

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial del 3
de abril de 1981



“EL APRENDIZAJE ÉTICO-LITERARIO EN MARTHA NUSSBAUM”

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN FILOSOFÍA

Presenta

CELINA GARZA GARZA

Director:

Dr. Luis Guerrero Martínez

Lectores:

Dr. Alejandro Caballazi

Dra. Silvia López Gil

Índice

Introducción	3
Un lector de cierto tipo	11
Emoción, imaginación e interpretación	31
Autoría e intención	53
Lectura y escritura en Nussbaum	67
El prólogo	83
Conclusión	91
Bibliografía	96

Introducción

El debate sobre la relación entre la filosofía y la literatura es uno de los más antiguos y un problema ampliamente discutido en ambos campos de conocimiento. Podemos ubicar la raíz de este debate en *La república*; esto se ha dicho tantas veces que es casi un lugar común comenzar un análisis o comentario sobre diferentes posiciones al respecto mencionando a Platón. Sin embargo, es un punto de partida importante y demuestra la atemporalidad de la discusión. En el libro X, en el famoso “ataque a los poetas”, Sócrates declara que las tragedias son inadecuadas para representar la realidad de la condición humana, ya que sólo exaltan las peores partes del alma. Sobre la figura del poeta, dice:

Lo colocamos en el mismo plano que al pintor, porque a una parte se le parece en componer cosas deleznable comparadas con la verdad y de otra se le iguala en su relación íntima con uno de los elementos del alma, y no con el mejor. Y así fue justo no recibirle en la ciudad que debía ser regida por buenas leyes, porque aviva y nutre ese elemento del alma, y, haciéndolo fuerte, acaba con la razón a la manera en que alguien, dando poder en una ciudad a unos miserables, traiciona a ésta y pierde a los ciudadanos más prudentes.¹

Sócrates retrata a los trágicos como enemigos del estado que van en detrimento de la sabiduría y la razón. Este ataque a los poetas se convertiría en un campo de debate no sólo en la filosofía, sino en muchas áreas del pensamiento, abriendo paso a distintos cuestionamientos sobre la función de la ficción y hasta qué punto se puede hacer una distinción entre textos “literarios” y textos “filosóficos”. La crítica hacia los poetas consiste en que apelan a las peores partes del alma, es decir, a lo irracional, animal, a los instintos y las emociones. La vigencia del problema entre la

¹ Platón, *La República*, X, VI, 605b.

filosofía y la literatura es evidente en el hecho que, a pesar de la evolución de textos filosóficos y literarios –la gran variedad de corrientes, estilos y géneros que han predominado a lo largo de las épocas– este debate nunca ha muerto.

Si nos adelantamos a años más recientes, encontramos una nueva fuerza en el debate: en algunas de las corrientes de pensamiento más populares del siglo XX sobre la relación entre la filosofía y literatura encontramos una separación tajante: aunque ciertamente existían algunas discusiones, estas disciplinas se estudiaban, por lo general, de manera aislada. En la filosofía, la corriente analítica, el apego a un método científico y la predominancia de un lenguaje estructurado que apela principalmente a la lógica dejan por fuera textos literarios o narrativos. En la crítica literaria, las aproximaciones desde el formalismo, el nuevo criticismo y la deconstrucción decretaban un análisis textual “duro” que se limitaba a lo que se encuentra “dentro” del texto, en su forma y lenguaje, como si este no tuviera una relación con el mundo exterior. Sin embargo, hacia el final del siglo XX y en los primeros años del XXI, varios pensadores de ambas disciplinas en la academia, especialmente en el contexto anglosajón, comenzaron a cuestionar esta separación y a investigar, más bien, las confluencias entre estos textos. En “¿El doble ‘giro’ de la ética y literatura?”, Michael Eskin caracteriza lo que llama, tentativamente, un giro hacia la ética dentro de los estudios literarios y, paralelamente, un giro hacia la literatura en la filosofía moral a partir de las últimas décadas del siglo XX. Señala a pensadores como Martha Nussbaum, Wayne Booth, Richard Rorty, Derek Attridge, y Robert Eaglestone para hablar de cómo se comenzó a generalizar un debate que rechazaba la separación disciplinaria entre estos campos².

En “Redefiniendo la crítica ética: lo viejo vs. lo nuevo”, Marshall W. Gregory atribuye este fenómeno a la debilitación de las ideas del posmodernismo. Señala tres razones intelectuales y culturales que causaron esta crisis y abrieron el paso a nuevas maneras de pensar y abordar textos filosóficos y literarios, así como los límites entre ellos. Primero, la revelación de la colaboración del crítico literario Paul de Man con el nazismo puso en crisis la idea de que la ética no tiene lugar en la

² Michael Eskin, "Introduction: The Double "Turn" to Ethics and Literature?", *Poetics Today* 25, no. 4 (2004).
<https://muse.jhu.edu/> (accessed May 6, 2019).

crítica literaria, una idea que el mismo de Man había sostenido en sus escritos. El escándalo causó que muchos analizaran sus textos con un nuevo ojo, en el que trataban de encontrar relaciones entre sus textos y sus acciones con el nazismo. Casi simultáneamente, surgió un auge de publicaciones que reivindicaban la crítica ética, criticaban la idea posmodernista de la construcción social y relacionaban la literatura, las artes y la narrativa no solo con la filosofía, sino también con las ciencias naturales y la medicina, especialmente con teorías evolutivas. El tercer punto de Gregory es, quizás, el más controversial: postula que la caída de las Torres Gemelas y sus efectos causaron un rechazo de los preceptos básicos del posmodernismo:

No he visto en ninguna otra parte el tercer punto al que ahora remito, pero por casi una década me ha parecido claro que otro gran golpe al prestigio del que gozaba el posmodernismo por casi 40 años fue el ataque de las Torres Gemelas en la Ciudad de Nueva York el 11 de septiembre de 2001. Después de 9/11, el *ethos* típico del posmodernismo de burlarse del establecimiento y complacerse en una retórica de picardía inmadura, subversión y transgresión iba en contra de manera desagradable con el humor emocional del momento nacional (un “momento” que aún está sucediendo, por lo menos en América). Para una nación en agonía y con el impacto del duelo, un discurso de subversión y paradoja parecía profundamente deficiente en gravitas. No era un discurso que ofrecía o le daba un sentido a la tragedia, pérdida, duelo, confusión y miedo. Para muchas personas, 9/11 hizo que el posmodernismo pareciera barato, cínico y superficial.³

Aunque esta última afirmación requiere una argumentación y demostración más profunda, el argumento general que plantea Gregory –que las ideas principales del posmodernismo entraron en crisis en los últimos años– es evidente.

Según Gregory, la evolución y las ciencias naturales y cognitivas son evidencia de la importancia de la ética y las artes narrativas. Desde la era del pleistoceno, las sociedades humanas han evolucionado y sobrevivido gracias a la ética, que rige y permite la coexistencia entre individuos y sociedades, y las artes

³ Marshal W. Gregory, “Redefining Ethical Criticism. The Old vs. the New,” *Journal of Literary Theory Online*, vol. 4, núm. 2, (2010). Todas las traducciones de este artículo son propias.
<http://www.jltonline.de/index.php/articles/article/view/287/879>.

narrativas, que ayudan a difundir y concretizar estas reglas entre las personas. Además, el avance reciente de las ciencias cognitivas y tecnologías que permiten analizar la estructura y evolución del cerebro han revelado su capacidad de transformación. Esto quiere decir que los argumentos que antes se basaban en intuición sobre la relación entre las artes narrativas o literarias y la ética ahora se pueden respaldar con datos empíricos. Para Gregory, el problema de la manera en la que se había hecho crítica ética anteriormente es que no daba argumentos convincentes, sino que se sostenía a través de anécdotas personales sobre la experiencia subjetiva de leer un texto. Así, divide la crítica ética literaria pasada en dos tipos: los que ven un valor edificante en la literatura, y quienes son escépticos y más bien creen que la literatura puede tener un efecto negativo en la moralidad a través de su estructura ficticia.

Gregory señala tres confusiones que han debilitado la crítica ética en el pasado. La primera es una confusión metodológica. Los críticos –sean edificantes o escépticos– han utilizado una metodología en dos partes: la primera consiste en contar experiencias personales sobre la lectura de alguna obra, como si estas experiencias pudieran decir algo sobre la obra y sobre la literatura en general; la segunda consiste en acumular ejemplos de obras literarias que supuestamente demuestran la opinión del crítico sobre el arte literario, como si estos ejemplos por sí mismos pudieran hablar sobre todo el arte literario. En estos argumentos, hace falta un análisis más profundo sobre cómo funcionan los ejemplos, cómo la experiencia personal podría decir algo sobre el arte literario en general. La segunda confusión es una confusión intelectual acerca de cómo la literatura adquiere una fuerza ética. Muchos críticos hablan sobre “lecciones” que se pueden aprender a partir de ciertas obras narrativas. Sin embargo, Gregory dice que nadie puede saber cómo un lector va a entender cierta obra, qué podrá sacar de ella, cómo la va a interpretar; una crítica ética efectiva debe hablar sobre cómo funciona la obra, no sobre supuestas lecciones que se pueden sustraer de ellas, ya que es difícil –si no es que imposible– demostrar que este valor ético funcionará para todos. Por último, la tercera confusión es una combinación entre ética y retórica:

Típicamente, la ‘vieja’ crítica ética utiliza una retórica de afirmaciones definitivas – ‘esta obra es terrible para ti, tal obra es buena y edificante, fin de la historia’– diseñadas para acabar con cualquier discurso que no haga eco de la posición del crítico. Esta rigidez retórica está basada en una rigidez ética aún más profunda que asume que el rol del crítico ético es decirle a las personas, no preguntarles o discutir con ellas, cómo identifican y evalúan las buenas y malas influencias en su vidas.⁴

En el fondo, como afirma Cora Diamond⁵, el lugar que le damos a la literatura dentro de la ética refleja nuestra concepción sobre qué es la ética y en qué consiste hacer filosofía moral. Así, Gregory propone que la nueva crítica ética debe funcionar de otra manera para demostrar esta relación entre la ética, la literatura y el ser:

Repensar asuntos como la porosidad dinámica del ser, el contenido ético de las artes literarias en relación con el ser, la retórica de la argumentación ética, la metodología de los argumentos éticos y las razones por las cuales estos temas importan en primer lugar.⁶

La nueva crítica ética, por un lado, pone en cuestión la visión sobre el ser y, por otro, abre la pregunta de cómo se debe escribir y hacer filosofía moral.

Una revisión general de los textos y planteamientos de los autores que menciona Gregory dentro de la nueva crítica literaria demuestra que esta es heterogénea y toca una gran variedad de temas y preocupaciones. Entre estos pensadores podemos situar a la filósofa estadounidense Martha C. Nussbaum. En sus textos sobre filosofía moral insiste sobre la importancia de incluir obras de literatura –y las artes en general– dentro de cualquier investigación ética, ya que el lenguaje que exige el género novelístico, tan alejado del que caracteriza a la filosofía tradicional, nos puede enseñar algo sobre lo que es importante en una buena vida humana. Un análisis cercano de la manera en la que incluye las novelas dentro de su investigación ética demuestra que es una propuesta compleja que, en el fondo, tiene

⁴ Gregory, “Redefining ethical criticism”.

⁵ Cora Diamond, “Having A Rough Story About What Moral Philosophy Is,” *New Literary History*, 15, no. 1 (1983).

doi:10.2307/468998

⁶ Gregory, “Redefining ethical criticism”.

una concepción muy específica sobre la manera en la que debemos entender la escritura, la lectura, y la relación entre el autor, el lector y el escritor. Así, las prácticas de leer y escribir se convierten en actividades morales.

El objetivo de este trabajo es investigar la figura del lector en el pensamiento de Martha Nussbaum a partir de la siguiente pregunta: ¿cómo funciona la lectura en el pensamiento de Martha Nussbaum y cómo se logra el aprendizaje ético a partir de la lectura? Propongo que el aprendizaje ético-literario en Nussbaum depende de un lector de cierto tipo que adopta la lectura como una experiencia propia a partir de las emociones y la imaginación y entiende el género, la autoría y la intención de cierta manera.

Para la investigación de esta pregunta, comienzo por demostrar el problema a través de un análisis de la afirmación de Nussbaum que se debería incluir la literatura en el pensamiento moral. En el primer capítulo, demuestro la pertinencia de investigar la figura del lector dentro del pensamiento de esta autora. Para ello, hago una descripción general de cómo propone que se debe incluir la literatura en la filosofía moral. Me centro en dos aspectos importantes de su pensamiento: la relación entre la forma y el contenido de los textos y, en segundo lugar, su concepción aristotélica de la ética. Siguiendo a Cora Diamond, hablo sobre la manera específica que Nussbaum entiende la filosofía moral y cómo se distingue de otras formas de abordarla que se centran en la acción, y hablo de cómo la manera en la que cada filósofo entiende la esfera de lo moral condiciona la posible relación que puede encontrar entre filosofía y literatura. Finalmente, abordo el debate entre Nussbaum y Richard Posner, uno de sus críticos más fuertes, para llegar a la figura del lector, de un “lector de cierto tipo”, y señalar la relevancia de explorar esta figura.

En el segundo capítulo, analizo la manera en la que el lector de Nussbaum se acerca al texto. Propongo que, más allá que hacer una distinción de géneros, aborda el texto como una proyección moral que presenta una concepción sobre la buena vida. El lector experimenta el texto a partir de la imaginación y las emociones –en el sentido que les da Nussbaum– para adoptarlo como una experiencia propia. Así, siguiendo a Terry Eagleton y la propia Nussbaum, propongo que el género se define por el contexto socio histórico, tanto del texto como del lector, y que el lector de

Nussbaum no lo toma en cuenta al leer un texto. A partir de un texto de Daniel Innerarity, exploro cómo la lectura se puede adoptar como experiencia. Finalmente, analizo los conceptos de imaginación y emoción y cómo los entiende Nussbaum en la lectura.

En el tercer capítulo analizo la manera que el lector de Nussbaum entiende la autoría y cómo esta concepción modifica la manera en la que interpreta textos. Para esto, reviso distintas posiciones sobre la figura del autor y la intencionalidad, entre ellas, las propuestas de Wismatt y Beardsley, Roland Barthes, Michel Foucault y Wayne Booth, y propongo que podemos encontrar elementos de todas estas propuestas en la metodología de Nussbaum: el lector de Nussbaum, que entiende la intención como la del autor “implícito” dentro del texto, aún así toma elementos que no se encuentran en el mismo de manera obvia. Así, la figura del lector señala a alguien con cierto conocimiento sobre la tradición literaria y filosófica, presupone lecturas y conocimientos previos que permiten que detecte y responda a las exigencias del texto de manera adecuada.

En el cuarto capítulo, analizo la figura del lector en la última parte del libro *Paisajes del pensamiento* y cómo funciona el aprendizaje ético. A través de la figura de A., una lectora imaginaria que aparece en el texto, abordo tres puntos del lector de Nussbaum: la manera en la que utiliza la imaginación y emoción para aplicar los textos a su propia vida; la autoría y el conocimiento previo de las tradiciones literarias y filosóficas; y, por último, la relación entre lectura y escritura. Propongo que la propuesta de Nussbaum convierte a las actividades de leer y escribir como actividades morales. Además, sugiero que Nussbaum desarrolla una nueva manera de hacer filosofía que integra elementos narrativos para invitar al lector –es decir, el lector *de sus textos*– a imaginar y sentir.

Por último, analizo cómo funcionaría este lector ante textos que se alejan de los que analiza Nussbaum. Parto de la noción del prólogo como un paratexto que sirve para el análisis de cualquier texto –literario o filosófico– para hablar de la manera en la que el lector de Nussbaum abordaría la proliferación de paratextos que enfrentamos hoy en día en los distintos medios de difusión: estos paratextos forman parte de la interpretación de lo que exige el texto y la visión y proyección moral de su

autor. Propongo el lector de Nussbaum alimenta su interpretación con cosas que no se encuentran directamente en el texto pero que ayudan a entender la obra en general del autor más a fondo, y un lector moderno podría, siguiendo este modo de lectura, enriquecer su lectura con paratextos.

Un lector de cierto tipo

En la introducción, hablé sobre la nueva fuerza que han adquirido investigaciones acerca de la relación entre la filosofía y literatura, entre ellas la afirmación de Martha Nussbaum de que la literatura (y las artes en general) son una parte importante de cualquier investigación ética. Así, señalé la importancia de analizar a la figura del lector dentro de su pensamiento para entender mejor la relación que propone entre la filosofía y la literatura y la manera en la que podemos entender la literatura como pensamiento moral. Mi interés en este capítulo es describir más a fondo este aspecto del pensamiento de Nussbaum para situar a la figura del lector y plantear algunas preguntas respecto a su función. Primero, daré un panorama general de cómo se inserta la literatura en su pensamiento. Luego, analizaré los comentarios de dos pensadores que entablan un diálogo con Nussbaum y cuyos textos me sirven para demostrar la importancia de la figura del lector: Cora Diamond, quien realiza un comentario en general favorable de la posición de Nussbaum y enfatiza algunas características que sirven para reforzar mi planteamiento; y Richard Posner, uno de los mayores críticos de Nussbaum.

Nussbaum plantea la necesidad de incluir las artes en general y la novela en específico en la ética a través de varios ensayos, artículos y en sus libros principales, especialmente *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega* (1986), *El conocimiento del amor: ensayos sobre filosofía y literatura* (1990) y *Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones* (2001). Nussbaum argumenta que las novelas nos pueden decir y enseñar algo sobre la vida humana que la filosofía tradicional no puede transmitir:

Incluir las novelas en la filosofía moral no es (tal como entiendo esta propuesta) llevarlas a una disciplina académica que por casualidad se pregunta por cuestiones éticas. Es ponerlas en relación con nuestra más profunda indagación ética, para

nosotros mismos u otros, la indagación en relación con la cual las concepciones filosóficas más influyentes de la ética se desarrollaron originariamente, la indagación que perseguimos al comparar estas concepciones, entre sí y con nuestro activo sentido de la vida. O más bien, es reconocer que las novelas ya están en esta indagación: insistir y describir las relaciones que las novelas ya mantienen con los lectores que las aman y que leen, como David Copperfield, como si la vida le fuera en ello.⁷

Así, para Nussbaum las novelas siempre han estado en diálogo con la ética y con preguntas filosóficas sobre cómo vivir bien.

En la introducción a *La fragilidad del bien*, en donde se centra en las tragedias griegas, Nussbaum aclara que al incluir estos textos en la filosofía moral su propósito no es contextualizar el pensamiento griego ni considerar las obras como artefactos históricos o culturales, sino como textos de reflexión ética en sí mismos. Tal vez su punto más importante, y uno que repite y desarrolla en textos posteriores, es que las tragedias exploran aspectos de la vida humana que el estilo filosófico tradicional tiende a omitir, como la vulnerabilidad ante la fortuna, la naturaleza cambiante de nuestras circunstancias, las pasiones o emociones humanas y los conflictos que pueden surgir entre nuestras metas, deseos y valores. Podemos resumir sus argumentos en tres puntos: en primer lugar, que la estructura completa de una tragedia, a diferencia de un ejemplo aislado tomado de ella, sirve para demostrar la manera compleja en la que los humanos deliberamos sobre nuestros problemas éticos. Además, las tragedias sirven como una clase de extensión de la experiencia humana; a través de ellas el lector puede experimentar distintas situaciones de las cuales guarda distancia, permitiéndole evaluarlas objetivamente. En segundo lugar, pueden servir como un punto común entre varios individuos, permitiendo la discusión e indagación ética dentro de un grupo, algo que es más difícil a partir de las experiencias particulares. Por último, a diferencia de los textos filosóficos tradicionales, la manera en la que nos relacionamos con estos textos nos ayuda a desarrollar habilidades importantes para la deliberación ética:

⁷ Martha C. Nussbaum, *El conocimiento del amor: ensayos sobre filosofía y literatura*, trad. Rocío Orsi Portalo y Juana María Inarejos Ortiz (Madrid: A. Machado Libros, 2005), 62.

Cuando examinamos la concepción ética incorporada en el texto trágico, nuestra actividad cognoscitiva va acompañada, en un sentido fundamental, de una respuesta emotiva. En parte descubrimos lo que pensamos sobre los acontecimientos que se nos muestran apercibiéndonos de lo que sentimos; la investigación de nuestra geografía pasional constituye un elemento importante de la actividad de conocernos a nosotros mismos.⁸

Aunque en este libro habla específicamente sobre las tragedias, estos argumentos son similares a los que aplica a las artes y literatura en general en otros textos. La propuesta de Nussbaum es compleja y se relaciona con dos aspectos de su pensamiento: por un lado, con su concepción de lo que es la ética y su respuesta a la pregunta de cómo vivir bien, y, por el otro, la inseparabilidad de la forma y el contenido de un texto. Para entender el argumento de Nussbaum, es necesario ahondar en estas dos ideas.

Nussbaum considera que la forma y el contenido de un texto no se pueden separar: la manera en la que escribimos, el género que elegimos, el lenguaje que usamos y las facultades del lector a las que apelamos transmiten, en sí, una idea:

Mi primera afirmación insiste en que cualquier estilo hace, por su parte, una afirmación: un estilo abstracto teórico hace, como cualquier otro estilo, una afirmación respecto a lo que es importante y lo que no, respecto a qué facultades del lector son importantes para el conocimiento y cuáles no. Por otra parte, puede que haya determinadas concepciones plausibles del carácter de ciertas porciones relevantes de la vida humana que no pueden alojarse en ese estilo sin generar una extraña contradicción implícita. De este modo, la segunda afirmación es pues que para una interesante familia de dichas concepciones, un cierto tipo de narración literaria es el único tipo de texto que las puede expresar total y debidamente, sin contradicción.⁹

⁸Martha C. Nussbaum, *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y filosofía griega*, trad. Antonio Ballesteros Jaraíz, (Madrid: Machado Grupo de Distribución, 2015), 44.

⁹Nussbaum, *El conocimiento del amor*, 32.

La decisión de transmitir ideas a través de un tratado filosófico, un cuento o un poema no es gratuito: la estructura y las necesidades del género imponen una visión y un orden a las ideas que se presentan. Existen, además, textos cuya forma y contenido se contradicen: un texto filosófico que habla sobre la importancia de las emociones, pero no apela a las emociones del lector, es un ejemplo de esto. Por esto, considera al género novelístico como una parte importante de una investigación ética: la literatura permite hablar sobre aspectos importantes de la vida humana – como la suerte, la importancia de las emociones y la vulnerabilidad– que la filosofía tradicionalmente no ha podido abordar, o ha abordado en un estilo contradictorio.

Uno de los problemas éticos fundamentales para Nussbaum es cómo conciliar elementos externos, como personas o posesiones, con la autosuficiencia racional; considera que ambas son necesarias para una buena vida humana, y que por esto debemos reconocer nuestra propia vulnerabilidad ante la fortuna. Nussbaum resume esta condición a través de una metáfora en la que equipara al ser humano con una planta:

Soy un agente, pero también un ser pasivo como la planta; gran parte de lo que no he hecho me hace acreedor al elogio o la censura; debo elegir continuamente entre bienes opuestos y aparentemente inconmensurables, y las circunstancias pueden forzarme a adoptar un curso de acción en el que no podré evitar traicionar algo o actuar mal; un hecho que simplemente me sucede, sin mi consentimiento, puede transformar mi vida; tan problemático es confiar el propio bien a los amigos, al amante o a la patria, como intentar vivir bien prescindiendo de ellos. No creo que dichos problemas sean solo el alimento que nutre la tragedia; pienso que forman parte de los hechos cotidianos de la razón práctica.¹⁰

Así, Nussbaum busca describir los límites del control y agencia que tenemos sobre nuestra propia vida, y argumenta que las tragedias griegas -y la literatura en general- son las mejores herramientas para esto, porque su forma es más adecuada para describir estos aspectos de la condición humana.

