

IRIS MURDOCH: EL ARTE Y LA MORAL. TEORÍA MORAL Y ESTÉTICA DE LA NOVELA

María José Castillo Martín

Iris Murdoch, una de las más destacadas y prolíficas novelistas de la segunda mitad del siglo XX en Gran Bretaña, falleció el 8 de febrero de 1999 a los 79 años de edad en una residencia de Oxford después de haber padecido la enfermedad del Alzheimer durante más de cuatro. Nacida en Dublín en 1919, de padres angloirlandeses, se educó en Londres en el Froebel Institute y en Bristol en Badminton School, un internado privado para niñas. Estudió Clásicas y Filosofía en Somerville College en la Universidad de Oxford, donde obtuvo una nota media de sobresaliente en 1942. Después, trabajó durante cuatro años en los campos de refugiados de la II Guerra Mundial en Londres, Bélgica y Austria. En Bélgica conoció el movimiento existencialista y la influencia de este movimiento la llevó a publicar en 1953 su libro de filosofía *Sartre, Romantic Rationalist* y después a criticar esta doctrina filosófica en algunas de sus novelas. En 1947 se le concedió la beca Sarah Smithson por un año en filosofía en la Universidad de Cambridge, donde por entonces la filosofía estaba bajo la influencia de Wittgenstein, que a su vez influyó en el pensamiento y la novelística de Murdoch, especialmente en cuanto a la relación entre el lenguaje y la comunicación. En 1948 regresó a la Universidad de Oxford para enseñar filosofía durante 15 años y al mismo tiempo escribía novelas,

La balsa de la Medusa, 53-54, 2000.

artículos y libros filosóficos. Se casó en 1956 con el crítico literario y novelista John Bayley, quien ha recordado sus 43 años de vida en común en unas memorias: *Iris. Biografía de Iris Murdoch* (noviembre 1998). A partir de 1963 dejó su labor docente y se dedicó exclusivamente a publicar novelas, drama, poesía y filosofía. En 1987 la reina Isabel II la otorgó el título de «Dama de la Orden del Imperio británico» y en abril de 1993 fue investida doctora «Honoris Causa» por la Universidad de Alcalá de Henares.

Fue una de las grandes plumas de la literatura británica desde la Segunda Guerra Mundial y una de las novelistas más influyentes de los años cincuenta y sesenta. Aunque se la ha relacionado con William Golding o Muriel Spark, escritores de la misma época, por su carácter intelectual, preocupaciones transcendentales, filosóficas y religiosas y por su uso de formas alegóricas y simbólicas, Murdoch constituyó un mundo aparte dentro de las formas y pensamientos de la novela británica. Se presentó también alejada de las preocupaciones de los jóvenes iracundos («angry young men») como John Wain, Kingsley Amis o Doris Lessing, a pesar de haberse relacionado también con este grupo. Fue una prolífica novelista con un total de 26 novelas publicadas entre 1954 (*Bajo la Red*) y 1995 (*El Dilema de Jackson*) y con tres de ellas obtuvo los premios más prestigiosos de las letras inglesas: el James Tate Memorial por *El Príncipe Negro*, en 1973; el Whitbread por *La Máquina del Amor Sagrada y Profana*, en 1974, y el Booker por *El Mar, el Mar*, en 1978. Sin embargo, no publicó su primera novela hasta los 35 años. Entre sus publicaciones de carácter filosófico destacan los libros *La Soberanía del Bien* (1957), *El Fuego y el Sol: Por qué Platón Desterró a los Artistas* (1970) y *Metafísica como Guía para la Moral* (1992).

* * *

Murdoch analizó la relación existente en el ser humano entre la moral y el arte, incluyendo en esta relación no sólo aquellos casos donde el hombre ejerce profesiones artísticas propiamente dichas tales como la pintura o la literatura, sino situando al ser humano en un contexto

María José Castillo Martín es doctora en Filología Inglesa y especialista en la obra de I. Murdoch.

donde es un creador constante de imágenes, que, muy frecuentemente, le obstaculizan el contacto con la realidad. En muchos de los personajes que aparecen en las novelas de Murdoch se ve la dualidad de estos dos factores, pero en otros casos el personaje no ejerce profesionalmente como artista y, sin embargo, es considerado como tal porque crea imágenes consoladoras, pero falsas, que le aíslan del bien y la verdad. Murdoch pensaba que en este sentido todos somos artistas... y basó en ello toda una teoría del arte en relación con la moral:

Murdoch se identificaba, pues, con Platón en su convicción de que todos somos artistas al crear o bien imágenes verdaderas con nuestra imaginación, palabra positiva para Murdoch, acercándonos así a la realidad del otro, o imágenes falsas y egoístas con nuestra fantasía, palabra que considera negativa. En la medida en que creemos imágenes de una forma u otra, construiremos nuestra vida moral positiva o negativamente. Murdoch pensaba que todos, de una forma u otra, somos creadores de historias, teorías e imágenes consoladoras y que protegemos al ego de lo doloroso con nuestras fantasías. En este sentido somos artistas. Nuestro egoísmo es comparable a una máquina al continuar en ese estado de ensoñación, que se repite por medio del habla. Por tanto, ésta, el egoísmo y la fantasía nos alejan de la realidad. En una entrevista Murdoch manifestó: «Platón tenía razón cuando decía que el arte te aparta de la salvación»¹.

Por el contrario, para acercarnos a la realidad necesitamos un ejercicio de renuncia que vaya hasta la objetividad. Este proceder moral es análogo al del buen arte, para Murdoch. El buen artista también necesita objetividad y salir de su egoísmo y fantasías personales. El arte y la moral son, pues, dos aspectos análogos en el sentido de que ambos inspiran amor por la realidad. Por tanto, el esfuerzo del gran artista y de la gran literatura radica en desvelar esa realidad y retratar la esencia de nuestro ser. Para Murdoch el artista tiene el cometido moral de presentarnos una visión justa de la realidad. Tanto para Platón como para Murdoch nuestra vida moral es análoga a la del arte puesto que para que el artista refleje la realidad debe prestar atención a lo que hay a su alrededor, de la misma forma que nosotros sólo alcanzaremos plenitud moral si hacemos lo mismo. Murdoch, pues, toma la idea de Platón de que la finalidad del ser humano es el encuentro con la realidad, aunque es una labor difícil debido al egoísmo natural que hay en nosotros. Esta idea del arte y el papel del artista es fundamental para la comprensión de toda la novelís-

¹ Salas, Jaime de, «Iris Murdoch: Literatura y Filosofía», *Revista de Occidente*, 70 (Madrid, marzo 1987), p. 106.

tica de Murdoch. Vemos, pues, cómo Iris Murdoch distingue entre aquellos artistas que utilizan la imaginación, que para ella es buena, y consiguen así acercarse al bien y a la verdad a través de la toma de conciencia de la existencia de los otros, y los que utilizan la fantasía, término que Murdoch utiliza negativamente, para consolar al yo egoísta que hay en cada uno de ellos, creándose falsas respuestas e impidiéndose de esa forma comprender la realidad de las personas y del entorno o llegar a ser virtuosos. Esta idea queda reflejada en Jake de *Bajo la Red* (1954), su primera novela, impelido egoístamente a hacer juicios, que luego resultan equivocados, sobre personas y cosas, y a crear una visión subjetiva de la realidad por medio de teorías y conceptos que le separan de esa realidad. Hay múltiples ejemplos en los que vemos a Jake, en solitario, malinterpretando una situación o a una persona, por medio de la creación de teorías o formas fantásticas de aquellas a las que Murdoch alude al hablar del artista que hay en el ser humano. Relacionado con este tema, uno de los problemas que Murdoch plantea en casi todas sus novelas es cómo compaginar los deseos privados de uno con las normas sociales. Ya en esta primera novela aparece este tema a través de su protagonista, Jake, cuyos deseos privados tropiezan con el espíritu social.

Jake es un eco del personaje existencialista Roquentin de *La Náusea*, de Jean Paul Sartre, que vive y trata de dar respuestas a su vida sin tener relaciones humanas, quedando horrorizado porque no puede encontrarlas debido muchas veces a la naturaleza contingente de la existencia. Murdoch se vio influenciada por el existencialismo de Sartre, pero muy pronto se distanció de él.

Iris Murdoch en una entrevista que tuvo con el crítico literario Frank Kermode en 1963 apuntó en referencia a *Bajo la Red*:

El problema que se menciona en el título es hasta qué punto crear conceptos y teorizar, que desde un punto de vista son cosas absolutamente esenciales, de hecho te separan de lo que es el objeto de atención teórica².

