidad *no* sea un rasgo fundamental de la vida humana resulta difícilmente investigable por medio de razonamientos filosóficos. Sin embargo, la cuestión sí se plantea en varios lugares de su ficción, normalmente a través de personajes de corte *demoníaco*. Se trata, generalmente, de nihilistas excepcionalmente atractivos tanto para el resto de los personajes como para el

lector, y, por lo mismo, dotados de un enorme poder dentro de la trama narrativa. Entre todos ellos destaca, sin duda, el mencionado Julius King en A Fairly Honourable Defeat (FHD).

He señalado anteriormente la conexión que la crítica ha trazado entre Rupert Foster, personaje de FHD y la Iris Murdoch autora de textos tales como The Sovereignty of Good. Rupert, como Murdoch, sabe articular una concepción platónica del bien sin salirse del ámbito de la experiencia humana. Además, como nuestra autora, goza de una reputación de buena persona entre quienes le rodean. Por si fuera poco, su vocabulario moral, tal como sale a relucir en sus conversaciones y en sus pensamientos, prima el amor como guía moral más importante. Por todo esto, se puede entender que, cuando al final de la primera parte de FHD, Julius acusa a Rupert de mala fe al querer ignorar la posibilidad de que la realidad y diferencia del bien y del mal no sean sino un ejercicio de superstición, Murdoch está metiendo el dedo en la llaga de la creencia que sustenta su pensamiento.

Sea como fuere, el ejercicio de autocrítica filosófico-moral desarrollado en FHD resulta filosóficamente interesante por varias razones. En primer lugar, porque en esta novela se apunta, acaso con más clarividencia que en ninguna otra, a los riesgos *morales* inherentes a la práctica filosófica. Pues, en definitiva, *también* el discurso de la filosofía moral, en tanto que ejercicio de imposición de forma sobre la realidad contingente, puede ser instrumentalizado por el psiquismo para alcanzar sus fines egocéntricos; sobre todo en un contexto social que valora positivamente la elocuencia en ese discurso. En segundo lugar, los contenidos de FHD insisten en las limitaciones descriptivas de los conceptos filosóficos, sobre todo a la hora de enfrentarse a situaciones gobernadas por la pasión amorosa. Finalmente, el tratamiento del personaje de Rupert y, en menor

¹⁵² Cf. DOOLEY, pp. 132-3.

medida, el de Axel, comportan una interesante crítica del vocabulario moral del liberalismo. Desarrollemos estos puntos más detalladamente.

7.1.1. La destrucción socrática de Rupert Foster

He aludido anteriormente al diálogo que, a solas, mantienen Rupert y Julius. Se trata de un intercambio dialéctico especialmente importante en el conjunto de la novela, ya que durante el mismo sale a relucir el cinismo inteligente y discutiblemente realista Julius King, quien manejará a su antojo a los demás personajes (con excepción de Tallis Browne) a lo largo de la segunda parte de la obra.

Por otro lado, se trata de un texto que de diferentes maneras remite al lector al mundo de los diálogos platónicos. En el sentido más obvio, Julius alude repetidas veces a Platón: tilda de platónico, en un sentido despectivo (nietzscheano), al manuscrito de Rupert (203) y cita las Leyes como prueba de las reservas del Platón anciano ante la posibilidad de mejora moral en los individuos (206). Por último, pregunta irónicamente a Rupert si en la fiesta de presentación de su *magnum opus* se espera de los invitados que pronuncien discursos filosóficos como los del Banquete. Como ha señalado Peter Conradi, esta observación apunta al hecho de que, como en el caso de ese diálogo platónico, FHD tiene como tema principal el amor y, sobre todo, la defectuosa correspondencia entre los panegíricos teóricos o ideales de cada uno de los participantes y su realización en la práctica.¹⁵³

Pero hay otra cualidad platónica en el diálogo entre Rupert y Julius –y, por extensión, de toda la novela- que no ha sido percibida por la crítica. Es evidente

que este “diálogo” murdoquiano termina en un estado de *aporia* tanto para Rupert como para el lector. La defensa que Rupert ha hecho de la aplicación del concepto de bien no ha resultado del todo satisfactoria, y ha dejado en él un poso de duda sobre su propia posición que buscará eliminar a base de conclusiones simplistas y poco meditadas. A su vez, esta aporía dialéctica prefigura el fracaso de su panegírico sobre el amor, tanto el teórico –su manuscrito acaba despedazado- como el práctico, que termina con su suicidio. Pero quizá lo más sorprendente es la fuerza dialéctica y personal de su oponente, Julius King, que llega a recordar la figura del orador Caliclés en el diálogo platónico Gorgias. Y es que dicho diálogo es quizá la investigación platónica más convincente de las dificultades de la posición de Sócrates, tanto relativas a su método como a su discurso sobre la justicia, virtud a la que, según él, debe seguir la retórica de Gorgias. Por un lado, el método dialéctico fracasa al no conducir a las necesarias *homologiai* entre los interlocutores; por si fuera poco, y a pesar del acuerdo inicial de mantener la brevedad de las intervenciones, Sócrates –especialmente en el intercambio con Caliclés- precisa de intervenciones cada vez más largas, que hacen que, irónicamente, el diálogo socrático degenera en un ejercicio de retórica por su parte. Por otro lado, la tesis de que la oratoria –y, por extensión, la razón- no sigue más criterio que el de la utilidad social o política queda reforzada por el *ergon* del diálogo, que insiste en el prestigio e inteligencia de quien la mantiene.

Indudablemente, Julius King es un Caliclés contemporáneo: a lo largo de la novela y, en especial, en el intercambio reseñado, defiende una concepción instrumental de la razón. Como le dice a Rupert, “pocas preguntas son más importantes que: ¿quién es el jefe?” Pues bien, en FHD, y a lo largo de la mayor parte de la trama, Julius lo es; es *King*: el rey. Si bien es cierto que Julius,

¹⁵³ Cf. CONRADI 2001a, p. 219.

contrariamente a Caliclés, no busca principalmente el poder político o el prestigio social. Es un hombre de origen judío que, habiendo pasado parte de la guerra en un campo de concentración –esto lo averiguamos al final-, ha dejado de creer en la posibilidad de un juez justo y ha optado por convertirse en un esteta y un amante del orden. En este sentido, la defensa más importante de la tesis de la instrumentalidad de la razón la llevará a cabo a través de su particular “obra dentro de la obra”, en la cual desenmascarará el moralismo de Rupert como otra forma más de auto-indulgencia y ejercicio de autoridad sobre quienes le rodean.

El desarrollo de la novela evidencia desde su inicio que Rupert ha aceptado e internalizado el rol de sabio que le han otorgado en su círculo familiar y amistoso. Ya en el primer capítulo queda patente la admiración que le profesa Hilda, su esposa. “You are such a wise person, Rupert” –le dice.- You have so much instinctive wisdom and goodness of heart” (18). También se nos revela en ese capítulo el hecho de que, si Hilda no ha llegado a ser, como Rupert, “una intelectual”, es porque su temprano matrimonio le imposibilitó ir a la universidad (16).¹⁵⁴ Más aún, la posición de superioridad moral de Rupert, tanto respecto de Hilda como de los demás miembros de su círculo de conocidos, es un pilar fundamental de su relación conyugal. Por eso, en la confrontación final entre los dos, convencida ya Hilda de la certeza de relación sentimental entre su marido y Morgan, la primera preocupación de aquélla concierne, irónicamente, pérdida de la reputación de quien le acaba de engañar:

Oh Rupert, that everyone should see you in that horrible light –you, whom they all admired so and looked up to- and they’ll be so pleased to find out – that you’re just like they are after all- [...] (350)

¹⁵⁴ La dinámica de la mujer que sacrifica su carrera al casarse es recurrente en la obra literaria de Murdoch. Otro ejemplo importante es el de Harriet en The Sacred and Profane Love Machine.

Dicho todo lo anterior, es necesario matizar que la relación matrimonial entre Rupert y Hilda, aun con su peculiar estructura de poder, *no está necesariamente abocada al fracaso*. Recordemos que, como averiguamos al comienzo de la novela, después de veinticinco años de casados la pareja se siente feliz. (“Is it disgraceful to be so happy?”, pregunta Hilda) (8). Por otro lado, aunque su virtud conyugal pueda parecer un tanto repelente tanto al lector como a otros personajes de la novela¹⁵⁵, no tenemos ninguna prueba que nos permita conjeturar que esa virtud es irreal o sólo una fachada. Pues incluso las dificultades de comunicación entre Rupert y su hijo Peter –posiblemente, la única mancha en un expediente moral envidiable- pueden ser justificadas apelando a la inmadurez propia de un hijo adolescente.

Por el contrario, la caída de Rupert viene ocasionada por un evento contingente como es la llegada a su casa de su cuñada. Morgan aparece en la vida de Rupert como una persona confusa, sin rumbo, necesitada en el plano afectivo después de su tortuosa relación con Julius y su regreso de los Estados Unidos. Ante lo cual, *y mucho antes de la intervención demoníaca de Julius*, Rupert adopta de nuevo su rol de sabio que todo lo puede. Después de su primera conversación en profundidad con ella, la autora nos cuenta que, al cabo de un largo día de trabajo,

He felt weary now but fairly satisfied with himself and his tired body was filled with compassion for his sister-in-law. Without at the moment being able to think very clearly, he wished for her sake that he could become wise and good. (78-79)

Así, apenas sorprende su secuencia de reacciones al leer la carta que supuestamente firma Morgan pero que en realidad ha preparado Julius. Una

¹⁵⁵ Como me ha sugerido el Prof. Jaime de Salas, el mismo nombre ‘Rupert’ sugiere ya al lector inglés el mismo tipo de connotación que a nosotros el personaje de “Vicente el repelente”. Por otro

carta que toca de lleno en su punto débil al combinar un florilegio de alabanzas a su persona (“I suspect you are the wisest person I have ever met”; “I need the coolness and rationality of which you are so pre-eminently the master”) con una apelación desesperada a su autoridad para negociar el problema (229-30); en realidad, la estructura de la carta no otorga excesiva importancia a la declaración de amor que en principio constituye su razón de ser. Rupert, por su parte, reacciona ante su lectura de las formas más variadas; todas, eso sí, contribuyen a dotar a la declaración de su cuñada de una importancia tal vez mayor de la que los hechos objetivos podrían sugerir. En primer lugar, Rupert lee la carta en un estado de excitación (*mad elation*) que la narradora justifica apelando, en un estilo meditativo digno de George Eliot, al deseo profundamente humano de contemplar la novedad, sobre todo cuando ésta se produce a costa del vecino. Casi sin solución de continuidad, se hace cargo del problema, intentando analizarlo fríamente y calculando sus posibles consecuencias. Sin embargo, el lector pronto sospecha de las pretensiones desinteresadas de un Rupert que comienza a “ver claro” cómo la vuelta de Morgan a Inglaterra obedece a la necesidad de su cuñada de encontrar refugio *en él* y que, por si fuera poco, parece querer persuadirse de que el sentimiento es recíproco. (“He was, in a way which ordinarily would not matter at all, damn fond of Morgan [...] For there was no doubt that he was extremely attached to his sister-in-law” (231-32). Pero Rupert no está *interesado* en Morgan; no la quiere ni de forma posesiva ni desinteresada. Más bien atrapa ansiosamente la situación planteada como la prueba que está buscando para validar su sistema filosófico y dar contenido a su ideal de amor, y de paso, acallar las dudas dejadas por las palabras de Julius. Rupert medita:

lado, como le dice Morgan a su hermana, “people like you and Rupert make harsh moral

Morgan was hungry for a steady inviolent unpossessive love which neither Tallis nor Julius could give her. I cannot refuge this challenge, Rupert told himself. All my life as a thinking man has led me to believe in the power of love. Love really does solve problems. To adopt a mean safe casual solution here would be unjust to both myself and Morgan. She has called me wise: let me attempt to be so. True love is calm temperate rational and just; and it is not a shadow or a dream. The top of the structure is not empty. (232)¹⁵⁶

El error trágico de Rupert consiste en aceptar este reto; pero, sobre todo, en *imaginarlo*. En pretender unificar teoría y praxis filosófica, convirtiéndose en el perfecto *phronimos*, obviando el hecho de que Morgan es, después de su vuelta, un ser humano *a quien apenas conoce*. Rupert, nos dice Julius, no ama la bondad, sino la imagen imponente de un Rupert bueno (394). Pero –objetará el lector- ¿no habríamos actuado todos de la misma manera? Sin duda, contestaría Julius. “Put three emotional fairly clever people in a fix and instead of trying quietly to communicate with each other they’ll dream up some piece of communal violence” (393). Como gusta repetir, los seres humanos somos marionetas, fácilmente controlables por quien quiera sacar partido de las tendencias que nos impone nuestra forma egocéntrica de percibir el mundo.

¿La solución? En conjunto, FHD, a pesar de su pesimismo general respecto de las posibilidades morales humanas, sugiere formas de virtud en la vida de Tallis y, en menor medida, Simon. Casos de virtud que hacen que la derrota de la condición humana sea, cuando menos, *fairly honourable*. Y que resaltan la complejidad de la defensa literaria que Murdoch hace de un ideal moral (aproximadamente) platónico sin contar con el apoyo de un personaje atractivo y elocuente como Sócrates. Aunque me referiré a él más adelante, señalaré, a modo de contraste, que Tallis Browne, a quien la crítica ha señalado

judgements just by existing.” (159.)

¹⁵⁶ A lo largo de la novela, Murdoch propone el manuscrito de Rupert como símbolo de su proyecto de sabiduría –proyecto que, al menos por el momento, tiene mucho de apariencia. (Nadie lo ha leído). En la primera parte de la novela se alude con frecuencia al manuscrito de Rupert y a la sabiduría que todos suponen que contiene. Cf., p.e., pp. 18, 78 y 200. Por otro lado Rupert, poco antes, y como preludio de su reacción a la carta de Morgan, reflexiona sobre la posible utilidad de su obra para alguien en la situación de Morgan (227).

como el “santo” de la novela, reduce su fantaseo al mínimo posible. Incluso, contra toda evidencia, prefiere no aceptar la hipótesis del suicidio de Rupert (393).

Lo cierto es que, ya en el pasaje en el que Rupert diseña y acepta su propio reto, Murdoch deja caer con ironía lo que podría haber sido *otra* forma de ver las cosas. Aunque leer la carta de Morgan le había causado una gran emoción,

Rupert was not in any way inclined to discount what lay before him. He might have been, if not wiser at least luckier, if he had decided at once to laugh it off. But Rupert was not a laugher off. (231)

Este anuncio por parte de la narradora omnisciente sugiere la validez del humor –y, en general, del sentido común- como medio de destrucción de una “seriedad” que en realidad no es sino apego a esas formas peculiares a cada uno de apropiarse de la realidad ajena. En el capítulo siguiente ahondaremos en esa otra seriedad moral que define la propuesta humorística que Murdoch realiza a lo largo de sus novelas.

7.1.2. Las carencias descriptivas de los conceptos teórico-morales

Además de la destrucción del filósofo por excelencia, encontramos en A Fairly Honourable Defeat una crítica del uso que las personas realizamos de ciertos conceptos morales. Recordando lo dicho por Murdoch en The Sovereignty of Good, los conceptos morales secundarios (descriptivos) cumplen una doble función. Por un lado, sirven para dar coherencia y unidad a una serie de experiencias morales; por otro, nos exhortan a profundizar en una línea moral determinada. En FHD, la crítica de Murdoch no va a ser de los conceptos

morales en cuanto tales sino, más bien, del uso que de ellos podemos hacer cuando no atendemos suficientemente a las circunstancias. Me limitaré a comentar, a modo de ejemplo, lo que sucede con dos de ellos: el amor y la sinceridad.

7.1.2.1. El amor

A través de una trama empapada de lo erótico, A Fairly Honourable Defeat nos muestra de forma poderosa el tipo de dificultades con las que topamos los humanos cuando nos empeñamos en utilizar el concepto de amor como guía moral. En concreto, la dificultad queda reflejada, como en el Banquete platónico, en el abismo que separa los discursos de los personajes en alabanza del amor y la acción que ese discurso genera. Destacan en este sentido el caso del ya mencionado Rupert, pero también el de su cuñada Morgan. Ambos se llenan la boca con la palabra 'amor', pero en cambio no son capaces de liberar su reflexión moral de un omnipresente dramatismo romántico que les impide concentrarse en aquello que realmente exige su atención. Aun antes de la intervención de Julius, ese fallo moral tiene graves consecuencias en la vida de terceras personas, como es el caso de Peter Foster.

Peter ha dejado sus estudios en Cambridge, supuestamente como forma de rechazo a los valores del sistema, y vive ahora en la sucia y desordenada casa de Tallis, el marido de Morgan. No tiene más afición que "contemplar la realidad" y robar objetos de grandes almacenes. En el capítulo once, en casa de los Foster, reprocha a sus padres y amigos su insinceridad e hipocresía, y es a su vez duramente caracterizado como un parásito social por parte de Axel. La

escena acaba de forma violenta: a la marcha de Peter después de tirar y romper su vaso siguen las lágrimas de Hilda.

“El amor es la clave”, piensa Rupert, tratando de reflexionar con calma sobre la situación de su hijo y cómo poder ayudarlo. ¿Debería escribirle una carta? Rupert es consciente de que la sociedad –la misma que le ha otorgado su prestigio- le ha hecho perder gradualmente la posibilidad de expresarse en el “lenguaje directo del amor”, dando a su hijo, por ejemplo, un abrazo (125). Pero lo cierto es que Rupert no llega a abordar el problema, limitándose a esperar que su cuñada Morgan consiga enderezar el rumbo de su hijo (124).

Por su parte, Morgan acepta el reto: “After all I’m a professional tamer of adolescents! I should be able to communicate with young Peter” (124). De hecho, consigue llevarle a Cambridge para que se reúna con su tutor. Pero a la vuelta, se produce una escena amorosa entre ambos durante una parada al lado de la carretera para que Peter haga sus necesidades. Morgan acaba de tener la *visión* de que el mundo es, a pesar de su locura, bueno y bello. Sumidos en el ambiente húmedo del verano inglés, sobre la hierba, rodeados de una intensa vegetación, Morgan se besa con Peter, entendiendo esa acción casi como una prueba de su “visión”. Poco después, niega al joven el acto sexual, deseado por ambos, apelando al amor inocente (175): un amor bueno, libre, fuera de la máquina (177). De nuevo, Murdoch sugiere, esta vez a través de las palabras de la protagonista, que el pecado de Morgan es el de otorgar al evento una seriedad e importancia que no tiene porqué tener. Acaso, parece sugerir la autora, un “revolcón” entre los dos habría sido lo mejor. Pero no: mientras trata de sustentar un uso particular del amor como guía moral –que no es sino una forma de protección de los fantasmas de su ex-amante Julius y su marido Tallis- Morgan ignora la peligrosidad de los lazos que está creando entre Peter y ella, y que serán violenta y dolorosamente rotos cuando Peter le descubra en la

sospechosa compañía de su padre. Al final de la novela se nos sugiere el resultado de tanta ofuscación moral: un Peter destrozado que, después de haber sido arrestado por robo y emigrar con su madre y su tía a California, vive con su psicoanalista.

Volvamos nuestra atención ahora hacia Tallis Browne, el caso más importante de virtud moral en la obra. Tallis es, en cierta manera, un personaje negativo; su papel en la novela sólo es realmente inteligible en contraste con los de Morgan o Rupert. Al contrario que ellos, carece de una agenda moral explícita o de discursos sobre el amor que le ayuden a dar forma a su vida moral. De hecho, su reflexión es confusa, y aparece frecuentemente mezclada con imágenes religiosas y sueños. Murdoch insiste continuamente en la huella profunda que en su psiquismo ha dejado la ausencia de su hermana que, como averiguamos al final de la obra, fue violada y muerta a los catorce años. Sin embargo, y a pesar de su confusión, Tallis actúa: trabaja incansablemente, cuida de su padre, llama a Hilda para aclarar el malentendido con Rupert. Es el único que verdaderamente escucha a Peter. Trata de convencerle para que deje de robar (102), aunque no puede competir dialécticamente con él. Por eso, mostrando su humildad y su dedicación a Peter, pregunta a Rupert (166) y Julius (309) en diferentes momentos que le expliquen por qué robar es malo. Sus discursos respectivos, que le dejan indiferente, constituyen una magnífica parodia platónica del lenguaje filosófico-moral por parte de Murdoch. Platónica pues, al igual que sucede con algunos de los oradores del Banquete, se trata de palabras sin contexto y sin compromiso, pronunciadas por personas que se recrean en la sutilidad de sus distinciones. Tallis, en cambio, a pesar de la

tosquedad de sus razonamientos, acalla la angustia de Peter con su actitud de acogida, aceptando dormir en su cama (103).¹⁵⁷

7.1.2.2.La sinceridad

La exploración de las posibilidades destructoras de la mentira en las relaciones conyugales es un lugar común en las novelas de Murdoch. En A Fairly Honourable Defeat, Julius, ya en su rol demoníaco, utiliza sutilmente dos insinceridades entre Rupert y Hilda para ahondar en sus dudas mutuas. Por un lado, Rupert ha ocultado a su mujer la ayuda financiera que le está prestando a Morgan; por otro, Hilda no hace saber a su marido que sigue ayudando económicamente a Peter a pesar de haber dejado los estudios. Como en otras novelas, tales como The Sandcastle o The Sacred and Profane Love Machine, las mentiras más aparentemente inocuas se transforman, mediante algo así como un efecto “bola de nieve”, en auténticos abismos emocionales entre las personas.

