



PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD  
CATÓLICA**  
DEL PERÚ

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**

*EL CONTENIDO MORAL EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA: UNA PERSPECTIVA DESDE  
EL RECEPTOR*

Tesis para optar por el título de Licenciada en Filosofía  
que presenta la Bachillera:

LUCÍA DE FÁTIMA GÓMEZ GARAY

ASESOR: JULIO CÉSAR DEL VALLE BALLÓN

LIMA, 2017



## Índice

Índice	1
Introducción	2
1. El debate entre la ética y la estética	5
1.1.Principales posiciones	5
1.1.1. Kant y la analogía	5
1.1.2. Variedades Temáticas	8
1.2.Nociones básicas a utilizar	10
1.2.1. Concepto de ética	10
1.2.2. Concepto de estética	16
1.2.3. Concepto de experiencia estética	20
2. Completando el <i>Ethicism</i> : la importancia de las emociones y los méritos	27
2.1.La teoría del <i>Ethicism</i>	27
2.2.La teoría de la recepción	33
2.3.Visión más amplia del <i>Ethicism</i>	37
Conclusiones	41
Bibliografía	43

## Introducción

Preguntarnos por la relación entre la estética<sup>1</sup> y la ética siempre ha tenido diversos puntos de vista y dificultades, las cuales comenzaron ya en la Grecia Antigua con Platón y el rechazo del arte mimético, especialmente con los poetas, pues sus obras adoptan emociones irracionales, las cuales son peligrosas para la ética<sup>2</sup>; sin embargo, también vemos que Platón considera lo bueno y lo bello como equivalentes ontológicamente<sup>3</sup>. De esta manera, la discusión entre ética y estética ha pasado por posiciones e interpretaciones tan radicales que pretenden incluso separar estas dos formas de afrontar la vida humana. Mi posición aquí no es llegar a una radical separación entre ética y estética; mi propósito es conjugarlas de tal manera que se incluyan los juicios éticos en la experiencia estética de modo que la relación entre estos dos ámbitos no sea excluyente. La relación entre ellos no tiene por qué ser necesaria, por lo que no pretendo destituir por completo la idea de ‘el arte por el arte’ sino más bien introducir los juicios éticos como valores justificados en la experiencia estética a partir de las reflexiones de Berys Gaut. Sin embargo, el papel que le da Gaut a la participación del receptor debe ser ampliado tal como presentaré más adelante con la ayuda de Hans R. Jauss y de esta manera abrir un espectro más amplio de la evaluación de la experiencia estética.

El debate, tal como lo presenta Berys Gaut en su primer capítulo de *Art, Emotion and Ethics* es, en efecto, muy largo; incluso el mismo Gaut no menciona todos los filósofos y expertos en arte que se relacionan con esta temática, pero hay que entender que es una meta imposible. Esta investigación tampoco pretende hacer un recuento histórico no porque no sea posible, sino porque el propósito es distinto. De esta manera, el objetivo de este trabajo es, como ya se mencionó anteriormente, explorar las ideas de Berys Gaut sobre lo que él llama *ethicism* (eticismo) y no solamente complementar su teoría sino también enriquecerla con la teoría de la

---

<sup>1</sup> Estética, como veremos más adelante, es un término confuso y en este trabajo tiene una acepción especial, pues tal como lo señala Gaut, es un *cluster concept*, es decir, un concepto que se resiste a ser definido debido a que no encierra las condiciones suficientes y necesarias para que algo sea llamado una obra de arte, sino que solamente podemos hacer una estimación mas no una definición (Gaut, Berys., *Art, Emotion and Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 39).

<sup>2</sup> “There he is, at a sacrifice or festival, got up in holiday attire, adorned with golden chaplets, and he weeps, though he has lost nothing of his finery. Or he recoils with fear, standing in the presence of more than twenty thousand friendly people, though nobody is stripping him or doing him damage. Shall we say that the man is in his sense?” (*Ion* 535d–e; Gaut, Berys, *Art, Emotion and Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 3. Referencias a *The Republic*, 605c, 606d y el *Ion* anteriormente mencionado).

<sup>3</sup> Eaton, Marcia Muelder. *Merit, Aesthetic and Ethical*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 81.

recepción desde la perspectiva de Hans R. Jauss, quien pone énfasis en el elemento del lector (si hablamos dentro de una teoría sólo literaria) que se convertirá en parte importante de la experiencia estética no sólo con una novela, sino también incluyendo pinturas, películas, composiciones musicales, etc.; todo tipo de expresión artística. Gracias a esta perspectiva centrada en quien contempla una obra de arte, podemos evaluar los juicios éticos, es decir, nuestras reacciones frente a actitudes y comportamientos éticos que naturalmente podemos tener respecto de una obra sin sacrificar de alguna manera lo estético.

La estructura del texto es entonces la siguiente: esta tesis se divide en dos capítulos, el primero de ellos tiene un contenido más conceptual y teórico centrado en el debate acerca de la relación entre la ética y la estética, especialmente de la mano de Immanuel Kant y su posición respecto de la relación entre lo bello y lo bueno. Veremos además otras posiciones importantes y actuales para poder dar un panorama más amplio de esta discusión y señalar la vigencia que tiene hoy en día en la sociedad. Es importante también mostrar la manera en que se tratarán los términos a lo largo de este trabajo, ya que los conceptos de ética, estética y experiencia estética son piezas fundamentales. De la mano de David Hume, el propio Berys Gaut y Hans Robert Jauss, explicaremos de qué forma abordar estos términos y sus respectivas implicancias.

El segundo capítulo se centra ya en ambas teorías: la teoría del *ethicism* de Berys Gaut y la estética de la recepción de Hans Jauss, siendo en este capítulo donde se explicará con detalle y cuidado los puntos clave de estas teorías con el fin de complementarlas y enriquecer la experiencia estética, ofreciendo una visión más amplia del *ethicism* y de la experiencia estética que vincula los juicios éticos y los juicios estéticos.

Si podemos obtener de ambas teorías una mejor comprensión de los asuntos éticos y estéticos, entonces habremos de darle una oportunidad tanto al *ethicism* como a la teoría de la recepción trabajando juntas. No obstante, cabe recordar que este trabajo no pretende tener un aspecto cognitivo, es decir, señalar que una obra de arte puede enseñarnos lecciones morales; es más, no nos estamos centrando en lo que sólo la obra tiene para decir, sino en una producción entre el receptor y la obra, entre el sujeto y el objeto, a través de lo que la obra muestra y lo que nosotros reconocemos como respuestas meritorias o reprochables, para poder formar nuestros juicios más claramente. Si a partir de aquí podemos abrir un espacio a una apreciación

cognitivista que, al igual que Gaut, no se trabaja aquí, sería posterior a esta investigación, pues excede ya los límites del propósito de la misma.



## Capítulo 1: El debate entre la ética y la estética

### 1.1.Principales posiciones

#### 1.1.1. Kant y la analogía

Una de las posiciones más interesantes respecto al tema de la estética y su relación con la ética, es la propuesta por Immanuel Kant en su *Crítica del Discernimiento*<sup>4</sup>. (Escoger a Kant como autor esencial de este debate se debe a que en él podemos observar un distanciamiento entre ética y estética de manera sistemática al observar la separación temática que hace con sus obras *Crítica de la Razón Práctica* y *Crítica del Discernimiento (o de la Facultad de Juzgar)*). No obstante, tampoco es que podamos dar por sentada su separación. Justamente por esta razón es que Kant es importante para los objetivos de esta investigación: lo que aparentemente es una separación, profundizando en su tercera crítica aparece lo que denomina una analogía de lo bello y de lo bueno sobre la cual hablaremos a continuación.

Para dar un panorama general de estas cuestiones, me referiré entonces a un autor que se mantiene en la línea kantiana para poder desarrollar la analogía ya mencionada en un espectro más amplio. De esta forma, conseguiremos observar los puntos clave de la relación entre ética y estética para luego poder explicar la analogía de Kant acerca de lo bello y lo moral. Rob van Gerwen en su artículo<sup>5</sup> explica en la primera parte de su texto una serie de puntos importantes que se relacionan con el tema de esta investigación en general, pues considera importantes tres

---

<sup>4</sup> Kant, Immanuel, *Crítica del discernimiento (o de la facultad de juzgar)*, versión castellana y estudio preliminar de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid: Alianza Editorial, 2012.

<sup>5</sup> Van Gerwen, Rob, "On Exemplary Art as the Symbol of Morality. Making Sense of Kant's Ideal of Beauty", en *Kant und die Berliner Aufklärung. Akten des IX, Bd. 3*, 553-62, Berlín, New York: Walter de Gruyter, 2001.

intersecciones respecto de lo ético y lo estético que se encuentra en Jerrold Levinson<sup>6</sup> y que van Gerwen va a discutir en torno a Kant. Según van Grewen, Kant sostiene posiciones que concuerdan con las tres intersecciones de Levinson de la siguiente manera: En primer lugar, señala los aspectos éticos de la actividad ética y artística donde se afirma que para los juicios del gusto, ni conceptos ni ideas los determinan; sin embargo, se señala que en Kant hay una diferencia entre belleza pura (completamente desconectada de los conceptos) y belleza dependiente (que no está desconectada totalmente de los conceptos pero que tampoco está determinada por alguno). Así, los conceptos éticos o ideas de la razón pueden jugar algún rol, pero esto no nos ayuda a ver la belleza de una obra de arte.

En segundo lugar, van Gerwen señala las ontologías de lo moral y los valores estéticos y sus propiedades, afirmando que esto se muestra en Kant de acuerdo al rol de nuestros intereses. Nuestra postura moral es consecuencia necesaria de un desinterés, como lo explica Kant en la *Crítica de la Razón Práctica*, por lo que tener un interés en un objeto representado demuestra una falla en nuestro entendimiento del arte, pues “nosotros juzgamos la belleza de un objeto si lo tratamos como si éste fuera representado”<sup>7</sup>. Así, las representaciones deben ser apreciadas por ser ella misma una representación y no por la naturaleza de lo que representan, como si hubiera un interés en ello.

En tercer lugar, señala que la idea de la moralidad podría, al final, responder a criterios estéticos o que la moral quizá responda eventualmente a estándares, donde se señala el punto más importante según van Gerwen donde para Kant, lo bello es un símbolo de lo moralmente bueno, por lo que esta tercera intersección es básicamente la analogía ya vista; además, tanto en el juicio ético como estético, el sujeto es libre de leyes exteriores o de la experiencia y sostiene su propia ley, eso sí, sin propósito o interés alguno como se hace con la naturaleza.

Ya para su segunda parte, quiero señalar un punto que me parece importante y es cómo usa Kant el término ‘espíritu’ y que “nuestro mejor acierto en los significados de ‘Geist’ es interpretándolo como *profundidad moral*”<sup>8</sup>, apoyándose en el parágrafo 59 donde Kant indica

---

<sup>6</sup> Levinson, Jerrold, *Aesthetic and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

<sup>7</sup> Van Gerwen, *op. cit.*, p. 555.

<sup>8</sup> *Íd.*, p. 559.

que solemos llamar a los objetos bellos como si los juzgáramos moralmente. Esto es importante, pues este *Geist*, expresado en el arte “puede ser visto como un símbolo de expresión natural”<sup>9</sup>, tal vez más cercano a lo que llamamos empatía. Ahora bien, la comunicabilidad se puede dar, como sugiere Kant, con el ejemplo entre un maestro y un estudiante, y las reglas que se transmiten son sólo un recordatorio y no limitan al artista, “esto es porque al arte le concierne la comunicación de la vida mental humana: desarrolla nuestras ideas morales y cultiva nuestros sentimientos morales”<sup>10</sup>. De no ser así, claramente sucedería lo que van Gerwen señala, que es un mero disfrute o placer debido a que no hay conexión del arte con las ideas morales.

Es más, si vamos directo al párrafo 59, se afirma claramente que “lo bello es el símbolo de lo moralmente bueno”<sup>11</sup>, es decir si la tratamos como una analogía. Lo bello no es lo mismo que lo bueno, pero ambos gustan inmediatamente y sin interés, la libertad de la imaginación encuentra su similar en la libertad de la voluntad y tanto el principio subjetivo de lo bello como el principio subjetivo de la moralidad se representan como universales. Hay una razón más por la cual se acepta esta analogía, y es que como se afirma al final del párrafo 60, “salta a la vista que la verdadera propedéutica para la fundamentación del gusto es el desarrollo de las ideas morales y el cultivo del sentimiento moral”<sup>12</sup>. Bernard Bourgeois está de acuerdo con lo que sostiene Kant, además entiende que la moral no necesita lo bello de manera estricta pero apunta a la eficacia de la conciencia de lo bello en la conciencia del bien<sup>13</sup>. Es por esto que Christoph Menke, al preguntarse cómo se da esta analogía entre lo bello y el bien, toma como punto de partida la reflexión estética en Kant como el libre juego de las facultades del entendimiento y la imaginación, y es esta libertad a la que le da un significado ético, pues “en la reflexión estética nos experimentamos como libres”<sup>14</sup>. Volvemos de esta manera a reafirmar las características ya establecidas de Kant en esta analogía; no

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Íd.*, p. 560.

