

Wayne C. Booth

LAS COMPAÑÍAS QUE ELEGIMOS

UNA ÉTICA DE LA FICCIÓN

PARTE I

Un replanteo de la crítica ética

[fragmento]

I. Introducción

La crítica ética, ¿una disciplina proscrita?

Hace veinticinco años, en la Universidad de Chicago, un escándalo menor sacudió a los integrantes del cuerpo docente de humanidades cuando discutían qué textos le asignarían a la camada de estudiantes que estaba a punto de ingresar. *Huckleberry Finn* llevaba muchos años en la lista y la presunción general era que allí seguiría una vez más. Pero de pronto, el único miembro negro del personal, Paul Moses, profesor adjunto de arte, cometió lo que en ese contexto parecía un agravio: un acto manifiesto, serio e intransigente de crítica ética. Su historia, que fue comentada en los pasillos y entre cafés en sala de profesores, era más o menos así:

Me cuesta decir esto, pero de todos modos tengo que decirlo. Sencillamente, no puedo enseñar de nuevo *Huckleberry Finn*. La forma en que Mark Twain describe a Jim me resulta tan ofensiva que me enojo en clase, y no logro hacer entender a todos esos chicos blancos progresistas por qué estoy enojado. Más aún, no me parece correcto someter a los estudiantes, sean blancos o negros, a las muchas visiones distorsionadas de la raza sobre las que se basa ese libro. No, lo que objeto no es la palabra "nigger", es toda una gama de prejuicios sobre la esclavitud y sus consecuencias, y sobre la forma en que los blancos deberían tratar a los esclavos liberados, y los esclavos liberados deberían comportarse o irían a comportarse con los blancos, buenos y malos. Ese libro es lisa y llanamente mala educación, y el hecho de que esté escrito de manera tan inteligente hace que me resulte aún más penoso.

Todos sus colegas se ofendieron: obviamente, Moses estaba violando

las normas académicas de objetividad. Para muchos de nosotros, era la primera experiencia con alguien del mundo académico que consideraba tan peligrosa una obra literaria como para no ponerla en el programa. Todos suponíamos que sólo “los de afuera” -esos enemigos de la cultura, los censores- hablaban sobre arte de esa forma. Recuerdo haber deplorado la mala formación que había vuelto al pobre Paul Moses incapaz de reconocer a un gran clásico cuando se hallaba ante él. ¿No se había percatado siquiera de que Jim es, de todos los personajes, el que está más cerca del centro moral? Obviamente, Moses no podía ni leer ni pensar apropiadamente las cuestiones que podían ser relevantes para juzgar el valor de una novela.

Tal vez la mejor manera de describir *Las compañías que elegimos* sea como un esfuerzo por descubrir por qué esa respuesta todavía muy generalizada al tipo de protesta de Paul Mases no sirve. Si bien me opondría, naturalmente, a cualquiera que tratase de proscribir el libro de mi aula, sostendré aquí que la lectura que Paul Mases hacía de *Huckleberry Finn*, una apreciación ética manifiesta, es una forma legítima de crítica literaria. Tales apreciaciones son siempre difíciles y siempre controvertidas; los críticos modernos que las desterraron, al menos en teoría, de la morada de la crítica tenían buenos motivos para temer el resultado que con frecuencia generan cuando son efectuadas por fanáticos. Todo aquel que intente volver a invitar a la crítica ética al salón, para que se reúna allí con variedades más en boga, menos amenazadoras, debe saber desde el comienzo que no hay conclusiones simples y definitivas a la vista. No llegaré, en mi capítulo final, a una cómoda doble columna titulada “Éticamente bueno” y “Éticamente malo”. Pero si las poderosas historias que nos contamos unos a otros realmente nos importan -y hasta los teóricos más escépticos dan a entender a través de su práctica que las historias sí importan-, una crítica que toma en serio su “importancia” no puede ser ignorada.

Por lo que recuerdo, nuestros largos, confusos y acalorados debates con Paul Mases nunca respetaron su reclamo de que los profesores debían preocuparse por lo que una novela podía hacerle a un estudiante. Si bien los integrantes del curso, como buenos progresistas, accedieron a su petición de escoger otra novela para su propio departamento, todos seguimos creyendo que estaba equivocado. Nos habían entrenado para tratar un “poema como un poema y no como otra cosa” y para creer que el valor de una gran obra de ficción era algo mucho más sutil que cualquier idea o proposición derivada de ella o usada para parafrasear su “sentido”. Sabíamos que los críticos sofisticados nunca juzgan una ficción por el efecto que pueda llegar a tener en los lectores. “La poesía no hace suceder nada”, nos gustaba citar entre nosotros, e incluíamos bajo “poesía” todas las obras en prosa dignas de considerarse “literatura genuina”. Responder al reclamo de Paul Mases hubiera implicado cometer -en la jerga de la época- la

“falacia afectiva”.