La persona que más influirá en Jake para que éste cambie la visión subjetiva y falsa que tiene de la realidad y deje de hacer generalizaciones, clasificaciones y teorías sobre las personas y el mundo es su amigo Hugo. Jake, gracias a Hugo, empieza a percibir el mundo de forma diferente:

² Kermode, Frank, «House of Fiction: Interviews with Seven English Novelists», *Partisan Review*, 1963, p. 65, en *The Novel Today*, Malcolm Bradbury, 19, p. 122.

Era como si su propio modo de ser me revelara de qué forma tan desesperada mi propia visión del mundo estaba desdibujada por lo general (...) Hugo sólo se daba cuenta de los detalles. Nunca clasificaba (...) porque veía cada cosa absolutamente única. Tuve la impresión de que estaba por primera vez con un hombre casi completamente veraz³.

En esta cita clave para la comprensión del problema de Jake, Murdoch nos expone sus ideas a través de Hugo por medio de las palabras con implicaciones negativas «general» y «clasificaba» y las positivas «detalles» y «único». Jake se da cuenta de que Hugo no generaliza ni hace clasificaciones encasillando a las personas o a las cosas con clichés fijos, sino que se fija en la singularidad, el detalle y en el ser único, irrepetible y diferente que hay en cada creación, especialmente en cada ser humano. Jake se da cuenta de que sólo de esta forma puede acercarse y entender a los demás, aceptando lo imprevisible y contingente que puede aparecer en cualquier momento, y así el misterio del mundo.

Comparto la visión de Raymond J. Porter en su artículo *Leitmotiv en Bajo la Red de Iris Murdoch* (1969), donde expone la visión subjetiva de Jake y su posterior toma de conciencia de ese subjetivismo:

Como Jake Donaghue llega a advertir, lo que él pensaba que comprendía, no comprendía en absoluto. Descubre que realmente no ha conocido a sus amigos sino que ha proyectado sobre ellos como realidad objetiva su propia visión subjetiva y equivocada de la realidad⁴.

En esta novela hay una crítica muy fuerte a la subjetividad del individuo que al estar encerrado en sus ideas utiliza lo que se denominan psicológicamente heurísticos, que, según Soledad Ballesteros Jiménez y Beatriz García Rodríguez en su libro *Procesos Psicológicos Básicos*:

(...) son procedimientos eficaces y rápidos que se utilizan con frecuencia cuando deben tomarse decisiones en condiciones de

³ Murdoch, Iris, *Under the Net* (Great Britain: Penguin Books, 1976), p. 61.

⁴ Porter, Raymond J., *Leitmotiv in Iris Murdoch's Under the Net* (Modern Fiction Studies, 1969), p. 379.

incertidumbre. Es probable que estos procedimientos se activen de modo automático y consuman pocos recursos atencionales⁵.

Es curioso observar cómo aquí Ballesteros y García utilizan, al igual que Murdoch, las palabras automático y atención. Murdoch también dice que creamos teorías de forma automática para consolar a nuestro ego ante una incertidumbre a la que queremos dar una respuesta. Por otro lado, tanto Murdoch como las autoras de *Procesos Psicológicos Básicos* dicen que esto frena el que prestemos atención a la individualidad de cada ser, al realizar un juicio rápido basándonos en un prototipo determinado o bien en nuestra experiencia subjetiva. Pero con los heurísticos no tenemos en cuenta la parte de información que resulta necesaria para llegar a una decisión acertada. Es decir, son teorías personales de la propia experiencia de cada uno, que se suponen ciertas prescindiendo de otras posibilidades y de los razonamientos de los demás.

Esto es precisamente lo que le ocurre a Jake. Aquí el lenguaje juega un papel importante para recibir esta comunicación por parte de los demás, aunque tenga sus limitaciones. La novela proporciona una crítica con gran sentido del humor del héroe masculino de ficción, que es más bien un anti-héroe, en busca de respuestas, que finalmente «ve» la realidad. Al final de la novela Jake ha encontrado su verdadera búsqueda pudiendo traspasar la «red» de teorías y visiones subjetivas, y lo celebra simplemente contemplando perplejo el nacimiento de cuatro gatitos, dos de ellos diferentes de los otros dos, y llegando a la conclusión de que quizá las cosas son más simples de lo que nosotros pensamos y no hay que complicarlas ni buscar mayores razonamientos, sino aceptarlas. Este es el final del libro, cuando Jake hace alusión al nacimiento de los diferentes felinos y está abierto a los misterios y a las maravillas del mundo: «No sé por qué es así. Es simplemente uno de los prodigios del mundo»⁶.

Al continuar con la teoría del arte y de la literatura de Murdoch parece necesario hacer una referencia al significado que dio Murdoch a ciertos conceptos tales como existencialismo, voluntad o deseo (will) y su relación con la fantasía (fantasy) y la libertad, puesto que no sólo Jake, sino otros personajes protagonistas están relacionados con ellos. En su libro de filosofía moral *La Soberanía del Bien* (1970) Murdoch

⁵ Ballesteros Jiménez, Soledad; García Rodríguez, Beatriz, *Procesos Psicológicos Básicos* (Ed. Universitas, 1995), p. 520.

⁶ Murdoch, Iris, *Under the Net*, *op. cit.*, p. 253.

define al hombre existencialista: «Es existencialista en (...) el énfasis en su deseo omnipotente y solitario»⁷. El héroe existencialista actúa movido por su voluntad, entendiendo por ésta a los impulsos o deseos más primarios del ser humano. Estos impulsos constituyen el punto de partida para la acción, que es irracional, ya que el que actúa no se para a pensar. La razón no tiene poder suficiente para justificar sus acciones, por lo que surge esa angustia existencialista. Es decir, este hombre hace lo que quiere en lugar de lo que debe, sin reflexionar; por tanto, no hay razonamiento, sólo acción. Estos personajes no se plantean juicios morales y sólo mejoran moralmente cuando dejan sus deseos egoístas y miran a lo que hay a su alrededor, fuera de su ego. Y así es como un buen artista debería actuar, según Murdoch. La raíz del problema de Jake es su odio a todo lo que es contingente o impredecible. Casi al principio de la novela afirma: «I want everything in my life to have a sufficient reason»⁸ y de ahí su interés constante por querer dar una respuesta rápida a todas sus dudas y por querer comprender todo. El héroe místico, por el contrario, no trata de crear teorías que den respuesta a sus interrogantes sino que acepta el misterio y la contingencia del mundo y tiene como objetivo en la vida una búsqueda espiritual a través de la imaginación y el encuentro con los demás.

Es interesante notar cómo el mito de la caverna platónico que Murdoch comenta en *La Soberanía del Bien* se evoca en muchas de sus novelas para reflejar la «ceguera» espiritual en la que viven, en un principio, personajes tales como Jake, o para reflejar cómo algunos de ellos nunca llegarán a ver la realidad y volverán metafóricamente de nuevo a la cómoda y cálida caverna (donde se encuentra el agradable fuego) de su mundo convencional, que para ellos es el verdadero. Tal es el caso de Effie de *El Unicornio* (1963), que regresa, como Murdoch dice en *La Soberanía del Bien* «a la caverna»; o el caso de Randall, que en lugar de enfrentarse con la realidad reflejada en su esposa Ann, preferirá seguir mirando al «fuego», que le resulta más cómodo y consolador:

Ellos ven las llamas que lanzaron las sombras que solían pensar que eran reales (...) no sueñan todavía que hay algo más que ver. ¿Qué es más probable que se instalaran cerca del fuego, que

⁷ Murdoch, Iris, *The Sovereignty of Good* (London: Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1970), p. 9.

⁸ Murdoch, Iris, *Under the Net*, *op. cit.*, p. 24.

aunque su forma es vacilante y poco clara es fácil de mirar y cómoda para sentarse cerca de él?⁹.

Esencialmente, en cada una de las novelas de Murdoch aparece una figura a la que finalmente se venera y otra a la que se castiga: estas figuras normalmente se dividen en artista y santo, respectivamente, que suelen coincidir con el existencialista y el místico, respectivamente, siendo el santo una persona realista mientras que el artista, que suele ser fracasado, vive inmerso en la fantasía hasta que a través de un proceso de atención al mundo exterior, donde rompe con su egoísmo y aprende a «ver» a los demás como seres únicos e individuales, consigue redimirse. Algunos artistas de sus novelas, sin embargo, no lograrán salir de su «caverna» de auto-engaño, aunque sepan donde se encuentra el bien, como Julius King de *Una Derrota Bastante Honorable* (1970) o Randall Peronett de *Una Rosa Silvestre* (1962). Hay personajes realmente diabólicos, como Mischa Fox de *Huyendo del Encantador* (1956) y Crimond de *El Libro y la Hermandad* (1987).

