

Eticismo

Este ensayo argumenta que la crítica ética del arte es una actividad estética legítima. Para ser más exactos, defiende un punto de vista que llamo “eticismo”. El eticismo es la tesis de que la evaluación ética de lo manifestado por obras de arte es un aspecto legítimo de la evaluación estética de esos trabajos, de forma que si un trabajo manifiesta elementos éticos reprobables, por ese lado habría fallado estéticamente; pero si la obra manifiesta elementos éticos admirables estaría, en ese aspecto, estéticamente lograda.

Esta tesis necesita aclaración. El principio eticista es pro tanto, esto es, sostiene que una obra es estéticamente exitosa (o fallida) si manifiesta elementos éticos admirables (o reprobables). El argumento puede ser explicado así: manifestar elementos éticamente admirables le da mayor mérito a un trabajo, mientras que manifestar elementos éticamente reprobables le resta. El eticista no sostiene que manifestar elementos éticamente admirables es necesario para que una obra sea estéticamente buena: puede haber obras buenas, e incluso geniales, que estén éticamente fallidas. Algunos ejemplos son el ciclo del Anillo de Wagner, que está marcado por el antisemitismo mostrado en el *Nibelung*; algunos de los poemas de T.S. Eliot, como *Sweeney among the Nightingales*, que también están marcados por el antisemitismo; y la impresionante película propagandística de Leni Reifenstahl, *The triumph of the will*, muy errada en su adulación de Hitler. La tesis tampoco sostiene que manifestar elementos éticos admirables basta para que una obra sea estéticamente buena: hay trabajos como *Uncle Tom's cabin*, de Harriet Beecher Stowe que, aunque muestra actitudes éticas admirables, son de muchas maneras poco inspiradas y decepcionantes. El eticista puede negar estos llamados de necesidad y suficiencia, porque sostiene que hay una pluralidad de valores estéticos, entre los que el valor ético de la obra de arte es sólo uno. Así que, por ejemplo, una obra de arte puede ser juzgada como estéticamente buena *siempre y cuando* sea hermosa, esté formalmente unificada y sea muy expresiva, pero estéticamente mala en tanto que trivializa los problemas que maneja y manifiesta actitudes éticamente reprobables. Así, necesitamos hacer un juicio *a fin de cuentas* que balancee estos méritos y deméritos estéticos entre sí para determinar si la obra es, a fin de cuentas, buena. Y no debemos suponer que existe algún tipo de método mecánico que determine automáticamente si el juicio final es verdadero; los juicios generales son los que, de forma plausible, pueden resistir cualquier codificación mediante principios aplicados de manera mecánica. Este tipo de juicios *pro tanto* y *a fin de cuentas* son comunes en otros campos de evaluación, en particular los morales.

La noción de lo estético adoptada aquí debe ser analizada a grandes rasgos. En un sentido reducido, las propiedades de valor estético son aquellas que generan algún tipo de gusto o disgusto sensitivo u obtenido mediante la contemplación. En este sentido, la belleza, la elegancia, la gracia y sus contrarios son propiedades de valor estético. Sin embargo, el sentido que adoptamos aquí es más amplio: A lo que me refiero con “valor estético” es al valor de un objeto, como obra de arte, o sea su valor artístico. Este significado más amplio es requerido, pues no todo lo valioso de un objeto como obra de arte es estrictamente estético. Además de la belleza de una obra, podemos también admirar su perspectiva cognitiva (sujeta, como veremos, a ciertas condiciones), la forma en que expresa alegría, el hecho de que es profundamente emocionante, etc. Pero, este sentido más amplio de lo estético no significa que ya cualquier propiedad de una

obra de arte sea estética. Grandes obras de arte tienen otras propiedades que no son sus valores como obra de arte: pueden valer por el tiempo que se les invirtió, como símbolos de estatus, etc.

La noción de que la obra manifieste cierta actitud depende de cómo la obra revela elementos en contra o a favor de algunas cosas y su situación actual, lo que se puede hacer de muchas maneras aparte de opinar explícitamente sobre ellas (tales actitudes pueden ir desde la aprobación absoluta, hacia la neutralidad y la desaprobación total, y también incluyen varias actitudes complejas y matizadas que muestren aspectos tanto aprobatorios como reprobatorios, visibles en actitudes encontradas y celosas). Lo que sí es relevante para el eticismo son las actitudes sin lugar a duda presentes en la obra, no sólo esas que dice poseer; así que las actitudes observadas pueden ser atribuidas solamente por un juicio crítico y sutil. Una novela puede decir que condena las actividades sexuales que describe, pero por la forma lúbrica y obsesiva en que las maneja, no sería incorrecto atribuirle una actitud de excitación, no de disgusto moral. Así como podemos distinguir entre las actitudes que las personas tienen en realidad contra las que dicen tener con sólo observar su comportamiento, también podemos distinguir entre las actitudes reales y pretendidas de las obras con ver la forma detallan en que son presentadas.

El eticismo no incluye la tesis casual de que el buen arte mejora la ética de las personas. Como el principio eticista es uno pro tanto, permite la existencia de grandes, pero fallidas éticamente, obras; y aunque todas las obras estéticamente buenas fueran éticamente sólidas, no por esto mejorarían a las personas, pues éstas pueden permanecer inmóviles incluso ante el exhorto más sincero. Mucha de la discusión ética del arte, en particular la concerniente a los efectos presuntamente perniciosos de algunas películas y géneros musicales populares, se centra sobre si tal arte es capaz de corromper la moral. Esta es una versión de esa tesis casual y debería permanecer ajena al eticismo. Además, el eticismo no tiene algo que decir sobre la censura, ni da pie a los amigos o enemigos de la censura en el arte. Todo lo que surge del eticismo es que, si una obra de arte manifiesta actitudes moralmente malas, es una obra fallida en ese aspecto, fallida como obra de arte. El hecho de que una pieza esté estéticamente fallida, no amerita su censura; si así fuera, los museos de arte del mundo estarían prácticamente vacíos.