<sup>11</sup> Kant, *op. cit.*, §59, p. 501.

<sup>12</sup> *Íd.*, §60, p. 507.

<sup>13</sup> Bourgeois, Bernard, “Lo bello y el bien en Kant”, en *Anuario Filosófico*, 1993 (26), 139-153, p. 152.

<sup>14</sup> Menke, Christoph, “La reflexión estética y su significado ético. Una crítica a la solución kantiana”. En *Estética y negatividad*. Traducción de Peter Storant Diller. Edición e introducción de Gustavo Leyva. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 173.

obstante, es importante evaluar posiciones más contemporáneas para darle un contexto más actual a las relaciones entre la ética y la estética.

### 1.1.2. Variedades Temáticas

Berys Gaut señala diferentes posiciones respecto de la relación entre la ética y la estética, comenzando por Platón y su crítica hacia el arte mimético como origen del debate<sup>15</sup>, donde a partir de la discusión que se plantea pueden observarse tres corrientes distintas. La primera es la corriente humanista, según la cual el arte, en este caso la poesía para continuar la discusión con Platón, muestra lecciones morales. La segunda corriente es el esteticismo que rechaza la unión entre la ética y la estética, proclamando “el arte por el arte”. La tercera corriente ve al arte como transgresión, señalando que es un arte bueno siempre que transgreda nuestros presupuestos morales<sup>16</sup>. Posiciones como el moralismo, el autonomismo y el inmoralismo<sup>17</sup> entran respectivamente en cada una de las corrientes que hemos visto ahora, y la misma posición de Gaut, de la que hablaremos más adelante, se encuentra dentro de una de ellas con sus respectivas distancias.

Me remitiré ahora a un compendio editado por Jerrold Levinson<sup>18</sup> el cual reúne diversos ensayos respecto de posiciones que vinculan la ética y la estética bajo las tres distintas perspectivas que van Gerwen ya señalaba en relación a Kant; sin embargo, los mostraré nuevamente para situar los ensayos de los que hablaré después:

La intersección entre estética y ética puede ser entendida para ser comprendida en tres esferas de indagación. La primera es sobre los problemas o presuposiciones comunes a la estética y ética, las dos líneas tradicionales de la teoría sobre su valor. La segunda es sobre los asuntos éticos en la estética, o en la práctica del arte. Y la tercera esfera es sobre los asuntos de la estética en la ética, teórica y aplicada<sup>19</sup>.

La mayoría de los ensayos, incluyendo esta investigación, se ubica en la segunda esfera; sin embargo, ensayos como los de Richard Miller y Peter Railton se preguntan más por la

<sup>15</sup> Gaut, Berys, *Arts*, op. cit., p. 3.

<sup>16</sup> *Íd.*, pp. 3-5.

<sup>17</sup> *Íd.*, pp. 10-11.

<sup>18</sup> Levinson, *op. cit.* Citado anteriormente por Rob van Gerwen.

<sup>19</sup> *Íd.*, p. 1.

objetividad de los juicios éticos y de los juicios estéticos en referencia a los juicios de la ciencia (en el caso de Miller<sup>20</sup>) o por la objetividad concentrada en nuestras prácticas de atribución de valores tanto éticos como estéticos (en el caso de Railton<sup>21</sup>). De los textos que siguen la línea del trabajo actual, me parecen más importantes tres ensayos, los cuales son escritos por Gregory Currie, Karen Hanson y Mary Devereaux.

El ensayo de Gregory Currie<sup>22</sup> tiene como referente el elemento de la imaginación, y cómo a través de las ficciones podemos adquirir conocimiento, en este caso de un valor moral. Currie se enfoca en la literatura para su propósito, pero lo que le importa es cómo conjugar las “tres actividades como funciones de la proyección imaginativa: comprensión de otras mentes, planeación, y compromiso con la ficción”<sup>23</sup> pues es la base para el ejercicio imaginativo. De esta manera señala Levinson en su ensayo introductorio exponiendo a los demás autores, la postura de Currie señala que “la ficción, en virtud de su especialmente potente apelación a nuestras imaginaciones, tiene una capacidad significativa para inducir un cambio moral, y para bien o mal, un cambio moral que no es el resultado de decisiones deliberadas para modificarlos los valores propias” pues el ejercicio imaginativo se expande y no restringe las posibilidades de actuar, sentir y pensar<sup>24</sup>.

Con ciertos parecidos con Gaut al tomar como dirección lo moral e inmoral en el arte, Karen Hanson<sup>25</sup> se pregunta sobre la preocupación de lo moral en el arte a través de dos campos: el primero sigue la clásica teoría platónica del arte que enfatiza la corrupción del hombre a través del arte; por otro lado, la segunda no se basa en un continuo entre el arte y la vida, sino en una discontinuidad donde “debido al incremento del miedo que el compromiso con el arte, en tanto creador o consumidor, tiene más bien el potencial de separar a uno de la realidad, con resultados moralmente perjudiciales”<sup>26</sup>. Hanson evalúa ambas rutas y se afianza en la tesis de que el arte puede ser sujeto a juicios morales y que:

---

<sup>20</sup> Miller, Richard W., “Three versions of objectivity: aesthetic, moral and scientific”, pp. 26-58.

<sup>21</sup> Railton, Peter, “Aesthetic value, moral value, and the ambitions of naturalism”, pp. 59-105.

<sup>22</sup> Currie, Gregory, “Realism of character and the value of fiction”, pp. 161-181.

<sup>23</sup> *Id.*, p. 169.

<sup>24</sup> Levinson, *op.cit.*, p. 13.

<sup>25</sup> Hanson, Karen, “How bad can good art be?”, pp.204-226.

<sup>26</sup> Levinson, *op. cit.*, p. 15.

La capacidad del arte de mantener vivas ciertas perspectivas morales, incluso si estas perspectivas son divergentes radicalmente de nuestra actual perspectiva moral, puede ayudarnos a mantener alerta las posibilidades de la vida y nuestras propias potencialidades. Este es un beneficio que no es meramente estético, ni solamente moral; es ambos al mismo tiempo<sup>27</sup>.

Si nos situamos ahora en una discusión sobre la paradoja de una obra bella y malvada, Mary Devereaux es claramente la indicada al realizar su ensayo sobre el reconocido film *El Triunfo de la Voluntad* de Leni Riefenstahl<sup>28</sup>. Gaut también se acerca un poco a esta paradoja, pero no es momento de adelantarnos a su teoría; no obstante, sí es importante reconocer que al igual que Gaut y Hanson, no separan la estética y los valores morales<sup>29</sup>. Devereaux señala que una visión formalista, como una salida rápida y estándar del problema, no ayuda a capturar la importancia moral del mensaje que se está transmitiendo. De esta manera, responder a la pregunta de por qué ver una película con defectos morales aún si es bella se responde a sí misma: “provee la conjunción de belleza y maldad que nosotros encontramos tan inquietante”<sup>30</sup>, donde la pregunta al por qué no verla se transforma en la razón de la misma.

## 1.2. Nociones básicas a utilizar

### 1.2.1. Concepto de ética

La influencia de David Hume en este trabajo se basa principalmente en el ámbito de la ética y posteriormente en la estética. Además, es indiscutible para Gaut y para el eticismo su importancia, pues la ética humeana se basa en su relación con los sentimientos<sup>31</sup>. Jacqueline Taylor en su artículo sobre la norma de la virtud<sup>32</sup> nos permite hacer una comparación entre dos importantes obras de Hume: *El Tratado de la Naturaleza Humana* y *la Investigación sobre los Principios de la Moral*. El propósito aquí es, primero, evaluar la teoría moral de Hume en ambos tratados para poder mostrar un panorama general de su teoría del sentimiento moral,

<sup>27</sup> Hanson, *op. cit.*, p. 222.

<sup>28</sup> Devereaux, Mary, “Beauty and evil: the case of Leni Riefenstahl’s *Triumph of the Will*”, pp. 227-256.

<sup>29</sup> Levinson, *op. cit.*, p.18.

<sup>30</sup> Devereaux, *op. cit.*, p. 251.

<sup>31</sup> “La hipótesis que nosotros abrazamos es clara. Mantiene que la moralidad es determinada por el sentimiento. Define la virtud diciendo que es *cualquier acción mental o cualidad que da al espectador un grato sentimiento de aprobación*; y el vicio, lo contrario” (Hume, David, *Investigación sobre los principios de la moral*, traducción de Carlos Mellizo, tercera edición, Madrid: Alianza Editorial, 2014, p. 199).

<sup>32</sup> Taylor, Jacqueline, “Hume on the Standart of Virtue”. En *The Journal of Ethics*, Vol. 6. No 1 (2002).

donde finalmente Taylor tomará posición por una de ellas en tanto proporciona una mejor explicación de su teoría. Así en segundo lugar, quiero remitirme al ensayo *Sobre la norma el gusto*<sup>33</sup>, el cual ha tenido una considerable acogida en el tratamiento de la estética y la ética, lo cual podemos observar en algunos de los ensayos compilados por Levinson incluyendo el de Gaut. De esta manera, expondré la importancia del ensayo de Hume para los fines de este trabajo.

El *Tratado de la Naturaleza Humana* y la *Investigación sobre los Principios de la Moral* son obras de importancia para comprender el pensamiento de Hume y, en este caso, para ahondar en su teoría sobre asuntos éticos. Jacqueline Taylor compara estos dos trabajos de tal manera que en el *Tratado* tenemos una teoría que se concentra más en cómo corregimos nuestros sentimientos morales a través de la importancia de la simpatía la cual “no sólo nos permite la comunicación de nuestros sentimientos y emociones con los de otros, sino también permite nuestra participación en un mundo de valor que es socialmente instanciado”<sup>34</sup>; sin embargo, y lo más importante cuando la simpatía se ve afectada por la cercanía y familiaridad siguiendo algún tipo de interés por ejemplo, es que tengamos una perspectiva o un panorama más general y amplio para que “pasemos por alto nuestros propios intereses e ignoremos ciertas circunstancias, como la distancia o vivacidad, que afectan nuestra imaginación y respuesta simpática”<sup>35</sup>. Esto permite, tal como lo señala Taylor más adelante, darle al sentimiento moral un sentido práctico, pues las correcciones que le hacemos tienen que tener una influencia en nuestras acciones<sup>36</sup>, algo que se abordará con mayor precisión en su otro trabajo.

En la *Investigación*, por otro lado, no profundiza en las medidas correctivas de las que ya ha hablado en el *Tratado*, sino que apela a un punto de vista común para un pensamiento más crítico de aquel que está juzgando moralmente:

La noción de moral implica un sentimiento común a toda la humanidad, el cual recomienda el mismo objeto a la aprobación general, y hace que cada hombre, o que la mayoría de los hombres, coincida en la misma opinión o decisión acerca de dicho objeto. También implica la existencia de un sentimiento tan universal

---

<sup>33</sup> David, Hume, “La norma del gusto”, en *Ensayos morales y literarios*, traducción de Estrella Trincado Aznar, Madrid: Tecnos, 2008, pp. 245-269.

<sup>34</sup> *Íd.*, p. 45.

<sup>35</sup> *Íd.*, p. 46.

