

La crítica ética del arte

Berys Gaut

Eticismo

Este ensayo defiende la crítica ética como una actividad adecuada y legítima de la estética. Más exactamente, defiende la visión que denomino *eticismo*. El eticismo señala que el juicio ético de las actitudes manifestadas por las obras de arte es un aspecto legítimo de la evaluación estética de dichas obras, de tal modo que, si una obra manifiesta una actitud ética reprobable es, en esta medida, estéticamente defectuosa pero, si una obra expresa una actitud ética encomiable es en esta medida estéticamente meritoria.

Por supuesto esta tesis necesita una elucidación más detallada. El principio eticista entiende que una obra es estéticamente meritoria (o defectuosa) *en la medida* en que manifiesta actitudes éticamente admirables (o reprobables). Expresado de otra manera vendría a decir que, la manifestación de actitudes éticamente admirables cuenta a favor del mérito estético de una obra y, por el contrario, la expresión de actitudes éticamente reprobables surgidas de una obra cuenta en contra de su mérito estético. El eticista no sostiene que manifestar actitudes éticas recomendables

sea una condición necesaria para que una obra sea estéticamente buena; que las obras de arte sean éticamente reprobables no significa que no puedan ser buenas o, incluso, sobresalientes. Hay buenas obras de arte, incluso excelentes, que son éticamente defectuosas. Algunos ejemplos son: *El Anillo de los Nibelungos* de Wagner, en donde se manifiesta un claro antisemitismo al retratar a los Nibelungos; algunos poemas de T. S. Elliot, como *Sweeney entre los ruiseñores*, tienen tintes antisemitas; otro ejemplo lo hallamos en la película propagandística de Leni Riefenstahl *El triunfo de la Voluntad*, censurable éticamente por la adulación exacerbada de Hitler.

La posición eticista tampoco defiende que la manifestación de una actitud ética correcta sea condición suficiente para que una obra sea considerada estéticamente buena, ya que hay obras como *La cabaña del tío Tom* de Harriet Beecher Store, que pese a adoptar una actitud ética admirable es insulsa y decepcionante en muchos otros aspectos. El eticista puede negar que estas ideas sean necesarias y suficientes, al sostener que existe una pluralidad de valores estéticos, de los cuales los valores éticos hallados en las obras de arte son simplemente un tipo de valor, no el único¹. Así entendida, una obra podría ser juzgada como estéticamente buena *en la medida* en que es bella, posee coherencia formal y fuerza expresiva, pero estéticamente mala en cuanto que trivializa los temas que trata y manifiesta actitudes éticas no correctas.

Necesitamos realizar un *juicio conjunto* de todos los aspectos, sopesando los méritos y deméritos estéticos frente a otros aspectos, para determinar si la obra es buena o no. No

¹ El punto de vista que considera que los únicos méritos estéticos de una obra son éticos se conoce como *moralismo* y es elegantemente defendido por R.W. Beardmore en *Art and Morality*. London, MacMillan Press, 1971. Capítulo II.

deberíamos presuponer que éste es un método mecánico para determinar la verdad sobre los juicios: de entre todos los juicios es posible hallar aquellos que se resisten a ser codificados, en algún sentido, a través de principios aplicados de manera mecánica. Este tipo de juicios son comunes en diferentes dominios evaluativos y en especial en el terreno moral².

La noción de estética adoptada en este artículo debe ser entendida en sentido amplio. En el sentido estrecho del término, las propiedades de valor estético son aquellas que fundamentan cierto tipo de placer o displacer sensorial o contemplativo. De manera que la belleza, la elegancia, la gracilidad y sus antónimos son propiedades de valor estéticas; sin embargo el sentido asumido en este artículo es más amplio. Cuando hago referencia a «valor estético» quiero destacar el valor de un objeto como obra de arte, es decir, su valor artístico. Es necesario tener en cuenta este sentido más amplio, puesto que no toda valoración de un objeto como obra de arte puede efectuarse desde el sentido estético limitado. Además de la belleza de una obra, podemos admirar estéticamente su profundidad cognoscitiva, su articulada expresión de alegría, o el hecho de que sea profundamente emocionante. Pero pese a esto, el sentido amplio de «estética» no implica que cualquier propiedad de una obra de arte sea estética. Las obras de arte tienen otros tipos de valores característicos que no son valores propios de las obras de arte: pueden tener valor como inversión, como símbolo de status social, etc³.

² Para la defensa de esta propuesta ver mi artículo «Moral Pluralism» en *Philosophical Papers* 22, 1993, pp. 17-40. También ver mi artículo «Rag bags, disputes and moral pluralism» en *Utilitas* 11, 1999, pp. 37-48.

³ Respecto a lo que entiendo por «obra de arte» ver mi artículo «Art» as a cluster concept» en *Theories of art*. Ed: Noël Carroll. Madi-

La noción de «manifestar una actitud» se debe interpretar en los términos en los que una obra muestra actitudes favorables o contrarias hacia un objeto o estado de cosas, lo que la obra puede hacer de muchas maneras, además de haciendo explícita una opinión⁴. Dicha actitud puede oscilar dentro de un espectro que va desde la pura aprobación, marcada por la neutralidad, hasta una clara desaprobación, incluyendo varias actitudes complejas y llenas de matices que muestran tanto aspectos de aprobación como de rechazo, como las que revelan los celos o actitudes en conflicto.

Lo que realmente importa para el eticismo son las actitudes que una obra posee *efectivamente*, no sólo aquellas

son, University of Wisconsin Press, 2000. Quizá se pueda objetar que el sentido amplio dado a lo «estético» en este artículo no llega a abarcar las propiedades estéticas de la naturaleza, pero desde el momento en que nos centramos sólo en las obras de arte esta objeción no tiene cabida. Nótese que la noción se extiende naturalmente para incluir propiedades de la naturaleza, puesto que la naturaleza puede compartir algunas de las propiedades de valor que las obras de arte poseen cual obras de arte. Estas incluyen propiedades estéticas en sentido estrecho y también propiedades formales y adscritas metafóricamente. Acerca de esta última discusión ver mi artículo «Metaphor and the Understanding of Art» en *Proceedings of the Aristotelian Society* 97, 1996-1997, pp. 223-41.

⁴ Evidentemente, es correcto decir que las obras manifiestan actitudes. Por ejemplo, podemos comentar que *Small World* manifiesta una actitud de divertida ironía hacia los congresos académicos. Decir que las obras manifiestan actitudes es equivalente a decir que los artistas manifiestan actitudes en/a través de las obras, aunque esto deba ser explicado y aunque no debe entenderse a los artistas como un constructo meramente ficticio. Si se quiere profundizar en la relación entre lo que el artista hace y las propiedades que poseen sus obras, ver Guy Sircello, «Expressive properties of art» en *Philosophy Looks at the Art*. Ed: Joseph Margolis. Temple University Press, Philadelphia, 1987. Sin embargo, dado que podemos hablar propiamente de las actitudes manifestadas por la obra, la investigación de la equivalencia presentada no requiere aquí de una mayor justificación.

que son meramente reivindicadas; por lo tanto, las actitudes manifestadas son correctamente atribuidas sólo por medio de un sutil y bien fundamentado juicio crítico. Una novela puede declararse contraria a los actos sexuales que describe, sin embargo, desde la sutil lubricidad y detalle que posee, sería correcto atribuirle una actitud contraria a su rechazo moral. Igual que podemos distinguir entre las actitudes que la gente tiene y aquellas que dice tener, atendiendo a la conducta que manifiesta, así si atendemos a la manera en la que los eventos son presentados somos capaces de distinguir entre las actitudes reales y las simplemente defendidas por las obras.