Objeciones al eticismo

1. El eticismo no distingue claramente entre la evaluación ética y estética. Hay una actitud estética en la forma que evaluamos la estética de una obra; esta actitud es distinta a la actitud ética que podemos asumir hacia las obras; además que las conjeturas éticas nunca serán de importancia para la actitud estética, así que la crítica ética de las obras es irrelevante para su valor estético.

La existencia de la actitud estética ha sido, por supuesto, muy discutida. Pero, incluso si aceptamos su existencia, su adopción es compatible con el eticismo. Para ver por qué, debemos explicar a mayor detalle lo que es la actitud estética. Hay dos formas básicas para hacer esto: la actitud estética puede ser identificada por alguna característica intrínseca a ella, o por sus formas.

Considera el caso en que la actitud es identificada por sus formas: estas pueden ser entendidas, de la forma más estricta, como belleza y sus subespecies, como la gracia y la elegancia, o de manera más amplia por los criterios que agradan a los formalistas; como la unidad, complejidad e intensidad de Beardsley. Como la presencia de estas propiedades no requiere, ni le hace falta, el matiz ético, se puede sostener que la evaluación ética es irrelevante para la evaluación estética. Pero aun así esta objeción es poco convincente, pues la lista de propiedades utilizada es muy limitada como para incluir todas las de relevancia estética. En la evaluación del arte también se le da valor a otras propiedades, como la expresividad intensa y cruda, y la introspección profunda, así como a la belleza, elegancia y gracia; y la relevancia de

estos valores expresivos y cognitivos explica cómo puede haber obras tan grandes como *Les Femmes d'Alger* que son obviamente feas. Así que la visión estrecha fracasa. De manera más sofisticada, el acercamiento formalista sólo toma en cuenta como estéticas las propiedades intrínsecas de las obras, una postura concebida por la visión de la obra de arte como ajena a su contexto. Pero esa concepción también está errada porque una obra sólo puede ser interpretada completamente situándola dentro de su contexto original. Hay una razón, pues, para alejarnos de la reducida dieta de propiedades estéticas relevantes ofrecida por las visiones estéticas estrictas y formalistas, y de la misma manera no hay razón para excluir las propiedades éticas de un menú más grande.

La alternativa es identificar la actitud estética por las características intrínsecas a ella, y para el oponente del eticismo las características que mejor prometen son las del enajenamiento y distanciamiento que se producen a propósito de los eventos ficticios. Como es lógicamente imposible intervenir en tales eventos, la voluntad está desapegada, desaparecen las preocupaciones prácticas y se asume una actitud contemplativa. Dado el carácter práctico de la moral, se entiende que la evaluación ética no tiene lugar en la actitud estética y por ende no interviene tampoco en su evaluación. Pero el brinco de que la voluntad está desapegada a que la evaluación ética no tiene lugar no tiene sentido: de la misma manera no hay forma de alterar los hechos históricos, y en ese sentido estamos obligados a tener una actitud desapegada o contemplativa sobre ellos, pero aun así realizamos una evaluación ética de los personajes históricos y sus acciones. Si se objeta que estamos atados éticamente a la historia porque esperamos obtener de ella lecciones para la práctica cotidiana moderna, lo mismo se puede decir de las lecciones que podemos abstraer de la ficción, como los conceptos psicológicos que obtuvo Freud de ella.

El punto sobre la ética y la voluntad requiere más elaboración, pues será importante para la posición defendida más adelante. Respecto a lo que puede ser determinado como el concepto meramente práctico de la ética, la evaluación ética del carácter de una persona es determinada sólo por lo que hace y por los motivos que determinan sus acciones. Cualquier sentimiento o pensamiento que no juegue un rol motivando sus acciones es éticamente irrelevante: pensamientos, deseos y fantasías, sin importar lo grotescas, inapropiadas o corruptas que consideremos que serían las acciones que motiven, no son por sí mismos éticamente malos, a menos que causen acciones que sí los expresen. Así que una persona puede ser éticamente buena aún a pesar de tener estos pensamientos, y su bondad puede consistir en parte de su capacidad para resistirse a su influencia de forma voluntaria, pues estos sentimientos e ideas pudieron surgir de forma pasiva en ella, y no puede ser juzgada responsable por su ocurrencia. Esta visión, como ha sido explicado, rápidamente se mete en problemas en casos históricos donde la voluntad no puede utilizarse, pero que sí hay lugar para la evaluación ética. Aunque también se puede ver que fracasa en otras áreas. Gran parte de nuestra evaluación ética está dirigida a cómo se siente la gente, aunque estos sentimientos no generen una acción. Supongamos que Juan es felicitado por sus amigos por algún logro merecido, pero después descubre que secretamente lo envidian y le tienen rencor. Sus sentimientos no han motivado sus acciones, pero de todas maneras evaluaríamos a estas personas como éticamente menos buenas si descubriéramos esto sobre ellas. Ellas pues fallan por lo que sienten, no por lo que hicieron o por sus motivos para hacerlo. Además, el que las personas sientan gran simpatía por nosotros, aunque sea imposible para ellas ayudarnos en nuestros problemas, es algo que nos importa y que nos hace pensar mejor de ellas. De hecho, gran parte de nuestro vocabulario de evaluación ética está dirigido en su totalidad o al menos en parte a la evaluación de sentimientos: criticamos a las personas por ser secas, insensibles, directas o sin consideración; y las felicitamos por ser cálidas, amigables y sensibles.