<sup>36</sup> *Íd.*, p. 48.

y comprensivo, que se extienda a toda la humanidad y haga de las acciones y de la conducta de las personas, hasta de las más alejadas, un objeto de aplauso o de censura, según estén de acuerdo o en desacuerdo con la regla de lo justo que ha quedado establecida.<sup>37</sup>

Vemos que ya no se trata meramente de correcciones ligadas al sentimiento moral como lo hizo Hume en el *Tratado*, sino que el ámbito práctico, en tanto nos desenvolvemos socialmente, permite que podamos tener un punto de vista común que “claramente transmite el sentido de que la perspectiva moral es compartida”<sup>38</sup>. De esta manera es que puede hablarse de una ‘norma de la virtud’ ya que “al ser común a todos los hombres, puede por sí constituirse en el fundamento de la moral o de cualquier sistema general de censura o alabanza”<sup>39</sup>. Aquí parece decir que todos alabamos y censuramos lo mismo en virtud del punto de vista común dado por el sentimiento humanitario del que Hume propone como base de la moral, pero es claro que no todos pensamos ni elegimos de la misma manera<sup>40</sup>, por lo que no niega que uno pueda cambiar dentro de un mismo círculo donde se encuentra el agente. Así sostiene Taylor que

Hume exhorta que los intereses y sentimientos de aquellos que se encuentran en la esfera del agente son “más constantes y universales” que los nuestros. Sus respuestas así proveen un estándar con respecto a la estimación del mérito o demérito del carácter del agente, y del cual nuestros sentimientos deben ser conformes.<sup>41</sup>

Ahora, no es sólo cuestión de que el agente o las personas de la esfera con la que establece criterios morales, sino que el objetivo no es quedarse simplemente con un mismo punto de vista común, sino que hay que cultivarlo a través de relaciones con otras esferas, otros grupos, pues los juicios de aprobación y rechazo son influenciados por nuestros sentimientos y también por aquellos sentimientos que nos son compartidos.

Taylor apunta más adelante en su ensayo una diferencia entre el estándar o norma que hay entre la *Investigación* y *La norma del gusto*, y es que señala que para la norma de la virtud no es necesario el ejercicio o práctica de algún tipo de buen juicio (como sí lo es para cultivar el

---

<sup>37</sup> Hume, David, *Investigación*, *op. cit.*, p.175.

<sup>38</sup> Taylor, Jacqueline, *op. cit.*, p. 48.

<sup>39</sup> Hume, David, *Investigación*, *op. cit.*, p.177.

<sup>40</sup> Ésta va a ser la base de su ensayo acerca de la norma del gusto que explicaremos más adelante.

<sup>41</sup> Taylor, Jacqueline, *op. cit.*, p. 50.

buen gusto) pues Hume asume que la esfera del agente ya la tiene y solo basta con simpatizar con ellos para hacer un juicio de aprobación o reproche<sup>42</sup>.

Estoy de acuerdo con Taylor cuando le da a la valoración moral un aspecto dinámico y social como una mejor exposición de la teoría moral de Hume poniéndose de lado de la *Investigación* antes que del *Tratado*<sup>43</sup>. Sin embargo, no estoy de acuerdo en que la diferencia que propone acerca de la norma de la virtud y la norma del gusto sea excluyente, sino que la última complementa a la primera. Es más, Hume señala que es en los sentimientos donde residen las determinaciones y luego hace un paralelo con la belleza pues,

hasta que no aparezca un espectador tal, no habrá nada más que una figura de tales o cuales dimensiones y proporciones determinadas; es sólo de los sentimientos del espectador, de donde surge su elegancia y su belleza. [...] el crimen o la moralidad [...] surge enteramente del sentimiento de desaprobación que, por la estructura de la naturaleza humana, inevitablemente experimentamos tras una aprehensión de la barbarie o de la traición.<sup>44</sup>

Se puede ver entonces que los sentimientos están ligados no sólo con una respuesta o juicio moral de aprobación o rechazo, sino que tiene una analogía con la belleza y que además necesita del espectador para que esos sentimientos puedan tener un lugar. Habiendo citado Taylor el ensayo de Hume sobre *La norma del gusto*, es justo que ahondemos un poco más en el aspecto estético del sentimiento moral.

De acuerdo con Noel Carroll, el objetivo de Hume en *La norma del gusto* es “identificar la norma del gusto con los juicios de los mejores críticos”<sup>45</sup>, y es que el gusto, tal como lo señala en la *Investigación*, “da el sentimiento de lo bello y lo deforme, del vicio y de la virtud”<sup>46</sup> por lo que existe una relación entre juicios estéticos y juicios éticos. De esto podemos deducir que para Hume, tanto la aprobación y la desaprobación son considerados sentimientos tal como mencionamos anteriormente, por lo que nuestras respuestas emocionales pueden darse tanto frente a un acto que podríamos considerar reprochable respecto de la virtud como frente a una obra de arte respecto de la belleza.

---

<sup>42</sup> *Íd.*, p. 52.

<sup>43</sup> *Íd.*, pp. 61-62.

<sup>44</sup> Hume, David, *Investigación*, *op. cit.*, p. 203-204.

<sup>45</sup> Carroll, Noel, “Hume’s Standart of Taste”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, No. 2 (Winter, 1984), pp. 181-194, p.181.

<sup>46</sup> Hume, David, *Investigación*, *op. cit.*, p. 206.

El problema del punto de vista común vuelve a aparecer, y es que “todos aplauden la virtud y aborrecen el vicio, pero hay una gran diversidad en cuanto a establecer quién y qué es virtuoso o malvado”<sup>47</sup>. Sucede algo parecido si nos enfocamos ahora en los problemas que trae buscar una norma del gusto ya que la belleza no puede ser un sentimiento tan relativo, por lo que Carroll establece con claridad tres principios generales en base a lo señalado por Hume en su ensayo. En primer lugar, se señalan las reglas del arte que se determinan a través de la experiencia y la observación de sentimientos generales entre nosotros, es por esto que “la conformidad con las reglas de arte causa una sensación de placer, y ese sentimiento es un efecto que es equivalente a nuestro alabanza”<sup>48</sup>. Sin embargo, muchos de estos sentimientos tienen que darse en un contexto especial o adecuado para que puedan ser experimentados y observados según las reglas del arte; es más, en este segundo punto se observa que “la diversidad de gustos puede ser explicada por el hecho de que en la mayoría de las respuestas hacia las obras de arte, factores personales y circunstanciales interfieren con la operación de las características relevantes de la obra de arte en la producción de un sentimiento estético”<sup>49</sup>. En tercer lugar, se establece que debe haber personas que sean expertas en reproducir el sentimiento adecuado respecto de la experiencia estética, y son éstos quienes van a guiar al resto de la gente que no pueda hacerlo, teniéndolos como críticos expertos “para establecer su propio sentimiento como estándar de la belleza”<sup>50</sup>.

Pero, ¿cómo confiar en aquellos críticos? Hume responde a esta pregunta señalando cinco características importantes que todo crítico debe tener:

Quando el crítico no tiene *delicadeza* juzga sin capacidad de discernimiento y sólo le afectan las cualidades más evidentes y palpables del objeto [...]. Cuando la *práctica* no le respalda, su veredicto vendrá acompañado por la confusión y duda. Cuando no recurre a ninguna *comparación*, las bellezas más frívolas, que realmente merecerían llamarse defectos, son objetos de su admiración. Cuando, debido a sus *prejuicios*, miente, todos sus sentimientos naturales se pervierten. Cuando no tiene *buen sentido*, no es capaz de discernir las mayores y más excelentes beldades del artificio y razonamiento.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> Carroll, Noel, *op. cit.*, p. 181.

<sup>48</sup> *Id.*, p. 183.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Hume, David, *Norma, op. cit.*, p. 261. Las cursivas son mías.

Teniendo los críticos y jueces estas cinco cualidades que han de ir cultivando (delicadeza, práctica, comparación, ser libre de prejuicios y buen sentido), los juicios de éstos serán considerados como la norma del gusto y de la belleza tal como lo señala Hume.

La pregunta que debe surgir ahora es cómo los sentimientos, en tanto individuales, no sólo empalman con una respuesta universal que se acople a la norma del gusto, sino cómo afectan en nuestros juicios morales respecto de las obras de arte. Antes de responder a esta pregunta, es importante reconocer que el espectador, como lo señala Carroll, que por mucho que hablemos de una relación causa-efecto entre el estímulo artístico y el juicio del gusto, este estímulo no pone al espectador en una situación como agente pasivo totalmente:

Es decir, las respuestas apreciativas o estéticas, interpretadas ampliamente como nuestras respuestas características, y las formas de interactuar con las obras de arte más que como una experiencia con su propia quiddidad o *quale*, implican el descubrimiento activo, la interpretación, el reconocimiento y todos los placeres de las mismas. [...] [La diversidad de experiencias se da] incluyendo en nuestro relato de la respuesta estética el placer activo que el espectador deriva ejercitando su poder cognitivo en relación con la obra de arte.<sup>52</sup>

Y es que justamente para emitir un juicio en base a un estímulo que nos ofrece una obra de arte, nuestra respuesta es activa e incluye tanto una crítica estética así también como moral para juzgar cierta obra como buena o deficiente. Es por esto que el mismo Hume al describir las tragedias griegas, señala cuánto mérito pierde la obra al representar alguna violación de los límites de la virtud y el vicio, además, “cuando un hombre confía en la rectitud del criterio moral con el que juzga, con razón quiere protegerlo con celo, y ni por un momento permitirá que sus sentimientos se corrompan para complacer a un autor cualquiera”<sup>53</sup>.

De esta manera, se podrá reconocer conforme se vaya explorando la gran influencia que es Hume para la teoría del eticismo, aunque el mismo autor no lo reconozca como tal debido a ciertas deficiencias que encuentra y que no se ajustan del todo a la teoría, pero que funciona claramente como un trasfondo ético basado en el sentimiento moral. Así, la posición de Hume recae en lo que Gaut llama *the ethical in the narrow sense*, donde los asuntos que conciernen en este sentido más restringido, precisamente en la moral, hablan de “motivaciones y

<sup>52</sup> Carroll, Noel, *op. cit.*, pp. 186-187.

<sup>53</sup> Hume, David, *Norma*, *op. cit.*, p. 267.

sentimientos que nosotros tenemos hacia otras personas”<sup>54</sup>. De acuerdo a lo que hemos visto acerca de Hume, no tendríamos problemas en situarlo en la visión ética de Gaut, pero lo que nos concierne a continuación es su visión estética.

### 1.2.2. Concepto de estética

Así como Berys Gaut señala su forma de entender el planteamiento ético de su teoría, también es cuidadoso al señalar su modo de comprender lo estético y su relación con lo artístico. De esta manera, se señalará un contraste entre una visión corta o restringida de la estética frente a una visión más amplia con sus respectivas características para dar paso a la importancia de tener en cuenta una propiedad en tanto evaluativa como eje de su teoría estética.

El problema con una teoría que vincule lo ético con lo estético es que las definiciones de ambos términos pueden ser confusas. Habiendo retratado el aspecto ético del presente trabajo, es crucial dar a conocer cómo se produce la relación entre el ámbito ético y el estético de tal manera que el primero cuente como un valor estético; de ahí la importancia de señalar con cuidado ambos aspectos.

En primer lugar, cuando Gaut intenta dar una definición de lo que llamamos estética señala que es como un rompecabezas, esto se debe a que hay muchas piezas de los cuales podemos extraer o dar cuenta de lo que es lo estético dentro de una obra de arte. Muchas de estas piezas, señala a continuación, respecto de cómo nos acercamos hacia una obra de arte, pueden ir desde ver una obra como una inversión hasta como un objeto para adornar la pared; no obstante, estas piezas no reflejan una actitud estética hacia la obra, por lo que “[...] podemos verla desde un punto de vista estético, y esto parece excluir los tipos de consideración –de dinero, estima social o dimensiones físicas en estado bruto– que son de interés de otras maneras de ver”<sup>55</sup>.

Ahora bien, existen dos formas de ver lo estético según Gaut, y explicaré por qué es importante hacer una diferencia desde el comienzo. La primera de ellas es, como lo llama, un

---

<sup>54</sup> Gaut, Berys, *Arts, op. cit.*, p. 48.

<sup>55</sup> Gaut, Berys, *Arts, op. cit.*, p. 26.

