

INTRODUCCIÓN: FORMA Y CONTENIDO, FILOSOFÍA Y LITERATURA

Por: Martha Nussbaum

Universidad de Brown

Traductora: Erna von der Walde

Universidad de Frankfurt

"Ma dī s' i' veggio qui colui che fore
trasse le nove rime, cominciando
'Donne ch' avete intelletto d' amore'".
E io a lui: "I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch' e' ditta dentro vo significando".
"Pero dime si estoy viendo a aquel
que escribió las nuevas rimas que empiezan:
'Mujeres que tenéis entendimiento de amor.'"
"Yo soy uno –le contesté– que cuando el amor me inspira,
escribo, y de este modo voy dando significado
a lo que él dicta dentro de mí".
DANTE, A. *Purgatorio*, Canto XXIV.

¿Cómo escribir, qué palabras elegir, qué formas, qué estructuras, qué organización, si lo que se busca es comprensión? (Lo que equivale a decir, si uno es, en ese sentido, un filósofo?) Algunas veces se considera que esta es una pregunta trivial y poco interesante. Quiero mostrar que no lo es. El estilo hace exigencias, expresa su propio sentido sobre lo que importa. La forma literaria no es separable del contenido filosófico, sino que es en sí parte del contenido –una parte integral, pues, de la búsqueda y la afirmación de la verdad.

Pero esto indica también que pueden haber algunas visiones del mundo y de cómo vivir en él –especialmente aquellas visiones que resaltan la sorprendente variedad del mundo, su complejidad y su misterio, su belleza imperfecta– que no pueden expresarse total y adecuadamente en el lenguaje de la prosa filosófica convencional, un estilo notoriamente plano y carente de asombro, sino en un lenguaje y en formas que sean a su vez más complejos, más alusivos, más atentos a los particulares. Quizás tampoco sea posible hacerlo utilizando la estructura expositiva que se usa convencionalmente en filosofía, la cual se propone desde un principio establecer algo y lo hace sin sorpresa, sin incidentes; habría más bien que hacerlo en una forma que implique ella misma que la vida contiene sorpresas significativas, que nuestra tarea, como agentes, es vivir como buenos personajes en un buen relato, preocupándonos por lo que sucede, poniendo nuestros recursos a operar cuando confrontamos algo nuevo. Si se pueden tener en cuenta estas nociones en la conformación de la verdad, si son nociones que la búsqueda de la verdad

ha de tener en cuenta en su camino, entonces este lenguaje y estas formas tendrían que ser incluidas dentro de la filosofía.

¿Y qué pasa si lo que se está tratando de entender es el amor, ese extraño e inmanejable fenómeno o forma de vida, que es a la vez fuente de iluminación y de confusión, de agonía y de belleza? ¿El amor en todas sus múltiples variedades y sus enmarañadas relaciones con la vida buena humana, con las aspiraciones, con las preocupaciones sociales? ¿Qué partes de uno mismo, qué método, qué escritura elegir en ese caso? ¿Qué es, en definitiva, el conocimiento del amor y qué tipo de escritura le dicta al corazón?

A. Plantas que expresan, ángeles que perciben

He chose to include the things
That in each other are included, the whole,
The complicate, the amassing harmony.

Wallace Stevens Notes toward a Supreme Fiction

En su prefacio a *The Golden Bowl*, Henry James hace uso de dos metáforas para describir el proceso de selección que hace el autor de los términos y de las frases apropiados. Una es la metáfora del crecimiento de las plantas. Al enfocar su tema o idea, el autor hace que “éste florezca ante mí en los únicos términos que le hacen honor para expresarlo”.¹ Y en otros prefacios, James compara frecuentemente el sentido de la vida del autor con la tierra, el texto literario con la planta que crece de la tierra y expresa, en su forma, el carácter y la composición de la tierra.

La segunda metáfora de James es más misteriosa. El texto imaginado en su totalidad se compara luego (en su relación, aparentemente, con lo que habría podido ser —antes de su invención— un lenguaje más simple, más inerte, menos adecuado, en el escenario que ocupa el tema) con algunas criaturas del aire, tal vez pájaros, tal vez ángeles. Las palabras imaginadas por el novelista son denominadas “el inmenso conjunto de términos, perceptivos y expresivos, que, de la manera que he indicado, en la frase, en el párrafo y en la página, sencillamente miraron por encima de los términos comunes; o tal vez más bien como criaturas aladas alertas, posadas en esas cumbres reducidas aspiradas hacia un aire más puro”.²

1. JAMES, Henry. Prefacio a *The Golden Bowl*. En: *The Art of the Novel*. New York, 1907, p. 339 (De aquí en adelante referido como AN). En los volúmenes de la New York Edition (Scribners, 1907-9) que contienen *The Golden Bowl* este pasaje aparece en l.xvi. James está refiriéndose aquí a la actividad de “revisión”, la reimaginación del autor/lector del lenguaje y la forma de su texto.

2. JAMES, H. *Ibidem*, p. 339.

Estas dos metáforas apuntan hacia dos pretensiones del arte de escribir que vale la pena investigar. Investigarlas y defenderlas, es uno de los propósitos centrales de estos ensayos. La primera tesis es que en cualquier texto cuidadosamente escrito y exhaustivamente imaginado hay una conexión orgánica entre forma y contenido. Algunos pensamientos e ideas, un cierto sentido de la vida, buscan una expresión en la escritura que tiene una determinada configuración y una determinada forma, que usa ciertas estructuras, ciertos términos. Así como la planta emerge de la tierra sembrada y toma su forma de la combinación del carácter de la semilla y del de la tierra, así la novela y sus términos florecen a partir de las concepciones del autor y las expresan: su sentido de lo que importa. La concepción y la forma están ligadas; encontrar y conformar palabras consiste en encontrar el ajuste apropiado y, por así decirlo, honorable, entre la concepción y la expresión. Si la escritura está bien hecha, una paráfrasis en forma diferente y con otro estilo no podrá, por lo general, expresar la misma concepción.

La segunda tesis es que ciertas verdades sobre la vida humana sólo pueden afirmarse en forma justa y con precisión en el lenguaje y en las formas que son propios del artista narrador. Con respecto a ciertos elementos de la vida humana, los términos del arte del novelista son criaturas aladas alertas, capaces de percibir en donde los burdos términos del habla diaria o del discurso teórico abstracto son ciegos, con agudeza en donde los otros son obtusos, alados en donde los otros son tediosos y pesados.

Pero para entender a cabalidad esa metáfora hay que conectarla con la primera. Pues si los términos del novelista son ángeles, también son terrestres y surgen de la tierra de la vida y de los sentimientos humanos finitos. En la concepción medieval canónica, los ángeles y las almas separadas, puesto que carecen de la inmersión en las formas de vida terrenales y del cuerpo necesario para tal inmersión, son capaces sólo de captar esencias abstractas y formas generales. Puesto que carecen de imaginaciones sensuales concretas, no pueden percibir particulares. Sobre la tierra no tienen sino una cognición imperfecta, "confusa y general" según afirma Aquino.³ James alude aquí a esa concepción y la invierte. Sus seres angelicales (sus palabras y frases) no son seres que carecen de imaginación sino que surgen de ella, "percepcionales y expresionales", tomados de la experiencia concreta y profundamente sentida de la vida en este mundo y dedicados a la representación detallada de la particularidad y complejidad de esa vida. Lo que James sostiene es que sólo un lenguaje así de denso, de concreto, de sutil, sólo el lenguaje (y las estructuras) del artista narrativo pueden comunicarle adecuadamente al lector lo que él cree que es lo verdadero.

Los ensayos de este libro examinan la contribución de algunas obras literarias a la exploración de ciertas preguntas importantes sobre los seres humanos y sobre la vida humana. La primera tesis es que en esta contribución de la literatura, la forma y el estilo no son características aleatorias. Se *narra* una visión de la vida. El narrar mismo –la

3. DE AQUINO, Tomás. *Summa Theologica*. I q.89 a.1.

selección de un género, de formas estructurales, de frases, de vocabulario, de toda la manera de apelar al sentido de la vida del lector— expresa un sentido de la vida y del valor, un sentido de qué importa y qué no, de lo que es aprender y comunicar, de las relaciones y de conexiones de la vida. En un texto no se *presenta* la vida simplemente; siempre se *representa como* algo. Este “como” puede, y debe, verse no sólo en el contenido parafraseable, sino también en el estilo, que a su vez expresa elecciones y selecciones y suscita en el lector ciertas actividades y transacciones en lugar de otras.⁴ La responsabilidad del artista literario es, pues—tal como la concibe James y como se concebirá en este libro— la de descubrir las formas y los términos que expresan de manera justa y honorable, que afirman adecuadamente, las ideas que el artista desea presentar; es su responsabilidad también hacer esto de tal manera que el lector, introducido por el texto en una actividad artística compleja “en su propio otro medio, por su propio otro arte”, esté activo en forma adecuada para entender lo que haya que entender con todos los elementos que posea para la tarea de comprender. Y debiéramos mantener presente que todos los que escriben sobre la vida son, según James, artistas literarios, con excepción de aquellos demasiado descuidados para preocuparse por las selecciones formales y lo que éstas expresan: “El visionario y vocero en la descendencia del dios es el ‘poeta’, cualquiera que sea su forma, y deja de serlo cuando su forma, independientemente de lo que ésta sea en términos nominales, superficiales o vulgares, no es digna del dios, en cuyo caso, tenemos que admitirlo sin vacilación, no merece que se hable de él”.⁵ El autor de un tratado de filosofía, si dicho tratado ha sido narrado de manera pensada, expresa en sus selecciones formales, tanto como el novelista, un sentido de lo que es la vida y de lo que tiene valor.

La primera tesis no es exclusiva de James. Tal como veremos, tiene raíces profundas en la tradición filosófica occidental, en la “antigua querella” entre los poetas y los filósofos presentada en *La República* de Platón y continuada en muchos debates posteriores. Pero, para limitarnos a los protagonistas modernos de esta colección, podemos señalar que Marcel Proust desarrolla, explícitamente y en detalle, una tesis similar. Marcel, el personaje proustiano, sostiene que una cierta visión de lo que es la vida humana, encontrará su expresión verbal adecuada en ciertas selecciones formales y estilísticas, en un cierto uso de los términos. Y puesto que el texto literario se considera la ocasión de una compleja actividad de búsqueda y de entendimiento por parte del lector, Marcel sostiene también que una cierta visión de lo que son el entendimiento y el entenderse a sí mismo conducirá a determinadas selecciones formales destinadas a pronunciar la verdad adecuadamente y a motivar, en el lector, una lectura inteligente de la vida.

4. Sobre la obra de arte como modeladora de la vida, *cfr.* GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis, Ind. 1968. cap. 1, 6; del mismo autor *cfr.* también *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, Ind, 1978. La bibliografía sobre la actividad del lector es amplia, pero *cfr.* especialmente BOOTH, Wayne. *The Company we Keep: an Ethics of Fiction*. Berkeley, 1988; BROOKS, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York, 1984; ISER, W. *Interaction Between Text and Reader*. En: *The Reader in the Text*, ed. Susan Suleiman e Inge Crossman, Princeton, N.J., 1980, p. 106-19; *cfr.* también del mismo autor *Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, Md, 1978.

5. JAMES, H. *Op. Cit.*, p.340.

Pero tanto Proust como James, y este trabajo con ellos, van más allá. La primera hipótesis nos conduce a buscar un ajuste entre la forma y el contenido, en el que la forma expresa una forma de vida. Pero esto nos lleva a preguntarnos si no habrá ciertas formas que serán más apropiadas que otras para hacer una ilustración más adecuada de varios elementos de la vida. Todo esto depende, obviamente, de lo que sean las respuestas a varias preguntas sobre lo que es la vida humana y nuestra manera de conocerla. La primera tesis implica que cualquier concepción que se tenga será asociada a una forma o a varias que la expresan adecuadamente. Pero en este punto James y Proust afirman algo más, lo que se expresa en la segunda metáfora de James. Esta tesis, a diferencia de la primera, depende de las ideas particulares sobre la vida humana. Lo que se afirma es que sólo el estilo de cierto tipo de narrador artístico (y no, por ejemplo, el estilo propio de los tratados teóricos abstractos) puede expresar adecuadamente ciertas verdades importantes sobre el mundo, haciéndolas tangibles en su forma y suscitando en el lector las actividades apropiadas para captarlas.

Se puede alegar, por supuesto, que tales verdades *pueden* igualmente expresarse en un lenguaje teórico abstracto y también argumentar que se le pueden transmitir mejor a cierto tipo de lectores por medio de un relato ameno y conmovedor. Los niños pequeños, por ejemplo, captan más fácilmente cierto tipo de problemas matemáticos cuando les son presentados en forma de juegos de palabras divertidos que en forma de cálculos abstractos. Pero esto no implica que las verdades de la matemática tengan una conexión intrínseca o profunda con la forma verbal del problema, o que su expresión en forma matemática abstracta sea deficiente. En lo que se refiere a nuestras inquietudes sobre cómo vivir, se ha afirmado algo similar respecto a la literatura: se considera que es instrumental en la transmisión de verdades que podrían, en principio, expresarse adecuadamente sin la literatura y ser captadas de esa manera por una mente madura. Esta no es la posición que toman James y Proust, ni la que se adopta en este libro. Es probable que la literatura desempeñe un papel instrumental de valor en lo que se refiere a la motivación y a la comunicación; esto es suficientemente significativo en sí. Pero yo quiero abogar por más para la literatura. Primero, quiero insistir en que un estilo es, de por sí, una afirmación: que un estilo teórico abstracto hace, como cualquier otro estilo, una afirmación sobre lo que importa y lo que no, sobre cuáles facultades del lector son importantes para saber y cuáles no. Pueden haber, entonces, ciertas visiones plausibles sobre la naturaleza de partes significativas de la vida humana que no pueden cobijarse bajo esa forma sin generar una peculiar contradicción implícita. En segundo término, entonces, considero que para un grupo importante de tales visiones, una narración literaria de cierto orden es el único tipo de texto que puede expresarlas completa y adecuadamente, sin contradicciones.

Dos ejemplos pueden servir para mostrar esto más claramente. Supongamos que creemos y queremos afirmar, como lo hace el Marcel de Proust, que las verdades más importantes sobre la psicología humana no se pueden comunicar o asir tan sólo a partir de la actividad intelectual: las emociones fuertes desempeñan un papel cognitivo cuya

importancia no se puede despreciar. Si esta visión se presenta en una forma escrita que expresa tan sólo una actividad intelectual y se apela únicamente al intelecto del lector (tal como suele hacerse en la mayoría de los tratados filosóficos y psicológicos), surge una pregunta. ¿Cree el autor en lo que sus palabras parecen estar diciendo? Si lo cree, ¿por qué ha escogido esta forma por encima de las otras, una forma que en sí implica una visión algo diferente de lo que importa y de lo que es prescindible? Se puede obtener una respuesta que exculpe al autor del cargo de inconsistencia. (El autor, por ejemplo, puede creer que las tesis psicológicas por sí solas no se encuentran entre las verdades que se captan por medio de una actividad emocional. O puede creer que sí es una verdad de ese tipo, pero puede no importarle si el lector la capta.) Pero sería plausible, al menos *prima facie*, suponer que el autor está siendo descuidado o que su actitud ante la cuestión es ambivalente. El texto de Proust, en contraste, presenta en su forma exactamente lo mismo que presenta en la paráfrasis filosófica de su contenido: lo que dice acerca del conocimiento es algo a lo que permanece fiel en la práctica, alternando entre el material emotivo y el reflexivo de la misma manera que Marcel considera adecuada para decir la verdad.⁶

Tomemos otra vez la noción de Henry James de que la atención fina y la buena deliberación requieren de una percepción supremamente compleja y diferenciada y de una respuesta emocional ante los rasgos concretos del contexto del autor, incluyendo a las personas y sus relaciones. De nuevo, sería posible expresar esta posición de manera abstracta, en un texto que no demuestre interés por lo concreto, por los lazos emocionales o por las percepciones altamente afinadas. Pero surgiría la misma dificultad: el texto está afirmando una serie de cosas, pero sus selecciones formales parecen estar afirmando otras, diferentes e incompatibles. A primera vista sería posible sostener, tal como lo hace James, que los términos del arte del novelista pueden expresar más adecuadamente lo que James llama "la moralidad proyectada" que cualquier otro conjunto de términos disponible.⁷ De nuevo, habría que decir más —especialmente sobre Aristóteles, quien se refiere a la particularidad con proposiciones que se acercan a las de James, pero en un estilo muy diferente (cfr. § E, F). Pero el sentido general de la segunda tesis ya se va haciendo visible, espero.

La tendencia predominante en la filosofía angloamericana actual ha sido la de ignorar del todo la relación entre forma y contenido o, cuando no la ignora, negar la primera de nuestras tesis, tratando el estilo como algo en general decorativo, como algo poco relevante para la expresión del contenido y como neutro con respecto de los contenidos que puedan transmitirse. Cuando no se ignora el estilo filosófico ni se lo declara irrelevante, aparece ocasionalmente una posición más interesante que respeta la primera tesis. Según esta posición, las verdades que tiene que transmitir el filósofo son de tal naturaleza que el

6. Para un análisis más amplio de este punto, cfr. *El conocimiento del amor* en este volumen.

7. A este respecto cfr. *Finely Aware* y *Discernment* en este volumen. La frase "la moralidad proyectada" es del prefacio del *Portrait of a Lady*, AN, p. 45.

estilo general, sencillo, directo y no narrativo utilizado con mayor frecuencia en los artículos y tratados filosóficos, es en efecto el estilo más adecuado para expresar dichas verdades.⁸ En este libro se alegará contra ambas posiciones. La primera (el repudio de toda cuestión de estilo) será mi primer objetivo. Deseo establecer la importancia de tomarse en serio el estilo en sus funciones expresivas y asertivas. Pero también hay que discutir la segunda si queremos darle un espacio al texto literario dentro de la filosofía. Pues si todas las verdades significativas o todo lo que pueda ser una verdad sobre la vida humana son de tal naturaleza que el abstracto estilo de la filosofía las expresa al menos tan bien como los estilos narrativos de autores tales como James y Proust, entonces incluso aceptar la primera tesis no haría nada a favor de *esos* estilos, excepto vincularlos con la ilusión. No podemos pretender que se resuelva aquí la cuestión de la verdad en lo que se refiere a asuntos tan importantes, ni siquiera que se logre investigar más que una mínima fracción de los tópicos en los que surge la cuestión de la verdad y del estilo. Así, pues, la tesis más estrecha y modesta de estos ensayos será que en lo que se refiere a varias instancias interrelacionadas en el área de la escogencia humana, y al de la ética en sentido amplio (cfr: § C, E, G), hay una línea de posiciones que pueden ser verdades y que merecen por tanto la atención y el estudio de cualquiera que las considere con seriedad; y que la expresión plena, adecuada y (como diría James) "honorable" de tal línea de posiciones se encuentra en los términos que son característicos de las novelas que estudiaremos aquí. (Ciertamente, hay diferencias entre las novelas, y también nos detendremos en ellas).

A lo largo de este libro me referiré al autor y al lector; es necesario hacer, entonces, un breve comentario sobre lo que quiero y no quiero decir con esto. Considero estas obras literarias como obras cuyo contenido representacional y expresivo proviene de las intenciones y de las concepciones humanas. Este rasgo, de hecho, se dramatiza de manera especial en las novelas que se considerarán aquí; en todas ellas se escucha la voz de una conciencia autorial y en todas ellas la elaboración del texto es un tema explícito de la narrativa misma. Más aún, todas ellas, pero especialmente las de James y Dickens, conectan estrechamente la postura del autor con la del lector, pues la presencia autorial ocupa la posición del lector en pensamiento y sentimiento, preguntándose lo que el lector será capaz de sentir y pensar. Es importante distinguir aquí tres figuras: (1) el narrador o autor-personaje (junto con la concepción que tiene este personaje del lector); (2) la presencia autorial que anima el texto tomada en su totalidad (junto con la imagen implícita correspondiente de lo que experimentará un lector sensible y bien informado); y (3) toda la vida del autor real (y del lector), gran parte de la cual no tiene relación causal con el texto y no tiene relevancia para una lectura correcta del mismo.⁹ El primer y el segundo punto son los que me conciernen aquí, es decir, me ocuparé de las intenciones y los pensamientos que se realizan en el texto, que pueden verse adecuadamente en el texto, no

8. Aquí son especialmente importantes las ideas de John Locke. Se analizarán en *Fictions* y en *El conocimiento del amor*.

9. Para distinciones similares, cfr. BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1961, segunda edición: 1983, y *The Company we Keep*, en donde las distinciones se conectan con un análisis de la evaluación ética.

de los otros pensamientos o sentimientos que puedan tener el autor o el lector en la vida real.¹⁰ Tanto James como Proust insisten en la diferencia entre la vida diaria de cualquier autor real, con sus rutinas, sus inatenciones, sus parches de apatía, y la atención más concentrada que produce y anima el texto literario. Por otro lado, ellos anotan que el lector también puede desviarse de muchas maneras y no lograr ser lo que el texto exige. A mí me interesa lo que se transmite en el texto y lo que el texto, a su vez, exige del lector. Así pues, nada de lo que diga sobre el autor implica que las declaraciones críticas de éste tengan una autoridad especial en la interpretación del texto. Luego, tales declaraciones pueden muy bien disociarse de las intenciones que se ven efectivamente materializadas en el texto. Tampoco, al hablar de las intenciones que el texto materializa, estoy pensando únicamente en la voluntad consciente de hacer una obra de arte de tal o cual tipo. Tal noción de intención nos desviaría, de hecho, de un estudio de todo aquello que sí está siendo plasmado en el texto; estas nociones estrechas de la intención son las que han desacreditado toda la noción de intención.¹¹ Me interesan, entonces, todos y sólo aquellos pensamientos, sentimientos, deseos, movimientos y procesos de cualquier tipo que se puedan efectivamente encontrar en el texto. Por otro lado, ver algo en un texto literario (o en una pintura, si es el caso) no es como ver figuras en las nubes o en el fuego. En estos casos el lector puede ver lo que su fantasía le permita y no hay límites a lo que pueda ver. En la lectura de un texto literario el sentido de la vida que tiene el autor, tal como se ve plasmado en la obra literaria, establece un patrón de lo que es una lectura correcta.¹² El texto, si se aborda como la creación de intenciones humanas, es una fracción o un elemento de un ser humano real, incluso si el autor sólo en la obra logra ver lo que ve.

Un problema parece surgir debido a mi recurrencia a los prefacios de Henry James. Al acudir a los prefacios desde las novelas, ¿no estaría confundiendo al autor en el texto con el autor en la vida real y dándole a las declaraciones de este último una autoridad inadecuada? Aquí debo aclarar tres cosas. Primero, que un autor no necesariamente es un mal juez de lo que efectivamente se ha materializado en su texto. Ciertamente, muchos no son muy buenos jueces, por razones psicológicas complejas; pero creo que hay excepciones

10. Un excelente recuento del papel de la intención en la interpretación se encuentra en WOLLHEIM, Richard. *Art and its Objects*, segunda edición, Cambridge, Ingl, 1980 y en su *Painting as an Art*, Princeton, N.J., 1987. Wollheim sostiene que para establecer en qué medida la actividad del espectador (o lector) está siendo correctamente desempeñada, hay que relacionarla con la intención del artista; pero que sólo importan aquellas intenciones que se vean causalmente involucradas en la producción de la obra. También insiste en que el papel del artista se entreteteje con el del espectador en cada estadio: éstos no son tanto dos personas como dos papeles, y el artista ocupa con frecuencia el lugar del espectador durante el proceso de creación. Esta versión se parece mucho al sutil análisis de James de la relectura del autor en el prefacio a *The Golden Bowl*. Sobre la intención, *cf.* también a HIRSCH, E.D. *Validity in Interpretation*. New Haven, Conn, 1967.

11. Una noción de la intención similarmente amplia, y con restricciones parecidas, puede encontrarse en WOLLHEIM, R. *Art and its Objects* y en *Painting as an Art*; *cf.* también CAVELL, Stanley. *Must we mean what we say?*, New York, 1969; repr. Cambridge, Ingl, 1976.