Así que para la evaluación de carácter, concebirla desde lo afectivo-práctico es correcto, una concepción que sostiene que tanto las acciones y los motivos, como los sentimientos que no motivan, son importantes éticamente. La virtud de carácter está “involucrada en los sentimientos y las acciones”. Tal concepción afectiva-práctica de la evaluación ética permite evaluar los sentimientos que tienen las personas sobre la ficción, aunque no puedan actuar sobre los hechos ficticios descritos.

2. Una objeción más radical sostiene que la evaluación ética no tiene lugar en la evaluación del arte. Las obras de arte pueden, a lo mucho, manifestar sus actitudes sólo sobre los personajes y hechos ficticios que describen, y tales actitudes no son éticamente evaluables, pues están dirigidas a los objetos imaginados, y tales objetos no pueden ser dañados en la realidad pues no existen. Lo que sí puede ser éticamente evaluado, por contraste, son las actitudes dirigidas hacia personajes y situaciones reales, pero las obras de arte no manifiestan actitudes hacia lo real, pues no lo describen. Así, no hay espacio para la evaluación ética.

Incluso a primera vista, la objeción es hiperbólica, pues no todas las obras de arte son ficticias: el filme de Riefenstahl es un documental del mitin de Nuremberg en 1934, y Hitler no es un personaje ficticio. Así que, a lo mucho, el argumento sólo aplica a una fracción de las obras de arte. Segundo, las actitudes dirigidas sólo a hechos ficticios sí pueden ser éticamente evaluadas. Consideren a un hombre cuya vida sexual consiste sólo de fantasías de violación, fantasías que no son sobre mujeres que ha visto en la vida real sino sólo de mujeres que imagina, ¿diríamos que no hay algo que decir desde un punto de vista ético sobre la actitud que manifiesta al imaginar a estas mujeres ficticias? Obviamente, lo que una persona imagina y cómo responde a tales ideas es parte importante de su evaluación de carácter. El solo hecho de que las mujeres que imagina no pueden ser lastimadas no exonera su vida privada de la evaluación ética, pues lo que está siendo evaluado son las actitudes que manifiesta en su vida de fantasía. Y nada en nuestro juicio sobre él requiere que asumamos que lo malo de sus fantasías es que podría actuar sobre ellas (a lo mejor está condenado de por vida a prisión). Él está condenado éticamente por lo que imagina y cómo lo imagina, independientemente de si actúa sobre ello o no (aquí, otra vez, volvemos a la importancia ética de los sentimientos, pero ahora vemos que los sentimientos hacia personas meramente imaginarias también pueden ser éticamente relevantes). Además, las actitudes que las personas (y las obras) manifiestan sobre escenarios imaginarios tienen implicaciones en sus actitudes hacia sus contrapartes reales, pues están parcialmente dirigidas a tipos, no sólo individuos. Cuando el fantasioso de violaciones imagina a sus mujeres ficticias, las imagina como mujeres, esto es, como seres de cierto tipo que también existen en la vida real; y el que las imagine como mujeres es, claramente, esencial para su proyecto imaginario. Así, por virtud de adoptar tal actitud hacia sus mujeres imaginadas, implícitamente adopta esa actitud hacia sus contrapartes reales –y revela pues algo de su actitud hacia mujeres reales-. Efectivamente, es inevitable que, sin importar que tan exótico sea el mundo ficticio, los tipos compartidos entre él y el real van a ser muchos, tomando en cuenta los límites de la imaginación humana, los intereses que tenemos en la ficción (que incluyen explorar posibilidades que reordenan el mundo), y ataduras de interpretación, que tienen que ver con obtener información de fondo del mundo real al interpretar la ficción. Así que las actitudes manifestadas hacia entes ficticios tendrán muchas implicaciones sobre las actitudes manifestadas hacia entes reales.

3. La evaluación ética es relevante en el mérito estético de una obra, pero el eticismo le da el valor equivocado a la conexión: las obras pueden ser buenas justamente porque violan nuestro sentido de la rectitud moral. Muchas veces los personajes más fascinantes en las obras son los malos, como Satán en *Paradise Lost*. Y recuerden el diálogo de *King Lear* en el que el ciego Gloucester le pregunta a Lear, “¿acaso no me conoces?”, y Lear responde “Recuerdo tus ojos

bien, ¿apenas me puedes ver? No, has lo peor que puedas cupido, no amaré”. Como escribe Lawrence Hyman, “el efecto dramático requiere de nuestro desaprovecho moral”, pero Shakespeare logra “transfigurar ese impacto moral en placer estético”.

Es importante distinguir entre los personajes malvados e insensibles en una obra y la actitud que muestra la obra hacia ellos. A la tesis eticista sólo le interesa lo segundo. Satán es efectivamente fascinante por su maldad, pero la obra lo presenta como tal, mostrando el poder seductor de la maldad y no aprueba sus acciones. Milton no era satanista. Y aunque el poder del mal chiste de Lear en su locura descansa en su sensible insensibilidad, es parte de la obra que su exagerada insensibilidad mostrada en su locura va de la mano con el egoísmo que lleva al desastre, un egoísmo sólo superado por el dolor y la pérdida, y convertido en una lección moral más refinada. La actitud de Lear hacia Gloucester está representada en la obra, pero no la comparte. Es cierto que hay obras como *Juliette*, de Sade, que no sólo representan la maldad, sino que también la aprueban. Si esta obra tiene en efecto algún mérito estético, puede ser encontrado en la habilidad literaria con la que describe la tortura sexual como eróticamente atractiva, pero un eticista puede argumentar que la adhesión de la novela a esta actitud es un defecto estético en ella.