*narrow sense* o un sentido restringido de lo estético el cual se expresa entre propiedades estéticas de lo bello y lo feo y sus respectivas variantes. La segunda es un *wide sense* o un sentido más amplio de la estética de manera que aquí atribuimos meros conceptos de lo bello o lo feo como su opuesto, sino que le damos a la obra de arte términos como ‘sombrio’, ‘dinámico’, ‘trágico’ y más; términos que no se ciñen ni están restringidos a una clasificación meramente dual<sup>56</sup>. Es claro que no podemos quedarnos en una definición de estética como se ve en el primer sentido, pues nos quedaríamos cortos frente a la posibilidad de asumir sentimientos y emociones más allá de nuestra capacidad sensorial. Por esta razón, es en un sentido más amplio en el que debemos ahondar para señalar lo estético:

La noción de lo estético adoptada aquí debe ser construida ampliamente. En el sentido restringido del término, las propiedades del valor estético son aquellas que encierran un cierto modo de placer o displacer contemplativo o sensorial. En este sentido, belleza, elegancia, gracia y sus contrarios son propiedades del valor estético. Sin embargo, el sentido adoptado aquí es más amplio: entiendo por “valor estético” el valor de un objeto *qua* obra de arte, esto es, su valor artístico. Este sentido más amplio es requerido, ya que no todos los valores de un objeto *qua* obra de arte estrechamente estéticos.<sup>57</sup>

Esta cita extraída de su artículo resume claramente las intenciones del autor respecto de elegir un sentido amplio de la estética. Más adelante<sup>58</sup> señala en el mismo artículo cómo incluso dentro de este mismo sentido, no todas las propiedades de una obra pueden ser calificadas como estéticas, tal como lo señalamos anteriormente en los tipos de consideración monetaria, su estatus en la sociedad o alguna especie de utilidad banal como tapar una mancha en la pared.

Pero, ¿a qué se refiere Gaut al equiparar el valor estético como valor artístico, esto es, el valor de un objeto *qua* obra de arte? Ya vimos que la noción de estética debe tomarse en un sentido amplio de tal manera que los juicios éticos puedan ser tomados en cuenta como juicios estéticos, pero ¿cómo se logra esto? Si recordamos que lo ético aquí se presenta como lo desarrollado anteriormente con Hume, es decir, tomando estos juicios en base a su teoría del sentimiento moral, nos da el permiso de calificar una obra a través de nuestros sentimientos y emociones; no obstante, aún tenemos que ahondar en estas propiedades estéticas. Ahora bien,

<sup>56</sup> *Íd.*

<sup>57</sup> Gaut, Berys, *Ethical*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>58</sup> *Íd.*

debemos tener en cuenta que términos como ‘trágico’, ‘vívido’ o ‘sombrió’ son claramente términos que podemos tener de diversos tipos de artes plásticas y nos percatamos que “[una] característica que ellos tienen en común es que todos ellos son términos evaluativos”<sup>59</sup>; sin embargo, como ya vimos antes, no todos los términos, aun siendo evaluativos, funcionan como un juicio estético, por lo que Gaut señala puntualmente que los términos en los que hay que fijarnos son aquellos dentro de la práctica artística, y por ende, en propiedades que tiene un objeto en tanto obra de arte.

Antes de asumir esto como la definición que tendremos por estética, es importante señalar que muchas veces emitimos estos juicios a objetos que no son obras de arte, sino objetos de la naturaleza o incluso teoremas matemáticos. Supongamos, usando el ejemplo de Gaut, que calificamos un árbol que encontramos en un parque como ‘triste’, bien podemos hacerlo pero bajo una cierta intención y no como si el árbol fuera literalmente triste. Es cierto, sin embargo, que puedo calificarlo como bello o feo e incluso señalar que los colores presentes en el objeto tengan unidad o balance como propiedad artística. Otros términos artísticos que tienen una carga metafórica considerable, tal como calificar a una melodía como ‘sofocante’ por ejemplo, nos permite dar cuenta de una división entre propiedades artísticas que los objetos de la naturaleza poseen y propiedades artísticas que no poseen a menos que el agente mismo se los atribuya. La razón de señalar esto es para que se vea más claramente que la relación que se establece entre las propiedades artísticas y los objetos, es que primero aplicamos estas propiedades a las obras de arte y derivamos de éstas una segunda aplicación para los objetos de la naturaleza, esclareciendo la relación entre el ámbito ético y el estético<sup>60</sup>.

Frente a esta noción de estética hay cinco objeciones enumeradas por Gaut, las cuales repasaremos brevemente. La primera de ellas sostiene que no todos los términos estéticos son evaluativos porque “ellos sólo sirven para describir algunos objetos estéticamente”<sup>61</sup>; sin embargo, apliquemos el término ‘sombrió’ a una película de terror con lo que da a esta película un mérito, lo cual no sería así si aplicáramos este término a una comedia romántica por ejemplo, lo cual le quitaría mérito a la obra, por lo que no sería un mero término

---

<sup>59</sup> Gaut, Berys, *Arts, op. cit.*, p. 34.

<sup>60</sup> *Íd.*, p. 35.

<sup>61</sup> *Íd.*, p. 36.

descriptivo sino claramente evaluativo como se ha propuesto<sup>62</sup>. La segunda objeción se centra en que propiedades como el olor o el sabor no pueden ser subsumidas como propiedades artísticas; no obstante, Gaut toma ejemplos bastante puntuales como los jardines y, por ende, sus calificativos respecto del olor o textura así como la pintura del paisaje del siglo veintiuno la cual incluye tanto olores como sabores<sup>63</sup>. La tercera objeción señala que hay propiedades artísticas que no son estéticas, como por ejemplo ser lineal o pictórica en el barroco, por lo que Gaut responde a esta objeción que lo que le falta a estos términos es la dimensión evaluativa, y sin ella el uso estético no puede ocurrir<sup>64</sup>. La cuarta objeción afirma que de acuerdo a la teoría, la apreciación estética de la naturaleza es dependiente de la apreciación estética del arte, y eso estaría mal porque nosotros habríamos apreciado la naturaleza de manera estética incluso antes de inventar el arte<sup>65</sup>. En respuesta a esta objeción, señala varios puntos: el primero de ellos toma la intención metafórica al adscribir propiedades estéticas sin tener algún concepto de estética; el segundo sugiere una perspectiva histórica del término ‘estética’ acuñado por Alexander Baumgarten en 1735 y refinado en su *Estética* en 1750 y 1758 y que incluye términos y valores que la naturaleza no posee, como verdad y certeza; y el tercero, por un camino similar, sugiere que la noción del gusto en los críticos italianos del Renacimiento y Manierismo evaluaban no sólo la belleza de la obra, sino también la *maniera* en la que el artista presentaba su trabajo, esto es, su sello artístico y su personalidad, los cuales son propiedades que no pueden ser poseídas por simples objetos naturales, dando lugar a que el concepto de ‘estético’ en su sentido amplio sea anterior a la naturaleza<sup>66</sup>. La quinta objeción sostiene que al señalar que el valor estético del arte es su valor *qua* arte, sólo se ha reemplazado el significado de lo estético por el significado de ‘arte’<sup>67</sup>. Gaut acepta que el concepto de arte es uno que difícilmente tiene definición y que más bien lo que tenemos en una estimación de criterios en la cual podemos llamar algo una obra de arte pues

estos criterios, he argumentado, incluyen cosas tales como ser bello (o poseer otra propiedad estética en el sentido restringido), ser expresivo de las emociones ser intelectualmente desafiante, ser formalmente complejo y

---

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Íd.*, pp. 36-37.

<sup>64</sup> *Íd.*, p. 37.

<sup>65</sup> *Íbid.*

<sup>66</sup> *Íd.*, pp. 38-39.

<sup>67</sup> *Íd.*, p. 39.

coherente, tener la capacidad de transmitir sentidos complejos, ser un producto de un alto grado de habilidad, pertenecer a una forma artística establecida y ser el producto de una intención de hacer arte.<sup>68</sup>

Sin embargo, hay que tener en cuenta que la pregunta por qué es arte no es la misma que la pregunta acerca de qué hace buena a una obra de arte, y lo que hace a una obra una buena obra “es parcialmente determinada por factores que no son parte de la definición del concepto”<sup>69</sup> de arte.

De esta manera, hemos llegado a identificar las propiedades estéticas de las obras de arte, en tanto usemos un sentido amplio de la estética, con las propiedades artísticas, y hemos evaluado las objeciones que se han presentado frente a esta teoría de la estética. A continuación, repasaremos el último término que hace falta para poder englobar el papel que tiene tanto el observador o receptor, en tanto es quien emite los juicios, y el objeto en tanto obra de arte y cómo afecta al receptor a través del concepto de la experiencia estética.

### 1.2.3. Concepto de experiencia estética

Este concepto de la experiencia estética tiene como base la teoría de la recepción o también llamada la estética de la recepción, particularmente en la mirada de Hans Robert Jauss. Explicaremos brevemente la teoría de la recepción, pues más adelante ahondaremos en la teoría y sus complejidades, como lo son la importancia del receptor y la fusión de horizontes, herencia de la hermenéutica gadameriana, para poder entrar en el concepto de experiencia estética con mayor profundidad.

Es importante señalar que la teoría de la recepción se centra principalmente en las obras literarias y textos similares; sin embargo, es posible añadir diferentes expresiones artísticas tales como la pintura o la música, pues como veremos más adelante, el objeto no es el elemento con mayor prioridad respecto del sujeto, sino que la actividad que se realiza entre ellos es lo que hace más rico al arte. Pero vayamos por lo esencial, y es que esta teoría, de la mano de Jauss, señala que

---

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Íd.*, p. 40.

las obras de arte únicamente existen dentro del marco configurado por su recepción, es decir, por las interpretaciones que de ellas se han hecho a lo largo de la historia. Esta recepción es un proceso abierto de formulación y corrección de nuestras experiencias. Su estética acentúa de manera particular la historicidad y el carácter público del arte al situar en su centro al sujeto que percibe y el contexto en el que las obras son recibidas.<sup>70</sup>

Desde ya podemos observar que son varios elementos los que participan en esta teoría, pero es importante recalcar que si bien el papel del sujeto en tanto receptor tiene mucha mayor importancia que en teorías anteriores, es también importante el proceso en el cual el sujeto y la obra de arte confluyen y construyen continuamente nuevos sentidos que enriquecen la obra. Pero, ¿cómo es que se realiza este proceso? ¿No tendría esto un ligero trasfondo relativista si asumimos que el proceso es demasiado subjetivo?

Para responder a estas preguntas tenemos que preguntarnos exclusivamente sobre la naturaleza de la experiencia estética, construida por Jauss de la siguiente manera: “La actitud de goce, que desencadena y posibilita el arte, es la experiencia estética primordial; no puede ser excluida, sino que ha de convertirse de nuevo en objeto de reflexión teórica”<sup>71</sup>. Jauss apela al goce no como si fuera lo opuesto al trabajo, sino como un nuevo tipo de libertad entre el sujeto y el objeto, convirtiéndose además en una experiencia significativa tal como lo señala Daniel Innerarity pues “los seres humanos aprenden algo acerca de sí mismos y del mundo, además de estremecerse o gozar, que del encuentro logrado con el arte nadie vuelve sin alguna ganancia, también cognoscitiva”<sup>72</sup>, Es a partir del goce que la experiencia estética ya se está produciendo, y es que al contrario de lo que suele oponerse al concepto de goce, éste implica en cierto modo un trabajo respecto de la producción mas no un placer meramente sensorial<sup>73</sup>. Pero la experiencia estética no se queda en el momento de goce, sino que hay tres funciones en la que se desenvuelve: la *poiesis* –función productiva–, la *aisthesis* –función receptiva– y la *catharsis* –función comunicativa–.

---

<sup>70</sup> Jauss, Hans, *Pequeña apología de la experiencia estética*. Introducción de Daniel Innerarity. Barcelona: Ediciones Paidós, 2002, p. 9.

<sup>71</sup> *Íd.*, p. 31

<sup>72</sup> *Íd.*, p. 14.

<sup>73</sup> Haciendo uso de la referencia de Jauss a Marcuse más adelante, cito: “Quien pretenda sustituir esta «felicidad de la apariencia» por el placer inmediato del goce sensible, ya no necesita del arte” (Jauss, Hans, *Pequeña apología de la experiencia estética*. Introducción de Daniel Innerarity. Barcelona: Ediciones Paidós, 2002, p. 56).

