

*UNA EXPLICACIÓN DE LA DISCONTINUIDAD  
DE LAS EMOCIONES ANTE EL ARTE Y LA  
REALIDAD O POR QUÉ SIMPATIZAR CON  
EL MALO NO ES TAN MALO DESPUÉS DE TODO*

---

Conferencia pronunciada con motivo de la concesión a

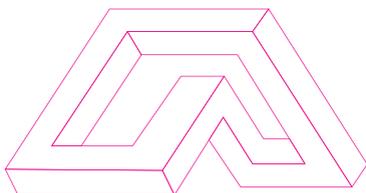
M<sup>a</sup> José Alcaraz León

del VIII Premio Jóvenes Investigadores de la Región de Murcia

convocado por la Consejería de Universidades, Empresa e Investigación

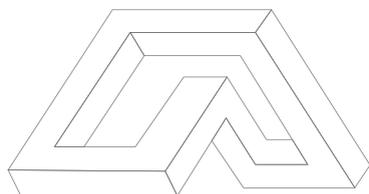
a través de la Fundación Séneca -

Agencia Regional de Ciencia y Tecnología





*UNA EXPLICACIÓN DE LA DISCONTINUIDAD  
DE LAS EMOCIONES ANTE EL ARTE Y LA  
REALIDAD O POR QUÉ SIMPATIZAR CON  
EL MALO NO ES TAN MALO DESPUÉS DE TODO*



*UNA EXPLICACIÓN DE LA DISCONTINUIDAD  
DE LAS EMOCIONES ANTE EL ARTE Y LA  
REALIDAD O POR QUÉ SIMPATIZAR CON  
EL MALO NO ES TAN MALO DESPUÉS DE TODO*

---

© De la Edición: Fundación Séneca – Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia

© Del texto: M<sup>a</sup> José Alcaraz León

D.L.: MU 535-2013

ISBN: 978-84-938899-8-2

Diseño y maquetación: Germinal

Impresión: Alprint

Impreso en España. Todos los derechos reservados.

Prohibido la reproducción total o parcial sin permiso expreso  
y por escrito de los titulares del Copyright.

Introducción: Algunos problemas de las emociones artísticas	7
1. El valor epistémico de la emoción	17
1.1 La naturaleza intencional de la emoción	
1.2 ¿Qué entendemos por una emoción justificada? Causas y razones para una emoción	
1.2.1 <i>La justificación de la emoción desde las teorías cognitivistas y no-cognitivistas</i>	
1.2.2 <i>Justificación como adecuación de la emoción al objeto</i>	
1.2.3 <i>No todas las consideraciones que pueden hacer que una emoción sea racional la justifican</i>	
1.3 La importancia de la emoción en la economía de la racionalidad	
2. Justificación de la emoción ante la obra de arte y discontinuidad de las emociones artísticas y reales	33
2.1 Las condiciones de justificación de las emociones ante la realidad y la obra de arte son esencialmente las mismas	
2.1.1 <i>Livingston y Mele: la justificación de la emoción ante la obra de arte y el principio de realidad</i>	
2.1.2 <i>La hipótesis del código único: Shaun Nichols</i>	
2.2 Las condiciones que explican las emociones reales y artísticas son diferentes	
2.2.1 <i>Las emociones discontinuas son emociones injustificadas</i>	
2.2.2 <i>Las emociones discontinuas pueden ser emociones justificadas, pero no son exportables ni poseen valor epistémico</i>	
2.2.3 <i>Gregory Currie: la emoción congruente con la perspectiva expresada en la obra</i>	
3. Una propuesta conciliadora	54
3.1 El valor cognitivo de las emociones discontinuas	
Conclusiones	64
Agradecimientos	69
Referencias bibliográficas	70



*INTRODUCCIÓN:  
ALGUNOS PROBLEMAS DE LAS  
EMOCIONES ARTÍSTICAS*

Una de las virtudes tradicionalmente atribuidas a las obras de arte es su capacidad para producir emociones en el espectador. Hablamos a menudo de cómo nos ha conmovido una pieza musical o del miedo que pasamos viendo aquella película de terror en la que apenas se veía al monstruo. En seguida hemos de notar que las obras que desencadenan en nosotros esas emociones son de tipos muy diferentes, unas nos presentan personajes, lugares y hechos, hacia los que sentimos miedo, angustia o alegría, mientras que otras producen en nosotros sentimientos sin que haya nada representado en la obra que permita explicar por qué sentimos lo que sentimos. Las obras de carácter abstracto –como la así llamada música pura<sup>1</sup>– son ejemplos de este segundo tipo, en las que la emoción del espectador o del oyente no puede explicarse por el hecho de que acceda a través de la experiencia de la obra a un mundo representado. En este trabajo, me centraré sobre todo en el primer tipo de obras ya que el problema que me interesa abordar se da específicamente con algunas de las emociones que los espectadores sienten ante una novela, una película, una representación teatral, una pintura o una escultura de carácter representacional. Aunque me limitaré a esos casos, el interés que ha motivado esta investigación es más general y tiene que ver con la idea de que la capacidad del arte para producir emociones no permite explorar de una manera reflexiva el tejido conceptual y emocional del que estamos fabricados. En resumen, la idea de fondo sobre la que se articula este texto sería la de que parte del valor que atribuimos al arte está íntimamente relacionado con su capacidad para emocionarnos y para ampliar nuestro entendimiento a través de la emoción. Pero ¿cómo puede una tesis tan baladí ser objeto de estudio filosófico?

Como veremos enseguida, dar cuenta de este valor en las obras de arte se encuentra, sin embargo, con muchos obstáculos de naturaleza filosófica.

Son varios los problemas que se han señalado con respecto a la posibilidad de que las obras de arte generen emociones. Por señalar algunos: ¿Podemos decir que el arte produce en nosotros emociones reales? ¿Sentimos lo mismo cuando decimos apenarnos por

---

<sup>1</sup> Se suele denominar música pura a la música que no va acompañada de letra, programa o cualquier otro tipo de indicación que pueda sugerir cierto contenido representacional.

un personaje de ficción que al afligirnos por el infortunio de un ser querido? Incluso si fuera cierto que como espectadores sentimos "algo" ante las obras de arte, ¿es eso que sentimos del mismo tipo o del mismo género que el temor del alumno ante el examen inminente, la felicidad del deportista que sube al podio o el temor oscuro y profundo del que espera los resultados de una biopsia? Cuando experimento temor ante una película de zombies o intriga ante una de Hitchcock, ¿es ese temor y esa intriga como el temor y la intriga reales y contundentes que experimento cuando percibo una amenaza real? Después de todo, estamos respondiendo ante algo que sabemos que es ficticio y que, por tanto, no nos puede afectar realmente. De hecho, a pesar del miedo que decimos sentir ante una película de terror, nadie huye del cine despavorido; al contrario, nos quedamos plácidamente "disfrutando" de nuestro miedo hasta que acaba la película. ¿Podemos seguir llamando a esos estados que parecen embargarnos emociones reales?<sup>2</sup>

Algunos han sostenido que estos estados o reacciones no pueden ser emociones reales<sup>3</sup>. Si lo fueran, actuaríamos de una manera similar a como lo hacemos en la vida real cuando experimentamos esas emociones. Sin embargo, no huimos del cine, ni intentamos detener al malvado asesino del protagonista. En realidad, nada de lo que hagamos tendrá repercusión alguna porque aquello que desencadena nuestros sentimientos pertenece a un mundo con el que no podemos interactuar y, por tanto, nuestras emociones no pueden ser reales.

Por otro lado, los que consideran innegable el hecho de que los espectadores sienten emociones reales ante las obras de arte –a la vista de que a menudo lloramos y reímos realmente cuando vemos una película o leemos una novela– creen, sin embargo, que dichas

---

<sup>2</sup> Este conjunto de preguntas, que podría resumirse en la pregunta por la racionalidad de las emociones ante la ficción y que se conoce como la "paradoja de la ficción", ha desencadenado una amplia literatura filosófica. Entre las contribuciones más destacadas al problema de la racionalidad de las emociones ante la ficción podemos señalar Radford (1975), Walton (1978, 1997), Lamarque (1981), Boruah (1988), Gaut (2003), Friend (2003), Gendler y Kovakovich (2006) Matravers (2006).

<sup>3</sup> Véase, especialmente, Walton (1978, 1997).

emociones han de ser irracionales<sup>4</sup>. ¿Cómo puedo llorar por el trágico destino de alguien que sé que es ficticio? ¿Cómo puedo experimentar miedo genuino y *racional* ante la figura de Drácula si sé que éste solo habita en el mundo de la ficción?

La conclusión a la que llegan estos autores es que aunque no podamos evitar tener emociones reales ante las obras de arte, y, en particular, ante la ficción, no parece que el modo en el que tenemos dichas emociones respete un requisito indispensable para la racionalidad de las mismas. Este requisito dispone que para que una emoción sea racional hemos de creer que aquello que la causa, explica o justifica existe en el mundo real<sup>5</sup>. No huyo de un lugar si creo que la alarma de incendios que está sonando es meramente un simulacro, ni temo por mi vida si entro en el túnel del miedo y un actor se abalanza sobre mí dispuesto a devorar mi cerebro. Un indicio de que emociones y creencias suelen operar en tándem es que un cambio en nuestras creencias suele producir un cambio en las emociones que se apoyan en dichas creencias<sup>6</sup>. Por ejemplo, si alguien cree erróneamente que la cama vacía del hospital en la que se recuperaba un ser querido es un indicio de su fallecimiento pero descubre que en realidad le han dado el alta, su emoción pasará del temor y la pena por la pérdida, al alivio y la alegría al descubrir que su familiar sigue entre los vivos. Pero, como venimos constatando, en la ficción, este principio no parece ser respetado ya que saber que el protagonista no ha muerto "realmente" sino solo en la ficción no nos alivia en absoluto, pues seguimos apenados por su muerte aunque sepamos que nadie ha muerto en realidad.

Como he señalado anteriormente, el asunto se complica cuando la emoción que experimenta el espectador ni siquiera va dirigida a algo que la obra representa, como puede ser el caso de la emoción sentida ante una obra musical que carece de contenido repre-

---

<sup>4</sup> Véase especialmente Radford (1975).

<sup>5</sup> Son varios los autores que han defendido que determinadas creencias son necesarias para la existencia de las emociones como estados racionales. Destacamos, Solomon (1976, 1988).

<sup>6</sup> No nos adentraremos en explicar los casos en los que esto no sucede, como es el caso de las emociones patológicas o de las así llamadas emociones recalcitrantes o irracionales, ya que justamente se denominan así por el hecho de ser emociones que violan este principio. Ejemplos de emociones patológicas o irracionales son el miedo a volar cuando a la vez se piensa que volar es uno de los medios de transporte más seguros que existe o los celos compulsivos.

sentacional<sup>7</sup>. En el caso del miedo que experimento ante un película de Drácula hay algo que está representado ante el espectador y hacia lo que el espectador puede experimentar temor, ansiedad, miedo, etc.