Se puede objetar que la actitud aprobatoria de la novela hacia la maldad es la razón por la que es estéticamente buena: la maldad excita nuestra curiosidad, pues la persona malvada puede hacer y experimentar cosas que apenas podemos imaginar, mucho menos entender; y la habilidad de la novela para satisfacer esta curiosidad, para mostrarnos lo que es realizar tales acciones, es la principal fuente de su mérito estético. Pero el hecho de que estemos fascinados por las actitudes manifestadas no quiere decir que nuestro interés en ellas sea estético: nuestro interés en Hitler o Jeffrey Dahmer no es estético, y nuestro interés en Sade puede similarmente venir de una curiosidad sobre los estados sicóticos de la mente. Supongamos, por otro lado, que nuestro interés en *Juliette* sea estético, a lo mejor por la forma en que ese interés es mostrado con el sistema retórico y estilístico de la obra. Esto de todas maneras no hace a un lado el eticismo. Pues nuestro interés aquí está en el poder imaginar lo que se siente tener actitudes malvadas, y así llegar a entenderlas, y esto se satisface con la lúcida representación de una actitud malévolas. Pero, nuevamente, la representación de una actitud en una obra no requiere que la obra la comparta: las obras pueden manifestar desaprobación hacia personajes o narradores representados como malvados. Además, si, como la objeción mantiene, es nuestra curiosidad la que se encuentra excitada, tenemos el interés cognitivo de no ver el mal aprobado, pues tal aprobación implica que hay algo bueno en una actitud que reconocemos como mala.

Algunos argumentos a favor del eticismo

Hay, por supuesto, más objeciones y elaboraciones abiertas para el oponente del eticismo, algunas que serán vistas más adelante, pero ya lo suficiente se ha dicho para dar confianza razonable a que puedan ser echadas abajo. La duda sigue sobre el porqué el eticismo debe ser apoyado. Parte de la respuesta debe ser buscada en congruencia con nuestros juicios considerados estéticos: no menospreciamos obras por su insensibilidad, su crudeza moral, su falta de integridad, su celebración de la crueldad, su salacidad. Pero es una marca de las tesis filosóficas más interesantes que algunos las ven como obviamente verdaderas, mientras que otros las ven como obviamente falsas; y el eticismo es, afortunada y desafortunadamente, una tesis filosófica interesante. Así que sería bueno argumentar sobre su veracidad.

1. George Dickie ha llevado al frente un argumento sencillo a favor del eticismo. La visión moral de una obra es una parte (esencial) de ella; cualquier evaluación sobre una parte (esencial)

de una obra es una postura estética sobre ella; así que una postura sobre la visión moral de una obra es una postura estética sobre ella.

Sin embargo, no es cierto que cualquier propuesta sobre una parte esencial de una obra sea una propuesta estética sobre ella. Por ejemplo, es esencial para un poema que esté compuesto de palabras particulares. Así que es esencial para él tener las letras específicas que contiene. Entonces, si es verdadero que un poema contiene su cantidad exacta de letras e y c, entonces esa es una parte esencial del mismo. Pero esa no es una propuesta estética de la obra, pues no juega un rol en nuestra apreciación de él. De la misma manera, consideren una estatua esculpida en piedra caliza. Es esencial para esa estatua en particular estar compuesta de los caparzones aplastados de antiguas criaturas marinas. Pero mientras su textura y color son usualmente relevantes para su valor estético, el sólo hecho de estar compuesta por ese material no lo es. Pues, otra vez, este hecho no juega un papel en nuestra apreciación de la estatua como una obra de arte. Así que la premisa del argumento de Dickie es falsa.

2. Puede ser que los oponentes más influyentes del eticismo sean los formalistas. Sin embargo David Pole no sólo ha argumentado que el eticismo es compatible con el formalismo, sino que ha intentado derivar el eticismo de él. Pole sostiene que la inmortalidad de una obra es un defecto formal de ella, pues es una suerte de incoherencia interna. Si una obra de arte presenta una visión moralmente mala, lo hará distorsionando o haciendo a un lado algo que representa. Pero entonces algo falta dentro de la misma obra, y “algún aspecto particular de ella debe chocar con –para dar fuerza a lo demás- lo que creemos tener derecho a demandar”. Este choque es una incoherencia interna de la obra y por ello un defecto que los formalistas deben reconocer como tal.

Si una obra es moralmente corrupta, significa entonces que distorsiona algo y choca con una verdad del mundo, pero no significa que deba chocar con algo más dentro de la obra, pues la obra misma puede ser sistemáticamente inmoral. *The triumph of the will*, por ejemplo, se sostiene temáticamente por su ofensiva celebración del nazismo. Así que la derivación formalista de Pole fracasa.

3. Un acercamiento realizado por Hume y desarrollado por Wayne Booth sostiene que la evaluación literaria es como forjar una amistad, porque uno se acerca al autor de una obra como a un posible amigo. Un buen amigo puede tener una variedad de méritos (ser inteligente, buena compañía, animado, etc.), y algunos de ellos son éticos: es confiable, sensible, dulce y demás. Así que evaluar a alguien como amigo significa, entre otras cosas, evaluar su carácter ético, un carácter mostrado en el caso del autor implícito en su obra literaria.