La *poiesis* hace referencia a la función productiva de la experiencia estética, sin embargo, es interesante ver la influencia que tiene Paul Valéry pues su teoría estética, formada en el tratado que realiza sobre Leonardo da Vinci, señala la particularidad del doble aspecto mostrado por da Vinci:

El de la experiencia estética **productiva** representada ejemplarmente por Leonardo, que se apropia de la función cognoscitiva del *construire* en una trabazón de la praxis artística y la científica, y que fue unilateralizada con la posterior separación de *arts et sciences*, y el de la experiencia estética **receptiva**, que pone de nuevo en juego, frente a la tradicional primacía del conocimiento conceptual (*voir par l'intellect*), la percepción renovada del arte (*voir par les yeux*).<sup>74</sup>

La función productiva en da Vinci, como señala Jauss de acuerdo con Valéry, tiene en este *construire* no un mero proceso mecánico como en el que luego se centrará la ciencia en la separación antes vista, sino que “presupone un saber que es más que una reflexión y contemplación de la verdad [...] de modo que comprender y producir convergen”<sup>75</sup>; aquí el *construire* es la producción estética, y es aquella además que lleva dentro el conocimiento no del tipo platónico como bien señala Jauss, sino que este conocimiento es la regla del *construire* que se descubre en el proceso. Es importante reconocer que tanto para el observador como para el artista, la obra final si bien tiene la apariencia de ser una producción eterna, completa y perfecta,

Para el artista sólo es uno de los posibles desenlaces de una tarea infinita. Por eso el espectador tampoco debe recibir lo bello simplemente como el ideal platónico de la pacífica contemplación, sino que se ha de introducir en el movimiento que la obra despierta en él y acreditar de este modo su libertad frente a lo dado.<sup>76</sup>

El modo de pensar de Valéry encaja perfectamente con la teoría de la recepción de Jauss, pues mostrar la función de producción conforme al *construire* señalado anteriormente, le da un papel ya de por sí activo al artista y activo también al receptor o espectador. ¿Qué queda entonces para la función receptiva? Si volvemos a la cita, podemos observar que se habla de una ‘percepción renovada del arte’, lo cual encaja con la función productiva de experiencia estética, pues ambas van de la mano como se ha visto anteriormente.

<sup>74</sup> *Íd.*, p. 57. Las negritas son mías.

<sup>75</sup> *Íd.*, p. 58.

<sup>76</sup> *Íd.*, p. 60.

Es por eso que esta segunda función de la experiencia estética, la receptiva, se identifica con la *aisthesis* o percepción estética. Tal como en la función productiva, la cual no se trata de un simple trabajo mecanizado o una contemplación puramente teórica, la función receptiva también exige una participación activa. “La *réalisation* o el que «las cosas se vayan constituyendo en su aparición» [...] no sería únicamente receptiva sino que exigiría e incluiría una actividad cocreadora del contemplador”<sup>77</sup>, por lo que tampoco sería un acercamiento puramente sensible, sino que recupera una función cognoscitiva permitiendo así una función crítica del receptor respecto de la obra; sin embargo, para Jauss va más allá del simple acercamiento crítico:

En este proceso –como sugiero en mi tercera tesis– la experiencia estética ha recibido, en el plano de la *aisthesis*, una tarea contra el mundo de la vida cada vez más instrumentalizado que no se había planteado hasta ahora en la historia de las artes: oponer a la experiencia atrofiada y al lenguaje servil de la sociedad de consumo una función crítica y creativa de la percepción estética y, a la vista de la pluralidad de funciones sociales y de las versiones científicas del mundo, hacer presente el horizonte del mundo común a todos y que el arte puede visualizar como un todo posible o realizable.<sup>78</sup>

Esto sugiere desde ya una dimensión más cercana a la práctica, siendo esta la tercera función de la experiencia estética: su función comunicativa. Llegado a este punto, es posible notar una influencia kantiana respecto de la comunicabilidad de los juicios del gusto como lo señala en la *Crítica de la Facultad de Juzgar*; sin embargo, debemos primero explicar su relación con la *catharsis*.

Jauss retoma la discusión respecto de la oposición entre el goce estético puro frente a la experiencia ligada a la praxis moral; y por lo que ya hemos estado observando, la posición de nuestro autor es clara: la experiencia estética no puede quedar sólo entre las experiencias del sujeto y las del objeto, sino que debe ser comunicable de modo que identificaciones tales como la admiración o el estremecimiento deben ser tomadas en cuenta. Esto hace posible que el arte transmita “normas de acción [...] de un modo que permite mantener abierto un espacio de juego para la libertad humana”<sup>79</sup>, dándole la importancia que merece a la recepción de la obra por parte del espectador. La *catharsis* entonces tiene el papel aquí de una “liberación del

---

<sup>77</sup> *Íd.*, p. 70.

<sup>78</sup> *Íd.*, p. 73.

<sup>79</sup> *Íd.*, p. 76.

espectador frente al mundo de los objetos a través de la imaginación”<sup>80</sup>. La noción clásica del término todavía tiene lugar en la teoría de la experiencia estética de Jaus, sin embargo, tal como lo señala más adelante, la identificación emocional del espectador es sólo un primer espacio comunicativo, y el espectador puede quedarse en ese primer momento, mas un segundo momento comunicativo sería la transformación y configuración de comportamientos y maneras de pensar, pues traspasa la mera identificación emocional con el personaje<sup>81</sup>.

Este segundo momento de la *catharsis* es el que se identifica con la comunicabilidad que habíamos señalado antes respecto de Kant, comunicabilidad que puede entenderse en dos sentidos: el primero de ellos se referiría a la comunicabilidad según el seguimiento por sobre la imitación, y el segundo momento se referiría a la posibilidad de ser sometido a consenso en relación a la naturaleza de los juicios estéticos.

El primer sentido de comunicabilidad podemos encontrarlo en el párrafo 49 de la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, donde Kant señala que el genio, más bien el producto del genio, no tiene como fin una imitación, sino una espera de sucesión por otro genio al que la propia originalidad se le haya despertado: es el talento lo que es ejemplar, sin embargo, es necesaria la existencia de reglas y extraerlas de los productos bellos para una parcial imitación que, para Kant, no debe excederse tampoco en orden de no cometer faltas y remedos, así como una ostentación impropia<sup>82</sup>. Tenemos entonces el contraste entre la imitación y el seguimiento, siendo el seguimiento aquello que tiene una relevancia práctica para Jaus. El segundo sentido, como ya lo hemos anticipado, podemos ubicarlo en la comunicabilidad universal del juicio del gusto (juicio estético de la reflexión) que presenta Kant en los párrafos 6 y 8, pues este juicio tiene un carácter universal, válido para todo ser humano, pero que no tiene una base conceptual sino subjetiva<sup>83</sup>. Esta pretensión de universalidad subjetiva es necesaria, pues lo comunicado universalmente no es el concepto del objeto, sino el estado de ánimo por el libre juego de las facultades el sujeto, es decir, el sentimiento de placer y displacer<sup>84</sup>.

---

<sup>80</sup> *Íd.*, p. 77.

<sup>81</sup> *Íd.*, p. 78.

<sup>82</sup> Kant, Immanuel, *op. cit.*, p. 442-444.

<sup>83</sup> *Íd.*, p.261.

<sup>84</sup> *Íd.*, p. 265.

Nuevamente tenemos, entonces, la importancia de la comunicabilidad para fines prácticos y, en concordancia con lo visto hasta ahora, con fines éticos respecto de los sentimientos no sólo en este sentido, sino en todo el proceso de la experiencia estética; así,

[l]a experiencia estética no se caracteriza, pues, únicamente desde el punto de vista de su producción, como *creación por medio de la libertad*, sino también, por la parte de su receptividad, como una «aceptación en la libertad». En esta medida, el juicio estético desinteresado, no condicionado por una necesidad, como de un consenso abierto, no determinado principalmente por reglas y conceptos. De este modo el comportamiento estético adquiere una significación mediata para la praxis de la acción.<sup>85</sup>

De esta manera, la experiencia estética tiene como base principal el goce, además de desenvolverse en las tres funciones que señalamos anteriormente, configuradas en el marco de la recepción tal como lo muestra Jauss. Antes de terminar con el panorama de la experiencia estética en estos términos, es pertinente lo que señala Peter McCormick en su artículo<sup>86</sup> acerca de las experiencias estéticas objetivas, pues la manera en que señala la apreciación de los trabajos literarios –similar objeto de estudio de Jauss– es adecuada y clara, y además encaja en la interpretación de Jauss, pues

[g]eneralmente, podemos estar de acuerdo en que nuestras apreciaciones estéticas de algunas obras de arte, especialmente literarias, llenan concretamente lo que estos trabajos necesariamente dejan indeterminados. En particular, podríamos decir que tal expansión o «terminación» o «concretización» de las obras artísticas físicas es la transformación de ese trabajo artístico en una forma de objeto intencional que solemos llamar una «obra de arte».<sup>87</sup>

Si bien McCormick señala que una experiencia estética puede ser fuertemente objetiva debido a características objetivas en el propio objeto y a experiencias objetivas del propio sujeto<sup>88</sup>, es muy difícil sostener que no haya experiencias subjetivas dentro del proceso de la experiencia. Sin embargo, hemos respondido a la pregunta sobre la subjetividad y el problema de la relativización de la experiencia, pues en la experiencia estética en su función comunicativa, apoyada en Kant, asumimos una universalidad subjetiva. Además, estoy de acuerdo en la

<sup>85</sup> Jauss, Hans, *Apología*, op. cit., p. 93.

<sup>86</sup> McCormick, Peter, "Objective Aesthetic Experiences", en: Fløistad, G (ed.), *Contemporary philosophy. A new survey*. Volume 9: Aesthetics and Philosophy of Art, Edited by Guttorm Floistad, Dordrecht: Springer 2008, pp. 253-265.

<sup>87</sup> *Íd.*, p. 255.

<sup>88</sup> *Íd.*, p. 256.

forma en que McCormick presenta este proceso como una actividad que recurre al sujeto o receptor y que permite una articulación entre ambos para una adecuada realización de la experiencia estética tal como lo presenta Jauss.

Habiendo señalado entonces las peculiaridades no sólo de lo que llamamos ‘experiencia estética’, sino también ‘ética’ y ‘estética’, lo que sigue a continuación es explicar en profundidad las dos teorías que son los pilares de esta investigación: la teoría el *ethicism* o eticismo de Berys Gaut y la teoría de la recepción de la mano de Hans R. Jauss. Cabe añadir también que debemos tener en cuenta las cuestiones que dejamos de lado, como una explicación mayor de las corrientes de las cuales parte y se distingue el *ethicism*, así como el panorama mayor de la teoría de la recepción habiendo explorado las funciones de la experiencia estética.



## Capítulo 2: Completando el *Ethicism*: la importancia de las emociones y los méritos

### 2.1. La teoría del *Ethicism*

Tal como lo presenta Gaut, la teoría del *ethicism* se presenta dentro de una forma de *ethical criticism*, permitiéndome traducirlo como una crítica ética del arte. Gaut explora diferentes posiciones que puedan sostener una relación entre ética y estética siendo éstas las siguientes: *autonomism*, *ethicism* y *contextualism*<sup>89</sup>. El problema que surge aquí con estas teorías es que, bajo una mirada sobre si se empeora o mejora una obra de arte, las tres “formulan las posiciones en términos de qué mejorará y empeorará la calidad estética del trabajo de arte *total*, en vez de simplemente en algún aspecto u otro”<sup>90</sup>, por lo que debemos precisar lo que cada una expresa con el fin de darle un lugar a la crítica ética sin dejar de lado el valor estético que cada obra de arte presenta.

Repasando un poco las tres teorías, la teoría del autonomismo sostiene básicamente que las cualidades éticas que se presentan en una obra no tienen relevancia ni positiva ni negativa en el sentido de que sea estéticamente ‘mejor’ o ‘peor’; sin embargo, tanto su versión radical como moderada son objetadas<sup>91</sup> para dar lugar a una importancia de los méritos éticos como relevantes de manera estética<sup>92</sup>.

Debemos revisar ambas versiones pues pueden claramente objetar cualquier tipo de crítica sobre el arte. Si nos detenemos en la versión del autonomismo radical, veremos que algunas de

---

<sup>89</sup> Gaut, Berys, *Arts, op. cit.*, p. 57.

<sup>90</sup> *Íd.*, p. 58.

<sup>91</sup> V. *Íd.*, Capítulo 4 “Autonomism”, pp. 67-89.

<sup>92</sup> *Íd.*, p. 58.

las más importantes objeciones es que por ejemplo, las pinturas abstractas o melodías sin letras no pueden ser objeto de una crítica ética reduciendo, en el mejor de los casos, la crítica ética a lo que se llama *representational artworks*, es decir, obras de artes representacionales. Para salvar la crítica ética Gaut determina que lo que le interesa a ella es en realidad “la *actitud* que la obra manifiesta hacia los personajes y situaciones, lo que representa, y la noción de una actitud aquí debe construirse en el sentido amplio incluyendo ambos estados cognitivos y afectivos”<sup>93</sup>, sin restringirla sólo a las obras de arte representacionales. Otra de las objeciones más interesantes y poderosas señala que el objeto de una crítica ética debe ser “dirigido hacia los caracteres de las personas, sus motivaciones y acciones; pues las obras no son personas: ellos no tienen voluntad, no ejercen decisiones, no tienen sentimientos y no actúan”<sup>94</sup>. Lo que se busca en la crítica ética si bien es la actitud que un trabajo muestra, estas son también cualidades morales intrínsecas al trabajo. Gaut admite, y estoy de acuerdo, que sí atribuimos cualidades mentales y además también acciones; no obstante, también suele decirse que esta mera atribución tiene una función metafórica. Si observamos que una pintura muestra tristeza y nos hace sentir tristes, esta tristeza no es metafórica si dijéramos en cambio que un trabajo es ‘triste’ en el sentido de que es un mal trabajo: ahí sí sería una expresión metafórica<sup>95</sup>.