Además, FHD ofrece una crítica profunda del uso que ciertas personas hacen del concepto de sinceridad, al erigirlo como ideal poco menos que absoluto en las relaciones personales. Se trataría también, como podremos comprobar a continuación, de una crítica de ciertos hábitos y valores de la cultura liberal inglesa. Pues bien, a través de su ficción, Murdoch parece sugerir en más de un momento las limitaciones de esta comprensión, que tienen que

¹⁵⁷ Al lector le parecerá raro que un joven de 17 o 18 años pida a un adulto que duerma con él. (Sobre todo sin que, en principio, medie relación homoerótica entre ambos). Al autor de este trabajo también. En general, y a pesar de las diferencias que puedan existir entre la socialización de la juventud en Gran Bretaña y en nuestro país, el tratamiento literario que Murdoch dispensa a los jóvenes de sus novelas parece más propio de adolescentes de doce o trece años. Otro caso notorio en este sentido es el de David Gavender en SPLM.

ver, sobre todo, con su falta de *realismo*, tanto en los supuestos teóricos que la sustentan, como en las exigencias prácticas que de ella se derivan.

Vayamos por partes. El lector estará de acuerdo en que los presupuestos morales de alguien como el homosexual Axel en FHD recuerdan a los que ilustró Murdoch en The Sovereignty of Good y otros ensayos bajo la figura del *ordinary language man*.¹⁵⁸ Esquemáticamente, dicha postura supone que en una sociedad sin tiranías de tipo político, y en la cual sus ciudadanos han sido educados en el uso racional del lenguaje moral, los seres humanos tenemos toda la libertad para entablar relaciones de tipo afectivo con quien lo estimemos oportuno; evidentemente, con el consentimiento de la parte implicada. Así, en ausencia de trabas externas o psicológicas, la naturaleza casi contractual de la relación exige una perfecta transparencia entre ambas partes como sello del amor que les une, o, si se prefiere, de la conveniencia mutua de esa relación.

Ante esto, ya conocemos la respuesta teórica de nuestra autora. La imagen propuesta es poco realista, ya que soslaya peligrosamente la naturaleza erótico-egocéntrica del psiquismo personal que hace que, como hemos visto, incluso el discurso moral más elevado pueda ser utilizado como un mecanismo de autoindulgencia y no como un medio de mejora moral. En cuanto a su ficción, Murdoch nos muestra como una excesiva preocupación por la sinceridad total en las relaciones personales puede desviar la atención de aspectos quizá mucho más importantes de esa relación. Sería, en definitiva, el caso de Axel y Simon en la novela que nos ocupa.

Uno de los lugares comunes descriptivos de la ficción de Murdoch es mostrarnos las estructuras de poder que inevitablemente acompañan a las relaciones eróticas. Esto, a su vez, redundaría en una descripción más completa y realista de cualquier esfuerzo personal de mejora personal. Pues el psiquismo

egocéntrico no sólo determina un mecanismo de fantasía en aras de su protección y consuelo, sino que ayuda a configurar una verdadera estructura *política* en el ámbito de las relaciones personales. Apuntaba antes el carácter marcadamente asimétrico de la relación entre Rupert y Hilda. Rupert es elocuente, prestigioso, intelectual. Hilda es su fiel compañera. Pues bien, algo parecido sucede en la dinámica personal entre Axel y Simon, la pareja homosexual de la novela. Lo que es más, la aparente poca consciencia por parte de Axel de la desigualdad de Simon ante él limita significativamente la realización de su ideal explícito de comportamiento moral, en el cual la sinceridad juega un papel capital.

Murdoch utiliza los dos primeros capítulos de FHD para presentar al lector las dinámicas respectivas de las dos parejas más estables de la obra: por un lado, Rupert y Hilda, y, por otro, Simon y Axel. Esto, evidentemente, no es casual, ya que son las dos relaciones que van a ser probadas por las contingencias que representan la llegada de Morgan y la subsiguiente acción demoníaca de Julius. En el caso de la pareja homosexual, la autora pone delante de nosotros un claro contraste entre la aparente seguridad, inteligencia y rectitud moral de Axel y la inmadurez y sentimentalismo que parece caracterizar a Simon. La superioridad moral de Axel sobre Simon queda, además, recalcada por dos factores. En primer lugar, y como en el caso de Rupert, la elocuencia que en temas morales le proporciona su formación filosófica en Oxford, frente a los estudios de Historia del Arte de Simon en una institución de segunda fila (26). Esto halla su reflejo cuando, en diferentes momentos de su relación, Axel, más que dialogar con Simon, le alecciona (*lecture*) sobre las líneas que debe seguir su relación. Por otro lado, ambos aceptan como premisa de su relación el que Axel había rescatado a Simon de

¹⁵⁸ Otro ejemplo del mismo tipo de personaje sería el de John Forbes en Henry and Cato.

una vida sórdida de relaciones profundas y superficiales, si bien Simon no guarda un recuerdo del todo malo de sus aventuras anteriores (28). La narración, por tanto, deja claro que en esta relación va a ser Axel quien más va a contribuir a definir sus términos.

¿En que consiste el ideal moral de Axel? En primer lugar, en una exigencia de sinceridad total. “Don’t tell me lies, even trivial ones, and don’t conceal things from me. Love should be without fear”(23). Además, la confianza entre ambos debe manifestarse en la ausencia de celos. “We must trust each other and not be jealous”, es la otra demanda de Julius. Simon asiente a estas máximas, pero interiormente se da cuenta de lo difícil que le va a resultar cumplirlas. Lo que es peor, la conciencia de la superioridad de Axel le impide confesar sus dudas a su compañero, y, más gravemente, imaginar que para Axel tampoco tiene porqué ser fácil cumplirlas. (Axel tendrá celos de Morgan, por un lado, y, más adelante, de Julius). Esta falta de comunicación, forzada por una percepción de desigualdad mutua que Axel no trata de evitar, facilitará el camino a Julius, quien jugará con el temor de Simon y con los celos de Axel para destruir su relación.

Sin embargo, Axel no es solamente interesante por tratarse de una persona extremadamente veraz (23) e inclinada a exigir la verdad por encima de todo en las relaciones interpersonales. Lo que añade una mayor complejidad y tensión al personaje es que, excusado en su condición de homosexual, no cumple a nivel social el criterio de sinceridad que exige a su compañero, Simon. Axel sostiene ante sus amigos la convicción moral liberal de la separación entre las esferas de lo público y lo privado. Pero a su vez se siente frustrado por su decisión de no compartir con sus compañeros de trabajo su relación homosexual. Esto queda evidenciado en una acalorada discusión en casa de los Foster, en la que Peter le reprocha su hipocresía. Axel responde:

My private life is my own affair. An would be if I were heterosexual. Why should I tell Whitehall whom I sleep with? I don't reject this society. I live and work in it and make my own judgements about how this is best to be done. You accuse us of hypocrisy. All right. Very few human beings are innocent of that. But I think you should also consider your own case. (123)

Sin embargo, después de dejar a Peter en evidencia, Axel reconoce que el reproche de aquél está, en parte, fundado; además, la acusación de Peter permanece en su estado de ánimo durante los días siguientes (143). En definitiva, parece que Axel no se adapta del todo satisfactoriamente a la esquizofrenia que, según él, le impone la sociedad, y que Simon se toma como un juego. Por eso, es muy probable que la frustración provocada por la conciencia de la propia hipocresía en una persona que quiere situar la veracidad por encima de todo haga a Axel radicalizar su postura en ese ámbito que sí puede controlar. Y que, como resultado, imponga a su compañero una exigencia en nombre del bien de la relación que no es sino la exigencia que a él le gustaría proponerse en el ámbito social. Esta dinámica puede interpretarse como una crítica de los valores liberales ingleses, que parecen declararse en bancarrota cuando Eros entra en escena. Y es que, al final, lo que salva la relación de la pareja es la valentía de Simon, el miembro erótico, “privado” y femenino de la pareja homosexual.¹⁵⁹

Sea como fuere, Murdoch muestra claramente con Axel, como lo hace también con Rupert, el problematismo que encierra el uso de los conceptos morales en un sentido absoluto, así como la necesidad analítica por nuestra parte de preguntarse por las razones más íntimas de quien los utiliza para llegar a conclusiones válidas sobre lo que dichos conceptos pueden significar *realmente* en un contexto cotidiano.

¹⁵⁹ Simon, y a la postre la autora, no parece sentirse demasiado a gusto con la clara distinción de las exigencias respectivas de las esferas pública y privada. Durante la fiesta de celebración del libro de Rupert, mientras el resto de los invitados hablan sobre el tiempo con los anfitriones entre copa y copa, Simon se mantiene al margen de ellos, flotando en la piscina de los Foster. Y piensa: “What a remarkable talent English people have for hiding their feelings” (338).

7.2. La destrucción de la forma artística en The Sea, the Sea

En la ficción de Iris Murdoch abundan los artistas: pintores como Rain Carter en The Sandcastle, escultores como Alexander Lynch-Gibbon en A Severed Head, novelistas como Arnold Baffin en The Black Prince o actores de teatro como Clement Graffe en The Green Knight. Sin embargo, al referirse a los artistas en la novelística muroquiana, la crítica y la propia autora han extendido el uso del término para referirse a todas aquellas personas que de alguna manera organizan el mundo que les rodea según criterios estéticos. El científico Julius King, en A Fairly Honourable Defeat, sería un ejemplo de artista sin un arte particular. Por otro lado, también los narradores en primera persona que emplea Murdoch a lo largo de su obra deben considerarse artistas; como veremos a continuación, sus narraciones suelen mostrarse altamente conscientes de su constitución como objetos artísticos.

Murdoch utiliza la narración en primera persona en cinco novelas: Under the Net (UN) –la primera por orden de publicación-, A Severed Head, (SH) The Black Prince (BP) A Word Child (WC) y The Sea, the Sea (TSTS). A pesar del poco peso de estas obras en la suma total de la producción de Murdoch, su narración en primera persona, característicamente a través de una voz masculina, es sin duda uno de los aspectos más reconocibles y celebrados del estilo literario de nuestra autora. Además del temprano éxito de UN, se suele considerar a BP y TSTS entre sus mejores tres novelas.

En cuanto a sus posibilidades de descripción psicológica y moral, la narración en primera persona por parte de uno de los protagonistas de la historia es una elección literaria con atractivos y limitaciones muy característicos. Si pensamos en la cuestión de la caracterización, tan vital para el proyecto literario de Murdoch, parece evidente que este tipo de técnica dificulta el acceso a la

realidad de todos menos el narrador. Pues las descripciones, las acciones y las palabras de los demás personajes quedan a expensas de su comentario; e incluso cuando esas palabras no son relatadas sino mostradas (p.e., en una carta), el narrador siempre está en posición de añadir una última palabra que modifique la interpretación del lector de forma acorde con sus intenciones. Por eso sentimos, por ejemplo, que un personaje relativamente original en la obra de la autora, tal como James Arrowby en TSTS, hubiera merecido un tratamiento más amplio (o profundo) a través de la introspección de su conciencia.

La cara de la moneda apunta a la gran cantidad de información que sobre el protagonista principal de la obra se nos suministra de primera mano. Esta puede o no ser verídica, pero en una obra literaria de calidad siempre resulta significativa. De hecho, en la discrepancia entre lo que se cuenta y las interpretaciones alternativas que se puedan adjuntar a la narración (BP) o la propia lógica interna de la trama (TSTS) podemos discernir aspectos de la vida y personalidad del narrador que él mismo, por la razón que sea, no ha querido o sabido revelarnos. Se abren, por lo tanto, un sinfín de posibilidades para que la autora juegue con el lector y eduque su escepticismo respecto del texto que tiene delante. Pues, como afirma Charles Arrowby en TSTS, el lector está por naturaleza dispuesto a creer todo aquello que lee, y –se sugiere– el autor, como el director de teatro, no tiene reparos en engañar a su público para conseguir su propósito (TSTS 33-34).¹⁶⁰

Por último, el relato en primera persona se presta a que el narrador medite sobre el objeto que esta creando, sobre sus elecciones estilísticas; lo que a su vez permite al autor reflexionar sobre la relación entre el artista y su producto sin por ello sacrificar su novela a un excesivo formalismo. De forma notable,

¹⁶⁰ Al respecto de la mistificación del lector en alguna de sus novelas, especialmente en The Black Prince, Murdoch señaló en un coloquio en “I would want mystification to be something of a further

Murdoch “delega” la tarea de la narración en narradores inexpertos que no siempre ocultan sus dudas sobre qué camino seguir y porqué. (Véase el caso de Martin Lynch-Gibbon en The Severed Head).

Tras estos apuntes preliminares, volvamos ahora nuestra atención a la novela The Sea, The Sea (1978); obra que constituye, para muchos, el mayor logro literario de Murdoch. TSTS nos describe extensa y pormenorizadamente cómo una conciencia artística puede desfigurar una situación moral dada hasta extremos grotescos, y con consecuencias trágicas para quienes le rodean.

El narrador de la obra es Charles Arrowby, un exitoso y carismático escritor, actor y director de teatro inglés que, pasados ya los sesenta, decide dejar su intensa vida profesional en Londres para entregarse a una vida de simplicidad contemplativa en una rústica casa en Narrowdean, un pequeño pueblo de la costa. Allí se encuentra con Mary Hartley (ahora Mary Fitch), su primer amor, quien vive allí desde hace dos años en la compañía monótona de Ben, su marido. A partir de ese momento se suceden los acontecimientos. Por un lado, Charles recibe la visita de dos ex-amantes, varios amigos (todos ellos actores de diversa categoría), de su primo, James, militar retirado y budista, y de Titus, hijo adoptado de los Fitch, quien le pregunta si es su verdadero padre. A la vez, y después de convencerse de que Hartley aun le ama y de que su celoso marido le maltrata psicológicamente, y desoyendo las advertencias de James, la retiene contra su voluntad en su casa y se enfrenta con Ben. Tras innumerables avatares, en los que Titus muere ahogado y Charles está a punto de seguir sus pasos después de ser empujado al agua por Perry, una de sus visitas, los Fitch dejan Narrowdean anunciando su traslado a Australia. Charles, desengañado al fin, vuelve a Londres.

identification of the story: not a contradiction of it, but a kind of shadow hiding the story which people could see if they could unveil it.” Cf. TODD 1988.

El tratamiento descriptivo de las diversas fases psicológicas por las que pasa Charles en su aprehensión de la “nueva” Hartley es uno de los más ricos y complejos de la ficción de la autora. Entre otras cosas porque, para manejar psicológicamente la contingencia que representa el reencuentro con Hartley, Charles muy naturalmente reescribe (literalmente) su pasado, desfigurando las historias y caracterizaciones de ambos hasta convertir la narración en una suerte de romance. (“The quest for the bearded lady”, como la llama con sarcasmo su ex-amante, la mundana Rosina.¹⁶¹) Por tanto, la cuestión moral que subyace TSTS no es sólo cómo hacer justicia a las personas que de repente aparecen ante nosotros, sino, algo quizá mucho más ambicioso, *cómo representar con justicia a todos aquellos que en algún momento se han cruzado en nuestro camino.*

7.2.1. El proyecto romántico de Charles Arrowby

Tomando una perspectiva más amplia, TSTS puede entenderse también como un poderoso ataque de Murdoch a la conciencia literaria romántica que empapa gran parte de la literatura contemporánea, y que la autora ya había señalado como un error tan filosófico como literario en su monografía sobre Sartre. En el capítulo siguiente apelaré al uso que hace Murdoch del humor y el género cómico en esta y otras novelas para desenmascarar a un protagonista que se erige muy espontáneamente ante el lector (con el total acuerdo de éste) como héroe-narrador. De momento, baste con apuntar que, ya desde la primera parte o “Prehistoria” del relato, Murdoch nos propone un protagonista que reúne no pocas de las ideas —que con el tiempo se han convertido en estereotipos—

¹⁶¹ Cf. HAGUE, p. 124.

asociadas al romántico clásico: la huída de la urbe hacia la naturaleza entendida como un peregrinaje hacia el 'yo' real, el voluntarismo asociado con este tipo de visión mística y, finalmente, la necesidad de expresar la identidad propia a través de la producción artística.

Y es que naturaleza, mística y arte aparecen inextricablemente unidos en las intenciones de Arrowby según reflejan sus primeros escritos en Shruff End, su nuevo y rústico hogar. Su propuesta inicial: "to repent of egoism"(3); "Now I shall abjure magic and become a hermit: put myself in a situation where I can honestly say that I have nothing else to do but to learn to be good"(2). Inmediatamente, se nos propone el mar, con sus mareas limpias y misericordiosas, como símbolo de la posibilidad de purgar el pasado. En realidad, la "Historia" de la obra revelará que el mar, como ha señalado Conradi, aparece más bien como un símbolo de las fuerzas contingentes e irracionales que desatan los proyectos humanos como lo hacen una y otra vez con la cuerda que emplea Arrowby como ayuda para salir del agua después de sus baños.¹⁶²

Por otro lado, el proyecto moral de Arrowby ("*to learn to be good*") no está destinado a ser meramente contemplativo, sino también productivo. En términos muy murdoquianos, Arrowby se apoya en la idea de que la actividad artística puede constituir un ejercicio de virtud que le ayude a librarse del egoísmo que supuestamente le atormenta. Una virtud que, en un espíritu platónico, es la única que puede generar un objeto artístico permanente, verdadero, más allá del ciclo generación-corrupción o, en el caso que nos ocupa, de la naturaleza engañosa y centrada en el presente de la literatura dramática:

¹⁶² Cf. CONRADI 2001a, p. 317.

It is necessary to write, that much is clear, and to write in a way quite unlike any way which I have employed before. What I wrote before was written in water and deliberately so. This is for permanence, something which cannot help hoping to endure. Yes, already I personify, the little book, the *libellus*, this creature to which I am giving life and which seems at once to have a will of its own. It wants to live, it wants to survive. (2)

Sin embargo, una vez se pone a escribir, Charles irá descubriendo que el reto literario en el que se ha embarcado es quizá más ambicioso de lo que se había planteado inicialmente, ya que comporta reconstruir su propia identidad a partir de su memoria del pasado. (“I have in fact very little sense of identity”, declara, lo cual, y a pesar de su egocentrismo, resulta ciertamente compatible con su vocación teatral.) En tanto que su procedimiento es el de situar los eventos, personas y preferencias que ayuden a explicar quien pueda ser el Charles Arrowby que ha emigrado a Shruff End, el relato que se propone difiere de la preocupación por el momento presente que exhibe el género dramático.¹⁶³ Así, Murdoch establece la “Prehistoria” del relato como la realización del proyecto artístico-místico de su autor *antes* de la aparición en escena (en el presente teatral) de otros personajes claves en el relato, como son el actor homosexual Gilbert Opian, su ex-amante Lizzie Scherer y, sobre todo, su idealizada Mary Hartley. Durante esa prehistoria –casi cien páginas de extensión, pero apenas unos días de tiempo real- Charles se explica a sí mismo en función de su historia familiar, sus relaciones afectivas y profesionales, sus gustos estéticos y culinarios y sus manías; todo ello entremezclado con descripciones minuciosas del estado del mar o del color del cielo, y con la narración e interpretación de la extraña visión de una horrible serpiente marina emergiendo en la superficie del agua, que él mismo se encargará más tarde de establecer como símbolo de la envidia humana.

¹⁶³ Como sentencia el propio Arrowby, “[d]rama must create a factitious spell-binding present moment and imprison the spectator in it. The theatre apes the profound truth that we are extended

7.2.2. Dos mujeres

A la luz de acontecimientos posteriores, en esta primera mirada retrospectiva de Arrowby destaca, además de la descripción de sus relaciones infantiles con su primo James, su valoración de las dos mujeres de su vida: Clement Makin y Mary Hartley.

Sin lugar a dudas, uno de los aciertos narrativos de Murdoch en TSTS es conseguir que Clement, ausente de la narrativa en más de un sentido, emerja a pesar de todo y de forma indirecta como uno de sus personajes más importantes en el relato. Clement, actriz de teatro, mentora profesional y personal de Arrowby desde que éste la conoció a los veinte años –ella tenía treinta y nueve- y su amante más estable, falta en el relato por muerta, pero también porque, como ya se intuye en la Prehistoria, y el propio Arrowby constata en el Postcripto, su proyecto literario no le ha otorgado el lugar que hubiera merecido. Sobre todo teniendo en cuenta que la vida que han compartido podría “llenar un volumen” (17), y que Charles eligió la costa norteña donde se haya la imaginaria Narrowdean por ser el lugar que vio crecer a Clement. Ella es, insiste Arrowby, el tema principal de sus escritos (68); sin embargo, aun antes de la llegada de Hartley, el lector comienza a intuir que esto quizá no vaya a ser así. Pues en no menos de tres ocasiones la narración “deja para más tarde” la descripción de Clement, resultando que al final de la Prehistoria sabemos menos de ella que de los familiares del autor o de sus amigos actores. Incluso cabe resaltar que los comentarios aislados que Arrowby nos ofrece sobre ella construyen ante el lector la imagen grotesca de sus años de unos últimos años marcados por la enfermedad, la fealdad y un carácter obsesivamente posesivo.

being who yet can only exist in the present. It is a factitious present because it lacks the fee aura of personal reflection and contains its own secret limits and conclusions.”

Si Clement puede considerarse como la gran ausente del esfuerzo autobiográfico de Arrowby, la imagen de Mary Hartley, amor de juventud del narrador, se hace, por el contrario, cada vez más presente. De hecho, la “Prehistoria” alude en repetidas ocasiones a Hartley de forma indirecta como preparación del tratamiento más extenso que le dispensa en sus últimas páginas.¹⁶⁴ Allí se nos describe la relación de dos adolescentes, y se menciona la promesa de casarse a los dieciocho años. Sin embargo, en el primer año de Charles en una escuela de interpretación londinense, Hartley da por finalizada la relación, alegando que no confía suficientemente en la fidelidad de Charles. A partir de ese momento pone todos los medios a su alcance para alejarse de él. Poco después Mr McDowell, antiguo profesor de secundaria de Charles, le confirma que Hartley vive casada con otro hombre, y le pide que cese sus intentos por contactarla.