El acercamiento tiene sus méritos, y captura la estructura pro tanto del eticismo, pero está mal preparado para lidiar con algunas películas de Hollywood cuya impersonalidad y producción estilo industrial pueden darle a la audiencia poca noción del autor o autores implicados, pero cuyas posturas éticas pueden condenar su estética. Y el acercamiento también se descarrila con una de las objeciones presentadas anteriormente, pues el autor implícito es una construcción ficticia, aunque implicada en la obra más que descrita por el texto. Así pues, si los personajes ficticios, así como Satán y Lear, pueden ser interesantes por sus fallos morales, el personaje corrompido del autor puede también ser interesante y elevar el mérito estético de su obra. La atracción a los caracteres de personajes ficticios no le da piso al eticismo.

4. Un argumento más prometedor es el que se puede extraer de la postura defendida por Richard Eldridge y Martha Nussbaum. Para Eldridge el entendimiento propio de la moral de una persona no puede ser capturado del todo por teorías generales, debe ser desarrollado y sostenido por una noción de la relación de su historia con las historias de los otros, una noción para la que la literatura está bien preparada para articular y expandir: “todo lo que podemos hacer es intentar

encontrarnos en otros casos, en narrativas del desarrollo de personas”. Para Nussbaum, también, la moralidad es cuestión de apreciar casos particulares, y la literatura puede refinar nuestro entendimiento de las particularidades morales que eluden al agarre de la filosofía: “Para mostrar la fuerza y verdad de la declaración aristotélica de que ‘la decisión descansa en la percepción’ necesitamos entonces –ya sea paralelos a una ‘guía’ filosófica o dentro de ella- textos que nos muestren la complejidad, la indeterminación, la absoluta dificultad de la decisión moral”. Esta concepción de la literatura como filosofía moral ofrece un argumento cognitivo para el eticismo: es un mérito estético para una obra ofrecer una visión al estado de las cosas, y la literatura puede ofrecer acercamientos a la realidad moral de una profundidad y precisión que ninguna otra forma cultural podría lograr; así que las perspectivas morales de la literatura aumentan su valor estético.

Hay mucho más que debe ser retenido y tomado en cuenta para una defensa exitosa del eticismo, y un intento para hacerlo se hará posteriormente. Aun así el argumento descansa en un caso radicalmente particular de la moral, que rechaza la existencia de principios morales generales e informativos. Si esa visión es rechazada, como creo que debería serlo, la idea de la literatura como cúspide de la filosofía moral se nota menos atractiva. E incluso si la propuesta literaria fuera más modesta, aún necesitaríamos una explicación de por qué las perspectivas que ofrece la literatura son estéticamente relevantes. Las obras de arte pueden ser interesantes e informativas como documentos sociales, pero el hecho de que mucho pueda ser aprendido de ellas sobre las actitudes y circunstancias de su tiempo no las hace de forma automática estéticamente mejores: uno puede aprender mucho sobre la política agrícola victoriana en *Tess* y sobre la práctica de la caza de ballenas del siglo XIX *Moby Dick* es muy informativa. De la misma manera, viejas películas y fotografías pueden tener gran valor como fuentes documentales de su época, pero estos méritos cognitivos no mejoran estos objetos como obras de arte. Así que el acercamiento cognitivista debe ser fortalecido para dar una mejor cuenta de las condiciones bajo las cuales los méritos de su tipo son estéticamente relevantes.

El argumento de la respuesta merecida

El eticismo es una tesis sobre la manifestación de ciertas actitudes en una obra, ¿pero en qué consiste esta manifestación de actitudes? Es obvio que las obras piden imaginar algunos eventos: una película de terror puede pedir imaginar a adolescentes siendo atacados por un monstruo; *Juliette* pide imaginar la ocurrencia de actos de tortura sexual. Quizá de forma menos obvia, algunas obras también piden ciertas respuestas a estos eventos ficticios: la música fuerte de la película de terror nos pide reaccionar a los eventos con temor, *Juliette* invita al lector a pensar en la tortura sexual como eróticamente atractiva, a ser excitado por ella, a entretenerse con las contorciones descritas, admirar lo intrincado de su implementación, etc. La actitud aprobatoria que exhibe *Juliette* hacia la tortura sexual, pues, se manifiesta en las respuestas que les pide a sus lectores sobre ese tipo de tortura. Las actitudes de las obras se manifiestan en las respuestas que le piden a su audiencia.

Es importante analizar esta propuesta correctamente para evitar una objeción. Considera una novela que pide a sus lectores que se entretengan con el sufrimiento no merecido de un personaje, pero lo hace para mostrar la facilidad con la que el lector puede ser seducido a esas respuestas impías. Entonces una respuesta (entretenimiento) es pedida, pero el trabajo manifiesta otra muy diferente (la desaprobación de la facilidad con la que podemos ser moralmente seducidos); así, la manifestación de las actitudes es totalmente distinta e independiente de las respuestas pedidas. Lo que demuestra esta objeción es que las peticiones, así como las actitudes, tienen una jerarquía, donde las peticiones de mayor orden toman a las de menor orden como suyas. Entonces, mi entretenimiento por el sufrimiento del personaje es pedido, pero hay una

petición de mayor orden de que este entretenimiento sea considerado impío y por ello sin mérito. Así que la serie completa de peticiones de una obra debe ser examinada para poder descubrir qué actitudes manifiesta: sacar peticiones individuales de contexto puede confundirnos acerca de las actitudes de la obra. Aquí, así como en otras partes, la aplicación del principio eticista requiere habilidad para reconocer las sutilezas interpretativas y sus factores contextuales. Hablar de peticiones de ahora en adelante debe entenderse como la serie completa de peticiones que funcionan en torno a eventos ficticios.

