

## Amor y visión. Iris Murdoch sobre Eros y lo individual\*

### Love and Vision: Iris Murdoch on Eros and the Individual

MARTHA NUSSBAUM

**Resumen:** El objetivo de este ensayo es analizar el lugar que ocupa el amor erótico en la obra de Iris Murdoch y, en especial, su relación con el descubrimiento moral. Para ello se contraponen dos modelos: el expuesto por Platón en el diálogo *Fedro* y el que opera en la *Divina Comedia* de Dante. Este análisis comparativo servirá de criterio para el examen de los argumentos de la propia Murdoch sobre el amor y permitirá iluminar la procedencia y los matices de la idea de amor erótico que se ponen en funcionamiento en dos de sus más célebres novelas, *La máquina del amor sagrado y profano* y *El príncipe negro*.

**Palabras clave:** Iris Murdoch, Platón, Dante, amor erótico, moral.

**Abstract:** The aim of this paper is to analyze the role of erotic love in the work of Iris Murdoch and, in particular, its relation to the moral encounter. For that purpose, two models are confronted: the Plato's one displayed in *Phaedrus* dialogue and the one present in Dante's *Divine Comedy*. This comparative analysis is used as the criterion to review Murdoch's own reasoning about love and, at the same time, to shed light on the origins and nuances of the idea of erotic love that are at work in two of her most famous novels, *The Profane and Sacred Love Machine* and *The Black Prince*.

**Key words:** Iris Murdoch, Plato, Dante, erotic love, moral.

#### I. Ceguera y deseo

Vivimos privados de vista, y llenos de anhelo. Aislados de aquella visión del Bien que era nuestra en otro mundo, buscamos retornar a ese mundo y a ese saber. En nuestra búsqueda, la belleza y la respuesta erótica del cuerpo a la visión de la belleza juegan un papel principal necesario, ya que, como dice Sócrates, «es la vista, en efecto, para nosotros, la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan; pero con ella no se ve la mente –porque nos procuraría terribles amores, si en su imagen hubiese la misma claridad que ella tiene, y llegase así a nuestra vista– y lo mismo pasaría con todo cuanto hay digno de amarse. Pero sólo a la belleza le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo más amable».<sup>1</sup> Aquellos cuya visión del bien es débil responden de forma obtusa a su propia excitación sexual, se entregan al placer y buscan únicamente las gratificaciones físicas de la procreación

---

\* Ensayo publicado bajo el título «Love and Vision: Iris Murdoch on Eros and the Individual» en: M. Antonaccio y W. Schweiker (eds.), *Iris Murdoch and the Search for Human Goodness*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, pp. 29-53.

1 Platón: *Diálogos III: Fedón; Banquete; Fedro*, Madrid, Gredos, 1988, §250d, p. 355.

o de la liberación superficial.<sup>2</sup> Platón sugiere que no sólo su propia reacción a la excitación, sino la excitación en sí misma, es superficial, pues se centra en la superficie de la forma corpórea y olvida honrar la divina belleza interior.<sup>3</sup> Pero en aquellos que permanecen más próximos al otro mundo, la visión del amor sexual penetra más profundamente, atrapando atisbos de la belleza del alma en la forma y los rasgos del cuerpo.<sup>4</sup> Para estas personas, la excitación sexual es un levantamiento sísmico del alma entera, cuya aterradora interrupción del orden habitual trae consigo un giro hacia el bien. La visión del bello amado conlleva un estremecimiento de admiración, que se convierte misteriosamente en sudores y fiebre, mientras la corriente de belleza que entra a través de los ojos inunda las raíces sedientas de las alas del alma. Las alas empiezan ahora a crecer «por dentro de la sustancia misma del alma»:<sup>5</sup> así pues, pertenecen tanto a las emociones del alma y a los deseos del cuerpo, como a su intelecto. Y ahora, ciertamente, el alma «hierve y late como un todo» con una sensación similar al dolor punzante en las encías de un niño durante la dentición cuando un diente está a punto de salir. La locura impide el sueño; el alma se ve dividida entre el gozo y la angustia. Pero cuando por fin la persona amada está en presencia del enamorado, el alma del amante «corre deseosa a donde piensa que ha de ver al que lleva consigo la belleza. Y cuando lo ha visto y ha encauzado el deseo, abre lo que antes estaba cerrado, y recobrando aliento, ceden sus pinchazos y va cosechando, entretanto, el placer más dulce».<sup>6</sup>

La extraordinaria descripción que hace Platón, con su mezcla de imágenes de regadío, dentición, hervor y escozor –y con sus complejas y culturalmente audaces intimaciones sexuales de actividad así como de receptividad, en las que irrigarse a sí mismo con el agua de la belleza de la persona amada brinda la cima del placer–<sup>7</sup> es, no cabe duda, una descripción de cierto tipo de amor erótico personal, un amor en el que la respuesta del cuerpo a la visión de un cuerpo bello enlaza formas misteriosas con un anhelo más profundo por el alma que habita ese cuerpo, y por la visión del Bien que esta alma parece ofrecer. Este pasaje ha sido de importancia para Iris Murdoch en un puñado de sus escritos, tanto de ficción como filosóficos. Ocupa un puesto central en el argumento de *El fuego y el sol*, es discutido varias veces en *La metafísica como una guía moral*, y subyace bajo el argumento y la acción de *El príncipe negro*, así como en muchas otras de sus novelas.

2 *Ivi*, §250e, p. 355. Para mi explicación de las diversas interpretaciones académicas de esta difícil oración, y mi propia argumentación, ver «Platonic Love and Colorado Law: The Relevance of Ancient Greek Norms to Modern Sexual Controversies», *Virginia Law Review*, n° 80, 1994, pp. 1515-1651.

3 «[...] no siente estremecimiento alguno»: véase Platón: *Fedro*, cit., §250e3.

4 *Ivi*, §252e7-§253a1, pp. 358-359.

5 *Ivi*, §251b, p. 355.

6 *Ivi*, §251e, p. 357.

7 Para comentarios comprometidos sobre la imaginaria sexual del pasaje, ver K.J. Dover: *Greek Homosexuality*, 2ª ed., Cambridge: Harvard University Press, pp. 163-165 [*Homosexualidad griega*, Barcelona, El Cobre, 2008]; para comentarios más específicos sobre la validación de la receptividad erótica y su estatus culturalmente anómalo, ver mi «Reply to David Halperin», *Proceedings of the Boston Area Colloquium for Ancient Philosophy*, n° 5, 1989, pp. 53 y ss. y cap. 7 de *The Fragility of Goodness*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1986 [*La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor. La Balsa de la Medusa, 1995]. El lenguaje usado en «cosechando el placer más dulce» (§251e) sugiere placer orgásmico en el lenguaje poético de los tiempos de Platón.

El pasaje en conjunto parece afirmar cuatro tesis sobre el amor sexual:

Primera, el amor de esta clase es crucial, aparentemente es incluso una fuente necesaria de *motivación* para el alma en su búsqueda de la visión del Bien. Sin el rol único de la belleza y la visión, sin el levantamiento de los sentidos ocasionado por la presencia física de la persona amada, el alma no lleva a cabo su búsqueda del Bien, y permanece en una condición reseca y vacía.

Segunda, el amor de esta especie es una fuente crucial de *visión*, visión tanto de la persona amada como del Bien impersonal externo, los dos estrechamente conectados. El pasaje deja claro que el descubrimiento de la divinidad interior y la naturaleza de la persona amada y las acciones amantes generosas inspiradas por este descubrimiento<sup>8</sup> no habrían tenido lugar de no ser por la violenta reacción erótica del alma *entera* y, así pues, tampoco sin su sexualidad. Y la sexualidad misma, operando como hace aquí en concierto con las emociones y el intelecto,<sup>9</sup> sirve a la persona como un indicador fiable de la presencia del Bien. El pasaje también argumenta que pese a que la excitación directa sin mediación por el Bien es concebible, no es empíricamente posible; tal y como somos, necesitamos de la respuesta del cuerpo a la belleza para estimular nuestra visión y enviarla a la búsqueda del Bien. El amor sexual ciego es muy común, y Platón lo reconoce. Pero el razonamiento obtuso también lo es; y Platón argumenta aquí que el razonamiento siempre será obtuso, a no ser que lo guíe el amor erótico.