En *La Soberanía del Bien* Murdoch habla del concepto de fantasía unido al de deseo (will) como opuestos a la atención y dice:

La filosofía moral de tipo existencialista es todavía (...) egocéntrica (...). Nos hemos aislado, y nos hemos identificado a nosotros mismos con un concepto irreal del deseo, hemos perdido la visión de una realidad separada de nosotros mismos. (...) Es en la capacidad de amar, esto es, de ver, en la que consiste la liberación del alma de la fantasía¹⁰.

En este caso se ha producido un progreso que ha requerido una vida interior para cambiar las apreciaciones que en un principio se tenían.

Murdoch ha atacado las ideas de conocimiento de uno mismo y de sinceridad, que para ella es subjetiva y se opone a la verdad, que es objetiva, como virtudes de segundo grado y engañosas, y ha argumentado que el existencialismo francés ha heredado un énfasis romántico en la voluntad, («will» o hacer lo que uno quiere hacer en cada momento), separando el agente moral de lo que le rodea. Es difícil muchas veces, sin embargo, escapar de ese comportamiento pues, según Murdoch, actuamos mecánicamente.

⁹ *The Sovereignty of Good*, op. cit., p. 101.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 47 y 66.

En su ensayo «Existencialistas y Místicos» (1970) definió y atacó al héroe de la ficción contemporánea, que a su juicio era existencialista. Dijo de él que critica y echa la culpa a la sociedad no sintiéndose él culpable, piensa que es libre y se guía por su propia sinceridad. Se considera a sí mismo como su propio Dios. Dijo que es el héroe de las novelas de Hemingway, Sartre, Lawrence, Camus y Amis. Murdoch no creía en este prototipo de ser humano pues para ella la promesa existencialista de total libertad humana era falsa. Por el contrario, la actitud mística responde a la inquietante sospecha de que quizá después de todo el hombre no es Dios y que por encima del hombre hay un Bien absoluto.

La novela existencialista nos define la libertad y la virtud por medio de la propia voluntad del individuo. La novela mística nos define esa libertad y virtud por medio de cierta percepción de lo exterior, obediencia y sentido de deber hacia el bien. El héroe místico, aunque ha dejado la religión tradicional, todavía da un sentido espiritual a su existencia y al mundo donde vive. La virtud del héroe místico es la humildad. Esta novela mística es la de Greene, Bellow, Spark, Golding y por implicación la propia Murdoch.

Mientras que el héroe existencialista antepone «lo que quiero hacer» a «lo que debo hacer», el héroe místico hace lo contrario, es decir, sacrifica su voluntad por el deber. Esta diferenciación coincide en muchos casos con el antagonismo entre el artista –héroe muchas veces existencialista como Jake de *Bajo la Red* y Randall de *Una Rosa Silvestre*–, y el santo –héroe místico como Hugo de *Bajo la red* y Ann Peronett de *Una Rosa Silvestre*–. Mientras que la principal tentación del héroe existencialista es el egoísmo, siendo como es un hombre ansioso intentando encontrarse a sí mismo¹¹, el héroe místico intenta menospreciarse a sí mismo, siendo su principal tentación el masoquismo. El primer héroe es la nueva versión del hombre romántico. El segundo héroe es la nueva versión del hombre de fe, creyendo en la bondad sin garantías religiosas.

Murdoch hizo notar que por supuesto no existe un ejemplo puro de ninguno de los dos grupos reflejado en una novela. Todas las novelas suelen ser una mezcla de ambos o suelen tener los dos tipos. Tanto un héroe como otro comparten su aparente aislamiento de las normas morales convencionales. Ambos son «outsiders» en este sentido, sentido

¹¹ No quiere decirse que el encuentro moderado con uno mismo no pueda ayudar a mejorar nuestra relación con los demás y, por consiguiente, a comprenderlos y ayudarlos mejor.

que en algunos casos coincide con el sentido real de la palabra forastero. Por ejemplo, Jake es un expatriado irlandés y Hugo hijo de refugiados alemanes. El héroe místico en definitiva es el que es bueno sin esperar nada a cambio, es el que lleva una vida buena, religiosa, sin ninguna recompensa y sin ninguna creencia en el más allá o en Dios. Según Conradi en su libro citado, en cierto sentido una verdadera vida religiosa es únicamente posible sin creer en Dios, sin tener esperanza en una vida eterna, y Murdoch pensaba de forma similar puesto que casi todos sus personajes aspirantes a santos no creen ni en Dios ni en la vida eterna.

En *La Soberanía del Bien* aparece la idea de que en el gran arte se exhibe bondad, amor y objetividad y esto se compara con el amor humano cuando es verdadero:

El amor humano normalmente es demasiado profundamente posesivo y también demasiado «mecánico» para ser un lugar de visión (...) Que el amor más grande es en cierto sentido impersonal es algo que podemos verdaderamente ver en el arte (...) el realismo que percibimos está conectado con la bondad, y con el amor y desapego que se exhibe en el gran arte¹².

El arte refleja la vida, lo absurdo de nuestra existencia. También representa la forma en que el concepto de virtud está ligado al de la condición humana. El arte, pues, parece preocuparse de la moral en cierto sentido. El disfrute del arte es un entrenamiento en el amor a la virtud. El buen arte trasciende a las limitaciones egoístas y además se le define como

la más educativa de todas las actividades humanas y un lugar en el que la naturaleza de la moral se puede «ver» (...) nos revela aspectos de nuestro mundo que nuestro torpe y ensoñador conocimiento es incapaz de ver. El arte traspasa «el velo» y da sentido a la noción de una realidad que yace más allá de la apariencia; exhibe virtud de forma verdadera dentro del contexto de la muerte y el azar¹³.

Murdoch, por tanto, consideró un ejercicio de amor el mirar con atención cualquier otro objeto de arte. De esta forma la belleza y el arte

¹² *The Sovereignty of Good*, p. 75.

¹³ *Ibid.*, p. 88.

pueden actuar como incentivos para la perfección moral: en la captación individual de la naturaleza o el arte (pintura o literatura), uno se puede olvidar momentáneamente de su ego. Cualquier movimiento que se aleje del yo se considera como una mejora moral. En las novelas hemos podido apreciar cómo los personajes, al mirar un cuadro artístico, crecen moralmente, como cuando Dora de *La Campana* (1958) observa en la Galería Nacional de Londres el retrato por Gainsborough de las dos hijas de éste o Paula en *Lo Agradable y lo Bueno* (1968) reflexiona sobre el significado de *La Alegoría* de Bronzino en el mismo museo. Anne, de *Monjas y Soldados* (1980), al leer *La Pequeña Dorrit*, ha olvidado sus preocupaciones para concentrarse en los sentimientos de otros seres que aparecen en la novela. Las que han contemplado los cuadros comprenderán mejor las distintas motivaciones de sus esposos y tratarán de cambiar sus actitudes. Así, pues, Murdoch tiene un concepto elevado de la función moral del arte en la sociedad y como instrumento de conocimiento.

Murdoch no compartía, pues, la desconfianza que a Platón le inspiraba el arte. Así lo expresó en *The Fire and the Sun*:

Platón nunca hizo justicia a las capacidades del arte para transmitir la verdad. (...) El arte es con mucho lo más educativo que tenemos (...) El arte es un gran lenguaje humano internacional¹⁴.

Resumiendo, el arte es el reflejo mismo de la realidad en estos casos, y a través de ese arte los personajes, al olvidarse de ellos mismos, perciben la auténtica realidad de su existencia, produciéndose en sus vidas un cambio positivo en favor de los demás.

Por el contrario, en otros casos, en la descripción física y psíquica de los personajes y en descripciones de escenas de fondo, situaciones y paisajes, Murdoch hace que la vida misma o la realidad sean un reflejo del arte, la ficción o el teatro. Murdoch utiliza esta técnica, por ejemplo, por medio de la descripción de una persona o un grupo que parecen cuadros artísticos, para darnos a conocer y simbolizar el estado ilusorio y de auto-engaño en que se encuentran sumidos sus protagonistas. Hay que tener en cuenta que Murdoch es una gran aficionada a la pintura. El arte que crea Murdoch, pues, hace que nos encontremos ante una realidad que simula una ficción, y también aparece para mostrar cómo

¹⁴ Murdoch, Iris, *The Fire and the Sun* (Oxford University Press, 1978), pp. 85 y 86.

nuestras percepciones están codificadas de formas particulares y en tiempos particulares y cómo continuamente transgredimos y explotamos estos códigos buscando respuestas que nos consuelen, o, a veces, en busca de amor o de poder. Por ejemplo, en *Bajo la Red* esto se realiza con efectos dramáticos, uso de máscaras y espejos que producen situaciones cómicas y reflejos en el agua. En otras novelas se compara a los personajes con figuras de la mitología griega o con personajes de ficción, como Peter Pan. Muchas de las habitaciones se describen a modo de caverna de Platón simbolizando ese estado de fantasía de los protagonistas. Por ejemplo, en *Una Rosa Silvestre*, cuando Mildred va a visitar a Hugh, su sala de estar le parece como una caverna. Esta habitación describe el mundo de ensueño en el que vive Hugh con respecto a Emma. Por un lado se compara esa habitación con una caverna y por otro aparece una luz en ella que nos recuerda a la hoguera que hay en la caverna de Platón reflejando esa falsa realidad consoladora que los personajes perciben como totalmente real. Es frecuente también el uso del color dorado en las descripciones simbolizando el fuego de la caverna y la artificiosidad del personaje o de una determinada situación.