Aunque el contenido sea ficticio o imaginario, hay un personaje de ficción, Drácula, que está representado de acuerdo con algunas características: se alimenta de sangre, es un ser de vida nocturna, no envejece, es inmune a las armas de fuego –aunque no a las estacas clavadas en el corazón–, etc. Sin embargo, si pensamos en cómo puede surgir la emoción ante una obra musical que carece de letra o de indicaciones sobre lo que esta pueda representar –si es que representa algo– parece que sería aún más difícil explicar cómo puede el oyente sentir algo, o cuál puede ser el objeto de su emoción; de la misma manera, si pensamos en una pintura abstracta que no representa figurativamente nada y de la que solo hemos de contemplar sus formas, texturas y colores, parece difícil explicar cómo la experiencia perceptiva de dicho contenido puede causar y justificar una emoción corriente<sup>8</sup>. Y, sin embargo, en su gran mayoría, tanto los oyentes de la música pura como los visitantes de los museos y galerías que albergan arte abstracto comparten la idea de que la percepción de esas obras produce emociones. ¿Cómo son estas emociones? ¿Son como el miedo real o el miedo que siento ante una ficción que contiene seres como Drácula? ¿Cómo puede la percepción de un contenido abstracto explicar o justificar una emoción? Y ¿qué nos dice el comportamiento del oyente? ¿Podemos decir por su comportamiento que esté experimentando alguna emoción cuando escucha el *Requiem* de Mozart o *Las Estaciones* de Vivaldi? Todos estos interrogantes acosan al pensamiento, hasta cierto punto compartido, por otro lado, de que la música provoca emociones reales en los oyentes de una forma justificada.

---

<sup>7</sup> Es notable el desarrollo que este problema ha tenido especialmente con relación a la experiencia del oyente de la música pura. Aunque son muchos los defensores de la idea de que la música expresiva puede provocar emociones en el oyente (por ejemplo, Matravers (1998, 2003), Davies (1994), Levinson (1996), Robinson (1998, 2005) o Ridley (1995, 2003)), algunos han argumentado poderosamente, como es el caso de Kivy (1989, 2001) o Zangwill, (2004), en contra de la idea de que la apreciación correcta de la música pueda producir emociones corrientes en los oyentes.

<sup>8</sup> A menudo se habla de la emoción estética como la emoción característica de las obras de arte. Como el interés de este trabajo tiene que ver con la capacidad del arte para producir emociones corrientes, como el miedo, la alegría, la compasión, la simpatía, etc., no abordaré aquí este problema.

Sin embargo, en esta charla solo quería apuntar esta problemática general acerca de cómo es posible que sintamos emociones ante obras de arte tanto de carácter representacional como abstracto y centrarme en otro problema. El problema que quiero abordar da por sentado, en cierto sentido, que sentimos emociones ante las obras de arte de contenido representacional. Es decir, que sentimos miedo ante Drácula, intriga y expectación ante las vicisitudes de Cary Grant en *Con la muerte en los talones*, simpatía por los imperfectos compañeros de Dorothy en *El Mago de Oz* y admiración por el personaje de Atticus Finch en *Matar a un ruiseñor*. Por tanto, no cuestionaré si dichas emociones son reales o racionales. Mi punto de partida será en este sentido el del espectador usual que dice sentir emociones reales ante las obras de arte.

Mi interés se centrará en un fenómeno que a veces tiene lugar y que podemos denominar el fenómeno de la **discontinuidad de las emociones que experimentamos ante el arte y la realidad**. Frecuentemente, lo que sentimos ante la obra de arte suele responder a criterios parecidos a los que rigen las emociones reales. Si percibo que alguien golpea atroz y gratuitamente a otra persona en una ficción, normalmente mi respuesta será de horror y repudio hacia esa acción. Sin embargo, ocasionalmente –aunque más a menudo de lo que puede parecer–, nuestras reacciones emocionales ante personajes o eventos de la ficción no se corresponden con las que tendríamos ante esos mismos personajes o eventos si fueran reales<sup>9</sup>. Esto es, sucede que no siempre nuestras respuestas ante lo representado por la obra de arte son idénticas a lo que sería la respuesta habitual ante un contenido similar en el mundo real<sup>10</sup>. Un ejemplo claro de este fenómeno es el de los sentimientos de simpatía o compasión hacia personajes cuyas acciones o carácter repudiaríamos en la vida real, como puede ser el caso del protagonista y narrador de la novela *Lolita*<sup>11</sup>, Humbert Humbert o de Toni Soprano de "Los Soprano". Aunque quizá podemos encontrar ejemplos menos sofisticados de este fenómeno en el modo en el que obras de género cómico, el humor negro o, para públicos supuestamente más cándidos, los dibujos animados pueden hacernos reír ante

---

<sup>9</sup> He abordado este problema en Alcaraz León (2011a, 2011b)) aunque algunas de las conclusiones que presento en este trabajo se distancian de los afirmados en los artículos citados.

hechos que podríamos considerar crueles o violentos<sup>12</sup>.

Esta capacidad de las obras de arte para generar respuestas emocionales contrarias a las que consideraríamos apropiadas si los hechos juzgados fueran reales ha sido objeto de numerosos estudios. Muchos han visto en esta habilidad del arte para invertir nuestros sentimientos un peligroso potencial de manipulación emocional, de distorsión de nuestras emociones y de corrupción de nuestra sensibilidad.

Me gustaría, partiendo de la confusión que estos casos plantean, repasar algunas de las explicaciones que se vienen aportando en la discusión de este problema y valorar hasta qué punto son capaces de proporcionar una respuesta satisfactoria a las siguientes cuestiones: ¿Cómo es posible que sintamos cierta simpatía por Humbert Humbert, el personaje narrador de *Lolita*, o que el personaje de Benigno en la película *Hable con Ella* (2002) de P. Almodóvar nos resulte tierno y sensible? ¿Están esas reacciones justificadas por las obras que las generan? Si lo están, ¿qué factores determinan que lo estén? Una vez que hayamos encontrado algunas respuestas satisfactorias a estas cuestiones, me gustaría, en segundo lugar, ofrecer algunas consideraciones a favor de la idea de que esta capacidad del arte para invertir las respuestas emocionales que consideramos justificadas en la vida real, lejos de suponer una amenaza, constituye un importante escenario de exploración, examen y ampliación de nuestra sensibilidad moral y del tejido emocional del que estamos hechos. Espero poder mostrar cómo las tesis emocionales en las que los espectadores se ven involucrados cuando responden como lo hacen ante un determinado personaje o situación

---

<sup>10</sup> Podríamos señalar un fenómeno parecido y que también pone sobre la mesa cuestiones relacionadas con la justificación de la emoción ante la obra de arte que se conoce como el fenómeno de los sentimientos mezclados. Este fenómeno sucede cuando ante una misma obra de arte tenemos sentimientos contrarios, por ejemplo simpatía y repulsión, hacia un mismo personaje o evento. Para una aproximación a este tema véase Harold (2010). Greenspan (1980) ha abordado este problema con respecto a emociones dirigidas a hechos reales; como, por ejemplo, el caso de sentir alegría y malestar por el ascenso de un compañero de trabajo.

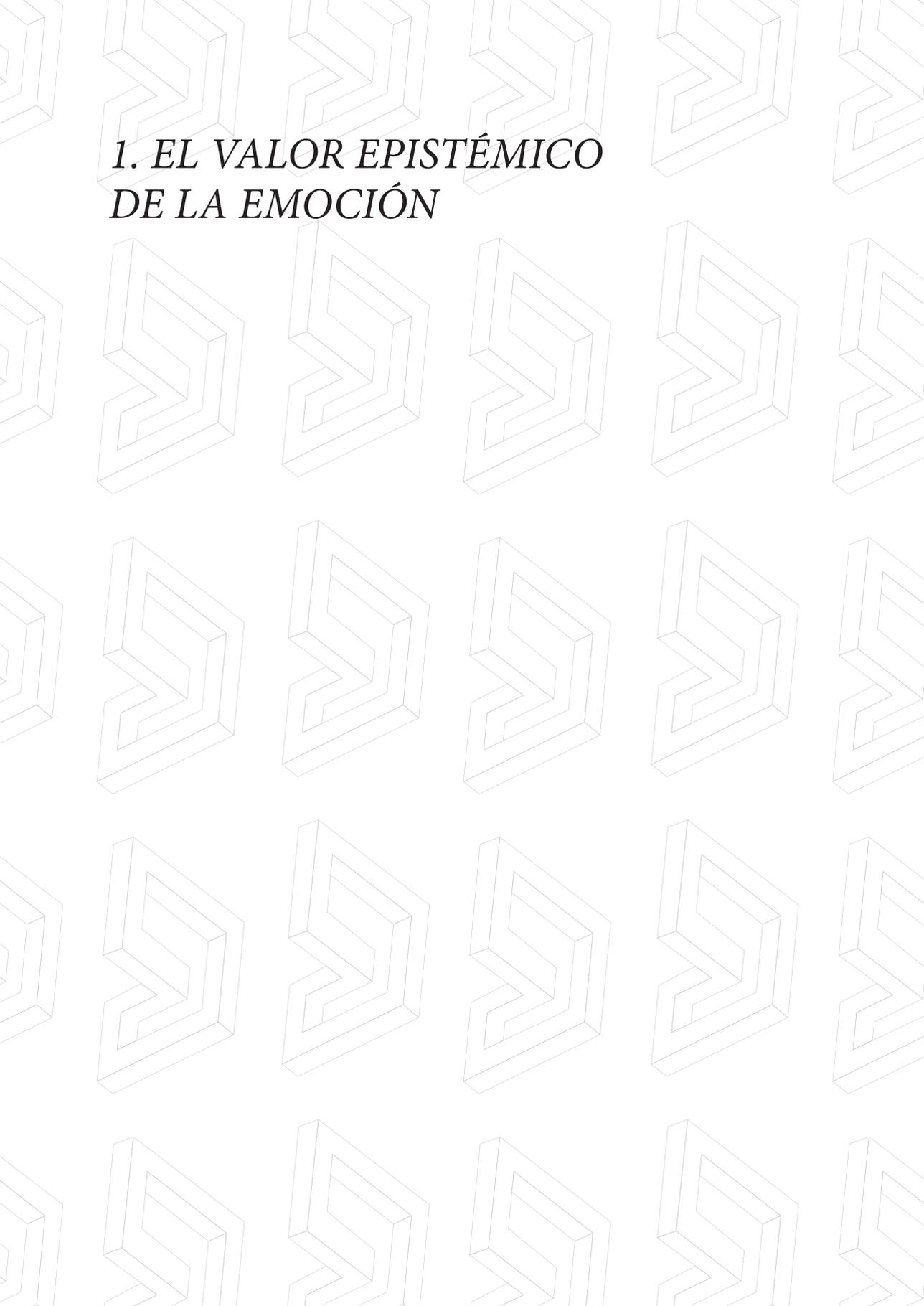
<sup>11</sup> Nabokov (1955).

<sup>12</sup> Basta con recordar a los personajes como el Correcaminos y el Coyote o "Rasca y Pica" (los dibujos animados que aparecen en "Los Simpsons" y cuya violencia gratuita parece desencadenar las risas más descontroladas) para ver hasta qué punto el fenómeno de la discontinuidad puede tener un amplio rango.

conlleven, incluso cuando dichas respuestas son discontinuas, una forma de desarrollo de la sensibilidad emocional del espectador. Aunque no todas las obras poseen esta virtud por el mero hecho de promover sentimientos contrarios, algunas merecen una mención especial precisamente por el modo en el que lo hacen.