El eticismo no asume la tesis causal de que el arte bueno mejora éticamente a las personas⁵. Desde la tesis eticista se permite la existencia de obras magníficas pero de carácter ético reprochable; incluso si todas las obras estéticamente buenas fuesen éticamente sólidas ello no significaría que sirvieran para hacer mejor a las personas, de hecho no se sigue que un consejo ético serio haga mejor a la gente, que puede permanecer impasible incluso ante la más sincera exhortación. Gran parte de la discusión en torno al arte, en especial sobre los supuestos efectos perniciosos de algunas películas y géneros musicales, se centra en la cuestión de si ese tipo de arte corrompe la

⁵ Entre los simpatizantes de esta distinción causal podemos encontrar a Kant, Matthew Arnold, Anthony Savile y Anne Sheppard. Kant defiende en la *Crítica del Juicio* el acuerdo armonioso entre las facultades cognitivas producido por la belleza en el hombre de buen gusto, ya que, al mismo tiempo promueve la sensibilidad de la mente respecto al sentimiento moral. La perspectiva de Matthew Arnold se puede ver en *Culture and Anarchy: an Essay in Political and Social Criticism*. Smith-Elder, London, 1882. Para más información entorno a Anthony Savile ver *The Text of Time*. Oxford, Oxford University Press, 1982. Capit. V, Secc. II. Respecto a Anne Sheppard consultar *Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press, 1987-

moral. Expresado de esta manera se manifiesta como una versión de la tesis causal y por tanto debe distinguirse del eticismo. Más aún, el eticismo no tiene nada que decir sobre la censura, ni aporta ningún fundamento que de soporte ni a los amigos ni a los enemigos de la censura artística. Lo único que se sigue del eticismo es que si una obra manifiesta moralmente malas actitudes esto se traduce en una merma estética, en una imperfección como obra de arte. El hecho de que una obra de arte sea estéticamente imperfecta no es un argumento para que sea censurada; en el caso de que lo fuera los museos de arte del mundo quedarían vacíos.

Objeciones al eticismo

1. El eticismo falla al distinguir tajantemente entre la evaluación ética y la estética. Existe una actitud estética en cuyos términos evaluamos estéticamente las obras pero esta actitud es diferente de la actitud ética adoptada hacia las obras, y la evaluación ética nunca afecta a la actitud estética. Así pues, la crítica ética de las obras de arte es irrelevante para su valoración estética.

Por supuesto, la existencia de la actitud estética ha sido muy discutida⁶. Aún admitiendo su existencia podríamos aceptar que es compatible con el eticismo. Para ver por qué necesitamos especificar con más detalle qué es la actitud estética. Hay dos modos posibles de hacerlo: la actitud estéti-

⁶ Sobre el lugar clásico del escepticismo respecto de la actitud estética ver el artículo de George Dickie «The myth of the aesthetic attitude» en *Philosophy Looks at the Arts*. Ed: Joseph Margolis. Philadelphia, Temple University Press, 1987. En este texto Dickie también ataca la actitud estética para defender una variante del eticismo.

ca puede ser individualizada, bien, por alguna característica intrínseca o, bien, por sus objetos formales.

Si tomamos en consideración el caso en el que la actitud es individualizada por sus objetos formales podemos entenderla, en el sentido estético estrecho, como la belleza y sus subespecies o como gracilidad y elegancia. También puede caracterizarse de manera más amplia por criterios formalistas como, la unidad, la complejidad y la intensidad, de acuerdo con lo indicado por Beardsley⁷. A partir de la presencia de estas propiedades se puede decir que no es necesaria la existencia de las propiedades éticas, por lo que la valoración ética es irrelevante para la evaluación estética⁸. A pesar de todo, esta objeción es poco convincente porque la lista de características desplegadas es demasiado limitada como para abarcar todas las propiedades que son de importancia estética. En la valoración artística atraen propiedades tales como la energía expresiva y la profundidad cognitiva, así como la belleza, la elegancia o la gracia. Hay que considerar que por medio de la relevancia de estos valores expresivos y cognitivos se explica la existencia de grandes obras de arte que son militantemente feas, como por ejemplo *Las Señoritas de Avignon*. Según lo expuesto hay que concluir que el punto de vista estrecho falla. Según un punto de vista más sofisticado, el formalismo apela a propiedades de las obras puramente intrínsecas, como relevantes para la estética. Esta posición está motivada por una concepción de la obra de arte como autónoma de su contexto. Sin embargo, esta concepción es imperfecta, pues una obra sólo puede ser interpretada completamente al situarla dentro

⁷ Monroe Beardsley, *Aesthetics*. Indianápolis, Hackett, 1981.

⁸ Sin embargo, y como veremos más adelante, algunos formalistas como David Pole negarían esta idea para defender la validez de una crítica ética.

de su contexto generativo⁹. Atendiendo a esto hallamos razones para rechazar la dieta estricta, compuesta por las propiedades estéticas relevantes, propuesta desde el punto de vista estético restringido y por el formalismo, de modo que no hay razón para excluir características éticas de un menú más opulento.

La alternativa a dicha propuesta pasa por individualizar la actitud estética a través de algún rasgo intrínseco. El opositor del eticismo encuentra que la característica más prometedora es el distanciamiento o el desinterés que mostramos hacia los acontecimientos ficticios. Puesto que es imposible lógicamente intervenir en dichos acontecimientos la voluntad se distancia, los asuntos prácticos no interesan y se adopta una actitud simplemente contemplativa.

Dado el carácter práctico de la moral se sigue que la evaluación ética no juega ningún papel en la actitud estética y, de igual manera, tampoco lo juega en la valoración estética. Pero el paso de la separación de la voluntad a la no participación en la evaluación ética no se sigue. Tampoco hay posibilidad de alterar acontecimientos históricos y estamos forzados a tener una actitud distante o contemplativa, pero somos capaces de realizar valoraciones éticas sobre acontecimientos y acciones históricas. Si se puede objetar que estamos éticamente unidos a la historia porque esperamos extraer de ella lecciones prácticas para la actualidad, también puede decirse lo mismo de las lecciones que podemos extraer de la ficción, tales como las ideas psicológicas descubiertas por Freud.

⁹ Ver mi artículo «Interpreting the Arts: the Patchwork Theory» en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, 1993, pp. 597-609. Para una crítica más amplia del autonomismo en referencia a sus implicaciones en la evaluación ética del arte, ver el artículo de Noel Carroll «Moderate Moralism» en *British Journal of Aesthetics* 36, 1996. Pág. 223-238.

La vinculación entre la ética y la voluntad merece un análisis más pormenorizado que será relevante para exponer la posición defendida más adelante. Sobre lo que puede ser calificado de concepción *puramente práctica* de la ética hay que indicar que, la evaluación ética del carácter de una persona se determina tanto por lo que hace como por los motivos que determinan sus acciones. Cualquier sentimiento o pensamiento que no intervenga en la motivación de las acciones es éticamente irrelevante. Los pensamientos, fantasías o deseos no son éticamente malos en sí mismos por muy obscenas, inapropiadas o corruptas que juzguemos que son las acciones que motivan, a no ser que se transmitan en acciones que expresen esos sentimientos o pensamientos.

Una persona puede ser éticamente buena pese a tener ciertos sentimientos y pensamientos, de hecho parte de su bondad ética procede de la capacidad para resistir la influencia que éstos tienen sobre su voluntad. Además, estos sentimientos y pensamientos podían haber surgido en la persona de manera pasiva, por lo que no sería responsable de ellos¹⁰.

Este punto de vista nos lleva directamente hacia la observación de problemas históricos en los que la voluntad no queda comprometida, aunque sea apropiada la valoración ética. Pero puede fallar por otras razones.