Hasta aquí los hechos más básicos, pasados siempre por el filtro de la memoria de quien los relata. Sin embargo, el tono general de la descripción nos ofrece ya ciertas pistas acerca del porqué de la importancia capital que Arrowby otorga a Hartley en su autobiografía. Para caracterizar esa relación, el narrador utiliza profusamente calificativos tales como ‘puro’, ‘extremo’, ‘inocente’, y ‘bueno’. Su intención parece ser la de contrastar el mundo sencillo y despreocupado de sus días con Hartley con lo que habría de venir después. En este sentido, Charles insiste en el hecho de que jamás mantuvo relaciones sexuales con Hartley, relegando el sexo al mundo de Clement y sus otras amantes. Un mundo que se convierte, en la memoria del protagonista, en el de la inocencia perdida; no sólo para él sino para la propia Hartley. Por parte de Charles, el rechazo de Hartley será aducido por el protagonista como justificación de la inmoralidad en su vida a partir de entonces:

¹⁶⁴ “I wanted a wife once when I was young, but the girl fled (52); “I would like to reserve that

It is possible that some demonic sense of a surrender of innocence entered into my affair with clement, as if I were saying to Hartley: You did not trust me. Well, I will show you, now and forever after, how right you were! Perhaps all my love affairs have been vicious attempts to show Hartley that she was right after all. But she was only right because she left me. (84)

En cuanto a Hartley, Arrowby está convencido de que, al rechazarle, se condenó a sí misma a una existencia gris en la que no dejaría de lamentar la decisión tomada. Y sentencia: “She threw away her happiness when she threw away mine” (85).

De nuevo, merece la pena insistir en que la mitificación de Hartley se produce *antes* de reconocerla en el pueblo. (Es cierto que el protagonista menciona “haberla visto” en la cara de otra persona de la aldea –con seguridad la propia Hartley- y esta identificación bien puede haber tenido efectos en el nivel subconsciente). La psicología moral de Arrowby, tal como queda plasmada artísticamente en su “Prehistoria”, le prepara para otorgar un significado poco menos que escatológico a su inminente encuentro con Hartley. Así, aunque el comportamiento de Arrowby a lo largo de la “Historia” –concretado en su proyecto de recuperación de Hartley- pueda aparecer como una sinrazón y una invasión poco menos que criminal de la intimidad ajena, pocos lectores podrán objetar que no concuerda con la identidad del protagonista, tal como ésta ha quedado plasmada artísticamente. El comentario de Murdoch al respecto parece claro. Si sus escritos teóricos sostienen la tesis platónica de que la moralidad depende mucho más crucialmente de la claridad con la que los hechos son percibidos que de el poder de decidir o de actuar, en TSTS se nos propone que una personalidad de tipo “artístico” tan profundamente oscurecida por la fantasía como la de Arrowby no puede sino intervenir de un modo injusto –cuando no violento- en la realidad de los demás. Y, precisamente, esta novela, al retrasar la irrupción de la continencia principal o la acción propiamente dicha casi cien

phrase [“in love”] to describe the one single occasion when I loved a woman absolutely.” (72)

páginas, consigue ofrecer el que es sin duda el mejor tratamiento descriptivo de una de las numerosas conciencias artísticas que pueblan la ficción de Murdoch.

No entraré a comentar los numerosos avatares de la Historia de TSTS. Un relato que, a pesar de algunos sucesos trágicos, se convierte gradualmente en cómico a medida que aumenta la divergencia entre la interpretación que de cada evento o situación por parte de su protagonista y la percepción del lector.¹⁶⁵ En cambio, sí merece la pena referirse a algo que ilumina, en cierto modo, las reflexiones teóricas murdoquianas sobre el concepto moral de lo sublime y su relación con la descripción kantiana del mismo. En varias ocasiones a lo largo del texto, Arrowby detiene su narración para contemplar un atardecer, o un cielo brillante e infinitamente poblado de estrellas. Estos momentos guardan una especial significación en la “Historia”, pues funcionan como verdaderas pausas – también para el lector- en la secuencia formidable de aventuras que se suceden en el espacio de pocos días. Y, lo que es más, recuperan la posibilidad de una descripción *desinteresada* de las cosas, tan difícil de conseguir una vez que los sucesos se precipitan.

La noche después de su encuentro con Hartley en la iglesia, Charles decide improvisadamente dormir al aire libre. Desde su cama rocosa, contempla las primeras estrellas de la noche, mientras que reza por Hartley y por él; luego sólo por ella, por Titus y hasta por Ben. Pero los celos hacia Ben le devuelven a su particular plan de acción para hacer feliz a Hartley: el día siguiente bajará a Nibblets, el bungalow de los Fitch, para averiguar si Ben es realmente el tirano que se imagina o no. Entreteniéndose la memoria de su madre y su tía Estelle, finalmente se queda dormido. Más tarde despierta:

[...] I opened my eyes with wonder and the sky had utterly changed again and was no longer dark but bright, golden, gold-dust golden, as if curtain

¹⁶⁵ Cf. HAGUE, p. 119.

after curtain had been removed behind the stars I had seen before, and now I was looking into the vast interior of the universe, as if the universe, as if the universe were quietly turning itself inside out. Stars behind stars and stars behind stars and stars behind stars until there was nothing between them, nothing beyond them, but dusty dim gold of stars and no space and no light but stars. [...] And I was no longer I but something pinned down as an atom, an atom of an atom, a necessary captive spectator, a tiny mirror into which it was all indifferently beamed, as it motionlessly seethed and boiled, gold behind gold behind gold. (146)

Pero este momento de contemplación en la que el yo parece desaparecer no dura mucho. Arrowby duerme de nuevo y sueña que es joven y que ha soñado que no lo es; sueña también que un príncipe negro secuestra a Hartley (147). Al despertar de nuevo, decide que si Hartley no le ha escrito por carta irá a buscarla a Nibblets.

Ciertamente, la función específica de este y otros momentos de acceso a lo sublime en la naturaleza (o el cosmos) esta abierto a diferentes interpretaciones. Podrá arguirse que no son sino una muestra más e incluso paródica de la conciencia romántica de Charles. (Lo estereotípico de situar lo sublime en la contemplación del cielo estrellado parece apuntar en esta dirección.) Pero no es menos cierto que la descripción es bella en sí misma, en ningún caso excesiva (como lo puedan ser las largas y continuas reflexiones del autor sobre lo que dice o hace Hartley) y que su lucidez contrasta significativamente con el sueño que le sigue, y que es el sueño que constituye TSTS: que Charles y Hartley siguen siendo jóvenes gracias al amor, que el paraíso perdido puede ser recuperado. Es, en esencia, el “dream-text” al que se refiere un Charles ya desengañado en el postcripto (499). En definitiva, no está claro que Murdoch invalide la aplicabilidad o utilidad moral del concepto kantiano, o incluso romántico, de lo sublime. El sentimiento de sublimidad que puede surgir de la contemplación de la naturaleza, o, por extensión, de una obra de arte no discursiva, puede constituir un primer paso en la lucha contra las obsesiones egocéntricas del psiquismo propio. (Sería el ejemplo de la contemplación del ave

rapaz en “The Sovereignty of Good Over Other Concepts”). Pero el paso fundamental en la vida moral, el que recoge el concepto murdoquiano de lo sublime, radica en la aprehensión de las demás personas como realidades individuales, únicas, separadas e interesantes. Y para esto, el camino más accesible nos lo proporciona la actividad y el disfrute del mejor arte discursivo, que a día de hoy es la novela. Traducido en términos de la vida de Charles, podríamos decir que su mejora moral depende mucho más de la calidad de sus escritos que de la frecuencia con la que se entregue a la contemplación de la noche estrellada o del mar violento. (Aunque, como demuestra el texto, ambos factores no son independientes). Por eso, las reflexiones que hace el autor sobre su obra en el postcripto son de especial interés.

En esas páginas finales, Charles, volviendo la mirada hacia la “Prehistoria”, aplica el carácter ilusorio de su proyecto de salvación de Hartley a la elección de tema principal para su obra. Ésta ha fracasado por otorgar a Hartley el lugar que hubiera debido corresponder a Clement y ya, siente el autor, no quedan en él ni tiempo ni ganas para hacer justicia a quien fue la auténtica realidad de su vida (484). En cambio, Charles sí parece que ha aprendido algo de su experiencia, al menos como artista. (Su acquiescencia a los avances eróticos de la joven Angie, que le propone darle un hijo, favorecen las reservas del lector ante la posibilidad de hablar de una clara *mejora moral* por su parte.) Y es que, después de muchas dudas al respecto, ha llegado a la conclusión de que su obra ha de terminar, no como la novela que creyó estar escribiendo durante su *interim* en Londres (153), sino como el diario fragmentario que utilizó para informar sus memorias en sus primeros días en Shruff End. Esta decisión, lejos de ser enteramente caprichosa, obedece a motivos inteligibles. El primero es la conciencia artística de que una obra que trata de imitar la vida debe, en la medida de lo posible, sugerir el carácter caprichoso, bruto e inclasificable del objeto que representa. Por eso, la

Historia, que había terminado como una tragedia –como una mala tragedia, podría argumentar Murdoch- se continúa ahora de forma fragmentaria y bajo el lema de “la vida sigue”, el cual es, como trataremos más adelante, la quita esencia del género cómico. Todos estos temas se anuncian de forma brillante en el primer párrafo del Postcripto:

That no doubt is how the story ought to end, with the seals and the stars, explanation, resignation, reconciliation, everything picked up into some radiant bland ambiguous higher significance, in calm of mind, all passion spent. However life, unlike art, has an irritating way of bumping and limping on, undoing conversions, casting doubt on solutions, and generally illustrating the impossibility of living happily or virtuously ever after; so I thought I might continue the tale a little longer in the form once again of a diary, though I suppose that, if this is a book, it will have to end, arbitrarily enough no doubt, in quite a short while. (477)

Una segunda razón que avala tal decisión artística es la conciencia, nueva en el autor, de la inaccesibilidad última de su pasado real. “The past and the present are after all so close, so almost one [...]”, llegó a afirmar como justificación de su decisión de hacer de su texto una novela. En el postcripto, en cambio, identifica en uno de sus fragmentos la necesaria falibilidad de la memoria como uno de los rasgos más importantes de la personalidad humana. “I cannot now remember the exact sequence of events in those prehistoric years”, comenta, dudando acerca de las razones por las que, después del primer desengaño, jamás realizó un esfuerzo serio por encontrar a Hartley. Más aun:

That we cannot remember such things, that our memory, which is our self, is tiny, limited and fallible, is also one of those important things about us, like our inwardness and our reason. Indeed it is the very essence of both. (492)

Este fragmento, que sólo tiene sentido a la luz del proyecto frustrado moral y artístico de Charles Arrowby, constituye uno de los textos murdoquianos en donde mejor se argumenta la concepción liberal de la persona que la autora defendió en sus ensayos de los años sesenta y setenta. Frente a las

concepciones romántica y hegeliana del individuo, heredadas en cierta forma por el existencialismo, Murdoch señala el acierto de la tradición liberal inglesa y, en especial, de J.S. Mill, al enfatizar el carácter único e inaprensible de las personas.¹⁶⁶ Y esto, no desde un “agnosticismo dramático” (Kant), sino de un agnosticismo avalado por el sentido común, y que es, en esencia, el que Charles descubre en TSTS. Pues Hartley no se convierte en una persona real, independiente y única a los ojos de Charles mediante un acto de la voluntad (el sentido de la “Historia”), sino por la conciencia fehaciente por su parte de los límites de dicha aprehensión. Límites que se concretan, en este caso, en la imposibilidad de formarse una idea verídica de cómo fue el pasado.

7.3. La destrucción de la forma religiosa en Henry and Cato y The Green Knight.

El ejercicio moral de imposición de forma sobre la realidad a través de las creencias y prácticas religiosas ha sido investigado profusamente por la ficción murdoquiana, desde The Bell (1958) hasta The Green Knight (1993). Como ha apuntado Peter Conradi, la narración de una suerte de *katabasis* o descenso hacia lo caótico y contingente por parte de personajes religiosos figura como un lugar común en el corpus murdoquiano.¹⁶⁷ Como en el caso de los filósofos o de los artistas, Murdoch utiliza una técnica literaria realista para explorar la psicología de aquellos personajes que eligen dar forma religiosa a su encuentro diario con el mundo. Mi intención en este apartado es el de comentar dicha exploración atendiendo especialmente a (i) su continuidad con las ideas expresadas en los ensayos teóricos y, en concreto, con el sesgo místico que

¹⁶⁶ En “Against Dryness”, Murdoch afirma que “[t]hat this person is substantial, impenetrable, individual, indefinable, and valuable is after all the fundamental tenet of Liberalism.” Cf. EM, p. 294.

detectamos en dicha interpretación del hecho religioso; y (ii) algunos aspectos del alcance moral de la vida religiosa que sobresalen por estar particularmente bien o mal descritos. Para ello, centraré el análisis en dos figuras de desigual relevancia en los relatos en los que se insertan: Cato Forbes, personaje principal, junto con Henry Marshalsen, de la novela Henry and Cato (1976) y Bellamy James, personaje secundario de The Green Knight (1993).¹⁶⁸

No voy a exponer aquí de nuevo la crítica murdoquiana de la religión, comentada en la tercera parte de esta investigación. Bastará recordar que, para el pensamiento más maduro de nuestra autora, expresado en los ensayos de Metaphysics as a Guide to Morals, el concepto de religión debe ser entendido como análogo al de tragedia (MGM 98). Ambos dependen crucialmente de la paradoja de constituir un ejercicio formal cuyo propósito es el de exponer la contingencia última de toda forma de comprensión de la realidad. Por ello, ambos meditan (deben meditar) sobre el hecho de la muerte como destructor último de las intenciones egocéntricas del psiquismo que, como tanto insiste Murdoch, constituyen el enemigo principal de la mejora moral.

Según la autora, el papel que en el arte cumple el consuelo fantástico lo ocupa en la religión un énfasis excesivo en el valor redentivo del sufrimiento. Dejando de lado los problemas teológicos de esta idea, tratados anteriormente, Murdoch nos propone a través de su ficción que toda conciencia religiosa que glorifica el sufrimiento tiende naturalmente hacia una dramatización de su existencia que redundaría en una ofuscación de su visión moral. Y es que el romanticismo moral no es patrimonio exclusivo de la conciencia artística: también el lenguaje y las prácticas religiosas son aptos para escenificar una

¹⁶⁷ Cf. CONRADI 1994, p. 338.

¹⁶⁸ Existen, bien es cierto, *otros* personajes religiosos en la ficción de Murdoch. Me estoy refiriendo a personajes de religiosidad mucho más difuminada y hasta confusa, como el ya mencionado Tallis Browne (FHD) y Peter Mir (The Green Knight). No son, en cualquier caso, personas que abusen o hagan magia de sus creencias.

ilusoria *psychomachia* moral que no hace sino aumentar la preeminencia del yo sobre la percepción de la otredad.

7.3.1. Drama vs. mística

El caso de Bellamy James en The Green Knight es indicativo en este respecto. Bellamy, católico converso, aguarda el momento en que Father Damien le dejará entrar como novicio en su monasterio de Northumberland. Pero Fr. Damien ha detectado en Bellamy signos de que su supuesta vocación de renuncia del mundo está demasiado empapada en un romanticismo teológico y moral incompatible con las exigencias de la vida monástica. En efecto, en la correspondencia intercambiada por ambos, y que Murdoch nos muestra sin añadir demasiado comentario, queda patente, por un lado, la mística exaltada de Bellamy y, por otro, los esfuerzos de Fr Damien por reconducir su energía espiritual. “I fear you are in danger of being too romantic about the dedicated life”, le advierte a Bellamy en una de las primeras cartas a las que tenemos acceso (39). Fr Damien frunce el ceño ante las referencias de Bellamy a supuestas visiones, su meditación sobre pecados del pasado y, sobre todo, su insistencia en esperar un gran signo divino que le revele si se ha embarcado en el camino correcto. Y concluye: “This sort of ‘dramatisation’ of what is holy is, in your case, a form of egoism.” (113).

Las razones que aduce Fr Damien como fundamento de sus recomendaciones a Bellamy bien podrían estar sacadas de Metaphysics as a Guide to Morals; sirva, por lo tanto, lo comentado en anteriores capítulos como ilustración de su contenido. En cambio, la particular dinámica personal y (sobre todo) epistolar entre Bellamy y Fr Damien sí ofrece algunos elementos

especialmente reveladores. Uno es que Bellamy *no presta demasiada atención* a su director espiritual. Murdoch se encarga de resaltar este hecho presentando varias veces a lo largo del relato una carta de Fr Damien seguida de la respuesta, escrita siempre inmediata, de Bellamy. Respuestas apresuradas que sólo de manera superficial abordan los puntos planteados por el mensaje recibido, y que en realidad lo utilizan como punto de arranque para plantear caprichosa y desordenadamente nuevas cuestiones de tipo teológico, práctico o, con la mayor frecuencia, como forma de desahogo. Como nos revela la narración:

When writing to Father Damien he always felt excited, he flushed, the words crowded onto the page faster than his thought, he had to prevent himself from abbreviating them into an illegible shorthand. (97)

Bellamy pide perdón en sus cartas por su estilo precipitado y poco reflexivo, que describe en más de un lugar con palabras como “rant” y “rambling along”; sin embargo, tampoco da muestras de querer escribir de otra forma. Quizá sea por eso que las misivas de Fr Damien, cada vez más cortas y espaciadas en el tiempo, comiencen a ignorar las divagaciones teológicas y sentimentales de Bellamy. En realidad, leyendo el intercambio epistolar, el lector comienza a darse cuenta de que lo que realmente ansía Bellamy es la posibilidad de *actuar* sobre su proyecto religioso. Sin poder soportar la espera sin consuelo ni promesas que le exige su mentor, Bellamy va tomando sus propias decisiones en pos de la consecución de su particular abandono del mundo: primero deja su empleo como trabajador social y vende su casa para trasladarse a una pequeña y oscura habitación de alquiler; después se separa de su perro, Anax. Pero este voluntarismo, viene a sugerir Murdoch a través de Fr Damien, no es un camino de liberación del mundo sino otro síntoma de la profunda mancha que éste va dejando en nosotros (39): en definitiva, otra faceta

del mecanicismo egocéntrico que tanto determina la conciencia y que aprende a servirse del más elevado lenguaje para la consecución de sus fines.

7.3.2. Forma, desmitificación y fe moral: el caso católico

Por su parte, Father Damien Butler es, a pesar de su limitado desarrollo como personaje independiente de su discípulo Bellamy, un buen ejemplo de la problemática figura del místico católico que la ficción de Murdoch se encarga de trazar. El interés de la autora por situar la problemática moral dentro de un contexto religioso católico no debe sorprender ya que, en los propios términos críticos suministrados por Murdoch, la Iglesia Romana parece ejemplificar el mayor ejercicio de imposición de forma religiosa a la realidad moral que se ha llevado a cabo en Occidente. Por eso la posibilidad del “místico católico” – entendida aquí la palabra ‘mística’ a la Murdoch, es decir, como ejercicio contemplativo que lleva a la destrucción de las formas- contiene una tensión dramática de notable interés para una exploración ficcional. Una tensión que se resuelve –cuando se resuelve- por el ejercicio teológico de destrucción de la magia en el lenguaje religioso que, según Murdoch, comporta la desmitificación de sus creencias y prácticas.