Paradójicamente, nada de esto interfería en nuestra convicción compartida de que la buena literatura en general era, de algún modo, tan vital para las vidas de nuestros alumnos como para nosotros. Convertirlos en “lectores” y lograr que leyeran lo bueno era nuestra misión. “Basura”, “kitsch”, “pasatiempos”, “ficciones populares” eran otra cosa completamente distinta; cada tanto se podía, incluso, llegar a emitir un juicio moral sobre historias de estas especies bajas, aunque en general uno debía hacer que su juicio, como Edmund Wilson (1944, 1945) en su ataque a las historias de detectives, sonara lo más puramente “artístico” posible.

Después de que el debate se enfrió, sospecho que la mayoría de mis colegas hicieron lo que hice yo: no sólo seguimos creyendo que *Huckleberry Finn* es una gran obra (el capítulo XIII revelará que sigue pareciéndome magnífica), sino que continuamos resistiéndonos a la discusión, en clase o por escrito, sobre las dos preguntas que nos resultaban estridentemente no literarias: ¿Es este “poema” moral, política o filosóficamente acertado?; y, ¿es posible que obre para bien o para mal de quienes lo leen? Si bien es cierto que conocíamos críticos que cuestionaban nuestro alegre formalismo abstracto -Yvor Winters, F. R. Leavis, los marxistas-, los considerábamos dogmáticos recalcitrantes, los últimos vestigios de un pasado moralista preestético o los aspirantes a pioneros de una revolución totalitaria.

Muchos críticos siguen resistiéndose aún hoy a cualquier esfuerzo por vincular el “arte” a la “vida”, lo “estético” a lo “práctico”. De hecho, cuando comencé este proyecto, pensaba que la crítica ética estaba tan poco en boga como la mayoría de las teorías actuales llevarían a creer. Al leer por primera vez, cuando llevaba cuatro o cinco años de trabajo, la afirmación de Frederic Jameson en *The Political Unconscious* de que el modo predominante de crítica en nuestro tiempo es el ético (1981: 59), pensé que estaba completamente equivocado. Sin embargo, al analizarlo más a fondo, he tenido que concluir que tiene razón. No sólo estoy pensando en las diversas nuevas objeciones manifiestamente éticas y políticas que se hacen al “formalismo”: por parte de críticas feministas que hacen preguntas incómodas acerca de un canon literario dominado por el hombre y cómo ha afectado la “conciencia” tanto de los hombres como de las mujeres; por parte de críticos negros que persisten en el tipo de planteo de Paul Mases acerca del racismo en los clásicos estadounidenses; por parte de neomarxistas que exploran los sesgos de clase en las tradiciones literarias europeas; por parte de críticos religiosos que atacan la literatura moderna a causa de su “nihilismo” o su “ateísmo”. Estoy pensando sobre todo en la situación de los críticos que, aun cuando se esfuerzan por deshacerse de todo excepto de los intereses abstractos más formales, terminan por tener un programa ético en mente: la convicción de que una determinada forma

de leer, o un determinado tipo de literatura genuina, es lo que nos hará el mayor bien.

El ejercicio de la crítica ética puede ser tan torpe como el de los anticuados moralistas y censores que habrían proscrito a Kurt Vonnegut debido a la palabra “carajo”, o la versión cinematográfica de *El color púrpura* porque describe una imagen “injusta” de la violencia de los hombres negros. Puede ser tan altamente sofisticada, oblicua y aparentemente indiferente a los intereses morales tradicionales como la denuncia de Frank Kermode de que un libro “exhibe el mismo tipo de falsedad artificiosa” que se exhibe en la noticia elogiosa impresa de su sobrecubierta: el autor es demasiado “entendido” y “hay cosas que uno debería entender sin ser un entendido en la materia” (1981: 17). La práctica puede confirmar mis propias opiniones sobre la depravación de un autor, como cuando Susan Suleiman, al escribir sobre la obra antisemita de Drieu La Rochelle, llega a la conclusión de que su ideología es una “mancha” en su arte (1976; 1983: 190-193). O puede cuestionarlas, como cuando Chinua Achebe afirma que *Lord Jim* de Conrad es racista (1975), o Michael Sprinker llega a la conclusión de que la misma obra es una defensa del capitalismo burgués (1988). La práctica puede ser inadvertidamente un poco cómica, como cuando James Watt declara que los Beach Boys tocan música inmoral que atraerá “el mal elemento” a la celebración del 4 de julio en la Casa Blanca; o puede ser esclarecedora y profundamente conmovedora, como cuando Bruno Bettelheim sostiene que el uso que hace Lina Wertmüller del Holocausto en su película *Siete bellezas* es corrupto y potencialmente corruptor (1979: 274-314). Pero nadie parece resistir a la crítica ética por mucho tiempo.