En todas sus novelas es, pues, fundamental la relación entre la moral y el arte, que para Murdoch van paralelos, entendiendo por otro lado también al arte como una metáfora de nuestra vida moral. En *La Soberanía del Bien*, en el capítulo «La Idea de Perfección», Murdoch establece una relación entre la moral y la literatura como fundamental para comprender situaciones humanas:

Pero el aspecto más esencial y fundamental de la cultura es el estudio de la literatura, ya que ésta es una educación en cómo reflejar y comprender situaciones humanas. Somos hombres y agentes morales antes que científicos, y el lugar de la ciencia en la vida humana debe discutirse en *palabras*¹⁵.

También en su artículo «Contra la Sequedad» Murdoch expresó la gran fe que tiene en la literatura como medio para restaurar la verdad y liberarnos algo de ciertas fantasías del Romanticismo¹⁶. Ya que Murdoch nos presenta, a través de sus escritos de filosofía y de sus novelas, cómo es la gente normalmente, el lector no puede evitar darse cuenta

¹⁵ *The Sovereignty of Good*, op. cit., p. 34.

¹⁶ «Against Dryness», *Encounter* (1961), en Bradbury, Malcolm (ed.), *The Novel Today* (Fontana Press, 1990), p. 22.

de cómo debería ser. La visión de Murdoch, recogida de la gran filósofa y mística Simone Weil, aconseja a sus lectores que presten atención a los demás, que les «vean» realmente como individuos diferentes y únicos con sus propios derechos, considerando esta atención como un ejercicio de amor; de esta forma su arte no sólo contribuye al desarrollo de la novela sino también al de la condición humana.

Para Murdoch, en cambio, el psicoanálisis, lejos de ser una solución, sólo sirve para propiciar más el egoísmo de uno pero no para hacerle mejor, lo que, según Murdoch, debe ser el objetivo de todo hombre. Para ello da un lugar primordial al arte y dentro de éste a la literatura, y después, dentro de la filosofía, a la ética o filosofía moral. Ambas, para ella, son las piezas clave para la salvación del mundo.

Tanto para la salvación individual como colectiva de la humanidad, el arte es sin lugar a dudas más importante que la filosofía, y la literatura lo más importante de todo (...) y es desde estas dos áreas, arte y ética, desde donde debemos generar conceptos honestos, y también ser capaces de guiar y observar el creciente poder de la ciencia¹⁷.

Resulta necesario definir el concepto de psicología moral según Murdoch pues recurre a él al definir sus novelas. En la universidad de Caen, Francia, en 1978 Murdoch dijo:

La novela en sí misma, por supuesto, el mundo completo de la novela, es la expresión de una perspectiva del mundo. Y uno no puede evitar hacer esto. Todo novelista produce un mundo moral y hay un tipo de perspectiva del mundo que puede deducirse de cada una de las novelas. Y por supuesto yo tengo mi propia filosofía en un sentido muy general, un tipo de psicología moral se podría llamar, más bien que filosofía¹⁸.

Por tanto, para Iris Murdoch todo novelista en cierto sentido produce un mundo moral en sus novelas y a éste prefiere llamarlo psicología moral por su interés en las diferencias entre las personas, y en

¹⁷ Murdoch, Iris, *The Sovereignty of Good*, op. cit., p. 76.

¹⁸ Iris Murdoch hablando en la Universidad de Caen (1978), en Conradi, Peter J., *Iris Murdoch: The Artist and the Saint* (Macmillan Press, 1989), p. 2.

«cómo se cambia la conducta y la conciencia»¹⁹. Además es una filosofía que penetra en lo que somos los seres humanos y en cómo debemos comportarnos para acercarnos al bien.

En 1958, tras publicar sus cuatro primeras novelas dijo que se podrían catalogar como «abiertas» o «cerradas». La novela abierta, como *La Campana*, *El Castillo de Arena* y *Lo Agradable y lo Bueno*, contiene muchos personajes que aparecen independientemente, el argumento los sitúa en cierto sentido en la estructura central pero no los integra dentro de un solo sistema. Por ejemplo, la pareja de homosexuales en *Una Derrota Bastante Honorable* tiene una vida propia fuera del argumento central. La novela cerrada, como *Bajo la Red*, *Huyendo del Encantador*, *El Unicornio* y *Una Cabeza Cortada*, tiene menos personajes y tiende a dirigirlos hacia un solo objetivo. La ventaja de la novela abierta es que los personajes se mueven libremente; es más como la vida misma. La desventaja es que puede desviarse demasiado del foco central y es más difícil en ella hacer la estructura evidente. Una novela cerrada puede ser más claustrofóbica en el ambiente y los personajes pueden perder su sentido de libertad. Idealmente, dice Murdoch, uno podría combinar los dos puntos en un mismo trabajo y no tener que oscilar entre ellos. Murdoch, habiendo oscilando entre estos dos tipos de trabajos hasta alrededor de 1970, fecha de la publicación de *Una Derrota Bastante Honorable*, produce desde entonces un número de novelas magistrales que combinan estos dos tipos con el interés dividido igualmente entre forma y personaje. Lo que la alternancia entre novelas cerradas y abiertas establece, es un conflicto entre el deseo de Murdoch de lanzar a sus personajes libremente y su creencia en que los seres humanos básicamente no somos libres, razón por la cual exploró el claustrofóbico romance gótico, especialmente en sus novelas de los años sesenta, donde, tanto a nivel formal como de significado, quiso unir las ventajas del realismo y la fantasía.

El legado de la novela gótica en sus propias novelas, mal comprendido por los críticos británicos, me parece imprescindible para comprender la evolución novelística de Iris Murdoch. Estas novelas, centradas en un período que abarca desde 1956, fecha de la publicación de su segunda novela, *Huyendo del Encantador*, hasta 1969, con la aparición de *El Sueño de Bruno*, preceden en el tiempo, por un lado, a casi todas

¹⁹ Bellamy, Michael O., «An Interview with Iris Murdoch», *Contemporary Literature* (1977), p. 134. (La entrevista tuvo lugar el 23 de junio de 1976 en el apartamento de Murdoch en Londres.)

las novelas que ella denomina «abiertas», que, según Murdoch, representan mejor la realidad. Por otro lado, también preceden a las novelas donde la influencia de Shakespeare brilla de una forma muy personalizada y magistral, especialmente *El Príncipe Negro* de 1973 y *El Mar, el Mar* de 1978. En estas novelas góticas aparece la figura del artista totalmente perverso y se reflejan fundamentalmente los aspectos negativos de una moral mal encaminada donde el ser humano se corrompe y pierde totalmente su libertad. En una sociedad que ya no cree en Dios, como el sacerdote ateo Carel de *El Tiempo de los Ángeles*, la perfección moral no tiene sentido y el hombre, imponiendo su voluntad sobre los demás, se refugia en el poder y en la creación de sus propias fantasías diabólicas y de sus egoísmos. En estas novelas se muestra la imposición de una forma constante parecida o la implantación de pautas fijas contra la contingencia, tanto en la temática y la caracterización de personajes como en la estructura de las novelas. Pero queda justificado el que haya un alejamiento con respecto a personajes y ambientes más accidentales y libres que Murdoch siempre ha defendido que debería contener toda novela para darnos autenticidad, y que es característico de sus novelas «abiertas», ya que estas novelas góticas encarnan problemas de solipsismo, aislamiento y poder.