# *1. EL VALOR EPISTÉMICO DE LA EMOCIÓN*

Si las emociones que hemos llamado discontinuas pueden considerarse problemáticas desde un punto de vista cognitivo, ello se debe a que aceptamos generalmente cierta concepción de la emoción como un estado que puede capturar y revelar rasgos relevantes de aquello hacia lo que se dirigen o de lo que son una respuesta. Si no supusiéramos que las emociones pueden tener este valor que podríamos caracterizar como epistémico<sup>13</sup>, no nos preocuparía el modo cómo nos hacen ver y comprender aquello hacia lo que se dirigen. Hemos de señalar, por tanto, qué rasgos supuestamente permiten a las emociones poseer valor epistémico<sup>14</sup>.

El primero de estos rasgos se conoce como el carácter intencional de la emoción. Decir que las emociones son estados intencionales es afirmar que se dirigen hacia algo externo y que, hasta cierto punto, registran o señalan aspectos de aquello hacia lo que se dirigen –ya que, en los casos típicos, son respuestas a dichos aspectos. El segundo rasgo tiene que ver con la noción de justificación como una noción pertinente a la hora de evaluar las emociones de acuerdo a su adecuación o inadecuación con respecto a aquello hacia lo que se dirigen; es decir, desde un punto de vista normativo. Podríamos decir que, a *priori*, una emoción puede poseer valor cognitivo gracias a estos dos rasgos. Una emoción justificada sería una forma en la que aprehendemos el entorno y respondemos a él de manera correcta o apropiada.

---

<sup>13</sup> Para una defensa del valor epistémico de las emociones, véase Smith (2002).

<sup>14</sup> Puede parecer, en principio, que atribuir valor epistémico a las emociones conlleva intelectualizar tanto las emociones como su papel en nuestra economía mental. Sin embargo, la defensa del valor epistémico de la emoción no conlleva necesariamente una concepción que intelectualice su funcionamiento o que la describa de un modo excesivamente racionalista (en el sentido de dependiente de razones). Como veremos, las virtudes epistémicas de las emociones pueden ponerse de manifiesto incluso cuando éstas operan en contra de nuestros juicios, creencias o mejores razonamientos. Véase Jones (2003).

Se suele admitir que las emociones son estados intencionales<sup>15</sup>. Es decir, que estar en una determinada emoción conlleva tener una determinada actitud o respuesta (positiva o negativa) hacia algo externo: un objeto, evento, etc. La idea principal sería la de que las emociones no solo están causadas por algo sino que se dirigen hacia aquello que las causa<sup>16</sup>, o, como suele decirse a menudo, tienen un objeto. Por ejemplo, cuando decimos que alguien siente indignación, parece natural decir que se siente indignado *por* algo o *hacia* alguien. Decimos entonces que esta relación entre la emoción y su objeto es una relación intencional.

El carácter intencional de la emoción no solo nos permite caracterizar a las emociones como algo más que meros afectos o sentimientos<sup>17</sup>; también nos permite distinguir distintas emociones que pueden compartir una misma cualidad afectiva o sentimiento, pero que tienen objetos-tipo diferentes. Por ejemplo, podemos saber si alguien siente repulsión en lugar de pánico (aunque ambas emociones puedan tener un componente afectivo similar o una manifestación parecida a nivel fisiológico) por los rasgos del objeto ante los que se desencadena la emoción.

Ahora bien, podemos señalar de manera muy general dos formas alternativas de articular el carácter intencional de la emoción que, como veremos, afectan al modo en el que podemos entender la idea de que las emociones pueden ser estados que estén justificados.

---

<sup>15</sup> Hay que señalar que no todas las emociones parecen satisfacer este requisito y que existen algunos estados que podemos llamar emocionales, como la melancolía, que parecen carecer de objeto. Alguien puede estar simplemente melancólico sin que su tristeza tenga un objeto específico hacia el cual se dirige. A menudo se dice que estos estados son "estados de ánimo" y no emociones en sentido estricto. Véase Goldie (2000).

<sup>16</sup> La cuestión sobre si el objeto hacia el que se dirige una emoción es a su vez la causa de dicha emoción es una idea controvertida. A veces, la causa de una emoción no coincide con aquello hacia lo que se dirige la emoción. Volveré sobre este asunto en la sección 1.3.1.

<sup>17</sup> No exploraré aquí la concepción de las emociones que sostiene que las emociones carecen de intencionalidad y que consisten exclusivamente en afectos o sentimientos sin que éstos refieran a nada más allá de ellos mismos. Para una teoría de este tipo véase James (1884), Damasio (1999).

De acuerdo con una concepción cognitivista de las emociones<sup>18</sup>, el modo en el que el componente intencional forma parte de la emoción sería a través de un elemento de carácter proposicional, como, por ejemplo, una creencia, pensamiento o juicio que permitiría al sujeto representarse el objeto de su emoción bajo cierta descripción. Por ejemplo, y siguiendo con el ejemplo de la emoción de indignación, un sujeto estaría en un estado emocional de indignación si, en parte por su creencia de que aquello que juzga o valora es injusto, responde negativamente hacia aquello que considera bajo esa creencia o conforme a ese pensamiento<sup>19</sup>.

Varias son las razones por las que se han introducido juicios, creencias o pensamientos –u otros elementos de carácter proposicional– como componentes necesarios de la emoción. En primer lugar, se dice, facilita la interacción entre creencias y emociones que a menudo parece operar en nuestra vida mental. Por ejemplo, observamos cómo una determinada emoción cambia si la creencia que la sustenta es abandonada o sustituida por una creencia distinta –si abandono mi creencia de que lo que me ha sucedido es injusto, es probable que la emoción de indignación se desvanezca. Una segunda razón para defender una interpretación cognitivista –y que desarrollaré en el siguiente apartado– apela a la idea de que solo en virtud del componente proposicional constitutivo de la emoción podemos caracterizar correctamente la idea de que una emoción puede estar justificada o ser correcta. Lo que justifica la emoción de miedo, defienden los cognitivistas, no puede sino ser una actitud proposicional que proporcione una caracterización del objeto de la emoción en términos que hagan que ésta sea apropiada<sup>20</sup>.

Si no me representara el objeto de mi indignación de alguna manera o si no

---

<sup>18</sup> También se conoce esta teoría como la teoría del juicio.

<sup>19</sup>Cuál sea la naturaleza de la actitud proposicional involucrada en la emoción es también una cuestión disputada y, mientras algunos defienden la idea de que el sujeto ha de creer que el contenido expresado en la proposición que permite caracterizar al objeto de la emoción es verdadero (R. Solomon, 1984), otros imponen una condición menos exigente y afirman que es suficiente con que el sujeto considere en su pensamiento la proposición en cuestión para que su emoción esté justificada (Greenspan, 1988).

<sup>20</sup> El énfasis, por tanto, reside en la idea de que sin contenido proposicional carecemos de recursos para articular la idea de que la emoción puede ser un estado justificado.

tuviera ninguna actitud proposicional manifiesta hacia ese objeto no podría decir que mi indignación es apropiada o justificada.

Por otro lado, las teorías no cognitivistas o afectivas han tratado de dar cuenta de la intencionalidad de la emoción sin apelar necesariamente a la existencia de un estado articulable proposicionalmente por parte del sujeto. Así, para que un sujeto responda emocionalmente ante un determinado aspecto del entorno es suficiente con que reaccione de una forma que nos permita decir que la actitud del sujeto hacia el estímulo es positiva o negativa con independencia de que este pueda conscientemente articular el contenido de su emoción en términos proposicionales –o de que medie alguna actitud proposicional hacia el objeto. Una supuesta ventaja de esta concepción es que permite atribuir intencionalidad a los estados emocionales de niños o animales –a los que generalmente atribuimos emociones pero que carecen de las habilidades conceptuales necesarias para expresar el contenido de su emoción proposicionalmente.

Otras virtudes que a menudo se señalan a favor de esta concepción son las siguientes: en primer lugar, se suele argumentar que el problema de las emociones recalitrantes<sup>21</sup>, que encuentra soluciones poco satisfactorias dentro de una interpretación cognitivista<sup>22</sup>, es fácilmente explicable desde una perspectiva no cognitivista<sup>23</sup>.

En segundo lugar, la concepción no cognitivista parece respaldada por la evidencia derivada de experimentos psicológicos que mostrarían cómo determinadas emociones pueden ser causadas de maneras puramente físicas, sin que medie representación alguna por parte del sujeto<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Una emoción recalitrante es aquella que persiste a pesar de que el sujeto admita tener actitudes proposicionales contrarias a la valoración que supuestamente encarna la emoción. Los ejemplos clásicos son los miedos llamados irracionales; por ejemplo, el miedo a volar de alguien que a la vez sabe que volar es uno de los medios de transporte más seguros o el enfado hacia alguien cuando la razón para estarlo ha dejado de estar vigente.

<sup>22</sup> Su existencia resulta problemática, al menos *a priori*, para una concepción cognitivista ya que, según esta concepción, nuestras emociones estarían en sintonía con nuestras creencias, mientras que en el caso de las emociones recalitrantes observamos que sucede todo lo contrario. Una de las formas en las que se ha tratado de dar cuenta de las emociones recalitrantes sin renunciar al marco cognitivista ha sido redescubriendo el fenómeno: se dice que a nivel inconsciente opera una creencia afín al estado emocional. Esta supuesta creencia inconsciente no entraría en conflicto directo con la creencia consciente que genera el problema de las emociones recalitrantes pero explicaría

Finalmente, una de las motivaciones de las teorías no cognitivistas es la de reintroducir y dar un papel esencial a la afectividad en la estructura de la emoción<sup>25</sup>.

Parece, entonces, que la oposición entre teorías cognitivistas y no cognitivistas nos proporciona una forma de caracterizar el aspecto intencional de la emoción de forma sustancialmente diferente. Mientras que la intencionalidad de la emoción entendida dentro del marco cognitivista se especifica en términos del contenido proposicional de la creencia o pensamiento que acompaña y desencadena la emoción, bajo una interpretación no cognitivista el modo en que el estado está orientado hacia su objeto no requiere la mediación de actitud proposicional alguna. El estado afectivo es un estado que responde a rasgos del entorno y por tanto permite articular su contenido por referencia a dichos rasgos. En el siguiente apartado examinaremos hasta qué punto determinan estas concepciones alternativas de la intencionalidad de la emoción la cuestión de la justificación de la misma.

---

por qué sentimos lo que sentimos. Sin embargo, muchos consideran que esta es una forma filosóficamente débil de mejorar la teoría ya que parece salvarla a costa de la introducción de creencias *ad hoc* que justifiquen la emoción que queremos explicar. Para un desarrollo de esta crítica véase Rorty (1980).

<sup>23</sup> La concepción no cognitivista al negar que nuestras emociones tengan alguna relación de dependencia con respecto a nuestras creencias no tiene la necesidad de proporcionar una explicación adicional para el caso de las emociones recalcitrantes.

<sup>24</sup> El experimento en cuestión mostraría cómo es posible inducir efectos emocionales en sujetos a través de la inyección de sustancias químicas en el cerebro o de la generación de expresiones faciales (sin que el sujeto sea consciente de estar adoptando esas expresiones). Para una explicación del experimento véase Zajonc, Murphy, and Inglehart, M. (1989) y Prinz (2003). El estatus de estos experimentos es discutido, sin embargo, ya que algunos no consideran que el hecho de que podamos observar que un sujeto sufre alteraciones fisiológicas semejantes a las que padece cuando se encuentra en una determinada emoción sea suficiente para adscribirle dicha emoción.