La propuesta de que las obras piden ciertas respuestas a los eventos descritos aplica ampliamente. *Jane Eyre*, por ejemplo, pide imaginar un amorío entre Jane y Rochester, y también pide que admiremos la fortitud de Jane, de desear que le vaya bien al final, de sensibilizarnos a su sufrimiento, a sentirnos atraídos a esta relación como el ideal del amor, y demás. Observaciones similares aplican a pinturas, películas y otras obras representativas. La música sin letra también puede ser sujeta a la crítica ética si podemos asignar a ella una situación y una respuesta pedida. Si las sinfonías de Shostakovich son una protesta musical acerca del régimen estalinista, podemos evaluarlas éticamente.

La noción de una respuesta debe ser entendida ampliamente, cubriendo un gran rango de estados dirigidos a eventos y personajes representados, que incluyen estar a gusto con algo, sentir una emoción hacia ello, ser entretenido por ello, y desear algo con respecto a ello –desear que siga o se detenga, desear saber qué pasa después-. Esos estados son característicamente afectivos, algunos de forma esencial, así como el placer y las emociones, mientras que otros como los deseos, no es necesario que sean sentidos, aunque muy seguido lo son.

Las respuestas no son simplemente imaginadas: *Juliette* nos pide que sí hallemos eróticamente atractivos sus eventos ficticios, que nos entretengan, los disfrutemos, que admiremos ese tipo de actividad. Así que la novela no sólo presenta eventos imaginados, también presenta un punto de vista sobre ellos, una perspectiva constituida en parte por sentimientos reales, emociones y deseos que se le piden al lector que tenga por los eventos meramente imaginarios. Dado que la noción de una respuesta abarca desde el gusto hasta el entretenimiento, es evidente que algunas respuestas son reales, no sólo imaginadas. Algunos filósofos han rechazado que sintamos emociones reales hacia eventos ficticios pero hay, yo creo, buenas razones para sostener que esto es posible.

Aunque una obra pida una respuesta, no por eso debe ameritar la respuesta exigida: las ficciones de terror pueden no dar miedo, las comedias no divertir, las historias de suspenso carecer de él.

Esto no es sólo para decir que no se produce terror, entretenimiento o suspenso en la audiencia, sino que las personas pueden responder de una manera que no sea apropiada. Más bien, la cuestión es si la respuesta pedida está merecida, si es apropiado o inapropiado responder de la manera solicitada. Si tengo miedo de una víctima inofensiva en una película de terror por su parecido a un antiguo tormento mío, mi miedo es inapropiado. Y mi admiración por un personaje en una novela puede ser criticada si malentendí lo que hizo en la historia. Así que las respuestas solicitadas están sujetas a criterios evaluables.

Algunos de estos criterios son éticos. Como se anotó antes, las respuestas fuera del contexto de la obra son sujetas a la evaluación ética. Puedo criticar a alguien por disfrutar del dolor de otra persona, por divertirse con la crueldad sádica, por enojarse con alguien que no ha hecho algún mal, por desear lo malo. Lo mismo es cierto cuando las respuestas son dirigidas a hechos ficticios, pues estas respuestas son reales, no sólo imaginadas. Si realmente disfrutamos o nos entretiene la exhibición de crueldad sádica en una novela, eso nos muestra de una manera negativa, refleja mal nuestro carácter y podemos ser criticados por responder de esa manera.

Si una obra pide una respuesta no merecida, ha fallado en su objetivo interno, y eso es un defecto. Pero no todos los defectos en las obras son estéticos. Desde el punto de vista de enviar las obras a una exhibición de arte, muchas de las pinturas de Tintoretto son muy malas, pues son tan grandes y frágiles que sólo pueden ser movidas con gran riesgo. Pero eso no es un defecto estético, ¿y acaso el fallo de una respuesta solicitada amerita serlo (un defecto de la obra como obra de arte)? Que esto sea tan evidentemente cierto en tantos géneros artísticos: películas de suspenso sin suspenso, tragedias que no ameritan terror y conmiseración por sus protagonistas, comedias que no entretienen, melodramas que no generan tristeza ni piedad; las hace efectivamente fallas estéticas. Las obras fuera de estos géneros, que generalmente piden una variedad de respuestas, también son fracasos estéticos si éstas no tienen mérito. Y en general una obra de arte es mala si nos aburre y no ofrece entretenimiento alguno. También, no sólo nos interesa si se da una respuesta, sino la calidad de la respuesta: el humor puede ser crudo, poco imaginativo o simplón, o puede ser revelador, profundo e inspirador. Y la crítica estética que tilda a una obra como manipuladora, sentimental, insensible o cruda está basada en que hay disparidad entre la respuesta que la obra pide del lector y la respuesta merecida por la presentación de la situación ficticia.

La relevancia estética de las respuestas solicitadas gana más apoyo al notar que mucho del valor del arte viene de la forma en que ofrece cognición afectiva, esto derivado de la forma en que las obras nos enseñan no sólo ofreciendo conocimiento intelectual, sino también acercándolo. Esta enseñanza no es sólo sobre cómo es el mundo, sino que puede revelar nuevas concepciones de él bajo una luz que nos permite experimentar nuestra propia situación, que nos puede enseñar nuevos ideales, que puede impartir nuevos conceptos y habilidades discriminatorias –tras leer a Dickens, podemos reconocer a los Micawbers del mundo-. Y la forma en que el conocimiento llega a nosotros es al hacerlo presente de forma lúcida, haciéndonos a un lado para reacomodar nuestros pensamientos, sentimientos y emociones. Todos sabemos que vamos a morir, pero puede requerir de una gran obra de arte para que nos demos cuenta de eso, para volverlo presente. Pensamos que el universo carece de algún sentido trascendental, pero puede que haga falta *Waiting for Godot* para que esto se concrete y sea real. Puede que creamos en el valor del amor, pero a lo mejor hace falta *Jane Eyre* para que ese ideal se torne atractivo. Sobre la perspectiva cognitivo-afectiva del valor del arte, si las respuestas solicitadas son merecidas es de importancia estética, pues tales respuestas constituyen una perspectiva cognitivo-afectiva de los hechos contados. Esas respuestas no son sólo afectivas, sino que incluyen un componente cognitivo, al estar dirigidas a la situación actual o a una cosa, y acercarla a conceptos para ser evaluados. Al pedirnos que nos divirtamos, que disfrutemos, que nos sintamos excitados por escenas de tortura sexual, *Juliette* busca que aprobemos los eventos imaginados, que los pensemos deseables, y que así estemos a favor de ellos al evaluar hechos de su tipo.