Respecto de la versión de un autonomismo moderado, básicamente se define de la siguiente manera:

Así, crucial para el autonomismo moderado es la afirmación de que las actitudes y visiones morales expresadas en obras no importan estéticamente; pero puede además conceder que estas actitudes o visiones poseen otras cualidades, tales como complejidad o coherencia, las cuales contribuyen al valor estético de las obras.<sup>96</sup>

Si bien Gaut rechaza tal posición como sostiene a lo largo de su libro y su artículo porque estas actitudes y visiones morales sí deben importar, es consciente de la pregunta sobre ‘cómo propiedades éticas pueden ser relevantes de manera estética’. Una posible respuesta es la siguiente: “es la *manera* en que un trabajo comunica sus intuiciones éticas u otras que las

---

<sup>93</sup> *Íd.*, p. 68.

<sup>94</sup> *Íd.*, p. 69. Traducción mía.

<sup>95</sup> *Íd.*, p. 70.

<sup>96</sup> *Íd.*, p. 77. Traducción mía.

hacen de relevancia estética”<sup>97</sup>. El único problema en sostener esta tesis es que si la forma en la que lo artístico se presenta es lo que más importa, seguiríamos sosteniendo que lo ético sigue siendo irrelevante.

El contextualismo, por otro lado, sostiene que hay obras de arte que son mejoradas a veces por méritos éticos y otras veces por defectos éticos; en comparación con el eticismo, éste último sostiene que las obras de arte son siempre estéticamente mejores por sus méritos éticos pero que son siempre estéticamente peores por sus defectos éticos<sup>98</sup>. Aquí hace falta precisar en mayor detalle por qué es importante distinguir estas posiciones pues el contextualismo lo que hace es una afirmación con valores tanto negativos como positivos mientras que el valor que presenta el eticismo es siempre positivo. Es decir, niega la posibilidad de que una obra de arte sea considerada mejor que otra por defectos éticos, lo cual hace que la afirmación del contextualismo sea débil en comparación con el eticismo<sup>99</sup>. Siendo ésta, el eticismo, la teoría que nos interesa, habremos de reformularla con mayor precisión sin olvidar que no buscamos en ella un principio general totalitario, sino más bien otro tipo de principio.

Así, esto no quiere decir que las manifestaciones éticas que muestra una obra de arte determinen la obra, sino que éstas cuentan en una crítica estética, pues “[i]nterpretando el eticismo en términos de principios generales no sólo desvirtúa esta doctrina, sino que debilitaría de manera similar *cualquier* intento de encontrar *algún* principio estético”<sup>100</sup>. Ésta es sólo una de las objeciones que resalta Gaut, pero me parece suficiente para entender que se requiere un principio distinto, este es, un principio *pro tanto*.

Aunque Gaut da por sentado de alguna manera el uso de este tipo de principio en su artículo<sup>101</sup>, es en *Art, Emotion and Ethics* donde desarrolla más lo que denomina un principio

---

<sup>97</sup> *Íd.*, p. 84.

<sup>98</sup> *Íd.*, p. 58.

<sup>99</sup> *Íd.*, p. 10.

<sup>100</sup> *Íd.*, p. 60.

<sup>101</sup> Gaut, Berys. “The ethical criticism”, en Levinson, J (ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 182-226.

*pro tanto*<sup>102</sup>, además de reformularlo de una manera peculiar para que encaje en el eticismo. De esta manera, Gaut usa este principio en términos de relación ‘*in so far as*’<sup>103</sup>, es decir, que:

[...] sostiene que una obra es meritoriamente estética (o defectuosa) *en la medida en que* manifiesta actitudes éticamente encomiables (o reprobables). (La pretensión puede ser puesta también de la siguiente manera; manifestar actitudes éticamente encomiables *cuenta hacia* el mérito estético de una obra, y manifestar actitudes éticamente reprobables *cuenta en contra* su mérito estético.)<sup>104</sup>

Tal como se va sosteniendo, queda claro que no se trata de un principio totalizante, sino que “lo que uno debe hacer depende de las particularidades de la situación”<sup>105</sup>, por lo que la manera en cómo se formula calza mejor con la teoría del eticismo que se quiere presentar. De esta manera, Gaut acierta cuando dice que el eticista no sostiene que esta tesis sea condición necesaria para que un trabajo sea estéticamente bueno (por ejemplo, *El Triunfo de la Voluntad* de Riefenstahl es un trabajo de arte muy bueno, pero éticamente reprobable) o condición suficiente (pues hay trabajos que muestran una actitud ética admirable pero son decepcionantes a nivel estético). El principio eticista es entonces, un principio estético *pro tanto*, que no cancela el juicio estético con la presencia de los valores éticos, sino que éste es un valor más dentro de la experiencia estética<sup>106</sup>:

El eticismo, entonces, es formulado usando principios *pro tanto*; sostiene que hay una pluralidad de valores estéticos y niega que los méritos éticos sean tampoco necesarios o suficientes para que las obras sean estéticamente buenas. [...] La formulación eticista de la noción de asociación en términos de principios *pro tanto* es de lejos la más prometedora [...].<sup>107</sup>

---

<sup>102</sup> “La noción de los principios *pro tanto* permite el hecho de la interacción de valores [...], capturan la naturaleza de las normas en conflicto que se establecen en uno. Y es plausible que no haya ningún otro principio general al que uno pueda apelar para decidir sobre qué hacer [...]”; a partir de aquí vemos nuevamente que no necesitamos un principio totalizador, sino uno especial tal como lo es la estructura *pro tanto* (Gaut, Berys, *Art, Emotion and Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 61).

<sup>103</sup> *Íd.*, p. 60.

<sup>104</sup> Gaut, Berys, *Ethical, op. cit.*, p. 182.

<sup>105</sup> Gaut, Berys, *Arts, op. cit.*, p. 62.

<sup>106</sup> Gaut, Berys, *Ethical, op. cit.*, pp. 182-183.

<sup>107</sup> Gaut, Berys, *Arts, op. cit.*, p. 66.

Si bien este principio es crucial para una noción prometedora del eticismo, hace falta ver qué argumentos pueden sostener esta teoría. Sin embargo, así como hay argumentos a favor de esta teoría, también hay objeciones que merecen la pena mencionarlas<sup>108</sup>.

La primera de las objeciones es que “falla en distinguir con suficiencia entre una evaluación ética y una estética”<sup>109</sup>, pero el problema es que deja de lado un poder expresivo y cognitivo que se relaciona con nuestras emociones y se relaciona íntimamente con cómo juzgamos éticamente. La segunda objeción es que no hay lugar para el juicio ético en un juicio sobre el arte ya que se trata de ‘objetos imaginados’ y que lo que importa, en el plano ético, son las actitudes frente a casos reales. El caso es que no todos los trabajos son mera ficción (como la película de Riefenstahl); además, sí es posible tener juicios éticos sobre estados imaginarios (el ejemplo de Gaut es el de un hombre que tiene pensamientos de violación sobre una mujer que en la vida real no tiene, pero que de todas formas podemos juicios éticos sobre ello a pesar de que no es ‘real’); además ya habíamos visto la importancia ética de los sentimientos sólo que aquí influyen también en lo que imaginamos: “las actitudes que las personas (y trabajos) manifiestan acerca de escenarios imaginarios tienen implicancias en las actitudes hacia sus contrapartes en la vida real”<sup>110</sup>. La tercera objeción, si bien admite que el juicio ético es relevante para el mérito de una obra de arte, puede generar una valencia equivocada, pues podría ser que una obra de arte sea buena precisamente porque va en contra de nuestro sentido recto de moralidad. Aquí Gaut hace una diferencia entre lo que representa un personaje y la actitud que el trabajo manifiesta acerca de él para poder salvar esta objeción pese a que muchos de los personajes más interesantes son aquellos malvados. El interés de una obra de arte (y el de nosotros) que se presenta de esta manera es el de ser capaces de imaginar lo que es tener actitudes malvadas, mas no de aprobarlo.

Pasando ahora a los argumentos<sup>111</sup>, veremos que hay cuatro que pareciese que pueden sostener al eticismo, por lo que sus dificultades también serán presentadas. El primero descansa en que cualquier enunciado sobre una obra de arte es válido como un enunciado estético, así que de hacer un enunciado que tenga una visión moral de una obra de arte es ya un enunciado estético

---

<sup>108</sup> Gaut, Berys, *Ethical*, op. cit., pp. 184-189.

<sup>109</sup> *Íd.*, p. 184.

<sup>110</sup> *Íd.*, p. 187.

<sup>111</sup> *Íd.*, pp. 189-192.

sobre la misma; no obstante, es claramente refutable puesto que el mismo Gaut muestra que hacer un enunciado sobre la cantidad de letras de un poema “no es un enunciado *estético* sobre la obra, ya que no juega un rol de manera estándar en nuestra apreciación de ella”<sup>112</sup>. El segundo trata de enlazar una posición formalista que suele contraponerse al eticismo, pero que finalmente falla en querer derivar el eticismo del formalismo. El tercero apunta hacia un acercamiento a Hume por parte de Wayne Booth, quien sostiene que realizamos juicios éticos de acuerdo al carácter de la persona; sin embargo, esto no se sostiene con el eticismo pues el mérito estético se basaría en las características de un personaje ficticio y no en lo que autor trata de mostrar. El cuarto es un argumento cognitivista donde para Richard Eldridge, por un lado, la persona desarrolla un autoconocimiento moral propio en relación con otros y sus historias, dándole lugar también al potencial de la literatura al articular estas historias. Por otro lado, y con semejanzas, Nussbaum también muestra que la literatura puede hacernos mucho más conscientes de las particularidades morales; es decir, que las enseñanzas morales que nos da la literatura son valiosas estéticamente. Gaut señala que se particulariza demasiado, dejando de lado algún principio general, además de que se trabaja únicamente con la literatura.

Así, la forma de responder de Gaut es a través del argumento *merited-response*, que vendría a ser la manera en que “[l]as actitudes de las obras son manifestadas en las respuestas que prescriben a su audiencia”<sup>113</sup>. Hay que establecer una diferencia que marca la respuesta hacia un personaje que sufre y nos debe resultar divertido, y la actitud que la obra en general manifiesta, como desaprobación de la facilidad de poder ser seducidos moralmente: “de esta manera, la manifestación de actitudes es totalmente distinta e independiente de las respuestas prescritas”<sup>114</sup>. Aquí se ve claramente que hay una jerarquía de prescripciones, de individuales a generales, que nos permiten responder con diferentes actitudes de acuerdo a las prescripciones dadas. Para Gaut, así como la noción de estética, la noción de ‘respuesta’ también debe ser entendida de manera bastante más abierta, incluyendo estados afectivos y emociones, así como deseos. Si bien las actitudes se dan frente a eventos ficticios, las respuestas no son sólo imaginarias.

---

<sup>112</sup> *Íd.*, p. 190

<sup>113</sup> *Íd.*, p. 192

<sup>114</sup> *Ibid.*

Ahora bien, tenemos también el problema de que puede que la respuesta merecedora no tenga éxito, pero la cuestión aquí no es si la respuesta es merecedora, sino “si es apropiada o inapropiada [...] para responder en el sentido que la obra prescribe”<sup>115</sup>. Estas clases de respuesta están sujetas a un criterio evaluativo pues así como criticamos a alguien por burlarse del dolor ajeno, esta respuesta, aunque se dé frente a personajes ficticios, nuestras respuestas son reales, no sólo imaginadas; además, esto muestra nuestro carácter ético que puede ser igualmente criticable. Así, si una obra prescribe una respuesta que no es merecedora, tiene un defecto interno, lo cual lleva a Gaut a llevar esta falla a un nivel de defecto estético. “Si estas respuestas no son merecedoras, porque no son éticas, tenemos razón para no responder de la manera prescrita”<sup>116</sup>, y esto además, es una falla de la propia obra, una falla estética.