A partir de 1968, con la excepción de *El Sueño de Bruno*, que se publicó en 1969, y ligeras pinceladas góticas que caerán de vez en cuando en novelas posteriores, Murdoch dejará definitivamente la novela gótica y «cerrada» para adentrarse progresivamente en novelas abiertas de carácter místico y religioso dentro de una estructura bella y coherente, donde toma de Platón su concepto del bien como realidad trascendente y donde muchos de los personajes protagonistas rozan la santidad. En estas novelas posteriores se percibe una intensa caracterización psicológica de los personajes en un marco formal que no obstaculiza sus trayectorias personales respectivas. En definitiva, su novelística se define por una tensión entre una visión espiritual y una mundana, por conflictos entre el bien y el mal, la verdad y la mentira, la realidad y la fantasía.

En cuanto a la influencia de Shakespeare en la novelística de Murdoch, del dramaturgo Murdoch aprendió a recrear la combinación de unos personajes reales que se mueven libremente dentro de un mito o marco formal que ella trató que fuera lo más interesante y bello posible para que no debilitase la individualidad y caracterización de tales personajes, puesto que en la vida real no existe ningún marco formal que consuele nuestra existencia debido a nuestra naturaleza contingente, que debemos aceptar. En su artículo «Contra la Sequedad» dijo:

La Literatura debe siempre representar una batalla entre gente real e imágenes (...) Quizá sólo Shakespeare consiga crear en el nivel más alto tanto imágenes como gente (...) Sólo el arte más grande estimula sin consolar²⁰.

Queda también clara la influencia de su filosofía moral en sus novelas, por cuanto habla de la obra de Shakespeare como portadora de gran contenido moral pero no dogmático. Murdoch en sus novelas también nos muestra temas morales que estimulan a una reflexión posterior pero dejando un camino abierto.

Principalmente, la influencia de Shakespeare se deja notar a partir de 1968, año de la publicación de su undécima novela, *Lo Agradable y lo Bello*, de una forma más compatible con los talentos de la novelista, especialmente en el sentido de que, al igual que Shakespeare, al unir realismo con simbolismo, trató de que no todos sus personajes formasen necesariamente parte del núcleo principal sino que tuvieran vida propia individual, al estilo de lo que ella denominó «novelas abiertas». Pero al mismo tiempo, influida por Shakespeare, fue consciente de que debían incluirse en la estructura o mito de la novela, tratando de que éste fuera lo más maravilloso posible y que se acomodase al propósito del trabajo en cuestión. Declaró que Shakespeare tenía

una extraordinaria habilidad para combinar una maravillosa estructura o mito con la expansión de los personajes en cuanto personas absolutamente libres, independientes los unos con respecto a los otros; tienen una extraordinaria independencia, aunque también permanecen dentro de la maravillosa estructura de la obra²¹.

En otra entrevista, hablando también de Shakespeare, comentó que sus personajes existen libremente y, sin embargo, «sirven al propósito del cuento»²². Esto equivaldría a decir que lo que Murdoch pretendió fue la combinación del carácter abierto y cerrado dentro de la misma novela dividiendo su interés entre personaje y mito o estructura. Así lo

²⁰ Murdoch, Iris, «Against Dryness», *op. cit.*, pp. 23 y 24.

²¹ Bryden, R.; Byatt A. S., «Talking to Iris Murdoch», *Listener* (14 abril 1968), pp. 433-434.

²² Magee, Brian (1978), *Men of Ideas: Some Creators of Contemporary Philosophy* (entrevista) (London), pp. 264-284.

expresó concluyendo su exposición sobre las novelas cerradas y abiertas: «Idealmente, si uno fuera un gran escritor, uno podría, creo, combinar ambos aspectos en un mismo trabajo y no tener que oscilar entre ellos»²³.

En su lucha por conseguir una armonía perfecta entre personajes y unidad formal, ya que, especialmente en algunas de sus primeras novelas la estructura mítica ha destacado sobre la caracterización de los personajes, deseó crear personajes con una sólida caracterización psicológica que les permitiese desenvolverse libremente y, en lo posible, no dejarse vencer por el mito o estructura general. Comparto con Conradi²⁴ la opinión de que este problema que se plantea en las novelas de Murdoch básicamente radica en su propio conflicto entre desear que sus personajes sean libres y su creencia en que los seres humanos no somos libres del todo. De ahí el gran interés de Murdoch por describir nuestra naturaleza contingente.

Murdoch manifestó que un exceso de atención a la forma del libro puede dañar la ilusión de que los personajes sean libres. Sin embargo, ella utilizaba fantasía y mito y mostró interés en la estructura. Aunque, superficialmente, muchas de sus novelas tienen un significado mitológico, analizadas con mayor profundidad vemos que aparece en ellas gente real con sufrimiento y emociones humanas. Ella se define a sí misma como una escritora realista que quiere escribir acerca de la vida. En su artículo «Contra la Sequedad», de 1961, Murdoch comentó que la gente real es la que destruye el mito y la contingencia la que destruye la fantasía y abre el camino a la imaginación²⁵.

En este artículo y también en «Lo Sublime y lo Bello Visitado de Nuevo» no habló de un antagonismo entre realismo y mito, sino de una mediación entre ellos. También apuntó que personaje y forma deben ser reconciliables. La gran literatura debe proporcionar esas dos satisfacciones. Introdujo símbolos y mitos en sus novelas porque pensaba que todos somos creadores de mitos, de símbolos y de historias. Para Murdoch el objetivo de la novela es revelar personajes reales revelando obsesiones secretas que la gente real no dice. Esta es una de sus concepciones del realismo. Según esto, crear arte es la condición

²³ Anon. Bookman, «Mainly about Authors» (1958), p. 26, en Conradi, Peter J., *The Saint and the Artist*, *op. cit.*, p. 24.

²⁴ Conradi, Peter, *Iris Murdoch. The Saint and the Artist* (Macmillan Press, 1986), p. 25.

²⁵ Murdoch, Iris, «Against Dryness», *Encounter* xvi (1961), en Bradbury, Malcolm, *The Novel Today* (Fontana Press, 1990), p. 23.

humana normal y no meramente la tarea peculiar y sólo propiedad de un grupo de especialistas.

Es curioso observar cómo Iris Murdoch, que declaró ya en 1965 que sus propias convicciones políticas eran de izquierdas, sin embargo tenía unas teorías estéticas en esencia conservadoras, al ser una gran seguidora de los novelistas victorianos británicos como George Eliot o Dickens o de novelistas rusos tales como Dostoievski o Tolstói. En uno de sus artículos sobre filosofía moral criticó el romanticismo simbolista de autores tales como T. S. Eliot o T. E. Hulme:

Lo que se teme es la historia, los seres reales, y el cambio real, cualquier cosa que sea contingente, confusa, ilimitada, infinitamente particular, e infinitamente inexplicada aún²⁶.

Lo que Murdoch critica es que estos escritores temen retratar a seres individuales contingentes y el mundo también contingente que les rodea, pues la contingencia, según ella, es lo que mejor refleja la realidad del ser humano y del mundo. Murdoch en sus novelas critica a los personajes que precisamente no aceptan esta contingencia y misterio del mundo y tratan, para satisfacer a su yo egoísta, de dar respuesta a todo y resolver sus dudas mediante falsas teorías que ellos mismos crean. Esto queda reflejado en el Randall de *Una Rosa Silvestre*, o en el Jake de *Bajo la Red*, personajes que mediante un romanticismo ingenuo falsean la verdad. Jake y Randall son existencialistas solipsistas sartreanos, al igual que lo es el sacerdote ateo Carel Fisher de *El Tiempo de los Ángeles*, es decir, se aíslan del mundo que les rodea y viven inmersos en su mundo interior, que equivocadamente es el único que consideran con valor.

Ya vimos en la introducción que Murdoch dijo que en el buen arte no se pide realismo sino verdad. Por eso a veces en sus novelas plasma situaciones bastante improbables pero que puedan resultar verdad por la autenticidad con que se desenvuelven en ellas sus personajes. Cuando Ruth Heyd en una entrevista para *University of Windsor Review* en 1965 preguntó a Murdoch por qué sus personajes mostraban pensamientos y comportamientos tan excéntricos, ella, riéndose, sugirió que cuando uno tiene el privilegio de conocer a sus amigos más íntimamente, uno aprende que la gente es excéntrica. Murdoch afirmó que la gente es

²⁶ Murdoch, Iris, «The Sublime and the Beautiful Revisited», *Yale Review*, vol. 49 (1959), p. 260.

secretamente más rara, menos racional, más a menudo poseída por la obsesión y la pasión de lo que aparentemente pretende o sabe, y que el novelista está revelando tales secretos al crear a sus personajes, los cuales, en definitiva, van en busca de amor, consuelo y poder. No es una mala imagen del mundo. Las mejores obras de Murdoch pueden describir con una extraordinaria validez alucinatoria y de detalle las situaciones más improbables, pero que cuando las leemos se nos hacen reales. A veces, al combinar la fantasía con un meticuloso naturalismo o transmisión de detalle, se aproxima al surrealismo, tal es el caso de *Bajo la Red*. Murdoch consideró a la novela también como una forma esencialmente cómica porque, según ella, en nuestros momentos más solemnes podemos parecer absurdos para uno que está fuera de nuestras circunstancias. Representó a sus personajes como limitados, absurdos y accidentales y esto pertenece al mundo cómico.