12. En lo que se refiere a este contraste, *cf.* WOLLHEIM, R. *Art and its Objects*, (especialmente el ensayo suplementario *Seeing-in and Seeing-as*) y *Painting as an Art*, cap. 2.

y que James es una de ellas. Segundo, no considero que los prefacios sean infalibles. Como a muchos críticos, me parecen a veces algo imprecisos en lo que se refiere al punto de vista del lector y a otras cuestiones relacionadas. Pero siguen siendo una guía notablemente aguda y útil para las novelas. Por último, James sugiere perceptiblemente que, una vez publicados junto con las novelas, los prefacios se han convertido en una parte de la empresa literaria que introducen. De tal manera que es tal vez demasiado simple verlos como comentarios del autor de la vida real. Están estrechamente relacionados con la conciencia autorial de las novelas y vinculan las novelas entre sí, como partes de un estructura narrativa más amplia, con partes discursivas y narrativas y una presencia autorial propia que las conecta. Sugiero, entonces, que al recopilar su obra y vincular sus partes constitutivas con una discusión más o menos continua del arte literario y de su "moralidad proyectada",¹³ James se ha movido en la dirección en que lo hace Proust con la creación de su texto híbrido, al combinar el comentario con la narración para formar un todo más amplio.

B. La antigua querrela

Mi padre había dejado una pequeña colección de libros en una pequeña habitación del piso superior a la cual yo tenía acceso (pues se encontraba al lado de la mía) y por la que no se preocupaba nadie más en nuestra casa. De este milagroso cuartico saltan Roderick Random, Peregrine Pickle, Humphrey Clinker, Tom Jones, El Vicario de Wakefield, Don Quijote, Gil Blas y Robinson Crusoe, una multitud gloriosa que me acompañaba. Mantenían despierta mi fantasía y mi esperanza de que había algo más allá de este lugar y este tiempo —ellos, y las *Mil y una noches* y los *Tales of the Genii*— y no me hacían daño. Eran mi único y permanente consuelo. Cuando pienso en ello surge una imagen, una noche de verano, los jóvenes jugando en el campo santo, y yo sentado en mi cama, leyendo como si en ello me fuera la vida. El lector puede ahora entender, tan bien como yo, lo que yo era cuando llegué a ese punto de mi historia de juventud al que estoy llegando ahora.

DICKENS, Charles. *David Copperfield*

Para mostrar más claramente la naturaleza de este proyecto filosófico/literario será útil (puesto que es de alguna manera algo anómalo) describir sus inicios y motivaciones, el terreno en el que ha crecido. Creció recientemente y de manera inmediata ante la sensación de la fuerza e inevitabilidad de ciertas preguntas, y de mi desconcierto al encontrar que estas preguntas en general no se trataban en los contextos académicos que conozco; un desconcierto que sólo aumentó mi obsesión con tales preguntas. Más remotamente, sin embargo, creo que empezó con el hecho de que, como David Copperfield, yo fui una niña cuyos mejores amigos fueron, en general, las novelas; fui una niña seria y por mucho tiempo también solitaria.¹⁴ Recuerdo haber pasado muchas horas sentada en

13. JAMES, H. *Op. Cit.*, p.45.

14. Si esto alerta al lector a pensar en la posibilidad de que un sentido de la vida particular, no del todo inmerso en la vida, tiene que ver con el hecho de que se escriban estos ensayos, esto empezará a insinuar la cuestión central de varios de los ensayos: al esperar de nosotros que nos identifiquemos y nos reconozcamos en el

el desván semioscuro y silencioso, o en el alto pasto de cualquier prado que no hubiera sido alterado por la fría y clara opulencia propia de Bryn Mawr, leyendo con amor y pensando en muchas cosas. Encantada de estar a campo abierto, perpleja, leyendo mientras el viento soplaba alrededor de mis hombros.

En mi colegio no se dictaba nada que se pudiera considerar, bajo las convenciones anglo-americanas, "filosofía". No obstante, las preguntas que se plantean en este libro (y que denominaré en sentido amplio, éticas) se planteaban y se indagaban. La búsqueda de la verdad era un cierto tipo de reflexión sobre literatura. Y la forma que tomaba la cuestión ética, a medida que las raíces de algunas de ellas iban creciendo en mí, era la de reflexionar y pensar sobre un determinado personaje literario o una novela; también se tomaba algún episodio de la historia, pero visto como el material a partir del cual yo podía crear un relato de mi propia imaginación. Todo esto se veía, por supuesto, en relación con la vida, la cual a su vez se veía, cada vez más, de maneras que estaban influenciadas por relatos y por el sentido de la vida que éstos expresaban. Aristóteles, Platón, Spinoza, Kant, todos ellos eran unos desconocidos. Dickens, Jane Austen, Aristófanes, Ben Jonson, Eurípides, Shakespeare, Dostoyevsky eran mis amigos, mis esferas de reflexión.

En varios proyectos de mi adolescencia encuentro (releyéndolos con un sentido más de continuidad que de ruptura) gérmenes de preocupaciones posteriores. Encuentro un ensayo sobre Aristófanes en el que analizo las formas en que se presentaban asuntos sociales y éticos en la comedia antigua y cómo inspiraba reconocimiento en la audiencia. Encuentro un trabajo sobre Ben Jonson y la representación de personajes y motivos en la **Comedia de humores**. Encuentro, más tarde, una pieza teatral sobre la vida de Robespierre en la que el énfasis recae sobre el conflicto entre su amor por ciertos ideales políticos y su apego a seres humanos particulares. El argumento central es su decisión de enviar a Camille Desmoulins y a su mujer, ambas amigas amadas, a la muerte por la causa revolucionaria. Hay una profunda simpatía, incluso amor, por el ascetismo de Robespierre y su idealismo incorruptible, así como hay horror ante su capacidad de perder esta visión de lo particular y, al perderla, ser capaz de hacer cosas terribles. Las cuestiones de **Percepción y revolución** están ahí ya, preparándome para una cierta ambivalencia respecto a los movimientos revolucionarios que encontré poco después. Por último encontré un trabajo extenso sobre Dostoyevsky y sobre toda la cuestión de si la mejor manera de vivir es buscando trascender la propia finita humanidad; aquí, nuevamente, veo algunos de los mismos problemas e incluso de las distinciones que sigo investigando.

En cuanto a Proust, mis cursos de literatura francesa recorrían meticulosamente todos los siglos, uno cada año, llegando en el último año al diecinueve; así que siguió siendo un desconocido para mí. Y Henry James. Leí *The Portrait of a Lady* demasiado

sentido de la vida que se expresa en sus obras, ¿hacia dónde están conduciendo los autores de varios tipos a sus lectores y cómo los están inclinando hacia varias formas de amor humano? (Cfr. *Perceptive Equilibrium*, *Finely Aware* y *Steerforth's Arm* en este volumen).

pronto, con apenas moderado entusiasmo. *The Golden Bowl* me lo prestó una profesora y estuvo sobre mi mesa de escritorio, con su portada blanca, negra y dorada y el tazón resquebrajado, silencioso, temido, guardando en su curva las manzanas del Paraíso. Lo devolví, sin leerlo, cuando me gradué.

Lo que me parece que vale la pena enfatizar sobre aquella época es, ante todo, la calidad obsesiva de mi enfoque, en aquel entonces como ahora, sobre ciertas cuestiones y problemas que parecían simplemente ir llegando, y que en lo que se refiere a ellos parece que no he sido capaz, desde entonces, de no pensarlos. Y segundo, el hecho de que, con mucho, la manera más natural y provechosa de acercarse a ellos parecía ser, tal como ahora, la de apelar a obras literarias. Yo estaba ocupándome de cuestiones que suelen considerarse filosóficas; de eso no cabe la menor duda. Y cada uno de estos ensayos tempranos contiene una buena cantidad de análisis y discusión generales. Pero me parecía mejor analizar estos puntos en relación con un texto que presentara vidas concretas y contara una historia; y hacerlo en formas que respondieran a estos rasgos literarios. En parte se puede atribuir esto a la falta de mejores textos alternativos; en parte a las ambiciones de las profesoras en mi colegio femenino, exigente y feminista; estas profesoras poseían intelectos poderosos, confinados y restringidos a su función educativa que trataban de romper las barreras de lo que se consideraba una adecuada formación literaria para jovencitas.

En la universidad ya sentía inclinación por la literatura griega y aprendí la lengua. Y mientras comencé con el estudio de los que eran reconocidos como filósofos (especialmente Platón y Aristóteles), me concentré sobre todo en la épica y en la tragedia griegas, en donde encontré problemas que me conmovieron profundamente. Aprendí a fijarme en las palabras y en las imágenes; en las estructuras métricas; en la narración y en la organización; en la referencia intertextual. Y siempre quise preguntar: ¿qué significa todo esto para la vida humana? ¿Qué posibilidades reconoce y cuáles niega? Aquí, de nuevo, tal como en mis estudios más tempranos, el cuestionamiento se vio estimulado: era a la vez una forma adecuada de aproximarse a un texto literario y un lugar adecuado para explorar las preocupaciones y perplejidades filosóficas.

En el posgrado, sin embargo, la situación fue diferente. En mis esfuerzos por seguir este complejo interés filosófico/literario encontré tres obstáculos: las concepciones de lo que es filosofía y filosofía moral en la tradición anglo-americana dominante en aquel entonces; la concepción dominante de lo que incluía la filosofía griega antigua y de los métodos que debían utilizarse para su estudio; finalmente, la concepción dominante de lo que eran los estudios literarios, tanto en el estudio de los clásicos como por fuera de éste. Esto fue en Harvard en 1969; pero estos problemas eran en realidad propios de la época y no exclusivos de Harvard.

Empezaré por el obstáculo literario, el primero que encontré: en aquella época se estudiaban los textos literarios antiguos con un enfoque fijado en asuntos filológicos y hasta cierto punto estéticos, pero no con énfasis en su relación con el pensamiento ético de los filósofos, ni tampoco como fuentes de reflexiones éticas de ningún tipo. Efectivamente, las obras éticas de los filósofos no formaban siquiera una parte esencial de los estudios clásicos en el posgrado. En la lista de lecturas aparecía sólo la *Poética* de Aristóteles, que supuestamente se podía estudiar sin tener que entrar en contacto con otras obras de Aristóteles; de Platón figuraban sólo aquellas obras como el *Banquete* o el *Fedro*, los cuales se consideraban importantes para la historia del estilo literario pero no se estimaban como obras *filosóficas*. (Muchos filósofos estaban de acuerdo en ello.) En el mundo más amplio de los estudios literarios, al que se asociaba ocasionalmente el estudio de los clásicos, se consideraba que los asuntos estéticos (siguiendo, en líneas generales, la pauta marcada por el formalismo del *New Criticism*) estaban más o menos desligados de los asuntos éticos y prácticos. En general no había sino desprecio ante la crítica ética de la literatura.¹⁵

También hubo obstáculos de parte de la filosofía. Harvard era más pluralista que la mayoría de los departamentos de filosofía, especialmente porque Stanley Cavell ya estaba enseñando allí y había empezado a publicar partes de su magnífico trabajo que construiría un puente entre la filosofía y la literatura. Pero la mayor parte del trabajo de Cavell se produjo después de este período; en ese momento, su trabajo (dedicado casi exclusivamente a Wittgenstein) no se dirigía explícitamente a las cuestiones de la filosofía moral, ni tuvo influencia sobre la manera en que otros enseñaban o escribían en el área de filosofía moral.¹⁶ Por estas razones no supe del trabajo de Cavell durante muchos años y me concentré en las posiciones dominantes en ética. A estas alturas estaba declinando el movimiento positivista/metaético en la ética, que había desalentado el estudio filosófico de las teorías éticas substantivas y de las cuestiones éticas prácticas y había confinado el estudio de la ética al análisis del lenguaje ético. Ya se estaba viendo el resurgir de la ética normativa, que ha dado hasta ahora tan buenos trabajos, con John Rawls a la cabeza.¹⁷

15. Un poco después de esta época, Gregory Nagy (que se encontraba por aquel entonces trabajando en lingüística y métrica indo-europeas) empezó a producir, en Harvard, su obra sobre la conexión entre los géneros tradicionales y las nociones de héroe, una obra ahora muy conocida: *cfr. The Best of the Achaians*. Baltimore, 1979.

16. El trabajo temprano de Cavell en esta área se encuentra recopilado en *Must we mean what we say?* (Cfr. cita 11); para trabajos posteriores, *cfr.* especialmente, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*. Nueva York, 1979, y *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*. Cambridge, Ingl., 1987.

17. RAWLS, John. *A Theory of Justice*. Cambridge, Mass, 1971; analizaré las ideas de Rawls más adelante, en *Perceptive Equilibrium*. Para el uso que hace Rawls, y que yo sigo, del término "filosofía moral", *cfr. Perceptive Equilibrium*, nota 2. La influencia de Rawls ha sido enorme; pero para ser justos habría que decir que algunos filósofos del período inmediatamente anterior, cuyo trabajo se enfocaba más hacia el análisis del lenguaje, también se ocupaban de asuntos que tuvieran que ver con la ética substantiva; un ejemplo de esto es sin duda el trabajo de R.M. Hare (*The Language of Morals*, Oxford, 1952; *Freedom and Reason*, Oxford, 1963; *Moral Thinking*, Oxford, 1981).

Pero los enfoques principales a la teoría ética en este resurgir eran el kantianismo y el utilitarismo, dos posiciones que eran, por razones internas, hostiles a la literatura. Se consideraba que estos enfoques delimitaban el campo de manera más o menos exhaustiva.

En el estudio de la filosofía antigua, había aún menos disposición de permitir un estudio filosófico de las obras literarias. A mi tutor, el magnífico estudioso G.E.L. Owen,¹⁸ no le interesaban mayormente las formas convencionales de hacer investigación académica. Al estudio de la dialéctica, la lógica, la ciencia y la metafísica antiguas él sumaba un conocimiento preciso y profundo de la historia y un temperamento iconoclasta. Con frecuencia le daba un vuelco a las distinciones y a los métodos más apreciados por sus colegas y terminaba presentando un recuento de los pensadores antiguos que era a la vez históricamente más denso y filosóficamente más profundo que los habituales. Pero a Owen no le interesaban mucho los problemas éticos; y si le interesaba alguno, eran entonces sólo aquellos que tenían que ver con la lógica del lenguaje ético. Por esto, tampoco se preguntó si la forma en que se escribía convencionalmente la historia del pensamiento ético griego era realmente productiva y correcta.

Esta historia, como bien lo saben generaciones enteras de estudiantes, empezaba el recuento de la ética griega con Demócrito (echando tal vez una breve mirada retrospectiva hacia Heráclito y Empédocles), seguía con Sócrates y los sofistas y concentraba la mayor atención en Platón y Aristóteles, con una breve ojeada a los filósofos helenísticos. La contribución de las obras literarias a la ética no se consideraba una parte del pensamiento ético griego como tal, a lo sumo una parte de lo que se consideraba el "pensamiento popular", el trasfondo sobre el que trabajaban los grandes pensadores. El "pensamiento popular" se concebía como un tema enteramente distinto a la ética filosófica; pero ni siquiera este tema requería, se pensaba, un estudio de las formas literarias o de las obras de literatura.¹⁹ Un interés en una obra literaria entera se consideraba un interés "literario", que equivalía a decir que era un interés estético y no filosófico. Aristóteles era parte del entrenamiento filosófico, pero Sófocles no. Platón, a su vez, estaba dividido convenientemente en dos figuras o grupos temáticos que se estudiaban en diferentes departamentos con diferentes tutores que no tenían el menor contacto intelectual entre sí. Algunas obras (el *Banquete*, por ejemplo)²⁰ se consideraban en su totalidad, como ya dije, más bien literarias que filosóficas; de otras se pensaba que tenían fragmentos

18. Cfr. OWEN, G.E.L. *Logic, Science, and Dialectic: Collected Papers in Greek Philosophy*. Londres e Ithaca, N.Y. 1986.

19. Cfr. por ejemplo, la aproximación al estudio de la "moralidad popular" presentado en ADKINS, A.W.H. *Merit and Responsibility*. Oxford, 1960. El libro de DOVER, K.J. *Greek Popular Morality*. Oxford, 1974, es una obra mucho más adecuada metodológicamente; su argumento no excluye de ninguna manera la posibilidad de que las obras literarias puedan contribuir a los estudios de ética, como totalidades y por derecho propio. Pero este no es el proyecto de ese libro.

20. La edición de K.J. Dover de el *Banquete*. Cambridge, 1980, tiene en la contraportada un texto de anuncio que dice: "el *Banquete* de Platón es su obra más literaria. Es de interés para todos los estudiosos de los clásicos.

recortables, que eran analizables, y el resto era decoración literaria; se pensaba que estos dos elementos se podían y se debían separar para ser estudiados aparte y por personas diferentes.²¹

Pero para entonces yo ya estaba demasiado empeñada en mi manera de ver las cosas, de tal forma que esta situación ni me asombraba ni me perturbaba. Mi interés en ciertas cuestiones filosóficas no disminuía; y seguía pensando que estas cuestiones me conducían tanto al estudio de obras literarias como de obras aceptadas como filosóficas. Y en cierto sentido era más fuerte, pues estaba encontrando en los poetas trágicos griegos un reconocimiento de la importancia ética de la contingencia, un profundo sentido del problema de obligaciones que entran en conflicto y un reconocimiento de la significación ética de las pasiones, que no me parecía encontrar sino raramente en los que se consideraban realmente filósofos, bien fueran antiguos o modernos. Y empecé, a medida que leía más y más los estilos de los filósofos, a sentir que había relaciones profundas entre las formas y las estructuras características de la poesía trágica y su capacidad para mostrar lo que tan lúcidamente mostraba.

Por tanto, cuando se me recomendó que para seguir con mi estudio del conflicto ético en Esquilo buscara de consejero un experto en literatura en el departamento de estudios clásicos, sentí que estaba a la vez de acuerdo y en desacuerdo. De acuerdo porque estaba convencida de que se trataba de cuestiones filosóficas, como quiera que se las defina; pero de cualquier manera, que se trataba de las mismas cuestiones que estaban discutiendo los filósofos, aunque las respuestas fueran otras. Por tanto, me parecía que tenía sentido seguir pensándolas en ese ámbito, en discusión con los filósofos y no por fuera, en otro departamento, sobre todo si se tiene en cuenta que los métodos y fines que regían los estudios literarios no permitían que los expertos en literatura mostraran mucho interés por esos temas. En desacuerdo, también, porque amo la filosofía en todas sus formas y sentía que las preguntas iban a estar mejor enfocadas, incluso aquellas que tenían que ver con literatura, si se estudiaban en diálogo con otros pensamientos filosóficos. De acuerdo porque percibía que cualquier análisis bueno de estas cuestiones en la tragedia tendría que ocuparse de los poetas no sólo como personas que habrían escrito un tratado pero que no lo hicieron, ni tampoco como depositarios del "pensamiento popular", sino

aun cuando su interés central no sea la filosofía de Platón". Independientemente de quién haya escrito este texto, es un ejemplo típico de la manera de concebir este diálogo en esa época que describo y, de hecho, concuerda con el enfoque que le da Dover.

21. Cfr. mi análisis de estas tendencias en los estudios platónicos en una reseña que trata de las recientes publicaciones sobre Platón, en *The Times Literary Supplement*, junio de 1987. Cfr. también *Fragility*, caps. 6-7, Interludio I. Para ejemplos de los intentos más interesantes de disolver esta separación, cfr. KAHN, Charles. *Drama as Dialectic in Plato's Gorgias*. En: *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 1, 1983, p. 75-121; GRISWOLD, C. *Self-knowledge in Plato's Phaedrus*. New Haven, Conn, 1986; FERRARI, G. *Listening to the Cicadas*, Cambridge, 1987.

como pensadores-poetas cuyos significados y elecciones formales estarían estrechamente relacionados. Para ese fin, sería esencial un estudio detallado del lenguaje y la forma literarios.

Pero aún más importante que mi propia ambivalencia ante esta separación disciplinaria me parecía el hecho de que para entonces el estudio de los griegos me iba mostrando que ellos habrían considerado esa separación artificial y poco iluminante. Para los griegos del siglo V y de principios del IV a de C, no existían dos conjuntos separados de preguntas en lo que se refiere a la escogencia y a la acción humanas, un conjunto de cuestiones estéticas y otro de cuestiones filosófico-morales, que debieran estudiarse y sobre los que se debieran escribir separando el uno del otro, por personas distanciadas entre sí y en departamentos distintos.²² Por el contrario, la poesía dramática y lo que hoy llamamos la indagación filosófica en cuestiones éticas, estaban enmarcadas por una sola pregunta general y se consideraban formas de pensarla: la pregunta acerca de cómo debían vivir los seres humanos. Se consideraba que los poetas como Sófocles y Eurípides, y los pensadores como Demócrito y Platón, estaban suministrando respuestas; con frecuencia las respuestas de los poetas eran incompatibles con las de los no poetas. La “antigua querrela entre poetas y filósofos”, tal como la llama Platón en *La República* (usando la palabra “filósofo” de una manera muy propia), se podía llamar una querrela justamente porque se estaba disputando sobre un solo tema. El tema era la vida humana y cómo vivirla. Y la querrela era una querrela sobre la forma literaria a la vez que sobre contenidos éticos, acerca de las formas literarias comprometidas con ciertas prioridades éticas, ciertas escogencias y evaluaciones por encima de otras. Las formas de la escritura no se consideraban vasijas dentro de las cuales se podía verter indiferentemente cualquier contenido; la forma era en sí una afirmación, un contenido.

Antes de que Platón entrara en escena, los poetas (especialmente los poetas trágicos) eran considerados por la mayoría de los atenienses como los maestros y pensadores éticos más significativos de Grecia, las personas a las que con razón acudía la ciudad, ante todo, con sus preguntas sobre cómo vivir. Asistir a un drama trágico no era asistir a una distracción o una fantasía en la cual uno podía olvidarse de las cuestiones prácticas que le preocupaban. Se trataba más bien de sumirse en un proceso comunal de indagación, reflexión y sentimiento con respecto a importantes fines cívicos e individuales. La estructura misma de la representación teatral implicaba esto fuertemente. Cuando asistimos al teatro, generalmente nos sentamos en un auditorio en penumbras, con la ilusión de estar aislados, mientras la acción dramática –separada del espectador por la caja del arco prosénico– es iluminada con luz artificial, como si se tratara de un mundo separado, un mundo de fantasía y misterio. En contraste, el espectador en la Grecia antigua estaba sentado, a la luz del día, viendo, también a través de la acción representada en el escenario, las caras de sus conciudadanos, al otro lado de la orquesta. Y todo esto sucedía durante un solemne festival

22. Un tratamiento más extenso de este asunto aparece en *Fragility*, Interludio 1.

cívico y religioso, cuyas galas hacían conscientes a los ciudadanos que aquí se estaban examinando y comunicando los valores de la comunidad.²³ Responder a estos eventos era reconocer y participar en una forma de vida, en una forma de vida, habría que agregar, que incluía de manera prominente la reflexión y el debate público sobre los asuntos éticos y cívicos.²⁴ Una respuesta adecuada a la representación trágica incluía tanto los sentimientos como la reflexión crítica; y éstos estaban estrechamente ligados. La idea de que el arte existía sólo por el arte y de que la literatura se debía enfocar desde una actitud estética desprendida, pura y sin intereses en lo práctico, era una idea que los griegos ignoraban, por lo menos hasta la era helenística.²⁵ El arte se consideraba algo práctico, el interés estético un interés práctico, un interés en la vida buena y en la manera de entenderse a sí misma la comunidad. Responder de cierta manera era moverse en dirección hacia esa mayor comprensión.

El estudio de los asuntos éticos por parte de aquellos que ahora llamamos filósofos, se consideraba un asunto práctico y no una empresa puramente teórica. Se veía de la misma manera como se veía la tragedia, es decir como algo que tenía como meta una buena vida humana para sus espectadores. En Sócrates y Platón y hasta en las escuelas helenísticas había un profundo acuerdo en que el sentido de la indagación y del discurso filosóficos en el área de la ética era el mejoramiento del alma del discípulo, el de conducir al discípulo a un estadio más cercano de la vida buena.²⁶ Se consideraba que esta tarea requería una cantidad enorme de reflexión y comprensión; lograr esa comprensión era una parte importante del proyecto práctico. Los filósofos estaban obligados, entonces, a preguntar, y lo hacían, ¿cómo puede buscar y adquirir el alma de un discípulo comprensión ética? ¿Qué elementos tiene que fomentan o dificultan la comprensión y el buen desarrollo? ¿En qué estadio se encuentra el alma cuando reconoce una verdad? ¿Y cuál es el contenido de las verdades valorativas más importantes que ha de aprender? Habiendo llegado a algunas conclusiones (al menos provisionales) acerca de estas cuestiones, procedían a construir discursos cuya forma se adecuara a la tarea ética, revelando aquellos elementos del alma de los discípulos que parecían ser las mejores fuentes de progreso, formando los deseos de los discípulos en concordancia con una correcta concepción de lo relevante, confrontándolos con una imagen precisa de lo que tiene importancia.

23. *Cfr. Fragility*, caps. 2, 3, 13, e Interludios 1 y 2. Respecto a los festivales trágicos y su función social, *cfr. WINKLER, John. The Ephebes Song*. En: *Representations*. N° 11, 1985, p. 26-62.