¹⁰ Nussbaum, *La fragilidad del bien*, 33.

En los ensayos contenidos en *El conocimiento del amor*, Nussbaum desarrolla esta idea a través de varios textos de la tradición realista anglosajona, específicamente Henry James y Charles Dickens. La aportación para la filosofía moral que encuentra en estos textos particulares está ligada a su concepción de la ética, para la cual se basa en gran medida en Aristóteles. Para Nussbaum, la pregunta fundamental de la filosofía moral es “¿Cómo debo vivir?”; en otras palabras, considera que la filosofía moral se trata sobre definir qué es la buena vida para el ser humano. Nussbaum se acerca a una respuesta a la pregunta a través de Aristóteles, caracterizando a su concepción de la ética como una concepción aristotélica. Esta concepción tiene cuatro características principales. Primero, reconoce la inconmensurabilidad de lo valioso, o la imposibilidad de adjudicar un valor proporcional a cosas desiguales; insiste que en la vida enfrentamos decisiones difíciles en las que tenemos que sacrificar una cosa por otra, tomar un camino y perder las posibilidades que ofrecía el otro:

La elección entre dos acciones o compromisos cualitativamente diferentes, cuando no se pueden tener ambos debido a las circunstancias, es o puede ser trágica, en parte porque el objeto al que se renuncia es diferente del objeto que se consigue.¹¹

Estas decisiones son difíciles –incluso trágicas– justo porque las opciones son inconmensurables. Esta posición es contraria a otras dominantes –kantianas y utilitarias, por ejemplo– que pretenden que podemos priorizar nuestras obligaciones o deseos jerárquicamente para facilitar estas decisiones.

La segunda característica de la concepción aristotélica de la ética es la prioridad de las percepciones y lo particular. Para Nussbaum, cada situación se debe evaluar por separado; la percepción es una habilidad ética que permite destacar las particularidades y los aspectos relevantes de cada situación, incluyendo el contexto histórico y social y la manera específica en la que se dio a cabo la situación, pero también prestando atención al historial entre personas y sus relaciones al evaluar cada una. Por eso, aunque no rechaza la universalidad (cualquier persona, en las

¹¹ Nussbaum, *El conocimiento del amor*, 83.

mismas circunstancias, con la misma historia, etcétera, se juzgaría igual), señala que las reglas generales no son suficientes para la evaluación ética, ya que unas reglas presupuestas nunca podrían tomar en cuenta la especificidad de cada situación y aspectos imprevistos.

En tercer lugar, habla sobre el valor ético de las emociones. Para Nussbaum, las emociones son juicios de valor basados en creencias que demuestran lo que consideramos importante. Incluir las emociones dentro de la deliberación ética permite evaluar las decisiones y situaciones de acuerdo con la concepción particular de cada uno sobre la buena vida. Aunque reconoce que algunos elementos son importantes para cualquier persona (la amistad, por ejemplo), la concepción de la buena vida es altamente personal. Por ejemplo, una persona puede pensar que tener una carrera profesional es indispensable para la buena vida, mientras otra no, y esto determinará cómo se sienten cuando una situación o decisión se relaciona a ello. Así, las emociones sirven para iluminar nuestra concepción personal de la buena vida y para tomar esto en cuenta al deliberar éticamente.

Así, llegamos al último punto: la relevancia ética de los acontecimientos incontrolados. La concepción aristotélica toma en cuenta que las personas le dan importancia a cosas y personas que están fuera de su control:

Y la concepción aristotélica sostiene que una comprensión correcta del modo en que las aspiraciones humanas por vivir bien se pueden comprobar mediante los acontecimientos no controlados es de hecho una parte importante de la comprensión ética; no, como el platónico creería, un engaño.¹²

La suerte tiene un impacto enorme en el desarrollo de la vida humana y en nuestras decisiones éticas, por lo que no debemos dejar por fuera la influencia de este tipo de acontecimientos en nuestra aspiración para la buena vida. Al incluir la percepción de lo particular, las emociones, la inconmensurabilidad y la vulnerabilidad como aspectos importantes de la valoración ética, el campo de la filosofía moral se abre más allá de las acciones. Por ejemplo, ante una decisión difícil entre dos cosas

¹² Nussbaum, *El conocimiento del amor*, 95.

inconmensurables, la deliberación de la persona, su capacidad de percibir lo particular de su situación, de evaluarla según sus obligaciones y relaciones con las personas involucradas, y sus sentimientos, son importantes a la hora de juzgar si la persona actúa apropiadamente o no.

Para Nussbaum, el lenguaje y estilo filosófico tradicionales contradicen esta concepción ética, y la novela es mucho más adecuada para transmitir y demostrarla: seguir la historia y el desarrollo de un personaje nos demuestra la inconmensurabilidad de las cosas valiosas y nos enseña a percibir la importancia de las particularidades de cada situación, a tomar en cuenta la historia y las relaciones personales. Además, el lenguaje y la estructura de la novela apela a las emociones del lector, quien se identifica, relaciona y simpatiza con los personajes. Asimismo, las historias que encontramos en las novelas frecuentemente dan cuenta de la importancia de las cosas fuera de nuestro control, demostrando cómo son importantes para los personajes y el impacto que tienen en sus vidas.

La importancia de la novela para la concepción aristotélica no se limita al estilo, estructura y lenguaje: al leer un libro, acompañamos a los personajes, nos metemos en su historia, sus pensamientos y sus sentimientos, y así experimentamos con ellos las situaciones por las que pasan. Para Nussbaum, esto nos sirve como experiencia propia:

La concepción aristotélica contiene una noción del aprendizaje apropiada para apoyar las reivindicaciones de la literatura. Pues, aquí, la enseñanza y el aprendizaje no suponen simplemente el aprendizaje de las reglas y principios. Una gran parte del aprendizaje tiene lugar en la experiencia de lo concreto. Este aprendizaje experiencial, a su vez, requiere el cultivo de la percepción y la sensibilidad: la habilidad de leer una situación, indicando qué es relevante para el pensamiento y la acción. Esta tarea activa no es una técnica; se aprende por orientación más que por fórmulas. James sugiere plausiblemente que las novelas ejemplifican y proporcionan dicho aprendizaje: lo ejemplifican en el esfuerzo de los personajes y del autor, lo generan en el lector provocándole una actividad igualmente compleja.¹³

¹³ Nussbaum, *El conocimiento del amor*, 95-96.

Según Nussbaum, las novelas nos ayudan a desarrollar la habilidad de la percepción y así hacer mejores decisiones en nuestra vida, aprender a reconocer las particularidades de nuestra propia situación, percibir lo que representa una persona o una cosa para nuestro esquema de valores y cómo debemos actuar y sentirnos respecto a ellas. Además, las novelas –sus personajes y sus autores– se convierten en amigos con quienes compartimos y desarrollamos una relación que promueve las habilidades éticas delineadas anteriormente. Esto no significa que aprendamos de los personajes como ejemplo, sino que realizamos la actividad de percepción y deliberación *con* ellos, y así desarrollamos estas habilidades.

Sin embargo, esto no sugiere que podamos prescindir de otros tipos de textos, considerados tradicionalmente filosóficos:

El texto revela, y es, un tipo elevado de actividad moral. Sin embargo, creo que no se pone por sí mismo, de un modo autosuficiente, cara a cara con otras concepciones de la atención moral, ni explica lo que lo diferencian de ellas; por ejemplo, por qué un curso en el “razonamiento moral” que se basara sólo en material abstracto o técnico, obviando textos como este, se perdería gran parte de nuestra aventura moral. La explicación filosófica hace aquí a veces de aliado del texto literario, al esbozar su relación con otras formas de escritura moral. Me parece que la habilidad crítica y la capacidad para hacer distinciones que normalmente asociamos (correctamente) con la filosofía desempeña aquí, de hecho, un importante papel (si hubiera buena disposición a asumir una postura lo suficientemente humilde). Como nos dice Aristóteles, un análisis filosófico que confiere tal relevancia a los particulares concretos debe ser modesto, y pretender sólo proporcionar un “esbozo” o un “bosquejo” que nos conduzca a los rasgos más destacados de nuestra vida moral. El contenido real de esta vida no se encuentra en el bosquejo, a no ser que éste cite o reconstruya con atención el texto literario.¹⁴

Nussbaum insiste en esto en “Literatura y teoría ética”¹⁵: mientras ciertas obras literarias promueven actividades morales como la percepción y emoción que son

¹⁴ Nussbaum, *El conocimiento del amor*, 297.

¹⁵ Martha Nussbaum, “Literature and ethical theory: allies or adversaries?”, 9 *Yale Journal of Ethics* 5, 2000.

necesarias para la concepción aristotélica, Nussbaum habla de cinco razones de por qué la teoría es importante. En primer lugar, aunque estemos de acuerdo con la concepción aristotélica o cualquier otra teoría ética, el estudio de otras posibles teorías es necesario para entender en dónde nos situamos y por qué. Segundo, la teoría es necesaria para entender y contextualizar la moralidad que proyectan autores como James. De esta manera, Nussbaum insiste sobre la necesidad de la dialéctica durante cualquier indagación ética. El tercer punto es que la teoría es necesaria es parte de la vida; aunque no sea de manera explícita, nuestra concepción de la moralidad, de lo que está bien o mal, está informada por nuestra cultura y los pensamientos que la informan –desde las teorías económicas hasta la religión y la astrología. El cuarto punto es que la teoría nos ayuda a leer de manera crítica y no pasiva, es decir, a criticar aspectos de nuestra propia cultura o de nuestra propia personalidad. Por último, la teoría tiene un aspecto político, ya que permite el debate. Así, la literatura debe ir acompañada de una crítica ética que señala, analiza y evalúa la visión de la vida humana y la proyección moral que se encuentra en ella.

Aunque para su análisis Nussbaum suele elegir textos literarios muy específicos –las tragedias griegas, en el caso de *La fragilidad del bien*, novelas realistas de la tradición anglosajona, como Henry James y Charles Dickens, en *El conocimiento del amor*, Proust y Joyce, entre muchos otros en *Paisajes del pensamiento*–, esto no quiere decir que sólo las novelas que selecciona Nussbaum tengan esta relación con la filosofía moral. Más bien, al limitarse a hablar sobre la contribución específica que hace cada texto, Nussbaum insiste sobre la importancia de la particularidad. En sus comentarios sobre la propuesta de Nussbaum, Cora Diamond dice que cualquier planteamiento sobre el lugar de la literatura dentro de la filosofía moral está ligado íntimamente con la definición de la filosofía moral de cada pensador, una definición que generalmente se da por sentada. Hace referencia a Iris Murdoch para hablar sobre la variedad de formas y aproximaciones para la filosofía moral y las preguntas que son relevantes para abordarla:

Existe (...) una dificultad peculiar en la ética (a diferencia con otras áreas de la filosofía) al especificar los fenómenos de estudio. Nuestros juicios morales le dan forma a nuestra concepción del área de estudio.¹⁶

Nuestras ideas sobre qué importa en la esfera de lo moral determinan las preguntas que nos hacemos al hablar sobre la ética.

La concepción dominante sobre la filosofía moral, que, en este artículo, Diamond ejemplifica a través de las ideas de D.D. Raphael, es que se trata sobre acciones concretas. Para filósofos como Raphael, la pregunta central de la filosofía moral es ¿qué debo hacer?; está ligada a la acción. Esta concepción, aunque no sea aparente a primera instancia, es fundamentalmente distinta a lo que Nussbaum entiende como filosofía moral, que, más bien, se pregunta ¿cómo debo vivir?; cuestiona en qué consiste la buena vida humana. Aunque pueda parecer que esta pregunta nos lleva a preguntarnos sobre cómo actuar, la concepción de Nussbaum toma en cuenta algo que no está presente en la visión de Raphael. Para la filosofía moral orientada a la acción, ésta se entiende, generalmente, como la acción observable, que se efectúa hacia afuera. Por su parte, preguntarse en qué consiste la buena vida humana toma en cuenta algo que, haciendo referencia nuevamente a Iris Murdoch, Diamond llama “la textura del ser”:

Su visión total de la vida, que se demuestra en su modo de hablar o callar, su elección de palabras, su evaluación de los otros, lo que consideran atractivo o laudable, lo que les parece chistoso; en resumen, las configuraciones de su pensamiento que demuestran continuamente en sus reacciones y conversaciones.¹⁷

De esta manera, la visión que presenta Diamond a través de Murdoch y Nussbaum exige más del agente moral y abre el campo de la filosofía moral, para tomar en cuenta aspectos de la vida humana que tradicionalmente no se han considerado. Esta diferencia marca la relación que cada pensador puede encontrar –o no– entre la

¹⁶ Diamond, “Having A Rough Story,” 161. Todas las traducciones de este artículo son propias.

¹⁷ Iris Murdoch, citada en Diamond, “Having A Rough Story,” 161.

literatura y la filosofía moral, y determina el lenguaje que se utiliza al hablar o escribir sobre estos problemas.

La filosofía moral orientada a la acción se preocupa, obviamente, por la manera en la que actuamos y cómo evaluamos esas acciones concretas. Por eso, se utilizan argumentos racionales que construyen una valoración de por qué una acción concreta es correcta o no. En este sentido, para los pensadores que se adscriben a esta concepción de la filosofía moral, el valor de la literatura es casi como un ejemplo: a través de los personajes, sus situaciones, decisiones y acciones, exploramos diferentes maneras de actuar, y utilizamos las historias como datos para crear un argumento sobre si es una acción –entendida como acción hacia fuera– apropiada o no. Diamond señala que estos ejemplos no tendrían que venir de la literatura, sino que también se podrían encontrar en personas, situaciones y anécdotas del mundo real. En la literatura, Raphael busca argumentos e ideas filosóficas que se pueden entender y formular en términos racionales. Esto, como señala Iris Murdoch, presupone una noción del mundo como fundamentalmente comprensible:

Si tratamos la acción como la noción central al definir el campo de la moralidad, [Murdoch] sugiere que esto puede tener raíz en una visión del mundo como comprensible en un sentido fundamental, y de los hechos que constituyen las situaciones en las que actuamos como directamente descriptibles. La comprensión, descripción y apreciación de los hechos no se considerarán tareas en las que la energía, disciplina, imaginación, creatividad, cuidado, paciencia, tacto y delicadeza moral...podrían necesitarse.¹⁸

Aquí encontramos la particularidad de la propuesta de Nussbaum. El análisis que hace de las obras literarias consiste en tomar en cuenta no sólo la acción, si no la vida interior y la visión general de la vida que presenta el texto, la “textura del ser”. Esto se relaciona directamente con la concepción aristotélica de la ética:

¹⁸ Diamond, “Having A Rough Story,” 165.

Pero no podremos ver el interés moral de la literatura al menos que reconozcamos los gestos, manierismos, hábitos, expresiones, pensamientos, estilos de cara como moralmente expresivos –de un individuo o de un pueblo. La descripción inteligente de tales cosas es parte de la descripción inteligente y aguda de la vida, de lo que importa, hace una diferencia, en la vida humana. La especificación aristotélica de la ética de Martha Nussbaum deja un espacio (o tiene la intención de dejar un espacio) para la atención a este tipo de cosas; una explicación de la ética, o de filosofía moral, que toma la acción como definitiva de lo moral no hace esto.¹⁹

Así, Diamond señala que decir que la pregunta de la filosofía moral va más allá de las acciones concretas tiene varias implicaciones para su relación con la literatura. Por una parte, modifica las partes de la novela en las que buscamos su relación con la filosofía moral: por ejemplo, si tomamos la posición de la acción, nos fijaremos en las decisiones de los personajes, pero no en la manera en la cual el texto presenta su deliberación, en las descripciones de los gestos, el lugar, el espacio. Pero si entendemos que la filosofía moral va más allá de la acción, la novela es importante también en la manera en la que manifiesta el pensamiento e imaginación al que invitan al lector, lo que piden de una persona al leer y relacionarse con la obra. En su análisis de *La copa dorada*, Nussbaum dice que el texto hace que el lector tome conciencia de su propia imperfección. Al leer la novela de Henry James, nos damos cuenta de nuestra propia falta de atención a nuestras vidas y la de los que nos rodean, y aprendemos algo sobre nosotros mismos. Esta idea no sólo dice algo sobre la novela de James, sino, como dice Diamond, sobre la filosofía moral, la lectura y la escritura: “La implicación es que no es una tarea sencilla encontrar una manera iluminadora de escribir sobre la experiencia humana, y tampoco es una tarea fácil leer sobre ella.”²⁰

Esta idea continúa en “Martha Nussbaum y la necesidad de las novelas,” en donde Diamond analiza la afirmación de Nussbaum en *El conocimiento del amor* de que existen algunas posiciones en la filosofía moral que se articulan mejor a través del estilo novelístico. Diamond comienza por aclarar un error común sobre la relación

¹⁹ Diamond, “Having A Rough Story,” 163.

²⁰ Diamond, “Having A Rough Story,” 168.

que Nussbaum hace entre la filosofía y la literatura, y que me parece importante destacar. Este error se ejemplifica a través de una pregunta de R. M. Hare, que Nussbaum menciona en *El conocimiento del amor*. “¿Qué son las novelas sino prescripciones universales?”²¹ Esto asume que la relevancia de la literatura para la filosofía moral consiste en la deliberación y las acciones de los personajes. Sin embargo, para Nussbaum la importancia de la literatura no depende de este aspecto del texto; esta confusión surge de la elección de obras por parte de la autora –en *El conocimiento del amor*, novelas realistas que le dan gran importancia a la deliberación–, que nace de su propia concepción de la filosofía moral. Sin embargo, Diamond señala que, más bien, lo que le importa a Nussbaum es la actividad del autor: su visión y su proyección moral.

Para Diamond, la propuesta de Nussbaum por sí misma hace que la literatura sea relevante para la filosofía moral: aunque alguien esté en desacuerdo, la única manera de argumentar en contra de su propuesta sería acercándose a los textos que investiga. Diamond analiza un texto literario muy distinto a los de Nussbaum, el poema “El preludio” de William Wordsworth, para demostrar que la relación entre literatura y filosofía moral no se limita a novelas realistas:

El punto de analizar *El preludio* fue colocarlo con novelas como las que discute Martha Nussbaum, como presentaciones, a través del uso de narrativas, de visiones morales en las que hay un vínculo con alguna concepción de la psicología moral, una concepción del lenguaje y el mundo y una concepción de cómo los juicios morales específicos pueden tener una relación con ideas sobre la vida y la realización humana.²²

Lo importante de la propuesta de Nussbaum, más allá del conocimiento que plantea que las novelas nos puedan proporcionar, es su visión sobre la materia de la filosofía moral y cómo las novelas son en sí mismas pensamientos morales:

²¹ Richard Hare, citado en Nussbaum, *El conocimiento del amor*, 128.

²² Cora Diamond, “Martha Nussbaum and The Need for Novels”, *Philosophical Investigations*, 16, (1993): 135. Todas las traducciones de este artículo son propias.
doi:10.1111/j.1467-9205.1993.tb00456.x

Los filósofos tienen posiciones complejas sobre el pensamiento moral, expresada en prosa filosófica. Los poetas o novelistas también pueden tener posiciones complejas sobre la vida moral, el pensamiento moral, que se puede expresar sólo a través de la manera en la que *ellos* escriben. Esa es la idea.²³

De esta manera, Diamond demuestra que la relación que Nussbaum propone entre la filosofía moral y la novela no depende de la concepción aristotélica: las novelas son, en sí mismas, respuestas a la pregunta de cómo vivir. Nussbaum utiliza las novelas que selecciona porque está de acuerdo con la respuesta que proporcionan, pero esto no quiere decir que otros tipos de novelas u obras narrativas no puedan o deban incluirse en la filosofía moral:

No debemos descarrilarnos por la importancia de la deliberación y la elección dentro de la novela realista, e inducirnos por la estructura de tales novelas a pensar que el interés moral de las novelas reside solamente en la manera en la cual sus personajes deliberan y eligen.²⁴

Las novelas y otros tipos de textos creativos o narrativos presentan una visión distinta de la filosofía moral: una que se aleja de la idea de que, en la filosofía, el autor o pensador –quien transmite su visión de la vida a través de la página– debe posicionarse como un “investigador desapegado”, que toma una distancia objetiva de la materia que estudia:

En nuestros textos filosóficos, una figura central es el autor implícito. Lo que *no* es es un artista; no nos habla como alguien que debe responder con imaginación creativa y con plenitud de sentimientos. Es uno u otro tipo de investigador desapegado, y a menudo está modelado más o menos en el científico; su lenguaje y los aspectos formales de lo que escribe pueden ser más o menos modelados en las formas de escribir de los científicos, incluyendo su exposición informal de los contenidos de teorías sistematizadas lógicamente.²⁵

²³ Diamond, “Martha Nussbaum,” 135.

²⁴ Diamond, “Martha Nussbaum”, 139.

²⁵ Diamond, “Martha Nussbaum”, 144.

Diamond utiliza el término “textos de artistas” para diferenciar este tipo de discurso de la escritura filosófica tradicional y analítica. Más allá de expresar una visión moral distinta, demuestran una concepción diferente de *cómo* pensar sobre la filosofía moral. Mientras los textos del investigador desapegado dan por hecho que existe un lenguaje, una metodología y una estructura fijas para la investigación sobre la ética, los textos de artista abren la pregunta y dan paso a una exploración sobre la manera más apropiada de escribir y, por lo tanto, de leer, de imaginar, de responder y crear:

Lo que quiero destacar es su vínculo importante con su método filosófico: tenemos que *explorar* para encontrar dónde y cómo puede haber una reflexión sobre el valor moral; y no podremos fijar los límites de dónde, en qué tipo de textos, o usando qué tipo de palabras, se puede encontrar.²⁶

El método de Nussbaum al analizar diferentes textos es justo esto: explorar distintas respuestas a la pregunta de cómo vivir a través de varios textos.

La propuesta de Nussbaum ha recibido muchas críticas, principalmente por considerarse “moralista” y que pierde de vista lo que verdaderamente importa en una novela o texto literario: los aspectos estéticos. Richard Posner es uno de los oponentes principales de la crítica ética de la literatura en general, y del argumento de Nussbaum específicamente. Posner entabla un debate con Nussbaum que comienza en su artículo “En contra de la crítica ética”, en donde da argumentos generales en contra de una visión “moralizante” de la literatura a favor de una crítica literaria que valora los textos por sus aspectos estéticos. Tras la respuesta de Nussbaum en “Exacta y responsablemente: una defensa de la crítica ética”, Posner responde en “En contra de la crítica ética: parte II” con argumentos mucho más puntualizados en oposición de la propuesta y el método específicos de Nussbaum. Aunque, como bien afirma Nussbaum, muchos de los argumentos de Posner consisten en una lectura o interpretación deficiente de su argumento, hace varios puntos interesantes que debemos tomar en cuenta. Describir y analizar el debate a

²⁶ Diamond, “Martha Nussbaum”, 143.

fondo está fuera de mis objetivos, por lo que me limito a mencionar algunos de sus aspectos más importantes para mi argumento.