<sup>25</sup> De ahí que autores como Goldie (2000), Prinz (2003) o Robinson (2005) hayan tratado de defender una concepción de la intencionalidad de la emoción que enfatiza su carácter afectivo. Pese a sus diferencias, los autores mencionados comparten la idea de que es necesario tener en cuenta el componente afectivo de la emoción de una manera que no lo convierta en un mero añadido de otros estados, -como juicios, creencias, percepciones, etc.- y que permita dar cuenta de los aspectos no cognitivos -o incluso pre-cognitivos- de la emoción.

Hablar de la justificación de las emociones es hablar de cierta relación normativa entre las emociones y aquello hacia lo que se dirigen –su objeto– de tal manera que se considere que el objeto –o ciertos rasgos de este– justifica la emoción o que ésta es adecuada, apropiada, al objeto –o, al menos, al objeto tal y como se presenta al sujeto de la emoción. Decimos entonces que una emoción es apropiada, o que está justificada por su objeto, si aquella encaja con éste o si aquella es una respuesta adecuada al objeto dados los rasgos que le atribuimos o el modo en el que lo percibimos.

Una forma en la que tradicionalmente se ha tratado de caracterizar la noción de justificación de una emoción ha sido a través de la distinción entre causa y razón. La causa de una emoción es aquello que situamos en el origen de una emoción pero que no la explica en términos racionales o, dicho de otro modo, que no es una razón para esa emoción. La razón para una emoción es aquello que la justifica, que da cuenta de por qué la emoción es una reacción apropiada a su objeto. Puede ser que un mismo elemento –por ejemplo, una creencia– sea a la vez causa y razón de una emoción, pero puede suceder que algo simplemente desencadene un estado emocional sin que nada en el entorno permita explicar dicho estado como un estado justificado<sup>26</sup>. Por ejemplo, puede suceder que, tras inyectarme una sustancia que altera el funcionamiento de mi cerebro, acabe indignándome con lo primero que me sale al paso. Ahora bien, mientras que mi estado emocional está causado por dicha sustancia, mi indignación no estaría justificada por ella. He escogido este tipo de casos porque permite ilustrar las nociones de causa y justificación como nociones que pueden identificar elementos separados<sup>27</sup>. Una vez hecha esta distinción parece que no todo aquello que puede causar una emoción puede ser considerado como capaz de justificarla. Es decir, que la noción de justificación, aplicada a las emociones, nos obliga a considerar determinadas relaciones de adecuación entre la emoción y su objeto. Ahora bien, ¿cómo pueden las teorías cognitivistas y las no cognitivistas dar cuenta de la relación de justificación entre una emoción y su objeto?

A primera vista, parece que las teorías cognitivistas pueden darnos una respuesta clara a la cuestión sobre la justificación de la emoción. De acuerdo con esta concepción, toda emoción está constituida por un estado proposicional (una creencia o pensamiento) que permite representar el objeto intencional de la emoción bajo cierta descripción. Una emoción estará justificada si es adecuada al contenido proposicional representado en el estado cognitivo. Así, lo que justifica una emoción es la creencia, pensamiento, etc., bajo el que se percibe el objeto intencional de la emoción y que permitiría establecer una relación de adecuación entre la emoción y los rasgos del objeto de la misma tal y como estos figuran en el estado proposicional.

Una consecuencia que parece seguirse de este modelo de justificación es que la relación de justificación sería interna. Es decir, que es suficiente para que un sujeto esté justificado en su emoción el que tenga una actitud proposicional acorde con la emoción. Ello permite que una emoción esté justificada aunque la creencia, pensamiento, etc., involucrado sea falso. Esto que, por un lado, resulta afín al modo en el que solemos hablar de la justificación de las emociones en el lenguaje ordinario, restaría valor epistémico a la emoción, ya que el hecho de que esté justificada para el sujeto que la experimenta no garantiza que el modo en el que ésta le presenta el entorno sea fiable.

---

<sup>26</sup> Algunos han señalado que cuando esto es así quizá no tenga sentido evaluar los estados emocionales desde un punto de vista normativo; es decir, si la emoción está meramente causada por un elemento que no puede desempeñar el papel de razón para esa emoción, parece que no podemos criticar la emoción por su irracionalidad. El hecho de que la génesis de la emoción sea estrictamente causal implicaría que no ha lugar la valoración en términos de justificación de la emoción. En estos casos más que hablar de irracionalidad hablamos de a-racionalidad. Véase Livingston Et Mele, (1997) y D'Arms y Jacobson (2003).

<sup>27</sup> Sin embargo, en muchas ocasiones, las emociones están a la vez causadas y justificadas por un mismo elemento, sea este una creencia acerca de algo, un pensamiento, una percepción, etc. Así, en los casos paradigmáticos, el miedo que siento, por ejemplo, cuando veo una serpiente pitón de un tamaño considerable en el vecindario está a la vez causado y justificado por mi creencia de que hay una serpiente y de que las serpientes pitón son peligrosas. Es decir, mis creencias sobre las serpientes pitón hacen a la vez que experimente la emoción al estar ante una de ellas (es decir causan mi emoción) y, si mis creencias son correctas, que dicha emoción esté justificada o que sea una emoción adecuada a, o merecida por, ese objeto.

Por otro lado, hemos señalado que las teorías no cognitivistas han tratado de dar cuenta del componente intencional de la emoción subrayando su carácter fundamentalmente afectivo. Veamos ahora cómo pueden dar cuenta de la relación de justificación entre una emoción y su objeto.

De acuerdo con las teorías no cognitivistas, las emociones ni requieren ni tienen por qué adquirir contenido a través del prisma de una actitud proposicional. Ahora bien, siendo esto así ¿cómo puede un no cognitivista dar cuenta de la idea, natural al menos desde el punto de vista del lenguaje que empleamos para caracterizar las emociones, de que una emoción puede estar o no justificada? Hemos de señalar que las concepciones que inciden en el carácter afectivo, no cognitivo, de la emoción carecen, en principio, de los recursos para articular una relación normativa entre la emoción y el objeto de la emoción y tienden a subrayar la relación causal de la emoción.

Algunos, como por ejemplo Prinz (2003), han tratado de caracterizar la relación causal entre la emoción y su objeto de un modo que permita discernir emociones correctas o incorrectas. Así, de acuerdo con Prinz, las emociones, entendidas como "valoraciones encarnadas" o "valoraciones como estados corporales", representan -aunque no describen o caracterizan- "temas relacionales centrales"<sup>28</sup>. Y lo hacen porque existe una relación contrafáctica entre el estado emocional en cuestión y aquello que causara originalmente ese estado. Es decir, una emoción sería un estado desencadenado por la detección de determinados patrones o rasgos de manera fiable. Por ello, para Prinz, aunque las emociones son estados que percibimos como reacciones corporales son de una naturaleza tal que representan estados de cosas fuera de nosotros -estados de cosas que nos interesan o preocupan. Para Prinz, esta relación contrafáctica permite dotar de cierta corrección a las emociones sin necesidad de recurrir a la mediación de estados proposicionales. Si la emoción ha sido causada fiablemente, entonces refiere con éxito a aquello de lo que es una consecuencia sin necesidad de que medie ninguna actitud proposicional.

Quizá una forma de dar cuenta de la justificación de la emoción evitando los problemas de las concepciones que hemos analizado sea la siguiente: podemos considerar que una emoción está justificada si es apropiada a los rasgos de su objeto con independencia de que el sujeto necesariamente se represente, mediante algún estado proposicional, dichos rasgos. Esto permitiría que la angustia del niño que ve cómo su madre se aleja sea una emoción justificada con independencia de su habilidades conceptuales al tiempo que relacionaría el estado emocional con la presencia de ciertos rasgos de una manera normativa.

Además, al señalar directamente al objeto, y no a las representaciones del sujeto<sup>29</sup>, como fuente de la justificación de la emoción, podemos dar cabida a la idea de que las emociones recalcitrantes puedan ser, pese a su apariencia, emociones justificadas. Debido a la falibilidad de nuestras creencias y mejores juicios, no siempre las emociones acordes con nuestras creencias son aquellas que poseen más valor epistémico. Es posible que lo que tomamos por una emoción irracional sea, sin embargo, cognitivamente más valiosa que otra que armonice con nuestras creencias. Por ello, es posible que no siempre sea más racional o cognitivamente más eficaz adoptar la emoción que supuestamente estaría justificada para un sujeto en un caso particular.

Aunque no todas las emociones recalcitrantes son epistémicamente valiosas, sucede que algunas de estas emociones –y en especial algunas reacciones emocionales para las que no tenemos una explicación obvia– son más eficaces a la hora de capturar aspectos relevantes para nuestros intereses u objetivos que nuestros juicios más completos y justificados. A menudo, ese valor epistémico de la emoción se revela *a posteriori* cuando se confirma que la reacción emocional era en realidad correcta dados ciertos aspectos que solo posteriormente somos capaces de señalar o especificar. Como señala Karen Jones “las emociones a menudo nos señalan la presencia de consideraciones que constituyen razones reales e importantes sin que necesariamente nos presenten esa información de una manera

---

<sup>28</sup> En inglés, “core relational themes”.

<sup>29</sup> Una consecuencia de esta concepción es que las emociones basadas en creencias erróneas –u otros estados proposicionales incorrectos– no están justificadas, por más que así lo pueda parecer al sujeto que sostiene la creencia y experimenta la emoción.

susceptible de articulación consciente y, a menudo, incluso a pesar de que los juicios que conscientemente sostenemos y que están internamente justificados no contengan tales razones." (Jones, 2003, p. 181)

La razón por la que esto puede suceder es porque nuestros mejores juicios –o aquéllos que supuestamente resultan de considerar todos los aspectos supuestamente relevantes para valorar una situación– pueden estar equivocados porque a su base puede haber, entre otras cosas, prejuicios o formas de juzgar sesgadas<sup>30</sup>.

Siendo esto así, no está claro que sea necesariamente irracional atribuir valor epistémico a emociones aparentemente injustificadas<sup>31</sup>. Esta singularidad de las emociones y del modo en el que pueden apuntar rasgos que, siendo relevantes desde un punto de vista cognitivo, pueden no ser completamente expresables en términos proposicionales, nos permite atribuir a las emociones ciertas capacidades epistémicas<sup>32</sup> que, sin embargo, no podemos reducir a una consistencia entre emociones y juicios<sup>33</sup> –o entre emociones y otros estados proposicionales<sup>34</sup>.

Así, desde una perspectiva general que se interese por el desarrollo de nuestras virtudes epistémicas, es decir, por el tipo de actividades que hemos de fomentar y desarrollar para que las formas que tenemos de aprehender nuestro entorno se perfeccionen,

---

<sup>30</sup> Aunque desde el punto de vista de la primera persona podemos creer que somos capaces de escoger mecanismos fiables y racionales a la hora de formar nuestros juicios y creencias, este punto de vista no es con frecuencia el más privilegiado a la hora de determinar si, de hecho, estamos conformando nuestros modos de juzgar a patrones de racionalidad que garanticen la corrección de nuestros juicios. En general, no es fácil desde el punto de vista de la primera persona ser conscientes de nuestros prejuicios o de las ideas preconcebidas que pueden influir en los procesos cognitivos y en la formación de nuestros juicios.

<sup>31</sup> Quizá esta es una condición que puede también darse para las creencias. Puede suceder que tengamos creencias para las que carecemos de justificación y que, sin embargo, sean verdaderas frente a otras que creemos justificadas y que sin embargo son falsas.

<sup>32</sup> Como señala Jones, "las emociones contribuyen a que seamos capaces de rastrear nuestras razones no a pesar de, sino "por", el hecho de que exhiben como mucho una integración parcial con nuestro juicio evaluativo" Jones (2003, p. 184).