De esta manera, el eticismo no queda reducido a simples afirmaciones moralistas o didácticas, sin dejar de lado el hecho de que una obra de arte pueda generar emociones y sentimientos en nosotros para que respondamos a ellos<sup>117</sup>; así, gracias a la estructura de su principio *pro tanto*, no definimos estrictamente una obra de arte en base a juicios morales, pero sí cuentan respecto de ella.

La larga tradición de mantener que las evaluaciones éticas y las evaluaciones estéticas están íntimamente interconectadas es así, he argumentado, correcta. La evaluación ética de las obras de arte no es sólo coherente y correcta, sino también en alguna manera inevitable.<sup>118</sup>

Así, la relación entre ética y estética se hace evidente hasta tal punto que, totalmente de acuerdo con Gaut, es ciertamente inevitable; no dejamos nunca de juzgar un libro o una película no sólo sobre si es buena o mala en un sentido estético, sino que también juzgamos éticamente las expresiones artísticas propias de nuestra cultura.

## 2.2.La teoría de la recepción

Habiendo explicado lo que es el eticismo, me parece que si hay alguna forma de complementar esta teoría es a través de la teoría de la estética de la recepción, la cual es más

---

<sup>115</sup> *Íd.*, p.194.

<sup>116</sup> *Íd.*, p. 195.

<sup>117</sup> Gaut, Berys, *Arts, op. cit.*, p. 251.

<sup>118</sup> *Íd.*, p. 252.

adecuada en los términos en los que Hans R. Jauss la presenta y que se mostrará a continuación, recordando además lo que significa la experiencia estética de la que hemos hablando anteriormente dentro de los parámetros de la estética de la recepción. Por consiguiente, mostraremos primero una breve contraposición entre dos teorías que abordan el modo de interpretación del significado histórico, abriendo así un camino crítico para la teoría de la recepción, señalando la importancia que tiene el receptor en la experiencia estética y finalmente para mostrar los alcances de la teoría de la estética de la recepción.

Martyn Thompson<sup>119</sup> ha trabajado un ensayo sobre el problema de la interpretación del significado histórico –es decir, respecto de la historia como disciplina y su análisis como literatura– en el cual contrasta dos teorías: la primera de ellas se basa en la teoría de la recepción literaria (*Rezeptionsgeschichte*) de corte alemán en su mayoría, mientras que la segunda se basa en una subdivisión de la historia del pensamiento político de un corte más anglo/americano<sup>120</sup>. La importancia de este ensayo es que nos permite hacer una entrada crítica y abordar la estética de la recepción a partir de una serie de características que se expondrán a continuación. Al momento de comparar ambas teorías, señala que la característica principal y más visible de la primera teoría –la teoría de la recepción– es que, a diferencia de la segunda, ésta se centra en el lector en tanto creador de significados textuales<sup>121</sup>. Asumir esto concuerda con lo que habíamos señalado previamente acerca de las funciones de la experiencia estética, incluso con mayor fuerza siendo una teoría literaria, pues le da al lector una posición fundamental dentro de esta experiencia. Aunque el propósito de Thompson es ver las compatibilidades que hay en ambas teorías, para las intenciones de este trabajo hemos de enfocarnos sólo en lo que pueda decirnos sobre la teoría de la recepción. De esta manera, me parece adecuado el panorama general que ofrece Thompson para comprender la teoría de la recepción a través de una teoría pragmática donde es posible identificar a Jauss aquí:

La teoría pragmática de un texto se centra en el texto como leído por varios lectores. Es esta la teoría que ha sido adoptada por quienes apoyan más una

---

<sup>119</sup> Thompson, Martyn P., “Reception Theory and the Interpretation of Historical Meaning”, en *History and Theory*, Vol. 32, No. 3 (Oct., 1993), pp. 248-272.

<sup>120</sup> *Íd.*, p. 248.

<sup>121</sup> *Íbid.*

estética de la recepción que una estética de producción [...]. El significado del texto es literalmente creado en el acto de ser leído.<sup>122</sup>

Esta se opone a una teoría sustancialista la cual se centra especialmente en los significados o sentidos que son construidos por el autor, no por el lector; así, Thompson pone a Jauss de este primer lado<sup>123</sup> pues es precisamente el lector el elemento importante, apartándose casi del todo de teorías que le dan primacía al autor o a la obra sin contar al lector. Si bien Jauss le da un espacio importante al lector, me parece que es a partir de él que puede realizar una conexión entre estos tres elementos –lector, obra, autor– sin necesidad de restringir lo que se puede comprender de su teoría. Jauss mismo señala que

[e]l lector empieza a entender la obra nueva o extranjera en la medida en que [...] construye el horizonte de expectativas intraliterario. Pero el comportamiento respecto al texto es siempre a la vez receptivo y activo. El lector sólo puede *convertir en habla un texto* –es decir, convertir en significado actual el sentido potencial de la obra– en la medida en que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión previa del mundo. Ésta incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas.<sup>124</sup>

Lo que nos dice Jauss es claro: el lector participa y construye, siendo este ‘horizonte de expectativas’ clave para poder realizar esta conversación entre el lector y la obra, y además también con el autor, pues dentro de este horizonte se encuentra tanto su conocimiento previo, de la obra o del autor, así como de sus sentimientos y emociones que se configuran como expectativas frente al texto. Pero, ¿cómo podemos lograr una interpretación que podamos considerar válida? ¿No tendríamos una variedad de interpretaciones que son demasiado subjetivas? Jauss ciertamente critica una interpretación dogmática como lo hace frente a H. Hillmann y su propuesta de interpretación de un texto regulando ya el sentido del mismo<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> *Íd.*, p. 251.

<sup>123</sup> *Íd.*, p. 253

<sup>124</sup> Jauss, Hans, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *Estética de la recepción*. Coord. Por José Antonio Mayoral. Madrid: Arco Libros, p. 77.

<sup>125</sup> *Íd.*, pp. 64-69. “Prescindiendo de que el test de recepción de Hillmann no satisface, como se puede suponer, las exigencias psicológicas que a tal efecto habría que estipular, esta suposición, en el fondo inhumana, revela sobre todo la ideología del pedagogo empírico de la literatura” (Jauss, Hans, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *Estética de la recepción*. Coord. Por José Antonio Mayoral. Madrid: Arco Libros, p. 67)

Es por eso entonces que se debe proponer una ruta que el lector debe seguir para construir a partir de este horizonte de expectativas intraliterario: en primer lugar, las preguntas que el lector tiene que hacerse tienen un carácter condicionado por el género<sup>126</sup>; en segundo lugar, vienen las preguntas que se relacionan con el mundo de la vida y por ende con la aplicación práctica<sup>127</sup>; y en tercer lugar, se espera que haya una decisión o respuesta como resultado de las respuestas a estas preguntas en ambos niveles –nivel de la obra y nivel del lector– que debe reflejar la fusión de ambos horizontes<sup>128</sup>. Sin embargo, tal como lo remarca Jauss, muchas veces la misma obra permite diferentes interpretaciones porque así están hechas (el ejemplo que utiliza es el mismo que usa Hillmann sobre un pequeño pasaje de Brecht) y da pie a pensar que

[p]recisamente esta pluralidad de posibles interpretaciones constituye el carácter estético del texto y da a un análisis de la recepción especiales posibilidades que la comprensión previa del mundo de la vida (para los materialistas, la ideología) de los distintos estratos de lectores va a asimilar o incluso a alterar. En efecto, el difuso horizonte del mundo de la vida se puede precisar mejor cuando el espacio de la pregunta está orientado estéticamente con anterioridad mediante unos antecedentes de la recepción, y no tiene en cuenta sólo la ideología, sino también el código estético de los grupos en cuestión.<sup>129</sup>

Es posible hacer un paralelo entonces con las tres funciones expuestas anteriormente sobre la experiencia estética: la función productiva permite el primer paso a una posición activa no solamente del receptor, sino de la misma obra y del autor de aquella obra –basta recordar el ejemplo de da Vinci y la percepción renovada del arte– dando pie a que ésta pueda tener potencialmente diversas interpretaciones, incluyendo además aquellas actitudes que la obra ha de presentar en términos éticos para una evaluación como es sugerido con Gaut como parte de una de las interpretaciones a nivel social. La función receptiva en este caso puede funcionar sin problemas bajo un acercamiento crítico frente a la obra dejando de lado una contemplación

---

<sup>126</sup> Si sabemos que es una novela de terror donde el personaje A quiere escapar: ¿quiere el personaje escapar porque está siendo perseguido? ¿por qué reacciona de tal manera? ¿es correcto que actúe asustado o es mera ironía?

<sup>127</sup> Siguiendo nuestro ejemplo preguntaríamos: ¿haría yo lo que él hace en esa situación? ¿me resultaría problemático situarme de tal manera? ¿me encontraría tan asustado como A de ser perseguido por tal persona?

<sup>128</sup> Jauss, Hans, *Lector, op. cit.*, p. 71.

<sup>129</sup> *Ibid.*

meramente teórica para que el receptor pueda tener una postura claramente activa en relación al horizonte que la obra propone. Finalmente, la función comunicativa tiene un sentido mayor ahora que podemos ver el proceso en modo de fusión de horizontes entre el horizonte de expectativas intraliterarias implicado por la obra y el horizonte de la vida extraliterario del receptor. La capacidad de decisión práctica es clave aquí pues no es un proceso meramente empírico –hipótesis y verificación– pero tampoco meramente intuitivo –sólo subjetividad– para conformar la recepción de la obra, por lo que ambos horizontes

deben determinarse mediante un procedimiento que renuncie a la falsa oposición de empirismo y hermenéutica, investigando el proceso de la experiencia estética a la luz de la reflexión sobre las condiciones hermenéuticas de esta experiencia. Entonces, la investigación de los horizontes y de las estructuras de comprensión previa en la recepción de un texto exige no registrar sencillamente «observaciones al texto» o invitar a los encuestados a cualquier tipo de manifestación, sino tratar el proceso de recepción con el instrumental que en el ámbito de la comprensión del sentido reemplaza al modelo empírico de observación *trial and error*: el juego de preguntas y respuestas entre el lector y el texto.<sup>130</sup>

La recepción, de esta manera, no pretende ser un efecto pasivo, construido y condicionado por el objeto como un mero efecto, sino que es construido y condicionado por el lector o receptor a través de la fusión de los horizontes anteriormente mencionados<sup>131</sup>. Es por esto que para Jauss, la experiencia estética tiene que tener un carácter activo ya que no puede ser “nunca una experiencia afirmativa, sino más bien una que permite la corrección y la ampliación de las expectativas del lector a través de las experiencias del otro, las cuales se encuentran expresadas en el texto literario<sup>132</sup>”.

La razón por la que se ha escogido a Jauss como referente de la teoría de la recepción es porque su visión tanto de la experiencia estética como de la misma estética de la recepción, pueden aplicarse más allá de una obra literaria, y que la ética sí puede relacionarse con la estética por mucho que Daniel Innerarity entienda a Jauss como si su estética no tuviera por qué involucrarse con la ética a riesgo de que la primera no pueda cumplir con su trabajo de “precisamente defender, explicitar una serie de distinciones, sin cuyo respeto nuestra vida

---

<sup>130</sup> *Íd.*, p. 70.

<sup>131</sup> *Íd.*, p. 77.

<sup>132</sup> Nitschack, Horst. “La estética de la recepción”, en *Areté*. Vol. III. Nro 2, 1991. Conferencia pronunciada en 1991 en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima: PUCP, p. 291.

teórica y práctica sería infinitamente más pobre”<sup>133</sup>. Lo que mostraré en el siguiente y último subcapítulo será entonces que ambas teorías ya expuestas pueden complementarse sin poner en riesgo el valor del arte y de la estética.