Estas observaciones se pueden ensamblar en un argumento del eticismo. La manifestación de la actitud de una obra depende de cómo la obra pide ciertas respuestas sobre los hechos descritos. Si estas respuestas no tienen mérito, porque no son éticas, tenemos razón para no responder de la manera solicitada. Que tengamos razón para no responder de la manera solicitada es un error de la obra. Las respuestas que pide son de importancia estética. Así que el hecho de que tengamos razón para no responder de la manera solicitada es un error estético de la obra, esto es, es un defecto estético. Así que, el que la obra manifieste actitudes éticamente malas, es un defecto estético en ella. Un argumento paralelo muestra que la manifestación en una obra de actitudes éticamente buenas es un mérito estético de ella, pues tenemos razón para adoptar una respuesta solicitada que es éticamente admirable. Así, el eticismo es verdadero.

Para ilustrarlo: una comedia presenta ciertos eventos como graciosos (pide una respuesta humorística), pero si esto involucra reírse de crueldades descorazonadas, tenemos razón para no sentirnos divertidos. Así, el humor de la obra está errado, y esto es un defecto estético en ella. Si una obra pide nuestro entretenimiento (como lo pide casi todo el arte de cierta manera), pero tenemos que disfrutar de, digamos, sufrimiento arbitrario, entonces podemos propiamente reusarnos a disfrutarlo, y así la obra falla estéticamente. Si una obra busca que sintamos piedad por algunos personajes, pero no lo merecen por sus acciones viciosas, tenemos razón para no sentir piedad por ellos, y así la obra falla estéticamente. De forma contraria, si el humor de la obra es revelador, nos libera de los amarres del prejuicio, nos permite ver una situación de una manera distinta y moral y responder de la misma manera, tenemos razón para adoptar la respuesta solicitada, y la obra triunfa de forma estética en ese sentido. Si el entretenimiento que ofrece nace de este humor revelador, tenemos razón para disfrutarlo. Y si una obra pide piedad hacia personajes que sufren injustamente y al parecer sin que ellos tengan la culpa, tenemos razón para apiadarnos de ellos, y la obra triunfa estéticamente en este sentido. Observaciones similares aplican para las otras respuestas solicitadas por las obras, como admirar a personajes, sentir coraje por ellos, desearles cosas, y demás.

El argumento de la respuesta merecida del eticismo captura lo verosímil de los dos argumentos presentados anteriormente, pero se hace a un lado ante los hoyos en los que caen. Si una obra solicita ciertas actitudes, estas deben ser lo suficientemente claras como para justificar darle el crédito a un autor implícito, y esto explicaría por qué es verosímil el argumento de forjar una amistad. Pero la ventaja que tiene el argumento de la respuesta merecida es que evita los problemas de surgen de tomar al autor implícito como fundación para un argumento a favor del eticismo. Y el argumento cognitivo no es rechazado, sino más bien incorporado al argumento actual, que hace uso de una visión cognitivo-afectiva del arte. El arte nos puede enseñar sobre lo éticamente correcto, pero la relevancia estética de esta enseñanza sólo se garantiza cuando la obra la muestra en las repuestas que pide sobre los sucesos narrados. Aunque adjudicarle a una novela de que cierto tipo de amor comprometido es un ideal no le dará mucho valor estético, el hacernos sentir la atracción de ese ideal, encarnado en una relación particular, es el elemento central y animador de varias novelas, entre ellas *Jane Eyre*.

Objeciones al argumento

1. El argumento no apoya al eticismo. Decir que una respuesta solicitada no tiene mérito es decir que la obra no atrapa emocionalmente; pero entonces el fallo de la obra es que no atrapa, y no su corrupción ética. En efecto, si, pese a su corrupción ética, la obra efectivamente atrapa, entonces su fracaso ético no es un defecto estético.

La objeción mal interpreta el argumento, incluso respecto a las respuestas emotivas. Una obra puede despertar una emoción aunque no la amerite (puede, por ejemplo, manipularnos para sentir una suerte de piedad que es sólo sentimental), y sólo las emociones merecidas son relevantes para el argumento. Sólo cuando la emoción es merecida, es que importa, y los méritos éticos son en parte claves para que una emoción sea merecida; así pues, los valores éticos juegan un papel directo en determinar si la obra es estéticamente defectuosa.

2. El argumento no tiene una estructura firme. Comenzando con una afirmación sobre el mérito ético, el eticismo concluye con una afirmación sobre el mérito estético, así que el argumento comete una falacia de equivocación al pasar de una razón ética a una estética, pues no hay otros recursos disponibles al hacer la transición.

No hay equivocación: la afirmación utilizada para hacer la transición es sobre si las respuestas solicitadas merecidas son estéticamente relevantes, y entre los criterios clave para

determinar si son merecidas están los éticos. Esta es una afirmación sustanciosa, y una que ha sido apoyada con el lenguaje de la crítica artística y otra afirmación de que el arte ofrece una forma afectiva de aprendizaje.