En este sentido, tanto Fr Damien en The Green Knight como el irlandés Fr Brendan Craddock en Henry and Cato exhortan a sus discípulos dubitativos – Bellamy y Cato Forbes, respectivamente- a fundar su fe más allá de la forma. Escribe Fr Damien a Bellamy:

You say your reading in critical historical books which are outside our faith gives you the impression that Christ is being 'stripped'. You should not be appalled by this image, but should rather embrace it. Christ is indeed 'stripped', stripped for the cross, and it is for us to follow Him into that ultimate place of our faith. The blank space you speak of *is* God, *is* Christ. This could be a theme for prayer and meditation. (GK 95)

Por su parte, Fr Brendan se dirige al ex-sacerdote Cato en términos más intelectuales. Refiriéndose a la historia religioso-moral de Cato, Craddock – considerado por la crítica como uno de los “santos” de la ficción murdoquiana– nos ofrece todo un resumen de la mística moral entendida como dialéctica amorosa:

You fell in love. That's a start, but it's only a start. Falling in love is egoism, it's being obsessed by images and being consoled by them, images of the beloved, images of oneself. It's the greatest pain and the greatest paradox of all that personal love has to break at some point, the ego has to break, something absolutely natural and seemingly good, seemingly perhaps the only good, has to be given up. After that there's darkness and silence and space. And God is there. Remember St. John of the Cross. Where the images end you fall into the abyss, but it is the abyss of faith. When you have nothing left you have nothing left but hope. (HC 395)

Tales pasajes, a pesar de evidentes diferencias en los contextos narrativos en los que se insertan,¹⁶⁹ ayudan a clarificar dos de los postulados del pensamiento religioso-moral de la Murdoch de Metaphysics. En primer lugar, su creencia de que el Cristo tradicional debe, para seguir formando parte de un discurso religioso coherente y beneficioso moralmente, dar paso a un “Cristo místico” que ocuparía un lugar análogo en el cristianismo al que ocupa el Buda en el budismo (MGM 458). En segundo lugar, el hecho de que la verdadera mística religiosa no es sino un ejercicio o caso de mística moral, y que estriba en

¹⁶⁹ Los contextos narrativos en las que se insertan las palabras de Fr Damien y las de Fr Brendan no son, ni mucho menos, idénticos. La historia espiritual de Cato es, por así decirlo, más “sofisticada” que la de Bellamy. Cato ha vivido varios años como sacerdote católico: ha sido formado en filosofía y teología, y además ha llevado a cabo un intenso trabajo apostólico y social en un barrio obrero de Londres. Sin embargo, en Henry and Cato Murdoch va descubriendo en Cato muestras de romanticismo moral que, aunque más sutiles que las de Bellamy, tienen también serias consecuencias morales. Entre ellas destaca su activismo social, que le lleva a desvincularse de sus prácticas de contemplación (47) y, sobre todo, su intento de sublimar el amor homosexual que siente por el joven delincuente Beautiful Joe en un proyecto de “salvación” moral del joven.

encontrar no ya a Cristo –que sería otra forma más- sino a un Dios que se encuentra más allá de toda forma interpretativa. Un Dios que, despersonalizado y desmitificado, es perfectamente traducible como un Bien escrito con mayúscula, es decir, como elemento absoluto o incondicional de la realidad tal como es aprehendida por la conciencia humana.¹⁷⁰

Pero hay un tercer elemento reseñable en los discursos de estos místicos católicos que no se encuentra en estricta continuidad con el pensamiento religioso de Murdoch. Se trata de la *apelación a la fe* que, según ambos directores espirituales, encuentra su lugar genuino sólo más allá de la destrucción del yo, en el vacío espiritual. Aquí cabría preguntarse por el lugar preciso de la fe en un pensamiento moral que, como hemos constatado anteriormente, acaba incorporando el ateísmo como uno de sus postulados explicativos. Por un lado, podría entenderse que la fe, tal como queda descrita en las novelas con personajes estricta y formalmente “religiosos”, no es sino un elemento más de un peregrinaje moral hacia el bien que es complementario, por ejemplo, al de la experiencia artística. En una interpretación que sugiere el pragmatismo moral murdoquiano de los ensayos teóricos de la autora, la fe quedaría circunscrita a un juego de lenguaje particular –el religioso- cuya esencia es, en cualquier caso, definida por lo moral. En otras palabras, un personaje de Murdoch puede tender a la santidad moral independientemente del paradigma explicativo que facilite su camino: artístico, religioso, filosófico. Esto podría ser así *en principio*, pero, como veremos más adelante, un análisis de la evolución a través del tiempo de la tipología del personaje bueno o santo en la novela murdoquiana revela que a partir de los años setenta la autora recurre

¹⁷⁰ En este sentido, los destinos respectivos de Craddock y Butler podrían ser indicativos de la opinión de la autora en diferentes momentos de su vida acerca de un catolicismo desmitificado. Quizá en los años setenta, cuando Murdoch escribió *Henry and Cato* Murdoch creía más en esta posibilidad que en los noventa. La perseverancia de Craddock y el abandono de Butler parecen avalar esta interpretación.

cada vez más a un lenguaje religioso para *mostrar* la bondad moral. Aparte de los místicos de los que nos hemos ocupado, que no dejan de ser personajes secundarios en sus novelas respectivas- el caso de Tallis Browne en A Fairly Honourable Defeat parece sugerir un lugar para la fe en la vida moral en general, y no sólo en un juego de lenguaje religioso.¹⁷¹

En el capítulo siguiente trataremos la presentación literaria de Tallis como un caso de la posibilidad de bondad moral en el mundo de Iris Murdoch. Por el momento, me limitaré a sugerir que Murdoch puede necesitar el concepto de 'fe' en su psicología moral para señalar la discontinuidad entre la experiencia moral de la mayoría de las personas y la concepción de un bien absoluto, necesario o incondicional. En el año 1967, nos cuenta Conradi, Murdoch recogió en su diario la siguiente idea sobre el Imperativo Categórico de Kant:

One knows nothing except that the command is empty and yet absolute. An emptiness which lies beyond anything one knows of as love. Love as possessing, or grasping, or filling of self must be passed beyond. What lies beyond is scarcely recognizable as love. Yet love is the way & the only way.¹⁷²

La fe, tal como la entiende Brendan Craddock, es en cierta forma el correlato en la ficción de Murdoch de la idea, expresada en sus ensayos, de que el bien atrae al psiquismo de forma magnética y "fría" a la vez. El bien absoluto está, como el amor que lo alcanza, allende toda descripción, hasta el punto de hacerse irreconocible. Por eso el "creyente moral" lo es de las posibilidades morales de la purificación del psiquismo a través del amor por la otredad.

¹⁷¹ La aceptación generalizada de la calificación de 'santo' para referirse a tales o cuales personajes se debe más a la crítica que a la propia Murdoch. Cheryl Bové, p.e., considera a Brendan como uno de los santos murdochianos. Otros ejemplos, apuntados por Peter CONRADI, serían los de Hugo Belfounder (Under the Net) y, sobre todo, el propio Tallis Browne. Murdoch, por su parte, apuntó en entrevista con Christopher Bigsby (1979) que el único santo de sus novelas es Tallis, quien reúne en sí componentes no sólo personales sino también simbólicos. Cf. DOOLEY, p. 108.

¹⁷² Cf. CONRADI 2001b, p. 490.

7.3.3. (Des)cubrimientos literarios de la religión

Volviendo a aspectos más formales de la descripción literaria de la vida religioso-moral en las dos novelas que estoy comentando, uno de los aciertos más importantes de Murdoch es el de relacionar la autoridad moral que puede ejercer una figura mística-religiosa sobre quienes le rodean con el status simbólico que le ha sido otorgado por su propia religión. Me refiero, más concretamente, al *poder* que puede ejercer sobre un personaje, pero también sobre el lector, el hecho de que Damien, Brendan y, en su momento, el propio Cato aparezcan no sólo como personas reflexivas y hasta sabias sino también como *sacerdotes*. Que este poder no es una mera apariencia puede constatarse en las reacciones de los personajes –y, repito, también del lector- cuando en alguno de los casos mencionados la figura religiosa abandona su hábito.

El caso de la relación de Cato Forbes con Beautiful Joe es especialmente interesante en este respecto. Cato deja el sacerdocio, al menos en parte, para iniciar una vida en común con el joven que, según él, ayudará a salvar a ambos. Pero jamás piensa que su aspecto ministerial sea el principal factor de la confianza que Joe ha depositado en él. Por eso, cuando Joe se reúne por primera vez con el nuevo Cato –a quien hasta ahora había conocido como “Father”, ignorando su verdadero nombre- le rechaza duramente, tratándole como a un verdadero impostor:

You've no idea how bloody stupid you look in those clothes. All the – all the sort of- magic's gone – what made me care- Now you're just a queer in a cord coat. You're the sort of person I spit on. [...] If we went away together, Father, it would be muck – muck like you don't know about. And I wouldn't care a fuck for it, for anything that you could give me, or anything that you could do for me. There'd be no joy there, Father, only hell, the only point would be money. I cared for you once, Father, but I cared for the other you, the one that wore a robe and had nothing, not even an electric kettle. (227-8)

La idea de que Cato y Fr Cato no son la misma persona es enfatizada con éxito por la narración de Murdoch. Como prefacio a su conversación con Joe, la autora hace hincapié en su nuevo aspecto físico: afeitado, peinado, más cuidado. Cato parece más joven, recordando esa apariencia casi grotesca que le hizo objeto de burla por parte de sus compañeros escolares (225). A su vez, Joe habla a Cato como si no le conociera, empleando un vocabulario malsonante que jamás había utilizado con su querido y admirado *Father*.

En definitiva, la dureza del rechazo de Joe le deja frente a una realidad insoslayable, a saber, que la magia religioso-moral con la que había conseguido amaestrar al proto-delincuente Joe ya no es un recurso que esté a su disposición. Y, a su vez, desenmascara el romanticismo de haber llegado a creerse que esa magia no era sino un efecto de su amor por el joven.

Aunque de forma más escueta y menos significativa en el devenir de la trama narrativa, la noticia del abandono de la vocación religiosa por parte de Fr Damien Butler incorpora en su presentación esa misma sensación de pérdida repentina y automática de una autoridad de origen simbólico. Aunque el lector apenas conoce a Fr Damien Butler ni antes ni después de su renuncia, leer “My dear Bellamy” en lugar de “My dear son” y “Yours most sincerely” en vez de “Yours *in Christo*” recalcan la pérdida de esa paternidad espiritual que había sostenido la relación de ambos hombres. Por eso no sorprende la negativa por parte del nuevo Damien Butler a reanudar su relación con Bellamy. En cuanto a éste, la pérdida de su referente espiritual va a dejar al descubierto la debilidad de sus creencias (“There is no God”, afirma poco después) y prepara el terreno para la identificación de Peter Mir como su nuevo Mesías.

La descripción del poder simbólico del místico o líder espiritual es, por lo tanto, un acierto del tratamiento literario que Murdoch dispensa al fenómeno religioso. Como contraste, se dan en su ficción otro tipo de fenómenos religiosos

que Murdoch tal vez no aborda con la misma solvencia, y que apuntan hacia algunas de las limitaciones de su pensamiento religioso. Sería, nuevamente, el caso de interpretar posibles errores literarios en clave de la filosofía implícita que los hace inteligibles. En este sentido, no merece la pena detenerse en algunas concepciones estereotipadas en las que cae Murdoch, como pueda ser la de asociar el sacerdocio católico con las tendencias homoeróticas, lo que sucede con Cato Forbes. (También es homosexual Bellamy James, otro católico converso). Tales decisiones podrían denotar una cierta torpeza literaria, pero nada de verdadero valor para nuestra investigación.

Más revelador resulta lo poco convincentes que resultan las descripciones de, por un lado, las conversiones al estado religioso y, por otro, los procesos análogos de pérdida de fe o conversión al “estado ateo”. (La palabra “conversión” parece de forzosa utilización aquí, teniendo en cuenta la ausencia en Cato o Bellamy del estado agnóstico que suele seguir a la pérdida de fe). En definitiva, Murdoch parece describir los estados en cuestión mucho mejor que la naturaleza del tránsito de un estado a otro; algo que, probablemente sin querer, presenta al lector como *una contingencia más* en la vida del personaje en cuestión, y no como el producto de una actividad moral interior. Sobre la conversión de Cato, Murdoch nos habla con cierta vaguedad de una experiencia de la Trinidad y del descubrimiento de que “todo es místico” (HC 38-39). La autora nos alumbra poco acerca de la decisión de Cato de acudir a la fe católica en particular: “the idea of entering a Protestant Communion somehow never seriously occurred to him” (40). Lo que llama poderosamente la atención, sobre todo teniendo en cuenta que, como dejará constancia la actitud de su padre, la Iglesia Católica no es “una confesión más” en el contexto religioso inglés, sino que ha sido tradicionalmente objeto de crítica y burla –cuando no de persecución legal- por parte de la Gran Bretaña anglicana.

Con esta crítica no pretendo negar que en una sociedad secularizada puedan darse casos de conversiones a una fe tan doctrinalmente determinada como la católica desde una experiencia mística, poderosa pero indeterminada. Sin embargo, parece poco realista que la conversión de Cato pueda considerarse como “normal” o “típica”, y mucho menos que responda a la idiosincrasia de la vida religiosa católica. Por eso, más que una exploración acertada sobre el alcance moral de la vida religiosa, las narraciones religiosas de Murdoch nos proporcionan más bien un compendio de su particular agenda teológica e intereses religiosos.

En realidad, y en el espíritu de la ya mencionada crítica teórica de Stanley Hauerwas, parece más razonable pensar que la conversión a una forma de religión organizada responde más a la atracción que la forma de vida de su comunidad de creyentes pueda ejercer sobre quien la empieza a conocer, que por la conveniencia de determinar doctrinal y ascéticamente una intuición personal de tipo místico. (La popularidad que han alcanzado las sectas parece sugerir que esto es así. Además, y teniendo en cuenta que hoy en día nadie es perseguido por diseñar su forma particular de mística religiosa, resulta sorprendente que Cato o Bellamy canalicen sus intuiciones religiosas a través de la organización católica romana). Más aun, existen buenas razones para pensar que términos religiosos tales como “fe”, “esperanza”, “verdad” u “oración” derivan su sentido y validez de la vida de esa comunidad. A pesar de su volatilidad psicológica, la súbita pérdida de fe de Bellamy ilustra algo este punto. Pues, rota la comunidad de creyentes establecida con Damien –y, por extensión, con su comunidad religiosa y el resto de la iglesia- la rudimentaria fe de Bellamy pierde toda referencia simbólica y, por lo tanto, todo su sentido.

Se podrá objetar que eso es precisamente lo que propone Murdoch: que la auténtica religión está más allá de la cultura, de las comunidades; en definitiva,

de cualquier forma inteligible que se quiera imponer sobre la percepción del bien como una exigencia incondicional. En ese caso, la defectuosidad de su pensamiento religioso ha de localizarse en la falta de una argumentación convincente (también literaria) que muestre que la religión puede y debe vivir más allá de la comunidad de creyentes. En el plano literario, esta argumentación no se da, y uno sospecha que eso se debe a la falta de interés de la autora por la vida comunitaria o, en general, por la importancia de las relaciones interpersonales a la hora de definir la vida religiosa. Al igual que lo que en su momento Murdoch detectó en la novelística sartreana, podemos estar aquí ante la patencia de un error filosófico en un defecto de exposición literaria.

Todo esto nos lleva a referirnos de nuevo a la cuestión del ateísmo intelectual de Iris Murdoch. En base a lo dicho anteriormente, es lícito proponer que el ateísmo de nuestra autora deriva su fuerza no tanto de los argumentos de teología natural expuestos en "The Ontological Proof" –que, como pudimos comprobar, no son especialmente definitivos- como de una descripción literaria de la vida religiosa tradicional que *niega sus fuentes eclesiológicas radicales*. Murdoch no niega tanto a Dios como a su iglesia (la comunidad de creyentes) lo cual, en última instancia, hace que la fe o su ausencia parezcan casi como un capricho del psiquismo, que es quien les otorga su sentido. Lo que, de paso, explica la ausencia de la fase agnóstica después de la fe. Al contrario de lo que sostiene Murdoch implícitamente, el creyente medio no se une a su religión mediante un solo hilo de naturaleza intelectual, sino a través de todo tipo de hilos de diversa naturaleza y consistencia y que nunca se rompen a la vez.

Se trata, por lo tanto, de un ateísmo intelectual algo torpe, pero no por ello menos persuasivo. Pues Murdoch nos propone, con todo realismo, un mundo de avatares morales en el cual se niega toda validez a los marcos de referencia que hacen inteligibles los valores y las prácticas religiosos. Cuando aparecen

personajes religiosos, éstos sólo son inteligibles en la medida en la que su religión se desenmascara como otro proyecto romántico más de su psique. Cuando no lo hacen, se da natural y automáticamente por sentado que Dios no existe y que todos compartimos esa creencia.

Por eso, la afirmación de Murdoch y de tantos de sus personajes de que “no hay santos” tiene una coletilla implícita: “y si los hubiera, no seríamos capaces de identificarlos”. Tal es la tragedia del pensamiento religioso de Iris Murdoch.

Capítulo 8. Realismo literario como realismo moral.

El mundo ficcional de Iris Murdoch

El capítulo anterior tenía por objeto profundizar en nuestra comprensión del pensamiento moral de Murdoch a través de un análisis parcial de sus escritos literarios. En lo que sigue, ofrezco un esbozo de lo que podría ser un análisis más exhaustivo de la aportación de la ficción murdoquiana a la reflexión sobre la condición moral humana a partir de una comprensión *global* de su novelística. Algo que no equivale a buscar una comprensión sinóptica de sus veintiséis novelas mediante una continuación del esfuerzo analítico del capítulo anterior hasta situar, clasificar y comentar *todos* los casos de actividad moral en ellas contenidos. (Lo que, además de extremadamente costoso, sería insuficiente, pues el dominio de la descripción moral en la literatura no se agota en los casos concretos que podamos identificar). Se trata, más bien, de sugerir la importancia de entender el corpus novelístico de nuestra autora como la propuesta un *mundo* propio y concreto que, mediante unas características y no otras, nos comunica una visión también determinada de ese otro mundo compartido por la autora y el lector.

Dicho concepto –que enseguida acotaremos- no es, a mi entender, una abstracción esotérica, sino que responde a algo que tanto el lector corriente como el lector especializado (el crítico) tienen en cuenta, con una mayor o menor conciencia, en sus juicios sobre un autor en cuestión. En el caso del crítico, señalar, por ejemplo, que la surrealista escena de The Green Knight en la que Moy se pelea con un ganso en la orilla del Támesis es típicamente *murdoquiana*

implica una comprensión del tipo de sucesos que pueden o no darse en una novela de Murdoch, y que viene avalada por la repetición de narraciones similares en otras novelas de la autora. Asimismo, la sorpresa de un lector ante una determinada reacción por parte de un personaje, o el desenlace final de una novela, tiene mucho que ver con las expectativas que otras narraciones de la autora han ayudado a crear en él o ella. Evidentemente, hablar del mundo ficcional de un autor sólo tiene verdadero interés en tanto que ese mundo –o al menos partes importantes de él- nos *convence*. Desde ese momento, partes o aspectos de ese mundo son susceptibles de convertirse en *canon* literario: la tolerancia shakespeareana, las escenas *skandal* de Dostoyevski, etc.¹⁷³

Una definición operativa de mundo ficcional podría ser: conjunto de posibilidades e imposibilidades que, en el seno de una o más obras literarias escritas por un autor, se imponen tanto a quienes en ellas habitan (los personajes) como para quien las contempla (el lector). A su vez, ese mundo propuesto, en la medida en que convence, posibilita en el lector una mirada original o especialmente penetrante sobre la realidad extraficcional: sobre sus posibilidades e imposibilidades. Desde el punto de vista fenomenológico, se puede afirmar, con Zubiri, que una obra literaria es un ejercicio de intelección racional poética de la realidad. Una intelección que, de cualquier forma, se apoya en un uso del lenguaje no racional-abstracto sino eminentemente lógico (predicativo) y particularista: se muestran realidades al lector (se proponen o postulan) y éste las integra en su pensar como factores explicativos de la realidad.

¹⁷³ Tanto Malcolm Bradbury como John Bayley han hablado de un mundo murdoquiano en este sentido. Según Bradbury, el mundo de Murdoch "has become a convention; there is a recognizable Murdoch-land, with whose geography, mores and exotics we have grown most familiar". Cf. BRADBURY, p. 233. Por su parte, Bailey estima que los personajes y sucesos murdoquianos le resultan ya tan familiares a sus lectores como los de los mundos respectivos de Dickens o Dostoyevski. Cf. CONRADI 2001 a, p. xi.

En una inspiración más pragmática, puede decirse que el concepto de mundo ficcional agrupa de forma conveniente las respuestas a dos tipos de preguntas que podemos hacernos sobre la propuesta de un autor. En primer lugar, podemos preguntarnos por los contenidos de esa realidad postulada. En efecto, acometer cuestiones tales como “¿qué puede pasar?” o “¿a quién podemos encontrarnos?” referidas al mundo ficcional de Murdoch pueden y deben ayudar a clarificar la imagen que propone la autora del hombre contemporáneo y de su terreno de juego moral. Algo que resulta de vital importancia para configurar con el mayor detalle y poder de convicción un “hombre moral murdoquiano”, entendido éste como alternativa del “ordinary language man” que Murdoch atacó en los años sesenta, o del “hombre post-moderno” que a menudo se supone hoy en día en la reflexión ética y moral.

En segundo lugar, nos interesa preguntar por la cualidad de la *mirada* de la autora sobre esa realidad postulada, y en la que espera que el lector participe. Sería, entendido ampliamente, la pregunta por el *estilo literario* de la autora. Pero las decisiones literarias que configuran este estilo tienen, a su vez, consecuencias sobre esa otra mirada sobre el Mundo (con mayúscula) que, consciente o inconscientemente, la autora desea promover en el lector. En el ámbito delimitado por la investigación presente, abordaremos la cuestión de en qué medida un estilo literario que la crítica, a falta de un término más preciso, ha calificado como realista, contribuye al conjunto de la exposición murdoquiana del concepto de realismo moral como actitud, estado, o forma de ser en el mundo que exige y define la bondad moral.

8.1. El mundo como caverna

Como ha apuntado Peter Conradi, un paradigma útil para caracterizar el mundo moral de la ficción murdoquiana es la interpretación que la autora hace de la alegoría platónica de la caverna.¹⁷⁴ Murdoch entiende dicho relato, expresado por Sócrates en La República, en clave eminentemente moral. La vida es un peregrinaje espiritual hacia la realidad (MGM 418): una realidad que no es en sí misma trascendente a la experiencia humana (no está fuera de la caverna) pero que para ser descubierta en su plenitud requiere de una luz eterna o trascendentalmente verdadera, tal como la del sol. Esa luz es, evidentemente, la idea o concepto de bien, que a su vez actúa magnéticamente sobre el alma para que ésta purifique su energía egocéntrica.

Habiendo recorrido los puntos centrales de la psicología moral de Iris Murdoch, esta interpretación del mito platónico no nos sorprende. En cambio, merece la pena preguntarse, a estas alturas de la investigación, si el mundo ficcional propuesto por la autora es igualmente platónico. Desde luego, como hemos podido comprobar en el capítulo anterior, parece claro que el común de los personajes murdoquianos habita en la oscuridad moral que caracteriza la caverna platónica; más aun, Murdoch nos ha dado buenos argumentos para pensar que hasta los propios lenguajes que pretenden señalar a la luz del sol que supuestamente se encuentra fuera son susceptibles de integrarse en la causalidad que define ese reino.