Siempre que una práctica humana se niega a morir, pese a siglos de ataque desde la teoría, debe haber algo equivocado en la teoría. En la Escuela de Crítica en 1979 (que ese verano se realizó en la Universidad de California, Irvine), un profesor joven nos dijo que veía una brecha irreconciliable entre las teorías críticas que le habían enseñado y su necesidad absoluta de protestar contra los estereotipos del “chicano” que encontraba en gran parte de la ficción estadounidense moderna. En la teoría, tal como le habían dicho insistentemente, sus convicciones políticas y sus reacciones viscerales debían ser irrelevantes respecto de lo que decía sobre una novela. En la práctica, se negaba a guardar silencio sobre esas cuestiones. “Pero me siento culpable por ello - señaló- y siempre temo que mis mentores quieran expulsarme de la profesión si hablo sobre lo que es más importante para mí.”

He tenido conversaciones similares con especialistas negros y feministas que se han preguntado si, para decir lo que quieren decir sobre obras que “personalmente” admiran o detestan, deben renunciar a la teoría literaria o inducir a la academia a legitimar una “fusión de teoría y praxis”. La crítica de los mejores nuevos marxistas constituye

sin duda una buena forma de abordar los problemas que estoy planteando (Williams, 1977; Jameson, 1981; Eagleton, 1976). No obstante, espero haber demostrado, antes de terminar, que hay muchas vías legítimas abiertas a todo aquel que decida abandonar, al menos por un momento, la noción de que el interés por la forma excluye el interés por los poderes éticos de la forma.

Dicho proyecto no tiene por qué llevar a un rechazo de plano de las ideas características de cada “lado” en la prolongada guerra entre los formalistas/esteticistas y los críticos que valoran la función social del arte. Tampoco tenemos por qué elegir bandos en el nuevo trazado de las líneas de batalla entre los deconstructivistas (como “formalistas” que parecen sostener que las obras literarias, no siendo otra cosa que textos o sistemas de signos, no hacen referencia a ninguna “realidad” fuera de ellos mismos y de otros textos) y defensores ardientes de una conexión vital entre la experiencia literaria y las vidas de los lectores (por ejemplo, Graff, 1979, 1987; Goodheart, 1984; Fischer, 1985).¹ Las exageraciones de los moralistas más extremos,² así como las afirmaciones “totalizadoras” de algunos postestructuralistas, podrían impulsarnos a buscar alguna otra línea de trabajo honesto. Pero antes de abandonar el campo, podríamos tratar de descubrir nuevos lugares para nuestros debates. Después de todo, la vida misma es la que produce y disfruta el arte, y es a su vez bendecida o maldecida por él. Los defensores de la crítica ética u otra crítica ideológica han deplorado con justa razón la tentación de los puristas y “textualistas” de ignorar los efectos éticos y políticos reales incluso de la forma artística más pura. Los defensores de la pureza estética han deplorado con justa razón la tentación de los moralistas de juzgar los relatos según criterios que podrían emplear al impartir una clase en la escuela dominical o al dirigir un tribunal para delincuentes juveniles; el “arte” nos ofrece una riqueza totalmente propia, en la que no rivaliza ninguna otra parte de la “vida”. Si la crítica ética de la narrativa ha de encontrar su lugar una vez más, debe evitar las etiquetas tendenciosas y las burdas consignas que los críticos preocupados por los efectos morales han empleado con demasiada frecuencia.

Semejantes complejidades no hacen sino tan sólo insinuar las dificultades en la búsqueda de una “crítica ética de la narrativa”, una

¹ Ningún “bando” en las batallas literarias sobre la “referencialidad” parece estar muy enterado de la amplia discusión entre filósofos profesionales, no acerca de si los textos refieren, sino de *cómo* lo hacen. Véanse, por ejemplo, Putnam (1981: cap. 2), Linsky (1967) y Pavel (1986: especialmente la bibliografía).

² Pienso sobre todo en el valiente pero descuidado *On Moral Fiction*, de John Gardner (1978). Gardner tacha a muchas novelas de “malas” o “perniciosas” o “corruptas”, pero nunca se detiene lo suficiente en ninguna obra para hacernos saber cómo llega a sus juicios a menudo sorprendentes.

“ética del contar y el escuchar”. En primer lugar, cada uno de los términos que podríamos usar en la investigación está enturbiado con ambigüedades o entorpecido por conclusiones establecidas. Lo que quiero decir al hablar de crítica ética de la narrativa (tanto “de ficción” como “histórica”) no puede confinarse alegremente en ninguna definición preliminar; aparecerá más a través de lo que hago que a través de cualquier cosa que pueda decir. No obstante, debo anticipar brevemente algunos de los malentendidos más probables de mis términos clave.