24. Para la relación entre el gusto de los atenienses por el debate crítico público y el desarrollo de la argumentación lógica, *cfr. LOYD, G.E.R. Magic, Reason and Experience*. Cambridge, Ingl. 1981.

25. *Cfr. NUSSBAUM, M. Historical Conceptions of the Humanities and their Relationship to Society*. En: *Applying the Humanities*. Ed. D. Callahan *et al.* Nueva York, 1985, p. 3-28.

26. *Cfr. NUSSBAUM, M. Therapeutic Arguments: Epicurus and Aristotle*. En: *The Norms of Nature*. Ed. M. Schofield y G. Striker, Cambridge, Ingl. 1986, p. 31-74.

Tanto los filósofos éticos como los poetas trágicos se concebían a sí mismos, entonces, como partícipes en una actividad educativa y comunicacional —en lo que los griegos llamaban *psuchagogia* (conducción del alma)—,²⁷ una actividad en la que las elecciones metodológicas y formales de parte del maestro o autor eran determinantes para el resultado final, no sólo por su función instrumental en la comunicación, sino también por los valores y los juicios que éstas expresaban y su función en la exposición adecuada de un punto de vista. Un discurso ético dirigido al alma expresa ciertas preferencias y prioridades éticas en su estructura misma; representa la vida humana como si fuera de una manera o de otra; muestra, cuando está bien hecho, la forma del alma humana. ¿Son verídicas y reveladoras estas representaciones? ¿Es esa el alma que queremos que nuestros discípulos contemplen como su maestra? Esta fue la pregunta que generó la querrela antigua.

En el ataque de Platón a los poetas encontramos una constatación profunda: que todas las formas de escritura características de la poesía trágica (y muchas de la épica) estaban comprometidas con una visión de la vida humana, pero una visión muy general de la cual se podía disentir.²⁸ Las tragedias presentan esta visión de la vida en la forma como ponen en escena sus argumentos, mantienen la atención del público, usan el ritmo, la música y el lenguaje. Los siguientes son al menos algunos de los elementos de esta visión: que los acontecimientos que están más allá del control del agente tienen importancia real, no sólo para sus sentimientos de felicidad o contento, sino también para su capacidad de vivir una vida buena plena, una vida en la que son posibles diversas formas de acción elogiabile. Que, por tanto, lo que les suceda a las personas por casualidad o azar puede tener una enorme importancia en la calidad ética de sus vidas; que, por consiguiente, las personas buenas tienen razón al preocuparse seriamente por los eventos azarosos. Que, por lo mismo, la compasión y el temor que muestra el público en sus respuestas ante los eventos trágicos son respuestas valiosas, respuestas para las cuales hay un lugar de importancia en la vida ética, pues son la materialización de un reconocimiento de ciertas verdades éticas. Que otras emociones también son apropiadas y están basadas en creencias correctas sobre lo que importa. Que, por ejemplo es correcto amar a ciertas personas y ciertas cosas que están más allá del propio control, y lamentarse cuando esas personas mueren o cuando desaparecen esas cosas. El género trágico depende de tales creencias para su estructura y su forma literaria, pues su costumbre es contar historias de infortunios que les pasan a personas buenas pero no invulnerables, y contarlas como si les afectaran a todos los seres humanos. Y la forma despierta en el público reacciones, particularmente de lástima por los personajes y de temor por uno mismo, que presuponen un conjunto de

27. Respecto a esta idea, cfr. *Therapeutic Arguments* y también *The Therapy of Desire* (Martin Classical Lectures, 1986). Cfr. también RABBOW, *Seelenführung*, München, 1954; HADOT, I. *Seneca und die griechisch-römische Tradition der Seelenleitung*, Berlin, 1969.

28. Cfr. *Fragility*, Interludios 1 y 2.

creencias similares. Alimenta la tendencia del espectador a identificarse con un héroe que llora incontrolablemente sobre el cadáver de una persona amada, o enloquece de furia o está aterrado ante la fuerza de un dilema insoluble.

Pero uno puede aceptar o rechazar estas creencias, esta visión de la vida. Si uno cree, como Sócrates, que a la persona buena no se le puede hacer daño,²⁹ que lo único que realmente importa es la virtud, entonces no creerá que las historias de cambios fuertes tengan una significación ética profunda, y no querrá escribir como si la tuvieran, ni mostrará como héroes valiosos a personas que crean que tales historias tienen dicha significación. Como en *La República* de Platón, omitiremos las lágrimas de Aquiles a la muerte de Patroclo si queremos enseñar que la persona buena es autosuficiente.³⁰ Ni queremos valernos de obras que busquen la comunicación con el público a través de las emociones, pues todas ellas parecen basarse en la creencia (falsa desde este punto de vista) de que tales sucesos externos tienen efectivamente un significado. En resumen, la noción que se tiene de las verdades éticas moldea la noción que se tiene de las formas literarias entendidas como postulaciones éticas.

Me parecía entonces, como me sigue pareciendo hoy, que el debate antiguo se aproximaba a estos problemas con el nivel apropiado de profundidad, planteando las preguntas correctas acerca de la relación entre las formas del discurso y las nociones de vida. En contraste, me parecía que el tratamiento de los elementos de esta querrela en la filosofía anglo-americana contemporánea —que creaba compartimentos para las formas del discurso de tal manera que parecía no haber ni debate ni querrela— no permitía que se plantearan estas preguntas ni que se discutieran adecuadamente. Me parecía importante recuperar para el estudio de la filosofía griega antigua, un recuento de estas cuestiones sobre la suerte y sus implicaciones para la forma filosófica. Y comencé a llevar a cabo esa tarea. Una parte de este proyecto se cristalizó en *The Fragility of Goodness (La fragilidad del bien)*; en la actualidad me encuentro trabajando en la continuación helenística de ese debate ético.

En este trabajo, Aristóteles ha desempeñado un papel primordial, pues es el filósofo no literario que más me gusta y el que genera en el centro de su proyecto tanto una revelación como un enigma.³¹ Porque Aristóteles defiende el postulado de que la tragedia dice la verdad; y su noción de la ética, según he expuesto, se acerca a las nociones que se exponen en las tragedias. Y, sin embargo, Aristóteles no escribe tragedias. Escribe comentarios filosóficos y explicativos que son concretos y no se alejan del lenguaje común,

29. *Apología*, 41 CD; Sócrates afirma saber esto aun cuando en general afirma no saber nada.

30. *La República*. p. 387-88.

31. *Cfr. Fragility*, caps. 8-12; sobre el estilo de Aristóteles, *Cfr. Interludio 2*. *Cfr.* también mi *Aristotle*. En: *Ancient Writers*. ed. T.J. Luce, Nueva York, 1982, p. 377-416.

que son intuitivos y sin embargo no son literarios en su estilo. Esto me llevó a preguntarme si no habría una forma de escribir filosofía que fuera diferente de las formas literarias expresivas, pero a la vez su aliado natural, más bien explicativa que de por sí expresiva y, no obstante, al mismo tiempo comprometida con lo concreto, dirigiendo nuestra atención hacia los particulares en lugar de mostrárnoslos en su abrumadora multiplicidad. He tratado de ejemplificar esa forma aquí (*cf.* p. 48-49).

Pero mi interés por el debate antiguo estaba motivado por un interés en problemas filosóficos cuya fuerza yo sentía, y siento, en la vida diaria. Así que, mientras seguía trabajando en estas cuestiones históricas, empecé a buscar formas de continuar este debate antiguo en el contexto filosófico contemporáneo. El debate antiguo me había ayudado a articular gran parte de lo que yo había percibido muy anteriormente en las novelas de Dickens y Dostoyevsky, de lo que estaba descubriendo en ese momento en Henry James y en Proust. Y en la búsqueda de estas conexiones empezó a cobrar forma una continuación del debate que permitiría que la lúcida perplejidad y la precisión emocional de estos escritores entrara en conversación con los estilos y formas —tan distintos a los de estos autores— que fueron y son usuales en la indagación filosófica de estas mismas cuestiones de las cuales se ocupan las novelas. Estaba sola el día de Navidad de 1975 cuando terminé de leer *The Golden Bowl* en un pequeño apartamento en el Lincoln's Inn de Londres. La compasión y el temor de las indelebles líneas finales quedaron entretreídos, a partir de ese momento, con mi reflexión sobre la tragedia y su efecto, sobre el azar, el conflicto y la pérdida en la vida íntima; y se volvieron también expresión de esas reflexiones.

En esa época empecé a enseñar filosofía. Con estas preocupaciones sobre la forma y el estilo me aproximé a la escena filosófica contemporánea y descubrí que todavía había muy poco en esa dirección. El debate ético se estaba volviendo más complejo; se estaban escuchando críticas interesantes tanto al kantianismo como al utilitarismo, en algunas ocasiones acudiendo para ello a cuestiones y debates de la Grecia antigua. Pero, en lo que se refería a la *forma* de los escritos sobre ética, era muy poco lo que se había avanzado en el trabajo. Todavía se podía observar, en las selecciones literarias que se hacían, una extraña mezcla de profundidad antitrágica con un convencionalismo poco reflexivo. Es decir, por un lado, se veía en ciertos filósofos morales del pasado —en Kant, Bentham y Spinoza, por ejemplo, pero también en sus más perceptivos seguidores contemporáneos— una preocupación por la adecuación de la forma al contenido, combinada con una noción ética que nunca podría encontrar su expresión adecuada en novelas o dramas trágicos: o sea, se aceptaba mi primera tesis, a la vez que se rechazaba la segunda. Se pueden observar en las elecciones de estilo de estas figuras, problemas que se relacionan estrechamente con las cuestiones antiguas.³²

32. Esto no es una pura coincidencia, pues la mayoría de estas figuras fueron lectores minuciosos de los filósofos griegos de la antigüedad. La influencia de los estoicos y su teoría de la emoción es especialmente omnipresente.

Por otro lado, sin embargo, la mayoría de los discípulos y descendientes contemporáneos de estos filósofos no daban la impresión (y esto sigue hasta nuestros días) de que hubiesen elegido su estilo teniendo en cuenta estas cuestiones filosóficas. Tampoco lo hicieron sus oponentes filosóficos, que habrían tenido buenas razones para reflexionar sobre estos asuntos. Independientemente de que se estuvieran defendiendo o atacando las ideas de Kant sobre la inclinación, de que se estuviera hablando a favor o en contra de las emociones, prevalecía el estilo convencional de la prosa filosófica angloamericana: un estilo correcto, científico, abstracto, higiénicamente pálido, un estilo que parecía ser considerado una especie de solvente para todos los fines en el cual se podía desenmarañar eficientemente cualquier tipo de cuestión filosófica, en el que se podía desatar cualquiera y todas las conclusiones. No se afirmaba, ni siquiera se negaba, que pudiera haber otras formas de ser preciso, otros conceptos de lucidez y de compleción que podrían considerarse más apropiadas para expresar el pensamiento ético.

Esta situación era el resultado, en parte, de la larga predominancia de nociones éticas que efectivamente aprobaban el estilo convencional, de tal manera que éste se había convertido ya en segunda naturaleza, como si fuera *el estilo* de la ética. Pero esta situación tenía también que ver —y no se puede sobrestimar este hecho— con la larga fascinación que han sentido los filósofos occidentales por los métodos y el estilo de las ciencias naturales; éstas parecen haber materializado, en muchos momentos de la historia, el único tipo de rigor y precisión que merecería la pena de cultivarse, la única norma de racionalidad que valdría la pena emular, incluso en el área de la ética. Esta cuestión es tan vieja como el debate entre Platón y Aristóteles sobre la naturaleza del conocimiento ético. Y ciertamente es posible argumentar fundamentadamente que la verdadera naturaleza del dominio ético es tal que puede transmitirse más efectivamente en el estilo que generalmente asociamos con las matemáticas y las ciencias naturales. Esto fue lo que hizo Spinoza, por ejemplo, con gran fuerza filosófica; de otra manera es lo que ha hecho el mejor pensamiento utilitario.

Pero se comete un error, o al menos un descuido, cuando se toman un método y un estilo que han demostrado ser productivos para la investigación y la descripción de ciertas verdades —como serían las de las ciencias naturales— y se aplican sin mayores reflexiones o argumentos en un área muy distinta de la vida humana que puede tener una geografía muy distinta y exigir un tipo distinto de precisión, una norma distinta de racionalidad. Gran parte de la filosofía moral que he encontrado carece de estas reflexiones y de estos argumentos. Con frecuencia, las selecciones estilísticas parecían haber sido dictadas no por una concepción fundamental, ni siquiera siguiendo el modelo de la ciencia, sino por el hábito y por la presión de la convención: por la meticulosidad y la reticencia emocional característicamente anglo-americanas, y sobre todo por la academización y profesionalización de la filosofía, que conduce a que todos escriban como todos los demás para ser considerados respetables y para que les publiquen sus trabajos en las revistas que circulan. La mayoría de los filósofos profesionales no compartían, me parecía, la concepción antigua de la filosofía entendida como un discurso que se dirige a lectores no

expertos de muchos tipos, que formularían con respecto al texto sus preocupaciones más urgentes, sus preguntas y necesidades, y cuyas almas podrían transformarse a partir de ese intercambio. Puesto que se perdió esta concepción, también se perdió la noción de que el texto filosófico es una creación expresiva cuya forma debería ser un arte y parte de su concepción, revelando en la forma de las oraciones los rasgos distintivos de una personalidad humana con una noción particular de la vida. Como dice Cora Diamond con magnífica claridad: “el placer de leer lo que ha sido escrito bajo la presión de una forma que moldea el contenido de la forma que ilumina el contenido, tiene que ver con lo que uno siente que es el alma del autor del texto, y tal placer y tal sensación de lo que es el alma del autor es justamente lo que se considera irrelevante o fuera de lugar en lo que escriben los profesionales para los profesionales”.³³

Estas cuestiones se tenían tan completamente ignoradas que a medida que la crítica al kantianismo y al utilitarismo crecía, uno encontraba escritos en los que aparecía este peculiar tipo de autocontradicción entre la forma y las tesis a la que he venido refiriéndome.

33. Cora Diamond, carta de agosto 30 de 1988. Cfr. también el ingenioso análisis de esta cuestión en TANNER, Michael. *The Language of Philosophy*. En: *The State of Language*. Ed. Leonard Michaels y Christopher Ricks, Berkeley, 1980, p. 458-66. El ensayo de Tanner empieza con un comentario sobre el siguiente pasaje de prosa filosófica para profesionales, tomado de un artículo titulado *A Conceptual Investigation of Love*:

Una vez definido el campo de investigación, podemos pasar a bosquejar los conceptos que se presuponen analíticamente cuando usamos la palabra “amor”. Se puede obtener una idea de lo que son estos conceptos bosquejando una secuencia de relaciones, cuyos miembros podemos considerar como relevantes para decidir si la relación que existe entre las personas A y B es o no una relación de amor. No son relevantes en el sentido de que sean evidencia para una relación posterior de amor sino en cuanto son, al menos en parte, el material de que consiste el amor. La secuencia incluiría al menos los siguientes elementos:

- 1) A conoce a B (o al menos sabe algo sobre B)
 - 2) A se interesa por (le importa) B o A le gusta B
 - 3) A respeta a B
- A se siente atraído por B
A siente afecto por B
- 4) A siente un compromiso ante B
- A desea que el bienestar de B sea fomentado

La conexión entre estas relaciones, que aquí llamaremos ‘relaciones que incluyen amor’ o “RIA”, no es, con excepción de “saber algo sobre” y posiblemente “sentir afecto por”, tanto una conexión estrecha como más bien un vínculo.

(NEWTON-SMITH, W. En: *Philosophy and Personal Relations*. Ed. Alan Montefiore, Londres, 1973, p.188-19. Cabe señalar que el autor es en la actualidad un prominente especialista en filosofía del espacio y del tiempo, un área donde el estilo seguramente es más adecuado.)

Este pasaje debería ser una buena ilustración, para los lectores que no conozcan la prosa filosófica profesional, de lo que estoy tratando en esta sección. La conclusión de Tanner es notable: “Lo que hay que reconocer es que hay otras formas de rigor y precisión que no son las cuasi-formales, y formas de ser profundo que no requieren ser casi ininteligibles.”

Un artículo, por ejemplo, argumenta que las emociones son esenciales y centrales en nuestros esfuerzos para la comprensión de cualquier asunto ético de importancia, y sin embargo está escrito en un estilo que expresa únicamente actividad intelectual y que sugiere fuertemente que sólo esta actividad es de importancia para el lector en sus intentos de comprensión. Seguramente había razones de peso para escribirlo de esta manera; pero como es usual en estos casos, el problema ni siquiera se había planteado. Estos artículos se escribían así porque ésta era la forma en la que se escribía la filosofía, y en muchos casos porque un estilo emotivo o literario habría provocado críticas o incluso habría sido ridiculizado. Algunas veces, también porque los filósofos no tienen la preparación para escribir de otra manera y no querían admitir que tal vez les faltaba una herramienta importante. De hecho, era obvio que uno no podía recuperar para nuestra área de estudio las antiguas preguntas referentes al estilo sin prepararse en aspectos irrelevantes desde el punto de vista profesional y sin arriesgar caer en el ridículo, aunque ya había valerosos pioneros, especialmente Stanle y Cavell, que se arriesgaron.

Por su lado, la literatura no era un terreno más propicio, ni siquiera en esta época. Porque, aunque aquí también se estaban dando cambios, las nociones que se estaban imponiendo –a medida que el New Criticism iba siendo reemplazado por el deconstruccionismo– seguían siendo hostiles a la idea de incorporar una amplia serie de preocupaciones humanas al estudio de la literatura. La querrela antigua se rechazaba alegando que estaba pasada de moda y no era interesante; lo mismo pasaba con el trabajo de ciertos escritores modernos como F.R. Leavis y Lionel Trilling³⁴ que trataban de continuarla. Se consideraba que cualquier análisis de un texto literario que buscara plantear preguntas respecto a cómo debemos vivir, tratando el texto como algo que se dirige a los intereses y necesidades prácticas del lector y como algo que de alguna manera trata sobre nuestras vidas, era un análisis terriblemente ingenuo, reaccionario e insensible a las complejidades de la forma literaria y a la referencialidad intertextual.³⁵

Ciertamente, la “querrela antigua” era a veces deficiente por su énfasis *exclusivo* en lo práctico. Ignoraba a veces el hecho de que la literatura tiene tareas y posibilidades que no se limitan a las formas de ilustrarnos sobre nuestra vida. (Pero debemos recordar, sin embargo, que el concepto antiguo de lo ético era extremadamente amplio y comprehensivo, y que incluía las formas en que los textos configuran la mente y los deseos, y transforman la vida por medio del placer). En muchos casos, también, el discurso literario de los autores de la antigüedad podía llegar a ser poco sensible a las formas como se constituyen conexiones en el texto literario, tanto internamente como en su relación con otros textos; poco sensible ante los juegos de la metáfora y la alusión, ante la forma

34. Cfr. especialmente, TRILLING, Lionel. *The Great Tradition*. New York, 1948; TRILLING, Lionel. *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*. New York, 1950.

35. Esta posición efectivamente se critica en: DANTO, Arthur. *Philosophy and/as/of Literature*. En: *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, N.º. 58, 1984, p. 5-20.

autoconsciente de configuración del lenguaje. Este tipo de crítica puede aplicarse también a algunos de los que se han ocupado más recientemente de la crítica ética. Algunas veces sí metieron el texto en una estrecha camisa de fuerza moral, dejando de lado las otras formas en que éste se dirige al lector, dejando de lado también sus complejidades formales. A menudo se exponían teorías morales demasiado simples sobre "el" papel moral de la literatura, nociones que ocultaban muchas complejidades. No cabe duda de que el trabajo literario de años recientes ha hecho mucho para mostrarles a los lectores de manera más precisa y firme las sutilezas de la estructura literaria y de la referencia intertextual.

Pero las fallas de lo que se simplificaba demasiado en el proyecto antiguo y en algunas –aunque ciertamente no en todas– de sus continuaciones más recientes, no debe considerarse como una falla de toda la visión antigua ni como una disculpa para desechar sus preguntas.³⁶ Porque el enfoque antiguo en sus mejores versiones no se muestra insensible a la forma literaria. De hecho, de lo que se trataba era de la forma. Es más, argüía convincentemente que muchas de las cuestiones más interesantes y apremiantes en lo que respecta a la forma literaria, no podían empezar a resolverse si no se pregunta por las conexiones íntimas entre las estructuras formales y el contenido que expresan. Este tipo de crítica ética requiere de una indagación formal rigurosa.

Tampoco se sostiene hoy en día el cargo de que esta crítica sea inevitablemente rígida y moralista, ni siquiera a la luz de la situación antigua.³⁷ Porque los críticos solían considerar que la visión de la vida humana que se expresaba en las obras literarias –que trataban, como solían hacerlo, del amor apasionado de individuos, de la pena, del dolor y del desconcierto–, más bien subvertía la visión de una moralidad que concebían estrecha. Esto es lo que sus defensores veían como una de sus funciones éticas más esenciales. En los ejemplos recientes de buena crítica ética –por ejemplo, el ensayo de F.R. Leavis sobre *Hard Times* de Dickens o el de Trilling sobre *The Princess Casamassima*–³⁸ se ve esto mismo: acuden a la literatura y sus formas para subvertir moralismos simplistas.

De nuevo, lo mejor de la crítica ética, bien sea antigua o moderna, no pretende que la literatura tenga una sola y simple función en la vida humana; más bien insiste en la complejidad y la variedad que se nos revela a través de la literatura y apela a esta

36. Wayne Booth aboga elocuentemente por un revivir de una crítica ética amplia y flexible en *The Company we keep*, Berkeley, 1988, criticando las versiones excesivamente simples y mostrando que la crítica ética no tiene necesariamente esos defectos. Cfr. mi reseña en *Reading* en este volumen. Otra defensa de la crítica ética es la de PRICE. Martin. *Character and Moral Imagination in the Novel*. New Haven, Connecticut, 1983. El libro de Booth contiene una bibliografía extensa de la crítica ética.

37. Booth analiza este punto extensamente con referencia a ejemplos modernos.

38. LEAVIS, F. R. *Hard Times: an Analytical Note*. En: *The Great Tradition*. p. 227-48; TRILLING, L. *The Princess Casamassima*. En: *The Liberal Imagination*. p. 58-92. Sobre estos críticos cfr. también *Perceptive Equilibrium* en este volumen.

complejidad para cuestionar las teorías reduccionistas.³⁹ De hecho, es la crítica que se concentra exclusivamente en la forma textual y excluye todo tipo de contenido humano la que parece ser en extremo estrecha. Porque parece no tener en cuenta la urgencia de nuestro compromiso con las obras literarias, la intimidad de las relaciones que construimos, el modo de leer, a la manera de David Copperfield, “como si nos fuera en ello la vida”, entrelazando el texto con nuestras esperanzas, nuestros temores y confusiones, y permitiendo que el texto le imparta una cierta estructura a nuestro corazón.

El proyecto que emprendí fue, entonces, el de empezar a recuperar, en el dominio de lo ético, entendido de manera muy amplia e inclusiva, ese sentido de la conexión profunda entre el contenido y la forma que animaba la querrela antigua y que ha estado presente en los grandes pensadores éticos, independientemente de que sintieran inclinación por la literatura o no, o de que escribieran con un estilo “literario”.

Ciertamente, esto no es una indagación sencilla, sino que constituye una compleja familia de indagaciones,⁴⁰ incluso si tan sólo se tienen en cuenta las cuestiones que tienen que ver con lo ético en este sentido amplio, y no todas las que se beneficiarían del estudio de la relación entre forma y contenido. Estos ensayos representan, pues, sencillamente, los inicios de una porción pequeña de esta gran indagación, inicios que tienen sus raíces en mi amor por ciertas novelas y en un interés, estrechamente relacionado con ellas, por ciertos problemas: por el papel del amor y otras emociones en la vida buena humana, por la relación entre emoción y conocimiento ético, por la deliberación sobre los particulares. No pretendo hacer afirmaciones sobre la novela en general, mucho menos sobre la literatura en general, a partir de los ensayos de este libro. Pero creo que estas preguntas más amplias pueden abordarse de manera más productiva a través del estudio detallado de casos particulares complejos; más aún si se tiene en cuenta que es la importancia de la particularidad compleja lo que estaremos tratando de aclarar en estos estudios.

C. El punto de partida: “¿Cómo se debe vivir?”

No es cualquier cosa lo que estamos discutiendo, sino cómo se debiera vivir.