<sup>33</sup> Sobre todo si el modo en el que formamos nuestros juicios no es en sí mismo muy fiable; pero también si lo es, ya que es posible que una creencia justificada sea, sin embargo, errónea.

tendríamos que reconocer que el ejercicio de nuestras habilidades emocionales debería ocupar un lugar importante, incluso cuando esas habilidades pusieran de manifiesto ciertas incongruencias entre nuestros juicios y nuestras emociones. Finalmente, puede que en una circunstancia particular sea más racional<sup>35</sup> fiarnos de una respuesta emocional para la que no tenemos una justificación –o que entra en conflicto con nuestros juicios– que conformarnos a nuestros juicios más completos.

---

<sup>34</sup> Con esto no estamos diciendo que debemos abandonar la aspiración de que nuestras emociones y nuestros juicios estén en armonía. En general, hacemos bien en considerar como fiables las emociones que encajan con nuestros juicios y en esforzarnos en que sean congruentes con aquello hacia lo que se dirigen. Sin embargo, también es cierto que reacciones emocionales que gozan de un respaldo menos sólido pueden, sin embargo, ser mecanismos más fiables en determinados contextos.

<sup>35</sup> Nótese que cuando decimos que es más racional no entran en juego consideraciones distintas a las que tienen que ver con el hecho de que estamos siendo epistémicamente más exitosos que si siguiéramos nuestro juicio más completo. Es decir, no estamos afirmando que sea más racional seguir a nuestras emociones porque moralmente es más aconsejable o porque contribuye a otros objetivos. Es decir, no estamos afirmando que sea más racional en términos prácticos, sino en términos cognitivos.

## 1. EL VALOR EPISTÉMICO DE LA EMOCIÓN

### 1.2.3 *No todas las consideraciones que pueden hacer que una emoción sea racional la justifican.*

En cualquier caso, cuando hablamos de una emoción apropiada o justificada atendemos solamente a la relación de congruencia entre la emoción y su objeto y no a consideraciones de tipo práctico o moral que puedan influir en cómo consideramos una emoción en relación con otros fines que podamos tener. La emoción será adecuada en virtud de los rasgos del objeto y no en virtud de su utilidad práctica o de su bondad moral. Así, aunque podemos decir que no es apropiado disfrutar de un chiste racista por razones morales no es este sentido de apropiado o de corrección el que nos interesa aquí<sup>36</sup>. Igualmente si por razones prácticas pensamos que es menos racional tener una reacción emocional que otra –como, por ejemplo, no enfadarse justo antes de tener una entrevista de trabajo– lo que está en juego no es la racionalidad o irracionalidad de la emoción, entendida como respuesta ante un determinado estado de cosas, sino la contribución que esta pueda hacer a un proyecto y objetivo más general.

## 1. EL VALOR EPISTÉMICO DE LA EMOCIÓN

### 1.3 *La importancia de la emoción en la economía de la racionalidad.*

Finalmente y antes de abordar las cuestiones relativas a las emociones artísticas me gustaría subrayar el interés creciente que ha mostrado la comunidad científica y filosófica por indagar el papel de las emociones en nuestra economía mental y en el desarrollo de nuestras habilidades racionales.

Así, por ejemplo, se han realizados numerosos estudios empíricos que parecen atribuir a las emociones ciertas capacidades y roles sin los cuales el sujeto no parece ser

---

<sup>36</sup> D'Arms & Jacobson (2000) han señalado que a menudo se han confundido dos sentidos distintos del término adecuado. A veces decimos, confusamente de acuerdo con estos autores, que una emoción no es apropiada por razones morales o prácticas; como tratan de mostrar, una emoción inapropiada en este sentido moral puede sin embargo ser apropiada dados los rasgos del objeto, o si el objeto la merece. Así, han defendido que suponer que una razón moral o práctica puede determinar si una emoción es apropiada o no en el sentido de si es o no congruente con su objeto conlleva cometer la falacia moralista.

capaz de responder racionalmente -o de una forma completamente racional- ante determinadas situaciones. En esta línea se ha puesto de manifiesto cómo la incapacidad para responder emocionalmente ante determinados rasgos del entorno puede suponer un impedimento cognitivo en el sentido de dificultar, e incluso de hacer irrealizables, determinadas operaciones cognitivas<sup>37</sup>. Si los estudios empíricos son correctos, sujetos con daños cerebrales en zonas normalmente asociadas con la respuesta y el comportamiento emocional (y que, consecuentemente, exhiben un comportamiento emocional anómalo o nulo) parecen incapaces de procesar determinada información, o de realizar correctamente determinadas inferencias.

Asimismo, se ha señalado la importancia general de la emoción en los procesos de cognición del entorno. Tal y como se revela en algunos experimentos, el propio modo en el que registramos y procesamos determinada información del entorno estaría en parte determinado por nuestras capacidades emocionales y por las actitudes emocionales que desarrollamos hacia dicho entorno. Por tanto, aquello que tomamos como contenidos iniciales en los procesos de conocimiento ya estaría parcialmente determinado por el modo en el que nuestras habilidades emocionales nos hacen ser sensibles a aspectos del entorno. Por último, recientemente se han realizado estudios que parecen corroborar la mejoría en la readquisición de habilidades relacionadas con la memoria y la cognición en entornos emocionalmente modulados. Experimentos como los señalados mostrarían no solo que nuestra dimensión emocional puede contribuir positivamente al desarrollo o afianzamiento de habilidades de carácter cognitivo, sino que reforzarían la idea del propio valor cognitivo de las emociones.

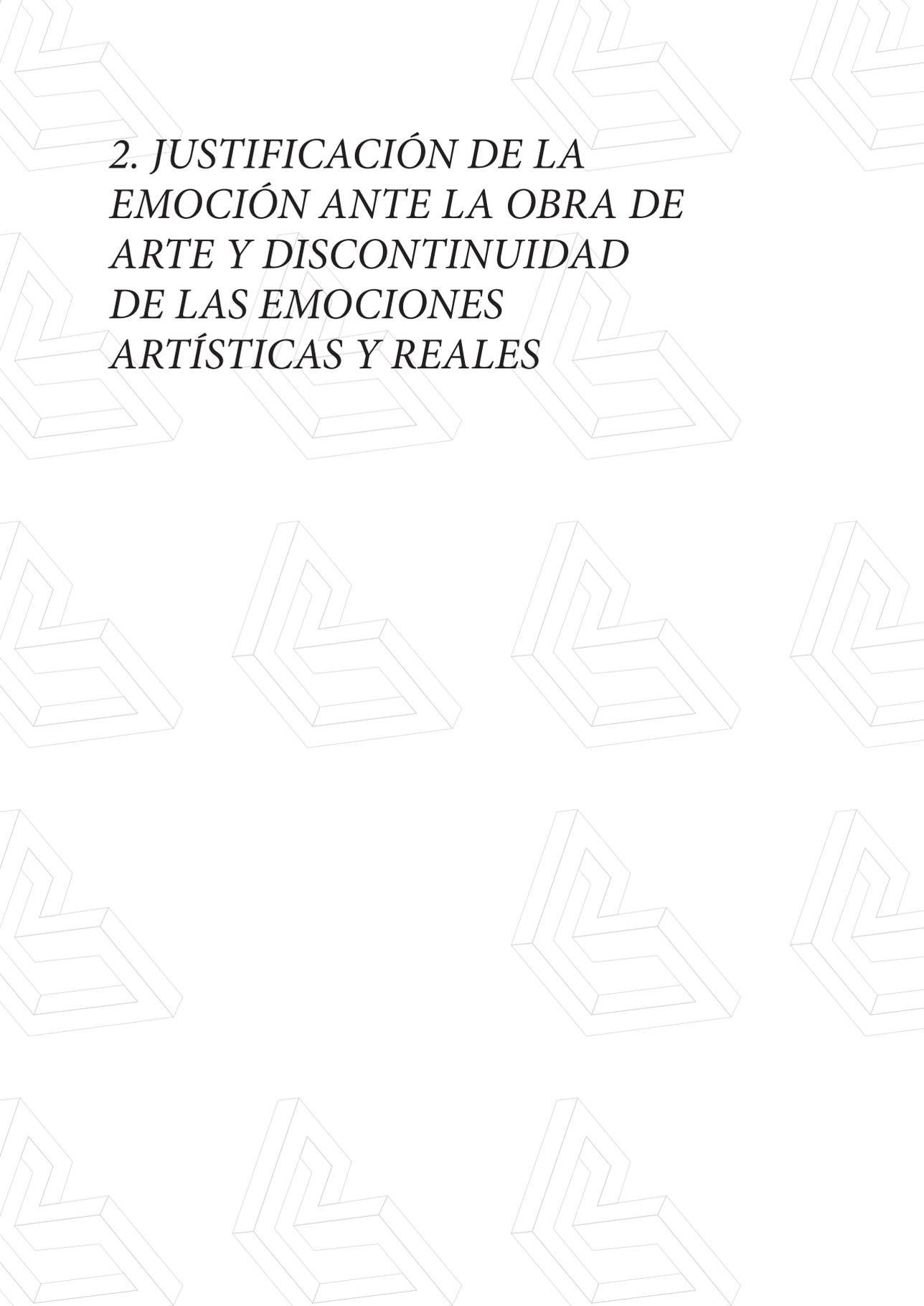
---

<sup>37</sup> Damasio (1994).





*2. JUSTIFICACIÓN DE LA  
EMOCIÓN ANTE LA OBRA DE  
ARTE Y DISCONTINUIDAD  
DE LAS EMOCIONES  
ARTÍSTICAS Y REALES*



En este apartado me propongo, en primer lugar, ofrecer un recorrido crítico por algunas de las teorías que han tratado de dar cuenta del fenómeno de la discontinuidad entre las emociones ante el arte y la realidad al tiempo que señalamos distintas concepciones de la justificación de la emoción ante la obra de arte. En el apartado 3 trataré de defender una explicación alternativa que creo se ajusta mejor al carácter de este fenómeno y permite que éste sea compatible con una concepción positiva del valor cognitivo del arte en virtud de su capacidad para producir emociones.

2. JUSTIFICACIÓN DE LA EMOCIÓN ANTE LA OBRA DE ARTE Y  
DISCONTINUIDAD DE LAS EMOCIONES ARTÍSTICAS Y REALES*2.1 Las condiciones de justificación de las emociones ante la realidad y la obra de arte  
son esencialmente las mismas*

Algunos autores han defendido que las condiciones de justificación de la emoción artística son las mismas que las de las emociones reales<sup>38</sup>. También se suele expresar esta idea diciendo que la justificación de las emociones ante una obra de arte ha de respetar el así llamado "principio de realidad"<sup>39</sup>. Por ejemplo, los mecanismos que permiten responder como lo hacemos ante el destino de Ana Karenina y que justifican que los lectores sintamos compasión por este personaje serían los mismos que entrarían en juego si juzgara o valorara hechos parecidos en la vida real. La emoción estaría justificada por la adecuación de la misma a los rasgos del contenido representado, exactamente como sucedería si ese contenido fuera experimentado en la vida real.

---

<sup>38</sup> Charton (1984), Livingston & Mele (1997).

<sup>39</sup> Una formulación de este principio la encontramos en Feagin (1996). De acuerdo con esta formulación "el hecho de que estemos justificados para responder ante un evento de una determinada manera en la vida real justificaría que respondiésemos de esa misma manera ante un hecho similar en la ficción." p. 214.