Tercera, el amor sexual no es simplemente un punto de partida para la mente en su búsqueda del Bien, sino un acompañamiento de por vida a dicha búsqueda. En Platón, los amantes más altamente contemplativos, de hecho, renuncian a las relaciones sexuales en consideración al punto de vista del filósofo según el cual semejante grado de intensidad de placer físico oscurecería la visión del alma. Sin embargo, regularmente satisfacen su deseo sexual mediante caricias que apenas llegan al acto en sí. Además, las muchas parejas que siguen manteniendo relaciones completas serán recompensadas por los dioses en la otra vida «en consideración de su amor erótico...»; pasarán una «vida clara y dichosa» orbitando alrededor de la luz del otro y recuperarán sus alas, de similar plumaje.<sup>10</sup> Platón nunca sugiere que se debería de renunciar al elemento sexual de su deseo; sugiere con firmeza que perdura durante la vida como un componente importante de la búsqueda del Bien, tanto en uno mismo como en el otro. De hecho, en un movimiento culturalmente destacable, se imagina al amado mismo concibiendo un deseo recíproco (*anterôs*) por el amante, y presenta este deseo como una parte importante del desarrollo espiritual de la persona joven.<sup>11</sup>

Cuarto, en la mejor clase de amor erótico, los amantes ven y reconocen mutuamente su individualidad de dos formas: (1) Se reconocen mutuamente el uno al otro como *agentes*, cada uno luchando por alcanzar el Bien. Lo que diferencia en gran medida este amor generoso de los amores celosos y posesivos contra los que la persona joven ha sido advertida

8 Platón: *Fedro*, cit., §253b, §255b, p. 359 y p. 362.

9 No pretendo sugerir que no existe tensión entre estos elementos; Platón cree sin duda que la hay, y volveré sobre este punto. Para una excelente discusión del fragmento, y especialmente de su tensión, ver A. Price: *Love and Friendship in Plato and Aristotle*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1989.

10 Platón: *Fedro*, cit., §256de, p. 366.

11 Véase D. Halperin: «Plato on Erotic Reciprocity», *Classical Antiquity*, n° 5, 1986, pp. 60 y ss., y mi argumentación en «Platonic Love and Colorado Law», cit., pp. 1570-1578.

tan a menudo es un respeto por la agencia separada o por la libertad del amante, y un deseo de animarla.<sup>12</sup> (2) Reconocen la mutua *especificidad cualitativa*, en el sentido de que su amor se trata ante todo de una percepción verdadera de y un deseo de la «divinidad» específica, o patrón de aspiración, que ellos disciernen en el amado, conociendo su presencia a través de sus rastros corpóreos.

Dada la importancia central que Iris Murdoch ha otorgado a menudo a este pasaje del *Fedro*, sería de esperar que aprobara estas cuatro afirmaciones sobre el amor erótico. Sin embargo, no estoy tan segura de que así fuese y creo que vale la pena indagar cuál es en realidad su visión. Iniciar esa investigación es mi meta en este ensayo (digo «iniciar» pues no me hago ilusiones de que realmente vaya a ser capaz de completar dicha investigación, dada la complejidad de Murdoch tanto como artista como pensadora filosófica). Para empezar a plantear la cuestión, voy a pasar ahora a un segundo texto, uno que no ocupa un lugar tan central para Murdoch como el pasaje del *Fedro*, pero que también encarna algunos puntos de vista característicamente murdochianos al respecto del amor erótico. Sus afirmaciones se encuentran en conflicto con las del *Fedro*.

## II. La niebla del mundo

Dante ha pasado a través de la llama que disciplina a los lujuriosos, la llama purificante del Ángel de la Castidad, cuya canción es *Beati mundo corde*, «dichosos los que son puros de corazón».<sup>13</sup> La última P, el último signo de pecado, ha sido borrado de su frente. Ahora, de pie en el Paraíso Terrenal, el Desfile Celestial se detiene ante él, mientras los profetas cantan las apasionadas palabras de la *Canción de Salomón*: «Ven conmigo desde Lebanon, esposa mía». Estas palabras son apasionadas y, pese a ello, está claro que su pasión, como la de Dante, está enteramente despojada de lujuria sexual. Y ahora, desde ese carro, saliendo de una nube de flores, aparece una dama frente a Dante, su velo, el blanco de la fe cristiana, su capa, el verde de la esperanza, su vestido, el rojo llameante del amor cristiano. Esta dama no es desconocida a Dante, ni él le es desconocido a ella:

Mi alma tantos años han pasado desde la última vez que vio  
a esa dama y quedó temblando en su presencia,  
estupefacta, y abrumada por la emoción.  
Y el espíritu mío, que ya tanto  
tiempo había pasado que sin verla  
no estaba de estupor, temblando, herido.  
Ahora, por obra de algún poder que mana brillante de ella por encima  
del alcance y visión de mis ojos mortales,

12 Platón: *Fedro*, cit., §253b, §255b, p. 359 y p. 362.

13 He tratado las opiniones de Dante sobre el ascenso del amor en mi octava *Conferencia Gifford*; parte de este material está publicado en una colección de ensayos, Th. Irin y M. Nussbaum (eds.): *Virtue, Love, and Form: Essays in memory of Gregory Vlastos, Apeiron*, número especial, Alberta, Academic Printing and Publishing, Septiembre-Diciembre 1993, pp. 161-178.

siento el pleno dominio del amor duradero.<sup>14</sup>  
 antes de conocerla con los ojos,  
 por oculta virtud de ella emanada,  
 sintió del viejo amor el poderío.

Volviéndose hacia Virgilio, Dante ahora cita las palabras del propio Virgilio, las pronunciadas por Dido cuando reconoce que su amor por Eneas es el «mismo amor» que sintió ella por su difunto marido Siqueo: «¡Sí, las señales en mí conozco de la llama antigua!» [«*Conosco i segni dell'antica fiamma*»].<sup>15</sup>

Estas palabras de reconocimiento resultan profundamente ambiguas para el lector: pues si la pasión de Dante es caracterizada por estremecimientos y temblores, por un intenso deseo erótico, y por un levantamiento del alma tan intenso como el levantamiento que agita al amante en el *Fedro*, también hay un sentido muy real en el que resulta imposible que sea «la vieja llama», puesto que la llama misma se ha despojado del calor sexual que una vez la bañó, y puesto que dicha llama, en el vestido de Beatrice, simboliza ahora un amor cristiano puro, despojado de todo deseo físico. Es en este punto, cuando Beatrice se dirige a él, que el propio nombre de Dante aparece por primera y última vez en el poema:

Dante, porque Virgilio se haya ido  
 tú no llores, no llores todavía;  
 pues deberás llorar por otra espada. [...]
 «¡Mírame bien!, soy yo, sí, soy Beatriz,  
 ¿cómo pudiste llegar a la cima?  
 ¿no sabías que el hombre aquí es dichoso?»<sup>16</sup>

Ahora, en el momento en que Dante es purificado de todo pecado, es tratado por su nombre propio –como si sólo ahora fuera visto y amado en toda su individualidad. Y el objeto de su pasión, aquella que le ve con una amable particularidad de visión, ella también enfatiza la completa individualidad con la que ella se presenta ante él. «*Ben son, ben son, Beatrice*»: «soy yo, sí, soy Beatriz». El enlace enfático del nombre con su rima, «*felice*», «dichoso» indica, una vez más, que es en el contexto de la salvación cristiana cuando la individualidad es vista y amada más verdaderamente.

Es evidente que esta percepción de individualidad no podría haber tenido lugar antes de la purificación del pecado. Pues, tal y como Dante muestra al lector de una forma tan elaborada, «el mundo es ciego» [«*lo mondo è cieco*»].<sup>17</sup> Los múltiples señuelos del mundo –incluidos la fama, el honor, el dinero y la gratificación sexual– crean una «niebla» que

14 D. Alighieri: *Purgatorio*, Madrid, Cátedra, 1988, xxx, 34 y ss. (excepto en l. 36, donde he reemplazado el «estupefacta» por «la fuerza de la emoción sagrada», pues ninguna palabra correspondiente a «sagrada» aparece en el original, y resulta incorrecto sugerir que el amor juvenil de Dante por Beatrice ya era sagrado).