En la primera parte de su crítica, Posner defiende tres tesis. La primera niega que la inmersión en la literatura nos hace mejores personas: por ejemplo, los profesores de literatura no siempre son más éticos o morales. La segunda, que no debemos afligirnos cuando una novela presenta posiciones éticas, morales o políticas que nos parecen incorrectas, aun cuando el autor parezca compartirlas, ya que el valor de una novela no está en eso. Por último, que las cualidades morales y las opiniones de los autores no deberían afectar nuestra evaluación de la obra como tal. Sobre la posibilidad de que la novela tenga un efecto edificante que demuestre lo que es importante para la vida humana, Posner dice que, más bien, las novelas, a través de la identificación y simpatía, nos ayudan a descubrir y reafirmar lo que ya somos:

En vez, la literatura nos ayuda, como diría Nietzsche, a convertirnos en lo que somos. Los personajes y las situaciones que nos interesan en la literatura son, por lo general, partes y personajes que capturan aspectos de nosotros y nuestra situación. La literatura nos ayuda a darle sentido a nuestras vidas, nos ayuda a crear una identidad para nosotros mismos. Si no sientes ya que el amor es la cosa más importante del mundo, es poco probable que te convenzas de ello al leer los poemas de amor de Donne, o Stendhal, o Galsworthy. Pero leerlos podría hacer que te des cuenta de que esto es lo que piensas, y así pueden servir para clarificarte a ti mismo.²⁷

Así, rechaza la idea de que una obra literaria se deba valorar en cuanto a su contenido ético y dice que la literatura sólo sirve para reconocer aspectos que ya están latentes en nuestra configuración. Aunque creo que cualquier lector estaría de acuerdo que reconocerse en un texto es una experiencia común y repetida (el encontrar en libros pensamientos que siempre hemos tenido, pero no hemos articulado, o por lo menos no hemos articulado en esa manera), decir que este reconocerse es lo único que se puede lograr en la lectura me parece muy

²⁷ Richard Posner, "Against Ethical Criticism," en *Ethics, Literature, Theory*, ed. Stephen K. George (Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, Inc., 2005), 73. Todas las traducciones de este libro son propias.

reduccionista sobre la experiencia de leer. La lectura –de novelas, de filosofía, de historia, etcétera– sirve para reflexionar y evaluar estos pensamientos y valores que ya tenemos y para volver a pensarlos, reafirmar o, en su caso, reconfigurar su lugar en nuestra vida. Posner dibuja aquí un lector cuyos pensamientos y visión de la vida son inamovibles e inmodificables.

Para Posner, la crítica ética de la literatura nos distrae de su verdadero valor, que consiste más bien en un gozo y placer estético que no debe tener nada que ver con la moralidad que pueda o no proyectarse en la novela:

La atracción de obras en prosa tan distintas una de la otra (y de pedazos de poesía) como *El extranjero*, “Los muertos”, *La casa de la alegría*, *El ruido y la furia*, *Por quien doblan las campanas*, *La copa dorada* y *Moby Dick* tiene que ver en gran medida con las propiedades formales de estas obras –los cambios de ritmo, cambios de voz y punto de vista, el eco o duplicación de temas, la creación de expectativas y el desplazamiento de su satisfacción, la creación y liberación de tensiones y la armonía entre elementos dispares– propiedades similares a las de la música instrumental. Entre más sintonizados estemos a estas propiedades, menos preocupados estaremos con las creencias morales del autor implícito o real. Las propiedades formales no agotan el valor y el interés de la literatura, pero sugiero que las propiedades morales son casi distracción pura.²⁸

Como recordaremos, la propuesta de Nussbaum consiste justamente en apreciar estas características formales de las novelas, que son inseparables de la “visión” o “textura del ser” que se expresa a través de ellas. Posner demuestra aquí una lectura y comprensión limitada de Nussbaum. La mayoría de las objeciones que hace en contra de la crítica ética son simplistas, como si esta consistiera en sustraer de la novela un contenido moral que se puede parafrasear, casi como una máxima, que se pretende imponer al lector. Claramente, esto no es lo que dice Nussbaum. Sin embargo, la respuesta de Nussbaum y cómo argumenta contra Posner es muy reveladora.

²⁸ Posner, “Against Ethical Criticism”, 76.

En primer lugar, Nussbaum aclara que su argumento en *El conocimiento del amor y Justicia poética* no es que se deba incluir toda la literatura en la investigación ética, sino que ciertas obras seleccionadas son indispensables para completar un proyecto ético específico, es decir, para demostrar y enseñar la concepción ética aristotélica que defiende tanto en *El conocimiento del amor* como en su obra filosófica en general. En varias instancias, Nussbaum defiende su posición hablando sobre una lectura “correcta”, “responsable”, en la que el lector cumple la posición del “lector implícito” adecuadamente. Por ejemplo, Posner dice que la habilidad de entender al otro no necesariamente lleva a la compasión, por lo tanto, la imaginación moral de la cual habla Nussbaum no necesariamente hace que las personas sean más empáticas con los demás. A esto, Nussbaum responde:

La importancia de estas novelas, como enfatizo repetidamente, es cognitiva: le dan forma, en su lector, a ciertos juicios evaluativos que están en el centro de ciertas emociones. Por supuesto, podemos rechazar la invitación a ser formados de esa manera, pero si cumplimos responsablemente el papel del ‘lector implícito’, formaremos estos juicios evaluativos.²⁹

Otro argumento de Posner establece que, evidentemente, no todas las personas que leen son morales o éticas, algo que podemos ver observando cualquier departamento de literatura en una universidad. A esto Nussbaum responde que su teoría se centra en lo que sucede durante la lectura, sobre la interacción entre la mente y la novela, y que esto no siempre se traduce a lo que sucede en otros momentos de la vida. Pero va más allá de esto:

Además, leer solo puede tener estos efectos positivos si uno lee con inmersión, no sólo como un deber desagradable. Los profesores de literatura muchas veces están hastiados y desapegados; no leen con la frescura y receptividad de los lectores ordinarios. Finalmente, nunca concluimos a partir de nuestra afirmación de que la literatura promueve habilidades éticas que entre más tiempo uno pase leyendo,

²⁹ Martha Nussbaum, “Exactly and Responsibly: A Defense of Ethical Criticism,” *Philosophy and Literature*, vol.22, no. 2, (1998): 353. Todas las traducciones de este artículo son propias.

mejor. Todas las cosas buenas se tienen que integrar adecuadamente a la estructura de la vida entera de uno; el exceso en cualquier dimensión puede poner en riesgo lo bueno que una cosa buena puede contribuir.³⁰

Estos son solo algunos ejemplos de momentos en la discusión en la que Nussbaum hace referencia a un lector que lee de una manera muy específica.

En la segunda parte de su crítica, Posner hace un punto mucho más fundamentado y que se dirige específicamente a Nussbaum: que utiliza la literatura como un instrumento para avanzar su agenda política, y que ejerce una “violencia crítica” ante las novelas y autores que analiza, como James y Dickens, para decir que las novelas como tal promueven sus mismos valores. Llamar el análisis ético-literario de Nussbaum una “violencia crítica” me parece demasiado severo y surge de una mala lectura por parte de Posner. Sin embargo, los argumentos de Nussbaum apuntan al lector; para entender la literatura en este sentido está, como bien mencionan tanto Diamond como Nussbaum, un lector de cierto tipo y, por lo tanto, una manera específica de entender la escritura y creación, es decir, de entender la figura del autor:

La *única* manera de ver qué tipos de pensamiento moral se encuentran en textos literarios es dándole atención sensible, de un tipo que no estamos entrenados o alentados, como filósofos, a darles. *Nosotros* buscamos argumentos, teorías, que respalden datos o contraejemplos. La idea es que tenemos que aprender a leer con otro tipo de ojo, atento a diferentes tipos de cosas, muchas de las cuales nos pueden parecer muy extrañas; pero no hay atajos para los filósofos.³¹

Aquí ubico el problema: ¿qué tipo de lector tenemos que ser para realizar adecuadamente el papel del lector implícito de estas obras? ¿Quién es este lector y qué características presupone? En otras palabras, ¿cómo funciona la lectura para que se logre el aprendizaje ético-literario, para poder entender textos narrativos como

³⁰ Martha Nussbaum, “Exactly and Responsibly”, 353.

³¹ Diamond, “Martha Nussbaum,” 137.

pensamiento moral? Es necesario explorar estas preguntas con más detenimiento para poder concretar el lugar de la novela y la narrativa dentro de la filosofía.

Esta inquietud surge por una tensión que encuentro en las obras de Nussbaum: a pesar de que su propuesta me parece atractiva, y que, como lectora, siempre he intuido que las novelas nos aportan algo más allá del goce estético o intelectual –o, más bien, que este mismo goce aporta algo a nuestras vidas– también creo que la lectura puede ser muy personal, variar de persona a persona. En realidad, lo que propone Nussbaum en esta relación entre la filosofía y literatura es una nueva manera de entender la relación entre el texto, el autor y el lector; para que la inclusión de la literatura en la filosofía moral funcione de la manera en la que propone, el lector debe acercarse al texto de una manera muy específica. Cuando leemos, solemos tomar una actitud distinta dependiendo del tipo de texto al que nos enfrentamos: no es lo mismo leer una noticia, leer un tratado filosófico, una novela histórica o un poema. El lector en Nussbaum tiene una serie de características específicas en su manera de entender los aspectos fundamentales de la lectura: la distinción de géneros y la relación entre el autor, el lector y el texto. En los siguientes capítulos, exploraré estos aspectos de la lectura y cómo funcionan en la filosofía moral de Nussbaum.

Hasta ahora, he descrito la manera en la que Nussbaum propone, en varias obras, la necesidad de incluir textos literarios dentro de la investigación ética, y que debemos entender estos textos como pensamiento moral en sí mismos. He señalado la importancia de investigar más a fondo la figura del lector y la relación que, consecuentemente, propone entre el lector, el autor y el texto. Para continuar con esta investigación, en el siguiente capítulo analizaré la manera en la que el lector se acerca al texto como una posible respuesta a la pregunta de ¿cómo vivir bien?, y experimenta el texto a través de la imaginación y las emociones.

Emoción, imaginación e interpretación

En el capítulo anterior, hablé sobre el planteamiento de Nussbaum de que la literatura se debe incluir en la filosofía moral, ya que da respuestas a la pregunta sobre cómo vivir bien. Siguiendo el análisis de Cora Diamond de que la relación que cada pensador encuentra entre la filosofía moral y la literatura demuestran su concepción de la materia de la filosofía moral, hablé sobre cómo la aportación ética que Nussbaum encuentra en ciertas obras no tiene que limitarse a ellas, sino que podemos ampliar su idea para incluir otros textos. Para esto es necesario analizar la figura del lector y cómo aborda la relación entre texto, lector y autor.

En este capítulo, exploro la manera en la que el lector de Nussbaum se acerca al texto y lo adopta como una experiencia propia de la que puede obtener un aprendizaje. Propongo que no hace una distinción entre géneros, sino que aborda cada texto a partir de las invitaciones que encuentra en él a través de la imaginación. Por ejemplo, mientras algunos textos invitan a la exploración racional de argumentos, los textos narrativos invitan a imaginar y experimentar emocionalmente, y esta experiencia se convierte en una experiencia propia del lector. Así, se acerca a textos que tradicionalmente se han diferenciado como “filosóficos” o “literarios” con la misma pregunta fundamental, la pregunta de cómo vivir bien. Para esto, comienzo por demostrar la gran variedad que existe en las definiciones de género y lo que dice la propia Nussbaum al respecto. Siguiendo a Terry Eagleton, hablo de cómo la noción de género y la distinción entre tipos de textos depende en gran medida del contexto socio histórico. A partir de un texto de Daniel Innerarity, propongo que la filosofía y la literatura tienen un componente experiencial importante. Utilizo el planteamiento de Marshal Gregory, según quien el texto literario hace ciertas invitaciones al lector, para señalar la importancia de la imaginación y emoción del lector de Nussbaum en su relación con el texto y la manera en la cual, a partir de estas facultades, adopta el texto como una experiencia propia. Por último, relaciono

distintas maneras de entender la imaginación y las emociones cuando leemos para explicar cómo funciona esto para el lector de Nussbaum.

Cuando nos acercamos a un texto, suelen existir factores contextuales que modifican la manera en la que leemos. De esto nace la noción del género: según nuestra manera de entender el género y el tipo de texto que estamos leyendo, esperamos algo diferente de la lectura y tomamos una posición específica a la hora de leer. No tenemos la misma actitud ni expectativa ante un libro de historia, un tratado científico, una novela romántica o un ensayo filosófico. El género nos predispone a un cierto tipo de lectura que se vincula, más que nada, con su relación con el mundo real; es decir, nuestras expectativas de la “verdad” que encontraremos en el texto. Quizás una obviedad sobre la cuestión de género es que es un concepto que depende mucho del contexto histórico y cultural. Lo que se considera “historia”, “literatura”, “poesía”, etcétera ha cambiado y evolucionado a lo largo del tiempo. Terry Eagleton lo articula en su introducción a la teoría literaria:

Así, lo que hemos hasta ahora descubierto no se reduce a ver que la literatura no existe en el mismo sentido en el que puede decirse que los insectos existen, y que los juicios de valor que la constituyen son históricamente variables; hay que añadir que los propios juicios de valor se relacionan estrechamente con las ideologías sociales. En última instancia no se refieren exclusivamente al gusto personal sino también a lo que dan por hecho cierto grupos sociales y mediante lo cual tienen poder sobre otros y lo conservan.³²

Lo que se considera y valora como literatura cambia con el tiempo, el lugar y la persona; por ejemplo, lo que se toma como un texto de pensamiento moral cambia según la sociedad y lo que esta entiende por moralidad.

Nussbaum habla de este fenómeno en *La fragilidad del bien*, cuando dice que en la antigua Grecia no distinguían entre filosofía y literatura, sino que se consideraba que cualquier tipo de texto se insertaba en la filosofía práctica porque hablaba sobre la mejor vida para los hombres:

³² Terry Eagleton, “Introducción: ¿Qué es la literatura?”, en *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), 28.

En la época anterior a Platón no se establecía ninguna distinción entre la consideración 'filosófica' y 'literaria' de los problemas prácticos humanos. Era ajena a esa cultura la idea de trazar una línea fronteriza entre los textos que buscan seriamente la verdad y los que tienen por principal objetivo el entretenimiento. Sin embargo, se distinguía entre los autores de textos en prosa y los poetas y, en el seno, de estas dos grandes categorías, se delimitaban otros géneros. Ahora bien, ninguna de tales distinciones se corresponde con una diferenciación entre escritores que se autoconsideran (y son considerados por los demás) pensadores éticos serios y otros que no. Espontáneamente, el lector daba por supuesto que existían numerosos textos de muy diverso tipo que enseñaban la sabiduría práctica o prudencia; en ningún caso el género literario le indicaba que el texto en cuestión no tuviera nada importante que decir sobre lo humano.³³

Nussbaum habla de cómo algunos pensadores que hoy en día se consideran filósofos en algún momento se consideraron poetas, y viceversa:

Conviene también hacer presente que, en el siglo V y principios del siglo IV, los poetas eran considerados los maestros de ética más importantes. Por una parte, algunos de los personajes a quienes denominamos grandes filósofos y que figuran en la historia de la filosofía fueron poetas [...] Por otro lado, los autores a quienes habitualmente clasificamos y estudiamos como poetas eran considerados filósofos por sus coetáneos, si por filósofo se entiende quien busca la sabiduría sobre problemas humanos de importancia.³⁴

Siguiendo la tradición de la antigua Grecia, el lector de Nussbaum aborda indistintamente estos textos como posibles respuestas a cómo vivir bien; estas respuestas se manifiestan a través de la misma estructura del texto. El concepto de género que se ha desarrollado en la modernidad –que siempre ha sido un tanto ambiguo– no tiene efecto.

³³ Nussbaum, *La fragilidad del bien*, 179.

³⁴ Nussbaum, *La fragilidad del bien*, 180.

Esto es similar a la postura de Daniel Innerarity, quien rechaza la idea de la filosofía como una clase natural, sino que la considera “sólo el nombre de uno de los cajones en los que está dividida la cultura humanística”³⁵. Las ideas de Innerarity nos sirven para relacionar la filosofía y la literatura a través de la experiencia, un aspecto importante para el lector de Nussbaum. Innerarity considera que no se debe distinguir estrictamente entre la filosofía y la literatura, sino que debemos concebir a la filosofía como una de las bellas artes. De esta manera, propone que el “filósofo” es la figura de quien se arriesga a pensar y opinar de una manera interdisciplinaria, un intelectual de uso múltiple: “La filosofía interviene cuando se agotan las demás disciplinas”³⁶.

Innerarity rechaza la racionalización de la ciencia positiva en su aplicación a la filosofía, abogando por una *racionalidad estética*, algo que define como “la experiencia estética que se hace presente en nuestras estimaciones de gusto”³⁷. La racionalidad estética consiste en reconocer en el gozo estético una función reflexiva que nos “asegura consonancia o inadecuación con el mundo”³⁸, y ayuda a ampliar la racionalidad a un campo más comprensivo, más humano. Según Innerarity, la modernidad requiere de la filosofía y las ciencias del espíritu para enfrentar las carencias que se han creado en el mundo de la vida. Así, propone que la filosofía debe establecerse como una conexión entre saberes, en un ámbito práctico que no se aleja de la vida cotidiana:

Aunque las proposiciones filosóficas puedan tener un aspecto tranquilo, una suerte de inquietud existencial se oculta en todas ellas. Es la vida del filósofo que las pronuncia. Detrás está siempre la dramática intromisión del hablante en un acontecimiento existencial.³⁹

La filosofía, según Innerarity, siempre debe ser interdisciplinaria, una especie de puente entre las otras humanidades que nos pueden ayudar a entender mejor los

³⁵ Daniel Innerarity, *La filosofía como una de las bellas artes*, (Barcelona: Editorial Ariel, 2011), 15.

³⁶ Innerarity, *Filosofía como bellas artes*, 16.

³⁷ Innerarity, *Filosofía como bellas artes*, 16.

³⁸ Innerarity, *Filosofía como bellas artes*, 16.

³⁹ Innerarity, *Filosofía como bellas artes*, 13.

problemas existenciales. Innerarity reclama la pérdida de la experiencia en la modernidad: el mundo acelerado permite poca reflexión, poca vivencia, se vive sin realmente percatarse de lo vivido. El cientificismo de la época moderna ha hecho que pasemos del mundo de la experiencia al mundo de las expectativas, de las ilusiones.

Innerarity plantea la siguiente pregunta: si aceptamos la idea aristotélica de que la ética se construye a partir de la experiencia, ¿cómo hacernos éticos en la modernidad? Su respuesta es que el arte puede servir como una forma de experiencia:

Reconocer que existe una dimensión cognoscitiva en el arte y una dimensión artística en la filosofía se presenta como la única manera de superar la estéril contraposición entre el discurso de la verdad objetiva y el de la ficción fantástica. El arte y la filosofía conspiran juntos en la tarea de ampliar la experiencia humana y fortalecer su atención. Están igualmente interesados en la vigilia del hombre, que no quisieran pagar con el precio de despojar a la realidad de la riqueza y significación. Ambos rechazan tener que elegir entre los hechos y el sentido. Las ficciones son susceptibles de una verosimilitud que se hace patente en su rendimiento cognoscitivo al explorar las posibilidades humanas. Esto no significa que el arte sea la ilustración de una tesis filosófica. La única razón de ser del arte consiste en decir aquello que tan sólo el arte puede decir. Se trata de esclarecer estéticamente el mundo de la vida aventurándose en el reino de las posibilidades humanas.⁴⁰

Esta experiencia, si aceptamos la propuesta de Nussbaum, se puede adquirir a través de la lectura. Para entender esto, podemos tomar las definiciones que propone Marshal Gregory sobre la ética y las artes literarias: la ética es la manera en la que las personas evalúan la conducta de los seres humanos como correcta o incorrecta, la de los demás tanto como la propia; las artes literarias, por su parte, son las estructuras del lenguaje diseñadas para estimular respuestas estéticas, imaginativas, emocionales y éticas para propósitos instrumentales, más que utilitarios. Esta definición incluye un rango amplio de formas: poemas, novelas,

⁴⁰ Innerarity, *Filosofía como bellas artes*, 57.

guiones de cine, etcétera. Así, la crítica ética de la literatura es importante porque reconoce el valor instrumental de estas respuestas:

Lo que está en juego en la crítica ética es la centralidad de la ética y el arte literario en la vida de los seres humanos como seres moralmente deliberativos, integrados socialmente, con fertilidad imaginativa y persistentemente emocionales que son capaces, aunque a veces indispuestos y torpes al hacerlo, de someter sus deliberaciones morales, sus relaciones sociales, sus construcciones imaginativas y sus impulsos emocionales a inspección racional, análisis intelectual y evaluación ética.⁴¹

Esto relaciona con lo que propone Nussbaum: las emociones, las deliberaciones morales y la percepción imaginativa son parte de la ética; el ser humano (el lector que se presenta en sus textos) es capaz de transformarse a través de su capacidad emotiva e imaginativa, que, para Nussbaum, son capacidades que forman parte de la inteligencia racional. La diferencia en Nussbaum es que se aleja de la división entre racionalidad y emoción; para Nussbaum, las emociones son racionales, son parte de la deliberación racional y ética.

Gregory dice que analizar el contenido ético de una obra literaria es mucho más complicado de lo que parece porque el contenido de una obra está fijo: las palabras no cambian, su estructura es estática; no puede de pronto cambiar y empezar a hablar de algo que no estaba ahí antes. Sin embargo, es innegable que los textos tienen cierta agencia, actúan sobre el lector, no son del todo pasivos. Gregory llama esta agencia el poder de invitación de una obra literaria. Propone que podemos reemplazar la noción antigua de “lecciones” que se podían (o no) aprender de una obra literaria con la noción de invitaciones que contiene el texto y que el lector puede aceptar. Esto presupone una cierta concepción del ser:

Un ser no es una cosa que se consolida a cualquier patrón al que se le empujó lo más temprano o más fuerte. En efecto, si experimentamos presiones exteriores, pero nuestra relación con esas presiones es una relación más compleja, de estira-y-afloja

⁴¹ Gregory, “Redefining Ethical Criticism”, 18.

más que de una-vez-por-todas, que nos da una forma en la que nos consolidamos. El ser que define a una persona es un proceso, no una cosa, y siempre está en movimiento. Siempre se está haciendo; nunca sólo es, y el mecanismo del ser de cualquier persona es el patrón de los 'sí' y 'no' que esa persona a extendido a todas las invitaciones de la vida.⁴²

Esta idea va en contra de la afirmación de Posner de que al leer solo reafirmamos lo que ya somos. Asimismo, se opone a la idea del constructivismo social de que el sujeto es totalmente un producto de la cultura y contexto que lo han conformado. Gregory propone que, aunque sí estamos marcados por esto, aún mantenemos agencia y elegimos qué invitaciones de la vida –de nuestro contexto, historia, cultura– aceptar. Lo mismo sucede a la hora de la lectura, y esto es lo que debe describir la crítica ética: no es que siempre se logre la misma experiencia, la misma formación a través de la lectura, pero podemos analizar las posibilidades a través de las invitaciones que se encuentran en el texto. Gregory habla sobre tres tipos de invitaciones que un texto literario le hace al lector. En primer lugar, el texto invita al lector a sentir, es decir, a responder emocionalmente a las maneras en la que se presenta el contenido. En segundo, lo invita a creer ciertos hechos o nociones de las que depende el texto. Por último, un texto invita a realizar juicios éticos⁴³.

Los tres tipos de invitaciones de los que habla Gregory se relacionan de una manera interesante al pensamiento de Nussbaum: la manera en la que entiende las emociones presupone estas tres invitaciones. Para Nussbaum, las emociones son respuestas inteligentes a juicios de valor. Así, para que una emoción exista, debe haber una aceptación de un hecho y un juicio que la acompaña. Por otro lado, en Nussbaum podemos encontrar una cuarta invitación, o tal vez una invitación que engloba a las otras tres: la invitación a imaginar, ya que a través de la imaginación respondemos a las otras invitaciones. Así, el lector de Nussbaum adquiere una experiencia real a través de la imaginación y emoción que suceden en la lectura. Para entender esto, debemos analizar más a fondo las nociones de imaginación y

⁴² Gregory, "Redefining Ethical Criticism", 20.