Obviamente, una caracterización de este tipo se ve forzada a negar que las emociones discontinuas, aquellas que son contrarias en la obra de arte a las que tendríamos en la vida real, puedan estar justificadas, ya que supuestamente son incongruentes con su objeto. ¿Cómo puedo estar justificada al sentir simpatía hacia alguien como Humbert Humbert cuya obsesión primordial es poseer a una niña de doce años? O ¿qué ternura puede inspirar el personaje de Benigno –el protagonista de *Hable con ella*– quien, dejándose llevar por sus fantasías, viola a una comatosa? Claramente una aceptación no cualificada del principio de realidad supondría, entonces, negar la existencia del problema al que nos enfrentamos.

Sin embargo, el problema de las emociones discontinuas no se resuelve simplemente diciendo que dichas emociones serían inadecuadas o injustificadas. El problema de las emociones discontinuas surge precisamente porque, aunque dichas emociones son contrarias a las que supuestamente tendríamos en la vida real, son emociones que, en principio, están justificadas por la obra; es decir, la obra consigue con éxito<sup>40</sup> –y esto es justamente lo que resulta preocupante– que percibamos como correctas, apropiadas o merecidas dichas emociones. Si no lo fueran, o si sintiéramos que la obra trata de provocar emociones que no percibimos como adecuadas, experimentaríamos cierto rechazo hacia la obra y nos resistiríamos a sentir la emoción que ésta prescribe<sup>41</sup>. Así, no basta con afirmar que las emociones discontinuas, por ser contrarias a las que sentiríamos ante un contenido parecido en la vida real, estarían injustificadas. En algunas ocasiones están justificadas, son correctas y merecidas por la obra: ese es justamente el problema.

Otra cosa es que tengamos razones morales para tratar de resistirnos a dichas

---

<sup>40</sup> No se trata simplemente de que las obras provoquen de hecho esas emociones sino que hagan que las percibamos como emociones correctas o adecuadas a la obra.

<sup>41</sup> Cuando esto sucede, se dice que estamos ante el fenómeno de la "resistencia imaginativa". Decimos que el espectador de una obra experimenta resistencia imaginativa cuando no puede o no quiere imaginar lo que la obra le propone o cuando se resiste a sentir conforme a lo prescrito por la obra. Para el problema de la llamada resistencia imaginativa véase, Walton (1994, 2006), Moran (1994), Gendler (2000, 2006), Goldie (2003), Matravers (2003), Stock (2003, 2005), Sorensen (2002), Mothersill (2003), Weatherston (2004) Stokes (2006).

emociones o para bloquear los mecanismos que hacen que surjan dichas respuestas<sup>42</sup>. Sin embargo, en sentido estricto, esto no indicaría que las emociones no estuviesen justificadas sino que ejercemos cierto tipo de autocensura a la hora de responder ante la obra; o que confundimos, como he señalado anteriormente, criterios de adecuación de la emoción con criterios morales o prácticos para tener una emoción<sup>43</sup>.

Por esto, la tesis de que lo que justifica las emociones ante la obra de arte es lo mismo que lo que justifica las emociones reales parece inadecuada para dar cuenta del fenómeno que nos interesa aquí.

No obstante encontramos algunos intentos de explicar el fenómeno de la discontinuidad entre las emociones reales y artísticas que han tratado de respetar la idea de que los mecanismos que operan en nuestras respuestas emocionales ante la realidad y la ficción son básicamente los mismos. Señalaré dos propuestas: la defensa del principio de realidad de Livingston y Mele (1997) y la teoría del código compartido de Nichols (2006). Trataré de exponer cada una de ellas brevemente y de valorar si realmente pueden dar cuenta del fenómeno que nos ocupa de manera aceptable.

## *2. JUSTIFICACIÓN DE LA EMOCIÓN ANTE LA OBRA DE ARTE Y DISCONTINUIDAD DE LAS EMOCIONES ARTÍSTICAS Y REALES*

### *2.1.1 Livingston y Mele: la justificación de la emoción ante la obra de arte y el principio de realidad*

Livingston y Mele (1997) niegan que el fenómeno de la discontinuidad exista realmente. Nos puede parecer que dicho fenómeno tiene lugar porque describimos de manera incompleta el contenido ante el que la respuesta artística es evaluada. Por ejemplo, parece que hablamos de emociones discontinuas en el caso en el que experimentamos diversión ante contenidos que merecerían desaprobación o rechazo en la vida real –como, por ejemplo, la violencia desmesurada y gratuita que a menudo contemplamos en los dibujos animados– porque describimos de manera incompleta lo que está en juego en ambos casos. Pero –como señalan estos autores– si describimos de una manera completa el contenido ante el que respondemos en el caso de los dibujos animados y tenemos en cuenta los antecedentes y los consecuencias de dicho contenido, nos percatamos en seguida de que la violencia ante

la que nos permitimos reír no tiene las consecuencias que puede tener un caso de violencia real. Para Livingston y Mele, ante contenidos idénticos, en la ficción y en la realidad, la respuesta merecida o justificada solo puede ser idéntica. Cuando nos encontremos ante un supuesto caso de discontinuidad, basta con que detallemos de manera completa los contenidos hacia los que se dirigen las respuestas emocionales en cada caso para que la apariencia de discontinuidad se desvanezca y simplemente nos encontremos ante casos en los que las emociones difieren porque sus contenidos son distintos. Por tanto, no existen casos genuinos de emociones discontinuas.

En su artículo rechazan lo que denominan la tesis de la "autonomía de los eventos ficticios"<sup>45</sup> y defienden la idea de que las capacidades que explican nuestras respuestas ante eventos reales y ficticios son las mismas<sup>46</sup>. Livingston y Mele no son, sin embargo, ajenos al papel que pueden jugar otros aspectos en la justificación de la emoción artística y elaboran una caracterización de la misma que tiene en cuenta criterios artísticos y morales como determinantes de la corrección de la emoción. Aunque el determinante principal para que una emoción esté justificada es el contenido representado en la obra, la falta de habilidad del artista para generar dicha emoción a través del trabajo artístico, o razones de tipo moral, pueden hacer que el espectador no responda a lo requerido por la obra. Así, una obra puede fracasar a la hora de despertar una emoción que supuestamente sería merecida dado su contenido debido a su escaso mérito artístico, como sucede en las obras simplonas o

---

<sup>42</sup> Por ejemplo, podemos, por escrúpulos morales, resistirnos a la gracia que nos puede hacer un chiste machista.

<sup>43</sup> Véase D'Arms & Jacobson (2000).

<sup>44</sup> Nótese que la explicación no es simplemente que la violencia de los dibujos animados sea ficcional. Nuestra reacción ante la violencia en la ficción no es siempre de diversión; a menudo nos causa un gran rechazo y desagrado.

<sup>45</sup> Esta tesis podría considerarse como la contrapartida del "principio de realidad". Si de acuerdo con éste, los criterios de justificación de una emoción ante una obra de arte son idénticos a los que rigen las respuestas ante eventos reales, la tesis de la "autonomía de los eventos ficticios" permitiría que las respuestas adecuadas ante una obra de ficción fueran distintas en virtud de que los criterios que rigen la corrección en el caso de las emociones artísticas son independientes de los que rigen las respuestas emocionales reales.

<sup>46</sup> Tal y como ellos lo expresan: "si la gente es capaz de responder de manera apropiada a los eventos del mundo, la misma capacidad les permite responder apropiadamente a los eventos en la ficción, dado que reconozcan lo que es verdadero en la ficción." Livingston & Mele (1997, p. 171).

excesivamente sentimentales<sup>47</sup>. Así, un fallo estético o una falta de mérito artístico pueden mermar el éxito con el que una obra trata de provocar una respuesta en el espectador, por más que esta sea una emoción merecida dado el contenido representado.

Por otro lado, Livingston y Mele han señalado que una obra puede tratar de provocar una emoción a la que podemos resistirnos por razones morales. De hecho, este requisito es muy importante según estos autores y puede hacer que una emoción no esté completamente justificada si tenemos razones morales para no adoptarla<sup>48</sup>. Por ejemplo, aunque en una novela esté justificado por el contenido representado una actitud de rechazo hacia un personaje al que se representa de manera ominosa, podemos resistirnos a responder a la invitación de la obra si nos percatamos de que la caracterización del personaje responde a modelos –o tiene una intención– racistas.

En este sentido, los requisitos que la emoción artística ha de cumplir son incluso más estrictos que los que exigimos a las emociones reales. Mientras que éstas están justificadas si son apropiadas a su contenido y si las consideramos moralmente aceptables, las emociones artísticas han de estar también logradas artísticamente; ya que, como hemos visto, la falta de mérito artístico en la construcción de un evento o personaje puede impedir que la emoción correspondiente surja de manera apropiada en el espectador. Sin embargo, y aunque el mérito artístico parece ser una condición necesaria para que la emoción reclamada por la obra esté justificada desde un punto de vista artístico, Livingston y Mele rechazarían la idea de que pueda ser también una condición suficiente. Una emoción requerida por una obra no puede estar justificada si no es apropiada al contenido representado. El mérito artístico por sí mismo no es suficiente para justificar una emoción ante la obra de

---

<sup>47</sup> Por ejemplo, una caracterización simplona de un personaje bondadoso puede impedir que sintamos la emoción que supuestamente merecería dicho personaje. Tal es el caso, o al menos así lo corrobora la literatura crítica en torno a la obra del personaje de Little Nell en la obra *The Old Curiosity Shop* de G. Dickens. Comentando la obra de Dickens, decía Oscar Wilde que había que tener un corazón de piedra para no partirse de la risa con la muerte de Little Nell.

<sup>48</sup> Esta idea se opone a la tesis defendida por D'Arms y Jacobson (2000) de que lo único relevante para determinar la corrección de una emoción o para determinar si una emoción es merecida por una obra son los rasgos del objeto de la emoción. El hecho de que tengamos razones morales para no adoptar una emoción no significa, de acuerdo con su análisis, que no sea una emoción merecida. Como hemos visto, aceptar que nuestros escrúpulos morales puedan determinar si una emoción es o no merecida por la obra es, según D'Arms y Jacobson, cometer la falacia moralista.

arte; es decir, de nuevo, llegamos a la conclusión de que no puede haber casos genuinos de discontinuidad emocional.

Sin embargo, creo que la negación del fenómeno de la discontinuidad desdibuja el interés real de los casos que motivan esta discusión. Aunque es cierto que podemos tener escrúpulos morales que nos hagan tener una actitud de autocensura hacia las emociones que podemos sentir de manera justificada hacia, por ejemplo, Humbert Humbert, el propio lugar que ocupan estas meta-respuestas en el control de nuestras emociones nos indica que están justificadas por la obra -o al menos que las percibimos como tal- y de ahí que, tal vez, sintamos la necesidad de reprimirlas. Creo, por ello, que el modo en el que operan las razones morales que señalan Livingston y Mele para considerar que una emoción no está justificada mostraría hasta qué punto estas llegan demasiado tarde: cuando la emoción discontinua ha ganado, por así decir, la batalla.