¹⁰ Esta concepción es, en esencia, kantiana, aunque el mismo Kant difiere de ella en cierto sentido. Su posición es un poco más estrecha ya que señala que sólo el deber (y no los sentimientos) puede crear acciones que tengan un valor genuinamente moral. Una lectura de esta postura señala que los sentimientos pueden operar sólo como motivos principales de la acción moralmente buena, mientras que los motivos secundarios deben ser los deberes. Ver Marcia W. Baron, *Kantian Ethics Almost Without Apology*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1996. Cap. IV. Hay que recordar que Kant sostiene que las acciones no son evaluables, sólo lo son sus máximas.

Muchas de nuestras valoraciones éticas se dirigen hacia los sentimientos personales, incluso hacia aquellos sentimientos que no forman parte de la motivación de las acciones. Supongamos que Joe es elogiado por sus amigos debido a cierto logro conseguido, pero más tarde descubre que sus amigos le guardan secretamente un profundo resentimiento y celos. Sus sentimientos no han motivado sus acciones, sin embargo, al descubrir el modo de actuar de estas personas podríamos considerarlas poco éticas. Han fallado por sus sentimientos, no por lo que hicieron o por los motivos que les impulsaron a hacerlo. Incluso pensamos mejor de gente que nos aprecia aunque sea incapaz de ayudarnos en situaciones en las que sufrimos. De hecho, mucho del vocabulario utilizado en las evaluaciones éticas se dirige, en mayor o menor medida, al enjuiciamiento de los sentimientos. Criticamos a las personas por ser groseras, insensibles, crueles o insolidarias, pero las apreciamos si son cariñosas, amigables y sensibles. Para realizar la evaluación ética del carácter es válido utilizar una concepción *práctico-afectiva* de la evaluación; una concepción que abarca no sólo a las acciones y a los motivos éticamente significativos, sino también a los sentimientos que no forman parte de la motivación. Aristóteles observa adecuadamente que el carácter virtuoso está «relacionado con los sentimientos y las acciones»¹¹. Al utilizar la concepción práctico-afectiva de la evaluación ética podemos realizar la evaluación ética de los sentimientos que la gente tiene cuando responde a las ficciones, incluso cuando no puede actuar sobre los acontecimientos ficticios descritos.

¹¹ Aristotle: *Nicomachean Ethics*. Indianápolis, Hackett, 1985, libro II, cap. 6 [en castellano, Aristóteles: *Ética Nicomáquea*. Gredos, Madrid, 1998, libro II, cap. 6].

2. Hay una objeción más radical que sostiene que la evaluación ética no tiene cabida en la valoración artística. En el mejor de los casos, las obras manifiestan una predisposición hacia los caracteres y situaciones ficticias que describen, pero esas predisposiciones no son evaluables pues están dirigidas hacia objetos imaginados; objetos que no pueden ser afectados o dañados en realidad porque no existen. Por el contrario, lo que sí es éticamente evaluable son las actitudes dirigidas a los caracteres y situaciones reales, pero las obras de arte no manifiestan actitudes hacia tales cosas, porque no las describen. En conclusión, no hay lugar para la evaluación ética del arte.

Incluso a primera vista dicha objeción es desmesurada pues no todas las obras de arte son ficción. Sin ir más lejos, la película de Riefenstahl es un documental sobre lo acontecido en Nuremberg y, por supuesto, Hitler no era un personaje de ficción. Por lo tanto, en el mejor de los casos, el argumento podría ser válido para una subclase de obras de arte. En segundo término, las actitudes dirigidas hacia estados de cosas imaginadas pueden ser valoradas también desde parámetros éticos. Consideremos a un hombre cuya vida sexual se limita a imaginar fantasías sobre violaciones, fantasías que no se producen cuando ve a mujeres en la realidad sino que ocurren sólo con mujeres que él imagina. ¿Podríamos asegurar que no hay nada que decir, desde un punto de vista ético, sobre la actitud que manifiesta en su imaginación sobre las mujeres ficticias? Obviamente lo que imagina una persona y cómo responde a esas imaginaciones juega un importante papel en el juicio ético de su carácter. El mero hecho de que la mujer imaginada no pueda ser dañada no impide que la vida interior del hombre sea juzgada éticamente, aunque de lo que se trate sea de las actitudes manifestadas en su fantasía. Nada en nuestro juicio sobre él nos obliga a asumir que lo malo de sus fantasías es que

podría actuar según ellas (supongamos que tal vez está confinado en prisión de por vida). Es éticamente condenado por lo que imagina y por cómo lo imagina, al margen de cómo obró o pudo haber obrado. Otra vez volvemos a la importancia ética de los sentimientos, pues esos sentimientos son también relevantes cuando van dirigidos hacia personas imaginadas. Además, tanto las actitudes de las personas como de las obras manifestadas hacia escenarios imaginados implican actitudes homólogas a las que poseen en su vida real, pues las actitudes se dirigen en parte hacia las clases y no sólo hacia los individuos¹². Cuando el hombre imagina a la mujer ficticia durante la violación fantaseada, la imagina como una *mujer*, esto es, como perteneciente a una clase que tiene también instancias en el mundo real. Que la imagine como «mujer» es esencial para su proyecto imaginativo. Al adoptar esa concreta actitud hacia la mujer imaginada, está asumiendo implícitamente la misma actitud hacia sus contrapartidas en la vida real, de manera que esta disposición revela algo de su actitud personal hacia las mujeres reales.

Es inevitable que pese al aparente exotismo del mundo de ficción las clases compartidas entre éste y el mundo real sean muchas, dadas las limitaciones de la imaginación humana, el interés que tenemos por la ficción, que incluye la exploración de posibilidades para reordenar el mundo ac-

¹² Es necesario hacer uso de las habilidades interpretativas para establecer cuánto inciden las cualidades de los personajes ficticios en la manifestación de las actitudes. Este puede ser un tema delicado; por ejemplo, en algunos chistes puede aparecer un personaje irlandés que representa, de modo convencional, un perfil estúpido, pero esto no tiene porque implicar ninguna categorización negativa del pueblo irlandés en general. Para un desarrollo del tema del humor, cercano a lo tratado en este ensayo, se puede cotejar mi artículo «Just Joking: The Ethics and Aesthetics of Humor» *Philosophy and Literature* 22, 1 abril 1998, pp. 51-88.

tual, y las restricciones interpretativa, que implican extraer información de trasfondo del mundo real en la interpretación de ficciones. De acuerdo con lo señalado cabe concluir que las actitudes manifestadas hacia las entidades ficticias tendrán bastantes consecuencias sobre las actitudes expresadas hacia entidades reales.

3. El juicio ético es relevante para el mérito estético de la obra de arte, pero el eticismo da una valencia equivocada a la relación: las obras pueden ser buenas precisamente *porque* violan nuestro sentido de rectitud moral. A menudo, los personajes más fascinantes de una obra son los malos, Satán en *El Paraíso Perdido* de Milton. También podemos recordar el pasaje de *El Rey Lear* en el que el ciego Gloucester pregunta a Lear: «Dost thou know me?» [«¿Me conoces?»]; y Lear responde: «I Know thine eyes well enough». [«Reconozco esos ojos perfectamente»]. «Dost thou squiny at me?» [«Y tú, ¿puedes reconocerme a simple vista?»]. «No, do thy worst, blind Cupid, Ill not love.» [«No, y eso es lo peor, ciego Cupido, pues nunca llegaré a enamorarme»]. Tal y como Lawrence Hyman escribe: «El efecto dramático requiere de nuestra desaprobación», pero Shakespeare transforma «la transformación del “shock” moral en un placer estético»¹³.