### 2.3. Visión más amplia del *Ethicism*

Tanto la teoría del eticismo como la teoría de la recepción ponen como elemento principal a la persona que observa, siente y experimenta frente a una obra de arte pues es

la perspectiva hermenéutica la que desde su inicio incluye al lector, al receptor, como factor esencial en el *descubrimiento*, en la *concretización*, en la *constitución* o en la *actualización* del sentido de un texto.<sup>134</sup>

La teoría de la recepción no descarta el factor emocional, pues ya habíamos visto anteriormente que para Jauss es importante reconocer que en el horizonte de la vida, es decir, el del receptor, están incluidos sus deseos, creencias, preferencias, juicios de valor, disposiciones a actuar, etc.<sup>135</sup>; por lo que sería razonable suponer que nuestros juicios éticos se encuentran a este nivel y parten del horizonte de expectativas de lo que la obra demanda de nosotros de manera crítica. Volviendo un poco a Hume, es importante reconocer el papel que tienen las emociones tanto para la teoría de la recepción como para el eticismo, pues los sentimientos y emociones que despierta una obra de arte en nosotros tienen repercusiones éticas y morales, ya que para Hume la aprobación y desaprobación son considerados sentimientos. Si consideramos entonces que el eticismo, tal como lo define Gaut, se basa no en una condición necesaria ni tampoco suficiente entre las actitudes que consideramos encomiables éticamente y el hecho de que podamos considerar la obra estéticamente buena –o mejor a partir de las actitudes éticas que presenta la obra–, entonces no tendríamos inconvenientes en asumir que los juicios éticos son parte de una variedad dentro de los valores estéticos por la misma razón que éstos forman parte de la fusión del horizonte de la vida del receptor como se ha mencionado antes..

<sup>133</sup> Jauss, Hans, *Apología*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>134</sup> Nitschack, Horst, *op. cit.*, p.284.

<sup>135</sup> Jauss, Hans, *Lector*, *op. cit.*, p.77.

De ser una condición necesaria la que se quisiera trabajar, tendríamos dificultades para salvaguardar el lado estético de la obra de arte, pues estaríamos condicionando su valor desde el punto de vista ético, lo cual sería subordinar y reducir lo estético a lo ético totalmente diciendo que una obra de arte sólo es estéticamente buena siempre que manifieste actitudes éticas favorables o meritorias, lo cual ya hemos visto que no funciona de esa manera ni tampoco alegando una condición suficiente. El que la estructura del eticismo consista en un principio *pro tanto*, nos facilita la comprensión, interpretación e interacción entre lo ético y lo estético sin cancelar este último campo.

Ampliando entonces la manera de ver el eticismo desde el punto de vista del lector, se observa que es no sólo una figura esencial de la relación sino además un elemento que tiene un horizonte extraliterario lleno de dudas, creencias, deseos, sentimientos y más; y que asume que la obra también posee un horizonte intraliterario, lo cual encaja perfectamente con las actitudes que el eticismo nos invita a evaluar como meritorias o no. Gracias al *merited-response argument*, la teoría de la recepción encuentra también una salida frente a las objeciones que suele encontrarse y que conllevan a pensar en un subjetivismo o relativismo respecto de las interpretaciones que pueden surgir en la recepción, al menos en el plano ético tratado aquí. Debido a que este argumento requiere que la obra misma prescriba ciertas respuestas en el receptor, esto no quita la importancia del receptor y a su vez le da un margen de interpretación dentro de lo que podríamos llamar horizonte de sentido:

[...] el lector adquiere una función constitutiva en dos sentidos: por un lado tiene que tomar conciencia de su propia situación histórica, pues ésta determina la lectura del texto. Y por otro, tiene, al mismo tiempo, que hacer un esfuerzo por comprender el texto en su sentido original e histórico. La *fusión* de estos dos horizontes no es sólo un proceso pasivo [...]. Este ‘diálogo’ entre lector y texto es posible, porque ambos se encuentran en realidad dentro del mismo *horizonte de sentido* (Sinnhorizont) histórico, que será reconstituido en su plenitud por este proceso hermenéutico integral.<sup>136</sup>

Los eventos descritos por la obra serán evaluados a través del *merited-response argument* sin dejar de lado, tal como lo señala la cita, su sentido original e histórico. Así, esto no tiene por qué entrar en contradicción con las respuestas que la obra prescribe en nosotros y que fallan en hacernos sentir y responder de cierta manera: si una película o libro de terror, usando un

---

<sup>136</sup> *Íd.*, p. 287.

ejemplo anterior, no causa en mí espanto sino comicidad o pretende que yo siento una atracción inusual hacia la tortura que se describe en ese libro, debemos analizar si la respuesta que prescribe este libro en mí es meritoria. De ser así, es posible entonces afirmar que encontramos aquí un criterio evaluativo: ¿La respuesta que yo debe tener no es entonces meritoria porque no es éticamente aprobable o encomiable? Si la respuesta es afirmativa, es decir, no debo sentir regocijo por la tortura que la obra sí trata de hacerme sentir, entonces tenemos aquí un fallo ético que se traduce en un defecto estético de la obra.

De esta manera, la experiencia estética enriquece y le da más fuerza a la relación entre el receptor y el objeto, los cuales, cada uno con su horizonte, permiten que las respuestas que tengamos acerca de una obra de arte, incluyan con mucha más razón los aspectos éticos, asumidos también como parte de los juicios estéticos, dentro de la experiencia estética como lo sostiene Gaut a lo largo de su teoría. Conforme se vaya articulando la relación entre el sujeto y la obra, diferentes juicios van a surgir y nos permitirán no sólo realizar tal juicio ético, sino además, tal como sostiene Jaus, darle una dimensión práctica en el sentido de que pueda ser comunicable y compartido, siendo la experiencia estética parte fundamental de la evaluación crítica frente a la obra.

## Conclusiones

En primer lugar, podemos afirmar que sí existe una relación entre los ámbitos de la ética y la estética. Nuestro sentido común nos dice muchas veces que hay una relación entre lo bello y lo bueno, aunque sólo sea un plano intuitivo y en su mayoría, siendo descripciones totalmente erróneas. Es por esto que se necesita una investigación académica más a fondo de por qué pensamos de tal manera, por qué hacemos tales analogías entre lo ético y lo estético, siendo éste el fondo del propósito de la investigación.

En segundo lugar, la influencia histórica acerca de los problemas entre el arte y lo ético respalda lo dicho anteriormente, así como la validez de una investigación y un análisis acerca de los problemas de los juicios éticos y estéticos. Desde autores como Platón –aun cuando no hablábamos de estética–, Alexander Baumgarten –con su *Aesthetica* de 1750, pasando por Edmund Burke –a pesar de que su posición es contraria a la nuestra en su *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*– e Immanuel Kant, del cual se trató en un comienzo por la importancia de su investigación acerca de la analogía entre lo bello y lo bueno. Los autores mencionados aquí y a lo largo de este trabajo son sólo una pequeña parte debido a que los debates contemporáneos están volviendo a surgir bajo esta temática aunque de distintas maneras. El *ethicism* de Gaut es la teoría que se ha escogido aquí debido a su importancia, precisión e interesante formulación dentro de este debate, de manera que su actualización, desarrollo y complementación a través de Hans R. Jauss es un intento de enriquecer esta teoría para darle una mayor dimensión teórica y también práctica.

En tercer lugar, cabe recalcar lo importante que ha sido el desarrollo de la teoría de la recepción, en este caso de la mano de Jauss, respecto de las obras literarias y su análisis respecto de la comprensión e interpretación de textos. Sin embargo, hemos visto que su teoría es claramente aplicable a distintos modos de expresión artística como lo puede ser una pintura o una composición musical. Gaut tampoco restringe sus objetos de estudios, y no tiene por qué hacerlo; lo mismo es posible con Jauss, pues la experiencia estética como precedente a la fusión de horizontes permite distinguir la importancia y el papel que tanto el autor como la obra tienen para la recepción. La interpretación o interpretaciones que se dan en la recepción de la obra necesitan de un proceso activo por parte del receptor, un receptor con sentimientos,

emociones, expectativas frente a la obra y que ella misma le ofrece también; es por esto que la obra, enfocándonos en el debate de lo ético y lo estético, prescribe respuestas en nosotros, y muchas de ellas tienen consecuencias en nuestras reacciones como parte una evaluación crítica de lo ético por lo que el papel activo del receptor es fundamental para un análisis como el que propone Gaut.

Finalmente, la actualidad del debate así como la actualidad de la teoría del *ethicism* no puede dejarse de lado. Autores como Marcia Muelder Eaton asumen una posición a favor de esta teoría, y es que Gaut no pretende asumir una teoría de carácter fuerte de la ética sobre la estética, sino que acepta, al igual que Jauss, que tenemos que pensar en una teoría que se pueda ubicar respetando la autonomía del arte. El *ethicism* permite una evaluación crítica de la obra de arte sin que ésta pierda su valor estético: Gaut no rechaza una obra de arte si no se sigue de acuerdo a su teoría, simplemente asume que esta obra de arte posee fallos éticos que se convierten en defectos estéticos porque la misma obra lo muestra, por lo que un defecto ético es sólo un valor estético más dentro de la pluralidad de valores estéticos que se pueden manifestar en la obra. De esta forma, una constante evaluación y actualización del *ethicism* podría ser una ruta más que aceptable para debates contemporáneos entre la ética y la estética, siendo este trabajo un paso más hacia el desarrollo de una teoría más enriquecedora.

## Bibliografía Principal

GAUT, Berys

- 2001 “The ethical criticism”, en Levinson, J (ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 182-226.
- 2007 *Art, Emotion and Ethics*. Oxford: Oxford University Press.

HUME, David

- 2006 *Ensayos morales y literarios*. Traducción de Estrella Trincado Aznar. Madrid: Tecnos.
- 2014 *Investigación sobre los principios de la moral*. Traducción de Carlos Mellizo. Tercera edición. Madrid: Alianza editorial.

JAUSS, Hans-Robert

- 1987 “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” (Título original: “Des Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur”, publicado en *Poetica*, 7, 1975, 325-344. Traducción de Adelino Álvarez), en *Estética de la recepción*. Coord. Por José Antonio Mayoral. Madrid: Arco Libros.
- 2002 *Pequeña apología de la experiencia estética*. Introducción de Daniel Innerarity. Barcelona: Ediciones Paidós.

## Bibliografía Secundaria

BOURGEOIS, Bernard

- 1993 “Lo bello y el bien en Kant”, en *Anuario Filosófico 1993* (26), pp. 139-163.

BURKE, Edmund

- 2014 *De lo sublime y de lo bello*. Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer. Segunda edición. Madrid: Alianza Editorial.

CARROLL, Noel

1984 “Hume’s Standart of Taste”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 43, No. 2 (Winter, 1984), pp. 181-194. Consulta: 14 de noviembre de 2016. <<http://www.jstor.org/stable/429992>>

EATON, Marcia Muelder

2001 *Merit, Aesthetic and Ethical*. New York: Oxford University Press.

GAUT, Berys y Dominic McIVER LOPES (ed.)

2013 *The Routledge Companion to Aesthetics*. Third edition. London and New York: Routledge.

GERWEN, Rob van

2001 “On Exemplary Art as the Symbol of Morality. Making Sense of Kant’s Ideal of Beauty”, en: *Kant und die Berliner Aufklärung. Akten des IX. Kant Kongresses*, Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter, 2001, Bd. 3, pp. 553-562.

KANT, Immanuel

2012 *Crítica del discernimiento (o de la facultad de juzgar)*. Versión castellana y estudio preliminar de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Madrid: Alianza Editorial.

LEVINSON, Jerrold (ed.)

1998 *Aesthetic and Ethics: Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press.

MCCORMICK, Peter

2008 “Objective Aesthetic Experiences”, en: Fløistad, G (ed.), *Contemporary philosophy. A new survey*. Volume 9: Aesthetics and Philosophy of Art, Dordrecht: Springer, pp. 253-265.

MENKE, Christoph

2011 “La reflexión estética y su significado ético. Una crítica a la solución kantiana”. En *Estética y negatividad*. Traducción de Peter Storant Diller. Edición e introducción de Gustavo Leyva, pp. 163-181. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

NITSCHACK, Horst

1991 “La estética de la recepción”, en *Areté*. Vol. III. Nro 2, 1991. Conferencia pronunciada en 1991 en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima: PUCP.

TAYLOR, Jacqueline

2002 “Hume on the Standard of Virtue”, en *The Journal of Ethics*. Vol. 6, No. 1 (2002), pp. 43-62. Consulta: 14 de noviembre de 2016. <<http://www.jstor.org/stable/25115714>>

THOMPSON, Martyn P

1993 “Reception Theory and the Interpretation of Historical Meaning”, en *History and Theory*, Vol. 32, No. 3 (Oct., 1993), pp. 248-272. Consulta: 14 de noviembre de 2016. <<http://www.jstor.org/stable/2505525>>

VAN GERWEN, Rob

2001 “On Exemplary Art as the Symbol of Morality. Making Sense of Kant’s Ideal of Beauty”, en *Kant und die Berliner Aufklärung. Akten des IX, Bd. 3*, 553-62, Berlín, New York: Walter de Gruyter.