Además, no parece cierto que una descripción exhaustiva de los contenidos que en el caso de la ficción y de la realidad justifican una emoción sea suficiente para hacer desaparecer el aire de paradoja que desprende el fenómeno de la discontinuidad. Nótese que del hecho de que los efectos de esa violencia no sean irreversibles en la ficción no hace que la violencia expresada en ella sea menos gratuita. Por más que el gato de Rasca y Pica vuelva siempre a la vida, la continua violencia que ejerce el ratón sobre su incorregible enamorado no es menos gratuita. Así que, aunque Livingston y Mele pueden estar señalando un aspecto importante cuando dicen que para valorar si estamos ante un caso de respuesta discontinua tendríamos que proporcionar una descripción completa de aquello que en cada caso justifica la emoción, no parece que la levedad de las consecuencias en el caso de la violencia de los dibujos animados sea suficiente, al menos desde su punto de vista, para explicar que la emoción de diversión esté en este caso justificada. Que el gato siempre vuelva a la vida y al amor no significa que la violencia del ratón no sea gratuita y que no podamos experimentarla como tal. De hecho es, entre otras cosas<sup>49</sup>, porque la experimentamos como sádicamente gratuita por lo que resulta divertida.

---

<sup>49</sup> Quizá también valoramos la originalidad con la que el ratón diseña estrategias de destrucción y dolor.

Una de las teorías que ha gozado de más popularidad en las últimas décadas a la hora de explicar el funcionamiento de nuestra mente cuando se trata de procesar imaginativa o asertivamente contenidos idénticos ha sido la teoría del código único –o del código compartido– de Nichols (2004)<sup>50</sup>. De acuerdo con esta teoría, procesamos de manera similar<sup>51</sup> un determinado contenido cuando lo aseveramos (es decir, cuando tenemos una actitud de creencia hacia dicho contenido) y cuando lo imaginamos. Por ejemplo, si le pedimos a alguien que imagine que el avión en el que viaja va a caer sobre el mar, es probable que las sensaciones que experimente al imaginar dicho contenido sean parecidas a las que experimentaría si realmente sucediera tal infortunio. Es cierto que dichas sensaciones serían de una intensidad menor a las que probablemente experimentaría si creyera realmente que eso va a suceder, pero lo que sí parece cierto es que la respuesta ante el contenido “el avión va a caer sobre el mar” se procesa de formas similares cuando lo creo y cuando solo lo imagino. Esto explicaría que, ante contenidos que solo imaginamos, sintamos emociones parecidas a las que sentiríamos en la realidad<sup>52</sup>.

Sin embargo, si aceptamos esta hipótesis del código compartido y, con Nichols, predecimos un comportamiento inferencial similar en los casos de creencia y de imaginación, resulta imposible explicar el fenómeno que nos interesa en este trabajo: el problema de la discontinuidad entre emociones artísticas y emociones reales. Nichols ha sido consciente de este problema y ha tratado de enmendar su teoría para dar cabida a este fenómeno<sup>53</sup>.

En primer lugar, ha señalado dos posibles casos en los que se da cierta asimetría en las respuestas ante un contenido imaginado y ese mismo contenido aseverado. El primero,

---

<sup>50</sup> Un intento similar de explicar los procesos imaginativos involucrados en la apreciación de la ficción que parte de la similitud de los procesos imaginativos y asertivos es el de Weinberg & Meskin (2006). Sin embargo, estos autores no han prestado atención al problema de la discontinuidad y por tanto no han tratado de ofrecer una respuesta al mismo.

<sup>51</sup> Es decir, estaría operando un mismo código o un mismo conjunto de procesos inferenciales.

<sup>52</sup> Nichols cree que la hipótesis del código común tiene, entre otras virtudes, la de dar solución al problema señalado al inicio de este trabajo y conocido como la “paradoja de la ficción”.

<sup>53</sup> Nichols (2006).

que él denomina de "afecto discrepante", tiene lugar cuando la respuesta (emocional) ante un contenido imaginado es contraria a la que sería esperable si el contenido fuera procesado a través de la creencia. El ejemplo que él considera es el de la reacción de diversión del público ante el catastrófico final de la película del realizador S. Kubrick, *¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú* (1964)<sup>54</sup>. En lugar de angustia o temor ante la posible destrucción de las condiciones de vida en la Tierra, el espectador experimenta una gran diversión. El ejemplo no es aislado ya que hay varios géneros narrativos, siendo la comedia negra uno de los ejemplos paradigmáticos, en los que es frecuente que la diversión tenga como objeto situaciones o personajes que no causarían ese tipo de emociones en la vida real.

El segundo caso de asimetría en nuestras respuestas emocionales ante lo imaginado y lo aseverado que Nichols considera es el denominado de "ausencia de afecto". Se da cuando, al imaginar cierto contenido, no se produce efecto emocional alguno a pesar de que si adoptáramos la actitud de creencia hacia ese mismo contenido, la respuesta emocional sería inmediata y, muy probablemente, intensa. El ejemplo usado por Nichols para ilustrar los casos de ausencia de afecto es el de la respuesta emocional de alguien que reflexiona sobre las consecuencias filosóficas de una determinada situación hipotética. Un ejemplo sería que consideremos filosóficamente que todos los seres humanos que habitan el planeta van a desaparecer menos yo. De acuerdo con Nichols, examinar desde un punto de vista filosófico las consecuencias morales, epistémicas, etc. de esta posibilidad no suele desencadenar en los sujetos ninguna reacción emocional especialmente reseñable, mientras que si creyésemos realmente que el mundo entero está a punto de desaparecer nuestra reacción emocional sería mucho más intensa y, probablemente, angustiosa.

Para Nichols, en ambos casos hemos de explicar por qué la reacción emocional es distinta a la esperable si el contenido considerado fuera procesado a través de la creencia. La propuesta de Nichols es que hay un elemento que puede intervenir en el modo en el que se procesa un mismo contenido en la imaginación y en la creencia. Ese elemento sería el deseo. De acuerdo con Nichols "podemos explicar los casos problemáticos apelando al hecho de que tenemos diferentes deseos sobre situaciones reales y situaciones imaginarias,

---

<sup>54</sup> Su título original es *Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*.

y estos deseos diferentes tendrán una influencia en las inferencias y los recuerdos que se generan en cada caso." (Nichols, 2006) Es decir, como es posible que los deseos que tengo cuando imagino que  $p$  sean distintos a los que tengo cuando creo que  $p$ , el modo en el que proceso  $p$  en uno y otro caso puede ser diferente. Nichols sostiene que esta idea –la idea de que nuestros deseos pueden afectar al modo en el que procesamos la información disponible– encuentra un amplio respaldo empírico en trabajos que confirman la influencia de nuestras expectativas o actitudes previas sobre el modo en el que procesamos la información que recibimos. Por ello, no es sorprendente que distintos deseos hacia un contenido particular puedan influir de manera diferente en el modo en el que dicho contenido es procesado en la imaginación y en la creencia generando, así, respuestas distintas.

Creo que no podemos aceptar esta solución ya que el modo en el que introduce el papel del deseo en su explicación o bien resta fuerza a su tesis inicial del código común, o bien soluciona los casos de asimetría de manera *ad hoc*.

Si la razón por la que intervienen deseos distintos es justamente que nos encontramos ante casos de imaginación –en lugar de ante casos de creencia–, entonces, la validez general de la hipótesis del código común quedaría en suspenso –y también su capacidad para explicar los casos en los que no hay respuestas discontinuas. Ya que lo que se estaría admitiendo ahora es que, lejos de operar del mismo modo, la imaginación y la creencia operan de modos diferentes ya que generan deseos diferentes. Es decir, que la simetría entre creencia e imaginación que daba contenido a la tesis del código común se disolvería.

Si, por el contrario, los deseos que intervienen en los modos como procesamos la información no son necesariamente distintos por el hecho de que estemos ante un contenido imaginado o aseverado, entonces parece que Nichols apela a la influencia de deseos distintos solamente para los casos en los que nos encontramos con emociones discontinuas. Es decir, que estaría proporcionando una explicación *ad hoc* para este tipo de casos.

Además, incluso si aceptáramos esta explicación de los casos de discontinuidad o asimetría emocional tendría que ser posible la identificación de los deseos que en cada caso determinan la respuesta y que explican su divergencia de una manera que no apelara al hecho de que adoptamos actitudes de creencia o de imaginación ante dichos contenidos. Sin embargo, si nos fijamos en los casos denominados por Nichols de "afecto discrepante" no parece tarea fácil identificar qué deseo o ausencia de deseo puede explicar que sintamos

diversión ante la posibilidad de la destrucción de las posibilidades de vida en la Tierra tras la explosión en cadena de varias bombas atómicas. Incluso si mi deseo de que la vida continúe existiendo como hasta ahora no se ve frustrado en el caso en el que solo concibo esa posibilidad imaginativamente, ¿por qué habría de resultar *divertido* pensar en semejante hecatombe?

Por esto, la hipótesis del código común enmendada a través de la introducción de los deseos resulta, entonces, inadecuada para explicar los casos de discontinuidad que son el tema de este trabajo. La idea de que las respuestas son asimétricas cuando median deseos diferentes que modifican el modo en el que un mismo contenido puede ser procesado en la imaginación y en la creencia es o bien *ad hoc* (ya que solo apelamos a los deseos cuando nos encontramos ante los casos de asimetría) o bien circular (porque la razón por la que los deseos son diferentes en el caso de la creencia y la imaginación es precisamente que el contenido se procesa bajo la forma de la creencia o de la mera hipótesis). Por último, como he señalado, tendría que ser posible mostrar la relación entre el contenido, el deseo en cuestión y las inferencias resultantes en los casos de creencia e imaginación para que la idea defendida por Nichols fuera aceptable.

## 2. JUSTIFICACIÓN DE LA EMOCIÓN ANTE LA OBRA DE ARTE Y

### DISCONTINUIDAD DE LAS EMOCIONES ARTÍSTICAS Y REALES

#### 2.2 *Las condiciones que explican las emociones reales y artísticas son diferentes.*

Una de las explicaciones más desarrolladas y defendidas acerca de la razón de la discontinuidad entre respuestas ante la obra de arte y ante la realidad pone el énfasis en el papel que juegan los aspectos no representacionales de la obra de arte en la conformación de la respuesta emocional demandada por la obra. Es decir, lo que motivaría –y según ciertas teorías justificaría– la emoción que el espectador siente ante una obra de arte sería no solo el contenido que dicha obra presenta sino el modo en el que dicho contenido es presentado, sus rasgos formales o no representacionales. Así, podemos sentir cierto rechazo ante un personaje que, sin embargo, es un dechado de virtudes, por el modo irónico y despectivo en el que el narrador lo presenta; o, de manera inversa, podemos sentirnos atraídos hacia personajes que poseen pocas cualidades dignas de admiración pero que, sin embargo, son representados bajo una luz benevolente, atractiva o simpática<sup>55</sup>. El poder de los aspectos

estéticos<sup>56</sup> para generar actitudes hacia contenidos que, en principio, no las merecen ha sido reconocido ampliamente y usado copiosamente, por ejemplo, en la propaganda<sup>57</sup>. Apelar a los rasgos estéticos como parte de las condiciones que explican la emoción artística permite explicar el éxito con el que las obras de arte (y las representaciones en general) generan emociones en el espectador –emociones cuya justificación parece estar más allá o en un nivel diferente de la valoración que el espectador pueda hacer del contenido representado por la obra. Mientras que en la vida real nuestra respuesta emocional lo es ante la percepción de un objeto o evento, en el caso de las emociones artísticas lo que causa una determinada respuesta no es solamente lo que la obra representa, sino los aspectos formales que resultan de la manipulación del medio de representación. Por ejemplo, el ritmo acelerado de una narración o el tipo de planos empleado en una película puede causar reacciones emocionales en el espectador con independencia de los rasgos del contenido representado en la película.