3. Los defectos estéticos de una obra no pueden ser reducidos al fracaso de las respuestas solicitadas: mientras unas obras claramente piden respuestas, a otras no les hacen falta, o fracasan porque no solicitan una respuesta en particular.

El punto es correcto, pero la defensa del eticista no requiere que todos los defectos estéticos sean de repuestas solicitadas, pues basta con establecer que algunos defectos estéticos son de esta naturaleza.

4. Las obras pueden pedir respuestas que no son estéticamente relevantes: un retrato de la realeza puede estar diseñado para dar una sensación intimidante y de respeto hacia el rey mostrado, y una pieza religiosa puede apuntar a mejorar la reverencia religiosa del espectador, pero tales respuestas son estéticamente irrelevantes. Así pues el eticismo descansa en una premisa falsa.

Esto no es verdad. Una pintura no es sólo (o siquiera) un objeto hermoso: su objetivo es representar pensamientos y sentimientos complejos sobre su tema, ofreciendo una perspectiva individual sobre lo representado. Así entonces es que una pintura puede no sólo ser una representación, sino que también puede encarnar una forma afectiva de pensar sobre su sujeto, y esta perspectiva sobre su sujeto es un elemento importante de nuestro interés estético en la obra. Así que si una pintura no logra ameritar la respuesta solicitada, fracasa en la dimensión estética.

5. Por último, el argumento depende de la afirmación de que se pueden generar respuestas reales, no sólo imaginadas, sobre la ficción. Pero esa afirmación sobre las respuestas emocionales ha sido muy polémica: algunos filósofos argumentan que ciertas emociones no pueden ser dirigidas a entes ficticios. Así el eticismo descansa sobre una afirmación disputada, y su verdad es rehén de la suerte de su tesis.

El argumento de la respuesta merecida efectivamente ha sido enmarcado por su propuesta de emociones reales dirigidas a ficciones, tanto porque sostengo que tales emociones pueden ser hacia ficciones y porque el argumento se va de largo con esta afirmación. Pero de hecho no es esencial para el argumento apelar a emociones reales dirigidas a ficciones (me referiré a la tesis de que las emociones reales dirigidas a la ficción son posibles como realismo emocional, opuesto al irrealismo emocional, que rechaza la posibilidad de tales emociones). Hay tipos de respuestas hacia ficciones –respuestas de placer y disgusto– que ambos bandos en disputa pueden aceptar que son reales. Es evidente que uno puede realmente disfrutar o molestarse con eventos ficticios: uno puede disfrutar de la felicidad (ficticia) de Jane Eyre al final de la novela. Un poco más polémica es la idea de que hay otras respuestas orientadas a la ficción que son reales: no tengo que revisar si una historia es ficticia o no para saber si realmente me entretiene o si sólo lo imagino. No tengo que saber si los eventos descritos realmente ocurrieron para sentir asco por ellos. La batalla entre los realistas e irrealistas es sobre la realidad de ese tipo de respuestas específicamente emotivas, y en particular, sobre la realidad de la conmiseración y el temor en la ficción.

El eticismo puede ser defendido en su totalidad al apelar a esas respuestas cuya realidad no deja lugar a la polémica. Pues estas incluyen el placer y disgusto, que permean nuestras respuestas a la ficción, y, como anotamos, una persona puede ser criticada éticamente por lo que le gusta o disgusta. Alguien que realmente disfrute el sufrimiento imaginado puede propiamente ser condenado por esta respuesta. Así, el placer o disgusto sentido hacia ficciones son las únicas respuestas a cuya existencia debe apelar uno para defender con éxito el eticismo.

Además, el acercamiento a las respuestas reales fue hecho para evitar una posible objeción de que las respuestas sólo son imaginarias, y que la audiencia no está éticamente equivocada si sólo imagina una respuesta, contrario a sí tenerla. Pero la afirmación de que las respuestas imaginadas no son evaluables de forma ética puede ser rechazada en su totalidad. Ciertas respuestas imaginadas, particularmente cuando son compulsivas, lúcidas u otras que de alguna manera atrapan totalmente a los que las imaginan, dan lugar a la crítica ética, pues puede que también expresen a profundidad el carácter moral del que imagina (por ejemplo, el fantasioso de violaciones discutido anteriormente puede ser criticado por la ética, aunque sólo se imagine excitado por las escenas imaginadas). Así pues, los irrealistas emocionales pueden apoyar el eticismo sobre el hecho de que las personas pueden ser condenadas éticamente por algunas de sus respuestas imaginadas. Además, como también anotamos antes, los trabajos que manifiestan ciertas actitudes hacia entes ficticios, implícitamente manifiestan las mismas actitudes hacia entes reales de su mismo tipo. Leyendo esto en términos de las respuestas imaginarias solicitadas, el irrealista puede sostener que las obras que piden una respuesta imaginada hacia entes ficticios, implícitamente piden una misma respuesta real a un mismo ente real de su tipo. Como nadie niega que las respuestas emotivas reales puedan dirigirse a entes reales, el irrealista puede sostener que las obras de arte fallan en virtud de lo moralmente reprobables que son las emociones que dirigen de forma implícita a las situaciones reales. Así, no es esencial para el argumento de la respuesta merecida que el realismo emocional sea verdadero: los irrealistas emocionales pueden y deben anotarse también.

De esta manera, el argumento de la respuesta merecida se sostiene. Y el eticismo demuestra que lo estético y lo ético van entretnejidos. Mientras aquellos que los suponen como una unidad exageran su cercanía, los dos terrenos de evaluación han probado que están más cercanos e interconectados de lo que muchos consideramos posible.