Es importante distinguir entre los personajes malvados o insensibles representados por una obra y la actitud mostrada por ésta hacia los personajes. Sólo esto último es relevante para la posición eticista. Satán es fascinante porque es malvado y hace explícito el seductor poder emanado del mal, tal y como lo muestra el poema, lo que obliga a desaprobar sus acciones. Desde luego, la representación de tales características en el personaje del poe-

¹³ Lawrence Hyman, «Morality and literature: the necessary conflict», *British Journal of Aesthetics* 24, 1984, pp. 149-155.

ma no hace de Milton un satanista. Por otro lado, aunque el poder de la malvada broma de Lear descansa sobre su profunda crueldad, parte del tema de Lear: la ostentosa insensibilidad mostrada por Lear en su desvarío va acompañada del tremendo egoísmo que le conduce al desastre, un egoísmo sobrepasado sólo por el dolor y la pérdida, transmutado en una profunda sabiduría moral. La obra representa la actitud de Lear hacia Gloucester pero no la comparte. Es cierto que determinadas obras, como *Juliette* del Marqués de Sade, no representan simplemente el mal sino que además manifiestan una clara aprobación hacia él. No hay duda de que esta obra del Marqués de Sade tiene un profundo mérito estético, al destacarse la habilidad literaria con la que la tortura sexual es representada con un fuerte atractivo erótico; pese a ello, el eticismo puede mantener de forma coherente y verosímil que la adopción por la novela de esta actitud es un defecto estético.

Bien es cierto que podría objetarse que la actitud de aprobación de la novela respecto al mal es una razón que la hace ser estéticamente buena, ya que el mal despierta nuestra curiosidad. El malvado hace y experimenta cosas que no podemos casi ni imaginar, ni siquiera entender. La habilidad de la novela de satisfacer esta curiosidad, de mostrarnos cómo es implicarse en esas acciones, es una fuente principal de mérito estético. Sin embargo, pese a quedar fascinados por las actitudes indicadas no podemos concluir que nuestro interés por ellas es estético. Nuestra fascinación por Adolf Hitler o Jeffrey Dahmer no es estética, y, del mismo modo, nuestro interés por la obra de Sade puede nacer de la curiosidad sobre los estados psicopáticos de la mente. Supongamos, sin embargo, que sentimos un interés estético por *Juliette*, debido quizá a que el interés está influido por su relación con el sistema estilístico y retórico de la obra. Lo anterior no

supondría socavar la propuesta eticista, puesto que nuestro interés estriba en ser capaz de imaginar lo que significa tener actitudes malvadas y llegar a entenderlas, lo que supone alcanzar cierta satisfacción respecto de la *representación* vívida de una actitud malvada. Pero, una vez más, la representación de una actitud por una obra, no necesita que la obra comparta esa actitud ya que la obra puede mostrar desaprobación hacia los personajes o los narradores que son representados como malvados. Además, si, tal y como la objeción señala, se despierta nuestra curiosidad, tenemos un interés cognoscitivo en no ver la aprobación del mal, puesto que tal aprobación implicaría que hay algo bueno en aquella actitud que sabemos malvada.

Algunos argumentos a favor del eticismo

Por supuesto existen muchas más objeciones y argumentos abiertos opuestos al eticismo (algunos de los cuales tocaremos posteriormente) pero con los expuestos hasta el momento es suficiente para poder avanzar en la exposición.

Llegados a este punto, la cuestión es dilucidar por qué debe ser defendido el eticismo. Parte de la respuesta reside en su congruencia respecto de nuestra consideración de los juicios estéticos, ya que despreciamos las obras por su insensibilidad, su crudeza moral, su falta de integridad o su celebración de la crueldad. Pero es la marca de una tesis filosófica interesante que mientras unos la encuentran obviamente verdadera, otros la encuentran obviamente falsa. Para bien y para mal, el eticismo es una tesis filosófica interesante, así que estaría bien encontrar argumentos a su favor.

1. George Dickie ha desarrollado un argumento sencillo a favor de la propuesta eticista: la visión moral de una obra de arte es una parte (esencial) de esa obra y cualquier declaración sobre una parte (esencial) de una obra de arte es una declaración estética sobre dicha obra, de lo que se deduce que una declaración sobre la visión moral de una obra es una declaración estética sobre la obra¹⁴.

Ahora bien, no es cierto que cualquier declaración sobre una parte esencial de una obra sea una declaración estética sobre ella. Por ejemplo, para un poema determinado puede ser esencial estar compuesto de unas palabras determinadas y que éstas contengan exactamente las letras que poseen. Así pues, si es cierto de un poema que tiene tantas letras «e» como letras «c» este es un hecho esencial del poema. Sin embargo ello no es una declaración *estética* entorno a la obra, ya que no juega un papel estándar en nuestra apreciación sobre ella¹⁵. Del mismo modo consideremos una estatua tallada en piedra caliza, para la que es

¹⁴ George Dickie «The Myth of the Aesthetic Attitude» en *Philosophy Looks at the Arts*. Ed: Joseph Margolis. Philadelphia, Temple University Press, 1987. También ver en George Dickie, *Evaluating Art*. Philadelphia, Temple University Press, 1988. Cap: VII. Aquí Dickie suscribe las derivaciones cognitivas del eticismo, que yo trataré más tarde. Coloco «esencial» entre paréntesis aunque Dickie presenta el tema sin decirlo explícitamente, pero aboga por ello al utilizar el ejemplo de una novela; su argumentación queda reforzada al hacer uso de la expresión.

¹⁵ Por supuesto no deseo negar que en algunos poemas este hecho juega un papel básico a la hora de apreciarlos. Por ejemplo, si un poeta desea demostrar su habilidad escribiendo un poema que contenga exactamente el mismo número de cada letra del alfabeto, pero al final no tuviera ese rasgo podría dar lugar a una mala muestra artística. Así pues, en algunos casos inusuales, el número de letras en un poema podría ser estéticamente relevante. Pero el argumento de Dickie requiere que *siempre* sea verdad que sean estéticamente relevantes.

esencial estar compuesta de conchas pertenecientes a antiguas criaturas marinas trituradas y compactadas. Mientras la textura y el color sí son relevantes para la valoración estética, el hecho de que esté formada de conchas trituradas no lo es, puesto que este hecho no juega normalmente ningún papel en su apreciación como obra de arte. Así pues, una de las premisas sobre las que descansa el argumento de Dickie es falsa.

2. Quizás el más influyente oponente del eticismo haya sido el formalismo¹⁶. Sin embargo, David Pole ha argumentado que el eticismo no sólo es compatible con el formalismo, sino que ha intentado demostrar cómo el eticismo se deriva del formalismo. Pole mantiene que la inmoralidad de una obra de arte es un defecto formal, por tratarse de un tipo de incoherencia interna. Si una obra de arte presenta una mala visión moral ésta distorsionará lo representado. Por tanto, a veces la obra tiene una carencia intrínseca y por lo tanto «algún aspecto (de la obra) choca, en virtud del resto, con lo que creemos un derecho a exigir». El choque indicado es una incoherencia en la obra y, en ese sentido, un defecto que el formalismo tendría que reconocer como tal¹⁷.

Si una obra es moralmente corrupta se sigue que distorsiona algo y, de esa manera, choca contra cierta verdad sobre el mundo. No obstante, de ello no se deduce que tenga que chocar con algo en la obra, porque puede ser sistemáti-

¹⁶ Se puede hallar un ejemplo en el libro de Monroe Beardsley: *Aesthetics*. Indianápolis, Hackett, 1981. Aunque sólo ataca directamente el moralismo (pp. 564-567) parece claro, por lo señalado en la página 457, que el criterio moral no es parte de las razones objetivas, que él cree que especifican exhaustivamente la evaluación estética.