15 Virgilio: *Eneida*, Madrid, Cátedra, 1989, iv. 23: «*agnosco veteris vestigia flammae*».

16 D. Alighieri: *Purgatorio*, cit., xxx, 55-57, 73-75. La traducción literal de l. 73 es «Mira de verdad, realmente soy, realmente soy Beatrice».

17 *Ivi*, xvi, 66.

envuelve la vista del individuo,<sup>18</sup> impidiéndole percibir realmente a otros individuos y, en gran medida, impidiendo que él mismo sea percibido de veras. Los pecados que se purgan en el purgatorio son todas formas de falso amor, en las que el alma ha mostrado un excesivo interés por objetos que no los verdaderos o los dignos objetos de dicho amor. Estos falsos amores se interponen entre el individuo y un amor a las personas, que sí son objetos dignos de amor. En el orgullo, por ejemplo, uno atiende sólo a su propio prestigio; esto desemboca en la incapacidad de ver las necesidades de aquellos a los que uno ama. En la envidia, uno se fija en las posesiones o el prestigio de otros, de nuevo sin acertar a ver quiénes son y qué necesitan. En la ira uno está lleno de resentimiento por las ofensas y, por lo tanto, no puede atender bien a la historia particular y las necesidades del otro. En la gula y la glotonería, el ensimismamiento en el propio confort y gratificación le hacen a uno lento a la hora de acudir a las necesidades de otro. La sugerencia es que los lujuriosos, centrados como están en su propia excitación y placer corporal, son incapaces de ver y responder a las necesidades de la persona a la que aman o incluso de asumir su completa particularidad. Una persona que es vista como un recipiente de placer no es vista realmente por lo que él o ella es. El lector de Dante recordará que Paolo y Francesca, pese a estar unidos en amor por toda la eternidad, no ven exactamente el uno en el otro su especificidad individual. Él se refiere a ella como una «bella persona», una «persona bella», –y ella se da cuenta de que su forma corporal ya no es suya. Ella le ve a él como una fuente de «piacer», y le llama «costui», «éste». Nunca en su prolongado parlamento menciona ella su nombre. Ni tampoco reconoce al otro como un centro de acción y libertad. El suyo es un amor que se deleita en el pensamiento de la rendición y la pasividad mutua.

Si tomamos este pasaje del *Purgatorio* en su contexto, veremos que defiende cuatro postulados sobre el amor sexual que no parecen fácilmente reconciliables con las afirmaciones del *Fedro*.

Primero, la respuesta sexual a la belleza física del otro disminuye la motivación para perseguir la visión del Bien (y de la individualidad de la persona) al atar la mente a un falso objeto de amor.

Segundo, el amor sexual, como otros pecados, crea una especie de «niebla» egoísta en torno al amante, que impide su visión de la realidad del otro y del Bien.

Tercero, incluso si el deseo sexual no puede ser evitado como una etapa de la vida humana, el amor debe ser purificado de deseos corporales antes de que la verdadera visión de la otra persona, o del Bien, pueda ser alcanzada –y esto significa, además, antes de que la mejor forma de amor humano y beneficencia pueda ser alcanzada.

Cuarto, el amor sexual es incapaz de atender completa y adecuadamente a la acción o a la especificidad cualitativa del objeto amado. Prefiere concebir su objeto como pasivo, presto a rendirse, y como un asiento de placer superficial.

Estas afirmaciones entran en conflicto con las del *Fedro*. Uno puede intentar resolver el conflicto diciendo que algunos casos de amor sexual tienen propiedades del *Fedro* y otros tienen las propiedades que anota Dante. Platón mismo presta apoyo a esta estrategia, pues el *Fedro* reconoce prominentemente casos de amor sexual que son superficiales en su visión, que no conducen a una visión precisa ni del amado ni del bien. Pero el argumento de Dante

18 *Ivi*, XI, 30: «purgando las calígines del mundo».

no admite esta estrategia conciliadora. Dante deja bien claro que incluso en los mejores casos de amor sexual humano –y debemos suponer que su propio amor por Beatrice es un caso bastante bueno– el elemento sexual presente en el amor es un impedimento y una fuente de engaño. La visión verdadera se recupera al otro lado de las llamas purificadoras. Y si uno nunca sintió lujuria en primer lugar, mejor perceptor y amante será.

Mi perplejidad es que la visión dantesca del amor sexual es también una visión murdochiana. De hecho, sin haber pensado para nada en el *Fedro*, y mucho antes de que concibiera la idea de redactar este ensayo, veo que en mi propia edición de las *Conferencias de Gifford* escribí una nota a pie de página en ese punto, que dice así: «La concepción de Dante de los obstáculos mundanos a la percepción particular y al amor se acerca a la concepción contemporánea desarrollada por Iris Murdoch en textos filosóficos como *La soberanía del bien* y *El fuego y el sol*, pero también en novelas como *La campana*, *El príncipe negro*, y *La máquina del amor sagrado y profano*». Murdoch, más que cualquier otro pensador ético contemporáneo, nos ha hecho vivamente conscientes de las muchas estratagemas mediante las cuales el ego se rodea de una niebla acogedora y egoísta que impide la salida a la realidad del otro. Su catálogo de pecados, de hecho, se parece mucho al de Dante. En el famoso ejemplo de la madre y la nuera de *La soberanía del bien*, son la envidia y quizás también los celos sexuales los que hacen que la suegra se centre en los rasgos no atractivos y superficiales de su nuera. El esfuerzo de la madre (M) por ver a su nuera (N) verdaderamente es un esfuerzo moral interno que podría compararse con la disciplina a la que son sometidas las almas del purgatorio de Dante. Pues si para Sartre «*l'enfer c'est les autres*» [el infierno son los otros], para Murdoch, por contra, el infierno es estar preso dentro del propio ego gordo y comodón sin posibilidad de salir hacia otro o hacia el Bien; el cielo es el lugar de la visión verdadera y desinteresada; y el purgatorio, un lugar de esfuerzo moral que trata de mandarnos de un sitio al otro.

A menudo se ha sugerido que, tanto en los trabajos filosóficos de Murdoch como en sus novelas, el deseo sexual y el componente físico en el amor son pecados en el sentido dantesco, esto es, fuentes de auto-engaño egoísta y ensimismamiento que se interponen persistentemente entre nosotros y la realidad de aquellos a los que amamos. Y si esto es así, si es tan omnipresente, entonces Murdoch no puede abrazar la totalidad de la visión de Platón en el *Fedro* como una historia sobre cómo recuperamos nuestras alas. Puede aceptar el rol especial que otorga Platón a la visión de la belleza, y puede argumentar que la respuesta física a la belleza juega un papel crucial en la motivación y en la visión. Pero no puede afirmar que el fermento sexual que el *Fedro* describe, en realidad, es una parte valiosa de la búsqueda de la verdad, ni mucho menos, como sugiere Platón con vehemencia, una parte necesaria.

Resulta difícil investigar este asunto en los propios trabajos filosóficos de Murdoch. Pues aunque contienen muchas afirmaciones que versan tanto sobre su relación con el *Fedro* y con su visión del ego autogratificante –y algunas afirmaciones, como veremos más adelante, que sugieren una forma útil de relacionarlas– no sé de ningún pasaje donde la tensión entre ambos puntos de vista de lo sexual se enfrente cara a cara. Lo que me propongo hacer aquí, entonces, es centrarme en dos de las novelas de Murdoch en las que la relación entre amor sexual y verdad es un tema central: *La máquina del amor sagrado y profano* y *El príncipe negro*. Pese a la dificultad de identificar a Murdoch entre sus personajes, afirmaré que podemos hallar en estas novelas opiniones sobre el amor que pueden ser calificadas justamente de

murdochianas. Argumentaré que *La máquina del amor sagrado y profano* parece corroborar al principio una lectura dantesca de Murdoch, pero que, en última instancia, no lo hace, pues hay elementos cruciales de la representación del amor que son más platónicos que dantescos. Una lectura de *El príncipe negro* proporciona más apoyo a la visión de que Murdoch, en realidad, está más cerca de Platón que de Dante, a pesar de que ella complica los análisis de Platón con una descripción muy dantesca de la «niebla» creada por la envidia y la ansiedad.