Murdoch, al hablar de cómo deben ser los grandes novelistas expone:

(...) Básicamente juzgamos a los grandes novelistas por la calidad del conocimiento de los otros y, (...) para el novelista este es el test más crucial en el nivel más alto²⁷.

Este respeto y tolerancia hacia la individualidad de otras personas es considerado para Murdoch la forma más perfecta de amor. Por un lado, el artista, para Murdoch, debería ser el equivalente del hombre bueno que trata de ver lo que hay a su alrededor y fuera de su yo egoísta, y, por otro lado, debe dejar respirar libremente a sus personajes para que se enfrenten y aprendan del mundo en que viven, y debe mostrarnos, si estos personajes yerran, los errores que han cometido y la forma en que pueden descubrir la verdad que hay en su entorno, para que el lector, a su vez, conozca esa realidad que el gran artista está tratando de enseñarle para poder así encauzar su vida moral.

Murdoch sigue diciendo en «Contra la Sequedad», y también en «Lo Sublime y lo Bello Visitado de Nuevo», que la ficción moderna del siglo XX se ha convertido en lo que ella denomina «novela periodística» («journalistic novel») y «novela cristalina» («crystalline novel») ²⁸. La «novela periodística» se caracteriza por un realismo social «convencional», y aparece animada con historias con hechos empíricos o un

²⁷ Murdoch, Iris, «The Sublime and the Beautiful Revisited», *op. cit.*, p. 266.

²⁸ Murdoch, Iris, «Against Dryness», en Malcolm Bradbury, *op. cit.*, p. 20.

mundo de datos o hechos públicos con reacciones o maniobras previsibles; y se nos presenta con carencia de profundidad psicológica. La «novela cristalina» proporciona un realismo psicológico «neurótico» y, según Peter J. Conradi, produce un mundo privado espiritualizado de valores unificados y divorciado de hechos y datos. Utiliza la alegoría para retratar la condición humana, pero no hay personajes en el sentido realista en que fueron retratados los del siglo diecinueve. Esta diferenciación es similar a la que existía en los años veinte; por ejemplo, las diferencias entre Virginia Woolf y Arnold Bennett. Murdoch considera que ninguna de estas formas literarias se ocupa de que «hayamos sido abandonados con una idea de la personalidad humana demasiado superficial y débil»²⁹. Para que la novela refleje la realidad

debe ser una casa apropiada para que personajes libres vivan en ella; y combinar forma con respeto por la realidad, con todos sus aspectos contingentes, es el arte más grande de la prosa³⁰.

Muchas de las preocupaciones de Murdoch con respecto a su teoría de la novela aparecen también en sus siguientes novelas: *Huyendo del Encantador* (1956), *El Castillo de Arena* (1957) y *La Campana* (1958), que se alejan del existencialismo y buscan percibir la individualidad de cada ser frente a los poderes de los encantadores, de las fantasías y de los sueños. *Huyendo del Encantador*, su segunda novela, introduce en su trabajo el concepto de la figura de poder, personalizado en el diabólico Mischa Fox, y los peligros de abusar de tal poder. Este tema volverá a aparecer en novelas posteriores como *El Unicornio* y planteará conflictos morales, como a John Ducane de *Lo Agradable y lo Bueno*. *El Castillo de Arena* nos muestra uno de los temas de la filosofía moral de Murdoch, la relación entre la verdad y la virtud moral: los que miran a su alrededor y descubren la verdad actuarán correctamente. Este es el mensaje del profesor de arte Bledyard hacia Bill Mor, que se siente atrapado en una aventura amorosa con la joven pintora Rain Carter. Esta aventura no le deja ver las consecuencias negativas que está produciendo. El mensaje va paralelo al que nos advierte de los peligros del arte si éste no se realiza entregándose por completo y prestando atención suficiente al objeto o persona que va a ser retratado, como aparece en su libro de filosofía moral *El Fuego y el Sol*. La joven artista Rain Carter aprenderá la lección.

²⁹ *Ibid.*, p. 15.

³⁰ Murdoch, Iris, «The Sublime and the Beautiful Revisited», *op. cit.*, p. 271.

Bledyard expresa la preocupación platónica por los peligros inherentes en las formas del arte figurativo, preocupación que aparece en el libro de filosofía moral de Murdoch *El Fuego y el Sol. Por qué Platón desterró a los Artistas*:

El objeto de arte es una pura falsedad que debe su aire de satisfactoria realización a la licencia de otro muy distinto proceso en la fantasía cuasi-mecánica del cliente, y también del artista, quien, como Platón frecuentemente señaló, probablemente tiene poca idea de lo que está pretendiendo. Las características formales del objeto de arte son engañosas (...) la verdad en el arte es muy difícil de estimar críticamente. Los seres humanos son por naturaleza mentirosos (...)³¹.

De la misma forma que Hugo de *Bajo la Red* aprueba la idea de que Leonardo da Vinci hiciera *La Última Cena* percedera y se da cuenta de la fugacidad de los cohetes y fuegos artificiales, Bledyard está interesado en los antiguos debates sobre la iconoclastia en las iglesias orientales y apoya el arte bizantino. Siente que con el Renacimiento se produjo una pérdida de la correcta y verdadera reverencia:

Es un hecho (...) que no podemos realmente observar a nuestros mejores. Los vicios y las peculiaridades son fáciles de retratar. ¿Pero quién puede mirar con la suficiente reverencia a otra cara humana? El verdadero pintor de retratos debería ser un santo, y los santos tienen otra cosa que hacer que pintar retratos. Los pintores religiosos a menudo comprenden esto con dificultad. Las representaciones... de Nuestro Señor normalmente no se presentan como si fueran dibujos de un individuo. Los dibujos de Nuestro Señor normalmente nos afectan por la majestad del concepto y no por ninguna particular expresión o gesto reverencial³².

Esta idea de la defensa del arte oriental como más unido a lo espiritual aparece en *El Fuego y el Sol*, donde se alude a la humildad del arte del este para servir a la religión en contraposición a la grandeza, orgullo

³¹ Murdoch, Iris, *The Fire and the Sun* (1970) (Oxford University Press, 1978), pp. 41/42.

³² Murdoch, *The Sandcastle* (Penguin Books, 1960), p. 77.

y autoridad del arte occidental que, como Platón temía, pretende servir a una religión anquilosada.

Bledyard no es el típico artista que hemos visto en otras novelas como Jake de *Bajo la Red* o Randall de *Una Rosa Silvestre*. Según R. Todd, para Murdoch, Bledyard es «the anti-art artist»³³. Es artista por profesión aunque no quiere seguir ejerciendo como tal, pero da clases de arte a los alumnos. Es el personaje aspirante a santo que va en busca de la verdad en lugar de crear falsas teorías o imágenes. Aquí la confrontación moral típica de Murdoch entre artista y santo queda determinada por el contraste entre Mor y Rain (los artistas) y Bledyard (el santo).

El camino de perfección moral que Bledyard aconseja a Bill Mor, profesor de St. Bride y a su amante, la joven pintora Rain, que llega al colegio para realizar el retrato del antiguo director, Demoyte, al decirles que su relación está basada en fantasías egoístas y que Mor debería regresar con su mujer, va paralelo a la perfección artística por la que Bledyard lucha. Cada vez que Bledyard aparece Rain reconoce su autoridad y se da cuenta de que es necesario un cambio en su pintura. Ésta parece ser un asunto meramente provisional, nunca completamente terminado. Para Murdoch, tanto el arte como la moral deben incluir el valor de la verdad y la consecución de la perfección, inalcanzable aunque hay que tratar de acercarse lo más posible a ella.

Rain queda desolada cuando Bledyard critica el retrato de Demoyte en su primera fase; sin embargo, esta crítica la ayuda a recapacitar. Le dice a Rain: «Cuando miramos una cara humana, la interpretamos por lo que somos nosotros mismos»³⁴. Este punto de vista de Bledyard acerca del arte figurativo hace ver a Rain que todo lo que ella hace debe estar corrompido. Por otro lado, Bledyard se dirige a Mor criticando su actitud por los efectos negativos causados no sólo sobre su esposa abandonada, Nan, sino sobre la habilidad de Rain para pintar: «La estás degradando al involucrarla en esto. Un pintor sólo puede pintar lo que él es. Impedirás que sea una gran pintora»³⁵. Rain reconoce que su retrato de Deymote no es muy bueno y será capaz de volver a pintarlo mejorando el aspecto de la cabeza cuando renuncia a Mor. De esta forma Rain, a través del arte, ha dejado sus falsas imágenes de bienestar personal y ha crecido moralmente como artista y como persona.