⁴³Gregory, "Redefining Ethical Criticism," 20.

emoción de Nussbaum, por lo que relacionaré su propuesta sobre la lectura con otras ideas.

De manera similar a Nussbaum, Peter Lamarque señala la importancia de la imaginación dentro de lo que entendemos como literatura. En “Literatura”, parte de tres definiciones de la literatura, desde una muy general hacia una muy específica. En primer lugar, entiende la literatura como cualquier medio impreso; en segundo lugar, como las bellas letras, o escritura que tiene mérito literario, incluyendo la biblia, novelas, algunos ensayos e incluso algunos tratados filosóficos y políticos; la última definición, y la más específica, categoriza la literatura como escritura fina de carácter imaginativo y creativo que contiene un elemento moral:

Un tercer sentido reduce el sentido aún más y es en gran parte una innovación moderna (post-siglo dieciocho), bajo la cual la literatura denota ‘obras de la imaginación’. Así, algunos, pero no todos, los poemas, novelas, dramas, cuentos cortos, sagas, leyendas y sátiras se incluyen, mientras escritura más orientada hacia hechos quedaría excluida. Este tercer sentido es estrictamente una subclase del segundo, ya que el componente evaluativo del ‘mérito literario’ aún aplica. No todas las obras de imaginación se consideran como ‘literatura’, en este sentido, y mucha de la ficción popular o drama o verso ligero no se clasificaría como tal. Las editoras incluso han reconocido un género particular de la ficción como ‘ficción literaria’, en contraste con otros géneros, el crimen, fantasía, horror, guerra y ciencia ficción, que pocas veces se clasifican como ‘literatura’. Lo que se considera que le hace falta a estos géneros, además de ‘escritura fina’, es una clase de seriedad moral que se toma como otra marca esencial de la ‘literatura imaginativa’.⁴⁴

A partir de la definición de Lamarque, podemos entender la literatura como “imaginativa” en dos sentidos. Primero, como la actividad imaginativa del autor, que utiliza esta facultad para transmitir algo en el texto a través de su forma y contenido. En segundo, y quizás más importante, en la manera en la cual, siguiendo al autor, el lector debe activar su propia imaginación para insertarse en el texto, para responder de adecuadamente. Este segundo sentido de la imaginación es la facultad principal

⁴⁴ Peter Lamarque, “Literature”, en *The Routledge Companion to Aesthetics*, ed. Berys Gaut y Dominic McIver Lopes, (Nueva York: Routledge, 2001), 571. Traducción propia.

que utiliza el lector de Nussbaum ante la literatura, y esta se fortalece y se utiliza incluso después del momento de la lectura.

En *La nueva intolerancia religiosa*, Nussbaum habla sobre la importancia de la imaginación para la ética y establece que para entender mejor al otro es importante cultivar nuestra “mirada interior”, que consiste en:

Cultivar una especie de desplazamiento de la mente, una actitud de curiosidad, indagación y receptividad que venga a decir, en la práctica: ‘He ahí otro ser humano. Me pregunto qué estará viendo y sintiendo en este momento’. Esta curiosidad tiene que alimentarse con hechos y datos, pues sin una información histórica y empírica correcta, nunca podremos dar respuesta a esa pregunta. Pero también necesita algo más: la voluntad de salir de uno mismo y entrar en otro mundo.⁴⁵

El lector, a través de la imaginación, presenta esta voluntad para salir de su propio mundo interior y entrar en el que propone el texto, imaginarse como alguien más y así desarrollar una “imaginación comprensiva” que lo permite entender al otro, percibirlo como una persona con el mismo derecho a perseguir sus propios objetivos. Para Nussbaum, la literatura permite el cultivo de la imaginación, por ejemplo, en:

Casos en donde escritores de diversos tipos han desafiado a sus lectores a reflexionar sobre las minorías religiosas de una forma más comprensiva, en vez de presentarlas como simples obstáculos para la preeminencia de un público mayoritario.⁴⁶

Nussbaum señala que a la imaginación comprensiva se le tienen que agregar otras actitudes, como la preocupación empática y el interés compasivo por las otras personas para que esto resulte en un verdadero compromiso ético con otros seres humanos. Esta imaginación se cultiva a través de la lectura, en donde concebimos las situaciones que se nos presentan como posibilidades alternativas a nuestras

⁴⁵ Martha C. Nussbaum, *La nueva intolerancia religiosa*, trad. Albino Santos Mosquera (Barcelona: Espasa Libros, 2013), 174.

⁴⁶ Nussbaum, *La nueva intolerancia religiosa*, 180.

propias concepciones de vida. Aunque no estemos de acuerdo con ellas, el ejercicio de la imaginación nos ayuda a comprenderlas mejor.

Nussbaum hace argumentos similares sobre la importancia de la imaginación en *Sin fines de lucro: por qué la democracia necesita las humanidades* (2010) y *El cultivo de la humanidad: una defensa clásica de la reforma en la educación liberal* (1997), en dónde habla de la importancia de las humanidades para la educación. Nussbaum da tres razones por las cuáles las humanidades deben formar parte importantes de cualquier currículum –desde la primaria hasta la educación superior– para promover una democracia sana. Según la autora, las humanidades promueven el razonamiento socrático, la autocrítica que consiste en cuestionar todos los conocimientos y tradiciones que vienen de la propia cultura; el reconocerse como seres humanos antes que como americanos, europeos, homosexuales o cualquier identidad política; y, por último, desarrolla la imaginación narrativa. De la cual habla también en *Justicia Poética*, surge de una propuesta de Aristóteles, quien dice que la literatura nos presenta las cosas “tales como pudieron haber sucedido”:

La diferencia [entre el poeta y el historiador] reside en que uno relata lo que ha sucedido, y el otro lo que podría haber acontecido. De aquí que la poesía sea más filosófica y de mayor dignidad que la historia, puesto que sus afirmaciones son más bien del tipo de las universales, mientras que las de la historia son particulares. Por proposiciones universales hay que entender la clase de afirmaciones y actos que cierto tipo de personas dirán o harán en una situación dada, y tal es el fin de la poesía, aunque ésta fija nombres propios a los caracteres.⁴⁷

Así, la imaginación narrativa consiste en poder imaginarnos como los personajes que encontramos dentro de las historias, y así empezar a entender vidas y personas que son totalmente ajenas a nosotros.

Podemos ahondar en la noción de la imaginación a través de la crítica de Greg Currie en “¿La ficción nos puede hacer menos empáticos?”. Currie explora la posibilidad de que la literatura ayude a desarrollar nuestra moralidad demostrando algunos de los argumentos más populares sobre este concepto, centrando su

⁴⁷ Aristóteles, *Poética*, Cáp. IX, 1451b, trad. Alfredo Llanos, Buenos Aires: Editorial Leviatán, 2004.

análisis sobre la empatía y cómo nos puede ayudar a hacer mejores decisiones morales en nuestro trato con las demás personas. Según Currie, esto puede suceder de dos maneras: por un lado, se puede dar una identificación con los personajes ficticios. Por ejemplo, una persona puede sentir empatía hacia Anna Karenina y la situación en la que se encuentra. Sin embargo, Currie argumenta que esta sensación de empatía difícilmente se traduce a la vida real, ya que la manera en la que nos relacionamos con los personajes en una novela es muy distinta a como lo hacemos con personas reales; a través de la voz narrativa, muchas veces tenemos mucha más información sobre la vida y pensamientos de los personajes de la que tendríamos ante un extraño:

No es inmediatamente claro cómo juzgaríamos la práctica de entendimiento empático como correcta o incorrecta, pero es plausible creer que un requerimiento de práctica correcta en cualquier área es que sea en respuesta a indicaciones ecológicamente realistas. Y la empatía que se ejerce como respuesta a personajes ficticios es, en general, una respuesta a indicaciones distintas de las que están disponibles en la realidad. En los casos ficticios generalmente tenemos una gran cantidad de aportaciones del autor que clarifican las situaciones y el estado mental de los personajes; cosas que son mucho más difíciles de acceder en casos de personas reales.⁴⁸

Por otro lado, Currie analiza la posibilidad de identificarse con el autor en vez de el personaje. Así, propone que a la lectura nos puede demostrar la posición y opinión moral del autor:

Las historias son cosas hechas que registran la actividad compleja y sostenida de construcción narrativa del creador, y por lo tanto están llenas de pistas sobre las creencias, valores y motivaciones del creador. Los lectores pueden utilizar estas fuentes para construir y actualizar una visión de la perspectiva del agente, aún cuando el agente mismo está ausente de la escena.⁴⁹

⁴⁸ Greg Currie, "Does fiction make us less empathic?", *Teorema* 34:(2016), 49. Todas las traducciones de este artículo son propias.

⁴⁹ Currie, "Does fiction make us less empathic?", 49.

En esta situación, la identificación no sucede a través de la empatía, sino se da a partir de la reflexión sobre el posicionamiento moral que expone el autor en su obra. Para Currie, al analizar esta idea de la literatura se deben tomar en cuenta dos argumentos: por un lado, la diferencia que hay entre demostrar que la literatura nos hace más empáticos y que nos haga más discriminatorios hacia con quién empatizamos; en segundo lugar, declara que una investigación sobre los efectos de la literatura también debería explorar la posibilidad de que la literatura tenga un impacto negativo en nuestra empatía. Currie hace una caracterización de la empatía y explora distintas maneras en la que esta funciona, para bien o para mal, en la lectura de ficción. Concluye diciendo que, aunque es cierto que hay caminos en los que la literatura nos pueden llevar a la empatía, debemos cuestionarnos sobre cómo y cuándo sucede esto.

Las objeciones de Currie no se sostienen ante la imaginación como la entiende Nussbaum y la manera en la que la utiliza el lector ante la literatura. La identificación como la retrata Currie en este texto consiste más bien en intentar dilucidar la posición de tal o cual personaje o autor. En cambio, a través de la imaginación, el lector de Nussbaum experimenta las situaciones como si fueran propias; encuentra en el texto una experiencia que puede adoptar e internalizar.

En “Ficción”, David Davies define la ficción como una propiedad de ciertas narrativas, no necesariamente literarias -también podemos encontrar narrativas de ficción en el cine, teatro, pintura y baile, entre otras. Para Davies, la característica más importante de la ficción, lo que la permite funcionar como tal, es la intención del autor al presentar una narrativa como ficticia, algo que permite un acuerdo implícito entre el autor y su audiencia: “Mientras es una condición o afirmación que el hablador tiene la intención de que su audiencia *crea* lo que dice, en los enunciados ficticios el autor tiene la intención de que su audiencia *simule* [*make believe*] lo que se está narrando”⁵⁰. Partiendo de esta definición, Davies plantea varios cuestionamientos sobre la ficción: sobre la verdad *en* la ficción, sobre la verdad *a través de* la ficción y

⁵⁰ David Davies, “Fiction”, en *The Routledge Companion to Aesthetics*, ed. Berys Gaut y Dominic Mclver Lopes, (Nueva York: Routledge, 2001), 349. Todas las traducciones de este libro son propias.

sobre la relación entre nuestras emociones y la narrativa. De esto, resulta especialmente interesante lo que plantea sobre la verdad a través de la ficción. Según Davies, existen cuatro maneras en las que, potencialmente, la ficción nos puede enseñar algo sobre la realidad o el mundo en que vivimos: aprendizaje de datos reales, en casos en los que el autor incorpora en la narrativa hechos reales sobre el mundo; aprendizaje proposicional, cuando la narrativa presenta principios generales (morales, psicológicos, o de otro tipo) que rigen la manera en la que funciona el mundo real; aprendizaje categórico, cuando un mundo ficticio presenta categorías que se pueden aplicar al mundo real; y, por último, aprendizaje afectivo, cuando la narrativa nos enseña cómo se siente estar en alguna circunstancia particular. El aprendizaje afectivo es el que más se acerca al aprendizaje como lo propone Nussbaum, sin embargo, Davies presenta la siguiente objeción:

Dado que formamos creencias del tipo descrito, y dado que algunas de estas creencias pueden ser verdad, ¿en qué medida la adquisición de estas creencias puede satisfacer nuestros requerimientos para verdadero aprendizaje? El conocimiento, después de todo, tradicionalmente ha requerido creencias que no solo son verdades, sino también justificadas. Tal vez lo más que podemos obtener de la lectura de ficción son *hipótesis* sobre el orden general de las cosas, o *creencias* sobre aspectos específicos del mundo, o maneras *potencialmente esclarecedoras* de categorizar cosas de nuestra experiencia. Hablar sobre el ‘aprendizaje’ a partir de la ficción está justificado sólo en la medida en la que los frutos de nuestra lectura se someten a verificación adicional. Sólo si esas hipótesis o creencias pasan más pruebas pueden adquirir el estatus de conocimiento, se podría decir.⁵¹

Sin embargo, el lector de Nussbaum adquiere una experiencia *real* a partir de la lectura, la imaginación y las respuestas emocionales que la acompañan. Al hablar sobre las tragedias griegas, Nussbaum afirma que, como espectadores de las obras, aprendemos con los protagonistas. Por ejemplo, a través de las palabras del coro aprendemos la importancia de las respuestas emocionales adecuadas:

⁵¹ Davies, “Fiction”, 355.

También es evidente que el examen de este tipo de conflictos mediante nuestra propia *páthe* como espectadores, de nuestras propias respuestas de temor y piedad, suscite en nosotros un aprendizaje semejante. Los poetas no nos ofrecen solo una vía alternativa hacia un conocimiento contemplativo platónico. Su discrepancia con Platón es más profunda, ya que proponen adquirir un saber que excede las posibilidades del solo intelecto. Su propuesta es admisible, el estudio de sus obras (o de otras similares), lejos de ser una opción al arbitrio del investigador ético, aparece como una tarea insoslayable en cualquier investigación de estas cuestiones que se pretenda exhaustiva.⁵²

Así, las obras literarias funcionan como experiencias a través de las respuestas emocionales del lector. Las condiciones del saber que propone Davies no aplican al aprendizaje que señala Nussbaum, ya que lo que resulta de la lectura cuando se aceptan sus invitaciones es como una experiencia propia. Tal vez se necesite verificar de la misma manera en la que a través de varias experiencias modificamos y concretamos nuestras creencias y saberes, pero no tendríamos que “verificarlos” en el sentido que dice Davies.

Recordemos que Gregory señala tres invitaciones –sentir, creer y juzgar– que englobé bajo la invitación a imaginar. Estas se relacionan con la manera en la que Nussbaum entiende las emociones. En *Los paisajes del pensamiento*, Nussbaum describe su concepción de las emociones, que considera “una respuesta inteligente a la percepción del valor”.⁵³ El título de la obra viene de una cita de la obra de Proust, *En busca del tiempo perdido*, en la cual se describe cómo el amor producía dentro de la mente del protagonista M. De Charlus un cambio, de un terreno plano a un terreno montañoso en el que se encontraba la envidia, los celos, la curiosidad, el odio, el sufrimiento y otras emociones. Nussbaum toma esta cita para explicar que las emociones dan forma a nuestra vida interior y la vida social y, así, nuestra manera de reaccionar ante distintas situaciones. Según Nussbaum, lo que cambia la vida del protagonista de Proust es el hecho que nuestras emociones tienen un elemento racional:

⁵² Nussbaum, *La fragilidad del bien*, 81.

⁵³ Martha C. Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones*, trad. Araceli Maira (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2008), 21.

Lo que transforma la llanura de la mente del barón en una cordillera no es ninguna sacudida subterránea, sino los pensamientos que alberga acerca de Charlie Morel, una persona que de repente se ha vuelto crucial para su bienestar y a quien ve como inescrutable, poco fiable, y completamente fuera de su control.⁵⁴

La clave para esta interpretación de Proust es que nuestras emociones tienen como objeto personas y cosas que están fuera de nuestro control, pero aún así se pueden interpretar y valorar desde el intelecto. La consecuencia de aceptar esta definición de las emociones es que se vuelven parte de nuestras decisiones morales y éticas, algo que se aleja de otras concepciones filosóficas de las emociones, que frecuentemente las considera como impulsos que nos hacen actuar sin pensar:

Las emociones, argumento aquí, comportan juicios relativos a cosas importantes, evaluaciones en las que, atribuyendo a un objeto externo relevancia para nuestro bienestar, reconocemos nuestra naturaleza necesitada e incompleta frente a porciones del mundo que no controlamos plenamente.⁵⁵

Para entender este argumento, es importante aclarar algunas características de lo que Nussbaum entiende como emoción, que incluye el amor, duelo, odio y compasión, entre otras, y que distingue de otros impulsos o apetitos. En primer lugar, las emociones se experimentan hacia algo, tienen un objeto (animado o inanimado), y este objeto debe ser intencional, es decir, el objeto de la emoción tiene un valor y un efecto directo en la realidad de la persona que experimenta la emoción. Las emociones implican no sólo una forma de percibir al objeto, sino también creencias sobre el objeto mismo. Finalmente, el objeto de la emoción tiene un valor que la persona ve como fundamental para el florecimiento de su propia vida y sus metas.

En *Paisajes del pensamiento*, Nussbaum utiliza distintas fuentes y un acercamiento multidisciplinario para respaldar su teoría. En primer lugar, realiza una reinterpretación de la definición estoica de las emociones, la cual modifica para incluir dentro de su teoría (que llama neo-estoica) las emociones de animales y de

⁵⁴ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 21.

⁵⁵ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 41.

niños. También se apoya en teorías cognitivas, psicológicas y de antropología social para demostrar la importancia del pasado personal y el contexto cultural en la manera en la que experimentamos las emociones. Argumenta que nuestras experiencias pasadas son un factor determinante en la manera que vivimos el presente. La importancia de la memoria y el contexto cultural explican por qué a veces aceptemos dentro de nuestras vidas objetos que no necesariamente veamos como buenos: “Frecuentemente los pensamientos sobre lo bueno y los pensamientos sobre aquello con lo que he vivido se entrelazan de innumerables maneras, y separarlos resulta difícil para cualquiera”⁵⁶. Además, dice que nuestra propia percepción del pasado depende de nuestra memoria, que se forma a partir de una narrativa personal que creamos en torno a nuestras experiencias. Así, justifica el uso de la narrativa para el análisis filosófico.

En resumen, las emociones presuponen una creencia y un juicio. El lector, cuando acepta las invitaciones del texto, aprende, en parte, gracias a las emociones que experimenta en el texto y lo que estas, al ser respuestas inteligentes, le dicen sobre él mismo. Siguiendo la propuesta de Keith Oatley, podemos decir que el lector aprende a partir de una simulación de la vida real que sucede a través del texto.

En “Una taxonomía de las emociones de la respuesta literaria y una teoría de la identificación en la narrativa ficticia”, Keith Oatley describe –a partir de teorías de crítica literaria y psicología– cinco modelos o maneras en las cuales los lectores responden emocionalmente a los textos. Para Oatley, las emociones son provocadas por eventos y contienen una disposición a la acción según una evaluación, por parte de la persona, sobre el evento y su relación con sus propios intereses. Al hablar de las emociones que experimentamos ante la literatura, Oatley señala una distinción entre dos formas de leer y las emociones relativas a cada una: cuando permanecemos “por fuera” de la obra o cuando entramos en ella:

⁵⁶ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 74.

La imagen en el primer caso es de persona y objeto –persona y libro, persona y pantalla de cine. La imagen en el segundo caso es de un lector entrando en un mundo creado por el artista, como Alicia entra en el mundo a través del espejo.⁵⁷

Aunque Oatley no especifica qué debe suceder o cuándo se califica que el lector “entra” completamente en el texto, este concepto es parecido a lo que propone Nussbaum de realizar el papel del lector implícito adecuadamente: dejarnos sumergir en el texto y aceptar sus invitaciones es, tal vez, entrar en él en el sentido que dice Oatley. A pesar de que estas zonas son permeables, implican maneras distintas de experimentar las emociones ante los textos.

Según Oatley, cuando estamos fuera del texto experimentamos emociones a partir de la estimulación y los esquemas mentales. Es decir, las descripciones en las novelas y obras narrativas (incluyendo teatro, cine, etcétera) causan una reacción a los esquemas que presenta la novela –su proyección de vida– y su relación con los esquemas propios del lector. Así, el lector reacciona a la novela como si reaccionara a situaciones ajenas en la vida real. Oatley señala dos modelos de respuesta emocional cuando estamos fuera del texto: por un lado, una lectura que se asimila al esquema del lector (asimilación), y por el otro, una lectura que modifica o acomoda el esquema del lector, es decir, le propone una nueva manera de pensar o lo hace reflexionar sobre sus propias ideas anteriores.

En el proceso asimilativo, el texto despierta la curiosidad del lector, quien busca los elementos faltantes para asimilar y tener una visión completa; ahí sucede una especie de alivio. En la narrativa, las novelas despiertan la curiosidad a través de la trama, provocando la pregunta de “qué va a pasar”. Esta característica es común en novelas de suspenso o misterio, pero Oatley señala que este tipo de reacción emocional no causa ningún cambio trascendente en el lector: “No sucede mucho para incitar un conocimiento o reflexión. Te despierta la curiosidad y la ansiedad; luego sientes alivio, pero difícilmente te conmoverá algún sentido personal [...] Cuando dejes el libro, serás la misma persona que cuando empezaste.”⁵⁸ Pareciera

⁵⁷ Keith Oatley, “A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative,” *Poetics*, 23 (1994): 53-74, 54. Todas las traducciones de este artículo son propias.

⁵⁸ Oatley, “A taxonomy of the emotions,” 58.

que las emociones que experimentamos en la asimilación son más cercanas a lo que Nussbaum denomina apetitos: sólo se busca satisfacer la curiosidad de lo que pasará en la novela, pero no causa ninguna reflexión ni transformación en el lector.

En cambio, el proceso de acomodar hace que el lector cuestione sus propios esquemas. Oatley señala que las novelas modernistas, que se alejan de las tramas lineales tradicionales, frecuentemente causan este tipo de reacción. Esto sucede a través de la deshabitación: ante las descripciones extrañas que presentan las novelas, por ejemplo, de Martin Amis, el lector reacciona con nuevas reflexiones y maneras de crear sentido. Este proceso es mucho más duradero que el de la asimilación. Para Oatley, estos efectos son intencionales por parte del autor, quien construye el texto para causar este tipo de reacciones. Considera, además, que las novelas que promueven reacciones de acomodación pueden considerarse más “artísticas” que otras:

Podríamos argumentar que las novelas que están basadas simplemente en una trama son asimilativas y no son arte –que sólo sirven para pasar el rato. Es difícil discutir la naturaleza del arte sin referir a algún canon. Pero si lo hacemos, podríamos decir que en la escritura artística, pero no (por ejemplo) los *thrillers*, hay una exploración emocional creativa por parte del artista, y que el lector también puede ser creativo al interpretarlo (Barthes, 1975).⁵⁹

Esta noción de arte no se queda solo en la intención del autor, sino en la relación entre el autor, el lector y el texto. Oatley, siguiendo a Barthes, dice que el texto artístico convierte al lector en un creador a través de sus propias respuestas emocionales al texto. Las reflexiones y las respuestas que causan son propias del arte, que tienen una posibilidad transformativa para el receptor:

Cuando esto ocurre en una manera conmovedora que promueve la auto reflexión, entonces tal vez se creó una obra de arte exitosa, y se ha comunicado. Según esta idea, el arte propiamente dicho no tiene que ser arcano, pero las emociones que

⁵⁹ Oatley, “A taxonomy of the emotions,” 59.

sucedan sí tienen que permitir respuestas creativas por parte del lector, al igual que el artista creó la obra a partir de una respuesta creativa en él o ella.⁶⁰

Aunque esta definición es bastante subjetiva, ya que algunas obras podrían provocar procesos de acomodación y reflexión en algunos lectores y no en otros, señalan hacia un elemento de creación en la respuesta emocional.