PLATÓN. *La República*

Aquí, como en todos los otros casos, debemos registrar las apariencias y, primero trabajándoles a los enigmas, de esta manera pasar a mostrar, si es posible, la verdad de todas las creencias bien arraigadas acerca de estas experiencias; y si esto no es posible, la verdad de la mayor parte posible y la más autorizada.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*

39. Esto rige definitivamente para Leavis, Trilling y Booth.

40. Otros trabajos filosóficos relacionados con esto serían, Stanley Cavell (las obras atrás mencionadas en la nota 17); Richard Wolheim (*cf.* nota 10); WILLIAMS, Bernard. *Problems of the Self*. Cambridge, 1973; *Moral*

La "querrela antigua" tenía una claridad ejemplar puesto que los participantes compartían una noción sobre aquello de que trataba la querrela. Independientemente de cuán grande fuera el desacuerdo entre Platón y los poetas, todos estaban de acuerdo en que la gran meta de su trabajo era brindar conocimiento sobre cómo se debería vivir. Por supuesto que no estaban de acuerdo respecto a lo que es la verdad ética, lo mismo que respecto a la naturaleza de la comprensión. Pero, no obstante, había en términos generales una meta única que compartían, aun cuando necesitara mucha especificación, una pregunta para la cual podían ofrecer respuestas alternativas.

Un obstáculo para cualquier versión contemporánea del proyecto antiguo es la dificultad de que las partes lleguen a un acuerdo sobre lo que se está buscando. Mi intención es establecer que ciertos textos literarios (o textos similares a los literarios en aspectos relevantes) son indispensables para la indagación filosófica en la esfera ética: no son, ciertamente, suficientes, pero sí son una fuente de ilustración sin la cual la indagación no puede ser completa. Pero entonces es importante tener una noción, por muy general y flexible que sea, de la indagación dentro de la cual quiero ubicar las novelas, del proyecto en el cual las veo con capacidad de ayudar a establecer una alternativa clara a las concepciones kantianas y utilitaristas. Una dificultad de esto es que varios recuentos influyentes de lo que incluye la filosofía moral están modelados en los términos de una u otra de estas concepciones filosóficas, que compiten entre sí; por tanto no sirven, si queremos organizar una comparación justa entre ellas. Si empezamos, por ejemplo, con la pregunta organizadora de los utilitarios, "¿cómo se puede maximizar la utilidad?" estamos aceptando de antemano una cierta caracterización de lo que sería el aspecto más sobresaliente en materia de ética, de lo que serían las descripciones correctas o relevantes de una situación práctica; una caracterización que descartará desde un principio, por irrelevante, gran parte de lo que las novelas presentan como importante. De igual manera, apoyarse en una caracterización kantiana del reino de la moral y de la relación de éste con lo que sucede en el reino de lo empírico, y en la pregunta organizadora del kantismo – "¿cuál es mi deber moral?" –, ocasionaría en la indagación, de manera artificial, la eliminación de algunos elementos vitales que las novelas presentan como importantes y ligados con otros; y todo esto antes de siquiera haber emprendido un estudio diferenciado del sentido de la vida que nos ofrecen las novelas. Así pues no sería aconsejable que adoptáramos estos métodos y preguntas como guías arquitectónicas para emprender una comparación entre concepciones diferentes, entre distintas nociones de vida, entre ellas

Luck, Cambridge, 1981; *Ethics and the Limits of Philosophy*. Cambridge, mass, 1983; PUTNAM, Hilary. *Meaning and the Moral Sciences*, London, 1979; DIAMOND, Cora. **Having a Rough Story about what Moral Philosophy is**. En: *New Literary History*, N° 15, 1983, p. 155-70; **Missing the Adventure**, compendiado en *Journal of Philosophy*, N° 82, 1985, p. 529s; MURDOCH, Iris. *The Sovereignty of Good*. London, 1970; WIGGINS, David. *Needs, Values, Truth*. Oxford, 1987; FRAASEN, Van Bas. **The Peculiar Effect of Love and Desire**. En: *Perspectives on Self Deception*. Ed. B. McLaughlin y A. Rorty. Berkeley, 1988, p. 123-56; JONES, Peter. *Philosophy and the Novel*. Oxford, 1975.

las que se expresan en las novelas. Tal parece que debemos buscar una versión de los métodos, de los temas y de las preguntas de la filosofía moral (la indagación ética) que sea más inclusiva.

Aquí, definitivamente, lo que realmente queremos es una versión de la indagación ética que permita captar lo que hacemos cuando nos preguntamos las cuestiones éticas más urgentes. Porque la actividad de comparación que estoy describiendo es una actividad práctica, y la emprendemos de múltiples maneras diferentes cuando nos preguntamos cómo queremos vivir, qué queremos ser, es una actividad que realizamos con otros, buscando la forma de convivir en una comunidad, un país, un planeta. Incorporar las novelas al estudio de la filosofía moral no quiere decir –tal como yo entiendo esta propuesta– que se las incorpore a una disciplina académica que resulta ser la que se ocupa de cuestiones éticas. Se trata de conectarlas con nuestra búsqueda práctica más profunda, la de buscarnos a nosotros mismos y a los demás; la búsqueda a partir de la cual se desarrollaron originalmente los conceptos filosóficos más influyentes en relación a lo ético; la búsqueda que emprendemos cuando comparamos estas concepciones, tanto entre sí como con nuestra noción activa de vida. Es decir, de reconocer que las novelas ya forman parte de esta búsqueda: describir el asunto e insistir en las conexiones que las novelas ya tienen para esos lectores que las aman y que las leen, a la manera de David Copperfield, como si les fuera en ello la vida.

Ningún punto de partida es enteramente neutro. Ninguna forma de emprender la búsqueda, de plantear la pregunta, puede evitar que se insinúe, en uno u otro modo, cuál es la respuesta.⁴¹ Las preguntas organizan las cosas de una forma o de otra, nos dicen qué incluir y qué debemos buscar. Cualquier procedimiento implica una o varias concepciones de cómo llegamos al conocimiento de algo, de en qué aspectos de nosotros mismos podemos confiar. Esto no quiere decir que todas las elecciones de procedimiento y de un punto de partida sean puramente subjetivas e irracionales.⁴² Quiere decir que para llegar a la racionalidad *asequible* (puesto que la quimera del desprendimiento total no lo es) necesitamos estar alerta a esos aspectos de procedimiento que pueden influirla tendenciosamente en una u otra dirección y comprometernos seriamente a investigar las posiciones alternativas.

Aquí se combinan la vida y la historia de la filosofía para ayudarnos. Pues al vivir incorporamos nuestra experiencia, nuestra noción activa de la vida, a las diferentes concepciones que encontramos; operamos con ellas y comparamos las alternativas que nos presentan con referencia al desarrollo de nuestra noción de lo que importa y de aquello con lo que podemos vivir, buscando un ajuste entre experiencia y concepción. Y en la

41. Para un análisis de esto *cfr.* *Perceptive Equilibrium* en este volumen; también *Therapeutic Arguments* (*cfr.* nota 27). Así mismo, *cfr.* *Having a Rough Story about what Moral Philosophy is* (*cfr.* nota 40).

42. *Cfr.* *Therapeutic Arguments*. (nota 27).

historia de la filosofía moral encontramos también una versión de un punto de partida inclusivo y un método abierto y dialéctico, que es, en efecto, una descripción filosófica de esta actividad en la vida real y de cómo se elabora cuando se lleva a cabo de manera detallada y sensible. Porque los proponentes de concepciones filosóficas rivales en el área de la ética generalmente no llegaron a la conclusión de que sus indagaciones y resultados no son comparables con aquellos de sus oponentes, o que son tan sólo comparables por un método de comparación que de antemano arroja resultados para uno u otro lado. Por el contrario, han acudido con frecuencia al método dialéctico inclusivo, descrito por primera vez por Aristóteles como el método que (en conjunción con la búsqueda activa en la vida) puede suministrar un procedimiento comprensivo o enmarcador en el cual se pueden comparar bien las nociones alternativas entre sí, así como para el sentido de la vida que va evolucionando y para el cual cada una de ellas es una respuesta. Filósofos tan diferentes como el utilitarista Henry Sidgwick y el kantiano John Rawls han acudido a la concepción de procedimiento filosófico de Aristóteles considerándola, por su inclusividad, justa para las posiciones en contienda.⁴³ Yo concuerdo con este juicio y sigo este ejemplo, insistiendo además en que una de las virtudes sobresalientes de este método es su continuidad con “nuestra aventura real” de buscar las formas de comprender. (Es importante distinguir el procedimiento aristotélico del punto de partida de su propia concepción ética, que es tan sólo una de las concepciones que admite).

El procedimiento aristotélico en ética empieza con una pregunta amplia e inclusiva: “¿Cómo debe vivir un ser humano?”⁴⁴ Esta pregunta no presupone una demarcación específica del territorio de la vida humana, así que, *a fortiori*, no presupone su demarcación en áreas morales y otras no morales. Es decir, no supone que hay, entre los muchos fines y actividades que valoran y a los que se dedican los seres humanos, un área específica, el área de valor moral, que sea de especial importancia y tenga especial dignidad, separada del resto de la vida. Tampoco supone, como lo hacen los teóricos de la utilidad, que hay un algo más o menos unitario que se puede considerar está siendo maximizado en cada acto de elección. Tampoco supone la negación de estas proposiciones; las deja abiertas para ser indagadas dentro del procedimiento, con el resultado de que, hasta aquí, examinamos todo aquello que Aristóteles examina; que estamos efectivamente examinando: el humor junto con la justicia, la gracia además de la valentía.

Esta indagación (tal como la describo, más en detalle, en *Perceptive Equilibrium*) es a la vez empírica y práctica: empírica en cuanto se ocupa y toma su “evidencia” de la experiencia de la vida; práctica en cuanto su meta es encontrar una concepción según la cual puedan vivir los seres humanos, y vivir juntos.

43. RAWLS, John. *Op. Cit.*, p. 46-53; SIDGWICK, Henry. *The Methods of Ethics*, 7a. edición. Londres, 1907. especialmente el prefacio a la sexta edición (republished en la séptima).

44. Bernard Williams presenta una defensa muy lograda de este punto de partida en *Ethics and the Limits* (cfr. nota 41); cfr. también *Fragility*, cap. 1. y *Perceptive Equilibrium* en este volumen.

La indagación se da trabajando a fondo las principales posiciones alternativas (incluyendo la del mismo Aristóteles, pero también otras) contrastándolas entre sí, pero también con los sentimientos y las creencias de los participantes, con su noción activa de la vida. En esta manera de proceder no se considera que haya algo que no se pueda revisar, con la única excepción de la idea lógica básica de que una afirmación implica su negación, que afirmar algo es excluir algo. Los participantes no buscan una noción que sea verdadera en relación con una realidad extra-humana, sino el mejor ajuste general entre una noción y lo que se encuentra en el fondo de su vida. Se les pide que se imaginen, a cada paso, de que estarían menos dispuestos a prescindir para vivir bien, lo que se encuentra en lo más profundo de su vida, e igualmente lo que parece ser más superficial, más prescindible. Buscan coherencia y ajuste entre el juicio, el sentimiento, la percepción y el principio, tomados como un todo.

En esta empresa, las obras literarias desempeñan un papel a dos niveles.⁴⁵ Primero, pueden intervenir para asegurarnos de que obtengamos una concepción suficientemente densa e inclusiva de la pregunta inicial y del procedimiento dialéctico que la indaga –que sea lo suficientemente inclusiva para abarcar todo aquello que nos urge considerar según nuestra noción de vida. *Perceptive Equilibrium* se ocupa de esta cuestión, mostrando cómo puede ampliarse la concepción que presenta John Rawls del procedimiento aristotélico al tener en cuenta nuestra experiencia literaria.⁴⁶ El estilo de esta introducción es una muestra de lo inclusivo que puede ser el método de aproximación aristotélico.

Pero, según los términos de la querrela antigua, la elección misma de escribir un drama trágico –o, para hoy en día, una novela– expresa ciertos compromisos valorativos. Dentro de éstos parecen encontrarse compromisos con la significación ética de acontecimientos no controlables, con el valor epistemológico de la emoción, con la variedad de inconmesurabilidad de las cosas importantes. Las obras literarias (y de aquí en adelante nos concentraremos en ciertas novelas [cfr. § F]) no son instrumentos neutros para la investigación de todo tipo de concepciones. En la novela misma se halla construida una determinada concepción de qué importa. En los novelistas que estudiamos aquí, cuando encontramos a un personaje kantiano, u otro exponente de una posición ética divergente de aquella que anima la narrativa en su totalidad (Mrs. Newsome en James; Agnes y Mr. Gradgrind en Dickens⁴⁷), estos personajes no van a gozar de la simpatía del lector. Y nos hacen conscientes de que si los acontecimientos en los que participamos como lectores hubieran sido descritos por estos personajes, no habrían tenido la forma que tienen, no habrían constituido una novela. Otra noción de lo que es relevante habría impuesto otra

45. Una tercera función de la literatura en esta indagación se describe en las notas a *Plato on Commensurability* en este volumen.

46. Cfr. también RICHARDSON. H. *The Emotions of Reflective Equilibrium*, que se publicará posteriormente.

47. Respecto a Mrs. Newsome, cfr. *Perceptive Equilibrium*; respecto a Agnes, cfr. *Steerforth's Arm*; respecto a Mr. Gradgrind cfr. *Discernment* en este volumen.

forma. En resumen, nosotros, como lectores, al aceptar ver los acontecimientos que suceden en el mundo de la novela tal como ella los presenta, ya nos estamos distanciando éticamente de Gradgrind, Mrs. Newsome y Agnes.

Mi segundo interés en las novelas es, pues, un interés por este lazo entre una concepción distintiva de la vida (o una familia de concepciones) y las estructuras de estas novelas. De hecho, quiero argumentar que hay una concepción ética distintiva (que llamaré la concepción aristotélica) que exige, para que su investigación y afirmación sean adecuadas y completas, formas y estructuras tales como las que encontramos en las novelas. Así pues, si se entiende la tarea de la filosofía moral tal como la hemos entendido —como la búsqueda de la verdad en todas sus formas, que requiere una investigación profunda y comprensiva de todas las alternativas éticas importantes y de la comparación de éstas con nuestra noción activa de la vida—, entonces la filosofía moral necesita, para ser completa, de estos textos y de la experiencia de una lectura atenta y emotiva de las novelas. Esto implica, obviamente, una expansión y una reconstrucción de lo que se ha considerado por mucho tiempo como la materia de la filosofía moral.

Lejos de mí está el sugerir que **sustituyamos** el estudio de las que han sido reconocidas como grandes obras de las diversas tradiciones filosóficas en la ética por el estudio de las novelas, aunque esto puede decepcionar a aquellos que consideran que las posiciones moderadas son aburridas. No tengo ningún interés en hacer ataques denigratorios a la teoría ética sistemática, o a la “racionalidad occidental”, ni siquiera al kantismo o al utilitarismo, frente a los cuales las novelas ciertamente presentan oposiciones. Hago una propuesta que debería ser aceptable incluso para los kantianos y para los utilitaristas, si ellos, como Rawls y Sidgwick, aceptan la pregunta y el procedimiento dialéctico aristotélico como guías generales y adecuadas en el campo de la ética, y simpatizan, por tanto, metodológicamente, con el estudio de concepciones alternativas. La propuesta que hago es que **sumemos** al estudio de esas obras el estudio de ciertas novelas, sobre la base de que sin ellas no tendremos una formulación enteramente adecuada de una concepción ética poderosa, concepción que debemos investigar. Quedará claro que simpatizo con esta concepción ética y que presento, en alianza con las novelas, los inicios de su defensa. Pero es sólo eso, se trata de los inicios, no de la terminación. Y en todo el proceso de la indagación, la investigación de posiciones alternativas, en sus estilos y estructuras propios, tendrán una función central. De hecho, esta indagación más amplia, tal como lo aduzco en *Perceptive Equilibrium*, tendrá una función incluso para comprender las novelas, puesto que uno ve una cosa más clara y profundamente cuando se entiende con mayor claridad a qué se opone.

Habrà quien presente objeciones alegando que no hay ninguna pregunta ni procedimiento que pueda hacerle justicia, a la vez, a la concepción de la vida que encontramos en una novela de James y a la visión muy diferente de, por poner un ejemplo, Kant en su segunda Crítica. Y, por supuesto, hemos admitido que este procedimiento no

es independiente de un contenido. De hecho, los procedimientos de la dialéctica aristotélica y las nociones de la ética aristotélica, aunque significativamente distintos, son de alguna manera continuos, en la medida en que la noción de la vida que nos conduce a incorporar dentro del procedimiento total una atención a los particulares, un respeto por las emociones y una actitud atenta y no dogmática ante las desconcertantes multiplicidades de la vida, también nos inclinará a simpatizar con la concepción aristotélica, que tiende a hacer énfasis en estos aspectos. Pero, ante todo, el procedimiento en general **incluye** estos aspectos: no nos dice todavía cómo evaluarlos. Y nos pide que consideremos positivamente todas las posiciones significativas, no sólo ésta. Por ser inclusiva y flexible, y sobre todo abierta, puede plausiblemente alegar que es una indagación filosófica balanceada de todas las alternativas, y no tan sólo una defensa partisana de ésta. Más aún, la razón para incluir estos aspectos no es una arbitrariedad teórica: ellos son tomados de la vida, y se incluyen porque nuestra noción de vida parece abarcarlos. Así que, si un procedimiento que incluye aquello que la vida abarca, se distancia de ciertas alternativas teóricas, esto es, o puede ser, una señal de las restricciones de tales alternativas teóricas.

Pero ciertamente, dirán muchos, cualquier concepción de procedimiento que tenga algún contenido incorporará una concepción de racionalidad que pertenecerá a una tradición de pensamiento y no a otra, y por tanto no podrá contener o explorar con actitud positiva los pensamientos de cualquier otra tradición. Las tradiciones incorporan normas de racionalidad para el procedimiento que son un ingrediente especial de las conclusiones sustantivas que apoyan.⁴⁸ Esta no es una preocupación menor; pero considero que una gran parte depende de lo que se haga con esto, de qué tan decidido se está para avanzar con la pregunta inicial. El procedimiento aristotélico nos pide que seamos respetuosos de la diferencia; pero también nos pide que busquemos una respuesta consistente y compatible a la pregunta sobre “cómo vivir”, una respuesta que abarque lo que es más profundo y más básico, aun cuando, por necesidad, para alcanzar esta meta, tenga que abandonar otras cosas. En esta medida su flexibilidad se ve restringida por un compromiso profundo de llegar a alguna parte. Es parte del procedimiento mismo que no nos detengamos sencillamente en un punto, con una enumeración de las diferencias y con el veredicto de que no podemos comparar justamente, que no podemos decidir racionalmente. Nos pide que hagamos todo lo posible para comparar y elegir de la mejor manera posible, a sabiendas de que ninguna comparación puede estar del todo más allá de los reproches que tal vez alguien le haga, puesto que tenemos, de hecho, que traducir cada una de las alternativas a la evolución de nuestros términos y contraponerlas a los recursos de nuestra imaginación, de nuestra concepción de la vida, cuya incompletud reconocemos. (Debemos anotar aquí que es justamente esta determinación de comparar y de llegar a algo que sea compatible lo que motiva tanto a Rawls como a Sidgwick a elegir el procedimiento aristotélico.) ¿Por qué, entonces, insistir en este método deficiente en lugar de concluir sencillamente que

48. Para este disenso, cfr. MACINTYRE, Alasdair. *Whose Justice? What Rationality?* Notre Dame, 1988; análisis el argumento de MacIntyre en una reseña en el *New York Review of Books*, Diciembre 7, 1988.

cada tradición ética es completamente incomparable con cualquier otra, y que no hay un sólo punto de partida, un procedimiento único?

A esto, la respuesta aristotélica es que eso es justamente lo que hacemos, y lo que con más urgencia hacemos más y lo que hacemos mejor. Nos preguntamos cómo vivir. Comparamos y valoramos una tradición, una manera, una respuesta, en relación con otras –aunque cada una contiene normas de racionalidad para el procedimiento– sin dejarnos intimidar por lo confusa que es esta tarea, llevados por la fuerza de nuestra necesidad. Lo que propongo aquí no es puramente una empresa teórica, sino, precisamente, una apremiantemente práctica, una empresa que conducimos y debemos conducir cada día.⁴⁹ Estamos en nuestro derecho a pensar que los obstáculos que se presentan para hacer una comparación justa de las alternativas es insuperable por razones de pureza metodológica; pero el costo de esto es enorme. Nuestras experiencias diarias, nuestras preguntas prácticas, le brindan a la búsqueda una unidad y un foco que no pareciera tener cuando la contemplamos únicamente en el plano de la teoría. Tal como lo dijo Aristóteles, “Las personas no buscan el camino de sus ancestros, sino el bueno”.⁵⁰ El procedimiento aristotélico le concede una forma explícita a esa búsqueda y nos urge a seguir con ella. Queremos saber cómo las distintas concepciones éticas –incluso las más distantes en el tiempo y el espacio– se ajustan o no a nuestra experiencia y a nuestros deseos. Y en un mundo en el que el discurso práctico es y debe ser cada vez más universal, es aún más urgente hacer esto de la manera más flexible y atenta que nos sea posible, a pesar de lo difícil que pueda ser hacerlo bien. Tal como le dice Charlotte Stant al Príncipe (antes de embarcarse en un proyecto confuso, urgente y lleno de amor): “¿Qué otra cosa podemos hacer, qué demonios más podemos hacer?”.⁵¹

Otra persona puede objetar preguntándome por qué quiero forzar a la literatura a formar parte de esta empresa práctica-filosófica. Y puede preguntarme si esta empresa no le está haciendo demasiadas concesiones a la exigencia de explicación de la filosofía y si por esta razón tal vez no se le hace justicia a la literatura. ¿No se estará convirtiendo la literatura, en esta empresa, en un capítulo de un libro de texto sobre ética, y con ello en algo plano y reducido? A esto la respuesta debe ser, ante todo, que la literatura ya está presente en la búsqueda práctica; y que no son los lectores comunes, sino los teóricos, los que han sentido que las presiones de una pregunta práctica mancharían, más o menos como una mano sudorosa sobre el lomo de cuero de una encuadernación lujosa, la pureza

49. Cfr. también, NUSSBAUM, M. *Non-Relative Virtues: An Aristotelian Approach*. En: *Midwest Studies in Philosophy*. N° 13, 1988, p. 32-53; *Aristotle on Human Nature and the Foundations of Ethics* en un volumen sobre la obra filosófica de Bernard Williams, ed. J. Altham y R. Harrison, Cambridge University Press, 1991. Un bosquejo de los resultados políticos de esta indagación, cfr. NUSSBAUM, M. *Aristotelian Social Democracy*. En: *Liberalism and the Good*. Ed. H. Richardson y G. Mara, Nueva York, 1990.

50. ARISTÓTELES. *Política*. 1268a, p. 39s, analizado en: *Non-Relative Virtues* (cfr. nota 50).

51. JAMES, H. *Op. Cit.*, III, 5.

del acabado del texto.⁵² Nuestra relación con los libros que amamos ya es confusa, compleja, erótica. Leemos “como si nos fuera en ello la vida”, traemos a los textos literarios que amamos (así como a los textos que son decididamente filosóficos) las preguntas y las dudas que más nos acosan, buscando imágenes de lo que podríamos ser y hacer, y contrastándolas con las imágenes que derivamos de nuestro conocimiento de otras concepciones, bien sean literarias, filosóficas o religiosas. Y el seguir dedicándose a esta tarea a través de la comparación y de la explicación explícitas no es en absoluto una disminución de las novelas, sino más bien una expresión de la profundidad y de la amplitud de lo que reclaman para ellas quienes las aman. Profundidad, porque el procedimiento práctico aristotélico muestra con qué han de ser comparadas, de qué se supone que sean rivales: de las otras concepciones filosóficas, de las mejores y más profundas de ellas. Amplitud, porque el resultado de la empresa dialéctica debería ser el convencimiento no sólo de la gente que ya de todas maneras siente inclinación por la obra de James, sino de todos aquellos que tienen un interés serio en la reflexión ética y en un examen justo de las alternativas, de que obras como éstas contienen algo que no puede expresarse en su totalidad de otra manera y que tampoco puede ser omitido.

Debemos insistir nuevamente en que esta aproximación dialéctica a las obras literarias no las convierte de lo que son en tratados sistemáticos, dejando de lado en el proceso sus rasgos formales y su contenido misterioso, variado y complejo. Esto es, de hecho, justamente, lo que queremos preservar y traer a la filosofía, que para nosotros es sólo la búsqueda de la verdad y por tanto debe ser variada, misteriosa y no sistemática si es que la verdad es así, y en la medida en que lo sea. Aquellas cualidades que hacen que las novelas sean tan distintas a los tratados abstractos dogmáticos son, para nosotros, la fuente de su interés **filosófico**.