Es bien sabido que uno de los grandes objetivos de la literatura teórica de Murdoch ha sido el de reconducir el debate sobre el uso descriptivo y prescriptivo de términos tales como 'bien', 'virtud' o 'libertad' en base a una descripción más realista del sujeto humano que la que ha sido comunmente

utilizada por la filosofía moral del siglo XX. Como la autora ya deja claro en The Sovereignty of Good, esa descripción no puede soslayar el análisis freudiano de la relación entre la psique y el mundo exterior a ella.

En The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists (1977), Murdoch compara la terapia freudiana con la platónica. Para la autora, tanto Platón como Freud desean promocionar una mayor conciencia de la realidad como elemento de cura. Si bien:

Freud holds that we grasp reality through the ego and not through the 'critical punishing agency' of the ideal; whereas Plato holds that, above a reasonable egoism, there is a pure moral faculty which discerns the real world and to which sovereignty properly belongs. [...] Freud bars the way to the top and gives the ego the right to supreme control. (418-419)

En capítulos anteriores me he referido a los diversos argumentos o incluso 'pruebas' desarrolladas por Murdoch en defensa de ese ideal que rechaza Freud, y que Murdoch identifica en ese mismo texto con las Ideas platónicas. La cuestión ahora es evaluar los argumentos *literarios* que nos ofrece Murdoch en defensa de un concepto trascendental de lo moral. En términos de la alegoría platónica, la cuestión es si resulta o no posible salir de la caverna, o, por lo menos, si la idea de que existe tal 'fuera de la caverna' es un elemento trascendental de la conciencia humana.

8.1.1. Dinámicas eróticas intracavernarias: el papel de Eros

¿Qué caracteriza, según Murdoch, la vida dentro de la caverna? Responder a esta pregunta exhaustivamente requeriría aunar las observaciones más munuciosas de la crítica literaria y resulta, por tanto, una tarea que excede

¹⁷⁴ Esta idea es desarrollada por CONRADI, sobre todo, en su ensayo "Platonism in Iris Murdoch"

los límites de esta investigación. Por eso me limitaré a señalar algunos de sus aspectos más importantes.

En primer lugar, el mundo murdoquiano está condicionado por los designios del ambivalente y polimórfico Eros, que se erige como el verdadero patrón de la caverna. En el contexto del pensamiento teórico de Murdoch, la figura del dios o daimon simboliza la energía espiritual que mueve el psiquismo, normalmente en una dirección egocéntrica, pero que es susceptible de ser purificada de ese egoísmo natural por una actitud moral atenta y realista para con la otredad.¹⁷⁵ Pues bien, dejando por el momento de lado esa posibilidad, el mundo ficcional murdoquiano constituye un auténtico catálogo de las manifestaciones más y menos explícitas de esa energía, tanto a nivel individual como social. Una de las más importantes es la facilidad con la que se producen las sustituciones amorosas. (“Human beings are essentially finders of substitutes”, dice Julius King, sin duda uno de los mayores estudiosos de la vida en la caverna en la ficción de Murdoch.) Ésta es una característica general de las tramas de Murdoch, pero que quizá se agudiza en sus novelas de los años sesenta, en las que, como ha apuntado Conradi, Murdoch se preocupó especialmente por describir la función erótica como condicionante psicológico de esa clase de libertad moral humana tan asumida por los filósofos morales de la época.¹⁷⁶ Un caso indicativo de esta preocupación lo constituye A Severed Head (1961) probablemente la mejor de sus novelas en esta fase.¹⁷⁷ En dicha novela, Murdoch utiliza los avatares eróticos de su narrador, Martin Lynch-Gibbon, y de un reducido grupo de personajes, para ofrecernos el que es quizá su tratamiento

(1994), así como en diferentes capítulos de The Saint and the Artist.

¹⁷⁵ Cf., por citar uno de tantos ejemplos, las palabras del personaje Platón en Acastos: Two Platonic Dialogues (1986), pp. 488-89.

¹⁷⁶ Cf. CONRADI 2001 a, p. 119.

literario más consciente de las manifestaciones eróticas en la caverna. Lo es por las constantes figuras de la interpretación psicoanalítica que son ofrecidas al lector; pero también por el papel del psicoanalista Palmer Anderson como descifrador de los secretos del mundo; un rol análogo al que más tarde asumirá Julius King. Precisamente, la moraleja de esta novela tiene que ver, *grosso modo*, con la defectuosidad de la interpretación psicoanalítica del erotismo humano. “We are civilised people”, repite Palmer Anderson una y otra vez, tratando de racionalizar la nueva figura de Martin como ex-marido engañado que ahora debe someterse a los ciudados de Antonia y de su nuevo compañero. Pero la civilización encarnada por la elocuencia de Palmer y Antonia parece “llegar tarde” a la mediación de los conflictos eróticos, y la violencia de Martin estalla en varios puntos de la novela: hinchándole un ojo a Palmer, peleándose violentamente con Honor Klein. El desfase entre Eros y civilización es un tema recurrente en la novelística de Murdoch, tratado a menudo a través de la violencia latente que comunican esas grandes reuniones festivas donde comparten mesas amados, amantes, adúlteros y partes engañadas.¹⁷⁸

Alexander, artista, sugiere otra técnica de descubrimiento de lo real: la moralidad (41). Pero SH no describe ni “la vida bajo el sol”; ni siquiera el reflejo de la luz del sol en aquellos que sí han conseguido salir de la caverna. Más bien, se limita a sugerir, con todo tipo de detalle, que las explicaciones pseudo-científicas de lo que tradicionalmente se ha llamado la vida moral no consiguen capturar la naturaleza de la energía moral de las personas. En definitiva, de SH podemos extraer la importante enseñanza platónica de que Eros, fuente de

¹⁷⁷ En dicha novela, cada uno de los personajes principales se relaciona sexualmente con al menos dos otros personajes, dándose incluso relaciones incestuosas (Antonia con su cuñado Alexander y, más directamente, Palmer con su hermanastra Honor).

¹⁷⁸ Recordemos los eventos sociales que sirven para estructurar la trama de FHD, sobre todo la última. Otro ejemplo sobresaliente lo encontramos en The Sacred and Profane Love Machine, cuando Harriet reúne en su casa a la familia paralela que ha formado su adúltero marido, Blaise Gavender.

energía espiritual, sólo puede ser domesticado hasta cierto punto o, como dice Conradi, que *existen* las imposibilidades en el mundo moral.¹⁷⁹

8.1.2. Matrimonio, adulterio y descubrimiento moral

Al final de SH, Martin le pregunta a su amada, Honor Klein, si su recién estrenada relación les hará felices. Ella contesta: "This has nothing to do with happiness, nothing whatever" (208). Esto nos lleva a otra de las grandes cuestiones abiertas en torno al mundo erótico que describe Murdoch: la posibilidad de la felicidad a través del amor erótico y, sobre todo, la asociación de estos dos términos para constituir un lugar de descubrimiento moral. Una posibilidad que la obra de Murdoch explora, con relativa frecuencia, a través de situaciones que contravienen las normas del tipo de moralidad convencional burguesa a la que se adscriben sus personajes (y que, por lo general, mantiene su vigor entre nosotros).

Así, una situación típicamente murdoquiana es la del hombre que, después de pocos o muchos años de un matrimonio aparentemente sólido, posiblemente con uno o varios hijos por medio, establece una relación amorosa con una segunda mujer. Desde luego, trata de una situación bastante común también *fuera* del mundo de Murdoch (sic), pero lo interesante aquí es que las relaciones descritas por la autora no son meros esgarces sexuales ocasionales o regulares, sino auténticas historias románticas en las que los participantes se creen felices y a través de las cuales parecen llegar a una nueva comprensión moral de la realidad. A su vez, tales relatos resultan interesantes por la concepción del matrimonio que explicitan o suponen, y que sirven para

¹⁷⁹ Cf. CONRADI 2001 a, p. 114.

ayudarnos a integrar la psicología moral de Murdoch en un marco de moralidad tradicional como es el de la mayoría de las personas.

Dos ejemplos de esta situación constituyen los núcleos de las novelas The Sandcastle (1957) y The Sacred and Profane Love Machine (1974). La primera, pese a no ser una de las mejores novelas de la autora, sí destaca en la descripción de la dinámica matrimonial entre Bill y Nan Mor. Murdoch suele describir los matrimonios como estructuras de vida sólidas, compactas y orgánicas pero totalmente desvinculadas del amor del que debieron emerger. Después de veinte años de matrimonio, reflexiona Mor, preguntarse por el amor es una frivolidad (205). En cambio, y a pesar de las palabras de aviso de Bledyard, el artista-santo de la obra (después diré más sobre él), Mor entiende que su *affaire* con la pintora Rain Carter le ha proporcionado un nuevo sentido de su libertad (64) y, sobre todo, una nueva fuente de claridad para interpretar lo que ha sido su vida hasta ese momento (204). Sin embargo, al final Rain decide cortar su relación, entendiendo que las ataduras que unen a Mor con su vida anterior –también con su mujer- son demasiado fuertes como para inmiscuirse. Y ante la insistencia de su amado, que como un adolescente se llena la boca de la palabra ‘amor’, concluye: “esa palabra ya no puede guiarnos”(301). Como sucede también en The Black Prince, cuando Arnold Baffin arrebató a su hija Julian de la compañía de Bradley Pearson, la moralidad convencional se impone al deseo erótico.

Aunque el fracaso de Eros en SC tampoco implica a la autora en una defensa inequívoca de esa clase de moralidad. En The Sacred and Profane Love Machine, el adúltero Blaise Gavender sí sale triunfante de los avatares de la novela, terminando la misma en los abrazos de su amante, Emily McHugh. Precisamente, la filósofa norteamericana Martha C. Nussbaum ha visto en la relación de Blaise con Emily una de las pruebas más convincentes de que la

erótica de Murdoch es fundamentalmente “platónica” y no “danteana” en el sentido de que, más allá de sus (danteanas) descripciones literarias de las configuraciones egocéntricas que puede adoptar la energía erótica, el amor sexual constituye de suyo un lugar de descubrimiento moral.¹⁸⁰ A su vez, basándose en el Fedro de Platón, Nussbaum completa su análisis de la relación entre Eros y moralidad según el filósofo griego afirmando que el alma *precisa* del amor sexual como motivación en su búsqueda del bien, que ese tipo de amor, lejos de constituir una mera introducción, la acompaña a lo largo de su búsqueda, y que el mejor amor erótico es aquél en el que los amantes llegan a reconocer su individualidad respectiva.

En el caso de Blaise, como en el de Bill Mor, la relación erótica extra-matrimonial proporciona al amante una nueva percepción de su propio universo moral:

This was not just intense sexual bliss, it was absolute metaphysical justification. The world in its detail was revealed at last to an indubitable insight. His whole being was engaged, he was identified with his real self, he fully inhabited his own nature for the first time in his life. (60)

The absolute interpenetration of the two [Blaise y Emily] gave him, together with experiences of pleasure which he never previously knew existed, a sort of certainty about the whole thing which seemed to create its own truth and its own morality. (66)

A su vez, como bien señala Nussbaum, la voz autorial de Murdoch parece confirmar esta percepción:

Intense mutual erotic love, love which involves with the flesh all the most refined sexual being of the spirit, which reveals and perhaps even *ex nihilo* creates spirit as sex, is comparatively rare in this inconvenient world. This love presents itself as such a dizzyly lofty value that even to speak of ‘enjoying’ it seems a sacrilege. It is something to be undergone upon one’s knees. And where it exists it cannot but shed a blazing light of justification upon its own scene, a light which can leave the rest of the world dark indeed. (231)

¹⁸⁰ Cf. NUSSBAUM, Martha C.: “Love and Vision: Iris Murdoch on Eros and the Individual”,

Estas palabras recuerdan a esas otras que Murdoch dedicará a Eros tanto en The Fire and the Sun como en Metaphysics. Según estos textos, el enamoramiento, al situar el centro de significado del enamorado fuera de sí, constituye una de las experiencias más reveladoras que puede disfrutar el ser humano.¹⁸¹ Esto corroboraría la versión de Nussbaum. Pero estamos atendiendo a un texto literario, por lo que debemos analizar las elocuentes palabras de la narración de SPLM a la luz del marco referencial en el que se insertan. Y ese marco, que no es sino el desarrollo de la novela, nos hace dudar de que la historia de Blaise constituya un exponente convincente de las posibilidades morales del amor sexual. Pues Blaise jamás reconoce de forma creíble la identidad individual de Emily, como tampoco, de formas diferentes, la de sus hijos David y Luca –uno de cada mujer- o la de Harriet. Nussbaum entiende que el egocentrismo fantasioso de Blaise tiene su origen en su matrimonio cómodo pero “estancado” eróticamente; también que, gracias a la presencia del dios, su relación extra-matrimonial con Emily le permite una visión verdadera del mundo.¹⁸² Por mi parte, sospecho que esa “visión verdadera” no es sino otra de las fantasías del protagonista, y que la naturaleza de su relación con Emily responde a la misma actividad o falta de actividad moral que ha redundado en su matrimonio frustrado. ¿O acaso hay algún lector que piense que la recién estrenada felicidad marital de Blaise y Emily vaya a durar mucho?

En definitiva, ni SC ni SPLM ofrecen una descripción especialmente optimista de las posibilidades morales de la felicidad individual que provoca una relación erótica. Pero esto quizá no sorprenda, teniendo en cuenta los ejemplos de aprendizaje erótico-moral propuestos por Murdoch en Metaphysics:

publicado en ANTONACCIO 1996.

¹⁸¹ Cf. EM p. 417; MGM pp. 16-17.

¹⁸² Ibid., p. 42.

[...] letting the beloved go with a good grace, knowing when and how to give up, when to express love by silence or by clearing off. (17)

En contra de lo que implica el platonismo liberal y amable de Nussbaum, Murdoch parece sugerir que el descubrimiento moral que pueda ocasionar la experiencia erótica tiene poco que ver con su disfrute, y mucho más con una purificación mística de ese deseo. Sería, si así queremos interpretarla, la historia de la “santidad” de Tallis (FHD), quien mantiene viva la llama de su amor por Morgan, aunque sin esperar nada a cambio. Como afirma Murdoch en FS, Eros puede ser un maestro moral ambiguo (EM 417); mucho más que la perfección artística o técnica.

8.1.3. El poder del lenguaje

Otro aspecto sobresaliente de la vida en la caverna humana es el poder de ciertos usos del lenguaje para configurar situaciones morales, a menudo independientemente de la voluntad de quienes lo utilizan. Ya nos hemos referido, al analizar la obra literaria de Charles Arrowby (TSTS), al magnetismo que la palabra escrita ejerce sobre el lector, y que le hace inevitablemente predispuesto a creerse lo que en ella encuentra. En el conjunto su obra, Murdoch utiliza esta función lingüística sobre todo a través de las cartas que escriben o reciben sus personajes. Cuando se reciben, Murdoch las utiliza en sus tramas como elemento sorpresivo, o como objeto susceptible de múltiples interpretaciones. Este último caso es una fuente inagotable de comedia irónica en obras tales como The Black Prince o The Sea, The Sea, cuando sus respectivos protagonistas se aferran a la interpretación más rebuscada y menos realista de un pequeño mensaje escrito por sus amadas. Por otro lado, cuando

son enviadas, sirven para clarificar las estrategias de quienes las escriben, no siendo raras las ocasiones en las que se nos presentan borradores alternativos de una misma misiva. (Por ejemplo, cuando Martin escribe a Honor Klein después de pelearse con ella en SH). Por último, la autoridad del texto escrito es utilizada también por Julius King, quien construye su plan demónico para “unir” a Rupert y Morgan en base a fragmentos ligeramente alterados de cartas escritas por Rupert a Hilda y por Morgan a él mismo.

También resulta típico de las narraciones murdoquianas la fuerza que puede tener la mentira más inocente o, si se quiere, ‘civilizada’. La civilización, anuncia Axel en FHD, se basa en no decir lo que se piensa (122). Pues bien, en esa misma novela Julius King aprovecha para su plan dos pequeños sucesos que, como vimos en el capítulo anterior, Hilda y Rupert se ocultan el uno al otro: el apoyo financiero de aquélla a su hijo Peter, y el de éste a Morgan. Más aun, las pequeñas mentiras sociales, o los secretos compartidos, sufren del efecto “bola de nieve”, hasta convertirse en infidelidades importantes. En The Sandcastle, mucho antes del enamoramiento de Mor y Rain, estos ya comparten una serie de secretos aparentemente insignificantes: la procedencia de un libro escrito por Demoyte, cuyo retrato va a acometer Rain (48), la visita común a la casa-oficina de Beldyard, el otro artista de la novela (52), y, sobre todo, la extraña excursión en el coche de Rain, sobre la cual Mor miente a su mujer (84), y en la que son descubiertos por su amigo Tim Burke (92). Burke, a su vez, miente a Nan cuando esta le llama, preocupada, para preguntar por el retraso de su marido, porque le había visto *en un coche con una mujer* (100). Una oración que a base de su uso repetido en situaciones socialmente condenables ya no parece dejar lugar a la presunción de inocencia. Mor escribe una nota a Rain pidiéndole que mantenga en secreto la tarde que han pasado juntos; más tarde es descubierto por Demoyte entregándosela de forma sospechosa y, finalmente,

la carta llega a manos de sus hijos, quienes la interpretan como signo inequívoco de un affaire entre su padre y Rain Carter. La aventura ciertamente se acaba produciendo, pero podemos especular que, aunque nada hubiera sucedido, ni Nan, ni Demoyte, ni Burke ni los hijos de Mor habrían creído sus explicaciones fácilmente. (Sería entonces un caso análogo al de Hilda y Rupert en FHD). Tales es, en la brillante caracterización de Murdoch, la sociedad que construye y refleja nuestro lenguaje.

Por último, la cuestión de la inclusividad de los pronombres personales 'us' y 'we' es utilizada en muchas situaciones como reflejo (y agravante) de las redes de poder que unen a unos personajes con otros. En A Severed Head, Palmer, en su afán civilizador, trata de incluir a Martin en un 'we' o 'the three of us' que le sitúe bajo su control; especialmente cuando él y Antonia descubren su relación con Georgie Hands (73 y ss.). Algo similar sucede en The Sacred and Profane Love Machine, cuando Harriet trata de incluirse, junto con su marido Blaise y la amante de éste, Emily, en un "us" sobre el cual puede ejercer poder desde su estatus de mujer engañada (166).

8.1.4. Los objetos materiales: el mobiliario de la caverna

Mucho podría decirse sobre el tratamiento literario que la novelística de Murdoch dispensa a los objetos materiales. Aparte del énfasis descriptivo que acompaña a una técnica de narración que se propone imitar a los grandes maestros del XIX, la *paciencia* de Murdoch para describir las cosas –desde la decoración hasta la apariencia externa de cada personaje- puede leerse como un correctivo de esa impaciencia literaria para con los detalles más contingentes que Murdoch detectó en Sartre y que distingue gran parte de la literatura

narrativa contemporánea. (Ciertamente, la repetición de personajes que coleccionan piedras en casi todas sus novelas nos trae continuamente a la mente la revelación de Roquentin).

En lo que toca a nuestra cartografía de la caverna moral según Murdoch, podemos distinguir, usando grandes trazos, dos clases principales de descripciones de objetos materiales. El primero sería el simbólico. Las cosas evocan personas, pérdida de personas, estados de ánimo, etc. En A Severed Head, Martin nos cuenta que, después de la marcha de su mujer Antonia, la casa que hasta entonces habían compartido había adoptado el aire de una tienda de antigüedades. Más aun:

The things in it no longer cohered together. It was odd that the pain worked first and most immediately through *things*, as if they had at once become the sad symbols of a loss which in its entirety I could not yet face. They know and mourned. (31)

Y, más tarde:

The room was Antonia. It breathed the rich emphasis of her personality. [...] All these things were her, the silky rugs, the plump cushion, especially the mantelpiece, her little shrine: the Meissen cockatoos, the Italian silver cup, the Waterford glass, the snuff-box [...]. It was a new and fierce pain to look on all this and see it as something mortal, indeed as something already perished, disintegrated, meaningless, and waiting to be taken away. (68)

En la mayoría de las ocasiones, las cosas pierden su áurea al quedar desligadas de la persona o situación que las dio sentido. Pero en algunos pasajes de la novelística murdoquiana las cosas se celebran por sí mismas, por su detalle y particularidad. Es la actitud que personifica Moy en The Green Knight, para quien las cosas, y en especial las piedras que decoran su cuarto-están vivas. También en Bruno's Dream, los gemelos se dedican a recoger

pedras, considerándolas como “a treasury of loveable individuals”.¹⁸³ La función “celebratoria” de las descripciones de los objetos materiales en Murdoch puede entenderse como una invitación a los personajes, y quizá sobre todo al lector, a salir de sus respectivos fantaseares egocéntricos y reconocer la realidad sólida, última e inaprensible de la otredad. O, en otras palabras, a reconocer el reflejo de la luz del sol como distinto de el del fuego de su psiquismo.

8.1.5. Los habitantes de la caverna

¿A quién nos podemos encontrar en el mundo de Murdoch? Existen, en el corpus novelístico de la autora, una serie de tipos bastante definidos: artistas, santos, personas buenas, madres posesivas, adolescentes, bufones, extranjeros...La tipología completa ya ha sido desarrollada por la abundante crítica literaria sobre la obra ficcional de la autora.¹⁸⁴ Por mi parte, me limitaré a una serie de notas referentes a lo que alguno de estos tipos puede sugerirnos sobre el mundo moral murdoquiano.