Para nuestro análisis, resultan más interesantes las reacciones emocionales que suceden cuando el lector entra completamente en el texto, o cuando cumple el papel del lector implícito, acepta y responde a las invitaciones; al igual que Nussbaum, Oatley señala que el lector “vive” la lectura como experiencia propia. Cuando entra completamente en el texto, el lector puede experimentar emociones de tres maneras. Primero, a través de la simpatía, es decir, sentir con los personajes o con el autor o narrador. Cuando esto sucede, sentimos, pero con cierta distancia de los eventos, porque aún tenemos la opción de “salirnos” del texto, alejarnos, cerrar el libro. Segundo, a través de las memorias emocionales, que sucede cuando algo de la novela es similar a una experiencia emotiva que tuvimos anteriormente. Esto no es sólo un recuerdo, sino que la lectura nos hace volver a vivir la experiencia. Esta reacción contiene un elemento creativo, porque reclamar la memoria emotiva y llevarla a nuevas situaciones y contextos requiere una creación e imaginación por parte del lector. Por último, Oatley habla de la identificación: el lector se identifica con un personaje o con el narrador, y las emociones son mediadas por procesos psicológicos en los que el lector toma características del personaje.

Para Oatley, la identificación es el modelo más importante, por lo que propone una teoría psicológica de la identificación. Parte de una reinterpretación de la noción aristotélica de la mimesis. Según el autor, la mimesis se ha malinterpretado: más que una imitación, la traducción correcta sería de una simulación:

La noción de Aristóteles era que una obra de teatro no es tanto una imitación –es una simulación de acciones humanas. Los actores en el teatro demuestran las acciones y –más importante– la obra debe suceder en la mente del público, de la misma manera

⁶⁰ Oatley, “A taxonomy of the emotions,” 61.

que una simulación para computadora sucede en una computadora (Oatley, 1992). Las mentes tienen este potencial de simulación, de hacer modelos del mundo (Craik, 1943). Las novelas y obras de teatro funcionan guiando el proceso de simulación. El centro de esta simulación está en la identificación con uno o más personajes: el proceso central es que el lector pasa las acciones del personaje por sus propios procesos de planeación, tomando las metas, experiencia y emociones del personaje con todas sus vicisitudes. De acuerdo con esta teoría, la actuación de una obra o el texto de una novela son simulaciones en el mismo sentido que un programa de computadora puede ser una simulación; y para que funcione la simulación debe ejecutarse. Las simulaciones literarias suceden en la mente del público o de los lectores, de la misma manera que las simulaciones de computadoras suceden en las computadoras.⁶¹

Esta distinción entre simulación e imitación se puede explicar a través del ejemplo de las conversaciones. Una transcripción literal de una conversación sería una imitación; las conversaciones que encontramos en las novelas, con sus descripciones e interjecciones, inician una simulación. Así, las novelas funcionan como una simulación en las que adoptamos las metas, planeación y acciones de los personajes. Sin embargo, las emociones que experimentamos no son simulaciones, sino propias; verdaderamente experimentamos la emoción. La teoría de identificación de la simulación propone la mediación de las emociones a través de cuatro elementos cognitivos: adoptar las metas de los personajes, que resulta en que simulemos sus secuencias de acción en nuestros propios procesos de planeación; crear un modelo del mundo imaginado; actos del habla hacia el lector, en los que se le invita a imaginar; y, por último, el potencial de una integración constructiva de elementos dispares, cuando reconstruimos la historia y los detalles de la novela a partir de distintos elementos de la narración, el estilo y demás. Estas funciones cognitivas contienen el elemento creativo característico del arte:

En el centro de cualquier lectura narrativa o drama, entonces, está un acto constructivo, imaginativo. Es sintético y se puede contrastar con las actividades

⁶¹ Oatley, "A taxonomy of the emotions," 66.

analíticas de la ciencia. Dentro de esta integración, particularmente en la literatura, que es arte, más que pura magia, está la posibilidad de conocimiento para el lector, al hacer nuevas conexiones que son las semillas del cambio cognitivo, que podría hacer una diferencia para nosotros.⁶²

Para Oatley, la función de las emociones y su capacidad transformativa depende de la simulación y de la adopción de las metas de los personajes para vivir las experiencias como propias. El tema central es las intenciones humanas, es decir, los deseos y proyectos de los personajes y cómo reaccionan ante las situaciones. Es importante recalcar que esto no funciona como un ejemplo o una representación en el sentido que tradicionalmente se le ha dado a la mimesis; es una simulación de la vida real, por lo que tiene una verdadera capacidad de transformar al lector.

Esta transformación sucede de la misma manera en Nussbaum, quien dice que experimentamos emociones en tres niveles cuando leemos un texto. Primero, hacia los personajes, ya sea a través de la identificación o la reacción. En segundo, hacia el “autor implícito”, de nuevo, a través de la identificación o reacción. Por último, y quizás la más importante, tenemos emociones hacia nuestras propias posibilidades. El lector de Nussbaum reconoce en las obras cosas y situaciones que pudieron haber sido propias:

Las obras literarias, por el contrario, nos demuestran pautas de acción generales y plausibles, la ‘cosas que pueden pasar’ en la vida humana. Cuando aprehendemos los patrones de relevancia que nos brinda una obra, también obtenemos cierto saber sobre nuestras propias responsabilidades.⁶³

La simulación de la que habla Oatley sucede, en la lectura que propone Nussbaum, cuando el lector responde adecuadamente a las invitaciones y experimenta la novela. A partir de los conceptos revisados en este capítulo, podemos entender en qué sentido el lector de Nussbaum, más allá de distinguir entre textos “filosóficos” o “literarios”, aborda los textos como posibles respuestas a la pregunta de cómo vivir

⁶² Oatley, “A taxonomy of emotions,” 71.

⁶³ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 280.

que sirven para aplicarlas y evaluarlas a su propia vida. Esto no sucede a modo de ejemplo, sino que experimenta el texto a partir de la emoción y la imaginación –en el sentido que hemos planteado de estas facultades– como experiencia propia de la que aprende; experimenta las distintas posibilidades para luego evaluar qué se acomoda a su propio sentido de la buena vida, o –en algunos casos– reevalúa lo que considera la buena vida.

En el capítulo cuatro, analizaré más a fondo cómo funcionan estas invitaciones en Nussbaum y cómo el lector experimenta y aprende a partir de las emociones y la imaginación. Sin embargo, antes debemos detenernos en otro elemento que es indispensable al hablar de la lectura y escritura: el autor. En el siguiente capítulo, analizaré la manera en la que el lector de Nussbaum entiende la autoría y la intención y la manera en la que esto modifica su lectura y permite un aprendizaje ético. Propongo que, aunque Nussbaum dice que debemos entender al autor como el autor “implícito” que se desarrolla en la obra, toma en cuenta otros elementos a la hora de leer.

Autoría e intención

En los capítulos anteriores, analicé la relación que Martha Nussbaum hace entre literatura y filosofía moral para señalar la figura del lector dentro de su pensamiento y proponer la pregunta: ¿Cómo funciona la lectura para el aprendizaje ético-literario dentro del pensamiento de Martha Nussbaum? Así, en el primer capítulo, ahondé en la relación entre forma y contenido, por un lado, y su concepción de la ética, para describir la posición que le da a la literatura en la filosofía moral. Abordé a dos de sus comentaristas más importantes, Cora Diamond y Richard Posner, para situar la figura del lector en su pensamiento y demostrar la importancia de estudiarlo más a fondo. En el segundo capítulo, hablé sobre la posibilidad de la experiencia a través de la lectura y el aprendizaje ético que se adquiere a partir de la imaginación y emoción como las entiende Nussbaum.

En este capítulo, mi propósito es analizar la manera que el lector de Nussbaum entiende la autoría y cómo esta concepción modifica su interpretación de textos. Para esto, analizo distintas posiciones sobre la figura del autor y la intencionalidad: la falacia intencional, de W.K. Wismatt y M.C. Beardsley, la muerte del autor según Roland Barthes, la función autor que propone Michel Foucault y el “autor implícito” que proponen Wayne C. Booth y Martha Nussbaum. Más que un análisis exhaustivo de lo que se ha dicho sobre el tema (se ha dicho mucho), selecciono textos que ejemplifican algunas de las posturas más influyentes para compararlas con Nussbaum y situar su pensamiento en relación con ellas. Propongo que el lector de Nussbaum, que entiende la intención como la del autor “implícito” dentro del texto, aún así toma elementos que no se encuentran en el mismo para su interpretación. Así, la figura del lector presupone cierto conocimiento sobre la tradición literaria y filosófica, presupone lecturas, conocimientos previos y una formación que permiten que detecte y responda a las exigencias del texto –del autor implícito– de manera adecuada.

Una de las preguntas más frecuentes en la lectura, tanto en el ámbito académico como de cualquier lector cotidiano, es ¿quién está hablando? ¿Quién escribió el texto que tengo al frente, y por qué? Es una pregunta que parece sencilla, pero existen muchas variantes y maneras de abordarla. La cuestión de la autoría y la intención se ha tratado por muchos pensadores y de varias maneras; la intención del autor, la manera en la que se manifiesta en el texto y la relevancia para su interpretación han sido fundamentales para la manera en la que leemos y cómo entendemos las prácticas de leer y escribir.

Una de las ideas más importantes dentro del debate sobre la intención es la de la falacia intencional propuesta por W.K. Wimsatt y M.C. Beardsley en su ensayo “La falacia intencional”. El ensayo pretende hablar sobre la intención y el autor dentro de la poesía específicamente, pero sus ideas sirven para hablar de cualquier tipo de texto. Según ellos, la intención del autor no está disponible ni es deseable como estándar al juzgar una obra literaria. Los autores definen la *intención* como el plan o diseño dentro de la mente del autor, así como su actitud hacia su propia obra o lo que lo llevó a escribirla. Así, la falacia intencional es la creencia de que la intención del autor al escribir un poema es importante al valorar la obra.

Los autores proponen cinco ideas necesarias para la discusión sobre la intencionalidad. Primero, que un poema no nace por accidente, pero que el diseño o la intención del autor se debe considerar una causa de la obra, no un estándar para juzgarla. Segundo, que el crítico literario no tiene manera de saber la intención del autor; si el poema es bueno, la intención se demuestra en él. Tercero, que el poema debe funcionar a través de sus palabras, ya que todo lo que se deja fuera no es relevante para el mismo. Cuarto, que, aunque el significado de un poema sea personal, los pensamientos que expresa se deben atribuir a la voz dramática, y no al autor como persona. Por último, que la única manera en la que un autor puede “lograr” mejor lo que quería lograr es escribir una mejor obra. De esto es importante resaltar la textualidad del poema:

Un poema puede ser solamente a través de su significado –como su medio son sus palabras– pero aún así es, simplemente es, en el sentido que no tenemos ninguna excusa por preguntar que parte está intencionada o dirigida.⁶⁴

El poema se concibe como auto contenido en su lenguaje y palabras, y cualquier información externa se considera irrelevante para su interpretación y valoración.

Los autores consideran que el poema no le pertenece al autor, tampoco al crítico; el poema es del *público*, por lo que se debe valorar de esta manera. Wismatt y Beardsley hacen referencia a Ananda K. Coomaraswamy, quien plantea dos tipos de preguntas que se pueden hacer sobre una obra de arte: primero, si el artista logró su intención, y, en segundo lugar, si tiene valor y se debería conservar. Según Coomaraswamy, la primera pregunta es artística y la segunda moral, pero los autores están en desacuerdo. Consideran que sólo la segunda pregunta es importante en una valoración artística. De esta manera, plantean que la crítica consiste en juzgar si una obra de arte se debió haber hecho y si vale la pena conservarla.

Wismatt y Beardsley señalan tres tipos de evidencia que se pueden utilizar al elaborar una crítica de un poema. La evidencia interna, de manera paradójica, es la pública, que se descubre a través de la semántica y sintaxis del poema, que se construye a partir del lenguaje y la cultura. La externa, por su parte, es privada e idiosincrática, no es parte de la obra en términos lingüísticos, y consiste en revelaciones del poeta sobre cómo o por qué escribió una obra. Hay un tercer tipo de evidencia, que llaman intermedia:

Evidencia sobre el carácter del autor o sobre los significados privados o semi privados asociados a las palabras o temas de un autor o por un grupo del que es miembro. El significado de las palabras es la historia de las palabras, y la biografía de un autor, su uso de la palabra, y las asociaciones que la palabra tenga para él, son parte de la historia y el significado de la palabra.⁶⁵

⁶⁴ W.K. Wismatt y M.C. Beardsley, "The Intentional Fallacy," *The Seawanee Review*, Vol. 54, no. 3 (jul-sep 1946), 470. Todas las traducciones de este artículo son propias.

⁶⁵ Wismatt y Beardsley, "Intentional Fallacy," 478.

Sin embargo, los tres tipos de evidencia se sobreponen y es difícil hacer una distinción clara, especialmente entre la externa y la intermedia. Los autores rechazan que la intención –consciente o inconsciente– sea necesaria o incluso posible en la interpretación o valoración del poema. Consideran que los objetos e ideas se separan de su contexto y de su origen:

Hay un enorme material de vida, de experiencia sensorial y mental, que está detrás de y en algunos casos causa cada poema, pero que nunca podemos y no tenemos que conocer dentro de la composición verbal e intelectual que es el poema. Para todos los objetos de nuestra experiencia diversa, especialmente los objetos intelectuales, para cada unidad, existe una acción de la mente que corta raíces, se deshace del contexto –o efectivamente nunca podríamos tener objetos o ideas o nada de que hablar.⁶⁶

Así, los autores rechazan que el poeta funcione como un “oráculo” sobre su propia obra. Aunque la separación tan radical entre el escritor y su obra ya no es tan común en la crítica, el trabajo de Wismatt y Beardsley tuvo un gran impacto en investigaciones posteriores sobre la autoría e intención. La postura de Wismatt y Beardsley sugiere que hay una manera “correcta” de leer un texto, que no es necesariamente la manera en la que la concibió su autor, y que se puede descubrir a través de la interpretación de la información lingüística y semántica del poema. El lenguaje que utilizan en el ensayo trata a la interpretación y crítica literaria como una ciencia exacta, como si existiera un método que nos revelara la interpretación correcta de un texto. Esta idea de que debemos colocar los elementos para la valoración del texto “dentro del texto mismo” sigue vigente en el pensamiento de Nussbaum: aunque Wismatt y Beardsley rechazarían su afirmación de que existe una proyección moral dentro de la obra, Nussbaum también se limita, en teoría, a encontrar esta proyección o visión moral del autor dentro del texto, a través de la forma y el lenguaje que escoge para transmitir sus ideas, y propone una “lectura correcta” que se manifiesta a través del lector implícito del texto.

⁶⁶ Wismatt y Beardsley, “Intentional Fallacy,” 480.

En un planteamiento que parece similar al de Wismatt y Beardsley, pero que tiene unas distinciones importantes, Roland Barthes habla sobre la muerte del autor. Este texto concibe a la idea del autor como un producto de la sociedad moderna, en la que se le da una importancia enorme al individuo. Barthes plantea que hacer la pregunta de “quién está hablando” en un texto es inútil, ya que “nadie está hablando”⁶⁷. Con esto, el autor propone que tratar de “descifrar” un texto es inútil:

La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro donde acaba de perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.⁶⁸

Barthes remite a las sociedades etnográficas, en donde los relatos estaban a cargo de un “mediador” que transmitía un hecho que no era propiedad de nadie, no se le atribuía a un autor individual. Propone que la idea del autor-genio, el individuo que es dueño de su obra, es producto de la sociedad moderna, el empirismo inglés, racionalismo francés y la Reforma, que le dan prestigio y valor al individuo. La ideología capitalista resulta en la importancia del individuo:

La explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus ‘confidencias’.⁶⁹

Para Barthes, a través de la lingüística podemos entender la escritura de una manera menos reductiva, que no encierra ni le da un significado final al texto; la enunciación se entiende como un proceso vacío que no necesita de las personas de sus interlocutores para funcionar:

⁶⁷ Roland Barthes, “La muerte del autor,” trad. C. Fernández Medrano (1986), 3.
<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>

⁶⁸ Barthes, “La muerte del autor,” 3.

⁶⁹ Barthes, “La muerte del autor,” 7.

Lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un “sujeto”, no una “persona”, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se “mantenga en pie”, o sea, para llegar a agotarlo por completo.⁷⁰

Así, Barthes declara la muerte del autor: el autor solo es el que escribe. Se pierde el sentido de autor como persona individual.

Esto tiene varias implicaciones para los textos. En primer lugar, se da una transformación en el tiempo: mientras el autor se percibía como el pasado del texto, la muerte de esta figura implica que el escritor nazca con el texto y no exista fuera del momento de enunciación. En segundo lugar, escribir pasa de ser una operación de registro o representación para convertirse en un acto performativo que no tiene más contenido que el acto en el cual se confiere. Por último, la desaparición del autor libera la importancia de trabajar la forma, ya que la voz ahora traza un campo de origen que reside en el mismo lenguaje. Así, el texto deja de ser una fila de palabras escritas por un Autor-Dios, convirtiéndose en

Un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura [...] Como sucesor del Autor, el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás.⁷¹

Barthes sugiere que no existe la originalidad en la escritura, sino que todo texto es una mezcla de múltiples escrituras anteriores provenientes de varias culturas que establecen un diálogo entre sí. Todo esto termina por inscribirse en el lector, quién recibe el texto y lo interpreta. Para el nacimiento del lector, dice Barthes, debemos aceptar la muerte del autor. A diferencia de Wismatt y Beardsley, la muerte del autor de Barthes abre el campo para una infinidad de interpretaciones, sin que ninguna de

⁷⁰ Barthes, “La muerte del autor”, 7.

⁷¹ Barthes, “La muerte del autor”, 11.

ellas se considere más correcta que otra. El lector lleva al texto su propio bagaje histórico y cultural que se inscribe en el texto, que siempre está evolucionando en sus interpretaciones y su manera de ser entendido.

Otro planteamiento importante de la relación textual se desarrolla en *¿Qué es un autor?* de Michel Foucault, en donde responde a la pregunta de la autoría frente a la supuesta desaparición del sujeto y la muerte del hombre. Propone que debemos de entender al autor como una función discursiva que constituye a un texto de cierta manera. Foucault aclara que su intención es abordar “la única relación del texto con el autor, la manera como el texto apunta hacia esa figura que le es exterior y anterior, al menos aparentemente”⁷². Según Foucault, existen ciertas nociones que hacen que dudemos de la verdadera desaparición del autor: por un lado, la noción de “obra”, con la que se abre la pregunta de qué se debe incluir, cómo delimitar qué escritos forman parte de la obra de un autor y cuáles debemos dejar fuera. En segundo lugar, la noción de escritura, cuyo origen no nos permite prescindir de la noción del autor. Así, Foucault afirma que:

Es evidente que no basta repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. Asimismo, no basta repetir indefinidamente que Dios y el hombre han muerto de muerte conjunta. Lo que habría que hacer es localizar el espacio que de este modo deja vacía la desaparición del autor, no perder de vista la repartición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer.⁷³

En primer lugar, explora las implicaciones del nombre propio del autor: ¿qué es el nombre del autor y cómo funciona? Para Foucault el nombre del autor es equivalente a una descripción, sirve para decir algo sobre cierto discurso. Tras explorar varias maneras de responder estas preguntas, Foucault concluye que el autor es una función que portan ciertos discursos. La función autor tiene cuatro rasgos que se resumen de la siguiente manera:

⁷² Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, trad. Corina Iturbe, (México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990) 12.

⁷³ Foucault, *¿Qué es un autor?*, 20.

La función autor está ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos.⁷⁴

Foucault advierte que el concepto de autor también debe explorarse en otros tipos de discursos, es decir, no solo en libros, sino como el autor de una idea, una tradición o una disciplina. Llama “fundadores de discursividad” a autores que no son solamente autores de sus obras o libros, sino que produjeron la posibilidad y la regla de formación de otros textos. Pone como ejemplo a Marx y Freud, quienes “establecieron una posibilidad indefinida de discurso”⁷⁵. A través de Foucault, el autor se convierte en una función, pierde su carácter personal, de manera que se ubica dentro de un discurso. De cierta manera, el autor se convierte en algo que sucede después de la enunciación, que se sigue desarrollando y formando mucho después de que la persona física que escribe deje de existir.

Por su parte, en *El conocimiento del amor*, Martha Nussbaum explica su manera de entender el autor y el lector con referencia constante a las obras del crítico literario Wayne C. Booth, especialmente a *La retórica de la ficción* y *Las compañías que elegimos: una ética de la ficción*. Según Booth, debemos entender la lectura como una conversación y al autor como un amigo; el texto se convierte en un punto de reunión en donde se discuten y exploran distintas ideas. La preocupación de Booth es replantear y revalorar la crítica ética dentro de la literatura, aclarando que debemos delimitarla adecuadamente para evitar caer en el moralismo. Para Booth, la crítica ética es parte central de cualquier crítica, aunque no sea su intención explícita. Hace referencia a Louise Rosenblatt al hablar de dos tipos de lectura: las *transacciones estéticas* y la *lectura ‘eferente’*, una lectura que va en busca de alguna

⁷⁴ Foucault, *¿Qué es un autor?*, 38.

⁷⁵ Foucault, *¿Qué es un autor?*, 41.

orientación práctica, de alguna sabiduría especial o de algún otro 'saldo' provechoso para la vida no ficcional. La crítica ética se debe preocupar por ambas experiencias de lectura. Este tipo de crítica puede abarcar todos los relatos, "toda presentación que de una forma u otra complemente, reordene, mejore o interprete la vida no narrada"⁷⁶.

Booth habla de cómo construimos nuestra realidad a través de la narrativa. Incluso quienes llevan una vida más apegada a "hechos" se cuentan historias sobre su propia vida y los acontecimientos que la forman. Así, a partir de la narrativa debemos hacer una crítica ética de las historias que son "imitaciones de la vida". La frontera entre la vida real y las historias que nos contamos sobre la misma es necesariamente vaga. Así, señala que, aunque la distinción entre verdad y ficción es difusa, la vida consiste en las ficciones que construimos. En la lectura, leemos de manera distinta cuando pensamos que es una historia "inventada", como una novela, a cuando es un texto basado en hechos reales, como el caso de la historia o una biografía. La esencia de las ficciones hace hincapié en un hacer y formar por parte del artista, no por parte de una "vida" o "mundo real" que el artista trata de reproducir:

Uno de los principales argumentos a favor de una crítica ética de la narrativa es que las narraciones hacen y rehacen aquello que en las visiones realistas se considera las experiencias más primarias –y, por lo tanto, nos hacen y rehacen a nosotros mismos–.⁷⁷

Booth rechaza que una historia o relato viene de una voz única que es el "emisor" o "fuente", sino que distingue entre tres voces diferentes a las que responde el oyente o lector. La primera es la del narrador, quien toma el relato completamente en serio y espera que el lector u oyente haga lo mismo. El segundo, y el más importante, es el autor implícito, que sabe que el relato es, en cierto sentido, una construcción artificial, pero se hace responsable por él. Por último, encontramos al escritor, que es la persona de carne y hueso que relata la historia.

⁷⁶ Booth, *Las compañías que elegimos*, Trad. De Ariel Dilon, (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), 25.