D. La forma como contenido: preguntas diagnósticas

La exposición de la carta no es otra cosa que el desarrollo de la forma

DANTE. *Carta a Can Grande*

52. Es notable que en los últimos años los teóricos literarios que se valen de la deconstrucción han hecho un giro hacia lo ético. Jacques Derrida, por ejemplo, se dirigió a la Asociación Filosófica Americana con el tema de la teoría de la amistad de Aristóteles (*Journal of Philosophy*, N° 85, 1988, p. 632-44); el libro de Barbara Johnson, *A World of Difference*, Baltimore, 1987, sostiene que la deconstrucción puede hacer contribuciones éticas y sociales valiosas; y en términos generales pareciera haber un giro hacia lo ético y lo práctico, aun cuando tal vez no hacia un compromiso riguroso con el pensamiento ético propio del mejor trabajo en filosofía moral, ya sea “filosófico” o “literario”. Sin duda parte de este cambio puede atribuirse al escándalo sobre la carrera política de Paul de Man, que ha hecho que los teóricos se muestren ansiosos de demostrar que la deconstrucción no implica un descuido de las consideraciones éticas y sociales. (Hacia finales de los 80 se encontraron escritos de Paul de Man durante la ocupación nazi en los Países Bajos, su lugar de origen, en los que mostraba claramente su aceptación de la ideología nazi y una actitud colaboracionista. N. del T.)

El procedimiento aristotélico nos dice una cantidad de cosas sobre lo que estamos buscando y, en términos generales, cómo podemos buscarlo. Pero hasta ahora no nos ha dicho mayor cosa sobre cómo indagar dentro de la cuestión de la forma literaria y de la expresión de contenido de la forma: qué preguntas debemos formular para ahondar más en esa cuestión, qué categorías reconocer para organizar la comparación entre las novelas y los textos reconocidos como filosóficos. Tales preguntas pueden formularse respecto de cualquier texto y en cualquier área, no tan sólo en el campo de la ética. Para ser bien formuladas deben plantearse con respecto a toda la forma y a la estructura de cada texto, y no sólo respecto de un corto pasaje. Pero para tener un punto de partida, escuchemos unos comienzos, todos ellos de textos que se dedican a cuestiones que tienen que ver con la vida humana y cómo vivirla. Y al escuchar estos textos y las diferencias que hay entre ellos, al escuchar la forma de las frases y el tono de las voces, miremos qué tipo de preguntas comienzan a surgir, cuáles son las preguntas que parecen que nos fueran a conducir más adelante hacia una comprensión de las maneras en que la forma y el contenido se modelan el uno al otro. Elijo para ello sólo ejemplos de altísima excelencia literaria, en los que el ajuste entre la forma y el contenido me parece que está especialmente bien logrado y es particularmente ingenioso.

TEXTO A. DEFINICIONES

1. Por causa de sí mismo entiendo aquello cuya esencia implica existencia; o aquello cuya naturaleza puede concebirse únicamente como existente.

2. Se dice de una cosa que es finita en su propio género cuando puede ser limitada por otra de la misma naturaleza. Por ejemplo, se dice que un cuerpo es finito porque siempre podemos concebir un cuerpo que sea más grande que él. Así, también, un pensamiento puede ser limitado por otro pensamiento. Pero el cuerpo no está limitado por el pensamiento, ni el pensamiento por el cuerpo.

3. Por sustancia entiendo aquello que es en sí mismo y es concebido por sí mismo; es decir, que su concepción no necesita la concepción de otra cosa de la cual ha de ser formado.

4. Por atributo entiendo aquello que el intelecto percibe de la sustancia como constituyente de su esencia.

5. Por modo entiendo las inclinaciones de la sustancia; es decir, aquello que es en otra cosa y es concebido a través de otra cosa.

6. Por Dios entiendo un ser absolutamente infinito; es decir una sustancia que consiste en infinitos atributos, cada uno de los cuales expresa una esencia eterna e infinita.

TEXTO B

Si seré el héroe de mi propia vida, o si esa posición será ocupada por otra persona, es lo que estas páginas han de mostrar. Para empezar mi vida con el comienzo de mi vida, registro que nací (tal como se me ha informado y estoy dispuesto a creer) en un día viernes, a las doce de la noche. Cuentan que el reloj empezó a tocar la hora y que yo empecé a llorar simultáneamente.

Teniendo en cuenta el día y la hora de mi nacimiento, declararon la enfermera y algunas mujeres sabias del vecindario que habían mostrado un enorme interés por mí varios meses antes de que hubiera la menor posibilidad de que llegáramos a conocernos personalmente, primero, que estaba destinado a tener mala suerte en la vida, y segundo, que gozaría del privilegio de ver fantasmas y espíritus, por ser estos dos dones los que se conceden inevitablemente, según lo creían, a todo infeliz infante de cualquier género que haya nacido en las altas horas de la noche del viernes.

TEXTO C

Cuando Strether llegó al hotel, su primera pregunta fue acerca de su amigo; no obstante, al enterarse de que al parecer Waymarsh no iba a llegar hasta la noche, no se desconcertó del todo. En recepción entregaron al perquiridor un telegrama, con respuesta pagada, en que aquel le encargaba una habitación “siempre que no fuera ruidosa”; de modo que el acuerdo de que se encontrarían en Chester y no en Liverpool seguía teniendo validez hasta el momento. El mismo principio oculto, empero, que había impelido a Strether a no desear absolutamente la presencia de Waymarsh en el muelle, que en consecuencia le había llevado a posponer dicha alegría durante unas horas, era el mismo que a la sazón le hacía comprender que aún podía esperar sin decepcionarse más. En el peor de los casos cenarían juntos y, con todos respeto para el querido Waymarsh —si no para sí mismo, en ese caso—, poco temía que en lo sucesivo no se viera lo suficiente. El principio que había operado al que acabo de referirme había sido, por lo que toca al hombre que había desembarcado primero, enteramente instintivo: resultado del insistente sentimiento de que, por agradable que fuese ver, tras separación tan larga, el rostro de su compañero, su tarea consistía sencillamente en preparar un pequeño ardid para que su propia imagen apareciese ante el próximo vapor como la primera nota según él, europea. A esto había que añadir ya el temor de Strether de que demostraría, como mucho y de todas, dicha nota europea en medida más que suficiente.

TEXTO D. (Séneca, De la ira, libro I, [comienzo])

Exigís de mí, Novatus, que trate por escrito de los medios de curar la ira; celebro que temáis esa pasión, porque es entre todas la más fea y la más desenfrenada. Las otras,

en efecto, conservan un resto de calma y sangre fría; ésta no es más que un frenesí rabioso, ebrio de sangre y exterminio; sin atender más que a sí misma, con tal de saciarse en su enemigo, y arrojándose con furor sobre espadas desnudas, ávida de venganzas que tarde o temprano llamarán un vengador. Por eso algunos sabios la han definido con esta frase: locura pasajera. Además de ser impotente para dominarse, olvida toda decencia y desconoce los más sagrados lazos; tenaz, encarnizada en su objeto, sorda a los consejos de la razón, se exalta por los motivos más vanos y es incapaz de discernir lo justo y lo verdadero; se asemeja a esas ruinas que se quiebran sobre el mismo a quien aplastan. Para convencerlos de que el hombre dominado por la ira es un ser que ha perdido la razón, observen la actitud de toda su persona; presenta las señales del delirio: semblante amenazador, cejas fruncidas, aspecto feroz, andar precipitado, respiración frecuente y convulsiva, manos crispadas; tal se ve al hombre iracundo. El rostro se le inflama, sus ojos echan fuego, su sangre hierve febril, sus labios tiemblan; se le aprietan los dientes, se le erizan los cabellos, respira con trabajo, se le tuercen las articulaciones; gime, ruge; sus palabras son trémulas y entrecortadas; sus manos se golpean, sus pies vacilan, todo su cuerpo está convulso: espectáculo repugnante y repulsivo. Se duda al verlo si semejante vicio es más odioso que disforme.

Las otras pasiones pueden ocultarse, alimentarse en secreto: la ira se descubre a través de la fisonomía; cuanto más fuerte más se manifiesta. Reparad los animales; sus movimientos hostiles se anuncian por signos precursores; todos sus miembros pierden la calma de su actitud ordinaria, se exalta más la ferocidad de los fieros. El jabalí echa espuma y aguza el diente; el cuello de la serpiente se hincha; el toro levanta amenazadoras sus terribles astas y sus pies hacen volar la arena; el león espanta con su rugido sordo; el can rabioso horroriza con su solo aspecto. No hay animal tan malhechor y terrible que no muestre su cólera, cuando ésta le domina, con un aumento de ferocidad. Yo bien sé que las pasiones del alma se disimulan con dificultad: el miedo, la temeridad, la incontinencia tienen indicios que las dejan ver, pues no hay pensamientos de los que agitan al hombre que no se anuncien y dejen traslucir por la emoción que se pinta en el semblante. ¿Cuál es el rasgo distintivo de la iracundia? Que las otras pasiones se presienten y la ira estalla.

¿Queréis ahora conocer sus efectos destructores? Jamás hubo plaga que más daño hiciera a la humanidad: asesinatos, envenenamientos, infamias recíprocas, ciudades destruidas, naciones enteras aniquiladas, naciones enteras aniquiladas, sus jefes vendidos en subasta pública, la tea incendiaria llevada a las viviendas y después extramuros, propagando hasta muy lejos con sus tristes resplandores venganzas implacables: he aquí obras. Buscad aquellas ciudades en otro tiempo famosas de las que nada queda: ¿quién las arrasó? ¡la ira! Mirad esas desiertas soledades, esos espacios inmensos donde reina la desolación: ¿quién las ha hecho? ¡La ira! Recordad a esos grandes personajes cuyos nombres han llegado hasta nosotros "como ejemplos de un fatal destino": la cólera traspasa al uno en su lecho, la cólera degüella al otro violando en un banquete la hospitalidad; aquí se ve la inmólación de un magistrado, en pleno foro, delante de las tablas de la ley; allí es

un padre que entrega su sangre al puñal de un hijo parricida; más allá es un rey que presenta su cuello al arma vil de un esclavo, y otro que muere clavado en una cruz. Y no refiero aquí sino catástrofes individuales. ¡A dónde llegaría si, aparte de estas víctimas aisladas, pudiera relatar el exterminio de asambleas enteras, de masas pasadas a cuchillo, de matanzas de una soldadesca vencedora en pueblos condenados a morir!... de pueblos exterminados por haber desconocido la autoridad de Roma o haber renunciado a su tutela. Que se me explique también la injusticia de este pueblo romano cuando se irrita contra los gladiadores, cuando se cree insultado y menospreciado por los mismos, porque no saben caer y morir con elegancia; cuando por sus gestos, su actitud y su encarnizamiento, el mismo pueblo se cambia de espectador en verdugo.

Este sentimiento no es propiamente la ira; sin embargo se le acerca. Es semejante al niño que le pega al suelo porque él se ha resbalado: se enfada a menudo sin saber con quién, pero se enfada; sin motivo, es cierto, y sin haber recibido ningún mal, pero se figura que lo ha recibido y siente deseos de castigar. Toma por verdaderos golpes los que se le fingen, y luego; lo calman lágrimas no menos fingidas. Así una venganza imaginaria se lleva el dolor también imaginario.

Se dirá que “el hombre se irrita algunas veces, no contra agentes que le han hecho daño, sino que han de hacérselo: prueba de que la cólera no viene solamente por la ofensa.” es verdad el presentimiento del daño irrita, pero consiste en que la intención es ya una injuria, y meditarla es tanto como inferirla. También se dice: “la ira no es un deseo de venganza, pues a menudo la sienten los más débiles contra los más fuertes; ¿pueden tener propósito de represalias los que no la esperan?”.

Digamos ante todo que entendemos por ira el deseo de vengarse, no la facultad de hacerlo; y también se desea lo que no se puede. Además, ¿existe acaso un hombre tan humilde que no espere, con razón, poder tomar su desquite del mortal más poderoso? No hay enemigo pequeño; siempre se es bastante poderoso para molestar. La definición de Aristóteles no dista mucho de la nuestra, pues dice que la ira es el deseo de devolver el daño recibido. Prolijo fuera hacer resaltar aquí los puntos en que difiere de la nuestra la definición aristotélica. A las dos se les objeta que los animales tienen su ira, y esto sin ser atacados, sin idea de castigar ni de causar molestia, pues los brutos no meditan y hacen el mal sin premeditación. Pero hemos de responder que todo animal, excepto el hombre, es ajeno a la ira, pues aunque ésta es enemiga de la razón, no se produce más que en los seres dotados de razón. Las bestias poseen el ímpetu, la ferocidad, la acometividad, pero no conocen la ira, como no conocen la lujuria, aunque tengan para ciertos placeres menos recato que el hombre. No creáis al poeta que dijo:

*Non aper irasci memini; non fidere cursu Cerva;
nec armentis incurrere fortibus ursi.*

(Ha perdido el jabalí su ira, el ciervo desconfía de su carrera, de embestir al pacífico rebaño, los osos ni se acuerdan).

El poeta llama la ira a la brutalidad, a la violencia del choque; pues bien, el bruto no sabe encolerizado, no se enciende en ira, como no sabe tampoco perdonar: los animales mudos son ajenos a las pasiones del hombre; no tienen sino impulsos que se les parecen. De lo contrario, si hubiera en ellos amor, habría igualmente odio; la amistad supondría también la enemistad; y las disensiones la concordia: de todas estas cosas ofrecen algún indicio, pero el bien y el mal pertenecen exclusivamente al corazón humano. Solamente al hombre se le han dado la previsión, el discernimiento, el pensamiento; nuestras virtudes y nuestros juicios son ajenos a los animales, que interiormente difieren de nosotros tanto como exteriormente. Es verdad que tienen la facultad soberana que podemos llamar principio motor, pero incompleta; como tienen una lengua, pero encadenada e inhábil para las variadas inflexiones de la nuestra. El principio motor a que nos referimos está en ellos apenas esbozado. Ven la apariencia de las cosas que excitan sus movimientos, pero la ven confusa: de aquí la violencia de sus transportes y de sus ataques; pero nada que signifique aprehensión, cuidado, miedo, tristeza ni cólera, de lo cual no tienen más que apariencias. Por lo mismo su ardor decae bien pronto y pasa al estado opuesto: así vemos que después de la furia o del espanto se ponen a pacer tranquilamente, y que a los bramidos y a las convulsiones de la rabia suceden en seguida el reposo y el sueño.

A medida que vamos leyendo estas obras,⁵³ escuchando la prosa y siguiendo sus estructuras, grandes o pequeñas, podríamos empezar —especialmente a la luz de estas yuxtaposiciones— a plantearnos algunas, o todas, las siguientes preguntas.

¿Quién está hablando (en cada uno de los casos)? ¿Qué voz o voces se están dirigiendo a nosotros o sosteniendo un diálogo entre sí? Aquí tendríamos que preguntarnos por los personajes y narradores explícitos, pero también por la presencia del autor en la totalidad del texto. ¿Qué tipo de seres humanos estamos confrontando? ¿Se presentan efectivamente como humanos (en lugar, de por ejemplo cuasi-divinos, o alejados y no pertenecientes a ninguna especie)? ¿Qué tono utilizan, cuál es la forma de las oraciones? ¿Qué nos dicen sobre las relaciones que tienen con los otros participantes del texto, y con el lector? ¿Cómo parecen compararse unos con otros, y con respecto a nuestra concepción de nosotros mismos en lo que se refiere a seguridad, conocimiento y poder? (¿Quién es el

53 Los pasajes son de SPINOZA. *Ética*, la sección inicial; DICKENS. *David Copperfield*, los primeros párrafos; JAMES, Henry. *The Ambassadors*, el comienzo; y SÉNECA. *De Ira*, Libro I, comienzo. Hay una excelente discusión sobre el estilo del párrafo de James en: WATT, Ian. *The First Paragraph of The Ambassadors: An Explication* en: *Essays in Criticism*. No. 10, 1960, p. 254-68; una versión revisada aparece en A.E. Stone, Jr, ed. *Twentieth-Century Interpretations of the Ambassadors*. Englewood Cliffs, N. J., 1969, p. 75-87. (En las traducciones al castellano traídas aquí no podemos satisfacer completamente las exigencias de estilo en el sentido de Nussbaum que, requeriría, como ella misma anota, una especie de paráfrasis que tuviera en cuenta el propósito de que se trata. [N.d.T]).

que nos cuenta sobre Strether, y qué tipo de personaje es? ¿Quién es Novatus, y qué tipo de persona se dirige a él? ¿Quién se está presentando como el autor de la historia de la vida que estamos a punto de leer, y qué tan seguro parece estar de su conocimiento? ¿De dónde provienen esas definiciones, y quién es el “yo” que las enuncia? ¿Hay en cada uno de estos textos, tomados en su totalidad, una conciencia implícita, distinta de la de cada uno de los personajes y narradores?).

También podríamos notar que estas voces nos hablan, y hablan entre sí, desde distintos lugares o *puntos de vista*, respecto del tema y respecto de la posición del lector. Y otra familia de preguntas empezaría a tomar forma. ¿Se presentan, por ejemplo, (en cada caso) inmersos en el asunto que están tratando como si fuera una experiencia presente en la que están personalmente comprometidos? ¿O reflexionando sobre éste desde una posición de alejamiento, bien sea temporal o emocionalmente, o ambas? ¿O como si no tuvieran una posición concreta en absoluto, como si contemplaran el mundo “desde ningún lugar”?⁵⁴ (¿Cuál es la relación práctica que tiene el autor de la carta con la ira respecto de la que escribe? ¿Qué nos dice la forma del texto de David sobre su posición respecto de la historia de su vida? ¿Desde qué posición observa a Strether el “yo” que dice “acabo de mencionar”? ¿Está inmerso en la vida diaria el “yo” de las definiciones?). La misma voz puede ocupar, en tiempos distintos, puntos de vista distintos respecto del tema de la narración; luego hay que plantear estas preguntas a todo lo largo del texto. Y aquí, de nuevo, preguntaremos por el punto o los puntos de vista de la conciencia autorial, en la medida en que anima el texto, y también por el punto o los puntos de vista respecto del tema que se invita al lector para que los tome. (¿Le produce ira al lector el texto de Séneca? ¿Invita el texto de James a mirar el mundo poco más o menos a través de los ojos de Strether? ¿Y qué punto de vista es ese, más exactamente? ¿Y el punto de vista del lector implícito de Spinoza, o el del autor implícito del texto, es ese un punto de vista desde el cual el mundo parece contener historias interesantes?).⁵⁵

Hacernos todas estas preguntas nos puede conducir a preguntar también —en lo que se refiere a la forma general de expresarse la presencia autorial, en lo que se refiere a la actividad representada de los personajes, en lo que se refiere a la actividad misma del lector— por las *partes de la personalidad que se ven comprometidas*. ¿Qué es activo o se hace activo en cada caso? ¿Tan sólo el intelecto? ¿O también las emociones, la imaginación, la percepción, el deseo? Puede haber, en principio, distintas respuestas a los distintos niveles que hemos mencionado. Porque el texto de Séneca representa la ira, pero en una forma que no parece expresarla ni despertarla en el lector. De hecho, la fuerza de la representación desagradable es sin duda la de distanciar al lector de ella. Por otro lado,

54. Thomas Nagel utiliza esta frase para caracterizar una cierta concepción de la objetividad científica y la perspectiva que le es propia: *cfr. The View from Nowhere*. Oxford, 1986.

55. Sobre el punto de vista y otros conceptos relacionados con el análisis narrativo, *cfr. la discusión de GENETTE, G. Narrative Discourse*. Traducción de J.E. Lewin. NY: Oxford & Ithaca, 1980.

con frecuencia las respuestas están unidas por la invitación a identificarse con las experiencias representadas –tal como la curiosidad de Stretcher y sus sentimientos complejos se convierten en la aventura del lector; o la lectora de Spinoza emprende la actividad intelectual representada en el texto; o el amor y el temor de David se convierten en los propios, porque se nos lleva a quererlo y a que nos identifiquemos con él–.

Nos puede llevar además a preguntarnos *cuál es la forma general y la organización* que parece tener el texto y qué tipo y grado de control presenta el autor sobre el tema. ¿Anuncia, por ejemplo, desde un comienzo, lo que va a establecer, y procede luego a hacer exactamente eso? ¿O más bien sostiene una relación más tentativa y de menos control con el asunto que está tratando, una que deja abierta la posibilidad de sorpresa, desconcierto y cambio? ¿Sabemos desde el principio cuál va a ser el formato y la forma general del texto? ¿Y cómo se construye a medida que va avanzando, usando qué métodos? ¿Hay una historia? ¿Hay un argumento?

Luego nos podemos preguntar, en la medida en que las voces que conversan con nosotros hacen afirmaciones, ¿qué posición parece otorgárseles implícita o explícitamente? ¿Que se sabe que son verdaderas? ¿O que sencillamente se cree en ellas? ¿Cuál se muestra como la base del conocimiento o la creencia? ¿Se considera que estas verdades son valederas por siempre o tan sólo por un período de tiempo? ¿Y lo son para el universo entero? ¿O tan sólo para el mundo humano? ¿O solamente para ciertas sociedades? Y así sucesivamente. ¿En qué medida y en qué formas expresa el texto perplejidad o vacilación?

Otras preguntas: ¿produce placer el texto?⁵⁶ Si lo hace, entonces ¿qué tipo de placer proporciona su textura? ¿Qué se insinúa en el texto, por medio de él, acerca de este placer, sus variedades, sus conexiones con la bondad, la acción, el conocimiento? ¿Cómo nos lleva a sentir respecto de nuestras propias experiencias de goce? La narrativa de David Copperfield le brinda al lector a la vez un placer sensorial vívido, y (luego) comentarios sobre la importancia del placer sensorial en la vida ética. El placer del texto parece cálido y generoso, pero también peligrosamente seductor: sentimos que está en tensión con un cierto tipo de firmeza moral. El texto de Séneca ofrece una satisfacción más severa y sólida, con su retórica de la condenación. Es la satisfacción del autocontrol; y se obtiene, sentimos, pagando un precio, pues implica renunciar a una parte de nosotros mismos.⁵⁷ El texto de Spinoza produce un placer intelectual especialmente intenso, el placer de saber qué es cada cosa y cómo se conectan todas ellas. Este placer también tiene un precio, pues nos pide que tomemos distancia de nuestra relación más común con los

56. Debo a Cora Diamond comentarios significativos a este respecto. Para la relación entre el texto y pautas de deseo, cfr. BROOKS, P. *Reading for the Plot*. Cfr. nota 4.

57. Sobre Séneca, cfr. NUSSBAUM. *The Stoics on the Extirpation of Passions*, en: *Apeiron*. No 20, 1987, p. 129-77 y *Serpents in the Soul: A Reading of Seneca's Medea* próxima a salir en *Festschrift a Stanley Cavell*. Ed. T. Cohen et. al. Texas: Tech University Press, 1990.

objetos, con los textos, con los demás. El texto de James brinda el placer de confrontar lúcida y sutilmente nuestro desconcierto, nuestro amor por lo especial, nuestro sentido de la aventura de la vida. Y también nos pide, en su forma misma, que renunciemos a algo: a la pretensión de saber de seguro y de antemano de qué se trata la vida. En todos estos casos en que la forma configura el contenido, encontramos, pues, que el texto brinda un placer del tipo correspondiente. (En contraste, muchos textos en la filosofía moral contemporánea no brindan placer alguno, de ningún tipo, relevante o irrelevante).

Cada uno de estos textos tiene uno o varios temas; y su tratamiento está marcado por ciertos rasgos formales. Queremos saber, entonces, cómo habla sobre aquello que ha elegido. La *consistencia*, como primera medida: ¿qué tanta preocupación despliega el texto por brindar un relato libre de contradicciones de lo que es su tema, cualquiera que éste sea? Si hay contradicciones aparentes, ¿cómo se las trata y cómo se interpreta lo que muestran?

Luego, la *generalidad*: ¿en qué medida se caracteriza el tema en términos generales y se hace objeto de afirmaciones generales? Por otro lado, ¿hasta qué punto aparecen personas, lugares y contextos particulares en lo que se afirma, y cómo aparecen? ¿Como ejemplos de algo más general, o irreduciblemente únicos? ¿Son Séneca y Novatos especiales como los son David y Strether? Como quiera que sea, ¿por qué le escribe Séneca a su hermano en esta forma altamente general y abstracta? ¿Qué puede significar el hecho de que el texto de Spinoza no cuenta en lo más mínimo una historia sobre especiales?