En primer lugar, es importante distinguir entre aquellos personajes (o tipos) con los cuales el lector puede llegar a identificarse y aquellos que, aun pudiendo ser personajes centrales, funcionan como factores externos (contingencias) en las vidas de quienes sí nos resultan inteligibles. Entre los primeros están los héroes-narradores en primera persona y, en las novelas narradas en tercera persona, todo aquel a cuyo proceso mental tenemos acceso.¹⁸⁵ La identificación con el personaje es lo que hace que sintamos vergüenza cuando es pillado en

¹⁸³ Citado en CONRADI 2001 a, p. 186.

¹⁸⁴ Cf., p.e., BOVÉ, Cheryl, 1986; o CASTILLO 1998.

¹⁸⁵ Con la curiosa excepción del perro Anax, cuyo “monólogo interior” se reproduce durante el episodio de su fuga de Clifton en GK.

circunstancias desfavorables – p.e., espiando a alguien-, o violencia cuando Murdoch le sienta a comer con el amante de su marido o mujer. En general, en esta primera categoría nos encontramos con un rango bastante limitado de tipos de personaje: abundan los artistas (Arrowby, Monty, Martin Lynh-Gibbon, Morgan) las madres con menor nivel educativo que sus maridos (Harriet Gavender, Hilda Foster, Louise Anderson), los aspirantes a místicos (Bellamy, Cato) y los adolescentes (Julian Baffin, Donald Mor, David Gavender).

El segundo grupo es quizá más interesante para nuestros propósitos, pues representa la “fauna” característica de ese ecosistema que es la caverna murdoquiana. Aquí destaca, sin ninguna duda, el personaje *demoníaco*, ya sea como rey de la selva moral (Julius King, Mischa Fox en The Flight From the Enchanter) o como su intérprete privilegiado (Palmer Anderson, Pinn en SPLM). Los demonios murdoquianos son importantes, no sólo como fuente inagotable de contingencias para los personajes con los que sí nos identificamos, sino también porque, como cualquier especie de ser vivo, su existencia es muy reveladora del ecosistema en el que viven. En entrevista con Rose (1968), Murdoch afirmó que los personajes demónicos responden al hecho real de que unas personas eligen a otras para jugar ese rol.¹⁸⁶ Por eso es probable que considerar a Charles Arrowby como uno de los demonios murdoquianos, como hace Hague, no resulte del todo apropiado.¹⁸⁷ Charles es ciertamente asignado el status de demonio por la corte de actores que le rodea pero, en cambio, el lector pronto es consciente de sus debilidades y mundanidad. Charles nunca es, para nosotros, un animal más en la caverna, sino que representa, más bien, a quienes podríamos llegar a ser en ella.

¹⁸⁶ Cf. DOOLEY, p. 24.

¹⁸⁷ Cf. HAGUE, p. 58.

Otra contingencia personal interesante de la caverna la constituyen sus bufones. Me estoy refiriendo a ese grupo de personajes “débiles” y objeto de desprecio constante por parte de otros personajes para quienes, no obstante, resultan de notable utilidad. Algunos de los bufones más interesantes son: Finn en Under the Net, Francis Marloe en The Black Prince, Edgar Demarnay en The Sacred and Profane Love Machine y Gilbert Opian en The Sea, the Sea. Se trata, generalmente, de personas solitarias y poco atractivas, a menudo con tendencias homosexuales (Marloe, Opian, Demarnay) y siempre alcohólicos. Aparecen con frecuencia en las novelas narradas en primera persona, entre otras cosas por la buena razón literaria de que resulta más fácil pintar un personaje cómico y grotesco desde una narración parcial. Así, por ejemplo, Bradley Pearson afirma de Marloe que “neither he nor his thoughts had ever been important to me, nor as far as I could see to anyone” (25). Otros momentos de la narración enfatizan hasta extremos cómicos su apariencia grotesca:

He was making curious grimaces, closing up his eyes in a way that involved wrinkling his nose and dilating his nostrils. He looked, while doing this, as unselfconscious as an animal in the zoo. Perhaps he was shortsighted and was trying to focus on my face. (141)

Sin embargo, a pesar de su debilidad social, los bufones de Murdoch se erigen como fieles compañeros en las aventuras de sus protagonistas, incluso si éstas son totalmente descabelladas (aquí el caso de Gilbert es el más notable). Son equivalentes contemporáneos de Sancho Panza, una comparación que no se le escapa a Bradley al pensar en su “escudero” Marloe (372). En efecto, como el mismo Sancho, los bufones de Murdoch no carecen de un realismo que les hace dar buenos consejos. Marloe le pide a Bradley que no descuide a su hermana Priscilla, quien acabará suicidándose. Por su parte, Edgar Demarnay protagoniza uno de los momentos más memorables de SPLM, al interrumpir la cena en la que Harriet –la mujer engañada- intenta reconciliar civilizadamente a

todas las partes afectadas, para denunciar en público la inmoralidad de la situación provocada por el adulterio de Blaise. Tremendamente borracho, se dirige a Harriet para enunciar lo que parece el análisis más lúcido del estado de las cosas:

Because you're good you think that you can save them, but it is they who will defile you. [...] You must come away so that you see what he has done. As it is he sees nothing. This is a lie, this man's lie, and he must live it and undo it. But you have put him in a position where he cannot stop lying. No one here, not even you, is good enough to redeem this thing. They will not tolerate your forgiveness, in the end they will hate you for it, they will go on intriguing as they have always done, they will not even be able to help it, and you will find too late that you have not been a healer but an accomplice of evil. He must decide, he must choose, that is where he has put himself. He has not acknowledged his fault, he is continuing in it, and you will be eternally his victim, abandoning him to wicked ways and conniving at his sin. For his sake you must not allow this foul thing to continue. (185)

Es cierto que la animadversión de Edgar hacia Blaise está motivada, al menos en parte, por su apego a Harriet. Pero al final de la novela, cuando la muerte de Harriet en un atentado terrorista en Alemania deja libre a su marido para comenzar una nueva vida con Emily, Edgar insta a David, hijo de Blaise y Harriet, a que se reconcilie con su padre. Por su propio bien, no debe juzgarle, sino asentir a su relación: la imitación de la bondad puede ser un buen primer paso en la vida moral (313). Pues, en definitiva, *se trata de sobrevivir*. Y, en contraste con la elocuencia de otros personajes murdoquianos más atractivos, nos ofrece la siguiente articulación de su proyecto moral:

Not to deceive oneself, not to protect one's pride with false ideas, never to be pretentious or bogus, always to try to be lucid and quiet. There's a kind of pure speech of the mind which one must try to attain. To attain it is to be in the truth, one's own truth, which needn't mean any big apparatus of belief. And when one is *there* one will be truthful and kind and able to see other people and what they need! (314)

Esta es la voz de quien mejor sobrevive a los avatares de la novela; quien al cabo de la misma y a pesar de su supuesto escaso atractivo recibe la visita de tres mujeres (Kiki St Loy, Pinn, Mrs Small) además de la amistad del joven

David. Lo que es quizá más importante, recibe el reconocimiento del lector, que ve en su moralidad poco sofisticada un correctivo –cómico, tal vez- al fantasear de los personajes más atractivos.

Edgar es, ciertamente, un personaje cómico desarrollado en mayor profundidad que aquellos que son descritos en primera persona. Sin embargo, de una u otra manera, todos los bufones murdoquianos reciben, al final de sus respectivas historias, un reconocimiento a su virtud –o, cuando menos, a su identidad- que había estado notoriamente ausente al principio. Un reconocimiento que también proviene del lector, que con frecuencia se ve desenmascarado como otro espectador tan romántico, serio y elocuente en asuntos morales como un Monty o una Morgan, cuando no tan fantasioso como un Arrowby o un Pearson. “Esto es lo que queremos ser”, parece mostrarnos Murdoch al presentarnos a sus personajes atractivos; “esto es con lo que nos deberíamos conformar”, sugiere con la revelación de la identidad y virtud de sus personajes más débiles.

Por último, queda por examinar la difícil cuestión de la representación de la bondad en la caverna. Aquí es menester tener en cuenta la distinción hecha anteriormente entre aquellos personajes con quienes nos podemos / podríamos indentificar y aquellos que funcionan como factores externos en las vidas de los primeros. Los llamados santos pertenecen, en la mayoría de los casos, a este segundo grupo. Entre ellos están, como ya he comentado, Hugo Belfounder en Under the Net, Bledyard en The Sandcastle, Fr Brendan en Henry and Cato y, a falta de más información, Damien Butler en The Green Knight. En todos estos casos, la santidad está definida por el esfuerzo por impedir que el lenguaje moral de cada uno (la filosofía, el arte, la religión) deforme las exigencias de la vida moral. Todos son, pues, místicos; si bien, como la propia Murdoch ha reconocido, el santo que en sus primeras novelas es el artista iconoclasta o “anti-

art artist" (Bledyard) se convierte gradualmente en un santo que se inserta en un paradigma religioso.¹⁸⁸ Como he apuntado en el capítulo cinco, los ensayos teóricos de Murdoch escritos en los años setenta y ochenta reflejan un creciente interés en la religión que, según podemos comprobar, haya su correlato ficcional en la descripción de la santidad como superación de la forma religiosa.

Sin embargo, y en su rol externo, la validez descriptiva de la bondad que ofrecen los santos murdoquianos es ambivalente. Entre otras cosas porque, como los demonios, son susceptibles de asociarse más a fuerzas psicológicas y dinámicas intracavernarias que representan que a un modelo de personalidad. Así, el que la autora erija a Bledyard o a Belfounder o a Craddock como santos oficiales de sus novelas puede no reflejar más que el hecho de que otros personajes los hayan erigido como tales. Además, teniendo en cuenta la concepción murdoquiana de la santidad moral, parece claro que cualquier intento de representación literaria de la misma está condenada al fracaso. Lo afirma el demonio Julius King:

Good is dull. What novelist ever succeeded in making good interesting? It is characteristic of this planet that the path of virtue is so unutterably depressing that it can be guaranteed to break the spirit and quench the vision of anybody who consistently attempts to tread it. Evil, on the contrary, is exciting and fascinating and alive. (FHD 205)

Los demonios murdoquianos resultan más memorables que sus santos. La forma literaria está, por así decirlo, naturalmente predispuesta contra la descripción de la virtud esencialmente antidramática y antiromántica que define la santidad. (Por eso, sugiere Murdoch en The Sovereignty of Good, las conquistas del arte en este sentido son especialmente valiosas como fuente de inspiración moral). Pero además, podría argumentarse que quien habita la caverna no posee los recursos morales para identificar a quien está o ha estado

¹⁸⁸ Cf. DOOLEY, p. 17.

fuera. Es la posición del tartamudo Bledyard en SC, expresada en términos del arte de retratar:

It is a fact [...] that we cannot really observe really observe our betters. Vices and peculiarities are easy to portray. But who can look reverently enough upon another human face? The true portrait painter should be a saint – and saints have other things to do than paint portraits. (SC 77)

Por todo esto, merece la pena detenerse en el único caso de santo murdoquiano accesible a la experiencia del lector. Tallis Browne, de quien ya nos hemos ocupado en el capítulo anterior es, recordémoslo, el único santo real del corpus murdoquiano según la propia autora. Y lo es independientemente de que, como apuntó Murdoch, A Fairly Honourable Defeat esté construida como una alegoría teológica en la que Tallis ocupa el papel de Cristo. Lo que quiero decir es que, como ha reconocido la crítica, en la figura de Tallis Murdoch logra aunar el ejercicio de una virtud y un realismo morales que brillan por su ausencia en los demás personajes con una caracterización realista que enfatiza sus particularidades e idiosincrasias personales.¹⁸⁹ Por si fuera poco, y a diferencia de lo que sucede con otros personajes virtuosos, se da la oportunidad al lector de descubrir el flujo mental de Tallis: sus pensamientos, sus sueños, sus visiones quasi-religiosas.

El caso es que la presentación que hace Murdoch de Tallis al comienzo de la trama nos hace pensar que estamos ante otro de sus bufones. Rupert y Hilda, desde su asumida superioridad moral, no pueden evitar referirse a Tallis con desprecio: es, según ellos, un hombre incompetente sin un trabajo en la universidad, que sólo pudo graduarse con un *Second* (título de segunda clase), y que ha abandonado su manuscrito sobre Marx y De Tocqueville para dedicarse a

¹⁸⁹ Cf. CONRADI a, 221.

la educación de adultos y al trabajo social (12 ss.)¹⁹⁰ Morgan compara sus sentimientos hacia él con los que siente hacia los animales (49, 139). Objetivamente, su casa es un desorden, el lavabo huele a orina (93).

Sin embargo, conforme avanza la novela el lector, aun sin llegar a sentir empatía hacia él, va desligándose de los prejuicios impuestos por otros personajes sobre Tallis, hasta llegar a reconocerle su virtud. Tallis no tiene la elocuencia de Morgan, o la inteligencia conceptual de Rupert; en cambio, trata, desde su modesta posición, de ayudar a quienes le rodean: acogiendo a Peter Foster en su casa, obligando a Julius a que llame a Hilda para tratar de salvar su matrimonio con Rupert. Por otro lado, lo interesante de Tallis es que se nos describe la actividad moral que proporciona el marco adecuado para entender ese realismo en la acción. (Sin la descripción de ese marco, Murdoch le estaría haciendo un favor a la concepción moral voluntarista que tanto ha atacado en teoría). Tallis sigue enamorado de Morgan, pero, al contrario de lo que le sugieren Rupert y Hilda, se niega a usar el poder que pueda tener sobre ella para traerla a su lado nuevamente. La descripción del diálogo con Hilda revela una serenidad que parece de otro mundo:

[Hilda:] 'Tallis, don't you see that you've got *power* over her? You could shake the girls to her foundations.' Hilda had got up in her agitation and was standing behind the sofa.

Tallis raised his head. He said in a matter-of-fact voice, 'I know. I know. But what on earth would that be? *That* isn't it.'

'Oh Tallis –you –you *ninny!*'

He smiled faintly. His face now had the relaxed luminous look which Hilda had sometimes noticed when he was most serious. Faintly comical, she thought, but rather moving. What ridiculous gingery eyebrows and such a short and *shiny* nose and such a little mouth. But the eyes, yes, the eyes. (164)

Inspirada en Simone Weil, Murdoch ha adscrito a su idea de santidad moral la capacidad de absorber sufrimiento universal del hombre que las

¹⁹⁰ Es evidente que, desde el comienzo de la novela, Murdoch pretende que, como Morgan y Hilda, establezcamos una comparación continua entre Tallis y Rupert.

personas se pasan entre ellas mediante ejercicios de poder (*Até*). Por eso es santo es, en sus propias palabras, no tanto *powerless* sino *non-powerful*: aunque posee poder, prefiere no ejercerlo para satisfacer sus fines egocéntricos. En este sentido, averiguamos al final de la novela que Tallis sí es un personaje poderoso, pues es al único al que Julius King obedece (también cuando le pide que desaparezca).

La bondad de Tallis la posibilita su sufrimiento silencioso, incomunicado. Pero también es resultado de un esfuerzo consciente por purificar su pensamiento. Al final de la obra, meditando sobre la muerte de Rupert, rechaza el pesimismo como una tentación:

He grieved blankly over something which seemed, in its disastrous compound of human failure, muddle and sheer chance, so like what it was all like. It went wrong from the start, he said to himself. But these were not his words, and this was not his thought, and he put it away from him as a temptation. Then he tried just to remember Rupert and keep the memory clear and feel the pain of it mindlessly. (409)

Y, al recibir una carta de Hilda, quien ha emigrado a California en compañía de Morgan, guarda el recuerdo de su mujer “sin urgencia”, dejando que ocupe un lugar en su corazón. (410)

Por último, y después de haber dicho tanto acerca de los lenguajes morales de aprehensión de la contingencia, no podemos dejar a Tallis sin comentar algo acerca de su particular forma de aprehender la exigencia moral. He dicho anteriormente que la crítica ha solido considerar a Tallis como un personaje religioso. Lo es, como hemos podido comprobar, por el proceso de *askesis* al que se somete, y que da fruto en una percepción realista de los dilemas morales a los que se enfrenta. Pero también porque medita, y porque esa meditación acaba por rechazar el reclamo de un orden sobrenatural que se presenta bajo el símbolo de la luz. “There was light somewhere, cool precious light, somewhere quite else” (98), piensa al principio de la obra. Más tarde: “The

formless light which he had once known had withdrawn from him, and he was now capable for the first time in his life of believing it to be illusory." (313). Y, en la meditación final:

He remembered something, like a kind of light, nothing with form. Perhaps that had been a dream too. He never knelt down now, that act of homage to elsewhere had become impossible, would have seemed obscene. Perhaps it had always been just a mucky sexual ritual after all. Any kind of prayer would be superstition now. But sometimes he caught hold of things, edges of tables, sides of doors, books, the bakelit handles of knives. Caught hold of them and held them tight, not so as to perform any act himself, but so as to immobilize himself for a moment to be, if that were possible, perhaps acted upon, perhaps touched. (408)

La desmitificación de la religión particular de Tallis le deja sin su luz sobrenatural, pero con un ritual que le pone en un contacto más directo con las cosas contingentes –las que en ese momento estén más cerca- y que de alguna forma le prepara para atender con mayor detalle a la realidad de los demás.

8.2. La mirada cómica de Iris Murdoch

La cuestión que queda por dilucidar es la de la posible contribución del realismo de Murdoch como técnica narrativa a la exploración del concepto de realismo moral. La visión panorámica de esa caverna figurada que la autora nos propone nos ha permitido constatar que el realismo intelectual y moral del que nos habla su psicología moral se trata en sus novelas sobre todo *via negativa*, es decir, a través de la localización y el desenmascaramiento de los reflejos ilusorios de la luz del sol que provoca el fuego de la psique. Como parte de este esfuerzo, se demuestra también la incapacidad de aquellas interpretaciones de la vida en la caverna que rechazan la posibilidad de esa luz extracavernaria – p.e., el psicoanálisis-, y se muestra, a través de un juego continuo con las expectativas del lector, la densa niebla egocéntrica que define la caverna, y que

dificulta el ejercicio intelectual-moral que lleva al descubrimiento tanto de los más débiles habitantes del medio, como de aquéllos que (posiblemente) han residido fuera de él. Esta sería, pintada con brocha gorda, la lección moral de los *contenidos* del mundo ficcional muroduiano.

Pero existe otro factor determinante de la propuesta ficcional de Murdoch: la *mirada* de la autora sobre dichos contenidos. Esta metáfora alude al estilo literario con que el mundo es presentado, así como a los inevitables juicios de valor que todo autor realiza constantemente sobre su creación. Apoyándome en el discernimiento crítico de autores como Angela Hague o Peter Conradi, mi intención en esta segunda parte del capítulo es sugerir que una de las aportaciones más significativas de la ficción murdoquiana, tanto al conjunto de su pensamiento como, por extensión, a la posibilidad filosófica de apoyarse en la literatura como fuente de reflexión moral, es la descripción de la caverna moral humana en términos inequívocamente *cómicos*. Pues, por un lado, su particular mirada cómica sobre una realidad a menudo deprimente es el mejor alegato de la autora a favor del realismo moral, entendido como un ejercicio de *tolerancia* hacia quien uno no es. Por otro, el inevitable carácter social del género cómico nos proporciona una contextualización lúcida y crítica de su propio ideal moral místico e individualista.

8.2.1. Las funciones morales de la comedia murdoquiana

Utilizar el adjetivo 'cómico' para caracterizar la ficción de Murdoch comporta referirse a dos cosas relacionadas pero no del todo idénticas. En primer lugar, recoge el sentido corriente de lo cómico como algo que "hace gracia", que apela a nuestro sentido del humor. El corpus novelesco de Murdoch

es cómico porque en muchos momentos nos hace reír o, cuando menos, sonreír. En segundo lugar, una obra cómica es aquella que se ajusta en mayor o menor medida a las convenciones del género cómico. En este sentido, la mayoría de las novelas de Murdoch son cómicas o tragicómicas, porque utilizan con efectos humorosos la ironía que proporciona el status privilegiado (mayor libertad) del lector sobre sus personajes, además de frecuentar lugares comunes del género tales como la utilización de fiestas, cocktail-parties o reuniones que incluyen todos o casi todos los personajes principales (SH, FHD, SPLM), la figura del *pharmakos* o chivo expiatorio que muere o desaparece para mantener el equilibrio grupal (TSTS, SPLM, BP), las referencias dentro de las propias novelas a su status como obras de arte (en general, en las novelas escritas en primera persona) o, como ha señalado Richard Todd, el recurso shakespeariano de terminar la obra emparejando a todos o casi todos los personajes centrales de la trama como forma de ‘estabilizar’ el ritmo de los acontecimientos.¹⁹¹

¿Y qué comporta el uso del género cómico? Hoy, la mayoría de los críticos acepta la versión de Northrop Frye, expresada en su teoría de los modos literarios, de que, mientras que en la tragedia el héroe se aísla (es aislado) de la sociedad, en la comedia se integra (es integrado) en la misma.¹⁹² Como afirma Hague, el “tema” de muchas novelas cómicas es, precisamente, *que* la gente sobrevive, y que lo hace en sociedad.¹⁹³ Lo que, dicho sea de paso, también vale para el héroe cómico tan glorificado por el siglo XX, ese individuo alienado de la sociedad de su tiempo que utiliza la ironía y el arte para sobrevivir al absurdo que le rodea. Una concepción modernista en general y existencialista en particular que, según Conradi, está marcada por un odio apocalíptico hacia el

¹⁹¹ Cf. TODD 1979, pp. 70-71. Para un comentario general sobre el uso del género cómico en las novelas de Murdoch, cf. el capítulo segundo de la monografía de Hague.

¹⁹² Cf. FRYE, p. 35.