Tras discutir estos dos casos, plantearé algunas preguntas tanto sobre Murdoch como sobre Platón, que sugerirán que la forma en que ambos conectan el amor de las personas con el amor a la bondad impersonal puede que deje poco espacio para el individuo humano de la vida real, con su recalcitrante tendencia a rechazar la identificación con cualquier trozo del bien impersonal. Sugeriré que pese a que ambos parecen dar validez al amor sexual como una fuente central de valor en la vida humana, ninguno lo hace en realidad de forma que acepte completamente al imperfecto, grumoso, idiosincrático y sorprendente individuo humano. Ambos, en sus recuentos del logro erótico, de alguna forma, evitan con impaciencia esta individualidad en la búsqueda del bien. Y sugeriré que la razón de esto es que Murdoch no está completamente de acuerdo con Platón en su rechazo de lo material y lo accidental, su exaltación de la visión filosófica abstracta del bien. Murdoch mantiene, en cambio, que la visión de lo accidentalmente cómico y sorprendente *es* de la más alta importancia, pero ni el amor personal ni la filosofía pueden alcanzarla. Lo imperfecto y lo cómico particular tan sólo pueden ser abrazados con cariño por la visión del arte.

### III. Lo sagrado y lo profano

La trama de *La máquina del amor sagrado y profano* es, a primera vista, dantesca: centrada, como sucede con muchas de las tramas de Murdoch, en los estragos causados por el autoengaño egoísta. Blaise Gavender ha vivido tranquilamente durante años con su esposa Harriet y su hijo David, mientras mantiene otro hogar con su amante Emily McHugh, que también le ha dado otro hijo. Los deseos fuertemente eróticos que conectan a Blaise con Emily también le han llevado a racionalizar su culpa y a ocultarse a sí mismo la maldad de su violación de la confianza de su esposa. Tanto es así que incluso llega a sentirse completamente legitimado:

Fue extático, repentino, total. Tan total como la confianza de Harriet, su necesaria y catastrófica contraparte. El pecado era una terrible y privada dicha que borraba todo lo demás; sólo que no era pecado, era la gloria, la bondad de él, su propia bondad, por fin manifestada. (...) Una combinación de pura y libre creación y pura casualidad ahora gobernaba felizmente su vida. (...) No era esto sólo una intensa dicha sexual, era una absoluta justificación metafísica.<sup>19</sup>

Este pasaje profundamente dantesco muestra al deseo sexual creando una niebla en torno a Blaise, impidiéndole nombrar su situación correctamente. Incluso la palabra «pecado» debe ser reemplazada por las palabras «gloria» y «bien,» ya que de otra forma Blaise no

19 I. Murdoch: *La máquina del amor sagrado y profano*, Barcelona, Destino, 1980, pp. 71-72.

podría disfrutar del «éxtasis sexual» que Emily le ofrece. Tanto su motivación para perseguir el bien, como su visión del bien están oscurecidas. Y el lector siente que su deseo tampoco le permite tener en cuenta completamente el dolor de Emily, que durante años ha soportado una vida muy miserable. Él es capaz de verla como su gloria y su justificación; pero el deseo, en realidad, le impide reconocer sus necesidades como persona –pues el deseo no sobreviviría al dolor que traería tal reconocimiento–. Y cuando la infidelidad le es revelada a Harriet, las estratagemas de autoengaño de Blaise se vuelven aún más taimadas y complicadas. La fantasía del perdón de su santa esposa le sostiene en la continuación de su adulterio. La convicción egoísta de que será mejor para todos que continúe manteniendo ambos hogares le conduce a engaños de mayor complejidad, mientras trata de convencer a cada mujer de que no desea a la otra ni hace el amor con ella.

Al mismo tiempo, la trama paralela de la novela, la historia del escritor Montague Small, refuerza, o así parece, su visión dantesca de lo erótico. Pues Monty, que guarda luto por su difunta esposa Sophie, está atenazado por una obsesión erótica tan intensa que nubla su visión del bien de todos los demás y también de su propio bien. Al escuchar una y otra vez la grabación en cinta de la voz de Sophie, Monty permite que las otras voces bailen a su alrededor sin ser escuchadas. Y el matrimonio que presenciamos a través de sus recuerdos era en sí mismo un matrimonio en el que la brusquedad del amor erótico particular desestabilizaba el equilibrio del mundo entero, y que creaba una nube egoísta de celos que impedían a Monty ver nada verdaderamente, incluso y en especial, a su amadísima Sophie. Su motivación para reconocer su particularidad y su agencia le ha sido arrebatada por la ansiedad paralizante de los celos, hasta el punto de que los últimos días de Sophie, postrada por el cáncer, pasan entre feos intercambios de recriminaciones en los que su odio a todos los obstáculos que se interponen en su amor se llevan lo mejor de su amor por ella. La voz que Monty escucha una y otra vez en la grabación magnetofónica es una voz que le provoca con la fantasía de sus otros amantes –y él la recuerda más como esta voz desafiante, que como una persona–.

El debilitamiento del amor provocado por el deseo sexual y por la ansiedad sexual alcanza su conclusión lógica en Monty cuando éste asesina a su esposa. Pues el lector descubre más adelante en la novela, que la estranguló mientras ella, tumbada en un sofá, se burlaba de él:

No es sino la letanía de su dolor fatal, se decía Monty, como tantas veces en las últimas semanas, mientras Sophie le insultaba y atormentaba, arrojando sobre él su angustia como una ducha de ácido. Él había tratado como siempre de no perder la calma, de no pelearse con ella, (...) pero había vuelto a fracasar. «¡De acuerdo, pues, ¡ojalá no me hubiera casado yo contigo! ¡Ojalá tuviera una esposa decente y leal en vez de una puta que se acuesta con todos mis amigos!» «Tú no tienes amigos, no sabes cuánto se burlan de ti y te desprecian, todos.» «(...) Cállate, Sophie, vete a la cama». «Todos se burlan de ti, Richard se burla de ti». «¡Cállate!». «Tú no sabías que había hecho el amor con Richard». «Mentira». «Es cierto, aquí, en nuestro lecho, nos reíamos de ti». «Inventarías cualquier cosa con tal de herirme, ¿no?». «Te odio, te odio, te odio».

Monty sintió que le faltaba el aliento. El recuerdo se había alzado cual una nociva nube atómica en medio de sus pensamientos que navegaban frente a él. Se dominó, se puso rígido, mientras las histéricas voces persistían en su mente. Por fin las había

acallado, aferrándola por la garganta. Había sido como un abrazo. Tenía que silenciarla. Se echó sobre ella y la silenció, sin soltarla, queriendo lastimarla, queriendo dominar y sujetar aquella espantosa conciencia que le llenaba con tanto dolor y tanta furia y espantosa compasión.<sup>20</sup>

Incluso la parte del amor de Monty que parece contener una percepción verdadera y muy concreta de Sophie es derrotada finalmente por la fuerza cegadora de su obsesión sexual.