¹⁷ David Pole: «Morality an the Assessment of Literature» en su libro *Aesthetics, Form and Emotion*. London, Duckworth, 1983, pp. 49-50.

camente inmoral. Por ejemplo, *El Triunfo de la Voluntad* se mantiene coherente debido a su celebración ofensiva del Nazismo. En conclusión, la derivación formalista que Pole efectúa del eticismo falla¹⁸.

3. Wayne Booth mantiene una posición próxima a Hume cuando señala que la valoración literaria es semejante a un acto de amistad, en el que el autor implicado en la obra es evaluado como un amigo conveniente. Un buen amigo puede tener diferentes cualidades meritorias (ser inteligente, buen compañero, divertido, etc.) de las cuales algunas pueden ser éticas, como por ejemplo: ser de confianza, sensible o amable. De esta manera, cuando valoramos a una persona como amiga estamos, entre otras cosas, valorando su carácter ético. Un carácter que se muestra en el caso del autor implícito en la obra literaria que lo manifiesta¹⁹.

Este tipo de aproximación tiene su mérito y capta bien la estructura del eticismo, sin embargo está pobremente equipada para ocuparse de ciertas películas hollywoodenses, cuyo estilo impersonal e industrial no puede transmitir a los espectadores la sensación de firma de autor o autores pero cuya posición ética puede incitar su condena estética.

¹⁸ Dickie realiza una crítica paralela en «The Myth of the Aesthetic Attitude» en *Philosophy Looks at the Arts*. Ed: Joseph Margolis. Philadelphia, Temple University Press, 1987, p. 113.

¹⁹ Podemos encontrar en *Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams. Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, 1971, p. 321. la referencia a Hume en la que éste indica, dentro de *La Norma del Gusto*, que «elegimos a nuestro autor favorito como a nuestros amigos». También se puede ver Wayne Booth: *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley, University of California Press, 1988. En especial caps. VII y VIII.

La aproximación también es afín a una de las objeciones consideradas anteriormente, ya que el autor implícito es más un constructo ficticio contenido en el texto que descrito por él. Si personajes ficticios, como Satán o Lear, resultan interesantes por tener una moral débil, el carácter ficticio y corrupto de un autor también puede ser interesante, de forma que el valor estético de la obra aumenta. Por tanto, apelar al carácter de los seres ficticios no le proporciona ninguna razón a la posición eticista.

4. Un argumento mucho más prometedor puede extrapolarse de los puntos de vista defendidos por Richard Eldridge y Martha Nussbaum. Para Eldridge el auto-entendimiento moral de una persona no puede ser captado íntegramente por teorías generales, sino que debe ser desarrollado y sostenido por una toma de conciencia de la relación existente entre su historia y la historia de otras personas. Una toma de conciencia que la literatura está peculiarmente bien ubicada para articular y expandir: «lo único que podemos hacer, en algunas ocasiones, es intentar encontrarnos a nosotros mismos en narraciones sobre el desarrollo de las personas»²⁰. También para Nussbaum la moralidad es cuestión de apreciación de casos concretos, y, la literatura puede refinar nuestra toma de conciencia sobre las particularidades morales, mientras que elude los fallos de comprensión contenidos en la filosofía. Por ese motivo «para mostrar la fuerza y la verdad del enunciado aristotélico que señala que “la decisión reside en la percepción” necesitamos, uniéndonos a un perfil filosófico o insertándonos en él, de los textos que

²⁰ Richard Eldridge: *On Moral Personhood: Philosophy, Literature, Criticism and Self-Knowledge*. Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 20.

muestran la complejidad, la indeterminación y la clara *difficultad* de la opción moral»²¹.

Esta concepción de la literatura como filosofía moral sugiere un argumento cognitivista a favor de los eticistas: es un valor estético para una obra que nos ilumine sobre algún estado de cosas y la literatura puede ofrecer a la realidad moral conocimientos más profundos y precisos de lo que lo puede hacer cualquier forma cultural, por lo tanto, los conocimientos morales emanados de las obras literarias aumentan su valor estético.

De todo lo dicho hasta aquí hay mucho que merece ser guardado y acumulado para ofrecer una defensa exitosa del eticismo y, esto es precisamente lo que intentaré hacer en lo que sigue. Bien es cierto que el argumento descansa sobre un particularismo moral que niega la existencia de cualquier principio moral general e informativo. Si este punto de vista es rechazado, tal y como creo que debería ocurrir²², la idea de que la literatura es la culminación de la filosofía moral se vuelve menos convincente. Incluso si las afirmaciones de la literatura se volvieran más modestas, aún podríamos continuar solicitando una explicación de por qué los conocimientos aportados por la literatura son estéticamente relevantes.

A veces las obras de arte resultan interesantes e informativas como documentos sociales pero, el hecho de que de ellas se pueda aprender mucho sobre las actitudes y circunstancias de su tiempo, no las hace *ipso facto* estéticamente mejores. Por ejemplo, uno puede aprender mucho sobre las políticas agrícolas de la época victoriana a través de *Tess*, así como de los modos y prácticas de la caza de ba-

²¹ Martha Nussbaum, «Flawed Crystals: James's *The Golden Bowl* and Literature as Moral Philosophy» en *New Literary History* 15, 1983, p. 43.

²² Ver mi artículo «Moral Pluralism» en *Philosophical Papers* 22, 1993, pp. 17-40.

llenas durante el siglo XIX, al leer la informativa *Moby Dick*. Asimismo, las fotografías y películas antiguas son muy valiosas como fuentes documentales de sus tiempos, pero estos valores cognoscitivos, por sí, no tienen porque hacer de estos objetos mejores obras de arte. Por lo tanto, la explicación cognitivista debe complementarse para dar cuenta de las condiciones en las que las ventajas cognoscitivas son estéticamente relevantes²³.

El argumento de la respuesta merecida

El eticismo es una tesis entorno a la manifestación de ciertas actitudes mostradas por la obra pero, ¿en qué consiste esa manifestación de actitudes? Es obvio que las obras

²³ Richard W. Miller en su artículo «Truth in Beauty», en *American Philosophical Quarterly* 16, 1979, pp. 317-325, defiende que la verdad a veces tiene relevancia estética ya que «algunos objetivos estéticos de ciertas obras incluyen, apropiadamente, la combinación entre la representación verdadera de un aspecto concreto de la realidad con otras virtudes exclusiva e irrefutablemente estéticas» (p. 319). La existencia de verdades éticas ofrece una defensa cognitivista de importancia dentro de unas concretas condiciones de la representación de verdades éticas para el valor estético. La propuesta de Miller es importante puesto que intenta destacar abiertamente la importancia del problema. Además, su estrategia comparte algunas características avanzadas en el actual ensayo, no obstante difiere de manera relevante al apelar directamente a la verdad, en vez de a las respuestas merecidas. Sin embargo, dado mi énfasis en el hecho de que no es la verdad de las ideas *per se* lo que es estéticamente relevante, sino la manera de expresarse, su aproximación parece conducir al resultado de que si las visiones inmorales, como puede ser el sexismo de Baudelaire, están bien expresadas en los poemas, entonces su inmoralidad no constituye ningún defecto estético (p. 322). Por lo tanto, y de acuerdo con los argumentos que mostraré posteriormente, la posición defendida por Miller es incompatible con el eticismo.

prescriben la imaginación de determinados acontecimientos, por ejemplo: una película de terror puede prescribir la imaginación de unos adolescentes atacados por un monstruo, así como *Juliette* determina la imaginación de los actos de tortura sexual que ocurren. Tal vez lo que resulta menos obvio es que las obras también prescriben ciertas respuestas a esos acontecimientos ficticios, de manera que la música incidental y atonal de las películas de terror nos determina para reaccionar con miedo ante los sucesos representados, de igual manera *Juliette* invita al lector a encontrar en las torturas sexuales un atractivo erótico, a sentirse despierto ante ello, entretenerse con las contorsiones descritas, admirar la complejidad de su realización, etc²⁴. Así pues, la actitud de aprobación que exhibe *Juliette* hacia la tortura sexual se manifiesta en la respuesta que prescribe a sus lectores hacia ese tipo de torturas. Las actitudes de las obras se manifiestan en las respuestas que prescriben a su audiencia.