¹⁹³ Cf. HAGUE, p. 36.

presente, un desprecio de la conciencia común de las personas [*ordinary consciousness*] así como una concepción romántica del artista como aristócrata codenado al exilio en un tiempo inhóspito.¹⁹⁴

Para comprobar la popularidad de este modelo de héroe-artístico-en-un-mundo- absurdo, basta pensar en personajes tan superficialmente diferentes entre sí como los bohemios cuyas aventuras sin sentido describe Julio Cortázar en Rayuela, los perdedores de la comedia negra de Onetti, o los borrachos de Bukowsky.

El debut literario de Iris Murdoch, Under the Net, había de seguir, al menos en cierta medida, los pasos de esa concepción “existencialista” de la comedia que, por otro lado, definía una parte significativa de la escena literaria inglesa del momento.¹⁹⁵ El estilo cómico-picaresco y la retórica existencialista de su héroe-narrador, Jake Donaghue, hicieron que Murdoch fuera rápidamente clasificada junto con autores como Kingsley Amis o John Wain en el grupo de los ‘angry young men’, si bien Murdoch ni era hombre, ni escribía primordialmente como forma de denuncia social. Más bien, y a pesar de un más que probable exceso de filosofía explícita en la obra, UN ya apunta hacia la preocupaciones marcadamente individuales que concernirían su ficción posterior y, en concreto, al tema platónico de la relación entre la función erótica y la aprehensión de la realidad moral en las personas.

UN es una novela que cuenta con escenas cómicas memorables. El relato del rescate del actor perro Mars, la escapada del estudio cinematográfico entre actores vestidos de romanos, o el episodio en el que Jake queda atrapado en el apartamento de Sadie pueden provocar más de una carcajada en el lector.

¹⁹⁴ Cf. CONRADI 1994, p. 331.

¹⁹⁵ Murdoch ha reconocido en entrevista que al escribir UN intentó imitar a Becket y a Queneau. Para un análisis del panorama literario en el que se desarrolló Murdoch, cf. CASTILLO MARTÍN, p. 16 ss.

Ciertamente, muchos lectores de Murdoch estimamos que UN es, sino la mejor de sus novelas, sí la más divertida. Lo cual no es óbice para concederle a críticos como Conradi algo muy importante acerca de las posibilidades de la ficción de Murdoch. En su opinión, las primeras novelas de Murdoch tienen notables episodios cómicos, pero se nota que la autora está tratando de encantar (*charm*) o impresionar al lector. Esos episodios son, podría decirse, como caramelos que Murdoch nos va dando de vez en cuando para ayudar a digerir tramas a menudo duras. Esto se nota menos en UN –donde el humor se integra perfectamente en los giros picarescos de la narrativa- que, p.e., en The Sandcastle, donde los momentos cómicos (entre los que destaca la conferencia de Bledyard) no parecen tener demasiada conexión con una historia de tintes más bien melodramáticos.

En entrevista con Bellamy (1977) Murdoch comparó la cualidad del humor en UN (“quaint, absurd, touching and funny”) con las comedias oscuras de su madurez, “sad and awful”.¹⁹⁶ Dichas obras presentan, ciertamente, una visión más pesimista de las posibilidades morales humanas, pero a la vez son capaces de conjugar ese pesimismo –a menudo lastrado con sucesos trágicos- con una mirada cómica que promueve la *tolerancia* del lector hacia las debilidades de sus personajes y que de una forma misteriosa celebra la trascendencia de la vida sobre aquellos esquemas explicativos que insisten en su falta de valor. Esta tolerancia literaria *celebrante* de la diferencia y, en general, de la vida, constituye, paradójicamente, un mejor desarrollo del problema moral de la aprehensión de la contingencia y del realismo que exige que aquél que en su momento nos ofreció UN de forma mucho más explícita. Pero volvamos a la ficción de Murdoch para dar contenido a estas ideas.

¹⁹⁶ Cf. DOOLEY, p. 252.

¿En qué consiste el humor maduro de Murdoch? Ya he sugerido que el humor o, en general, los elementos cómicos de novelas tales como FHD, BP, TSTS o SPLM no son accesorios a la trama central o a la caracterización, sino, más gravemente, un elemento imprescindible del proceso mediante el cual los personajes, pero sobre todo el lector, descubren la realidad que les propone la autora. Pues bien, dentro de este sentido general de lo cómico, se pueden identificar dos usos bastante característicos.

El primero podría denominarse como uso cómico *anti-dramático* o *anti-romántico*. Como pudimos comprobar en el capítulo anterior, se explota con mayor éxito en las novelas con narración en primera persona, y sirve para ir desenmascarando el tejido de ilusiones egocéntricas que se forma el héroe-narrador, y que éste, a su vez, logra hacer extensivo al lector. Como comedia eminentemente irónica, surge de la discrepancia progresiva entre la interpretación que el personaje-narrador hace de la realidad y la del lector. Al comienzo de sus respectivas novelas, nos creemos a pies juntillas los relatos de Bradley Pearson y Charles Arrowby. Al final, algunas de sus interpretaciones de la realidad que describen nos parecen de menor valor que su elemento cómico (como, p.e., las enrevesadas lecturas que hacen ambos personajes de las cartas de despedida escritas por sus respectivas amantes.) Pero, a pesar de la distancia irónica que nos separa de estos héroes de cartón, haber sido cómplices de sus aventuras hace que jamás les lleguemos a ver como inferiores a nosotros y que, por lo tanto, permitamos su 'regreso a la sociedad', de la misma forma que nos gustaría que se permitiese el nuestro llegado el caso. Como afirma Heilman, la comedia es un modo anti-romántico que insiste en el

sentido común y el ajuste grupal.¹⁹⁷ Y el sentido común indica lo mismo que el título del Postcripto de Arrowby: que la vida sigue.

Pero la comedia no sólo es utilizada como una forma de resignación ante la trascendencia de la vida sobre los proyectos personales y artísticos. Dicha trascendencia también es *celebrada*. Para ver como esto es posible volvamos, después de un necesario distanciamiento, a los ensayos de Murdoch. Hague comenta en su monografía, anterior a la publicación de Metaphysics as a Guide to Morals, que Murdoch ha modificado su opinión sobre la importancia relativa de los géneros trágico y cómico.¹⁹⁸ Frente a la sublimidad de la tragedia y el ideal de libertad trágica de ensayos como “The Sublime and the Good”(1959), en entrevistas realizadas en los años setenta y ochenta Murdoch insiste en la necesidad de lo cómico en la novela y en su ubicuidad de hecho en las grandes novelas. MGM, que tampoco descuida el género trágico –como muestra su extenso tratamiento de King Lear- nos ofrece una exposición más comprensiva de la función estética y moral de la comedia y el humor en la novela.

En comparación con la tragedia, dice Murdoch,

The novel form more frankly admits, indeed embraces, the instability of art and the invincible variety, contingency and scarcely communicable frightfulness of life. [...] Novels are, however sad or catastrophic, essentially comic. (96)

En el corpus literario de Murdoch, uno de los mejores ejemplos de la presentación cómica de una realidad triste y dolorosa lo hallamos en The Sacred and Profane Love Machine (1974). Harriet Gavender, que sufre consecutivamente el rechazo de su marido Blaise, y la negativa de su amigo Monty a la posibilidad de iniciar una relación amorosa, es sorprendido por éste hurgando entre los papeles de Blaise en busca de la dirección de Magnus

¹⁹⁷ Cf. HAGUE, p. 68.

Bowles. Magnus es un personaje imaginario, un supuesto paciente de Blaise, inventado por Monty para justificar las ausencias nocturnas durante las cuales Blaise se reúne con su amante, Emily. La ironía de la situación la acrecienta el abandono de Harriet, y, sobre todo, su deseo de que alguien dependa de ella:

“[...] I feel so certain that Magnus is a wise person, a sort of kind good holy man. [...] I've got to talk to Magnus, I've got to, I feel certain he could help me. Blaise said I was the only woman who really existed for Magnus. He must need me. And if he needs me I need him. And he's – the last one-” Her voice broke and she turned back to the cabinet and wrenched out another drawer. (274)

Ante lo cual a Monty sólo le queda pronunciar una última mentira: la del suicidio de Magnus.

¿Cuál sería la lección moral de este tipo de presentación? Las ansias de poder maternal y conyugal de Harriet ya han sido desenmascaradas por la trama de la novela, por lo que la posibilidad del humor como forma de castigo moral aparece aquí como algo totalmente desproporcionado. Parecería, más bien, que lo que realmente se desenmascara con este giro cómico es el patetismo de la narración, que por su naturaleza y nuestra socialización como lectores pretende hacernos creer que el sufrimiento de Harriet en ese momento ‘fue así’, y no algo mucho menos inteligible. Lo cómico de la presentación de su sufrimiento puede funcionar, por tanto, como fuerza centrífuga que, dentro de la obra de arte, dirige al lector hacia ese mundo grande, rico y contingente que en última instancia celebran los grandes autores:

The great novels contain, often embedded in sadness, some of the funniest things in literature. And the awful things are contained in open surroundings, aware of contingency and absurdity, absolute ultimate loss of dignity, and the impossibility of an aesthetically complete presentation. The highest art here trails away into life. (97)

¹⁹⁸ Ibid., p. 44.

Consecuencia de esa celebración de algo que quizá, si atendiéramos a razón, no debiéramos celebrar, es la tolerancia con la que el autor y, por extensión, sus lectores, puede llegar a considerar a los demás. Al reírnos de la situación de Harriet, no lo hacemos de ella, como si fuera enteramente culpable de lo que le pasa. (Tampoco es inocente). Nos reímos, como suele decirse, por no llorar, porque el sentido común del grupo nos dice que la vida sigue, también para ella, que el tiempo cura todas las heridas. Celebramos nuestra supervivencia común, pero también la *diferencia* que no ha sabido aprehender Harriet, y a Harriet misma, infinitamente diferente de cada uno de nosotros y de la presentación que Murdoch hace de ella.

Según Richard Todd, la tolerancia de Shakespeare, la que Murdoch erige como su ideal, consiste en saber aprehender y mostrar a través del arte aquello que es como la vida ('life-like').¹⁹⁹ La novela, en la forma que defiende Iris Murdoch, es un objeto poroso: sus agujeros sirven para que la vida fluya a través de él. Quizá solamente Shakespeare, dice Murdoch en "Against Dryness" (1961), sea capaz de reconciliar al más alto nivel imágenes y personas. Para los demás artistas, el mejor premio alcanzable en la lucha moral por describir la vida a través del arte es, como mucho, una 'derrota bastante honrosa' de la que se pueden extraer innumerables lecciones para entender quiénes somos y por qué hacemos lo que hacemos.

8.2.2. Realismo cómico vs mística moral

Terminaré mi análisis del valor descriptivo moral de la ficción murdoquiana acudiendo, tal vez de forma un tanto simplista, a la dicotomía que parece

¹⁹⁹ Cf. TODD 1979, p. 15

establecerse en la propuesta global de Murdoch entre un realismo moral entendido y descrito como proyecto individual, por un lado, y como proyecto grupal, por otro. Su descripción teórica del ámbito moral se ha movido en unos términos tales que, especialmente en su pensamiento más maduro (Metaphysics), nos ha descrito la virtud y mejora morales en función de una suerte de “mística natural” individual. Como ha quedado especialmente patente al preguntarnos por el concepto de religión que maneja la autora angloirlandesa, la salvación moral de cada persona consiste en un proyecto *individual* de purificación de esa psicología fantasiosa y radicalmente egocéntrica que distorsiona la aprehensión de los demás como realidades únicas e independientes. (En este sentido, es perfectamente razonable que tanto Murdoch como sus estudiosos utilicen las categorías de ‘bueno’ y ‘santo’ casi indistintamente).

Pues bien, al individualismo moral de los ensayos de Murdoch, también corroborado por el diseño de los personajes y las tramas de sus novelas, puede contraponerse el papel socializador de la comedia en el ámbito de novela y que Murdoch ha reconocido tanto en teoría como en su práctica novelística. Como he apuntado anteriormente, la mirada cómica de la autora sobre su mundo ficcional mantiene la cohesión del grupo humano por encima de las motivaciones trágicas (artísticas o místicas) de quienes participan en él, así como de los propios lenguajes canalizadores de la mejora moral.

¿Qué lección podemos extraer de dicha dicotomía que sugiere la descripción moral murdoquiana? O, concretando algo más: ¿Qué nos enseña que el realismo moral que propone Murdoch pueda ser trágico y cómico a la vez? Mi impresión al respecto es que, consciente o inconscientemente, la obra de Murdoch está trazando una línea entre lo que es el análisis de la verdad de una descripción moral, por un lado, y su aplicación en el mundo contingente, por

otro. La descripción del realismo moral como un ejercicio místico –o, en un determinado sentido, trágico- sugiere que la mejor y posiblemente indescribible aprehensión de la contingencia personal por parte del agente moral se produce en la medida en que éste se esfuerza por trascender todas esas formas psicológicas o sociales que de alguna forma contribuyen a desfigurar su identidad. A su vez, incluye la idea religiosa, expresada en el segundo Mandamiento, de que sólo el concepto de bien y nada menos que el concepto de bien posibilita en el psiquismo una actividad tan anti-natural. Ya que el lenguaje que utilizamos para aproximar este ideal es forzosamente general (filosófico, religioso), debemos esforzarnos por mantener ese ideal en toda su pureza, es decir, como una exigencia incondicional, fría, -y, finalmente, inalcanzable- de nuestra forma de percibir el mundo.

Por su parte, la ficción de Murdoch nos sugiere que se puede hablar de un realismo moral *cómico* en la medida en que dicho realismo debe reconocer el hecho de que la búsqueda del esfuerzo por actualizar en la vida de cada uno esa exigencia incondicional que define nuestra condición moral se produce en un terreno de juego altamente idiosincrático, y en el cual la pureza del ideal perseguido se confunde con nuestros gustos, manías, obsesiones, etc. hasta el punto de hacerlo casi inteligible. Un terreno de juego cuya contingencia Murdoch describe con palabras como 'jumble' o 'rubble', en el que una vida moral "seria" y coherentemente articulada sea a menudo mucho más dañina para los demás que otra que, prescindiendo de grandes ideales, apele a una moralidad que refleje el sentido común del grupo. Comparemos, en este sentido, a Morgan Browne con Edgar Demarnay. En definitiva, reconocer la clase de terreno en el que nos movemos, incluso celebrar que todavía seguimos juntos en él, son algunas de las consecuencias de la apelación al sentido común del realismo moral cómico.

Un último comentario sobre el realismo moral murdoquiano. En un articulado citado anteriormente, Martha Nussbaum ha señalado que, a pesar de su práctica cómica, la ficción de Murdoch no muestra la suficiente simpatía hacia aquellos personajes que no siguen las recomendaciones morales de sus escritos teóricos. Según dicha autora

[...] I frequently feel, reading Murdoch, that she wishes to discipline her characters, and that she does not really like them as they are. There is the faithful rendering of the daily and the comic and the vulgar, and there is also –very much as in Proust- a mind behind it all, somewhat detached from the daily, looking on at it with considerable irony and more than a little distaste. [...] Her insistence that “The inhibition of unworthy fantasies is perhaps the most accessible discipline (MGM 503) makes her impatient with characters who live immersed in such messy and uneducated fantasies and even seem to like them. And this makes me often feel, as reader, that Murdoch does not altogether like *me*, that she would have me be quite other than I am.”²⁰⁰

La objeción de Nussbaum –que, dicho sea paso, es quizá la lectora más filosófica de las novelas de nuestra autora- puede ayudarnos a situar un poco más la función específica de la narración de la contingencia en el proyecto de investigación de Murdoch. Desde luego, Nussbaum está en su derecho de sentirse juzgada, en un sentido moral, por la ficción murdoquiana. Otra cosa, sin embargo, es la acusación de impaciencia hacia aquellos personajes que carecen de su seriedad moral (la de Murdoch). Pues, como he insistido a lo largo de los dos últimos capítulos, Murdoch, de mostrarse “impaciente” con alguien, lo hace con aquellos personajes que, en cierta forma, *más* se parecen a ella: a los supuestos *spoudaios* de sus grupos respectivos o, en general, a quienes mejor utilizan los lenguajes codificadores de la vida moral. O, en el reverso de la moneda, la simpatía y paciencia de Murdoch para con personajes que no ejemplifican, en un sentido inmediato, ninguna clase de seriedad moral, tales como Simon Foster o Edgar Demarnay.

²⁰⁰ Cf. ANTONACCIO 1996, pp. 48-49.

Pero, dejando al lado los detalles de su lectura de Murdoch, la reacción de Nussbaum al moralismo de nuestra autora pone en un primer plano la importancia que puede tener el platonismo en un género tan post-platónico como el de la novela. En efecto, Nussbaum propone que el arte sexual anti-platónico que ejemplifica el Ulysses de Joyce representa una comprensión de la vida y, en concreto, de la otredad, mucho más *tolerante* que la de Murdoch. En palabras de Nussbaum, *Joyce leaves us to be ourselves*.²⁰¹

A mi entender, este es uno de esos lugares del pensamiento filosófico en los que un matiz *crítico* de la descripción de un problema determinado se absolutiza hasta llegar a oscurecer el problema en cuestión.²⁰² Recordemos que la cuestión original era si la descripción literaria del amor erótico por parte de Murdoch lo sitúa o no como un lugar de visión moral. Una visión moral que, según los presupuestos platónico-murdoquianos (que Nussbaum no revisa), lleva a una actividad moral *mejor* que la que habría en su ausencia. Pues bien, Nussbaum critica la falta de simpatía de la ficción de Murdoch por el individuo particular, con su cuerpo e idiosincrasia, y propone el arte de Joyce como caso del tipo de tolerancia hacia el personaje que falta en Murdoch. Desgraciadamente, en Joyce –al menos en *Ulysses*– hablar de la posibilidad de mejora moral es un sinsentido, por lo que su tolerancia literaria, por muy rica que ésta pueda ser, nos dice bien poco sobre las posibilidades de una descripción literaria del amor sexual *como lugar de visión moral*.

No alargaré más este comentario. Está claro que Murdoch, como platonista, corre el riesgo de exagerar la importancia de la *askesis* en la vida moral, a veces a costa de la celebración literaria del individuo contingente que pide su talante liberal. Sin embargo, la ficción de Murdoch es importante y

²⁰¹ Ibid., p. 51.

relevante para el filósofo *precisamente* porque en ella se reconoce la posibilidad de mostrar un continuo moral que apunta hacia el bien, sin por ello dejar de celebrar la identidad de quienes se sitúan en él.

²⁰² Otro lugar en el que esto sucede podría ser la filosofía que Rorty deriva del *factum* de la contingencia del lenguaje.

Conclusiones

Iris Murdoch cerró su estudio sobre Sartre afirmando que

Su inhabilidad para escribir una gran novela es un síntoma trágico de un mal que nos aflige a todos. Y es que, aunque sabemos que la verdadera lección que debemos comunicar es que la persona humana es única y valiosa [*precious*], parece que no somos capaces de hacerlo sin recurrir a la ideología y a la abstracción. (76)

Estas palabras, escritas al comienzo de su carrera intelectual (1953), suenan ahora como todo un anuncio programático de lo que sería una fructífera carrera filosófica y literaria. Y es que, como hemos podido comprobar, el proyecto intelectual de Murdoch, desarrollado a lo largo de más de cuarenta años, nos ha dejado como legado una descripción del hombre moral contemporáneo que es, a la vez, una defensa de la vieja idea liberal de que el mundo está poblado por personas libres y responsables y que experimentan la dimensión moral de sus vidas de formas únicas y últimamente inclasificables. Se trata, asimismo, de una descripción cuyo discurrir filosófico se esfuerza por emplear el mínimo de abstracción posible para arrojar luz sobre los acontecimientos morales. Cuando el pensamiento teorizante se hace necesario o inevitable, Murdoch acude en intervalos regulares a aquellas experiencias comunes que nos recuerdan la falibilidad (contingencia) de esos esquemas teóricos.

La filosofía, apunta Murdoch en las primeras líneas de The Sovereignty of Good, consiste en un movimiento con dos direcciones posibles: una, hacia la elaboración de teorías; la otra “vuelve” hacia la consideración de los hechos,

simples y hasta obvios.²⁰³ Esta investigación ha puesto de relieve que la aportación filosófico-moral de la autora depende quizá por encima de todo de ese movimiento de retorno a los hechos contingentes que ejemplifica y desarrolla su ficción. Un movimiento cuya naturaleza y calidad resultan, a veces, difíciles de evaluar conceptualmente, pero que finalmente hace que el pensamiento que encarna el total de la producción de la autora –eso que Murdoch ha llamado su ‘psicología moral’- sea algo más que lo que normalmente llamaríamos “la filosofía de Iris Murdoch.” Con esta idea en mente, enumero ahora las conclusiones más importantes que pueden extraerse de esta investigación.

1. Iris Murdoch no utiliza el término contingencia en un sentido unívoco. Por razones de clasificación, ha sido necesario distinguir matices ontológicos, psicológicos y epistemológicos en su utilización del mismo. Los primeros quedan recogidos en expresiones tales como ‘la contingencia del mundo’, y apuntan a la falta de una finalidad o *telos* ético natural que ayude a hacer inteligible el orden moral. Este es un supuesto de todo el pensamiento murdoquiano, pero cuyas consecuencias son exploradas con mayor atención en Metaphysics as a Guide to Morals.

Pero es el sentido psicológico de la contingencia el que más ayuda a comprender las preocupaciones morales de la autora. El problema que define nuestra dimensión moral es, ante todo, el de la correcta y justa representación en nuestro psiquismo de la realidad de las cosas particulares y, sobre todo, de las *personas*, en su identidad y diferencia. Una actividad antinatural al sistema mecánico de energía egocéntrica que constituye ese psiquismo (Freud), y que por tanto exige un *esfuerzo* por parte del sujeto moral.