También la *precisión*: ¿qué tan preciso intenta ser el texto respecto del tema del que se ocupa? ¿Cuánta vaguedad o indeterminación admite? ¿Y qué tipo de precisión despliega como parte de su propósito? La precisión en un texto filosófico escrito *more geometrico* es tan sólo un tipo de precisión. Las oraciones de Dickens y James tienen otro tipo, que está ausente (deliberadamente) en las de Spinoza. Porque ellos captan, con diferenciación vívida y sutil, ciertas complejidades de la experiencia ética que no transmite (o todavía no) el texto más abstracto. Incluso puede haber, como lo sugiere el comienzo del texto de Dickens, un tipo relevante de precisión en la caracterización lúcida de lo misterioso y no claro.

Los textos plantean y responden preguntas, ofrecen *explicaciones* de los fenómenos que tratan. ¿Qué tanta preocupación por explicar muestra el texto? ¿Qué tipo de explicaciones busca, y en qué momento se acaba la explicación? Las ciencias naturales, la historia, el psicoanálisis, cada una de estas disciplinas muestra distintas formas de explicación. ¿Cómo se relacionan nuestros textos con estas disciplinas, y con otras normas?⁵⁸ ¿En qué se diferencia la escrupulosa preocupación de David Copperfield por

58. La relación entre literatura y la teoría psicoanalítica es un tema amplio e importante. Para dos aproximaciones

contarle al lector cómo sucedió cada evento de su vida, de la preocupación de Spinoza por la explicación deductiva? ¿Qué nos ofrece cada uno de ellos, para el entendimiento y para la vida?

En todo esto tenemos que preguntarnos, en estrecha conjunción con estas y otras preguntas formales, acerca de lo que se llama generalmente el contenido. ¿Qué es lo que se supone que diga o muestre *acerca* de la vida humana, *acerca* del conocimiento, *acerca* de la personalidad, *acerca* de cómo vivir, el texto en cuestión? ¿Y cómo se relacionan estas afirmaciones con las que hace la forma por y en sí misma? Con frecuencia (como en todos estos casos) encontramos consistencia, e ilustración mutua. David Copperfield escribe con el tipo de consideración que también elogia. Séneca aleja a su interlocutor (y también al lector) de la pasión incluso mientras la condena. Spinoza cultiva el gozo intelectual sobre el que va a hablar. El texto de James ejemplifica, en su totalidad, un tipo de conciencia sobre la que habla con frecuencia en términos elogiosos. Pero ciertamente, este no es siempre el caso. Un texto puede afirmar ciertas cosas mientras su forma afirma otras algo distintas. Algunas veces se debe a un descuido. Otras, sin embargo, hay tensiones que son enormemente interesantes, pues los textos pueden, en su forma y manera, en los deseos que expresan y alimentan, subvertir activamente su propio contenido oficial, o cuestionar su viabilidad.

Para seguir este cuestionamiento hay que pasar por distintos niveles de análisis formal. Tenemos que pensar en el *género*, y en los textos como extensiones (o redefiniciones o subversiones) de un género existente.⁵⁹ La decisión de escribir una novela y no un tratado implica algunas posiciones y compromisos. Pero también hay que tener en cuenta la relación de una obra en particular con sus predecesoras y sus rivales del mismo género, pues no hay tal cosa que sea “la novela”; y algunas de las novelas que analizaremos aquí critican las formas de escritura tradicionales del género. Esto no quiere decir que sería mejor descartar el concepto de género. Porque incluso Beckett, cuyo ataque a la novela es radical, escribe sobre el transfondo de ciertas expectativas y deseos que sólo nos permite descifrar un concepto de género. Pero sí quiere decir que tenemos que mirar más allá de este concepto general y analizar, mucho más concretamente, los rasgos formales y estructurales de la obra que estemos trabajando en cada caso. Aquí planteamos ciertas preguntas estructurales amplias –por ejemplo sobre la función del héroe o la heroína, el tipo de identificación del lector, acerca de la forma en que se hace presente en el texto la

a éste, *cfr.* de Brook, *Reading for the Plot*, y de Wollheim, *Art and its Objects*. *Cfr.* de Wollheim también *Incest, Parricide, and the Sweetness of Art*, conferencia presentada en Brown University, febrero de 1989, próxima a publicarse. Dos colecciones representativas de trabajo en esta área son *Literature and Psychoanalysis*. Ed. Shoshana Felman. Baltimore: Md, 1982 y *Literature and Psychoanalysis*. Ed. Kurzweil y W. Phillips. Nueva York, 1983.

59. Debo agradecer a Ralph Cohen por su elocuente defensa del concepto de género y de su no eliminabilidad, presentada en una magnífica conferencia en la Universidad de California, Riverside, en mayo de 1988.

conciencia autorial, acerca de la estructura temporal de la novela. También formulamos preguntas que se suelen llamar estilísticas, tales como: ¿cuál es la forma y el ritmo de las oraciones? ¿Qué metáforas se utilizan, y en qué contextos? ¿Qué vocabulario se selecciona? En cada caso, el intento debería ser el de conectar estas observaciones a una concepción evolutiva de la obra y de la noción de vida que expresa.

E. La posición ética aristotélica

Nuestro anhelo de generalidad tiene otra fuente importante: nuestra preocupación por el método de la ciencia. Quiero decir, el método de reducir la explicación de los fenómenos naturales al menor número posible de leyes naturales primitivas; y, en las matemáticas, el de unificar el tratamiento de tópicos diferentes utilizando una generalización. Los filósofos tienen constantemente ante sus ojos el método de la ciencia, y se sienten irresistiblemente tentados a plantear y responder preguntas de la manera como lo hace ésta. Esta tendencia es la fuente real de la metafísica, y conduce al filósofo a la oscuridad total.

WITTGENSTEIN, L. *El Libro Azul*

Dije que las novelas que estudiaré en este volumen pretenden ser filosóficas en relación con un conjunto particular de respuestas a la pregunta “¿Cómo debe uno vivir?”. Esta concepción se desarrolla y se defiende en varios de los ensayos, especialmente en **Discernment, Finely Aware y Transcending**. Su función en la reflexión pública y en la privada se defiende en **Discernment** y en **Perception and Revolution**. Por tanto, aquí me limitaré a enumerar brevemente sus rasgos más sobresalientes, ya comentaré los lazos entre esos rasgos y la estructura de la novela como género literario. El sentido de la vida expresado en la estructuración de estas novelas parece compartir, pues, los siguientes rasgos, que son también los rasgos de una posición ética aristotélica.⁶⁰

1. La inconmensurabilidad de las cosas valiosas

No es sorprendente que encontremos que estas novelas asumen un compromiso con diferenciaciones cualitativas; difícilmente puede uno imaginarse un arte *literario* que no asuma ese compromiso. Pero la novela asume un compromiso más profundo que otras formas con una multiplicidad y sutileza de diferenciaciones. La visión organizadora de la novela muestra que una cosa no es apenas una cantidad diferente de otra; que no sólo no hay una medida única con la que se pueda examinar significativamente las pretensiones de diversas cosas buenas, sino que ni siquiera hay una cantidad pequeña de tales medidas. Las novelas nos muestran el valor y la riqueza del pensamiento cualitativo plural, y generan

60. Algunos filósofos contemporáneos que defienden posiciones estrechamente relacionadas con la que yo describo aquí son, entre otros, David Wiggins (cf. nota 41); Bernard Williams (cf. nota 41); Cora Diamond (cf. nota 41); MCDOWELL, John. *Virtue and Reason*, en: *The Monist*. No 62, 1979, p. 331-50; y, en ciertos aspectos, TAYLOR, Charles. *Sources of the Self*. Cambridge, 1989. Para un análisis de Aristóteles relacionado con esto, cf. *Essays on Aristotle's Ethics*. Ed. A. Rorty. Berkeley, 1980 y SHERMAN, N. *The Fabric of Character*. Oxford, 1989. Cf. también BLUM, L. *Friendship, Altruism, and Morality*. Londres, 1980.

en los lectores una forma de ver cualitativamente rica. Los términos del novelista son aún más variados, más precisos en su corrección cualitativa, que los términos algunas veces vagos y burdos de la vida diaria. Ellos nos muestran vívidamente que podemos aspirar a refinar nuestro entendimiento (que ya es cualitativo). La tendencia a reducir la calidad a la cantidad aparece en las novelas (en los **Ververs** en la primera mitad de *The Golden Bowl*, en *Mr. Gradgrind* y *Mr. McChoakumchild* de Dickens); pero, en el mejor de los casos, se considera que es inmadurez ética; en el peor, insensibilidad y ceguera. La aversión que le tenía Mr. Gradgrind a la novela estaba bien fundamentada.⁶¹

1a. La proliferación de afectos y obligaciones en conflicto

Para el agente para quien “nada puede llegar a ser lo mismo que cualquier otra cosa”, hay pocos intercambios fáciles, y muchas elecciones tendrán dimensiones trágicas. Tener que elegir entre \$50 y \$200, cuando no es posible obtener ambos, no es terriblemente tortuoso: uno renuncia simplemente a una cantidad diferente de lo que de todas maneras obtiene. La elección entre dos acciones o compromisos cualitativamente diferentes, cuando no se puede optar por ambos a causa de las circunstancias, es o puede ser trágica, en parte porque aquello a que se renuncia no es lo mismo que se obtiene. La novela como forma está profundamente comprometida con la presentación de tales conflictos, que surgen directamente de su opción por la descripción no comensurable y con la relevancia ética de las circunstancias. Se puede, por supuesto, describir algunos de estos dilemas brevemente, presentando un ejemplo muy claro. Pero en **Flawed Crystals** sostengo que únicamente si se sigue una pauta de elección y de compromiso durante un tiempo relativamente largo –tal como es propio de la novela– podemos entender la intensidad de la presencia de tales conflictos en los esfuerzos humanos por vivir bien.⁶²

2. La prioridad de las percepciones (La prioridad de lo particular)

En estos ensayos, y en las novelas, se valora mucho una capacidad ética que llamo “percepción”, siguiendo tanto a Aristóteles como a James. Entiendo por esto la capacidad de discernir, aguda y sensiblemente, sobre los rasgos sobresalientes de la situación particular en la que uno se encuentra. La concepción aristotélica sostiene que esta capacidad es el núcleo de la sabiduría práctica, y que no es únicamente una herramienta para llegar a la acción o a la afirmación correcta, sino una actividad éticamente valiosa por sí misma. Yo encuentro que James presenta algo similar con su constante énfasis en volverse “sutilmente

61. Para argumentos en contra de la comensurabilidad, *cfr.* **Discernment**, **Plato on Commensurability**, **Flawed Crystals**; y los capítulos 4, 6, 10 de *Fragility*. En **Discernment** la afirmación de que los valores pueden ser comensurables se divide en tesis más específicas y se investiga la relación entre unas y otras; las notas se refieren a análisis filosóficos contemporáneos.

62. Sobre el conflicto y su relación con la comensurabilidad. *cfr.* **Discernment**, **Plato on Commensurability** en este volumen. *Fragility*, cap. 4.

consciente y sustancialmente responsable". De nuevo, este compromiso parece estar incorporado a la forma misma de la novela como género.

Es mucho lo que hay que decir respecto de la relación de estas percepciones concretas con las reglas generales y las categorías generales, pues aquí se puede fácilmente malinterpretar la posición. Es muy claro, tanto en Aristóteles como en James, que un punto del énfasis en la percepción es el de mostrar la crudeza ética de las moralidades que se basan únicamente en reglas generales, y la de exigir para la ética una sensibilidad mucho más delicada hacia lo concreto, y que incluya rasgos que no han sido vistos anteriormente y no podían estar incorporados por tanto a ningún sistema de reglas constituido anteriormente. La metáfora de la improvisación es la que usan tanto Aristóteles como James para establecer este punto. Pero las reglas y las categorías siguen teniendo una enorme significación como guías de la acción en la moralidad de la percepción, tal como trato de mostrarlo en **Discernment** y en **Finely Aware**. Todo se reduce a *qué* significación se considera que tienen y cómo las usa la imaginación del agente.⁶³

La percepción particular que en esta concepción se prioriza por encima de las reglas y los principios fijos, se contrasta, tanto en Aristóteles como en mi análisis de él, tanto con lo *general* como con lo *universal*.⁶⁴ Es importante distinguir estas dos ideas y ver exactamente cómo la "prioridad de lo particular" opera con respecto a cada una. Los argumentos aristotélicos contra la *generalidad* (contra las reglas que se consideran *suficientes* para hacer una elección correcta) apuntan hacia la necesidad de una *concreción* altamente calibrada en la consideración y el juicio éticos. Insisten en la necesidad de que la consideración ética tenga en cuenta, como sobresalientes, tres cosas que omiten los principios generales, fijados con anterioridad al caso particular.⁶⁵

a) *Los asuntos nuevos y no anticipados*. Aristóteles usaba analogías entre el juicio ético y el arte del navegador o el del médico, para argumentar que los principios generales pensados para cubrir un espectro amplio de casos que se han visto en el pasado son insuficientes para preparar a un agente para responder adecuadamente frente a circunstancias nuevas. En la medida en que capacitamos a los agentes a pensar que un juicio ético consiste sencillamente en la aplicación de tales reglas formuladas con

63. Respecto de la percepción de particulares, *cfr.* **Discernment, Finely Aware, Perceptive Equilibrium, Perception and Revolution** y **Steerforth's Arm** en este volumen. Para discusiones filosóficas relacionadas con esto, *cfr.* la obra de Wiggins y McDowell citada anteriormente, también DE PAUL, M. **Argument and Perception: The Role of Literature in Moral Inquiry**, en: *Journal of Philosophy*, No. 85, 1988, p. 552-65; BLUM, L. **Iris Murdoch and the Domain of the Moral**, en: *Philosophical Studies*, No. 50, 1986, p. 343-67 y **Particularity and Responsiveness** en: *The Emergence of Morality in Young Children*. Ed. J. Kagan y S. Lamb. Chicago, 1987.

64. Sobre lo general y lo universal, *cfr.* también **Discernment** y **Finely Aware** nota final.

65. *Cfr.* **Discernment** y el capítulo 10 de *Fragility*.

anterioridad (en la medida en que capacitamos a los médicos a creer que todo lo que necesitan saber está en los libros de texto) los preparamos mal para el flujo real de la vida, y les quitamos recursividad para confrontar lo imprevisto.

b) *La inserción en el contexto que tienen asuntos relevantes.* Aristóteles y James sugieren que para ver adecuadamente cualquier asunto en una situación dada es por lo general esencial verlo en su relación de conexión con muchos otros asuntos de su contexto concreto y complejo. Esta es otra manera en la que la sorpresa entra al escenario ético y, nuevamente, las formulaciones generales resultan ser con frecuencia demasiado burdas.

Hay que notar que ninguno de estos asuntos quita que la posición ética aristotélica tenga un profundo interés en lo universal y en la universalización de juicios éticos. En cuanto a estos asuntos, el aristotélico podría bien sostener, y generalmente lo hace, que si se volvieran a presentar exactamente las mismas circunstancias, con todas los mismos rasgos contextuales relevantes, sería de nuevo correcto hacer la misma elección.⁶⁶ Esto es, de hecho y con frecuencia, parte de la justificación de la elección como correcta. El aristotélico señalará que una vez hayamos reconocido como relevantes tantos rasgos de contexto, historia y circunstancia como lo hace esta posición, es poca la probabilidad de que los universales (altamente diferenciados) que se obtendrán como resultado sean de mucha ayuda como guías de la acción. Ciertamente no tendrán la función de codificación y simplificación que han tenido los universales éticos en tantas posiciones filosóficas. Pero cuando reconocemos que los complejos juicios de James son, en muchos casos, universalizables, reconocemos algo importante sobre la forma en que la novela ofrece una educación ética y estimula la imaginación ética. Pero la dificultad que presentan incluso los universales altamente concretos está presente en el tercer argumento aristotélico sobre las percepciones particulares.

c) *La relevancia ética de las personas y las relaciones particulares.* Como respuesta a una novela de Henry James, el lector puede concluir implícitamente: "Si una persona estuviera en circunstancias suficientemente parecidas a las de este personaje, se justificaría elegir de nuevo las mismas palabras y acciones". Pero estas inferencias pueden ser de dos tipos. Si tomamos, por ejemplo, la escena entre Maggie y su padre, que es el tema de **Finely Aware**, podemos tener una inferencia del tipo: "Si una persona fuera como Maggie y tuviera un padre exactamente como Adam, y una relación y unas circunstancias como las de ellos, se justificaría elegir las mismas acciones". Pero también podemos tener un juicio del tipo: "Uno debería tener en cuenta la historia particular de las relaciones de cada cual con sus propios padres, sus características y las de uno mismo, y entonces elegir, como lo hace Maggie, con una sensibilidad diferenciada hacia lo concreto". El

66. A este respecto, la posición se asemeja a la que defiende R. M. Hare (*cf.* la nota 16), quien reclama universales, pero insiste en universales concretos. Hay una discusión de la posición de Hare en la nota final de **Finely Aware**.

primer universal, aunque de poca utilidad en la vida, es significativo: porque uno no ha visto qué es lo correcto en las elecciones de Maggie si no ha visto cómo responden éstas a los asuntos descritos de su contexto. Pero el segundo juicio es una parte igualmente importante de la interacción entre la novela y el lector, en cuanto los lectores se convierten, como diría Proust, en lectores de sí mismos. Y este juicio le dice al lector, por lo visto, que vaya más allá de los rasgos descritos y tenga en cuenta los particulares de su propio caso.

Pero supongamos que uno encontrara la descripción de su propio caso. ¿Conduciría eso, a su vez, a un universal concreto que incorporara todo aquello que tuviera relevancia ética? Estas novelas sugieren que tal no es siempre el caso. El relato de la relación de Maggie con su padre sugiere que las propiedades descriptibles y las universalizables no son las únicas que son relevantes. Porque sentimos que hay entre Maggie y Adam una profundidad y una calidad de amor que no toleraría ser sustituido, pensamos, por un clon, ni siquiera por uno que tuviera los mismos rasgos descriptibles. Ella lo ama a él, no tan sólo sus propiedades, o a él más allá y por encima de sus propiedades, por muy misterioso que esto sea.⁶⁷ Y se invita al lector a amar de la misma manera. Más aún, es un rasgo notable de la vida humana, tal como las novelas la presentan, que sólo se vive una vez, y en una sola dirección. De tal manera que imaginarse la recurrencia de exactamente las mismas circunstancias y personas es imaginarse que la vida no tiene la estructura que realmente tiene. Y esto cambia las cosas. Tal como Nietzsche señala, al recomendar tal experimento del pensamiento en el contexto de la elección práctica, esto le adjudica un peso a nuestras acciones que la contingencia de la vida raramente le adjudica: el peso de hacer el mundo para toda la eternidad. Por otro lado, Aristóteles sugiere que se pierde un tipo de intensidad: pues él sostiene que la idea de que los hijos que uno tiene (por ejemplo) son “son los únicos que uno tiene” es una parte constitutiva importante del amor que uno siente por ellos, y que sin esta idea de lo irremplazables que son se socava una gran parte del valor y de la fuerza motriz del amor. La ausencia de esta intensidad en una sociedad (la *polis* ideal de Platón) nos brinda, sostiene él, una razón suficiente para rechazarla como norma.⁶⁸ Maggie, entonces, tiene que aceptar que es parte de su amor el que no haya un sustituto cualitativamente similar que sea aceptable; y que es una parte de su situación humana el que estas mismas cosas no van a suceder otra vez; que hay tan sólo un padre para ella y que sólo vive una vez. De tal manera que lo universalizable no determina, según parece, todas las dimensiones de la elección; y hay silencios del corazón dentro de los cuales sus requisitos no pueden y no deben ser escuchados. (Ver también **Discernment** y la nota final de **Finely Aware**).

67. Mucho depende aquí de la concepción del individuo y lo que ésta incluya como esencial: para un análisis del misterio y de la dificultad en la que nos encontramos aquí, *cf.* **Love and the Individual**.

68. NIETZSCHE. *The Gay Science*. Traducción de W. Kaufmann. Nueva York, 1974, sección 341. (En español *La gaya ciencia*). Ver el análisis de esta posición en KUNDERA, Milan. *La insoponable levedad del ser*. Para la posición aristotélica *cf.* *Política* 1262b22-3, discutida en **Discernment** y en el capítulo 12 de *Fragility*.

Estas reflexiones sobre el amor nos conducen directamente al tercer asunto importante de la concepción aristotélica.

3. El valor ético de las emociones⁶⁹

“Pero las novelas representan y activan las emociones: así que nuestras relaciones con ellas están desfiguradas por la irracionalidad. No es probable, por tanto, que contribuyan a la reflexión racional”. No hay una objeción tan frecuente como ésta contra el estilo literario, y ninguna otra ha sido tan perjudicial para sus afirmaciones. Las emociones, se dice, no son confiables, son animales y seductoras. Nos alejan de la reflexión fría, que es la única capaz de brindarnos un juicio considerado.⁷⁰ Ciertamente, la novela como forma asume un compromiso con las emociones; su interacción con los lectores tiene lugar principalmente a través de ellas. Así que hay que confrontar este desafío.

Un propósito central de estos ensayos es cuestionar esa noción de racionalidad y proponer, con Aristóteles, que la razón práctica desprendida de las emociones no es suficiente para la sabiduría práctica; que las emociones no sólo no son menos confiables que los cálculos intelectuales, sino que con frecuencia son más confiables, y son menos engañosamente seductoras. Pero antes de poder avanzar mucho en esta cuestión, es muy importante anotar que la objeción tradicional consiste en realidad en dos objeciones, que se han confundido en algunas versiones contemporáneas del debate. Según una versión de la objeción, las emociones no son confiables y distraen porque no tienen nada que ver con el conocimiento. Según la segunda objeción, tienen mucho que ver con el conocimiento, pero materializan una visión del mundo que es en realidad falsa.

Según la primera posición, entonces, las emociones son ciegas reacciones animales, parecidas o idénticas a las sensaciones corporales, que por naturaleza no se mezclan con el pensamiento, no discriminan y son impermeables al razonamiento. Esta versión de la objeción se apoya en una concepción muy empobrecida de la emoción, que no resiste mayor escrutinio. Aunque ha tenido cierta influencia, ya ha sido rechazada enfáticamente por la psicología cognitiva, la antropología, el psicoanálisis e incluso la filosofía, para no mencionar nuestra propia noción de la vida.⁷¹ Independientemente de cuánto se diferencien

69. En *Discernment* se presenta un argumento paralelo acerca de la imaginación, de nuevo con referencia a Aristóteles: una elaboración completa de su posición lo exige.

70. Este argumento que empieza, en la tradición filosófica occidental, con el ataque de Platón a la retórica en el *Gorgias*, ha sido influyentemente continuado por Locke (cfr. nota 8) y Kant. Resúmenes logrados de algunas de estas tradiciones de argumentación se encuentran en BLUM, *Friendship, Altruism* (cfr. nota 61) y en LUTZ, C. *Unnatural Emotions*. Chicago, 1988.

71. Para distintos tipos de crítica a esta posición, ver, en antropología, Lutz, y R. Harré, ed. *The Social Construction of Emotions*. Oxford, 1986; en psicoanálisis, el trabajo de Melanie Klein; en la psicología cognitiva, entre otros, el trabajo de James Averill (cfr. Harré, ed, artículo introductorio); en filosofía, DE SOUSA, R. *The*

estas disciplinas en el resto del análisis de emociones tales como el miedo, el dolor, el amor y la lástima, están de acuerdo en que estas emociones están estrechamente relacionadas con creencias, en forma tal que una modificación de las creencias produce una modificación de la emoción. Al llegar a esta conclusión están regresando, de hecho, a la concepción de emoción que Aristóteles compartía con la mayoría de los filósofos griegos, porque todos ellos sostenían que las emociones no son simplemente oleadas ciegas de afecto que se reconocen y se diferencian unas de otras tan sólo por su calidad sentida; más bien son respuestas discriminatorias, estrechamente vinculadas a creencias sobre cómo son las cosas y qué es importante.⁷² Sentir ira no es lo mismo que sentir apetito corporal. El hambre y la sed parecen ser bastante resistentes a los cambios de creencia, pero la ira parece exigir y basarse en una creencia de que uno ha sido agraviado o perjudicado de alguna manera significativa por la persona hacia quien se dirige la ira. Puede esperarse que al descubrir que es falso lo que se creía (que el suceso en cuestión no sucedió, o que el perjuicio al fin de cuentas fue trivial, o que no fue causado por esa persona) se quite también la ira contra esa persona. Sentir dolor presupone, de manera similar, una familia de ideas respecto de las circunstancias personales: que ha habido una pérdida, y que esa pérdida es de algo que tiene valor. Una vez más, un cambio en las creencias relevantes, bien sea sobre lo que ha sucedido o sobre la importancia que tiene, probablemente alterará o eliminará la emoción. El amor, el dolor, el temor, y las emociones relacionadas con ellas, están todas basadas en creencias, de manera similar: todas implican la aceptación de ciertas nociones de cómo es el mundo y de lo que es importante.