Para construir esta afirmación correctamente es importante evitar la siguiente objeción: considérese una novela que prescribe a sus lectores divertirse con el sufrimiento inmerecido de un personaje pero que lo hace para resaltar la facilidad con la que el lector puede ser seducido por respuestas crueles. Entonces, aunque se prescriba una respuesta (divertida), la obra puede manifestar una actitud muy diferente, ya que puede desaprobar la facilidad con la que so-

²⁴ La noción de sentimientos prescritos imaginados se encuentra en Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Harvard University Press, 1990, cap. 7.2. La idea de que los sentimientos reales pueden ser prescritos se defiende en el artículo de Richard Moran: «The Expression of Feeling in Imagination» en *Philosophical Review* 103, 1994, pp. 75-106. Quiero reconocer mi deuda con Moran a la hora de dilucidar ciertos puntos concretos de esta sección.

mos moralmente seducidos. Por tanto, la manifestación de actitudes es totalmente diferente e independiente de la prescripción de las respuestas.

Lo que revela esta objeción es que tanto las prescripciones como las actitudes, clasificadas jerárquicamente, hacen que las prescripciones situadas en un orden más elevado tomen al orden inferior como sus objetos. Así pues, mi diversión entorno al sufrimiento de los personajes puede estar prescrita, sin embargo, existe un orden más elevado de prescripción que hace que esta diversión sea considerada como insensible y por tanto no merecida. El conjunto de prescripciones producidas por una obra debe ser examinado para descubrir qué actitudes manifiesta. Hay que tener presente que las prescripciones individuales situadas fuera de contexto pueden despistarnos sobre las actitudes de la obra. Como siempre, la aplicación de principios éticos requiere captar las sutilezas interpretativas y los factores contextuales. En adelante, hablar de prescripciones debería ser interpretado como un modo de implicar a todas las prescripciones relevantes producidas por una obra sobre los acontecimientos ficticios.

Sin duda alguna, podemos aplicar ampliamente la afirmación de que las obras prescriben ciertas respuestas respecto de los acontecimientos descritos. Por ejemplo, *Jane Eyre* prescribe la imaginación en torno a la relación amorosa establecida entre Jane y Rochester, así como también nos prescribe admirar la fortaleza de Jane, desear cosas buenas para ella, desear que salga de la situación apremiante en la que se encuentra, ser atraído por la relación como si fuera un ideal amoroso, etc.

Comentarios semejantes se aplican a la pintura, al cine y a otras artes representacionales. La música sin texto puede verse también afectada por la crítica eticista, siempre y cuando seamos capaces de adscribir una situación con

propiedad a la música, así como a una respuesta prescriptiva. Si las sinfonías de Shostakovich son una protesta musical contra el régimen estalinista, podremos evaluarlas éticamente.

La noción de respuesta debe entenderse en sentido amplio, que cubra un gran abanico de estados dirigidos a los personajes y los sucesos representados, que incluya el placer hacia algo, el sentimiento de una emoción hacia ello, divertirse por ello y desear algo respecto a ello —querer que siga o que pare, querer saber qué pasa después. Estos estados son característicamente afectivos, incluso algunos de manera esencial, como lo son el placer y las emociones, mientras que en otros casos, como el deseo, no requieren ser sentidos aunque generalmente lo sean.

Las respuestas no son simplemente imaginadas. Por ejemplo, *Juliette* pide que encontremos atractivamente eróticos los acontecimientos ficticios contenidos en la obra, que nos sintamos entretenidos por ellos, que los disfrutemos, en definitiva, que admiremos ese tipo de actividades. Así pues la novela no sólo presenta acontecimientos imaginados, sino que también muestra un punto de vista sobre ellos a partir de una perspectiva constituida, en parte, por los sentimientos, las emociones y los deseos reales que se le piden al lector hacia los acontecimientos meramente imaginados. En tanto que la noción de respuesta incluye cosas como el disfrute y el entretenimiento, es evidente que algunos tipos de respuesta son reales, no sólo imaginadas.

Algunos filósofos han negado que seamos capaces de sentir emociones reales hacia sucesos ficticios, pero yo creo que hay buenas razones para defender que sí es posible²⁵.

²⁵ Para defender que se pueden tener emociones hacia acontecimientos simplemente imaginados ver Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*

Aunque una obra pueda prescribir una respuesta, esto no significa que tenga éxito en merecerla, ya que puede darse el caso de que una novela de terror no de miedo, una comedia no sea divertida o una obra de suspense no cree *inquietud* en el espectador. Esto no sólo quiere decir que el miedo, la diversión y el suspense no afecten al público, sino que se podría añadir que son inapropiados. Así pues, la cuestión es si la respuesta prescrita es merecida, si es apropiado o no responder de acuerdo al modo en el que la obra prescribe. Si tengo miedo de una pobre víctima de una película de terror porque siento cierta semejanza entre ella y un atiguo agresor, entonces mi miedo es inapropiado. De manera semejante, mi admiración por cierto personaje de una novela puede criticarse si se basa en una mala interpretación de lo que hizo en la historia. Es evidente, entonces, que las respuestas prescritas están sujetas a criterios evaluativos.

Algunos de estos criterios son éticos. Como ya se indicó anteriormente, las respuestas fuera del contexto artístico están sujetas a evaluación ética. Puedo criticar a alguien por sentir placer ante el dolor de otra persona, por divertirse de forma sádica, por sentirse enfadado con alguien cuando no le ha hecho nada malo o por desear el mal. Lo mismo puedo hacer cuando las respuestas se dirigen hacia acontecimientos ficticios ya que son respuestas reales y no sólo imaginadas. Si sentimos un placer verdadero o nos divertimos ante la exhibición de sadismo cruel contenido en una novela, se nos ve bajo una mala luz y se

or paradoxes of the Heart. New York, Routledge, 1990, pp. 60-88. Traducción al español de Gerard Vilar, *La Filosofía del horror o paradojas del corazón*, Madrid, Antonio Machado, 2007. Ver también Patricia Greenspan: *Emotions and Reasons: An Enquiry into Emotional Justification*. New York, Routledge, 1988, parte I.

refleja cierto estado enfermo en nuestro carácter ético, por lo que podremos ser criticados por responder de tal manera.