⁷⁷ Booth, *Las compañías*, 26.

El autor implícito es al que le podemos adjudicar una exposición ética que encontramos en el texto. Este autor o voz es un híbrido entre el narrador y el escritor, una manera de manifestar la conciencia del escritor dentro del texto a través del narrador. Sin embargo, la distinción es importante; no debemos tomar las palabras del narrador como algo que expresa el escritor, ni la biografía u acciones del escritor como el valor ético del mismo. El autor implícito se manifiesta como un alter-ego del escritor, una voz autoral que es su mejor versión, alguien que aspira a la mejor forma de vida, misma que expresa a través de su texto. En *La retórica de la ficción*, Booth llama al autor implícito el “*second self*” del autor; es una versión ideal del escritor que se manifiesta a través de su decisión de qué contar y cómo contarlo, y de los valores que transmite a través de su narración⁷⁸. El autor implícito se manifiesta de manera distinta en cada una de las obras de un escritor; aunque bien se pueden encontrar rasgos comunes a lo largo de la obra completa de un autor (y, quizás, los mejores autores son aquellos cuyo autor implícito se revela de manera más coherente), cuando se le atribuyen aspectos al autor implícito a través de muchas obras, a través de un consenso común, se crea un “mito público” que no siempre guarda una relación adecuada con el autor⁷⁹. Así, Booth entiende la intención del autor como un inconsciente latente en el texto, que se puede discernir con una lectura adecuada – para Booth, éticamente responsable– en la narración, los procesos de los personajes y lo que inferimos a partir de esto sobre la ética que busca transmitir su autor. El autor se convierte en una idealización de la persona que escribe, que transmite su mejor versión a través de su texto.

En la introducción de *El conocimiento del amor*, Nussbaum explica los conceptos de autor y lector y cómo debemos de entender estos términos al leer sus ensayos. Basándose en parte en las ideas de Booth, Nussbaum distingue entre tres figuras: la del narrador, la de la “presencia autoral” que preside el texto y, en tercer lugar, el autor “real” en conjunto con su vida. De las tres figuras, Nussbaum descarta la tercera, que es el autor en sentido literal, la persona física que escribió el texto. Nussbaum no se interesa por lo que el autor ha hecho o dicho respecto a su texto en

⁷⁸ Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, Trad. Santiago Gubern Garriga-Nogués, (Barcelona: Antoni Bosch, 1961), 75.

⁷⁹ Booth, *Las compañías*, 153.

la vida real; sin embargo, reconoce que su presencia no deja de estar latente en el texto, queda suspendida en él.

La primera figura, el “narrador”, se considera un personaje que tiene conciencia de cómo se recibirá lo que está narrando: “el narrador o personaje-autor (junto con esta concepción del personaje del lector)”⁸⁰. Así, el narrador tiene una presencia protagónica dentro del texto. Nussbaum describe la segunda figura de la siguiente manera: “la presencia autoral que alienta el texto tomado como un todo (junto con la correspondiente representación implícita de lo que un lector sensible y bien informado experimentará)”⁸¹. Aquí es donde la consciencia del autor “real” queda transmitida. Así, el autor se convierte en el lector de su propio texto, que además plasma la lectura que busca transmitir. Sobre la intención, Nussbaum aclara:

Mi interés se centrará en las intenciones y los pensamientos que se desarrollan en el texto y que pueden verse de manera apropiada en el texto, y no en otros pensamientos y sentimientos que tengan su autor y el lector en-la-vida-real.⁸²

Le otorga un nuevo significado a la intencionalidad:

En la lectura de un texto literario hay un criterio de corrección, establecido por el sentido de la vida del autor, a medida que éste se abre camino a través de la obra. Y el texto, abordado como una creación de intenciones humanas, es una cierta parte o un cierto elemento de un ser humano real, incluso si el escritor o la escritora alcanza a ver lo que ve sólo en su obra.⁸³

De manera similar a lo que propone Booth, el autor se convierte en un ideal que se encuentra dentro del texto y cuya intención se puede entender a través de una lectura adecuada, cuyo criterio se establece por el mismo autor dentro del texto.

En *El conocimiento del amor*, Nussbaum se pregunta cómo se debe escribir cuando se busca el conocimiento, o sea, cuando se hace filosofía. Recordemos que,

⁸⁰ Nussbaum, *El conocimiento del amor*, 35.

⁸¹ Nussbaum, *El conocimiento del amor*, 35.

⁸² Nussbaum, *El conocimiento del amor*, 35.

⁸³ Nussbaum, *El conocimiento del amor*, 36.

para la autora, el estilo mismo que se selecciona al escribir –la forma en la que se escribe– propone un significado⁸⁴. Así, el lenguaje filosófico tradicional o analítico no siempre es adecuado para describir la vida y la espontaneidad inherente a la misma. Nussbaum hace referencia al prefacio de Henry James para *La copa dorada*, en el que el autor utiliza dos metáforas para hablar de su proceso creativo. Por un lado, retrata a la escritura como el crecimiento de las plantas: el sentido de la vida que mantiene el autor es la tierra mientras el texto literario es la planta que crece de ella, que expresa a través de su forma el sentido que se encuentra en la tierra. La segunda metáfora relaciona al texto imaginado a criaturas como ángeles; las palabras son estas criaturas que van más allá de la abstracción teórica. Así, la responsabilidad del artista literario (el autor de literatura, pero también, según James, cualquiera que escriba sobre la vida) es encontrar la forma más efectiva de comunicar sus ideas.

El planteamiento de Nussbaum nos remite a la pregunta establecida anteriormente: ¿Cómo entiende el lector de Nussbaum a la autoría, y cómo influye en el aprendizaje que puede adquirir de un texto? En la tradición de la crítica literaria, las relaciones que surgen durante la lectura frecuentemente se pueden describir mediante una metáfora: la relación puede ser con el texto, el signo, la estructura, el código o el autor, entre otros. Podemos comparar las aproximaciones revisadas en este capítulo a través de la metáfora de relación que sugiere cada una. La falacia intencional y la manera de entender la intencionalidad según Wismatt y Beardsley pone al lector frente a una especie de acertijo, que imagino como un crucigrama, en el que tiene que utilizar el conocimiento lingüístico y semántico para “descifrar” el texto a través de las palabras; existe una manera correcta de realizar el crucigrama, y el lector se debe basar en la evidencia que tiene disponible para resolverla. Con la muerte del autor y el consecuente nacimiento del lector, podemos ilustrar la propuesta de Barthes con el lector ante un espejo, o más bien, una serie de espejos, mismos que reflejan tanto al lector como a la historia, cultura y todos los elementos que, según Barthes, convergen en el texto en un tejido con múltiples dimensiones. El

⁸⁴ Nussbaum planteó esta idea originalmente en *La fragilidad del bien: Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega* (1986).

texto tendrá varias interpretaciones que varían según la posición del lector ante los espejos. La función autor propuesta por Foucault se ilustra a través de la imagen del autor como una construcción, casi como una casa en la que debemos entrar para interpretar el texto. El autor como casa le da cierta estructura a la interpretación, delimita cómo vive el texto, cómo habita el mundo, permitiendo un desarrollo y una creación posterior que, no obstante, se rige y se entiende a partir de la casa en donde se concibió. El autor implícito que proponen Nussbaum y Booth (y esto ya lo han dicho estos autores), crea una metáfora de amistad; durante la lectura, se forja una relación entre la “gente que se reúne” al compartir historias. La lectura se convierte así en una conversación con la “mejor versión” del autor, que se convierte en un amigo en el sentido aristotélico: una amistad que se busca por sí misma porque mejora la vida de ambos. Aunque Booth habla específicamente sobre textos de ficción, su planteamiento es especialmente interesante por la dimensión ética que le atribuye a su lectura. Si nos alejamos de la “ficción”, ¿cómo se manifiesta el autor implícito? ¿Existe esta distinción en otro tipo de textos?

La manera en la que Nussbaum entiende al autor implícito sugiere también una relación de amistad, pero creo que su propuesta –si analizamos la “lectura” que propone de distintos textos– toma elementos de todas las propuestas analizadas en este capítulo. Como Wismatt y Beardsley, propone –por lo menos en teoría– que debemos interpretar el texto a partir de lo que se manifiesta “dentro de él”. Pero, como sugiere Barthes, su lector lleva al texto su bagaje cultural y su historia personal, de manera que éstas determinan su manera de responder a las invitaciones del texto. Siguiendo a Foucault, reconoce que los autores se insertan dentro de una tradición y tienen la posibilidad de convertirse en autores de su propio discurso. De esta manera, a pesar de concebir al autor como el autor implícito cuyas intenciones se encuentran dentro del texto a partir de sus invitaciones, el lector de Nussbaum presupone cierto conocimiento de la tradición filosófica y el contexto del autor y su obra en el momento de la lectura. Para demostrar esto, es necesario analizar detenidamente la manera en la que este concepto de autor funciona a durante la lectura.

En el siguiente capítulo, me centro en la tercera parte de *Los paisajes del pensamiento*, en donde Nussbaum imagina a una lectora, nombrada A., que aprende

sobre diferentes concepciones del amor a partir de varios textos. Mi propósito es analizar cómo se pone en práctica lo que ya hemos visto a cerca del lector en Nussbaum: cómo experimenta las emociones y la imaginación y cómo el concepto del autor implícito modifica su lectura.

Lectura y escritura en Nussbaum

Hasta ahora, he demostrado la importancia de la figura del lector dentro del pensamiento de Martha Nussbaum para comprender la relación que propone entre la literatura y la filosofía y la posibilidad de que a través de la literatura adquiramos un aprendizaje ético. Destaqué la inseparabilidad que Nussbaum ve entre la forma y el contenido de un texto y cómo, por esto, en el texto podemos percibir una “textura de vida” y proyecciones morales. Analicé la importancia de la imaginación y las emociones para la lectura que propone Nussbaum, así como la manera en la que entiende la autoría e intención y cómo se manifiestan dentro de un texto. En este capítulo, mi propósito es analizar la figura del lector en la última parte del libro *Paisajes del pensamiento*, que Nussbaum dedica al amor, para demostrar mejor lo que he dicho hasta ahora. A través de la figura de A., una lectora imaginaria que aparece en el texto, podemos profundizar en tres puntos importantes del “lector implícito” de Nussbaum: la manera en la que utiliza la imaginación y emoción para aplicar los textos a su propia vida; la autoría y el conocimiento previo de las tradiciones literarias y filosóficas; y, por último, la relación entre lectura y escritura. En este último punto, demostraré que, a través de este texto, Nussbaum propone una nueva manera de hacer filosofía en la que se invita al lector –es decir, el lector *de sus textos*– a imaginar y sentir a través de una historia. Para ello, primero describo los rasgos generales del argumento y la metodología de Nussbaum en la tercera parte para poder profundizar en mi propio argumento. Más que una descripción o un análisis profundo sobre el amor como lo percibe Nussbaum, mi propósito es describir la estructura y propuestas básicas para poder hablar sobre el lector.

En *Paisajes el pensamiento* Nussbaum explica y analiza su teoría de las emociones, que considera “como una respuesta inteligente a la percepción del

valor”⁸⁵. Así, el libro se propone analizar la contribución de las emociones en general a la ética. Tras establecer su teoría a través de textos de filosofía, psicología, sociología y literatura, Nussbaum analiza dos emociones: compasión, en la segunda parte y, por último, el amor.

El amor se ha considerado problemático para la ética en numerosas tradiciones; en muchos textos, aparece como una enfermedad que necesita una cura. Nussbaum define al amor como una respuesta intensa a la percepción de la particularidad –y el valor particular– de la mente y cuerpo de una persona. Partiendo de esta definición, señala algunas características que lo hacen problemático para la ética: por un lado, demuestra la vulnerabilidad y necesidad de los humanos, por lo que va en contra de la autosuficiencia. Además, el amor promueve una preocupación sin fundamento por personas particulares; en otras palabras, cuando amamos a alguien, tendemos a buscar su bien por encima de otros, y esto no siempre es compatible con una ética que busca el bien común. El amor también demuestra la pasividad y falta de control del ser humano sobre su propia suerte, ya que le otorga importancia a cosas y personas fuera de nuestro control. Por último, señala que el amor, paradójicamente, suele estar asociado a otras emociones negativas, como la vergüenza, el odio y la venganza:

Quizás se deba precisamente a la extrema apertura del amor el hecho de que traiga consigo la reacción de vergüenza y ocultación; quizás sea precisamente para evitar la invasión extrema de sí por otro por lo que se recurre al asco, asilando al yo del daño. Todos estos nexos deben analizarse con mayor detenimiento; pero sugieren que la relación del amor no sólo con una, sino con varias emociones negativas puede resultar éticamente problemática.⁸⁶

Sin embargo, a pesar de los problemas que pueda presentar, es evidente que el amor es una parte importante de una vida completa, y por eso es necesario investigar a fondo estas relaciones.

⁸⁶ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 511.

Por la relación que ya hemos señalado entre la forma y contenido, Nussbaum considera que, por varias razones, la mejor –la única– manera de investigar el amor es a través de las historias y la narrativa. Una de las razones principales es la manera en la que el amor que siente cada persona se relaciona con su historia personal y su niñez. La etapa de la infancia determina muchas de nuestros pensamientos, deseos y valores de la adultez, por lo que es importante entender la historia particular de cada amor para poder analizarlo correctamente. Por otra parte, el amor, a diferencia de otras emociones, no se siente solamente hacia un objeto intencionado, sino que se desarrolla dentro de una relación; el amor presupone algún tipo de reciprocidad o, por lo menos, un reconocimiento por parte de la otra persona. Además, los amantes también sienten algo hacia la relación en sí. Por último, las historias y la narrativa son la única manera de ilustrar la relación compleja entre el amor y el deseo sexual y entre el amor y los proyectos y planes de un individuo:

Precisamente *porque* el amor resulta más misterioso que las demás pasiones, precisamente porque no podemos catalogar con facilidad los motivos de nuestros amores, buscamos en las narraciones la comprensión de que carecemos o, al menos, la confirmación de nuestra sensación de estar ante un gran misterio. Hay que reconocer que cuando nos acercamos a los relatos no nos sentimos obligados a conformar una pasión de idéntica clase, por la misma persona, sobre la base de las mismas razones. La lectura sobre Marcel y Albertine no hace más probable que yo salga con un ciclista y duerma con él (pese a que la sustitución de géneros involucrada en tal fantasía es alentada de muchas maneras por el texto). Pero cuando comprendemos qué es profundo y poderoso en su amor, comprendemos algo sobre nosotros mismos y nuestra propia profundidad. Tal historia es, como afirma Proust, un instrumento óptico mediante el cual inspeccionamos nuestro propio deseo y su dolor.⁸⁷

Analizar historias y narrativas, entender las particularidades de otros amores, otras experiencias, nos ayuda a entender nuestra propia vida, nuestras propias relaciones y deseos.

⁸⁷ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 516.

Nussbaum dice que, gracias a estos problemas, muchas sociedades y tradiciones han buscado “educar” y “reformular” el amor para intentar resolver el problema ético y moral que implica. Por eso, la metodología de esta parte de *Paisajes del pensamiento* consiste en construir una clase de escalera a partir de diferentes textos literarios y filosóficos, y una obra musical, en las que un lector imaginario asciende hasta entender el amor de cierta manera que, para Nussbaum, es compatible con la ética y con la preocupación por los demás. Este amor “ético” debe cumplir con tres criterios normativos: la reciprocidad, la compasión y la individualidad. Así, dice que el amor debe permitir la compasión, no sólo hacia el objeto amado, sino hacia los seres (humanos y no-humanos) en general. Debe tener reciprocidad, en el sentido que las otras personas no se consideran objetos, sino personas y agentes con deseos y metas propias; debe permitir la reciprocidad de aquellos dentro de la relación amorosa, así como la reciprocidad con otras relaciones sociales cercanas. Por último, debe respetar la individualidad y separación del otro: el amante tiene que aceptar que la persona que ama, al igual que él o ella, sólo tiene una oportunidad para vivir su vida en este mundo; reconoce la humanidad del otro, con sus imperfecciones, sus deseos y su vulnerabilidad, sin querer poseerlo.

De esta manera, en la tercera parte de *Paisajes del pensamiento* se analizan cuatro tradiciones de “ascenso” o reformatión del amor que Nussbaum describe a partir de varios textos y que evalúa según los criterios normativos del amor “ético”. Su propósito con esto no es sólo exponer la visión del amor, sino demostrar cómo los textos proponen una terapia y un ascenso para reformar el amor del lector:

Cada una de estas tradiciones no es simplemente una línea de pensamiento, sino una forma de vida. Cada una de estas visiones de ascenso también propone formas en que las personas reales deben ascender, transformando sus imperfectos amores humanos en afectos mejores. Por ello, para hacernos una idea cabal de tal concepción, hemos de imaginar cómo sería el cambio y qué elementos de la vida de las personas sobrevivirían al mismo.⁸⁸

⁸⁸ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 519.

Así, a medida en la que pasa por cada ascenso, Nussbaum se imagina a una lectora imaginaria, A. –que está inspirada en el personaje proustiano de Albertine– y cómo su experiencia con la lectura va cambiando su amor y su manera de abordarlo: “Abertine, o A., como la denominaré de ahora en adelante, es un conveniente espacio blanco dentro del cual cabe construir la narración de cada relato de ascenso.”⁸⁹ Así, encontramos intercalado con su análisis de cada ascenso comentarios sobre la experiencia lectora de A., con algunas descripciones más profundas sobre cómo funciona esta lectura. Sin embargo, aunque la presencia de A. es constante al principio de la tercera parte, en el ascenso contemplativo y cristiano, Nussbaum parece olvidarla un poco hacia el final. No obstante, es lo suficientemente visible para iluminar la manera en la que Nussbaum concibe la lectura, la ética, y su relación con la escritura. Antes de pasar a analizar a A., describiré lo que Nussbaum encuentra en cada ascenso.

El primer “ascenso”, que Nussbaum llama el ascenso contemplativo, sucede a través de del *Simposio* de Platón, la *Ética* de Spinoza y *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust; el texto platónico da los rasgos generales del amor, mientras Proust y Spinoza profundizan en cómo funciona en la vida humana. La visión del amor que propone el texto platónico es que el amor hace que el ser humano sea vulnerable y necesite de otros seres o personas para estar completo. Nos remonta al mito de Aristófanes, en el que el humano se parte en dos y pasa el resto de su vida buscando a su otra mitad para volver a la perfección de los dioses. De esta idea parten tanto Spinoza como Proust, cuyos textos demuestran que el amor hacia las otras personas va en contra de la autosuficiencia racional. Así, en este ascenso, los tres proponen que la contemplación de lo bueno y la creación son maneras de evitar esta vulnerabilidad y convertir al amor en una contemplación de lo bueno:

La idea general que subyace a este patrón del ascenso es que la cura para la vulnerabilidad de la pasión es la pasión por la comprensión. Al centrarse en ese objetivo intelectual junto al de la creatividad que la tradición asocia con él, uno se vuelve capaz de enfrentarse a los mismos objetos mundanos, o eso se asegura- sin

⁸⁹ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 519.

una dependencia angustiosa, sin ambivalencia ni deseo de venganza, sin la parcialidad egocéntrica que hace del amor una amenaza en la vida social.⁹⁰

Así, en Platón encontramos la solución a través de la contemplación de las formas perfectas, en Spinoza a través de la investigación de las relaciones del universo en la matemática, y en Proust a partir del análisis de las formas del amor en la propia vida. En cierta medida, cada uno propone que la creación de una obra similar a la suya ayuda a trascender las dificultades del amor. Sin embargo, al evaluar esta solución ante los criterios normativos, Nussbaum concluye que no es una buena manera de entender el amor, ya que busca escapar la realidad de la condición humana y no reconoce a las otras personas –es decir, al objeto amado– como una persona en sí, con la misma agencia e individualidad que nosotros. El ascenso contemplativo rechaza la condición humana y busca la inmortalidad a través de la creación:

Así pues, el ascenso solo prospera remontándose tan alto sobre las personas reales, que su existencia humana no puede advertirse en su especificidad. Nuestros tres pensadores parecen creer que solo de este modo pueden curarse el terrible exceso y la ambivalencia del amor.⁹¹

Nussbaum rechaza esta terapia del amor como la mejor para un amor que conduzca a una sociedad sana, compasiva y armoniosa. Por eso, busca otros textos que, aunque basados en la misma tradición platónica del amor, proponen una solución distinta.

El segundo patrón de ascenso es el ascenso cristiano, que Nussbaum ejemplifica a través de textos de Agustín y la *Divina comedia* de Dante, que representan las modificaciones del amor a partir de la tradición cristiana, que le da una enorme importancia a la salvación. En estos autores, Nussbaum encuentra un rechazo de la autosuficiencia propuesta por el ascenso contemplativo, ya que en el fondo siempre dependemos de dios, en quien confiamos nuestro destino y por quien aceptamos que existen cosas que no podemos comprender. En este sentido, en este

⁹⁰ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 531.

⁹¹ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 572.

ascenso se encuentra, paralelamente, un descenso, ya que acepta un amor que es mucho más parecido al que aparece en textos platónicos antes de la reificación; es decir, se valora el anhelo y el deseo por la otra persona. Sin embargo, la manera en la que Agustín propone salvarnos de este amor es redimirlo, de manera que todo amor terrenal y cotidiano se transforma en amor a dios; todo lo que buscamos en la vida humana se convierte en la búsqueda de dios. En Dante aparece una idea similar, pero acepta un amor hacia todo lo terrenal en su búsqueda de dios:

La excesiva necesidad de Dante se cura a la vez que sus pecados; su amor cristiano es estable y le proporciona estabilidad. Como resulta incluso más patente en Dante que en Agustín, se trata de un amor que no es estrechamente parcial, sino abarcador en su interés por los demás, impulsado por la compasión que siente por la humanidad en pecado. Todas las personas son verdaderamente iguales a sus ojos, y todas son realmente personas. No hay un texto en toda la literatura que contenga un amor y una curiosidad más puros por un abanico más amplio de vidas humanas. Verdaderamente envuelve el mundo con amor.⁹²

Para Nussbaum, el texto de Dante va de acuerdo con los criterios normativos, salvo un par de problemas: el rechazo de la sexualidad y el erotismo, por una parte, y el enojo y la falta de compasión para las almas que no se salvan.

El tercer patrón es el ascenso romántico y se ejemplifica a través de *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë y una sinfonía de Mahler. A través de su forma y estilo, estas obras proponen el anhelo y el esfuerzo, el deseo y el amor son un fin en sí mismos:

En las concepciones románticas del ascenso del amor, el empeño mismo, y los movimientos peculiarmente humanos del esfuerzo erótico encarnado, se convierten en ascenso y fin en sí mismos, sin necesidad alguna de redención por parte de un talos estático y extra temporal. De hecho, la salvación se encuentra en la intensidad misma del riesgo de la empresa erótica -salvación de la informe vida cotidiana y de sus preocupaciones superficiales, que velan el ser verdadero del yo. En la medida de

⁹² Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 627-8.

la exposición de los amantes al dolor y al peligro en el amor, peligro tan acentuado que corteja a la muerte, se halla la expresión más auténtica de vida pura y purificada; y se da una expresión tanto de agencia como de particularidad en el amor que resulta inalcanzable, al parecer, para toda pasión menos insensata.⁹³

En estas obras, Nussbaum analiza la relación entre los narradores –que están un tanto alejados de la trama–, los personajes centrales y la historia de amor que se encuentra en ellas (la sinfonía de Mahler tiene un texto que la acompaña). En resumen, la visión del amor que se presenta en ellas es una clase de “descenso” desde el modelo cristiano anterior, ya que no busca la salvación y el amor al otro como un medio para llegar a ella, sino que valora al amor como fin en sí mismo. El amante romántico rechaza a las instituciones y la sociedad, buscando un amor y una forma de ser auténticas que no están determinadas por reglas impuestas. Así, el amor toma un aspecto espiritual que le da un sentido a la vida:

Lo que se afirma, entonces –como no resulta sorprendente a estas alturas–, es que la retribución de una vida de afán y amor es tener esa vida. Tal vida eres tú y es tuya, y nada te la puede arrebatar de ningún modo, ni la muerte, ni el dolor, ni la adversidad.⁹⁴

Aunque la propuesta de estas obras es atractiva y, hasta cierto punto, satisfactoria para la normativa que propone la autora, queda fuera del alcance de las personas reales; rechazan la cotidianidad y la vida y formas sociales inherentes a ella, idealizando al ser humano y su amor.