³³ Todd, Richard, *Iris Murdoch* (London, Methuen, 1984), p. 37.

³⁴ Murdoch, Iris, *The Sandcastle*, op. cit., p. 81.

³⁵ *Ibid.*, p. 232.

Murdoch dice acerca de la relación entre la moral y el arte:

El arte y la moral son, con ciertas salvedades, (...) uno (...) La esencia de ambos es el amor. El amor es la percepción de individuos. El amor es el extremadamente difícil conocimiento de que algo diferente a uno mismo es real. El amor, y por lo tanto el arte y la moral, es el descubrimiento de la realidad³⁶.

O, como Scott Dunbar:

El gran arte refleja la naturaleza: su lienzo es el mundo y la condición humana (...) El arte es el constante recordatorio de que el mundo es independiente de mis deseos y de que las personas son distintas e independientes de mis propios pensamientos (...) La ilusión, la fantasía y la magia son los enemigos del buen arte. (...) El buen o gran artista no da rienda suelta a la vida de fantasía de su cliente, aunque el mediocre y el de menos categoría lo hace. El buen artista nos muestra la verdad (...) el arte se basa en la verdad de lo real y esto implica atención hacia el mundo y fuera de uno mismo. En este contexto el arte es la analogía de la moral y es también el lugar donde un aspecto fundamental de la religión se puede ver y hacer comprensible (...) El arte indica la conexión entre el bien y lo real³⁷.

Murdoch, además, tiene muy en cuenta la función del lenguaje en nuestras vidas al considerarlo como una forma de arte, ya sea hablado o escrito:

Tenemos que «hablar» y nuestra habla será en gran medida «imaginativa» (todos somos artistas). *Cómo* vemos nuestra situación es en sí mismo, ya, una actividad moral, y una que es, tanto para lo bueno como para lo malo, *hecha* mediante un proceso lingüístico³⁸.

³⁶ Murdoch, Iris, *The Sublime and the Good* (Chicago Review, vol. 13, 1959), p. 51.

³⁷ Dunbar, Scott, *On Art, Morals and Religion: Some Reflections on the work of Iris Murdoch* (Department of Philosophy and Religion, Dawson College, Montreal: Religious Studies 14, december, 1978), pp. 522, 523 y 524.

³⁸ Murdoch, Iris, *Metaphysics as a Guide to Morals*, *op. cit.*, p. 315.

Aquí hace constar que desde el momento en que estamos capacitados para hablar somos artistas en el sentido de que la construcción del habla supone una actividad creadora e imaginativa, y al mismo tiempo, es también una actividad moral:

El lenguaje es un territorio enorme del que sabemos poco. (...) las palabras habladas no tienen equivalentes mentales, el reconocimiento y el recuerdo no dependen de imágenes internas, las palabras no son nombres de cosas, no hay (...) significado correcto (...) Pensamiento y lenguaje deben depender enteramente del uso de conceptos públicos³⁹.

De la misma forma que vivimos en un mundo que puede ser interpretado de distintas formas según la persona o grupo de personas que lo analice, el lenguaje o cada uno de sus componentes individuales (palabras) pueden recibir diferentes interpretaciones debido a la subjetividad del hombre. Por lo tanto esa realidad que hay «bajo la red» puede ser interpretada a través del lenguaje de formas diferentes según lo que se perciba. Lo expuesto anteriormente también queda reflejado en su libro *La Soberanía del Bien*:

Aprendemos a través de los contextos, el vocabulario se desarrolla a través de una esmerada atención a los objetos, y sólo podemos comprender a otros si podemos hasta cierto punto compartir sus contextos. (A menudo no podemos)⁴⁰.

Murdoch, al igual que Hugo de *Bajo la Red*, se mostró algo pesimista al decir:

(...) las mismas palabras pueden ocasionar diferentes resultados en diferentes oyentes (...) Los seres humanos somos oscuros los unos con respecto a los otros, en ciertos aspectos que son relevantes para la moralidad, a no ser que ellos sean objetos mutuos de atención o tengan objetos comunes de atención, ya que esto afecta al grado de elaboración de un vocabulario común. Desarrollamos el lenguaje en el contexto de mirar: la metáfora de la visión de nuevo⁴¹.

³⁹ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁰ Murdoch, *The Sovereignty of Good*, *op. cit.*, p. 32.

⁴¹ *Ibid.*, p. 33.

Aquí también habla de «la inevitable privacidad contextual del lenguaje», que puede ir más allá de lo que denomina «el mundo corriente del argumento racional». Murdoch pensaba que excepto a un nivel de comunicación muy simple y convencional no hay tal mundo corriente. Queda, por tanto, patente la limitación del lenguaje, que no nos permite expresar todos nuestros sentimientos y sensaciones. Por otro lado, como se dijo, desde el momento en que hablamos de una forma racional estamos cayendo en el riesgo de fabricar teorías y conceptos equivocados que nos alejan de la realidad. Por ello, si nos preguntan por alguien que (los que preguntan) no conocen, es mejor decir, según Murdoch: «No me puedo explicar. Tendrías que conocerle.»⁴² El lenguaje, por tanto, muchas veces no sirve para comunicarnos, pues es muy difícil expresar lo subjetivo y ser comprendido y tan sólo sirve para expresar conceptos objetivos o públicos. De esta forma, el lenguaje como forma de arte tiende a la mentira, a falsear la realidad.

En *Metafísica como Guía para la Moral* Murdoch también expone su idea acerca de la relación entre el lenguaje y la verdad al poner en duda la validez de los estructuralistas:

El valor fundamental que se ha perdido, obscurecido, ha dejado de existir, para la teoría estructuralista, es la verdad, el lenguaje como veraz, donde «veraz» significa digno de confianza, comprometiéndose inteligente y responsablemente con una realidad que está más allá de nosotros (...) «La verdad» se aprende, se encuentra, en áreas especializadas del arte donde el escritor (por ejemplo) lucha para transformar sus profundas intuiciones del mundo en una ingeniosa apreciación verídica. Esta es la verdad, terrible, encantadora, divertida, cuya fuerte y viva presencia reconocemos en grandes escritores y cuya ausencia sentimos en la débil, vacía y egoísta fantasía de los malos escritores⁴³.

Y, no obstante: «La calidad de la civilización depende de su habilidad para discernir y revelar la verdad, y esto depende del ámbito y pureza de su lenguaje»⁴⁴.

⁴² *Ibid.*, p. 33.

⁴³ Murdoch, Iris, *Metaphysics as a Guide to Morals*, op. cit., pp. 214-215.

⁴⁴ Murdoch, Iris, en Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel* (Harmondsworth, Penguin Books, 1994), p. 371.

La comunicación a través del lenguaje es un tema importante en sus novelas y la influencia de Wittgenstein al respecto es evidente. Una y otra vez los personajes descubren que son incapaces de hablar, que no poseen vocabulario para expresar lo que quieren decir, o que les falta una base u origen común para que sea posible la comunicación. Algunos personajes de Murdoch sufren tan severa alienación que son incapaces de comunicarse incluso con los miembros de sus propias familias, sin un estímulo externo: varios personajes de *El Alumno del Filósofo* (1983) tiene este problema. Alex McCaffrey es incapaz de actuar y hablar con naturalidad con sus propios hijos y nietos excepto cuando nada en la piscina del balneario de Ennistone. El agua y saber nadar para Murdoch tiene un significado de energía espiritual. Incluso el filósofo Rozanov sólo puede mantener una conversación real con su nieta, Hattie, cuando está ligeramente borracho.

Otro factor común de la pérdida de comunicación es la incapacidad de expresar lo que uno quiere decir, bien debido a la ausencia de habilidades comunicativas o porque no hay palabras para expresar el significado de lo que se quiere expresar. En *El Príncipe Negro* Julian Baffin, al escribir una carta de despedida a Pearson, se encuentra incapaz de explicar sus sentimientos correctamente. Pearson dice que «Uno pronto averigua qué insignificante es el poder de uno para describir o comunicarse»⁴⁵.