Todo esto es verdad. Y estos no son momentos aislados en la ficción de Murdoch, que contiene muchos más ejemplos de la derrota de la visión a manos del deseo. Y aun así, en esta novela, me parece que hay platonismo. El deseo sexual aparece ligado no solo a la crueldad y la tozudez, sino también al autodescubrimiento y la autoexpresión profunda. La pasión de Blaise por Emily es egoísta; pero al lector se le hace sentir que también hay verdad en su afirmación de que la pasión es una especie de gloria y una fuente de revelación: «El mundo se revelaba por fin en todo su detalle a una incuestionable penetración. Todo su ser estaba implicado, él estaba identificado con su verdadero ser, por primera vez en su vida habitaba totalmente su propia naturaleza».<sup>21</sup>

La novela nos muestra cómo este sentimiento puede servir de pantalla, una pantalla que oculta a Blaise la crueldad de sus acciones; pero el conflicto es complejo precisamente porque sabemos que hay verdad en el sentimiento de Blaise de que su matrimonio con Harriet ha inhibido el autodescubrimiento de ambas partes, y, al mismo tiempo, no ofrece tampoco un atisbo profundo del alma del otro. El hecho de su profunda pasión erótica por Emily provoca un conocimiento mutuo y una exposición genuina que sería imposible en una relación más tranquila. Cuando Blaise y Emily por fin están juntos, más adelante en la novela, Emily concluye: «¿No te dije que tu yo verdadero vivía conmigo?».<sup>22</sup> Y pese a que el lector es capaz de ver perfectamente que esa descripción puede servir para distanciar o negar el dolor de Harriet, también siente su verdad. “Se había casado con Harriet para rescatarse de sus propias peculiaridades, y eso había parecido la fórmula para alcanzar la felicidad».<sup>23</sup> Por supuesto, el lector sabe ahora, que no lo había sido. Y cuando Blaise y Emily hacen el amor con la recién descubierta seguridad de que van a pasar juntos sus vidas, la voz autoral comenta su pasión directamente, y lo hace de una forma mucho más platónica que dantesca:

El intenso y mutuo amor erótico, el amor que implica junto con la carne el más refinado ser sexual del espíritu, que revela y quizás incluso crea *ex nihilo* el espíritu como sexo, es comparativamente raro en este inconveniente mundo. Tal amor se presenta como un valor tan embriagadoramente superior, que hasta el decir que uno lo «disfruta» parece ser un sacrilegio. Es algo que uno debe experimentar de rodillas. Y cuando existe no puede sino arrojar una ardiente luz de justificación sobre su propia escena, una luz que pueda dejar al resto del mundo en tinieblas.<sup>24</sup>

20 *Ivi*, pp. 362-363.

21 *Ivi*, p. 82.

22 *Ivi*, p. 268.

23 *Ivi*, p. 320.

24 *Ivi*, p. 293.

Aquí vemos la imaginería platónica de iluminación, sobrecogimiento y maravilla, la idea de una espiritualidad que se manifiesta a sí misma en la superficie y en los movimientos del cuerpo. De hecho, Murdoch parece más generosa con lo sexual que Platón mismo, pues ella concede que el acto sexual mismo, y no sólo la respuesta física a la visión de la belleza, puede interiorizar y expresar valores espirituales.

Entonces, ¿qué ha salido mal? La sugerencia de la novela es que la sexualidad está ligada al dolor y al levantamiento y al autoengaño porque la gente huye demasiado a menudo del conocimiento que transmite, buscando una especie de confort egoísta que no llega a ser verdadera autoexposición. En este sentido, no su aventura amorosa, sino su matrimonio prematuro y autoaislante resulta ser el lugar primario de autoengaño egoísta, y vemos que la propia moral de clase media puede ser una fuente de autoprotección cómodamente acogedora, mientras que la sexualidad es capaz, al menos en algunos casos, provocar el giro del ego hacia la verdadera visión del mundo.

Y respecto a Monty, lo que descubrimos cuando reflexionamos de nuevo es que se trata de un hombre que busca desesperadamente ocultarse a sí mismo sus pensamientos más profundos, deseos y vulnerabilidades. Su exitosa serie de novelas detectivescas le protegen del autodescubrimiento que implica el arte real. Su cínico detective protagonista, el delgado devorador de chocolate Milo Fane, es una máscara sustitutiva que camufla la ternura real y la vulnerabilidad de Monty. Su carrera entera consiste en una ansiosa autoprotección egoísta. Siendo este el caso, cuando el amor profundo toma el control y le vuelve del revés de forma que la realidad del ser de otra persona deja de importarle, ¿qué podemos esperar? No puede soportarlo. La visión del amor es demasiado afilada, demasiado dolorosamente directa, para que este hombre en particular pueda resistirla sin una ansiedad terrible. Los celos, e incluso, al final, el odio son las formas tomadas por su intenso amor en combinación con su necesidad autoprotectora. La inestabilidad y el dolor del matrimonio no son, pues, culpa de su intensidad sexual, que es, para empezar, la que sacó a Monty fuera de sí, sino de los hábitos de autoconfort que el amor desafía.

E incluso en la muerte de Sophie hay más complejidad de la que he admitido. Pues si volvemos al párrafo que he citado, descubrimos que su abrazo asesino, pese a estar en parte inspirado por el deseo de hacer daño y dominar, está inspirado también por una «pena terrible y salvaje». Y si volvemos la vista a todos sus recuerdos de esas horribles semanas, reconocemos que la intensidad del conflicto entre la pareja surge de la inhabilidad de ambos para tolerar el advenimiento de la muerte prematura. Sophie, que odia su propia muerte, también odia ser vista como una persona moribunda, inmóvil, acabada, desvalida; sus provocaciones expresan un odio hacia la impotencia, igual que su ira celosa expresa un odio contra el mundo porque va a ser arrebatada de Monty. Y el abrazo de Monty es, en realidad, una especie de eutanasia, y lo que el lector de Murdoch debe admitir es que la eutanasia a una persona amada no es siempre un acontecimiento moralmente cómodo en el que los motivos amorosos son decisivamente supremos, sino que puede ser un acontecimiento horrible y confuso, y aun así ser eutanasia, y ser amorosa por todo esto. Cuando él se descubre incapaz de recordar su acto asesino, Monty se descubre a sí mismo, también, capaz de *ver* a Sophie finalmente, de permitirle ser en el mundo:

–Sophie –dijo en voz alta– Sophie. Sophie. Amor mío. Descansa ahora. Perdóname.  
 –Ella era parte de él para siempre. Sólo aquí en su interior existía ella ahora. Su amor por ella seguía vivo y siempre viviría y cambiaría como cambian las cosas vivas.<sup>25</sup>

Si hay algo inquietante en esta reconciliación –sabemos que su condición necesaria es que Sophie de hecho esté muerta, y que ahora no existe separada, atormentante, sino sólo dentro de Monty– también hay, mezclada de manera confusa con lo que es inquietante, la visión real del amor.

Resumiendo, aquí hay platonismo, pero con una reprobación implícita a Platón por haber sido tan simple en su recuento del *eros*, y esto sucede de dos formas. Primero, Platón ha ignorado los múltiples motivos que la gente tiene para evitar el amor, para ocultarse y protegerse, para no reconocerlo cuando llega. Estos motivos complican el amor y lo convierten en algo preñado de conflicto, pese a que no eliminan su poder iluminador. Segundo, Platón ha olvidado, pudiera parecer, que la gente sufre accidentes diversos y que la visión de la enfermedad o la muerte de un ser querido trae consigo rabia y odio, así como pena. Estos hechos complican el platonismo, pero no nos restablecen el cuadro de Dante: el elemento sexual del amor es visto, después de todo, si bien de una forma muy cualificada, como una fuente de conocimiento genuino.

#### IV. Ansiedad y locura

Estas sugerencias de un platonismo complejo son confirmadas en *El príncipe negro*, quizá la historia de amor platónico más autoconsciente de Murdoch. De hecho, esta maravillosa novela bien puede ser presentada por los propios comentarios de Murdoch sobre Platón en *Metaphysics as a Guide to Morals*:

El amor, como el fruto de un sobreflujo de espíritu. Las visiones de Platón pueden parecer muy alejadas del desastre del amor cotidiano, pero también arrojan luz, podemos entender. El enamoramiento es para mucha gente su experiencia más intensa, portadora de certeza quasi-religiosa, y más turbadora porque desplaza el centro del mundo desde uno mismo a otro sitio. Una relación amorosa puede ocasionar egoísmo extremo y violencia posesiva, el intento de dominar ese otro lugar para que deje de estar separado; o puede desencadenar un proceso de desposeimiento en el que el amante aprende a ver, y a respetar y apreciar, lo que no es él mismo. Hay diversos aspectos de este aprendizaje; por ejemplo, dejar marchar al amante con una buena gracia, saber cuándo y cómo abandonar, cuándo expresar amor con el silencio o cuándo hacerlo rompiéndolo. Este heroísmo negativo puede ser muy iluminador, ayudado por la satisfacción palpable de haberse comportado bien cuando uno hubiera deseado hacerlo al contrario.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 363.