Hay varias posiciones que se diferencian sutilmente unas de otras (tanto en el análisis antiguo como en la literatura contemporánea) acerca de la relación precisa entre emociones y creencias. Pero las más importantes consideran que aceptar una cierta creencia o varias creencias es al menos la condición necesaria para la emoción y, en muchos casos, parte constitutiva de lo que ella es. Más aún, las versiones más poderosas alegan incluso que si uno *realmente* acepta o introyecta cierta creencia, también sentirá la emoción: la creencia es suficiente para la emoción; la emoción, necesaria para la creencia plena. Por ejemplo, si una persona cree que X es la persona más importante en su vida y que X acaba de morir, entonces sentirá dolor. Si no lo siente es porque de alguna manera no ha comprendido del todo o no ha captado la dimensión de lo sucedido o está reprimiendo estos hechos. De igual manera, si Y dice que la justicia racial es algo que le importa mucho y también que un ataque por motivos racistas acaba de tener lugar ante sus ojos, y sin embargo no siente furia de ningún tipo, esto nos llevará a su vez a dudar de la sinceridad o de lo que Y proclama como creencia o de la negación de su emoción.⁷³

Rationality of Emotion. Cambridge, Mass, 1987; WILLIAMS, B. *Morality and the Emotions*, en: *Problems of the Self* (cfr. nota 41). Una colección buena de trabajos recientes de varias disciplinas es *Explaining Emotions*. Ed. A. Rorty. Berkeley, 1980.

72. Para esto, cfr. *Fragility*, Interludio 2; **The Stoics on the Extirpation y Narrative Emotions** en *Love's Knowledge*.

73. Para un análisis más extenso de esto, y del concepto de creencia que implica, cfr. **The Stoics**.

Porque las emociones tienen esta dimensión cognitiva en su estructura misma, es muy natural que las veamos como parte inteligente de nuestra agencia ética, que responden a las operaciones de la deliberación y esenciales para completarlas. (*La intelligenza d'amore* de la que habla Dante no es la captación intelectual de una emoción; es una comprensión que no está a disposición del que no ama, y el amar en sí es parte de ella). En esta posición habrá ciertos contextos en los cuales la búsqueda de un razonamiento intelectual independiente de las emociones impedirá llegar a un juicio racional completo, al impedir, por ejemplo, un acceso al dolor, o al amor que se siente, y que es necesario para comprender en su totalidad lo que ha sucedido cuando muere una persona amada. Las emociones pueden, por supuesto, no ser confiables, al igual que las creencias. Las personas pueden enfurecerse a causa de creencias falsas respecto de los hechos o de su importancia; también puede ser que las creencias relevantes sean ciertas, pero injustificadas, o tanto falsas como injustificadas. En **Narrative Emotions** se argumenta que ciertas categorías emocionales –en aquel caso concreto, la culpa por el propio nacimiento y la propia corporeidad– son siempre irracionales y no confiables, en cualquier caso que surjan. Pero el hecho de que haya creencias irracionales no ha conducido casi nunca a que los filósofos eliminen todas las creencias del razonamiento práctico. Así que no es muy fácil entender por qué cuando las emociones fallan de manera paralela, esto conduce a que se les descarte. Y la posición aristotélica sostiene, de hecho, que con frecuencia son más confiables en la deliberación que los juicios intelectuales distantes, puesto que las emociones encarnan algunas de las nociones más profundamente arraigadas de lo que tiene importancia, nociones que pueden fácilmente perderse de vista en el proceso del razonamiento intelectual.⁷⁴

Esto nos lleva a la segunda objeción. Porque si bien los más grandes escritores sobre la emoción de la tradición occidental (Platón, Aristóteles, Crisipo, Dante, Spinoza, Adam Smith) están de acuerdo en encontrar en las emociones esta dimensión cognitiva, y aunque todos niegan que sean por naturaleza no confiables en la manera en que lo sostiene la primera objeción aquí mencionada, algunos de ellos sin embargo nos siguen recomendando dejar las emociones por fuera del razonamiento práctico, o incluso deshacernos del todo de ellas. Las objeciones de Platón, de los estoicos y de Spinoza son muy diferentes de las objeciones que identifican las emociones con sentimientos corporales; sin embargo, ellos también destierran las emociones de la filosofía. ¿Por qué motivos? Porque creen que los juicios sobre los que se basan la mayoría de las emociones son *falsos*. **Transcending** explora esta cuestión en detalle, así como mis trabajos sobre filosofía griega que se relacionan con esto. Pero el núcleo de la objeción es que las emociones implican juicios de valor que les adjudican un gran valor a cosas incontroladas por fuera del agente; son, entonces, reconocimientos del carácter finito e imperfectamente controlado de la vida humana. (Por esta misma razón Agustín sostenía, en contra de los estoicos, que las emociones eran esenciales para la vida cristiana). En otras palabras, desechar las

74. Cfr. **Discernment** en *Loves Knowledge* y el capítulo 3 sobre Creonte de *Fragility*, también cfr. DIAMOND, C. **Anything but Argument?** En: *Philosophical Investigations*. No. 5, 1982, p. 23-41.

emociones no tiene nada que ver, en este caso, con el hecho de que son “irracionales” en el sentido de “no cognitivas”. Se les considera partes del razonamiento que son en realidad falsas, vistas desde la perspectiva de ciertas aspiraciones a la auto-suficiencia. Pero esas aspiraciones y las posiciones que las apoyan pueden cuestionarse, tal como se hace en este ensayo. Y si se adopta una noción distinta de la situación y de los fines apropiados del ser humano, las emociones volverán como reconocimientos necesarios de algunas verdades importantes acerca de la vida humana.

Nada en este proyecto debe tomarse (repito) como que implique un fundacionalismo acerca de las emociones.⁷⁵ Éstas pueden ser injustificadas o falsas, tal como pueden serlo las creencias. No son fuentes auto-certificadoras de la verdad ética. Pero este proyecto sí quiere mostrar que la primera objeción es inadecuada, mostrando la riqueza de conexiones entre emoción y juicio. Y a través de esta exploración del amor y de otros apegos precarios muestra una concepción ética que está en desacuerdo con las de los autores de la segunda objeción, y muestra esa noción de la vida como buena.⁷⁶

Esto nos lleva al cuarto y último elemento de la concepción aristotélica, en cierta medida el más fundamental de todos.

75. Para una crítica de esta idea, *cf.* *Narrative Emotions and Love's Knowledge* en *Love's Knowledge*.

76. La reivindicación de las emociones en el razonamiento práctico ha sido, por razones culturales obvias, un tema prominente en la escritura feminista contemporánea; *cf.* por ejemplo, GILLIGAN, C. *In a Different Voice*. Cambridge, Mass, 1982. El argumento de este libro tiene muchos puntos en común con este y otros trabajos feministas, presentando las cuestiones como algo importante para todos los seres humanos que quieran vivir bien.

Recientemente se ha estado desarrollando un corpus interesante de trabajos que se ocupan del papel de las emociones en el derecho y en el juicio legal. Dos ejemplos diferentes son, GEWIRTZ, Paul. *Aeschylus Law*, en: *Harvard Law Review*, No. 101, 1988, p. 1043-55 y MINOW L., Martha; SPELMAN V., Elizabeth. *Passion for Justice*, en: *Cardozo Law Review*, No. 10, 1988, p. 37-76. Ambos artículos se ocupan en profundidad del papel de la literatura y del estilo literario en el derecho, y ven la conexión de esta cuestión con la cuestión del papel de las emociones. (No es casualidad que ambos se ocupen también del feminismo. La elocuente conclusión de Gewirtz junta estos dos intereses:

..Pero, si bien las emociones no racionales pueden distorsionar, engañar o encandilar incontroladamente, ellas tienen valor en sí mismas y pueden también abrir, aclarar y enriquecer el entendimiento. Los valores y logros de un sistema legal –y de los abogados, jueces y ciudadanos involucrados en un sistema legal– están configurados por lo que las emociones permiten. Estas observaciones sugieren una relación importante entre el derecho y la literatura que raramente se hace explícita. La literatura puede exigir lo que exige de nosotros justamente porque alimenta los tipos de entendimiento humano que no se obtienen únicamente a través de la razón, sino que involucran también la intuición y la emoción. Si, como sugiere la *Orestíada*, la ley implica elementos no racionales y requiere las formas más comprensivas de entendimiento, la literatura puede tener una función importante en el desarrollo de un abogado. La inclusión de las Furias dentro del orden legal –una inclusión que representa el enlazamiento de las esferas de lo emocional a la ley– conecta la literatura con el derecho y subraya el lugar especial que puede tener la literatura para desarrollar la mente legal a su estadio de riqueza y complejidad plenas. (p. 1050).

Para esto, *cf.* también BOYD W, James. *The Legal Imagination*. Chicago, 1973; *When Words Lose their Meaning*. Madison, Wisc, 1984 y *Heracles' Bow*. Chicago, 1985.

4. La relevancia ética de sucesos incontrolados

En la querrela antigua, la poesía dramática recibió reprimendas por implicar, en la forma en que construía sus argumentos, que los eventos que le suceden a los personajes sin que ellos tengan la menor culpa tienen una importancia considerable para la calidad de la vida que lograrán llevar, y que posibilidades similares se hallan presentes en las vidas de los espectadores. Tanto los que defendían como los que atacaban lo literario estaban de acuerdo en que la consideración que se le daba al argumento expresaba, en sí misma, una concepción ética que estaba en desacuerdo con la noción socrática (aceptada por Platón en el ataque a la tragedia en la *República*) de que a una persona buena no se le puede hacer daño. Lo mismo parece regir también para nuestros ejemplos más modernos de ficción. La estructura de estas novelas, como miembros y extensiones de ese género trágico, ha incorporado un énfasis en la significación que tiene, para la vida humana, lo que pasa así no más, la sorpresa, el infortunio. James conecta su interés propio por la contingencia con el de la tragedia antigua, refiriéndose a la compasión y al temor de los personajes ante su situación. (Y sus lectores han de ser “participantes por medio de una consideración afectuosa”, considerando que los acontecimientos son importantes, incluso tal como lo hacen los personajes). Proust nos dice que una de las finalidades primordiales del arte literario es mostrarnos momentos en los cuales el hábito se ve interrumpido por lo inesperado y generar en el lector un incremento similar de sentimiento verdadero y sorprendido. Ambos autores consideran que la capacidad de penetración de sus textos depende de este poder para presentar tales acontecimientos no controlados como algo importante para los personajes, y hacer que también le importen al lector. Y la concepción aristotélica sostiene que una comprensión correcta de las formas en que la aspiración humana a vivir bien puede verse afectada por eventos no controlados es, efectivamente, una parte importante del entendimiento ético, y no, como le parece al platónico, un engaño.⁷⁷

La concepción aristotélica contiene una noción de aprendizaje que sirve para apoyar las pretensiones de la literatura. Porque aquí, la enseñanza y el aprendizaje no implican sencillamente el aprendizaje de reglas y principios. Una gran parte del aprendizaje tiene lugar en la experiencia de lo concreto. Este aprendizaje experiencial, a su vez, requiere que se cultiven la percepción y la sensibilidad: la capacidad de leer una situación y distinguir lo que es relevante para el pensamiento y para la acción. Esta tarea activa no es una técnica; se aprende con un guía y no con una fórmula. James argumenta plausiblemente que las novelas ejemplifican y ofrecen este aprendizaje: lo ejemplifican en los esfuerzos de los personajes y del autor, lo engendran en el lector, poniendo en escena una actividad similarmente compleja.⁷⁸

77. Cfr. *Fragility*, caps. 8-12.

78. Sobre el aprendizaje, cfr. *Discernment* y *Finely Aware* en *Love's Knowledge*.

Las novelas responden a la posición aristotélica ante el aprendizaje práctico de otra manera más. La posición aristotélica insiste en que los lazos de amistad estrecha o amor (como los que unen a los miembros de una familia o a amigos muy cercanos) son importantes en todo el asunto de convertirse en un buen perceptor.⁷⁹ Al confiar en la guía de un amigo y permitir que los propios sentimientos se comprometan con la vida y las elecciones de esa otra persona uno aprende a ver aspectos del mundo que había perdido previamente. El deseo de compartir una forma de vida con un amigo motiva este proceso. (Vemos esto en los Assingham, que encuentran la base de una percepción compartida de su situación a través del deseo amoroso de habitar la misma imagen, de poner a disposición las capacidades de cada cual para el otro). James hace énfasis en que no sólo las relaciones que se representan en las novelas, sino también la relación misma de lectura de la novela tiene este carácter. Algunos personajes, y sobre todo la noción de vida revelada en el texto en su totalidad se convierten en nuestros amigos a lo largo de la lectura, “participantes por medio de una consideración afectuosa”. Confiamos en su guía y vemos, por un tiempo, el mundo a través de sus ojos, incluso si, como en el caso de Steerforth en Dickens, nos vemos llevados, por amor, a salirnos de los límites del juicio moral recto.

Uno podría, si fuera un escéptico, sorprenderse ante esto, pensar que el amor distorsiona tanto, o más, de lo que revela. Pero los ensayos surgen de una experiencia en la que la capacidad que el amor tiene de iluminar ha sido una realidad marcada. Esto se ve en los ensayos, en formas abiertamente autobiográficas, en la forma en que mi amor por mi hija y la visión que tiene mi hija de Steerforth me llevaron a revisar la concepción de la conexión entre amor y moralidad; en la forma en que los cambios de posición de Hilary Putnam iluminaron, a través de la amistad (lo que no equivale a decir que hay acuerdo, sino algo más profundo que el acuerdo), mis propias posiciones cambiantes sobre la vida política. Esto se ve, también, en la forma en que otras figuras y acontecimientos, no nombrados, ausentes, toman forma en el texto y conducen el texto hacia sus percepciones. Pero sobre todo, esto se ve en la historia de mi relación con las novelas, una relación que empezó antes que casi cualquier otro amor y que es un amor tan íntimo como cualquier otro. El desarrollo de la historia de estas relaciones es la historia, también, del despliegue del pensamiento; es la configuración de la simpatía.

F. Novelas, ejemplos y vida

Ya me referí a la novela como un agente especialmente útil para la imaginación moral, como la forma literaria que nos revela más directamente la complejidad, la dificultad y el interés de la vida en sociedad, y que mejor nos instruye en nuestra variedad y contradicción humanas.

TRILLING, Lionel. *The Liberal Imagination*

79. Cfr. *Fragility*, cap. 12 y Sherman (cfr. nota 61).

Uno puede conceder que se requiere otro tipo de texto, diferente del tratado abstracto, si queremos investigar clara y plenamente lo que afirma la concepción aristotélica, tanto por lo que un tratado puede y no puede afirmar, como por lo que hace o deja de hacer con su lector y por él. Y sin embargo uno puede estar mucho menos seguro de que los textos requeridos sean novelas. Aquí surgen varias preguntas: ¿por qué estas novelas y no otras? ¿Por qué novelas y no obras de teatro? ¿O biografías? ¿Historias? ¿Poesía lírica? ¿Por qué no ejemplos de filósofos?, pero sobre todo, como dice Stretcher en la obra de James, ¿por qué no “la pobre vidita de siempre”?

Aquí debemos insistir una vez más en que lo que tenemos en nuestras manos es una familia de indagaciones; y que no todas nuestras preguntas, ni siquiera sobre cómo vivir, podrán ser igualmente bien buscadas en exactamente los mismos textos. Si, por ejemplo, queremos pensar sobre el papel de la creencia religiosa en ciertas vidas que podemos llevar, ninguna de las novelas que hemos elegido aquí será de gran ayuda, con excepción de la de Beckett, y ésta tan sólo de manera bastante restringida. Si queremos reflexionar acerca de las diferencias de clase, o acerca del racismo, o acerca de nuestra relación con sociedades distintas a la nuestra, de nuevo, estas novelas en particular no serán suficientes, aunque, tal como se sostiene en **Discernment**, la mayoría de las novelas se concentra de alguna manera en nuestra común humanidad a través de sus estructuras de amistad e identificación, y en esa medida contribuyen a llevar a cabo esos proyectos. La selección de textos expresa mi preocupación por ciertas cuestiones y no pretende dirigirse a todos los asuntos importantes.⁸⁰ (Algunas ideas curriculares en relación con mi posición se encuentran en la nota final de **Perception and Revolution**).

También debemos insistir en que no todas las novelas, y no únicamente la novela, resultan ser apropiadas, incluso para esta pequeña porción del proyecto. No todas las novelas son apropiadas por las razones que sugieren James y Proust en sus críticas a otros autores de novelas. James ataca la postura omnisciente del narrador en George Eliot como una falsificación de nuestra posición humana. Indica también que los resortes convencionales del interés dramático a los que se recurre en tantas novelas pueden, si no tenemos algo de cuidado, corromper nuestra relación con nuestra vida diaria, con sus búsquedas más rutinarias por la precisión de pensamiento y sentimiento, sus esfuerzos

80. Por supuesto, tampoco pretenden representar los únicos lugares a los que se pueda acudir para entender estas cuestiones. Es obvio que me he limitado tan sólo a una pequeña parte de una tradición literaria; pero con esto no quiero implicar que no haya otras tradiciones, otras perspectivas, cuya inclusión sería muy importante para completar esta indagación. Y si uno pasa de estas cuestiones a otras, es aún más importante recordar esto. Pues habrá cuestiones cuya investigación será esencial para la compleción de nuestro proyecto dialéctico, y que no podrían estudiarse bien usando únicamente textos literarios que pertenezcan a la tradición de literatura alta de Europa y Norte América. Necesitaremos, antes de que nuestro proyecto haya avanzado mayor cosa, entender de la mejor manera posible las formas de vida de otras personas muy distintas a nosotros, de minorías y grupos oprimidos en nuestra sociedad. Y aun cuando no acepto que las obras que se estudian aquí están condenadas a la estrechez y a la parcialidad por causa de su origen, es razonable suponer que una investigación precisa y plena de tales cuestiones requeriría acudir, también, a textos de otro origen.

mucho menos dramáticos por ser justos.⁸¹ El Marcel de Proust critica gran parte de la escritura literaria que encuentra, y sostiene que no se preocupa suficientemente por la profundidad psicológica. Tanto Proust como James escriben de una manera que se concentra en los pequeños movimientos del mundo interior. De tal manera que la elaboración que yo desarrollo con referencia a ellos no puede extenderse automáticamente a todos los novelistas. Por otro lado, creo que James tiene argumentos sólidos para la posición de que la novela, entre todos los géneros disponibles, es la que mejor ejemplifica lo que el llama “la moralidad proyectada”.⁸² He introducido algunas de estas conexiones entre la estructura de la novela y los elementos de la posición aristotélica; los ensayos las desarrollan más ampliamente.

No sólo las novelas resultan apropiadas, pues (y de nuevo tan sólo con respecto a estas cuestiones en particular y a esta concepción) también muchos dramas serios son pertinentes, así como algunas biografías e historias –siempre y cuando estén escritas en un estilo que les preste suficiente atención a la particularidad y a la emoción, y siempre y cuando comprometan a sus lectores en actividades relevantes de buscar y sentir, especialmente de sentimiento en lo que se refiere a sus propias posibilidades así como a las de los personajes–. En un caso (**El conocimiento del amor**) encuentro en un cuento suficiente complejidad estructural para las cuestiones que estoy investigando ahí. La poesía lírica me parece que plantea otras cuestiones. Son importantes para la continuación del proyecto más amplio; pero se las debo dejar a aquellos que están más comprometidos que yo en el análisis de poemas. Dejo también para una indagación futura el papel ético de la comedia y la sátira, tanto en la novela como en otros géneros.

Pero es probable que el filósofo esté menos preocupado por estas cuestiones de género literario que por una pregunta previa: ¿por qué una obra literaria? ¿Por qué no podemos investigar todo lo que queremos utilizando ejemplos complejos como aquéllos que los filósofos morales saben inventar tan bien? En respuesta, debemos insistir en que el filósofo que plantea esta pregunta no se ha dejado convencer por el argumento expuesto hasta ahora de que hay una conexión íntima entre la forma literaria y el contenido ético. Los ejemplos de filósofos sistemáticos carecen casi siempre de particularidad, de interés emotivo, de una argumentación absorbente, de la variedad y el grado de indeterminación que tienen las buenas obras de ficción; tampoco tienen esa manera que tiene la buena ficción de hacer del lector un amigo y un participante; y hemos dicho que es justamente por gracia de estas características estructurales que la ficción puede desempeñar el papel que tiene en nuestras vidas reflectivas. Como dice James, “El retrato del estado expuesto

81. Cfr. **Flawed Crystals**; y mi **Comment on Paul Seabright**, en: *Ethics*. No. 98, 1988, p. 332-40.

82. Cfr. nota 7. Visiblemente estoy limitando mi discusión a las formas de expresión *verbal* disponibles, y no estoy siquiera intentando mostrar las relaciones de lo verbal y lo pictórico, lo musical, etc.

y enredado es lo que se requiere".⁸³ Si los ejemplos reúnen estas características, entonces son a su vez obras literarias.⁸⁴ Algunas veces una ficción muy corta resultará suficiente como vehículo de la investigación de aquello que estamos investigando en el momento; algunas veces, como en *Flawed Crystals* (en donde nuestra indagación se ocupa de lo que puede llegar a suceder en el curso de una vida relativamente larga y compleja), necesitamos la extensión y la complejidad de la novela. En ninguno de los dos casos, sin embargo, sería suficiente si se sustituyera con ejemplos esquemáticos. (Esto no quiere decir que hay que desecharlos totalmente, pues tiene otro tipo de utilidad, especialmente en relación con otras posiciones éticas).

Podemos agregar que los ejemplos, al organizar las cosas sistemáticamente, les señalan a los lectores lo que deben notar y encontrar relevante. Los ejemplos les entregan la descripción ética notoria. Esto quiere decir que una gran parte del trabajo ético está hecho, el resultado está "masticado". Las novelas son más abiertas, le muestran al lector lo que es buscar la descripción apropiada y por qué importa esta búsqueda. (Y sin embargo no son tan abiertas como para impedir que tome forma el pensamiento del lector). Al mostrar el misterio y la indeterminación de "nuestra aventura presente", caracterizan la vida de manera más rica y verdadera –de hecho, más precisa– de lo que podría hacerlo un ejemplo carente de estos rasgos, y suscitan en el lector un tipo de trabajo ético más apropiado para la vida.

¿Pero por qué no entonces la vida misma? ¿Por qué no investigar lo que queremos investigar viviendo y reflexionando sobre nuestras vidas? ¿Por qué, si lo que queremos estudiar es la concepción ética aristotélica, no lo hacemos sin textos literarios, sin textos de ningún tipo, o mejor aún, con los textos de nuestras vidas puestos ante nosotros? Lo primero que hay que decir aquí es que, por supuesto, también hacemos eso, tanto de manera independiente de la lectura de las novelas como (según sostiene Proust) en el proceso mismo de lectura. En cierta medida, Proust tiene razón cuando afirma que el texto literario es un "instrumento óptico" a través del cual el lector se convierte en un lector de su propio corazón. Pero, en ese caso, ¿por qué necesitamos tales instrumentos ópticos?

Aristóteles ya planteaba una repuesta obvia a esto: nunca hemos vivido lo suficiente. Nuestra experiencia, sin la ficción, es demasiado limitada y estrecha. La literatura la extiende, nos hace reflexionar y pensar sobre cosas que de otra manera estarían demasiado

83. JAMES, H. AN65. Respecto de la posición de James sobre la moralidad, *cfr.* también CREWS, F. *The Tragedy of Munnors: Moral Drama in the Later Novels of Henry James*. New Haven, Conn, 1957.

84. El uso de ejemplos en *The Sovereignty of God* de Iris Murdoch se acerca a esto. Otros filósofos que empiezan a aproximarse a este grado de complejidad son, Bernard Williams (*cfr.* nota 40); NAGEL, Thomas. *Mortal Questions*. Cambridge, 1979; y THOMPSON, Judith Jarvis. *Rights, Restitution, and Risk: Essays in Moral Theory*. Cambridge, Mass, 1986.

distantes para sentir las.⁸⁵ No se debe subestimar la importancia de esto tanto para la moral como para la política. *The Princess Casamassima* representa la imaginación del lector de novelas —a mi manera de ver, con razón como un tipo de imaginación muy valiosa en la vida política (así como en la privada), que siente simpatía por una amplia gama de intereses y aversión por ciertas formas de negar lo humano. Cultiva estas simpatías en sus lectores.