²⁰³ Cf. SG, p. 299.

Por último, Murdoch insiste a lo largo de su obra en la radical contingencia de cualquier esquema explicativo (teórico o práctico) de la realidad moral: toda descripción del ser humano en tanto que persona moral es necesariamente incompleta. Esto tiene dos implicaciones importantes. La primera es que la descripción o técnica de descripción en cuestión es siempre mejorable. La segunda es la necesidad de recordar que el individuo humano único y diferente – el verdadero objeto de la investigación- siempre está más allá de la forma descriptiva. Como hemos podido comprobar en el capítulo segundo, ambas implicaciones se ven reflejadas en el propio método filosófico de Murdoch.

2. Aún dejando a un lado la ficción de la autora, la defensa murdoquiana del individuo moral que sugiere su empleo del término ‘contingencia’ se articula a partir de una inspiración de tipo *literario* que ya revela su temprano estudio sobre Sartre. Ésta no es otra que el hecho empírico de que los mejores exponentes del género novelístico ejemplifican, a través del proceso de creación de personajes únicos y misteriosos, el tipo de aprehensión de la contingencia personal que exige nuestra condición moral. Por la riqueza que le otorgan sus connotaciones novelísticas, y siguiendo el vocabulario de The Sovereignty of Good, he primado en mi interpretación del pensamiento de Murdoch el uso del término ‘realismo’ – entendido como la actitud moral que exige la aprehensión de la otredad- frente al de términos más o menos sinónimos en la autora tales como ‘atención’ o ‘tolerancia’.

Esencialmente, el realismo que Murdoch sitúa como límite ideal de la representación formal que hace la conciencia de la otredad no consiste en la mera adecuación de la forma aprehensora o intelectual F con su objeto, la realidad personal P. Consiste, ciertamente, en la mejor adecuación posible, pero también en la *celebración* de la identidad de P entendida como ‘excedencia’ de

las posibilidades de F. Es la actitud que nos enseñan las grandes novelas y que, según Murdoch, constituye la esencia del espíritu liberal.

3. El realismo también se erige como ideal regulador tanto del concepto murdoquiano de filosofía moral como del propio discurrir metodológico del filosofar de la autora. Para describir con realismo la condición moral de las personas, estima Murdoch, la filosofía moral debe entenderse como una investigación racional no-neutral, artística y receptiva ante los contenidos de discursos de mediación de la realidad moral no estrictamente filosóficos. Las dos primeras características se articulan en la obra de la autora en forma de objeciones al análisis moral supuestamente científico y neutral propuesto por las escuelas filosóficas dominantes en el debate académico angloamericano de los años cincuenta y sesenta. Por un lado, un análisis filosófico-moral no puede declararse neutral, ya que un estudio realista del psiquismo humano –con la ayuda, por ejemplo, de Freud- nos lleva a la conclusión de que el proceso que lleva a un agente moral a percibir con claridad los hechos de una situación concreta es ya una actividad moral fruto de una suerte de disciplina espiritual que no puede sino ser prescrita.

Por otro, la descripción moral de la experiencia moral de las personas reclama no un solo método, sino una pluralidad de enfoques que enriquezca la descripción de la experiencia moral de las personas. Es a partir de esta posición metodológica, a la que me he referido con el nombre de *pragmatismo descriptivo*, que podemos entender el recurso a los ámbitos de arte y la religión como fuente de claridad en asuntos morales.

4. Como ha sido desarrollado en el capítulo tercero, el análisis filosófico-moral de los contenidos, prácticas y disfrute artísticos en The Sovereignty of

Good y otros ensayos contemporáneos le sirve a Murdoch para fundamentar la validez del concepto de bien como estructura trascendental de nuestra aprehensión de la realidad. Sin embargo, dentro del recurso de la investigación teórica de Murdoch al arte, destaca sobremanera la defensa de la novela como género artístico de descubrimiento moral por excelencia. Frente a muchos filósofos contemporáneos, que han visto en la originalidad y finura del lenguaje poético un camino para la filosofía, Murdoch nos anima a que acudamos a la mejor novela realista (en un sentido amplio) –a autores como Dickens, Jane Austen o George Eliot o los grandes maestros rusos- como a una escuela de realismo moral. Y es que, argumenta la autora, no sólo es la forma de este género la más propicia para la representación realista de personas únicas e independientes de quien las aprehende, sino que la propia estructura de *relato* que adquiere se corresponde con uno de los usos del lenguaje corriente más frecuentes en los sujetos morales. Los éxitos y fracasos del novelista son, *mutatis mutandi*, los mismos que los de todo aquel que se esfuerza por relatar a alguien una coyuntura moral haciendo justicia a los hechos. En definitiva, en un momento de apertura de las investigaciones sobre la razón práctica a las verdades de la literatura, la teoría moral de la novela desarrollada por Murdoch debe entenderse como una de sus principales contribuciones a la reflexión ética de nuestros días.

5. La inspiración religiosa que empapa el pensamiento tardío de Murdoch – expresado en la compleja y polifónica obra Metaphysics as a Guide to Morals- comporta un importante giro místico que entra en tensión con el pragmatismo-descriptivo patente en obras anteriores. En cuanto al razonar teórico, Metaphysics abandona en cierto grado el paradigma del lenguaje, para entender su propio discurrir como un proceso de creación de *imágenes* generales

explicativas. Dentro de este proceso de imaginación metafísica, destaca el uso de razonamientos teológicos –notablemente, la reinterpretación del argumento ontológico de Anselmo- para establecer la necesidad y el carácter incondicional del bien en la aprehensión humana de la realidad.

Asimismo, dicha obra parece revelar un escepticismo creciente en Murdoch acerca de la posibilidad de describir la mejor actividad moral situándola en un continuo de mejores y peores usos del lenguaje. Aunque la experiencia artística es también un lugar común de Metaphysics, el modelo de virtud moral que encarna la propuesta murdoquiana ya no es el del artista sino el del *santo*. (Un cambio que, como he reseñado en el capítulo octavo, también corrobora su evolución novelística). La utilización moral del concepto de santidad en Metaphysics –o, más ampliamente, la descripción de la virtud desde un paradigma religioso- refleja lo que la autora entiende como un necesario y beneficioso proceso de acercamiento entre pensamiento religioso y filosofía moral. Un acercamiento posibilitado, por un lado, por la necesidad metodológica –tratada en el capítulo segundo- de incorporar a la reflexión moral la orientación práctica, realista (ascética) y prescriptiva que caracteriza el discurso de la religión. Por otro, el proceso de desmitificación de la religión en Occidente – patente, sobre todo, en el Cristianismo-, liberando a las religiones positivas de creencias y lugares sobrenaturales, permite la integración de las narraciones y prácticas religiosas en el conjunto de descripciones que constituyen el objeto de atención del filósofo moral.

6. El ideal trágico que se aplica al análisis del hecho religioso y, sobre todo, al cristianismo como religión histórica, contribuye al sesgo místico del pensamiento religioso de la autora. Así, la interpretación murdoquiana de la religión oscurece la importancia de su dimensión social, de forma que la

exigencia moral incondicional se desvincula peligrosamente de la identidad comunal del agente moral. (Algo que resulta patente también en el tratamiento que realiza Murdoch de sus místicos católicos, como he mostrado en el capítulo sexto). Como ha apuntado Alasdair Macintyre, en Metaphysics falta una concepción de la consecución del Bien como una tarea comunal, de forma que la transformación moral personal se entienda como una transformación de las relaciones sociales y, por tanto, una reorganización de nuestros deberes cotidianos como miembros de una comunidad.²⁰⁴ O, dicho con otras palabras, en Metaphysics falta una crítica *cómica* de la religión y de la vida moral.

7. La abundante y exitosa producción literaria de Murdoch merece la misma atención filosófica que sus ensayos. Aunque Murdoch no sea una novelista filosófica, ni sus novelas obedezcan una motivación propagandística, la continuidad temática que presentan con sus escritos teóricos las convierten en complementos –cuando no correctivos- de aquéllos.

El capítulo séptimo ha mostrado cómo en sus mejores obras se produce una contextualización de los principales discursos de mediación de la realidad moral (filosófico, artístico, religioso) que insiste en la facilidad con la que el psiquismo egocéntrico los manipula a su conveniencia. Así, Murdoch tiende a desenmascarar la elocuencia y seriedad morales de sus personajes como fallos en su aprehensión de quienes les rodean. En este sentido, resulta interesante que la autora haya descrito la caída de personajes sospechosamente parecidos a ella. Pues tal ejercicio de autocrítica –entendida como reflexión acerca de los condicionantes psicológico-morales de la propia actividad discursiva- no es excesivamente frecuente en el mundo intelectual.

²⁰⁴ Cf. MACINTYRE 1993.

8. El ensayo de una visión sinóptica de los contenidos de las novelas de la autora, concretado en la pregunta crítica por el *mundo ficcional* que revelan, resulta útil para entender la visión del mundo o psicología moral de la autora, así como las formas precisas en las que esa ficción enriquece la descripción del problema moral de la aprehensión de la contingencia. En este sentido, la analogía del mundo de Murdoch con la caverna de la alegoría platónica nos ha permitido entender como, a pesar de un cierto pesimismo sobre las posibilidades de mejora moral de las personas, la erótica murdoquiana es más platónica que freudiana. Pues, por un lado, se critica el proyecto de “civilizar” la energía erótica a través de lenguaje científicos o políticos meramente intracavernarios. Por otro, y aunque Murdoch destaca precisamente en su descripción de los mecanismos psicológicos y sociales que hacen de la caverna humana un lugar oscuro y de visión moral confusa, se aportan argumentos literarios de peso a favor de la posibilidad de un concepto de realismo moral que describe el estado alcanzable como resultado de un proceso de purificación (normalmente mística) de la energía erótica. Tales argumentos se concretan con frecuencia en un proceso de educación de las expectativas del lector, que pasa de hacer suyas las ilusiones románticas y dramáticas de los personajes más atractivos de las tramas, a reconocer la virtud real –o, cuando menos, un sano sentido común– en personajes menos atractivos, serios o elocuentes.

9. Por último, he insistido en la importancia para el conjunto de la propuesta descriptivo-moral de Iris Murdoch del hecho, señalado por algunos de sus críticos literarios, de que la mirada de la autora sobre su creación sea, a menudo, *cómica*. Como ha señalado la teoría literaria, la comedia y, en general, el humor, funcionan como fuerzas que enfatizan el sentido común grupal y, por extensión la cohesión de la sociedad. Esta concepción es asumida por Murdoch

en su utilización del humor y de algunas de las convenciones del género cómico como correctivos del romanticismo moral de algunos de sus personajes y, por qué no decirlo, del lector. También en el uso del factor cómico en las novelas que he calificado como “celebratorio”, y que enfatiza la trascendencia de la vida sobre el arte y, en un sentido más inmediato, la supervivencia final del grupo a los avatares de la trama. Son temas que recoge Metaphysics as Guide to Morals, obra que, frente a la insistencia en el ideal trágico de ensayos anteriores, defiende la comedia y el humor como un lugar fundamental de cualquier gran novela.

10. En definitiva, la comedia funciona en la obra de Murdoch como un importante y necesario contrapunto social al espíritu trágico e individualista que anima su pensamiento moral, y que queda especialmente patente en su sesgada concepción del hecho religioso. En este sentido, la psicología moral de Murdoch reconoce, sobre todo desde su vertiente creativa, que una defensa efectiva del concepto moral de personalidad requiere, además de conceptos ideales que respondan a la esencia de la moralidad sin falsificar sus exigencias, una comprensión paciente del difícil proceso de aplicación de esos ideales a una realidad psicológica y social de suyo caótica y desordenada. La posibilidad de alcanzar esta comprensión es, en definitiva, la razón más poderosa apuntada por Murdoch para que la filosofía moral se tome en serio el estudio de las grandes obras de la literatura narrativa.

Repertorio bibliográfico

La siguiente bibliografía refiere solamente aquellos textos que han sido consultados para realizar este trabajo. El lector podrá encontrar una bibliografía exhaustiva tanto de la producción de Iris Murdoch, como de la crítica de su obra en John FLETCHER y Cheryl BOVÉ: Iris Murdoch: A Descriptive Primary and Annotated Secondary Bibliography. Nueva York: Garland Publishing, 1994. Para un listado más actualizado, recomiendo la consulta de las bibliografías de Antonaccio 2000 o Peter Conradi 2001a.

FUENTES

A. OBRAS DE IRIS MURDOCH

1) Ensayos

- Acastos: Two Platonic Dialogues. Nueva York: Viking Penguin, 1986.
- The Fire and The Sun: Why Plato Banished the Artists. Oxford: Clarendon Press, 1977. Traducida al español: El fuego y el sol: por qué Platón desterró a los artistas. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Metaphysics as a Guide to Morals. Londres: Penguin, 1993.
- Sartre: Romantic Rationalist. Londres: Bowes & Bowes, 1953.

- The Sovereignty of Good. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1970. Traducida al español por Ángel Domínguez Hernández: La soberanía del bien. Madrid: Caparrós, 2001.
- Una selección de los artículos filosóficos y de crítica literaria más importantes de la autora ha sido publicada bajo el título de Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature. Comp. a cargo de Peter J. Conradi. Londres: Penguin, 1999. Esta obra recoge, además, los textos de Acastos y The Sovereignty of Good, publicados anteriormente.

2) Novelas

Para facilitar el acceso del lector a los pasajes específicos a los que me he referido a lo largo de esta investigación, refiero a continuación las novelas según la edición que he utilizado, indicando entre paréntesis el año de su primera publicación en Chatto & Windus.

- Under the Net (1954). Londres: Vintage, 2002.
- The Flight from the Enchanter (1956). Londres: Vintage, 2000.
- A Severed Head (1961). Londres: Vintage, 2001.
- The Sandcastle (1957). Londres: Penguin, 1960.
- The Bell (1958). Londres: Chatto & Windus.
- An Unofficial Rose (1962). Londres: Vintage, 2000
- A Fairly Honourable Defeat (1970). Nueva York: Penguin, 2001.
- The Black Prince (1973). Londres: Penguin, 1975.
- The Sacred and Profane Love Machine (1974). Londres: Vintage, 2003.

- Henry and Cato (1976). Londres: Penguin, 1977.
- The Sea, the Sea (1978). Londres: Vintage, 1999.
- The Green Knight (1993). Londres: Penguin, 1994.

B. ENTREVISTAS A IRIS MURDOCH

Las entrevistas más representativas de su pensamiento han sido publicadas de forma unificada en el volumen de Gillian DOOLEY: From a Tiny Corner in the House of Fiction. Conversations with Iris Murdoch. Columbia, Carolina del Sur: University of South Carolina Press, 2003.

CRÍTICA FILOSÓFICA Y LITERARIA SOBRE IRIS MURDOCH

ALLEN, Diógenes: "Two Experiences of Existence: Jean-Paul Sartre and Iris Murdoch", en International Philosophical Quarterly, vol. XIV, nº 2, junio de 1974, pp. 181-87.

ANTONACCIO, Maria: Picturing the Human: The Moral Thought of Iris Murdoch. New York: Oxford University Press, 2000.

- "Form and Contingency in Iris Murdoch's Ethics", en ANTONACCIO Y SCHWEIKER 1996.

ANTONACCIO, M. y SCHWEIKER, William (comp.): Iris Murdoch and the Search for Human Goodness. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

BALDANZA, Frank: Iris Murdoch. Nueva York: Twayne Publishers, 1974.

BYATT, A.S.: Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch. Londres: Chatto & Windus y Nueva York: Barnes & Noble, 1965.

CONRADI, Peter J.: The Saint and the Artist: A Study of the Fiction of Iris Murdoch. Londres: HarperCollins, 2001(a).

- Iris Murdoch. A Life. Londres: HarperCollins, 2001 (b).
- "Platonism in Iris Murdoch", en BALDWIN, Anna y HUTTON, Sarah (comp.): Platonism and the English Imagination. Cambridge; New York, NY, USA: Cambridge University Press, 1994.
- "Iris Murdoch and Dostoevsky", en TODD 1988.

DIAMOND, Cora: "'We are Perpetually Moralists': Iris Murdoch, Fact, and Value", en ANTONACCIO 1996.

DIPPLE, Elizabeth: Iris Murdoch: Work for the Spirit. Londres: Methuen, 1982.

FLETCHER, John: "Rough Magic and Moral Toughness: Iris Murdoch's Fictional Universe" en ACHESON, James (comp.): The British and Irish Novel Since 1960. Nueva York: St. Martin's Press, 1991.

GAMWELL, Franklin I.: "On the Loss of Theism", en ANTONACCIO y SCHWEIKER 1996, pp. 171-189.

GERSTERNBERGER, Donna: Iris Murdoch. Irish Writers Series. Lewisberg, Pa.: Bucknell University Press y Londres: Associated University Presses, 1975.

HAGUE, Angela: Iris Murdoch's Comic Vision. Selinsgrove, Pa: Susquehanna University Press, 1984.

HAUERWAS, Stanley: "Murdochian Muddles: Can We Get Through Them If God Does Not Exist?" en ANTONACCIO y SCHWEIKER 1996, pp. 190-208.

HEUSEL, Barbara Stevens: Iris Murdoch's paradoxical novels: thirty years of critical reception. Rochester, NY: Camden House, 2001.

- Patterned aimlessness : Iris Murdoch's novels of the 1970s and 1980s. Athens: University of Georgia Press, 1995.

KIERKEGAARD, Soren: Concluding Unscientific Postscript. Traducción al inglés de David F. Swenson y Walter Lowrie. Princeton: Princeton University Press, 1968.

- Fear and Trembling. Traducción al inglés de Howard V. Hong y Edna H. Hong. Kierkegaard's Writings, VI. Princeton: Princeton University Press, 1983.

NUSSBAUM, Martha: "Love and Vision: Iris Murdoch on Eros and the Individual", en ANTONACCIO y SCHWEIKER 1996, pp. 29-53.

RAMANATHAN, Saguna: Iris Murdoch: Figures of Good. Nueva York: St. Martin's Press, 1990.

ROWE, Anne: The visual arts and the novels of Iris Murdoch. Lewiston, N.Y.: E. Mellen Press, 2002.

SALAS ORTUETA, Jaime de: "Iris Murdoch: Literatura y Filosofía" en Revista de Occidente, 70, marzo de 1987, pp. 103-118.

TAYLOR, Charles: "Iris Murdoch and Moral Philosophy", en ANTONACCIO y SCHWEIKER 1996, pp. 3-28.

TODD, Richard: Iris Murdoch. Contemporary Writers Series. Nueva York: Methuen, 1984.

- Iris Murdoch, the Shakespearean Interest. New York : Barnes & Noble Books, 1979.

- Encounters with Iris Murdoch : proceedings of an informal symposium on Iris Murdoch's work, held at the Free University, Amsterdam, on 20 and 21 October 1986. Amsterdam : Free University Press, 1988

OTRAS OBRAS DE CONSULTA

BAYLEY, John: The Uses of Division: Unity and Disharmony in Literature. Londres: Chatto & Windus, 1976.

BRADBURY, Malcolm: Possibilities: Essays on the State of the Novel. Londres: Oxford University Press, 1973.

BUBER, Martin: The Eclipse of God. Nueva York: HarperCollins, 1954.

CAVELL, Stanley: The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy. Nueva York: Oxford University Press, 1999.

CUPITT, Don: Taking Leave of God. Londres: SCM, 1980.

- Radicals and the Future of the Church. Londres, SCM, 1989.

DENHAM, A.E.: Metaphor and Moral Experience. Oxford: Clarendon Press, 2000.

DIAMOND, Cora: The Realistic Spirit. Cambridge: MIT Press, 1991.

FABRO, Cornelio: : God in Exile: A Study of the Internal Dynamic of Modern Atheism, from Its Roots in the Cartesian *Cogito* to the Present Day. (Traducción de Arthur Gibson). Nueva York: Newman Press, 1964.

FRYE, Northrop: Anatomy of Criticism. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.

FACKENHEIM, Emile: To Mend the World. Foundations of Post-Holocaust Jewish Thought. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

HAMPSHIRE, Stewart: Thought and Action. Londres: Chatto and Windus, 1965.

MACINTYRE, Alasdair y HAUERWAS, Stanley: Revisions. Changing Perspectives in Moral Philosophy. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1983.

MAGEE, Brian: Men of Ideas: some creators of contemporary philosophy. Londres: Oxford University Press, 1982.

NUSSBAUM, Martha C.: Upheavals of Thought: the Intelligence of Emotions. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

PLATÓN: La República. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Alianza, 1998.

PUTNAM, Hilary: Realism with a Human Face. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1990.

RORTY, Richard: Contingency, Irony and Solidarity. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

ROSEN, S.: Plato's Symposium. New Haven, Yale University Press, 1968

STEINER, George: Tolstói o Dostoievski. Traducción de Agustí Bartra. Madrid: Siruela D.L., 2002.

TAYLOR, Charles.: Sources of the self : the making of the modern identity. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1989.

- La ética de la autenticidad. Traducción de Pablo Carbajosa Pérez. Barcelona: Paidós, 1994.

TUGENDHAT, Ernst: Lecciones de Ética. Traducción de Luis Román Rabanaque. Barcelona: Gedisa, 1997.

UNAMUNO, Miguel de: San Manuel Bueno, mártir. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.

VV.AA.: Literature and / as Moral Philosophy. *New Literary History* vol. 15, no. 1, otoño de 1983,. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

XUBIRI, Xavier: El problema filosófico de la historia de las religiones. Madrid: Alianza, 1993.

- Inteligencia y razón. Madrid: Alianza, 1983.