Finalmente, Nussbaum busca un “descenso” del amor que acepte al ser humano en su realidad: los errores, la cotidianidad, los deshechos, los olores, la envidia, los celos, el sexo y el cuerpo. Encuentra esto en *Ulises* de James Joyce, señalando que, de las obras que revisa, es la única que acepta la vida humana con todos sus componentes:

⁹³ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 642-3.

⁹⁴ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 688.

El día de Bloom, 16 de junio de 1904, al igual que la mayoría de los días humanos, está lleno de accidentes, elude las más ingeniosas tentativas del lector de organizarlo en forma de argumento ordenado. La tragedia es filosófica porque sus tramas manifiestan la naturaleza esencial del alma humana en sus intentos de vivir bien. El día de Bloom es filosófico porque contiene riñones fritos, una gata glotona con 'ávidos ojos ruborosoentornantes', cuatro rebanadas de pan y mantequilla; porque Bloom, obedeciendo a su manera las leyes de la probabilidad y la necesidad, come, defeca, se masturba, orina, duerme.⁹⁵

A través de la forma del libro y la prosa, que es complicada y enredada, la visión del amor que presenta es un amor terrenal, real, que acepta la imperfección y la humanidad del otro; que acepta el cuerpo y el deseo en sus complejidades reales, no en una forma idealizada. En este sentido, es un amor recíproco, compasivo y que respeta la individualidad del otro, aunque no siempre es perfecto:

La escala invertida de Ulises nos recordó que la imperfección es sencillamente lo que debemos esperar de nuestros ideales humanos y de las personas. La novela nos pidió que subiésemos la escala y, sin embargo, en algunas ocasiones, que le diésemos la vuelta, contemplando a una persona real en la cama o en el orinal. Sólo de ese modo logramos lo mejor de nuestros ideales; sólo así superamos la tentación, inherente a todo ideal, de desdeñar lo meramente humano y cotidiano.⁹⁶

Así, tras pasar por varios "ascensos", Nussbaum propone que quizás la verdadera reforma está en aceptar la realidad humana, la vulnerabilidad y la imperfección. El análisis y la crítica ética que realiza en esta parte del libro demuestran cómo funciona el lector.

Como mencioné en el segundo capítulo, el lector de Nussbaum experimenta la lectura a través de las emociones y la imaginación, de manera que esta experiencia sirve como experiencia propia; así, tanto las situaciones de los personajes que encuentra en las novelas como la manera en la que se siente e imagina a la hora de leer forma y cambia su manera de pensar. Nussbaum enfatiza esto a través de

⁹⁵ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 734.

⁹⁶ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 763.

Proust, quien concibe su obra como un instrumento óptico al través del cual el lector puede ver su propia realidad:

La novela de Proust se dirige a una lectora ávida de comprensión acerca de sus propios amores y de la forma de los mismos, a quien le gustaría utilizar la novela como un «instrumento óptico» a fin de verse a sí misma con más claridad. Por tanto, imaginemos que nuestra alumna A. [...] lee la novela y la aplica a su propia vida.⁹⁷

¿Cómo funciona este instrumento óptico? Recordemos las invitaciones del texto que propone Gregory y, por otro lado, el “entrar en el texto” que señala Oatley. En la experiencia lectora de A., ella acepta las invitaciones de los textos e imagina – aunque sea provisionalmente– qué sucedería si aceptara la visión del amor y su reformación que propone el autor de cada obra. Por ejemplo, tras leer los textos del ascenso contemplativo –Platón, Spinoza y Proust–, A. imagina la posibilidad de que su amor por M. en realidad sea un vehículo para la contemplación y la búsqueda de lo bueno:

Así, lo que A. quiere de M. es la posesión de un bien para sí misma. El objeto de su apasionado deseo es ese bien, el bien para sí que reside en M., y no la totalidad de M., en la medida en que éste tiene características que no forman parte de tal bien [...] Una vez que A. comienza a pensar de este modo, apartando los hilos entrelazados de M. y su pasión y separando lo bueno de lo malo, también le parece plausible creer que la parte buena guarda una relación considerablemente estrecha con el bien para sí que persigue en otras actividades: al montar en bicicleta o cuando ríe con sus amigos. ¿Acaso no está, en todos los casos, tratando de completarse y de florecer? ¿Y acaso no son formas de perseguir ese objetivo único?⁹⁸

A., utilizando la imaginación, experimenta distintas posibilidades de la vida, distintas realidades que se podrían manifestar, y tiene respuestas emocionales (que, si aceptamos la teoría de Nussbaum, son respuestas racionales) a ellas. Sin embargo,

⁹⁷ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 562-3.

⁹⁸ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 536-7.

esto no quiere decir que necesariamente acepte e incorpore a su propia vida lo que propone la obra: evalúa esta experiencia –esta posible realidad– y puede aceptarla o no como una buena manera de vivir. Por ejemplo, Nussbaum propone que A. rechazaría la visión egoísta y el solipsismo de Proust, rebelándose en contra del texto:

En este punto, es probable que A. se rebele, pues no logra verse en esta descripción de la aspiración creativa. Ciertamente, no se siente atraída hacia M. como vehículo para la reproducción física: si se quedara embarazada, su relación probablemente acabaría. Tampoco le parece verlo como vehículo de ningún otro género de reproducción de sí misma en el lenguaje o en la acción. Lo que la lleva a él es una poderosa necesidad de todo su cuerpo y su ser, necesidad que asocia a una amenaza para la seguridad de su identidad, no para la perpetuación de la misma. Se la podría convencer de que su objetivo es un bien para ella, y de que tal finalidad tiene algo en común con otras formas de aspirar al bien. Y, sin embargo, resultaría mucho más difícil hacerle creer que guarda algún tipo de relación con la supervivencia a su propia muerte mediante la acción creativa.⁹⁹

Este tipo de evaluación crítica de lo que propone cada texto sucede en cada uno de los “ascensos”, incluso cuando Nussbaum no habla explícitamente sobre lo que sucedería con A.

Esto es importante al hablar sobre la relación entre los textos, la visión moral o textura del ser que presentan, y la ética. Nussbaum no propone –como dicen críticos como Richard Posner– que la lectura nos haga más o menos éticos, o que leer una obra nos haga adoptar la visión moral que presentan sus autores. Por eso, de su propuesta no desprende que deberíamos censurar libros “malos” o “inmorales”. Más bien, como ya he dicho, propone que las obras en sí demuestran una visión moral. Como podemos ver a través de la figura de A. y las lecturas que Nussbaum hace en esta parte de *Paisajes del pensamiento*, el lector puede evaluar, dialogar con y criticar la moralidad que presenta el texto. Quedaría la pregunta, quizás, de cómo

⁹⁹ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 538.

asegurarnos de que los lectores tengan la habilidad crítica para no aceptar visiones morales que vayan en contra de una buena convivencia, pero esto abre muchas otras discusiones que quedan fuera del alcance de este trabajo (por ejemplo, cuál es una moral adecuada, quién la determina, etcétera). Esto también demuestra algo sobre el lector que podemos relacionar con Barthes: A. trae a la lectura su propio historial, sus relaciones y su propia concepción de la buena vida, para poder mirarlas a través del instrumento óptico del texto.

La tercera parte del libro también sirve para profundizar en la figura del autor. Recordemos que Nussbaum entiende a la figura del autor como el autor implícito que se manifiesta dentro del libro a través de su lenguaje, forma, estructura y contenido, y que es diferente al autor de carne y hueso. Esto hace que entienda la relación entre el autor y el lector como una amistad, en la que el lector, al aproximarse al texto, entra en una conversación con el autor implícito de la obra. Esta amistad y diálogo va de acuerdo con lo que ya hemos dicho: al igual que cuando escuchamos consejos u opiniones de amigos, no siempre aceptamos lo que propone el autor. Incluso el lenguaje de Nussbaum demuestra esta relación: en varias instancias dice que, por ejemplo, Spinoza o Proust o algún otro autor, le “dice” algo a A. sobre su propio amor. Sin embargo, en esta parte también podemos ver que detectar y entender al autor implícito y su proyección moral no es una tarea fácil.

Hablando de la música, Nussbaum dice que:

Las características expresivas de una obra musical no pueden desentrañarse sin un conocimiento considerable de la tradición musical a la que pertenece, así como de la obra del compositor. Evidentemente, esto mismo también es cierto respecto de las obras literarias, aunque a un nivel muy general; sus representaciones de los acontecimientos comunes de la vida humana hacen posible que susciten emociones a través de amplias coordenadas espacio-temporales.¹⁰⁰

Así, los ascensos que encontramos en *Paisajes del pensamiento* presuponen un conocimiento previo de las tradiciones en las que se basan los textos, así como su relación con su contexto y otras obras del autor. Al contar la experiencia de lectura

¹⁰⁰ Nussbaum, *Los paisajes del pensamiento*, 284.

de A. ante estas obras, Nussbaum posiciona la postura o aprendizaje que expone con sus antecedentes. Por ejemplo, al discutir las obras románticas, Nussbaum señala que A. regresaría y crearía un diálogo entre sus otras lecturas, como Platón y San Agustín:

Ya ha estudiado con los platónicos. Le han prometido su florecimiento e incluso una suerte de inmortalidad, así que debería interesarle sobremanera el hecho de que tal 'salvación' se ubique ahora en las profundidades del Infierno. Al haber estudiado con Agustín, relacionaría tal localización con su condena del pecado de soberbia vinculado a la tradición platónica.¹⁰¹

Esto sucede de manera similar en otras lecturas: señala los antecedentes del estoicismo en Spinoza, el platonismo en Proust y el cristianismo en Brontë. Esta contextualización le permite hacer ciertas inferencias sobre el texto que un lector que no tenga esta información no podría entender.

De manera similar, en varias instancias Nussbaum utiliza información sobre el autor –como datos biográficos, referencias a otras obras, etcétera– para iluminar o explicar la lectura e interpretación de cada obra. Por ejemplo, al analizar *Cumbres borrascosas*, hace referencia a Brontë como escritora:

Cabe añadir que la fuerza y agencia de la mujer es un tema de especial importancia para Emily, ya desde sus primeras obras. Mientras que Charlotte Brontë pasó su niñez creando heroínas pasivas y lánguidas, desde el principio Emily las describió como agentes iguales, degradadas por una pasividad forzosa.¹⁰²

Aquí, Nussbaum hace referencia a datos biográficos de Brontë, al igual que en el siguiente pasaje:

Un cristianismo agustiniano hondamente vivo, poderosamente erótico, ¿contendría lo que Brontë demanda aquí? (Al plantear estas preguntas no salgo del mundo del propio texto, pues Emily era una erudita clásica extremadamente docta cuya

¹⁰¹ Nussbaum, *Paisajes del pensamiento*, 613.

¹⁰² Nussbaum, *Paisajes del pensamiento*, 656.

educación incluyó la escritura de muchos ensayos acerca de temas cristianos similares. De hecho, su profesor en Bruselas, el señor Heger, expresó la opinión de que Emily debía dedicarse a la filosofía: la contaba con una “cabeza para la lógica y una capacidad de argumentación, inusuales en un hombre, y excepcionales en una mujer”.¹⁰³

Aunque Nussbaum dice no salirse del texto, toma en cuenta datos biográficos para respaldar su interpretación de lo que expresa a través del autor implícito de la novela. Esto sucede en todas las lecturas: contextualiza a Platón dentro de su época, habla sobre la influencia platónica en Proust y Spinoza, sobre la vida de Mahler y Walt Whitman, entre muchas otras referencias a datos que, aunque se pueden detectar en las obras, no están en ellas de manera explícita.

¿Qué nos dice esto sobre la lectura y el lector implícito? La lectura que propone Nussbaum presupone un conocimiento previo, una formación y educación que permiten que realicemos adecuadamente el papel del lector implícito, que podamos detectar las invitaciones, aceptarlas y entrar completamente en el texto. Aunque no es imposible, es evidente que A. no es cualquier lector cotidiano: convertirnos en A., el lector implícito de estas obras, requiere esfuerzo y dedicación.

Me parece importante, ahora, señalar un aspecto de esta obra que aún no hemos mencionado: el lector implícito de la obra misma de Nussbaum. Más allá de lo que propone sobre la lectura y el lector, esta parte del libro sirve para hablar sobre el lector *de Nussbaum*, es decir, sobre su propuesta de lectura y escritura filosófica. Al presentar a A., la lectora imaginaria, como un hilo conductor de su argumento en esta parte del libro, Nussbaum *cuenta una historia*, invita a su lector a imaginar el trayecto de A. y responder emocional y racionalmente; a imaginarnos, también, qué sentiríamos si estuviéramos en la posición de A., qué pensaríamos sobre cada una de las lecturas. Nussbaum nos guía y nos invita a responder y reflexionar a través de la imaginación y las emociones. En este sentido, Nussbaum parece estar proponiendo una nueva manera de hacer filosofía, que quizás podría ser su

¹⁰³ Nussbaum, *Paisajes del pensamiento*, 657

respuesta a la búsqueda de una concordancia entre estilo y forma. Ya lo señalaba Richard Elridge en su reseña de *El conocimiento del amor*:

Creo que, en el fondo, intenta rechazar estas preguntas –¿Su manera de escribir es narrativa o teoría? ¿Es autobiografía o análisis moral?– y, en vez, producir un nuevo género mixto, que reside entre la narrativa y la prosa teórica y toma de las fortalezas de ambas.¹⁰⁴

Aunque Nussbaum insiste en que su estilo se basa más en el comentario filosófico¹⁰⁵ –ya que éste es el aliado de la novela– es evidente que su estilo de comentario busca las respuestas imaginativas y emotivas que la autora encuentra en la literatura.

El aprendizaje ético que propone Nussbaum a través de la lectura depende de la habilidad del lector de responder “adecuadamente” a cada texto, de reconocer sus invitaciones, discernir la proyección moral y posibilidad de vida que presenta y compararla, de manera crítica, con otras concepciones y posibilidades, para así formular de la mejor manera su propia concepción. Esta habilidad se desarrolla a través de la lectura misma, en dos sentidos. Primero, adquiriendo la formación adecuada para ser capaces de reconocer estas invitaciones. Por el otro, aprendiendo a permitirnos imaginar y sentir con la lectura. Así, tanto la lectura y la escritura se convierten en actividades morales: aunque es responsabilidad del lector responder adecuadamente al texto, el escritor debe estar consciente de las invitaciones que coloca en su obra y la proyección de vida que estas sugieren. Insatisfecha con algunas formas de escritura filosófica, Nussbaum propone narrar la historia de A., y así, desarrolla una nueva manera de escribir que se conforma adecuadamente a su ética.

¹⁰⁴ Richard Elridge, “Reading for Life: Martha C. Nussbaum and the Philosophy of Literature”, en *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 2 No. 1, 1997: 196.

¹⁰⁵ -----, “Reply to Richard Elridge.” *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 2 No. 1, 1997: 198-207.

El prólogo

Como hemos visto, el aprendizaje ético-literario que propone Nussbaum en sus textos depende de cierto tipo de lector que experimenta los textos a partir de la imaginación y las emociones y que entiende la autoría de una manera específica. Al hablar de una emoción tan complicada como el amor, Nussbaum señala la importancia de obras narrativas que demuestran la historia y el desarrollo particular de las personas y cómo esto se relaciona con las emociones que, a su vez, tienen un impacto en cómo se desarrolla el resto de la vida. Nussbaum dice que estos textos funcionan como “instrumentos ópticos” que el lector utiliza para aprender y entender su propia vida. En este capítulo, propongo traer al lector de Nussbaum a la contemporaneidad para preguntar cómo leer éticamente –realizar el papel del lector implícito– en la actualidad. Para ello, analizo la forma del prólogo y los paratextos contemporáneos.

En *El conocimiento del amor*, Nussbaum hace referencia al prólogo de Henry James a *La copa dorada* para hablar de cómo James entiende el rol del artista literario, que se asimila a lo que propone la misma Nussbaum. Ante la posible pregunta de que si al apelar al prólogo está confundiendo al autor implícito con el autor en la vida real, Nussbaum responde con tres puntos: que el autor no tiene por qué ser un juez inapropiado de su propia obra, aunque suceda en algunas instancias; que no trata a los prefacios como si fueran infalibles; y que, como afirma James, una vez publicados con las novelas, forman parte de ellas:

Quizás sea demasiado simple verlos como comentarios del autor en-la-vida-real. Están estrechamente vinculados con la conciencia autoral de las novelas, y sitúan las novelas en una estructura narrativa mayor, con partes discursivas y narrativas, y con una presencia autoral que sirve por sí misma de conexión.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Nussbaum, *El conocimiento del amor*, 37.

Así, utiliza al prólogo como una herramienta que ayuda a iluminar el texto y tiene un impacto en la manera en la cual lo interpreta. En “Aproximaciones teóricas al prólogo”, Susana Arroyo Arredondo se propone estudiar la función del prólogo como paratexto, así como su evolución en la literatura y su posición en la narrativa contemporánea. Para ello, da algunas características generales del prólogo que le dan un carácter especial dentro de los múltiples tipos de paratextos.

El prólogo funciona para contextualizar un texto, compensando por la ausencia de contexto que sucede naturalmente en los intercambios orales. En muchas ocasiones, contiene instrucciones del autor hacia el receptor sobre cómo interpretar su texto. Además, permite al autor hablarle al público en su voz “real”, antes de entrar al espacio ficticio en el que se utiliza un narrador. Arroyo también señala la naturaleza metaliteraria del prólogo: normalmente se escribe después del texto, de manera que el autor se presenta en doble función: como autor y como lector de su propio texto.

Arroyo plantea las siguientes preguntas: ¿siendo el prólogo un género tan estable, ha desarrollado en la actualidad alguna característica inédita? ¿A qué causas se puede achacar la disminución de su presencia? Según su hipótesis, el prólogo se ha vuelto innecesario ante la presencia de tantos elementos paratextuales en la narrativa contemporánea. Además, la tendencia hacia la metaliteratura ha desdibujado el límite entre texto y paratexto, de manera que la información que normalmente se contenía en el prólogo pasa a formar parte del texto mismo. Según la autora, “todo es un comentario”¹⁰⁷.

El prólogo nació junto a otros paratextos con la comercialización de la imprenta de la industria editorial, que desarrolló nuevas normas para las relaciones sociales y comerciales entre el autor, la editorial y la producción cultural. El autor se convierte en dueño de su texto, por lo que incrementa el uso del prólogo. Arroyo se apoya en la división señalada por Genette de dos tipos de prólogos: los que abordan el *qué*, o sea, que justifican y elogian el tema de la obra; y los que abordan el *cómo*, que hablan sobre cómo se creó el texto y la manera en la que se debe interpretar.

¹⁰⁷ Susana Arroyo Arredondo, “Aproximaciones teóricas al prólogo”, *Revista de Literatura* no. 151 (enero-junio 2014): 58.

Entre estas dos categorías, se centra más en los prólogos que tratan el tópico del *cómo*, ya que estos analizan los procesos creativos y pragmáticos del texto. Dentro de estos prólogos, los temas que se han tratado más comúnmente, según la autora, son la aportación de guías para la interpretación del texto, el establecimiento de un contrato de lectura, y la inscripción de la obra en un género. Sin embargo, en la época contemporánea estos temas se han modificado, respondiendo a la proliferación de textos y a las nuevas prácticas de lectura y escritura que se han desarrollado como consecuencia.

Por ejemplo, las guías de interpretación textual tienen como objetivo orientar al lector ante el texto: “orientar el proceso lector hacia cierta interpretación considerada como la más correcta o la más cercana a las *intenciones* originales del autor”¹⁰⁸. Sin embargo, señala la manera en la que la cultura contemporánea se ha alejado de indicaciones tan explícitas y directas para la interpretación del texto, ya que se han favorecido posiciones que otorgan una amplitud de interpretaciones que quedan ante el receptor. Por esto, el prólogo contemporáneo se centra más en comentarios sobre cómo se desarrolló el texto, así como algunos apuntes biográficos sobre la gestación del libro. En algunos casos, incluso este tipo de comentarios o guías de lectura se desarrollan por el mismo narrador-protagonista de la novela:

¿Es posible negar la autoridad de un narrador? ¿Se puede pensar que un narrador está acertando o equivocándose en su narración de una historia? Estas preguntas, por supuesto, no tienen sentido; los hechos narrativos no están sometidos a criterios de verdad ni pueden ser rechazados, deben ser aceptados sin más para que el acto de lectura tenga éxito. Ante un texto de ficción, el lector sólo puede aceptar lo narrado y, a lo mucho, comprobar si es coherente con el resto del mundo imaginario construido a lo largo de la historia. La autoridad del paratexto convencional parece quedar sustituida, por tanto, por el discurso ni veraz ni falso del narrador de ficción.¹⁰⁵

La autora concluye señalando la manera en la que el prólogo y otros elementos paratextuales han cambiado desde el romanticismo, cuando se comenzó a otorgarle más libertad al lector de darle su propia interpretación al texto. Así, las instrucciones

¹⁰⁸ Arroyo Arredondo, “Aproximaciones teóricas al prólogo”, 65.

de lectura se dan de manera más indirecta y abierta, respondiendo a las formas de lectura. Incluso, otorga una nueva función al prólogo:

Tomando como referencia la teoría semántica de Eco (1997: 76), puede decirse que si normalmente el paratexto está destinado a guiar al lector hacia la intención autorial, cierto tópico prologal contemporáneo anima a los lectores a descubrir las intenciones textuales; es decir, los significados que un texto alberga y sugiere por sí mismo. Así, en definitiva, estrategias prologales como la aportación de guías de lectura difusas, contratos de lectura ambiguos o falta de asignación genérica se convierten a un mismo tiempo en excusas para que el autor proclame los múltiples significados de su texto, y en acicates para excitar la búsqueda de significados por parte del lector.¹⁰⁹

La escasez de prólogos en la contemporaneidad se explica a través de la evolución de la literatura misma: se hace innecesario, ya que el comentario está dentro del mismo texto, la literatura se convierte en metaliteratura. Pone el ejemplo de Proust, quien, siendo un gran prologador, omite el prólogo de *En busca del tiempo perdido*. Esto es porque la naturaleza misma de la novela rechaza la necesidad del prólogo.

Concluye señalando tres motivos que determinan la naturaleza de los prólogos en la literatura contemporánea y que explican su escasez. Primero, que la industria editorial ha creado múltiples paratextos que cumplen la función comercial que antes desarrollaban los prólogos con el tópico *qué*. Segundo, que desde el Romanticismo se ha perdido el valor del prólogo al privilegiarse la noción de que un texto puede tener múltiples interpretaciones, interpretaciones personales del lector. Tercero, que la tendencia hacia la metaficción y la proliferación de rasgos ensayísticos en la literatura contemporánea ha hecho que todo el texto se asimile a un prólogo tradicional, de manera que ya no hay necesidad de separarlo del resto del texto:

En consecuencia, sucede que el prólogo desdibuja sus barreras con el texto que precede, o incluso se vuelve texto independiente con valor literario propio (puesto que ya no tiene funciones comerciales que ejercer, su valor artístico se refuerza). Se replantea así la obra

¹⁰⁹ Arroyo Arredondo, "Aproximaciones teóricas al prólogo", 72.

como construcción cerrada con centro y umbrales: lo que antes era central luego puede aparecer como paratexto y viceversa.¹¹⁰

Con estas tres conclusiones, la autora señala que la transgresión contemporánea entre la ficción y la no-ficción nos lleva también a replantear la relación entre texto y paratexto.