<sup>26</sup> I. Murdoch: *Metaphysics as a Guide to Morals*, New York: Allen Lane/Penguin Press, 1993, pp. 16-17.

Se puede decir mucho de la propia historia de amor de Bradley Pearson.<sup>27</sup> Durante años, el centro del mundo de Bradley ha sido él mismo: su esterilidad como artista, su amistad envidiosa con Arnold Baffin. Su pasión por Julian abre sus ojos, tal y como el misterioso editor de su manuscrito remarca, justificando a Bradley contra la antigua denuncia de lo erótico de Julian.<sup>28</sup> La ansiedad y la envidia encierran a Bradley, pero la pasión le abre de par en par.

De hecho, mientras vuelve la vista atrás sobre su amor, Bradley, de manera muy persuasiva y muy murdochiana, argumenta que la raíz de todos los vicios no es el amor sino la ansiedad egoísta:

La ansiedad es lo que mejor caracteriza al animal humano. Es quizá el nombre más general para todos los vicios cuando operan en un bajo nivel. Es una suerte de concupiscencia, de temor, envidia, de odio. Ahora, que soy un afortunado solitario, puedo, al tiempo que va disminuyendo la ansiedad, medir tanto mi libertad como mi previa servidumbre. Tienen suerte los que son lo suficientemente conscientes de este problema para realizar un mínimo encaminado a reprimir esa ofuscadora preocupación... La tendencia natural del alma humana es hacia la protección del ego.<sup>29</sup>

Por supuesto que la ansiedad puede aparecer en el contexto del amor, tal y como les sucede a Monty y a Bradley. Puede incluso conseguir envenenar el amor. Pero no es idéntica al amor erótico y, en un sentido muy real, los dos son antagonistas. El amor erótico otorga a Bradley alas de felicidad, una sensación como de olvido del yo, un darle la espalda a los miedos habituales:

Una primera fase corriente en esta locura, si bien no invariable, y por la que yo acababa de atravesar, es una falsa pérdida de sí mismo, que puede ser tan aguda que todo temor al dolor, todo sentido del tiempo (el tiempo es ansiedad, temor), queda completamente borrado. La misma sensación de amar, la contemplación de la existencia del ser amado, es un fin en sí mismo.<sup>30</sup>

Y aunque el amor en última instancia trae consigo el tormento de los celos, y aunque esta pérdida inicial del yo acaba demostrándose hasta cierto punto como «falsa», es evidente que Bradley se ve liberado hasta tal punto de la preocupación egoísta, sólo gracias a la intensidad de su deseo y no a pesar de éste. Su experiencia del amor incluye las acciones virtuosas que Murdoch nombra –dejar marchar a la persona amada sin rencores, saber cuándo abandonar, portarse bien cuando uno desearía lo contrario–. De hecho, pese a que no se alaba a sí mismo, entendemos bien que el amor le ha llevado a una acción virtuosa extrema en sus consecuencias –pues está claro que lo hace por Julian cuando oculta los verdaderos hechos relacionados con la muerte de su padre a manos de su madre, albergando la convicción y asumiendo la sentencia con un coraje asombroso–. Y también llega a convertirse en un verdadero artista gracias al amor, por lo que debemos pensar que el manuscrito que leemos

27 I. Murdoch: *El príncipe negro*, Madrid, Debolsillo, 2009.

28 *Ivi*, p. 459.

29 *Ivi*, p. 255.

30 *Ivi*, p. 334.

es su primera obra de arte humanamente rica y verdaderamente perceptiva. La obra recibe el subtítulo de «Una celebración del amor», y su editor, P.A. Loxias, es un representante del mismo dios Apolo.

Ciertamente, existen dudas acerca del platonismo del amor de Bradley. Nos preguntamos, por ejemplo, hasta qué punto ve realmente a Julian. Ella recalca una vez, con cierta justicia: «—Dices que me quieres, pero no te intereso lo más mínimo».<sup>31</sup>

Tanto su acción como su especificidad parecen ser ignoradas hasta cierto punto. Nos preguntamos, también, por la relación entre la expresión física del amor y sus momentos más iluminadores, pues durante el sexo, Bradley se vuelve preocupado por sí mismo y ansioso de una forma en la que él nunca lo ha estado hasta ese momento y, el acto amoroso, finalmente logrado, es oscuro e impersonal, no sugiere claramente una visión nítida del otro o de lo bueno (quizás aquí Murdoch está recordando las propias reservas de Platón con respecto al acto sexual completo). Ni tampoco su amor por Julian es internamente estable, tal y como se presenta el amor en el *Fedro*. Estas dudas persisten, tal y como deben en la confusión trágica y cómica del amor de la vida real, tan distinta del mundo del filósofo, purificado y cuidadosamente ordenado.

Pero el platonismo de la *Celebración* murdochiana de lo erótico tiene la última palabra. Pues en las posdatas al final de la novela Julian misma, más vieja, pero no mucho más sabia, expresa la visión negativa de Dante: la visión verdadera es «muy, muy fría». «El amor erótico nunca inspira el arte. O sólo el arte vil».<sup>32</sup> «El amor está ocupado con la posesión y la vindicación de uno mismo. El arte no es nada de eso. Confundir el arte con Eros, por muy negro que sea, es el error más sutil y corruptor que puede cometer un artista».<sup>33</sup> El amor, argumenta ella, es inherentemente narcisista, contrario pues a la visión abierta y dirigida por la verdad del buen arte.<sup>34</sup> Esta visión del mundo y de Bradley Pearson se ve repudiada, sin embargo, en primer lugar, internamente, pues la prosa pretenciosa y autoreferencial suena falsa, lo que nos da la sensación de una personalidad y una imaginación atrofiada. Y aún más importante: Apolo mismo la repudia y se burla de su «obra muy literaria», y afirma que el amor erótico *puede* abrir los ojos del amante a la verdad.

## V. Lo erótico y lo absurdo

La imagen de Eros que dibuja Murdoch es, entonces, más platónica que dantesca, aunque mezcla el platonismo con un diagnóstico complejo de las raíces de la autoevasión. Sus personajes, a través del amor sexual, se ven sacudidos fuera de sí y preparados para buscar, al menos, el bien real que existe en el mundo que les rodea. No obstante, se deberían plantear algunas preguntas al proyecto de Platón, y al platonismo de Murdoch como respuesta al hecho del amor sexual personal. En lo que sigue volveré a una articulación de estos problemas algo vacilante.

31 *Ivi*, p. 365.

32 *Ivi*, p. 554.

33 *Ivi*, p. 555.

34 *Ibidem*.

La espléndida y generosa concepción de Platón tiene un gran problema como explicación del amor humano. Al amar la imagen del bien divino en una persona, hay un sentido en el que amamos al humano particular a pesar de él mismo. La dedicación a un dios puede ser, como sucede en el *Fedro*, una parte profunda de lo que es un individuo en realidad; aun así, tan sólo es una parte. Los individuos son imperfectos, cómicos, sorprendentes. Como agentes no vuelan directamente hacia el bien, sino que hacen y dicen cosas mundanas y absurdas. Su especificidad cualitativa tampoco se limita a lo que el amante platónico ve y venera. Ésta incluye, también, muchos fallos, faltas y deslices, muchos pedazos de historia, maneras y tonos de voz y gestos. Incluye, sobre todo, el sorprendente hecho de tener un cuerpo particular que muestra no sólo los rastros del alma, sino también el puro hecho de sí mismo. El *Fedro* no nos dice nada del amor a la particularidad física, pues el cuerpo, desde el principio, es visto como una señal de algo más profundo. Oímos hablar del semblante del amado, que señala más allá de sí mismo hacia el bien. No oímos hablar de la forma en que esta persona en particular hace bromas, o cómo cena, o sobre su característica elección de palabras y frases, o sobre el olor y el sabor de su cuello. Y pese a que el amor descrito es sexual de cabo a rabo, no oímos nada sobre su particularidad sexual. Las abstracciones míticas del buen y el mal caballo se interponen entre nosotros y las caricias personales y específicas que dos personas reales con historias personales reales y cuerpos reales, y en cierta forma, incontrollables, probablemente intercambiarán. La razón para esto, claramente, es que Platón no siente mucho cariño por estas características del amor humano y cree que el amor sólo es elevador mientras fije sus objetivos en otra parte. Aunque indulgente hacia la pareja de amantes que valora el elemento físico en su relación, Platón los considera claramente engañados en la medida en que ellos consideren ésta como «la mayor de las riquezas». Y su disgusto se muestra en su distante y distanciadora descripción de la pareja, no humanizada por la visión de la particularidad incómoda, y por lo tanto no replicando la visión que podemos imaginar que ambos tienen el uno del otro.