Podemos aclarar y extender este punto haciendo énfasis en que las novelas no funcionan, dentro de este proyecto, como obras de vida “prima”; son descripciones interpretativas, íntimas y cuidadosas. Todo vivir es un interpretar; toda acción requiere que se vea el mundo *como* una cosa u otra. Así que en este sentido ninguna vida es “materia prima”, y (tal como sostienen James y Proust) a lo largo de todo nuestro vivir somos, de alguna manera, creadores de ficciones. La cuestión es que en la actividad de la imaginación literaria se nos lleva a imaginar y a describir con mayor precisión, concentrando nuestra atención en cada palabra, sintiendo cada evento más intensamente, mientras que gran parte de la vida real pasa sin esta conciencia realzada, y por tanto, no se vive, en cierto sentido, plena o profundamente. Ni James ni Proust piensan que la vida común es normativa, y en esto concuerda la concepción aristotélica: mucho en ella es obtuso, rutinario, incompleto en lo sensible. De tal manera que la literatura es una extensión de la vida, no sólo horizontalmente, al poner al lector en contacto con acontecimientos o lugares, personas o problemas que él o ella no habrían tenido oportunidad de encontrar o ver, sino también es una extensión vertical, por así decirlo, que le da al lector experiencias más profundas, agudas y precisas que gran parte de lo que sucede en la vida.

A este punto le podemos agregar otros tres puntos que tienen que ver con nuestra relación como lectores con el texto literario y las diferencias entre esa relación y otras en las que nos compromete la vida. Tal como afirma James con frecuencia, leer una novela nos pone en una posición que es a la vez igual y distinta a la que ocupamos en la vida; igual, en cuanto estamos comprometidos emocionalmente con los personajes, participamos de su actividad, y somos conscientes de lo incompletos que somos; distinta, en cuanto estamos libres de ciertas causas de distorsión que con frecuencia dificultan nuestras deliberaciones en la vida real. Puesto que no es nuestra historia, no nos encontramos enredados en el “fuego vulgar” de nuestros celos o iras personales ni en la a veces engeguedora violencia del amor. Una actitud estética preocupada por lo ético puede por ende mostrarnos el camino. También lo ve así el Marcel de Proust, y lo expresa en una afirmación mucho más radical (que tal vez, por eso mismo, es menos convincente): que es tan sólo en relación con el texto literario, y nunca con la vida, como podemos tener una relación caracterizada por un genuino altruismo y por un genuino reconocimiento de la otredad del otro. Nuestra lectura de Dickens complica este punto, como ya lo veremos, pero no lo elimina. Hay algo en el acto de la lectura que es ejemplarizante para la conducta.

85. Estoy pensando en las afirmaciones de Aristóteles, tanto en *Retórica* como en *Poética*, acerca de la relación entre nuestro interés por la literatura y nuestro amor por aprender: *cfr. Fragility*, Interlude 2.

Además, otra forma en la que la aventura de la lectura es ejemplarizante es en el hecho de que agrupa a sus lectores. Y, tal como anota Lionel Trilling, los agrupa de una manera especial, una manera que es constitutiva de un tipo especial de comunidad: una en la que el imaginar, el pensar y el sentir de cada persona se respetan por ser moralmente valiosos.⁸⁶ La empresa dialéctica aristotélica se caracteriza como un esfuerzo social o comunal en el que las personas que van a compartir una forma de vida tratan de ponerse de acuerdo en la concepción según la cual pueden vivir juntas. El escrutinio solitario que hace cada persona de su experiencia puede ser, pues, una actividad demasiado íntima y que no es compartible, de tal manera que no facilita tal tipo de conversación compartida, especialmente si tomamos en serio, tal como lo hacen las novelas, el valor moral de la intimidad en lo que se refiere a los pensamientos y sentimientos propios.⁸⁷ Necesitamos, pues, textos que podamos leer juntos y sobre los que podamos hablar como amigos, textos a los que todos tengamos acceso. La amplia presencia del “nosotros” y la poca del “yo” en las últimas novelas de James es enormemente significativa, en lo que se refiere a la presencia autorial. Una comunidad está constituida por autores y lectores. En esta comunidad no se descuidan ni lo distintivo ni la diferencia cualitativa; se estimula la intimidad y la imaginación de cada cual. Pero al mismo tiempo se insiste en que el objeto de nuestro interés ético es la vida en comunidad.

Hasta ahora he insistido en que la forma y el contenido son inseparables en obras escritas que hayan sido cuidadosamente concebidas. Pero también he defendido las novelas como parte de una búsqueda general que requiere claramente, para ser completada, la descripción explícita de la contribución de las obras literarias y la comparación de su noción de la vida con la que se implica en otros trabajos. Para llevar a cabo esta búsqueda, los ensayos utilizan un estilo que responde a las obras literarias y, hasta cierto punto, continúa sus estrategias, pero también muestran una preocupación aristotélica por la explicación y la descripción explícita. Y varios de los ensayos (especialmente **El conocimiento del amor**) analizan la idea de un estilo filosófico aliado de la literatura, que no sea idéntico al de las obras literarias, pero que dirija la atención del lector hacia los rasgos notables de esas obras, colocando lo que éstas revelan en una relación transparente con otras alternativas, otros textos. Ya se veía en nuestra exposición del procedimiento dialéctico que la comparación entre concepciones se debe organizar con un estilo que no se comprometa enteramente con alguna de ellas, pero ahora vemos que incluso para empezar esa tarea dialéctica, en lo que se refiere a la literatura, necesitamos –incluso antes de llegar a la investigación de concepciones alternativas– un tipo de comentario filosófico que señale explícitamente las contribuciones que pueden hacer estas obras a la indagación sobre nuestro asunto: los seres humanos y la vida humana y su relación con

86. Cfr. *The Liberal Imagination* (cfr. nota 35), esp. vii-viii, prefacio agregado en 1974.

87. Un sutil análisis relacionado con la intimidad en la novela de conciencia es el de D. Cohn, *Transparent Minds*. Princeton, N.J. 1978.

nuestras intuiciones y nuestra noción de la vida.⁸⁸ Las novelas y su estilo, como hemos sostenido, son una parte ineliminable de la filosofía moral, entendida como nosotros la entendemos, pero su contribución se lleva a cabo unida a un estilo que en sí mismo es más explicativo, más aristotélico. Para ser aliado de la filosofía y dirigir al lector a esa variedad y complejidad, en vez de alejarlo de ellas, el estilo aristotélico tendrá que diferenciarse mucho del de una gran parte de los escritos filosóficos con que comúnmente nos encontramos, pues tendrá que ser no reductivo y tener conciencia de su incompletud, y acudir a la experiencia y a los textos literarios como esferas donde se puede buscar la compleción.⁸⁹ Pero tendrá que ser diferente a las novelas si ha de mostrar los rasgos distintivos de éstas en una forma que las contraste con los rasgos de otras concepciones. Tanto las obras literarias como la “crítica filosófica” que las presenta son partes esenciales de la tarea filosófica general.

Esta unión de riqueza literaria y comentario explicativo puede adoptar muchas formas. Algunos autores –Platón y Proust, por ejemplo– incorporan ambos elementos en un todo literario. Otros, como Henry James, suplementan sus obras literarias con un comentario explícito propio. Otros autores del comentario filosófico –desde Aristóteles hasta figuras contemporáneas como Stanley Cavell, Lionel Trilling, Cora Diamond y Richard Wollheim– escriben comentarios sobre obras de arte escritas por otros. No hay normas sobre cómo debe hacerse esto. Depende mucho del grado de capacidad narrativa del filósofo, del tipo y el grado de su compromiso con el proyecto total de investigar concepciones éticas alternativas. Pero en cada caso hay que tener cuidado de que la forma y las pretensiones estilísticas del comentario desarrollen y no socaven las del texto literario. Y no se debe descartar la posibilidad de que el texto literario contenga elementos que saquen al lector completamente de la cuestión dialéctica; ésta puede ser, de hecho, una de sus contribuciones más importantes.

G. Las fronteras de la preocupación ética

¿Y por qué, excepto por tí, siento amor?
¿Aprieto el libro más extremo del hombre más sabio
contra mí, escondidos en mí el día y la noche?

STEVENS, Wallace. *Notes Towards a Supreme Fiction*

Esta indagación toma como punto de partida la pregunta “¿Cómo debemos vivir?”. Y todos los libros que estudio aquí se dirigen, de una manera u otra, a esta cuestión. Pero varios de ellos también tratan del amor; y el amor, o sus secretos, es un tema conector en

88. Richard Wollheim fue el primero en hacerme notar este punto en sus comentarios a *Flawed Crystals*, en: *New Literary History*, No15, 1983, p. 185-92. Cfr. *Finely Aware en Love's Knowledge*, p. 162.

89. Para una exposición más amplia de este punto, cfr. *El conocimiento del amor*, con referencia a William James. Acerca del propio estilo de Aristóteles, cfr. *Fragility, Interlude 2*.

estos ensayos. Esto quiere decir que es necesario preguntarse hasta dónde invitan o permiten las novelas que se las confine dentro de los límites de la cuestión ética, hasta dónde, por otro lado, expresan y seducen al lector hacia una conciencia que la rebasa. En estos ensayos y en las novelas hay una concepción (o concepciones) recurrente de una postura ética, una postura que es necesaria para plantear y responder adecuadamente esa pregunta ética inclusiva. Esta postura suele estar estrechamente ligada a la del autor y la del lector. Nuestra pregunta, en cada caso, debe ser entonces: ¿es esta la postura organizadora de la novela como un todo? O (para plantearlo más dinámicamente) ¿constituye la obra literaria (algunas veces) a su lector como una conciencia que transgrede los límites de esa pregunta? Y si tal es el caso ¿cómo afecta esto la contribución ética de la novela?

La respuesta de cada autor a esta pregunta (y la evaluación que uno haga de esa respuesta, como lector y como crítico) expresará la posición acerca de la relación entre el punto de vista ético y ciertos elementos importantes de la vida humana —especialmente las formas del amor, los celos, la necesidad y el temor— que parecen moverse por fuera de la postura ética y estar potencialmente en tensión con ella y dependerán de ella. Los autores que analizo aquí varían (y tal vez también cambian) de posición respecto de esta pregunta. Y mi propia posición respecto de esta cuestión también ha sufrido un cambio, conduciéndome a concentrarme o a acudir en busca de mayor ilustración a una novela o un autor en lugar de otro, en distintas ocasiones. Para aclarar ciertas preguntas que van a suscitar los ensayos, tomados como un todo, quiero dividir esta evolución en tres períodos (aún cuando en realidad no sean del todo temporalmente separables). Me concentraré en el ejemplo del amor erótico/romántico.

En la primera etapa creía que la postura ética aristotélica era tan inclusiva que abarcaba todos y cada uno de los elementos constitutivos de la vida humana buena, incluyendo el amor. Argumentaba en aquel entonces que si uno se moviera de un entendimiento estrecho del punto de vista moral hacia un entendimiento aristotélico más inclusivo, con su pregunta por la vida humana buena, uno podría pensar y sentir respecto de cualquier cosa que es una parte plausible de la respuesta a esa pregunta, incluyendo el amor apasionado, preguntando cómo se ajusta con otros elementos y cómo podría uno construir una vida equilibrada a partir de ellos. (Señalaba para esto el hecho de que las obras éticas de Aristóteles incluyen muchos aspectos de la vida humana que para Kant y para muchos otros estarían por fuera de la moralidad: contar chistes, la hospitalidad, la amistad, el amor mismo. Todos estos elementos se encuentran firmemente establecidos dentro de la búsqueda de la vida buena tal como Aristóteles la entiende, y pueden ser evaluados y se puede seguir especificándolos en esa búsqueda).

En este período hacía énfasis en el hecho de que la concepción de James de la postura ética parecía ser igualmente inclusiva; que sus novelas constituyen en su lector una conciencia siempre consciente de la relevancia de cada cosa y son modeladas por ella: la fortuna de sus personajes, la estructura del argumento, la forma misma de las

oraciones, los cuales importan para la pregunta sobre la vida humana y cómo vivirla. Esta conciencia tiene presente los elementos no éticos, e incluso antiéticos, de la vida –tales como los celos, el deseo de venganza, y el amor erótico en la medida en que tenga que ver con éstos–. Pero la naturaleza de su conciencia de estos elementos es en sí misma poderosamente ética. Se le exige al lector que observe siempre la relevancia de estos elementos en la “moralidad proyectada” y que los evalúe como elementos (o impedimentos) de la vida humana buena. Mi propia convicción de que la postura ética aristotélica era completa, en tanto es una actitud hacia una variedad de elementos de la vida, era una idea que me guió en la escritura de *Fragility*, y se nota en **Flawed Crystals, Finely Aware y Discernment** (en *Love's Knowledge*), con su la asimilación de Aristóteles y James.

En su comentario escrito a **Flawed Crystals**, Richard Wollheim sostiene que una de las contribuciones notables de la novela a la comprensión de nosotros mismos es la de conducir a sus lectores, en ciertos momentos y de ciertas maneras, “por fuera de la moralidad”, convirtiéndolos en cómplices de proyectos extra-morales, especialmente aquellos basados en los celos y la venganza.⁹⁰ Sostiene que de esta manera la novela, al mostrarnos los límites de la moralidad y sus raíces en actitudes más primitivas, nos muestra algo importante sobre la moralidad que no habríamos podido ver en un tratado sobre moral. Mi réplica a Wollheim en aquella ocasión, en la respuesta que se publicó, fue que nuestra diferencia era puramente verbal, resultado sencillamente de un uso diferente de las palabras “moral” y “ética”. Él estaba usando un entendimiento kantiano más restringido de la moral; yo, un entendimiento aristotélico más amplio. Lo que estaba por fuera de lo ético o lo moral en el primero de los sentidos, era parte de ello en el segundo. Incluso (agregaba) si uno concedía que a ratos *The Golden Bowl* sí le permitía a los lectores echar una mirada a los límites de incluso esta postura más amplia, mostrándoles un amor que es, en su exclusividad, incompatible con una conciencia delicada y una responsabilidad enriquecida, e incluso si la novela, de hecho, hasta cierto punto compromete a los lectores en la parcialidad de visión culpable de ese amor, de todas maneras lo hace de tal forma que siempre les permite mantener una conciencia clara de aquello que los personajes pierden de vista; y así la novela se queda siempre dentro de la postura ética.

Durante una segunda etapa mantuve más o menos una actitud constante ante la lectura de James y sus rasgos éticos, pero expresé una actitud diferente ante el amor y su relación con el punto de vista ético aristotélico. O mejor, desarrollé más en profundidad algunos elementos de mi posición que ya habían sido sugeridos en mi lectura del final de *The Golden Bowl*, aunque no estaban incluidos en mi réplica a Wollheim. Aquí hacía énfasis en que ciertas relaciones humanas significativas, sobre todo el amor erótico, exigen una cierta consideración que está en tensión profunda y omnipresente con el punto de vista ético, incluso cuando se entiende éste en la manera amplia de James y Aristóteles. La necesidad que tiene la relación a la vez de exclusividad y de intimidad se considera

90. Wollheim (cfr. nota 88).

éticamente problemática, puesto que aún el entendimiento aristotélico inclusivo de la postura ética hace énfasis en la relación de esa postura con una consideración amplia e inclusiva y con aclaración pública de las razones. Así, sobre todo en **Perceptive Equilibrium** (y en las secciones de **Steerforth's Arm** que tratan de Adam Smith y de James) sostengo, siguiendo a James y a Strether, que hay una tensión omniabarcadora entre el amor y lo ético, y entre el tipo de consideración que cada cual requiere. Una vida que busque incluir ambos no puede aspirar a una condición de balance o equilibrio, únicamente a una oscilación intranquila entre la norma ética y este elemento extraético. (Este punto se presenta por primera vez en las breves anotaciones al final de la lectura de *The Golden Bowl* en **Flawed Crystals** en lo referente a la necesidad de improvisar cuando se trata de decidir en qué situación seguir la norma de conciencia delicada y en cuál abandonarla). En cuanto a James, mi argumento era que él coloca a sus lectores en el punto de vista que es más favorable para la moralidad, convirtiéndolos en aliados de Strether y mostrando el punto de vista de Strether como el fruto a su vez de su propio compromiso con la literatura. Pero James complica el apego del lector a Strether lo suficiente como para que perciba, en los márgenes de la novela, el silencioso mundo del amor, y como para que se pregunte a partir de eso si un bien humano más completo no sería más bien la "oscilación perceptiva", y no el "equilibrio perceptivo". En esta medida, la novela no contendría en sí una representación de ese bien humano completo.

En este período no insistía en la contribución positiva que puede hacer el amor al entendimiento moral. Lo veía como parte de un vida humana completa, pero como una parte que era más subversiva que útil, en lo que se refiere a la posición ética misma. Aquí perdí de vista los argumentos contenidos en la lectura del *Fedro* de Platón que aparecen en el capítulo 7 de *Fragility*, que argumentaban que la "locura" del amor es esencial no sólo para una vida plena, sino también para el entendimiento y la búsqueda del bien, o perdí la confianza en ellos. En **Love and the Individual** registraba estos argumentos, pero con cierto escepticismo, y la absorción evidente de esa heroína en el rostro y la forma de un individuo particular se *muestra* incompatible con intereses éticos más amplios, aun cuando ella *hable* mucho sobre intereses éticos.

Hay otro argumento que influyó sobre mí en aquella época y ayuda a explicar mi énfasis en la brecha entre el amor y la consideración ética. Este argumento se menciona brevemente en **Flawed Crystals** y en **Perceptive Equilibrium** en las referencias a los celos, pero no está desarrollado en profundidad, aun cuando era un tema importante en la réplica de Wollheim a **Flawed Crystals**; está trabajado en detalle en un estudio de la tragedia en Séneca que forma parte del libro que estoy escribiendo sobre la ética helenística. Este argumento mira la forma en que el amor erótico, cuando se ve traicionado o defraudado, se convierte en ira y le desea el mal al objeto, al rival o a ambos. Yo sostengo que el amor erótico no puede ser "amansado" dentro de un esquema aristotélico de acción balanceada y armónica hacia la vida plena, sino que siempre subvertirá potencialmente la

búsqueda aristotélica a causa de la relación de este amor con la ira y el deseo de hacer daño. Al amar eróticamente se corre el riesgo no sólo de la pérdida, sino también del mal.

La tercera posición se encuentra en *Steerforth's Arm*, el más reciente de los artículos. Aquí, llevada por mi lectura de Dickens (o tal vez llevada de nuevo a Dickens por mi interés en esta posibilidad) argumento que el amor a los particulares, sin juicios de valor, característico de la mejor y la más humana postura ética, contiene en sí mismo una susceptibilidad hacia el amor, y hacia un amor que conduce al amante algunas veces más allá de la postura ética hacia un mundo en el que el juicio ético no tiene lugar. Dickens presenta una versión cinética y romántica de la moralidad de la compasión de una manera distinta de la de Strether. El "amor por los particulares, sin juicios de valor" de Strether, en el fondo, no es nunca realmente sin juicios de valor. No deja de escucharse la insistente pregunta aristotélica acerca de cómo todo esto que se halla frente a mí cabe en un plan de cómo debe vivir un ser humano, la pregunta de si se están eligiendo los actos y los sentimientos apropiados. La tradición dentro de la cual Dickens introduce a su héroe tiene diferentes raíces en la antigüedad. Es en las ideas de los estoicos romanos sobre la piedad y la renuncia a un juicio directo, que se desarrolla luego en el pensamiento cristiano, donde vemos, creo, un origen de la concepción del amor de David Copperfield. (Otro origen es seguramente romántico, pues vemos en David una preferencia por un exuberante movimiento hacia adelante y su asociación de lo extático con la muerte).

Según esta concepción, el amor y el interés por lo ético no encuentran exactamente un equilibrio, pero se apoyan y comunican mutuamente; y cada uno de ellos es menos bueno, menos completo, sin el otro. Proust ciertamente no podría aceptar esta idea, pues él cree que todo amor personal es necesariamente solipsista, indiferente al bienestar del amado. Es más difícil saber hasta qué punto James la aceptaría o si lo haría. En *The Ambassadors* y en algunas partes de *The Golden Bowl* aparece la preocupación por entender esto adecuadamente, pero está todavía demasiado atada a la exigencia de una conciencia delineada y de una responsabilidad enriquecida como para darle la bienvenida al amor, con su exclusividad y tumulto, como una influencia productiva en la vida ética –aun cuando se vea al mismo tiempo como una parte central de una vida humana fértil o plena—. Y sin embargo, en el amor de Hyacinth Robinson y Millicent Henning, en la forma en que tanto Hyacinth como Lady Aurora compasivamente aman a la Princesa, en el retrato de los Assinghams en *The Golden Bowl* –y tal vez en el tierno negarse a juzgar de Maggie Verver al final de la novela, en donde vemos un lazo profundo entre el afecto erótico y una nueva forma, más concesiva, de la corrección moral– sí encontramos elementos de esta imagen, señas de que hay una gracia en ceder el control rígido y que de hecho, tal como reflexiona Maggie, "la debilidad del arte (es) el candor del afecto, la vastedad de la alcurnia el refinamiento de la simpatía".⁹¹

91. JAMES, H. *The Golden Bowl*. Nueva York, 1907-09, II.156; cfr. *Flawed Crystals* (LK).

La filosofía se ha considerado a sí misma con frecuencia como una forma de trascender lo meramente humano, de darle al ser humano un conjunto de actividades y afectos nuevos y más cercanos a lo divino. La alternativa que exploro ve la filosofía como una forma de ser humano y de hablar humanamente. Esta idea les llamará la atención tan sólo a aquellos que realmente quieran ser humanos, que ven en la vida humana tal como es, con sus sorpresas y sus relaciones, sus penas y alegrías inesperadas, una historia digna de ser tomada. Esto no quiere decir que no se desee que la vida sea mejor de lo que es, y mejorarla. Pero tal como sostengo en **Trascending**, hay formas de trascender que son humanas e “internas”, y otras que implican la fuga y la repudiación. Parece plausible que en la búsqueda de la primera forma –en la búsqueda del auto-entendimiento humano y de una sociedad en la cual la humanidad pueda realizarse más plenamente– la imaginación y los términos del artista literario son guías indispensables: como sostiene James, ángeles de un mundo caído presentes en él, alertas en la percepción y en la simpatía, lúcidamente desconcertados, sorprendidos por los secretos del amor.⁹²

92. Debo agradecer por los comentarios a esta Introducción, a Sissela Bock, Cora Diamond, Anthony Price, Henry Richardson, Christopher Rowe, Paul Seabright y Amartya Sen. También mis agradecimientos al Columbia Law School y al Boston University Law School por la oportunidad de discutir en coloquios, y a los miembros del público en aquellas ocasiones por sus desafiantes preguntas.

INTRODUCCIÓN: FORMA Y CONTENIDO, FILOSOFÍA Y LITERATURA

Por: Martha Nussbaum

***Visión de la vida *Filosofía y Literatura *Forma y contenido**

RESUMEN

Tanto la filosofía como la literatura, en cuanto búsquedas de la verdad, de respuestas frente a un núcleo de preguntas vitales, recurren a una estructura formal que necesariamente es la expresión de una actitud frente a la vida. Se plantea que la forma literaria no puede separarse del contenido filosófico, pues es el resultado de una indagación que intenta dar respuestas a asuntos particulares sobre la vida humana, así como el contenido filosófico halla expresión en una estructura formal que transmite un sentido de la vida. La forma y el contenido no pueden separarse sin fracturar la visión de la vida que ofrecen tanto el texto literario como el texto filosófico. Sin embargo ¿cómo escribir, qué formas, qué estructuras, qué lenguaje utilizar para hablar de asuntos tan particulares como el amor? ¿Hasta dónde es posible escribir filosóficamente sobre la vida y sus interrogantes particulares? ¿Cuáles han sido los aportes de la literatura en la búsqueda de visiones alternativas frente a la experiencia humana? Tal es el punto de partida en la elaboración de este ensayo que intenta, por lo demás, concederle a la literatura y a sus formas de expresión, un lugar más central en el campo de la reflexión sobre el sentido de la vida y otros interrogantes importantes acerca de los asuntos humanos.

INTRODUCTION: FORM AND CONTENT, PHILOSOPHY AND LITERATURE

By Martha Nussbaum

*** Vision of life *Philosophy and literature *Form and content**

SUMMARY

Both philosophy and literature inasmuch as they represent a search for truth, for answers to a whole range of vital questions each turn to a formal structure which of necessity is the expression of an attitude to life. Literary form cannot be separated from philosophical content, since it is the result of an enquiry which strives to provide answers to certain matters of human existence. In much the same way, its philosophical content is grafted in its expression into a formal structure which transmits a meaning of life. Form and content may not be split up without fracturing the vision of life that both literary and philosophical texts afford. Nevertheless, certain questions beg the asking: How to write? What forms, structures and language are we to use to speak of such particular issues as love? To what extent may we write philosophically upon life and its own special questions? What contributions has literature made in the search of alternative visions on human experience? This is the point of departure for this essay which aims to grant literature and its means of expression a more central rôle in the field of reflection on the meaning of life and other important questions on human concerns.