El tono y la voz autoral que se ha desarrollado tradicionalmente en el prólogo literario, acompañado de la intención que transmite, es muy similar a lo que encontramos y esperamos de los textos “filosóficos”, especialmente analíticos. Siempre se está explicando lo que se intenta hacer, cómo y por qué, y frecuentemente se alude a detalles biográficos, sociales e históricos para contextualizar el desarrollo del texto, señalando a qué problemas se dirige. Además, frecuentemente se han tomado en cuenta desarrollos posteriores en el pensamiento del autor, de manera que es normal hablar de diferentes “etapas” de un filósofo y la manera en la que evoluciona su pensamiento. El mismo autor podría sacar nuevas ediciones de antiguos textos con prefacios en donde señala qué partes del pensamiento expuesto siguen vigentes, y cuáles han cambiado y por qué. En cierto sentido, la filosofía siempre ha sido metaliteraria.

Aunque Arroyo Arredondo tiene razón al decir que la presencia del prólogo ha disminuido en la narrativa por la tendencia a la metaliteratura, creo que va más allá de esto. El prólogo desaparece porque ya no es necesario incluirlo dentro del libro físico. El autor puede transmitir esta información a través de entrevistas, ensayos y otros medios de difusión digitales. Tanto en textos “literarios” como “filosóficos”, el autor tiene la oportunidad de guiar su recepción e interpretación porque tiene un acceso sin precedentes a sus lectores tras la publicación del texto. De la misma manera, los lectores o el público tienen acceso a una infinidad de otros textos y fuentes en donde pueden buscar una interpretación: a través de lo que dicen los críticos en revistas y lo que dicen otros lectores en foros, por ejemplo.

La proliferación de lo que antes consideraríamos paratextos, que me parece que hoy deben formar parte de la red textual misma, cambia la manera en la que

¹¹⁰ Arroyo Arredondo, “Aproximaciones teóricas al prólogo”, 75.

leemos y escribimos. Tradicionalmente, cuando recibíamos un texto literario, como una novela, buscábamos una interpretación “dentro” del libro. Si la novela contenía un prólogo, se tomaba en cuenta, pero los elementos externos no se consideraban parte de la novela. Aunque bien muchos críticos y teóricos, así como lectores cotidianos, se alimentaran de su conocimiento sobre un autor y su obra en general, cualquier interpretación normalmente se tenía que justificar dentro del texto.

La lectura filosófica siempre ha tomado en cuenta libremente elementos paratextuales. Como ya he dicho, su propio estilo tradicionalmente ha sido metaliterario; suele hacer referencia directa a otros textos, con los que dialoga conscientemente; en cierta medida, se le da más autoridad al escritor sobre cómo se debía interpretar su texto. Con las nuevas tecnologías, esto es aún más fácil. Se crea así una red compleja y cambiante de textos en la cual el escritor, sin duda, tiene una autoridad indiscutible sobre la interpretación, pero no es la única. Lo que dice el autor sobre su propio texto no se debe tomar como la manera obligatoria de interpretarlo, pero tampoco debemos rechazar la posibilidad de que esta información ilumine y alimente nuestra lectura, como Nussbaum demuestra que el conocimiento de la tradición y contexto en el que se inserta una obra ilumina su interpretación. La intención, entendida como lo que el autor físico intentó lograr con el texto, así como lo que piensa sobre su producto final, es un elemento que, cuando se presenta, debemos reconocer en nuestra lectura, aunque no estemos de acuerdo con él o ella. La idea de que no tenemos acceso a las intenciones del autor ya no es verdad; en los textos contemporáneos, el autor está presente a través de muchos medios. Con esto, no quiero decir que tengamos que aceptar la interpretación propia del autor, o que tengamos que buscarla forzosamente; pero tampoco debemos suprimirla como una posible clave de interpretación.

Así, al leer textos filosóficos y literarios e interpretar lo que intentan decir, el mismo texto, acompañado de otras fuentes y otros medios, cumple lo que antes se desarrollaba en el prólogo. Todo se convierte en metaliteratura, y ya no podemos limitar el texto a lo que se encuentra “en” la novela o el ensayo o el tratado. Ya no hay un significado correcto ni unívoco, pero sí existen interpretaciones que están

mejor informadas que otras, que están más conscientes de la red en la que se debe insertar la interpretación.

La proliferación de las tecnologías de comunicación y los medios digitales han creado una explosión de textos sin precedentes. En casi todo momento, recibimos textos en nuestro teléfono, en la computadora, en la calle a través de carteles y de pantallas de las que no podemos escapar. Las redes sociales han convertido a todos en autores y publicadores de sus pensamientos, y los significados no se pueden fijar. Volvamos a los diferentes tipos de red que vimos en el capítulo 3: el crucigrama no se puede resolver, porque su forma y las palabras cambian constantemente. Los espejos también están en constante movimiento, de manera que el lector no los puede observar por el tiempo necesario para darle una interpretación. La casa que estructura al discurso se vuelve inhabitable. ¿Cómo delimitar un género? ¿Cómo separamos “literatura”, “filosofía”, “sociología”, “ciencia”? ¿Acaso un tuit no puede filosofar, o contar una historia? Aunque las nociones anteriores de intencionalidad se caigan en la contemporaneidad, creo que aún debemos valorar la intencionalidad, retener el concepto, aunque bajo una nueva definición. Así, señalo algunas características de cómo debemos entender la lectura.

La intención siempre está en el momento que escribimos, en cualquier tipo de texto. Cuando hablamos de filosofía o literatura, es innegable que el autor tiene una intención al escribir. Pero creo que la intención no para en el autor ni tampoco en el texto mismo. Por ejemplo, el medio de publicación también figura en esta intención; cuando un texto se publica por una editorial, un periódico, o una revista, también las intenciones de quienes constituyen el medio de publicación (editores, financiadores, etc.) configuran el texto y deben ser tomados en cuenta en la lectura. El por qué de un texto debe figurar en la manera en la que escribimos y leemos.

De esto desprende que también lo que no está “dentro” del texto mismo se debe tomar en cuenta. Información sobre quién lo escribió, sobre el medio de publicación, la plataforma en la que se publica, el contexto sociocultural es inescapable y cambia la manera en la que recibimos un texto. Se pierde la distinción entre lo que está “dentro” y “fuera” del texto. La pregunta de Foucault sobre en dónde se encuentra el límite entre lo que conforma una obra y lo que no adquiere más peso

con todos los paratextos que se crean en las plataformas digitales: las redes sociales del autor, de la editorial, entrevistas que puedan aparecer, críticas y comentarios sobre el texto; nada de esto se puede separar por completo del texto mismo.

Así, la metáfora que propongo es de una red, pero no es el “tejido de citas” de Barthes, sino una red en la que convive tanto este tejido, como la intención del autor, la intención de todo lo demás que estuvo relacionado en su publicación, el contexto sociocultural del autor, el lector y el medio de publicación, entre otra infinidad de elementos. La red cierra distancia entre “autor” y “lector”. Ya no es el lector ante un objeto, sino en una relación con el autor que no se puede deshacer. La intención, en el sentido más tradicional, no se deja atrás, es importante; pero es importante en la manera en la que convive con todos los demás elementos. Es una red de relaciones cambiantes, en constante movimiento. El texto se convierte en una red en varios sentidos: el primero es en la escritura como tal, que se construye través de una relación entre letras, palabras, oraciones, párrafos, etc. que crean sentido a través de un lenguaje presupuesto –que en sí es una red de relaciones– y que no existen de manera aislada. El otro sentido es en la manera en la que se relaciona el texto con otros objetos y otros seres. Un texto siempre está en relación con otros textos, pasados y futuros, que alimentan tanto la manera en la que se construye como la manera en la que se interpreta. Pero también es un medio para conectar a personas a través del tiempo y el espacio y, a través de las reflexiones e interpretaciones que provocan, modifica la manera en la que el receptor del texto se relaciona con su entorno.

Esta noción de red, de que debemos de tomar en cuenta una infinidad de elementos cuando leemos, la debemos de considerar al leer cualquier tipo de texto, sin distinguir entre “literatura” y “filosofía”. Así, el autor es una parte importante de cómo leemos un texto, pero no el final. Cuando nos preguntamos por la intencionalidad en un texto, debemos tomar en serio la manera en la que se desarrolló

Conclusión

El propósito de este trabajo fue analizar la figura del lector en el pensamiento de Martha Nussbaum para así demostrar cómo funciona la relación entre literatura y filosofía y la posibilidad de que la literatura nos proporcione un aprendizaje ético. Demostré que la figura del lector que aparece en sus textos es de un lector que experimenta el texto a través de las emociones y la imaginación como si fuera una experiencia propia, y que entiende a la figura del autor como un guía que lo lleva a través de la lectura y que lo invita a responder de una manera “adecuada” al texto. Así, para Nussbaum, al leer un texto nos debemos fijar en la estructura, el lenguaje, la voz autoral o el narrador y los personajes, pero también en la manera en la que apela al lector, los sentimientos que despierta y, en general, la visión de la vida que presenta, y preguntarnos si ésta es coherente con el lenguaje y la estructura del texto. La relevancia ética de la novela sucede en dos sentidos: por un lado, a través de la visión de vida que presenta el texto en su forma y contenido como conjunto –la novela es, en este sentido, un texto de pensamiento moral–; por otro, en el proceso por el que pasa el lector, la manera en la que se relaciona con el texto. Este lector presupone los conocimientos adecuados para poder detectar estas invitaciones y la relación entre la proyección moral del texto con su contexto social y cultural. Leer y escribir con la responsabilidad ética que sugiere Nussbaum no es una tarea fácil, y quizás sea algo que se tendría que desarrollar a lo largo de la vida. Esto podría no ser accesible para cualquier persona, ya que requiere una educación humanística superior y avanzada. Aquí encontramos una relación con otro aspecto importante del pensamiento de Nussbaum: la importancia de la educación, especialmente de las humanidades, para el desarrollo de la buena vida humana.

Sin embargo, no creo que esta dificultad para lograr una lectura “adecuada” hace que la propuesta de Nussbaum aplique sólo para la población pequeña que

tenga acceso a esta clase de educación. Aunque algunos lectores comunes lograrán la lectura que propone Nussbaum mejor que otras, el valor ético de los textos –de filosofía, literatura u otra disciplina– es importante para todo tipo de lector. Como bien señala Nussbaum, muchas obras logran generar las respuestas emotivas e imaginativas necesarias de manera universal. Los textos de Nussbaum demuestran, sin embargo, la importancia de valorar estas habilidades –creativas, imaginativas, perceptivas– en un mundo que cada vez más se enfoca en las “ciencias naturales” y valora –tanto en la educación como en el ámbito profesional y el desarrollo de las personas– la razón por encima de la emoción, el análisis por encima de la imaginación. No creo que el planteamiento de Nussbaum consista en poner las humanidades por encima de otros campos o disciplinas; más bien, insiste en romper con estas separaciones y dualismo y reconocer el carácter imaginativo y creativo de otras disciplinas.

El lector de Nussbaum necesita de esta educación para reconocer todas las invitaciones de los textos a fondo y detectar su relación con otros textos, así como con su contexto –casi como si solo la propia Nussbaum, o alguien con su misma erudición, pudiera cumplir adecuadamente con el papel del lector implícito que dibuja en sus textos. Sin embargo, no creo que esto quiera decir que debemos descartar la posibilidad de realizar la lectura ética para lectores comunes. Las novelas que apelan casi de manera universal a la emoción e imaginación de los lectores son un buen punto de partida en donde casi cualquier lector podrá experimentar esa simulación de vida de la que habla. Quizás estos textos son lo que conocemos como “clásicos”, y por eso han perdurado a través del tiempo y la distancia; son textos que una gran variedad de lectores, de distintos lugares, sociedades, con conocimientos diferentes, han podido abordar y transformarse con ellos. Algunas de las definiciones de lo que es un texto clásico, según Italo Calvino, son:

II. Se llama clásicos a los libros que constituyen una riqueza para quien los ha leído y amado, pero que constituyen una riqueza no menor para quien se reserva la suerte de leerlos por primera vez en las mejores condiciones para saborearlos.

VI. Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir.

XI. Tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizás en contraste con él.

XII. Un clásico es un libro que está antes que otros clásicos; pero quien haya leído primero los otros y después lee aquél, reconoce en seguida su lugar en la genealogía.¹¹¹

A partir de estas definiciones podemos hacer algunos apuntes sobre la lectura, y la posibilidad de convertirnos en el lector que propone Nussbaum. Casi cualquier lector nos podría decir que hay ciertos textos que nos provocan más que otros, que, por ponerlo en los términos que he utilizado hasta ahora, inspiran nuestra imaginación y emoción más que otros porque reconocemos sus invitaciones. La propia Nussbaum lo demuestra en su selección de textos, aunque, a través de sus comentarios y crítica ética, pretende compartir su lectura y el aprendizaje que adquiere de ellos.

Como dice Calvino en las definiciones II y VI, los clásicos se leen y releen porque nunca terminan de decir algo, de volver a invitar al lector a imaginar y sentir, de volver a comparar las posibilidades y proyecciones del texto con sus propias ideas, volver a experimentar la simulación y reevaluar y compararlo con su propia vida y realidad. La definición XI me parece importante por esto mismo: no tenemos que estar de acuerdo con la proyección de un texto, pero su valor ético está en la manera en la que nos sirve para descubrir y pensar. Por último, la definición XII remite a lo que ya hemos dicho sobre la lectura “adecuada”: aunque algunos lectores tendrán los conocimientos adecuados para reconocer la tradición en la que se inserta un texto, los clásicos, incluso sin este conocimiento, “sirven para entender quiénes somos y adónde hemos llegado”¹¹². ¿Qué nos puede decir Calvino sobre el lector de Nussbaum? Dado que aborda los textos como proyecciones morales que lo invitan a imaginar y sentir, ante la imposibilidad de entender todas las referencias, comprender a fondo el contexto socio histórico de cada texto que leemos y dónde se sitúa en una genealogía del conocimiento, tal vez sólo nos quede aceptar el consejo de Calvino:

¹¹¹ Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos*, (Tusquets: Barcelona, 1993).
http://www.urbinavolant.com/archivos/literat/cal_clas.pdf

¹¹² Calvino, *Por qué leer los clásicos*.

No queda más que inventarse cada uno una biblioteca ideal de sus clásicos; y yo diría que esa biblioteca debería comprender por partes iguales los libros que hemos leído y que han contado para nosotros y los libros que nos proponemos leer y presuponemos que van a contar para nosotros. Dejando una sección vacía para las sorpresas, los descubrimientos ocasionales.¹¹³

Con esto, no quiero decir que no debemos aspirar, lo más posible, para poder realizar adecuadamente el papel del lector implícito de cada texto, entender la tradición en la que se inserta para responder adecuadamente a sus invitaciones.

Esto me lleva a la necesidad de abordar una cuestión que suele surgir cuando se habla sobre una posible relación entre filosofía y literatura: ¿qué pasa con textos que parecen ser inmorales? En respuesta a esto, apunto a la función ética del lector y el escritor. La relación que hemos hecho entre literatura y filosofía no demuestra que la literatura sea ética o moral en sí misma, sino que los textos literarios (y, en realidad, cualquier texto), a través de su forma y contenido, demuestra una proyección moral. Podemos estar de acuerdo o no, pero la proyección moral está ahí. Sin embargo, con esto también es importante regresar a la idea de la lectura adecuada, que reconoce la importancia de la estructura y forma y su relación con el contenido. Existen textos narrativos cuyos protagonistas parecen inmorales y que por esto se han censurado, pero que, con una lectura adecuada, quizás la proyección demuestre un rechazo del comportamiento del personaje. Por otro lado, en el caso de que la proyección del texto en realidad sea contraria a lo que consideramos una moral adecuada, el punto es que el texto contiene esta proyección: el lector puede evaluarla, rechazarla y así confirmar algunas otras creencias o comportamientos éticos (como señala Calvino en la definición XII). Pero durante la lectura, al responder a las invitaciones del texto, el lector experimenta la posibilidad de esta proyección, y puede rechazarla; sirven para dialogar, para pensar.

Esto me lleva a otra cuestión que me parece importante mencionar: ¿Qué sucede con textos que no intentan ser representativos? Pienso en Beckett o Mallarmé. ¿Cómo funcionaría la simulación en estos textos, las invitaciones a imaginar o sentir

¹¹³ Calvino, *Por qué leer los clásicos*.

cuándo no se puede, por seguir a Oatley, identificarse con los planes o metas de un personaje? Es algo que habría que explorar más a fondo, pero, de manera preliminar, podríamos decir que aún en estos encontramos una proyección moral, un “textura de vida” que percibe la vida humana como incomprensible o incomunicable, y esto también es algo que el lector tendría que evaluar y pensar. De manera similar, podemos preguntarnos sobre textos o novelas cuyo propósito –aparentemente– es sólo entretener, como es el caso de algunos *best sellers* o literatura de consumo rápido. Aunque tendríamos que analizar más a fondo si en realidad el texto, a través de la forma y contenido, sólo busca entretener, en caso de afirmativo la respuesta sería similar: que demuestran una proyección que percibe la vida como banal, consumible, que no valora la contemplación o la reflexión.

El lector en los textos de Nussbaum se figura en respuesta a ciertas obras, que quizás sean el canon personal de Nussbaum que Calvino sugiere que cada quién debería conformar. Sin embargo, la práctica de lectura que sugiere señala que la lectura es una práctica ética; implícitamente, sugiere algo sobre el lector y el escritor. El lector y la lectura demuestran la posibilidad de transformación del sujeto, de crecimiento y constante evaluación al que nos podemos sujetar para aspirar a la buena vida, así como la posibilidad de estar siempre revisando y modificando, si así lo deseamos, lo que consideramos una buena vida. Por otro, propone que el escritor y la escritura son actividades éticas que debemos cuidar, asegurarnos de la coherencia entre forma y contenido y estar conscientes de la textura de vida y proyección moral que se encuentra en nuestros textos. Entender la lectura y escritura en este sentido, además de modificar nuestras propias prácticas, señala a la importancia de investigar y evaluar el estilo de textos filosóficos y literarios, abordar los textos con este enfoque; tomarnos en serio el estilo.

Bibliografía

- Aristóteles. *Poética*. Trad. Alfredo Llanos. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 2004.
- Arroyo Arredondo, Susana. "Aproximaciones teóricas al prólogo", *Revista de Literatura*, no. 151 (enero-junio 2014): 57-77.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor." Traducción de C. Fernández Medrano (1986).
<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>
- Booth, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Trad. Santiago Gubern Garriga-Nogués. Barcelona: Antoni Bosch, 1961.
- . *Las compañías que elegimos*. Trad. De Ariel Dilon. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Tusquets: Barcelona, 1993.
http://www.urbinavolant.com/archivos/literat/cal_clas.pdf
- Currie, Greg. "Does fiction make us less empathic?" *Teorema*, 34 (2016): 47-68.
- Davies, David. "Fiction." En *The Routledge Companion to Aesthetics*, editado por Berys Gaut y Dominic Mclver Lopes. Nueva York: Routledge, 2001.
- Diamond, Cora. "Having a Rough Story about What Moral Philosophy Is." *New Literary History* 15, no. 1 (1983): 155-69.
10.2307/468998.
- . "Missing the Adventure: Reply to Martha Nussbaum". *The Journal of Philosophy*, Vol. 82, No. 10 (Oct. 1985): 530-531
- . "Martha Nussbaum and the Need for Novels." *Philosophical Investigations*, 16 (1993): 128-153.
[10.1111/j.1467-9205.1993.tb00456.x](http://www.jstor.org/stable/10.1111/j.1467-9205.1993.tb00456.x)
- Eagleton, Terry. "Introducción: ¿Qué es la literatura?" , en *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

- Elridge, Richard. "Reading for Life: Martha C. Nussbaum and the Philosophy of Literature". *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 2 No. 1 (1997): 187-197.
- Eskin, Michael. "Introduction: The Double "Turn" to Ethics and Literature?" *Poetics Today* 25, no. 4 (2004): 557-572.
<https://muse.jhu.edu/>
- Fonnegro Osorio, Claudia Patricia. "Martha Nussbaum: La relación entre filosofía y literatura desde una perspectiva aristotélica." En *Katharsis*, No. 16, julio-diciembre 2013: 245-265.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Trad. Corina Iturbe. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.
- Fritz Cates, Diana. "Ethics, Literature, and the Emotional Dimension of Moral Understanding: A Review Essay." *Journal of Religious Ethics*, 26, 1998: 409-431.
- Gregory, Marshal W. "Redefining Ethical Criticism. The Old vs. the New." *Journal of Literary Theory Online*, vol. 4, núm. 2, (2010).
<http://www.jltonline.de/index.php/articles/article/view/287/879>.
- Innerarity, Daniel. *La filosofía como una de las bellas artes*. Barcelona: Editorial Ariel, 2011.
- Lamarque, Peter. "Literature." En *The Routledge Companion to Aesthetics*, editado por Berys Gaut y Dominic Mclver Lopes. Nueva York: Routledge, 2001.
- Nussbaum, Martha C. *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y filosofía griega*. Trad. Antonio Ballesteros Jaraiz. Madrid: Machado Grupo de Distribución, 1986.
- . *El conocimiento del amor: ensayos sobre filosofía y literatura*. Trad. Rocío Orsi Portalo y Juana María Inarejos Ortiz. Madrid: A. Machado Libros, 2005.
- . *El cultivo de la humanidad: una defensa clásica de la reforma liberal en la educación liberal*. Barcelona: Paidós, 1997.
- . *Justicia poética: la imaginación literaria y la vida pública*. Trad. Carlos Gardini. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1997.

- "Reply to Richard Elridge." *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 2 No. 1, 1997: 198-207.
- "Exactly and Responsibly: A Defense of Ethical Criticism." *Philosophy and Literature* vol. 22, no. 2 (1998): 343-365.
10.1353/phl.1998.0047
- "Literature and ethical theory: allies or adversaries?" *Yale Journal of Ethics*, No.9 (2000).
- *Los paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones*. Traducción de Araceli Maira. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.
- *Sin fines de lucro: por qué las democracias necesitan de las humanidades*. Trad. María Victoria Rodil. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- *La nueva intolerancia religiosa*. Trad. Albino Santos Mosquera. Barcelona: Espasa Libros, 2013.
- Mejía, Andrés, & Sylvia Eugenia Montoya. "On The Meeting of the Moral and the Aesthetic in Literary Education." *Journal of Philosophy of Education*, Vol. 51, No. 2 (2017): 369-386.
- Oatley, Keith. "A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative." *Poetics*, 23 (1994): 53-74.
- Platón. *La República*. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Tercera ed. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- Posner, Richard. "Against Ethical Criticism." En *Ethics, Literature, Theory*, editado por Stephen K. George, 63-78. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, Inc., 2005.
- "Against Ethical Criticism: Part Two." *Philosophy and Literature* vol. 22, no. 2 (1998): 394-412.
10.1353/phl.1998.0048
- Wismatt, W.K., y M.C. Beardsley. "The Intentional Fallacy". *The Seawanee Review*, vol. 54, no. 3 (jul-sep 1946): 468-488.