¿Y qué pasa aquí con Murdoch? Uno puede sospechar que el platonismo de Murdoch, como el de Platón, la sitúa en una relación ambivalente con la visión de lo humano, que su intenso amor por el bien milita contra un abrazo cariñoso del humano particular en su realidad no-simbólica cotidiana. En la medida en que el bien mismo es el objetivo del amor, es preciso que haya mucho de insatisfactorio en un simple ser humano. Podemos ver esto en los amores que describe Murdoch: tanto para Blaise como para Bradley, en la medida en que aman de la forma platónicamente inspirada y referencial, ven más allá de la gente real a la que aman y llegan a la imagen oculta de la fuente metafísica de esa reverencia y sobrecogimiento.

Por otra parte, está perfectamente claro que la visión de todo lo que es humano, incluido lo cómico y lo absurdo, no es ajena al arte de Murdoch. De hecho, Murdoch insiste repetidamente en la conexión del arte con lo cotidiano y lo divertido. Los tiranos temen el arte, argumenta, porque «otorga peso e interés a lo variado, obvio, y ordinario. Los tiranos temen la comicidad... la absurdidad del arte, su comicidad, su simplicidad, la lucidez que lo conecta con la vida cotidiana y su hostilidad a la mistificación autoritaria».<sup>35</sup> Cuando Julian Belling, en su posdata a la narración de Bradley Pearson, defiende un arte frío, purificado

35 I. Murdoch: *Metaphysics as a Guide to Morals*, cit., pp. 90-91.

y no erótico, Loxias el editor caracteriza este punto de vista como naïf y aterrador: «El arte, mi querida señora Belling, es una planta mucho más resistente y ruda de lo que usted parece imaginar en su escrito muy literario [...] ¿Por qué ese afán suyo por dividir al negro en dos? ¿De qué tiene miedo?». <sup>36</sup> De hecho, una gran parte de la defensa del arte que hace Murdoch como opuesto a la teoría moral y a la teoría psicológica consiste en que *puede* decir la verdad sobre la «completa entidad» <sup>37</sup> del ser humano, con toda la idiosincrasia y contingencia de detalle que realmente caracteriza cualquier vida real. «Domamos al mundo a través de generalizaciones» como dice Pearson, <sup>38</sup> y es el arte el que toma todos los detalles, y por tanto esa verdad incómoda, de la sustancia de nuestras vidas. Y lo hace en gran parte, de hecho, al ser divertido, ya que lo divertido es «un gran lugar de redención de la debilidad cotidiana». <sup>39</sup> Esto significa que el de Murdoch es un arte muy distinto del de Platón: ambos son juguetones, pero el de ella juega con el detalle incómodo, con el hecho físico extraño. Podemos plantear esto de otra forma: el arte de Murdoch puede representar más del particular humano de lo que sus personajes pueden ver, en la medida en que son amantes platónicos.

Todo esto es cierto. Y en este sentido quizá podamos decir que Murdoch se parece más a Proust que a Platón. En la vida y en la visión del arte, logramos una especificidad de percepción que la vida misma generalmente nos niega. En el arte vemos al ser humano al completo, mientras que en el resto de la vida no podemos abrazar al mismo tiempo lo real y perseguir el bien. Y aun así, tanto para Murdoch como para Proust –platónico de corazón que señala tanto a la metáfora del ascenso del *Simposio* y al *Fedro* como fuentes de inspiración en su descripción del amor– el platonismo conforma profundamente la obra de arte. En verdad es cierto que para Murdoch el arte puede presentar al ser humano al completo, lo absurdo y lo idiosincrático junto con lo espléndido. Por otra parte, su severa lealtad al Bien colorea la forma en que se ven estas características de la vida diaria. No es fácil expresar esta respuesta con claridad, pero con frecuencia siento, al leer a Murdoch, que ella desea disciplinar a sus personajes, y que en realidad no le gustan tal y como son. Hay una representación fiel de lo cotidiano y de lo cómico y de lo vulgar, y hay también –tanto como en Proust– una mente tras todo eso, desapegada de alguna forma de lo cotidiano, que lo ve todo con considerable ironía y algo más que un ligero disgusto. La entrega de Murdoch a la idea de que «Lo que se necesita... es una nueva orientación de nuestros deseos, una reeducación de nuestro sentimientos instintivos» <sup>40</sup> –una idea que ella ilustra referenciando la aparición en el *Fedro* de la lucha de dos caballos– y que conduce a menudo, en la ficción, hacia un ligero desdén hacia los personajes que *no* reeducan sus instintos. Su insistencia en que «la inhibición de fantasías que no merecen la pena es quizás la disciplina más accesible» <sup>41</sup> hace que se muestre con los personajes que viven inmersos en tales fantasías desastrosas e indisciplinadas y que incluso parecen disfrutarlas. Y esto a menudo me hace sentir, como lectora, que *yo* no le gusto a Murdoch, que ella preferiría que en vez de ser como soy fuera más parecida a otra.

36 I. Murdoch: *El príncipe negro*, cit., p. 559.

37 I. Murdoch: *Metaphysics as a Guide to Morals*, cit., p. 492.

38 I. Murdoch: *El príncipe negro*, cit., p. 117.

39 I. Murdoch: *Metaphysics as a Guide to Morals*, cit., p. 91.

40 *Ivi*, p. 503.

41 *Ibidem*.

Tal vez puedo hacer esta respuesta más precisa sugiriendo que el artista que es el más claro anticipo de Murdoch es James Joyce.<sup>42</sup> Murdoch no parece preocuparse mucho por él, a juzgar por su absoluta falta de menciones a Joyce (en la única mención hecha en *Metafísica* le integra en un grupo de pensadores que son importantes como trasfondo de Derrida [p. 290] –lo que no puede verse como buena señal, dada la opinión que tiene Murdoch de Derrida, opinión que comparto–). Creo que la razón de esto no es difícil de ver. Y la razón es que Joyce es el gran antiplatónico del arte. No es un antiplatónico en el sentido superficial de la burla o la condena de la búsqueda platónica del bien. Caer en eso sería caer dentro del proyecto platónico. Joyce es un antiplatónico en el sentido mucho más fundamental de que sencillamente él no ve razón para la ascensión platónica. Sencillamente hay demasiada diversión aquí abajo, con el cuerpo y sus olores y sus extrañas desviaciones de la racionalidad, con el excusado y las migas de carne en conservas Plumtree y la alegría de ser y armar un desastre. Creo que a Joyce le gusta mucho la sexualidad de una forma que ni Murdoch ni a Platón comparten, por mucho que le concedan un gran valor. Pues ellos la celebran como una vía hacia algo más, mientras que Joyce se centró en invertir la dirección de significación. *Ulises* termina con la palabra «sí», explica Joyce en una carta, porque esa palabra simboliza el coño de una mujer.<sup>43</sup> En otras palabras, el cuerpo no es la vía hacia la metafísica; la metafísica, mientras tenga una función, es una ruta al cuerpo. A medida que la carta continúa, en oposición al Mefistófeles de Goethe, el «espíritu que siempre dice “no”», Joyce introduce no la redención de Fausto y su ascenso al cielo, sino, en lugar de eso, a Molly Bloom, de quien escribe: «*Ich bin der [sic] Fleisch der stets bejaht*»,<sup>44</sup> «Yo soy la carne que siempre dice “sí”». Y a menos que nos veamos tentados a ver esto como un anuncio de que Molly es un símbolo platónico de la afirmación de la vida, nos vemos forzados a ver que la carne de Molly dice «sí» de una forma bastante ordinaria, que Joyce presenta con una especificidad de lo más antiplatónica y con un gozo de lo más indisciplinado.