Si una obra prescribe una respuesta inmerecida está fallando en su objetivo interno y esto es un defecto. Sin embargo no todos los defectos hallados en las obras de arte son estéticos. Por ejemplo, respecto a su transporte a las exposiciones, muchas de las pinturas de Tintoretto son muy malas pues son demasiado grandes y frágiles, por lo que sólo pueden transportarse asumiendo un gran riesgo. Obviamente esto no es un defecto estético. El fracaso de una respuesta prescrita de ser merecida, ¿es un fallo *estético* (es decir, es un defecto de la obra *quo* obra de arte)? Es evidente que sí en muchos géneros artísticos, como en las películas de suspense que no cumplen la expectativa de inquietar al espectador, en las tragedias que no hacen sentir temor y compasión por sus protagonistas, en las comedias que no entretienen o en los melodramas que no transmiten tristeza ni pena. En todos los casos hay un fracaso estético. Otras obras situadas fuera de estos géneros, pero con prescripciones similares, también son fallidas si las respuestas no son merecidas. En general es una mala obra de arte la que nos aburre y no nos proporciona ningún disfrute. No nos importa tanto si se da una respuesta sino de qué tipo de respuesta se trata (cuáles son sus cualidades). El humor puede ser grosero, nada imaginativo o llano, pero también puede ser revelador, profundo e inspirado. La crítica estética de una obra como manipuladora, sentimental, insensible o grosera se basa en una mala adecuación entre la respuesta que la obra obliga al lector a sentir, y la respuesta que la presentación de la situación ficticia se merece.

Las respuestas prescritas ganan importancia estética si destacamos que gran parte del valor artístico se deriva del desarrollo de un modo afectivo de cognición, derivado de

la manera en la que las obras nos enseñan, no ofreciéndonos conocimiento meramente intelectual, sino haciéndonos interiorizar. El contenido de esta enseñanza no es sobre cómo es el mundo sino que puede llegar a revelar nuevas concepciones del mundo a la luz de cómo experimentemos nuestra situación, puede enseñarnos nuevos ideales, así como impartir nuevos conceptos y capacidades discriminatorias (al haber leído a Dickens podemos reconocer a todos los Micawbers del mundo). Interiorizamos este conocimiento haciéndolo vívidamente presente, preparándonos para reordenar nuestros pensamientos, sentimientos y motivaciones. Todos sabemos que vamos a morir, pero una gran obra de arte nos puede llevar a hacer ese pensamiento completamente nuestro, hacerlo presente vívidamente. Podemos pensar el universo como desprovisto de sentido transcendental, pero es *Esperando a Godot* lo que hace ese pensamiento concreto y real. Podemos creer en el valor del amor y ver en *Jane Eyre* un ejemplo inolvidable de ese ideal.

Desde la perspectiva cognitivo-afectiva del valor del arte, será de relevancia estética que las respuestas prescritas sean merecidas, puesto que tales respuestas constituyen un punto de vista cognitivo-afectivo sobre los hechos representados. Dichas respuestas no son simplemente afectivas sino que incluyen un componente cognitivo dirigido hacia un estado de acontecimientos y cosas, bajo conceptos evaluativos²⁶. Prescribiendo nuestro entretenimiento, disfrute y excitación por las escenas de tortura sexual, *Juliette* aspira a que apro-

²⁶ Para una perspectiva cognitivo-evaluativa de las respuestas ver Patricia Greenspan, *Emotions and Reasons: An Enquiry into Emotional Justification*. New York, Routledge, 1988. Así como el artículo de Robert C. Roberts: «What an Emotion Is: a Sketch» en *Philosophical Review* 97, 1988, pp. 183-209; y el artículo de Elijah Millgram: «Pleasure in Practical Reasoning» en *Monist* 76, 1993, pp. 394-415.

bemos los hechos descritos, que pensemos en ellos como algo deseable y que por tanto evaluemos así hechos de esa clase.

Estas observaciones pueden incorporarse a un argumento en favor del eticismo. La manifestación de una actitud en cierta obra es cuestión de las respuestas prescritas dirigidas hacia los acontecimientos descritos. Si estas respuestas no fuesen merecidas, por ser no éticas, haríamos bien en no responder de la manera prescrita. Las razones que tenemos para no responder del modo prescrito por la obra es un fracaso para ésta, ya que las respuestas prescritas por la obra son estéticamente relevantes. Así pues, el hecho de que tengamos razones para evitar responder de acuerdo a lo prescrito puede considerarse como un fracaso de la obra de arte, es decir, es un defecto estético. En conclusión, la manifestación de una actitud mala éticamente, por parte de la obra, es un defecto estético de ésta. De ahí también se desprende que la manifestación de una actitud ética encomiable, mostrada por una obra, es un mérito estético de dicha obra de manera que tendremos razones para adoptar la respuesta prescrita que sea éticamente encomiable. Así pues, el eticismo es verdad.

Como ilustración establezcamos el ejemplo de una comedia que presenta determinados hechos divertidos (lo que supone prescribir una respuesta divertida hacia ellos), pero si estos acontecimientos son divertidos por contener una crueldad despiadada, entonces tenemos razones para no divertirnos. Por tanto, el humor falla, lo que conlleva un defecto estético de la obra.

Si una obra prescribe nuestro disfrute, como casi todo el arte hace en alguna medida, pero si se supone que disfrutaremos, por ejemplo, de un sufrimiento gratuito, entonces podemos rechazar la diversión y por tanto la obra fallará en sentido estético. De igual forma, si una obra

busca que nos compadezcamos de algunos personajes, pero ellos son indignos de la compasión debido a sus acciones viciosas, tenemos fuertes razones para no compadeecerles, lo cual supondrá que la obra será estéticamente fallida. Por el contrario, si el humor de la comedia es revelador, y nos libera de las estrechas fronteras de los prejuicios, y es capaz de ayudarnos a ver una situación desde una perspectiva moral diferente y mejor, ofreciendo una respuesta adecuada a la nueva situación, estamos en disposición de adoptar la respuesta prescrita. La obra posee un éxito estético. Comentarios similares se aplican a todo el espectro de respuestas prescritas por la obra, tales como la admiración hacia los personajes, enfadarse con ellos, querer cosas para ellos, etc.

El argumento de la respuesta merecida capta lo que es plausible de los dos argumentos anteriores, pero evita caer en sus trampas. Si una obra prescribe ciertas actitudes éstas deberían estar suficientemente diseñadas como para justificar, de manera acreditada, la existencia de un autor implicado, lo que explicaría por qué el argumento parece plausible. La argumentación de la respuesta merecida tiene la ventaja de evitar los problemas provenientes de tomar como básico al autor implicado en la argumentación eticista. Del mismo modo, al utilizar sobre el arte un punto de vista cognitivo-afectivo el argumento cognitivista no es rechazado sino incorporado a la argumentación general.

El arte puede enseñarnos qué es lo éticamente correcto, pero la importancia estética de esta enseñanza sólo queda garantizada cuando la obra lo muestra en las respuestas prescritas por ella en torno a los acontecimientos narrados. Si asignamos a una novela la afirmación de que cierto tipo de amor comprometido corresponde a un ideal, esto no hará mucho por su valor estético, pero *sentir* la atracción de aquel ideal incorporado en una relación particular es la ex-

celencia central y vital de muchas novelas, incluyendo a *Jane Eyre*.

Objeciones al argumento

1. La argumentación no apoya al eticismo. Decir que una respuesta prescrita es inmerecida es decir que la obra no engancha emocionalmente. Esto supone que el fallo de la obra es resultado de su fallo al implicar emocionalmente y no de su corrupción ética. De hecho si a pesar de su corrupción ética la obra engancha emocionalmente, su pobreza ética no debe considerarse como un defecto estético.

Esta objeción reconstruye mal el argumento, incluso respecto a las respuestas que son emociones. Una obra puede enganchar emocionalmente aún cuando no lo merezca, por ejemplo, cuando nos manipula haciéndonos sentir un tipo de compasión que sabemos es mero sentimentalismo. Sólo las emociones merecidas son válidas para la argumentación. Se trata de que lo relevante es la emoción merecida y las razones éticas son en parte constitutivas de que la emoción sea merecida; por lo tanto, los valores éticos juegan un papel directo a la hora de determinar si la obra es estéticamente defectuosa.