Pero la idea más importante expresada por Murdoch con respecto al lenguaje, también considerado como un tipo de arte, y su relación con la moral es que cualquier intento de comunicación por medio del lenguaje tiene como resultado la mentira. Esto es lo que Hugo de *Bajo la Red* le dice a Jake:

Intenta describir cualquier cosa –nuestra conversación, por ejemplo– (...) El lenguaje no te permitirá presentarlo como realmente era (...) Todo el lenguaje es una máquina para hacer mentiras⁴⁶.

Veamos ahora el aspecto de la contingencia del mundo y su relación con el artista. En su libro de filosofía moral *Metafísica como Guía para la Moral*, Iris Murdoch expuso el concepto de nuestra naturaleza contingente:

⁴⁵ Murdoch, Iris, *The Black Prince*, op. cit., p. 31.

⁴⁶ Murdoch, Iris, *Under the Net*, op. cit., pp. 61, 62.

Puede que estemos bastante preparados para que se nos diga que no hay Dios, que somos seres contingentes limitados afectados por fuerzas que escapan de nuestro control (...) y que no somos los individuos corrientes independientes y libres que imaginamos que éramos⁴⁷.

Igualmente, en *La Soberanía del Bien* aparece su rechazo a creer en un creador absoluto y su negativa a abandonar el concepto de contingencia, considerando al mundo guiado por lo fortuito, lo desordenado y sin un objetivo general. Somos seres mortales predispuestos a lo necesario y a lo fortuito y nuestro destino no se puede explicar completamente, circunstancias que hacen que se la pueda considerar desde un punto de vista ortodoxo como atea:

No puedo ver ningún indicio para sugerir que la vida humana no sea algo autónomo, independiente, autosuficiente. Hay adecuadamente muchas pautas y propósitos en la vida, pero no hay una propósito general (...). Somos lo que parecemos ser, criaturas mortales transitorias propensas a lo necesario y a lo fortuito. Esto significa que no hay, bajo mi punto de vista, Dios en el sentido tradicional del término (...) Nuestro destino se puede examinar pero no se puede justificar o explicar totalmente. Estamos simplemente aquí⁴⁸.

Aunque no parece ofrecer ninguna esperanza que pueda orientar a la historia o al futuro de la humanidad, claramente ofrece algo que puede compensar la pesadilla del azar y la mortalidad: su concepto del bien. Después del párrafo anterior continúa diciendo:

Y si hay algún tipo de sentido o unidad en la vida humana y el sueño de esto no cesa de obsesionarnos, es de algún otro tipo y debe buscarse dentro de una experiencia humana⁴⁹.

El hecho de que diga «si hay algún tipo de sentido o unidad en la vida humana» y «debe buscarse dentro de una experiencia humana» nos da una esperanza y nos abre la posibilidad de que a través del contacto

⁴⁷ Murdoch, *Metaphysics as a Guide to Morals*, op. cit., p. 151.

⁴⁸ Murdoch, *The Sovereignty of Good*, op. cit., p. 79.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 79.

con los demás podamos trascender nuestra existencia. Por otro lado, evoca el anhelo constante del ser humano artista que hay en nosotros por dar un sentido o unidad a nuestra existencia.

Sus novelas evocan simultáneamente tanto el vacío en que nos deja la contingencia como el sentido que el concepto del bien da a nuestra existencia terrenal. Murdoch, por tanto, pensaba que para que una novela fuese realista debía incluir esta dimensión contingente e inexplicable de la realidad y de la naturaleza humana, y que es un error del artista tratar de simplificar esa realidad intentando dar una interpretación racional y diseñada, con forma, de este mundo. Ya vimos que por artista se entiende no sólo el que se dedica exclusivamente a escribir literatura, a pintar o a desarrollar cualquier otra actividad artística, sino cualquier persona desde el momento en que con su mente está creando imágenes. El tema de la contingencia aparece en prácticamente toda su novelística y con él el de cuál es la actitud del hombre artista que hay en cada uno de nosotros frente a esa naturaleza. Abundan en su obra los personajes que, encerrados en su mundo de fantasía, se crean su propio destino hasta que un fenómeno contingente, por supuesto inesperado, les crea una gran confusión haciéndoles, en muchos casos, enfurecer; o bien continúan con su misma postura egocéntrica, o estos sucesos les hacen reflexionar y terminan aceptando lo contingente.

Murdoch constituyó una excepción notoria en la historia de la novela inglesa en cuanto a su capacidad para escribir desde el sexo opuesto narrando en primera persona. Emily Brontë también escribió narrando en primera persona su magistral novela *Cumbres Borrascosas* por medio de Mr. Lockwood, pero sólo escribió una novela con estas características; y también hay hombres que pueden narrar desde un punto de vista de mujer, como Angus Wilson en *La Edad Media de la Señora Eliot*, pero no hay realmente narración en primera persona.

Cuando se le preguntó a qué se debía este tipo de narrativa, si era debido al argumento de la novela en particular, que requería un narrador masculino, o bien si era un medio para evitar la novela solipsista e introspectiva, que ella tanto criticó, asegurando así la creación de un personaje diferente a ella al ser del otro sexo, Murdoch contestó:

Bien, no veo que haya realmente mucha diferencia entre los hombres y las mujeres. Creo que quizás me identifico con los hom-

bres más que con las mujeres porque la condición humana corriente todavía parece pertenecer más a un hombre que a una mujer⁵⁰.

Murdoch pensaba que escribir como mujer podía suponer una limitación en el sentido de que se podía convertir un poco, por ejemplo, como en escribir narrando a través de un personaje que es negro, más o menos. Y de la misma forma que la gente diría que esas novelas eran acerca de los problemas de la gente de color, si alguien escribía «como una mujer» se podía suponer que el objetivo de la novela en cuestión concernía a los problemas de la mujer; y aunque declaró estar muy interesada en la liberación de la mujer en el sentido general de tener igualdad de oportunidades y sobre todo la igualdad en cuanto a educación y formación, continuaba diciendo:

(...) No estoy interesada en «el mundo de la mujer» o la reivindicación de un «punto de vista femenino». Queremos unirnos a la raza humana, no inventar un nuevo separatismo⁵¹.

Salta a la vista que Murdoch pensaba que, como seres humanos que somos, no hay gran diferencia entre hombres y mujeres y eso es lo importante en cuanto a nuestro comportamiento moral. Pensaba además que este separatismo consciente podía dañar la promoción de la igualdad de derechos y es lo que conducía «a basura como estudios de negros y estudios de mujeres». Y concluyó diciendo: «Tengamos simplemente estudios»⁵².

En otra entrevista que Bellamy le hizo dos años antes, declaró también que apoyaba tanto la liberación de la mujer como su educación, pero

Con el fin de que las mujeres se unan a toda la humanidad, no en pro de hacer algún tipo de contribución femenina al mundo. Creo que hay un tipo de contribución humana al mundo, pero no creo que haya una contribución femenina⁵³.

⁵⁰ Biles, Jack J., «An Interview with Iris Murdoch», *Studies in the Literary Imagination*, vol. 10-11, n.º 2 (Georgia State University, 1978), p. 119.

⁵¹ *Ibid.*, p. 119.

⁵² *Ibid.*, p. 119.

⁵³ Bellamy, Michael O., «An Interview with Iris Murdoch», *Contemporary Literature* (June 1976), p. 133.

Murdoch, por tanto, pensaba que la mujer puede contribuir en la sociedad en que vive pero no en cuanto mujer, sino como ser humano, y no para la causa femenina sino para contribuir al bien de la humanidad en general.

Las últimas novelas de Murdoch tienden a tener un talante más místico y con preocupaciones de carácter religioso. Entre estas preocupaciones se encuentra el lugar del hombre en un mundo que ya no cree en Dios. Estas ideas también están reflejadas en sus libros de filosofía moral *La Soberanía del Bien* y *Metafísica como Guía para la Moral*. En ellos se sustituye la idea de Dios por la del Bien y este bien aparece como un centro magnético transcendente, que según Murdoch se utiliza en nuestras reflexiones sobre la vida moral.

El amplio movimiento de su pensamiento fue, pues, desde cierta influencia existencialista hasta posturas mucho más religiosas que tienen mucho en común con el budismo. En este proceso, una visión neoplatónica del eros, que une a Freud con Platón, es central. Todo su trabajo oscila entre una visión espiritual y una visión mundana, reflejando una imagen de nuestro tiempo. Formalmente estaba dotada de una intensa imaginación visual con la que evocó no sólo personas, lugares y costumbres sino también procesos mentales y conflictos de conciencia. A través de su intenso realismo psicológico nos mostró la figura del artista en conflicto, confuso y debatiéndose entre el bien y el mal. A pesar del mundo de fantasía en el que el ser humano vive, que no le permite ver la realidad, el artista que preste atención a su entorno para presentarnos una visión justa de éste será instrumento de verdad para el mundo.