*Ulises* sabe bien que gran parte de la vida humana es fantasía. Sabe, también, que esto es especialmente cierto en la vida sexual, que sin ésta probablemente no existiría excitación sexual alguna. Como dice Bloom, al ver a Gertie McDowell cojear hacia Sandymount Strand, «Verla como es lo estropea todo. Tiene que tener toda la puesta en escena, el colorete, la ropa, la posición, la música».<sup>45</sup> Pero también el texto mismo, en su caótica profusión de estilos, abraza con amor la fantasía. Lejos de buscar disciplinar o adoctrinar a sus personajes, el texto los toma tal y como son y anuncia que él mismo, el texto, no es muy diferente de ellos. Al dar el «sí» de Molly a la sexualidad el texto no está dándole el «sí» a la disciplina espiritual que llevará a la recuperación de las alas; simplemente está diciendo «sí» a la vida

42 Ver mi décima Conferencia Gifford, publicada en versión reducida como «The Transfiguration of Everyday Life», *Metaphilosophy*, nº 24, 1994, pp. 238-261. Joyce, en *Ulises*, conecta a Aristóteles con Bloom y la tradición judía, en relación a la aceptación de la naturaleza esencialmente materializada del ser humano. En el citado ensayo, señalo que esto, de hecho, refleja un debate sobre el papel de la materia en la tradición de la interpretación de Aristóteles, en relación con la cual Hilary Putman y yo hemos afirmado recientemente, ligeramente en broma, que al establecer eso, el cuerpo era el hogar apropiado.

43 Carta citada en R. Ellman: *James Joyce*, Nueva York, Oxford University Press, 1982, p. 501 [*James Joyce*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1991].

44 Presumiblemente Joyce sabía que cometía un error de género y lo hacía deliberadamente, para acercar más el paralelismo con «*Ich bin der Geist, der stets verneint*».

45 J. Joyce: *Ulises*, Barcelona, Fábula. Editorial Lumen. Tusquets, noviembre 1995, p. 444.

real del sexo, con sus fantasías y absurdos, su búsqueda de un bien tan incongruentemente emparejado al comportamiento incontrolable de los órganos genitales.

Joyce dio un nombre para la base intelectual de su arte. Le puso muchos, muchos nombres, por supuesto, pero hay uno destacable para mí, que me sirve para pensar el platonismo de Murdoch. Ese nombre es Aristóteles. En su poema de 1904, «El oficio sagrado», escrito justo después de una visita a París, durante la cual Joyce pasó mucho tiempo en burdeles y gran parte del resto leyendo una traducción francesa de *De Anima*, escribió estas exuberantes líneas:

Por mí mismo, a mí mismo me bautizo  
con el nombre de Catarsis-Purgativo [...]  
llevando a tabernas y burdeles  
la mente del ingenioso Aristóteles [...]  
Si uno rige su vida por el sentido común,  
¿cómo puede dejar de ser profundo?

A lo largo del poema, Joyce desarrolla la imagen central: su arte francamente sexual es una especie de desagüe aristotélico que drenará la metafísica censuradora de la iglesia católica irlandesa tal y como la conoció él, para dejar el cuerpo sano y salvo:

Mas todos estos hombres de quien hablo  
me hacen ser la cloaca de su pandilla.  
Mientras ellos sueñan sus soñados sueños,  
yo les saco las corrientes apestosas,  
Así les alivio los tímidos anos, y mi oficio  
hago de Catarsis [...]  
Que aunque a puntapiés de su puerta  
me echen, mi alma les despreciará para siempre jamás.<sup>46</sup>

Este poema me brinda una forma de enfocar mis comentarios sobre Murdoch. Creo que Murdoch es, en un sentido muy serio, la clase de metafísico platónico contra la que Joyce se rebela aquí. No es que ella sea una metafísica mística, pero es una metafísica platónica, y centrada en el Bien, nada menos. Para ella, existe un sentido real en el que las fantasías y las locuras de gran parte de nuestra vida sexual son aguas residuales; y el arte de la clase más verdadera es la gran tubería de desagüe platónico que en cierto sentido expulsará afuera todo eso –en el sentido proustiano de que lo devolverá en una forma inspeccionada por la disciplina del deseo purificado–. Joyce, al contrario, invierte la imagen con regocijo. Su arte sexual es en sí mismo una tubería de desagüe aristotélica que drena la metafísica platónica, permitiéndonos ser nosotros mismos. El sacramento sagrado de Joyce es la purga aristotélica de todas las formas platónicas. El «oficio sagrado» de Murdoch es el sacramento de purificación de la atención hacia uno mismo para que así el bien se haga evidente. Y esto significa que mi pregunta original, ¿es Murdoch Platón o es Dante?, ahora tiene una cierta respuesta:

46 «El Santo Oficio» en: *Poemas Manzanas*, Madrid, Visor, 1973, pp. 44-53.

es ambos, en la medida en que los dos están unidos en su desviación del Aristóteles de Joyce y su indiferencia a las purificaciones, su tranquilo gozo en el cuerpo.

Murdoch da fin a las *Conferencias de Gifford* con una celebración de la disciplina espiritual, de «nuestra experiencia de lo incondicionado y nuestro sentido continuado de lo sagrado».<sup>47</sup> Yo opté por concluir mis *Conferencias de Gifford* con *Ulises* y Molly Bloom, con el sol sobre Howth y los rododendros y la fantasía de Mulvey y la presencia real semi-ignorada de Poldy y la fantasía de Poldy y el Sí dentro de la fantasía y el Sí a la fantasía. En la presencia de Murdoch me siento depravada por hacer esta elección, como si una persona más sabia y disciplinada dijera, «Qué infantil, qué autoindulgente». Esta respuesta de culpabilidad probablemente traiciona el hecho de que albergo simpatías platónicas no reveladas que están hasta cierto punto en desacuerdo con la visión que manifesté en conjunto. La belleza del cuadro más severo de Murdoch provoca estas simpatías de una manera potente.

Pero, como he confesado un platonismo residual, permitidme acabar sugiriendo que en Murdoch parece haber un aristotelismo residual, da la sensación, a veces, de que el ser físico real del objeto está ahí afuera en alguna parte y que es mejor así, pues no puede ser visto por la inspección purificadora del arte. Estos momentos de simpatía y rendición son fuentes de visión y generosidad especialmente poderosas en su trabajo, por muy enfrentadas que puedan estar con el espíritu del platonismo que lo anima en conjunto. Permitidme por lo tanto finalizar citando simplemente uno de dichos pasajes, uno de los pasajes de Murdoch que yo, aristotélica recalcitrante, más venero. Es el final de la posdata de Bradley Pearson a su propia narración en *El príncipe negro*:

Y no quisiera que parezca que al fin, en mi reclusa dicha, he olvidado el ser real de quienes han figurado como mis personajes [...]. Y Julian. Yo, mi adorada chiquilla, por apasionada e intensamente que mi mente haya forjado tu ser, de verdad, no imagino que te he inventado. De mi abrazo te escapabas eternamente. El arte no puede asimilarte ni el pensamiento dirigirte. Nada sé, ni deseo saber, de tu vida. Para mí, te has desvanecido en las sombras. Pero me doy cuenta, y pienso en ello, que en algún sitio ríes, lloras, lees libros, preparas comidas, bostezas y acaso yaces en los brazos de otro.

También confío en no negar nunca ese conocimiento, ni olvidar como en la humilde, dura y abrumada realidad de mi vida lo mucho que te amé por el paso del tiempo. Este amor persiste, Julian, no ha disminuido, aunque vaya cambiando, un amor con un recuerdo muy claro y fiel. Esto, curiosamente, me causa un pequeñísimo dolor. Sólo a veces, de noche, cuando pienso que vives y que estás en alguna parte, derramo lágrimas.<sup>48</sup>

[Traducción de Carles Morera]

47 I. Murdoch: *Metaphysics as a Guide to Morals*, cit., p. 512.

48 I. Murdoch: *El príncipe negro*, cit., p. 532.