2. El argumento posee una estructura poco sólida ya que comienza con una afirmación sobre el mérito ético y termina con una afirmación sobre el mérito estético, lo que hace que caiga en una falacia al desplazarse equívocamente desde una razón ética a una estética, ya que no hay otro modo de realizar dicha transición.

No hay lugar a dudas, la idea que impulsa esta transición es que si las respuestas prescritas son merecidas enton-

ces son estéticamente relevantes, reconociendo que los criterios éticos están entre los criterios relevantes para determinar si son merecidas. Se trata de una afirmación sustantiva que ha sido defendida apelando al lenguaje de la crítica artística, así como una afirmación del valor del arte como modo afectivo de cognición.

3. Los defectos estéticos de una obra no pueden reducirse al fracaso de las respuestas prescritas. Mientras algunas obras prescriben claramente respuestas otras no necesitan hacerlo o podrían fallar en otros aspectos en los que no hay una respuesta concreta prescrita.

La idea es correcta, pero la defensa eticista no requiere que todos los defectos estéticos se deriven del fallo al prescribir las respuestas; es bastante establecer con certeza que algunos defectos estéticos se producen por este motivo.

4. Las obras podrían prescribir respuestas que no son estéticamente relevantes. El retrato de un rey podría confeccionarse para transmitir admiración y respeto hacia el monarca o una obra religiosa podría buscar realzar la reverencia religiosa del espectador, pero estas respuestas son estéticamente irrelevantes, por lo que el eticismo descansa sobre una premisa falsa.

No es así. Una pintura no es sólo (o incluso) un objeto bello ya que busca comunicar pensamientos y sentimientos complejos sobre su contenido y conformar una perspectiva individual sobre el objeto representado. Por tanto, una pintura no es sólo una representación sino que también puede encarnar un modo de pensar sobre su contenido cargado de afectividad, y la perspectiva sobre el contenido es relevante para nuestro interés estético por la obra. Concluyendo, si una pintura no tiene éxito al hacer merecida la respuesta

prescrita, entonces falla en una dimensión de la excelencia estética.

5. Por último, hay que señalar que el argumento descansa en la afirmación de que la respuesta real, y no sólo la imaginada, puede darse a partir de las ficciones. Esta idea respecto a las respuestas emocionales, ha sido refutada por algunos filósofos al argumentar que ciertas emociones no pueden dirigirse realmente hacia entidades ficticias²⁷. Por lo tanto, el eticismo descansa sobre principios discutibles, de manera que la suerte de esta tesis es rehén de su verdad.

El argumento de las respuestas merecidas ha sido estructurado apelando a las emociones verdaderas hacia las ficciones. He podido sostener esto porque definiendo que dichas emociones pueden ser tenidas, efectivamente, hacia las ficciones y porque el argumento funciona bien con esa idea. Sin embargo para que el argumento funcione no es esencial apelar a emociones reales. Llamaremos *Realismo Emocional* a la tesis según la cual las emociones verdaderas pueden ser creadas a partir de la ficción y, por el contrario, llamaremos *Irrealismo Emocional* a la tesis que niega la posibilidad de tales emociones. Existe una clase de respuestas, de placer o displacer, dirigidas a las ficciones que ambas posiciones aceptan como verdaderas. Es evidente que uno puede sentir disfrute o displacer derivado de acontecimientos ficticios; por ejemplo, alguien puede disfrutar de la felicidad (ficticia) mostrada al final de la novela *Jane Eyre*. Tampoco es muy discutible la idea de que

²⁷ Ver Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Harvard University Press, 1990, pp. 241-255. Ver también Gregory Currie, *The Nature of Fiction*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990, cap. V.

existen otras respuestas reales hacia la ficción: por ejemplo, no tengo que realizar ninguna comprobación sobre si una historia es ficticia o no, para saber si me divierte realmente o sólo imagino que me divierte, de igual manera no tengo la necesidad de cotejar si describe hechos reales para saber si me siento indignado por ellos²⁸. La disputa entre los realistas y los irrealistas es sobre la existencia real de una clase concreta de respuestas, las emociones, y, principalmente, sobre la realidad de la compasión y el miedo dirigidos a las ficciones.

El eticismo puede ser defendido plenamente apelando a las respuestas señaladas, cuya realidad es relativamente indiscutible, puesto que las respuestas incluyen tanto el placer como el displacer, siempre presentes en nuestras respuestas a las ficciones. Y puesto que una persona puede ser criticada por aquello que considera placentero o desagradable. Alguien que disfruta imaginando el sufrimiento puede ser condenado por tal respuesta. Por lo tanto, el placer y el displacer sentido hacia las ficciones, son la única clase de respuestas cuya realidad alguien necesita suponer para defender exitosamente el eticismo.

Más aún, apelar a respuestas reales ha servido para evitar la objeción que destaca que las respuestas del espectador son meras imaginaciones, por lo que el espectador no puede caer en falta ética ya que sólo imagina las respuestas, no las tiene realmente. Sin embargo, la afirmación que asegura que las respuestas imaginadas no son éticamente valorables puede ser rechazada totalmente.

Ciertas respuestas imaginadas pueden fundamentar la crítica ética, especialmente cuando son compulsivas, vívi-

²⁸ Ver Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York, Routledge, 1990, pp. 60-88.

das o están totalmente unidas, por diferentes vías, a quienes las imaginan, porque pueden ser profundamente expresivas del carácter moral de quienes las imaginan; por ejemplo, el violador fantasioso, comentado anteriormente, podría ser éticamente criticado aunque sólo se excitase por escenarios imaginados. Así pues, los irrealistas emocionales pueden secundar el eticismo sobre la base de que las personas pueden ser condenadas por sus respuestas meramente imaginadas²⁹. Aún es más, tal y como acabamos de indicar, las obras que manifiestan cierta actitud hacia entidades ficticias también manifiestan implícitamente las mismas actitudes hacia las entidades reales de esa clase. Si leemos esto en términos de respuestas imaginadas prescritas, el irrealista puede sostener que si las obras prescriben una respuesta imaginada hacia ciertas entidades ficticias, entonces, de igual manera pueden prescribir implícitamente una respuesta real hacia las entidades reales. Puesto que nadie niega que las respuestas emocionales reales no puedan dirigirse a entidades reales, el irrealista sostendrá que las obras de arte están estéticamente debilitadas en virtud de la condena moral de las emociones implícitas dirigidas a estados de cosas reales³⁰. Por lo tanto, para el éxito de la argumentación de la respuesta merecida no es esencial que el realismo emocional sea verdad; los irrealistas emocionales pueden y deben darla también por buena.

Así pues, el argumento de la respuesta merecida permanece en pie y la verdad del eticismo muestra que la ética y la estética están entrelazadas. Mientras los que han supuesto

²⁹ En este punto reconozco mi deuda con Kendall Walton. Ver su artículo «Morals in Fiction and Fictional Morality» en *Proceeding of the Aristotelian Society*. Suplemento, vol. 68, 1994, pp. 27-50, por una discusión irrealista de la crítica ética del arte.

³⁰ Debo este punto a Jerrold Levinson.

que forman una unidad han sobreestimado su cercanía, los dos dominios evaluativos han demostrado estar más fuerte y sorprendentemente interconectados de lo que muchos creían posible³¹.

³¹ Quiero agradecer a Noël Carroll, Jerrold Levinson, Richard Moran, Alex Nelly, Monique Roelofs, Kendall Walton y Nick Zangwill sus numerosos y útiles comentarios de este ensayo. También quiero dar las gracias a los participantes en el Congreso Nacional de la Sociedad Americana de Estética de 1994, ante quienes pude exponer una versión anterior de este ensayo.