Numerosos autores han elaborado esta idea y han tratado de dar cuenta del modo en el que la emoción artística responde no solo al contenido representado sino a las cualidades artísticas, formales, estéticas, etc. Ahora bien ¿cómo hemos de entender esta contribución de los aspectos estéticos, no representacionales, de una obra de arte a la justificación de la respuesta del espectador ante la obra? ¿Son elementos que juegan un papel puramente causal en la génesis de la emoción artística o, por el contrario, son determinantes a la hora de justificar la emoción artística? Y, finalmente, ¿cómo afecta la relación entre los aspectos estéticos de una obra y la emoción demandada por la obra a la exportabilidad de esa respuesta? ¿Podemos extrapolar esas respuestas a situaciones reales incluso si las respuestas exigidas por la obra son contrarias a las que tendríamos en la vida real? ¿O debemos finalmente adoptar una postura modesta con respecto al alcance de estas respuestas –por justificadas que estas puedan estar en la obra– y restringir su validez al mundo representado?

---

<sup>55</sup> En *Los Simpsons y la filosofía* (2009) hay un capítulo dedicado a la cuestión de cómo es posible que sintamos simpatía por Homer Simpson a pesar de que es un personaje egoísta, glotón, mal padre, mal amigo y mal esposo, holgazán, desconsiderado, y un largo etcétera.

<sup>56</sup> En adelante, me referiré a los rasgos no representacionales de las obras de arte con expresiones como "rasgos estéticos", "formales" o "artísticos". Para los propósitos de este trabajo podemos considerar que estos términos son equivalentes.

Una forma de abordar la contribución de los aspectos estéticos a la génesis de una determinada emoción ante la obra de arte es negando que éstos puedan tener un papel justificador de la emoción. Si recordamos la distinción entre causa y razón de una emoción señalada en el apartado 1.2., podríamos describir lo que sucede en los casos de discontinuidad emocional de la siguiente manera: la obra de arte posee recursos representacionales y no representacionales para generar emociones. Los primeros permiten representar un objeto como poseyendo ciertos rasgos que, a su vez, pueden servir para justificar una determinada emoción; es decir, lo que justifica una emoción ante una obra de arte es el contenido representacional de la misma. Por contra, el papel de los rasgos no representacionales con respecto a la emoción es meramente causal. Un cambio repentino de plano o una música estridente pueden *causar* en el espectador sobresalto o desasosiego, pero no pueden justificar esas emociones. La capacidad de los rasgos formales para generar determinadas reacciones o emociones en el espectador es estrictamente causal, no racional. Con este análisis de la contribución que realizan los aspectos estéticos a la producción de la emoción artística, podemos deducir que, en los casos de discontinuidad emocional, la emoción artística, aunque puede haber sido causada con éxito, no estaría justificada por el contenido y, por tanto, sería una emoción inadecuada al contenido representado. Puesto que lo único relevante a la hora de determinar si una emoción está justificada o no son los rasgos del objeto representado, las emociones discontinuas, en tanto que están causadas por aspectos estéticos, son, por definición, emociones injustificadas. En un sentido esta postura no se aleja de las que hemos abordado en el apartado 2.1., ya que hacen reposar la justificación de la emoción artística exclusivamente sobre los aspectos del contenido y niegan que los aspectos no representacionales tengan un papel en la justificación de dicha emoción. Sin embargo, al menos, reconocen la posibilidad de que estos aspectos jueguen un papel en la génesis de la emoción, al atribuirles una capacidad causal que permite explicar por qué tienen lugar los casos de discontinuidad emocional –incluso si las emociones discontinuas son emociones que carecen de justificación.

Sin embargo, de acuerdo con esta postura, se seguiría que el espectador no puede estar legitimado en modo alguno a la hora de exportar la respuesta emocional que la obra prescribe a contextos reales, ya que ni siquiera en la obra sería una emoción justificada. En conclusión, las emociones discontinuas carecerían de valor epistémico porque son emociones injustificadas, incluso en el contexto apreciativo de la obra<sup>58</sup>.

Uno de los autores que ha retomado recientemente el problema de la discontinuidad de las emociones ante el arte y la vida ha sido Gilmore (2011). Gilmore considera que una de las consecuencias de reconocer la existencia de los casos de discontinuidad emocional es que los criterios de justificación de las emociones en la obra de arte han de ser diferentes de los criterios de justificación que gobiernan las respuestas emocionales ante acontecimientos reales. Si una emoción artística puede ser a la vez contraria a la que experimentaríamos en la vida real y estar justificada, no puede ser el caso que las emociones reales y artísticas respeten los mismos criterios de corrección o justificación.

Una vez que aceptamos esto, Gilmore cree que, en el caso de las emociones artísticas, tanto los aspectos representacionales como los no representacionales tienen un papel en la justificación de la emoción. Es decir, que los criterios de justificación de la emoción artística incluirían tanto los aspectos que tienen que ver con el contenido representado –y con los rasgos de dicho contenido–, como con los aspectos formales o estéticos que envuelven dicho contenido. Pero ¿por qué esto es así? ¿Por qué los criterios de adecuación de la emoción artística han de ser diferentes de los que suelen regir la justificación de la emoción real? La razón por la que esto es así, según Gilmore, apela al hecho de que distintas prácticas están diseñadas para satisfacer funciones diferentes y ello puede afectar a las condiciones de justificación de las emociones que resultan en uno u otro contexto. Por ejemplo, muchas representaciones artísticas están diseñadas para producir emociones como el entretenimiento, el placer o la absorción que no están enteramente determinadas por los rasgos del contenido representado. Así, lo que permite incluir como aspectos relevantes para la justificación de la emoción aspectos no representacionales sería el hecho de que la obra desempeña una función estética. Si una novela pretende no solo narrar un acontecimiento sino hacer que su lectura sea entretenida tendrá que construir la narración de determinada manera; por ejemplo, con agilidad y perspicacia –y dichos rasgos tendrán

---

<sup>57</sup> Un ejemplo clásico del modo en el que la elaboración estética de un contenido que de hecho repudiamos puede sin embargo presentarlo de una manera atractiva es el del film propagandístico de la realizadora Leni Riefenstahl, *El Triunfo de la Voluntad* (1935). Asimismo se suele hablar del fenómeno de la "estetización" de la violencia como un ejemplo del modo en el que la elaboración estética de un evento violento puede presentarlo de forma atractiva.

<sup>58</sup> Este es quizá el pensamiento que subyace al rechazo que experimentamos cuando afirmamos que una obra ha tratado de manipular nuestras emociones. Lo que queremos decir en esos casos es que la obra ha causado con éxito ciertas emociones, pero no ha conseguido que dichas emociones estén justificadas en la obra.

un papel en la justificación de esa emoción.

La cuestión sería ahora explicar en qué sentido pueden los aspectos no representacionales justificar la emoción artística si, como hemos visto anteriormente, su contribución es de tipo causal. Es en este punto donde resulta más difícil seguir la estrategia de Gilmore ya que atribuye un papel eminentemente causal a los aspectos no representacionales al tiempo que afirma el carácter justificativo de los mismos con respecto a la emoción que supuestamente han causado. De acuerdo con Gilmore: "Tales recursos que permiten generar una emoción pueden funcionar *a la vez* como causas para que alguien sienta algo determinado hacia el objeto de la ficción y como razones para sentirse de ese modo" (2011, p. 482). La razón que supuestamente permite que las respuestas causalmente producidas por los aspectos formales puedan contar como razones es, siguiendo a Gilmore, la siguiente: a veces, una determinada respuesta producida causalmente puede hacernos experimentar el contenido de una forma que hace que acabemos por reconocer en el contenido representado las propiedades evaluativas que supuestamente justificarían la emoción. Es decir, cuando la emoción causalmente producida se corresponde con -y es una forma de señalar en el objeto- las propiedades evaluativas que supuestamente el objeto posee y que justificarían la emoción, podemos atribuir a los recursos no representacionales -que supuestamente han tenido un papel meramente causal en la génesis de la emoción- un papel justificativo. Con esto, es posible determinar cuándo la contribución causal de un rasgo no representacional de la obra puede, a la vez, considerarse como un elemento que contribuye a que la emoción resultante esté justificada o sea adecuada a la representación. Gilmore no sostiene que este sea un papel que sistemáticamente desempeñan los aspectos no representacionales, pero es interesante la posibilidad que ofrece su propuesta de reconocer un papel justificador a elementos que no pertenecen al ámbito de lo representado.

Sin embargo, dentro de este marco, parece que las emociones que nos interesan en este trabajo -las emociones discontinuas o contrarias- podrían difícilmente considerarse como emociones justificadas. Como hemos dicho, siguiendo a Gilmore, un rasgo no representacional puede funcionar a la vez como causa y justificación de una emoción cuando la emoción que desencadena es congruente con los rasgos que, desde el punto de vista representacional, justificaría dicha emoción. Pero lo que nos preocupa en el caso de las emociones discontinuas es justamente la tensión que parece haber entre los rasgos bajo los que se representa un objeto o evento y que supuestamente justificarían una determinada

emoción y los rasgos no representacionales que causan una emoción contraria y que, por tanto, no podrían justificarla en tanto en cuanto no genera una emoción acorde con los rasgos valorativos evidentes en el contenido representacional. En el caso de las emociones discontinuas, Gilmore tendría que restar valor justificativo a los elementos causales ya que son incongruentes con los rasgos que, dado el contenido representado, podrían justificar una emoción contraria.

Gilmore no discute la cuestión ulterior de cómo afecta esta caracterización del problema de la discontinuidad al valor epistémico de las emociones producidas en contextos artísticos. ¿Es la relación causal entre el elemento no representacional y la emoción suficiente para sentirnos legitimados a la hora de exportar nuestras emociones o debemos circunscribir el alcance de estas respuestas al ámbito artístico? Me atrevería a decir que la respuesta de Gilmore sería reservada. Hemos visto cómo parte de la explicación que permite dotar de valor justificativo a los rasgos formales tiene que ver con el hecho de que nos encontramos inmersos en una práctica valorativa que admite que este tipo de relaciones tengan lugar. Pero basta que consideremos cuál sería la respuesta adecuada ante un determinado contenido si este fuera real para que los aspectos no representacionales pierdan toda legitimidad a la hora de justificar una emoción<sup>59</sup>.

La idea de que los aspectos estéticos, no representacionales, pueden tener un papel en la justificación de la emoción artística ha sido también defendida por Susan Feagin (1996, 1997). Para Feagin, como para Gilmore, una respuesta emocional o afectiva ante una obra de arte puede estar parcialmente justificada por los aspectos no representacionales o formales de la obra. Feagin señala que nuestras respuestas lo son ante la obra y no solo ante lo que ésta representa y que, por ello, tanto los elementos representacionales como los no representacionales juegan un papel en la justificación de la emoción<sup>60</sup>. Además, para Feagin, este papel justificativo estaría en parte legitimado por la propia función emocional

---

<sup>59</sup> Sin embargo, como he señalado, Gilmore no aborda el problema de la exportabilidad de las emociones artísticas directamente en su artículo. Lo que podemos deducir de su caracterización de los criterios de justificación de las emociones artísticas podría quizá ser compatible con una tesis más generosa con respecto al valor epistémico de dichas emociones.

de las obras de arte. Así, los aspectos no representacionales –que Feagin denomina la “base estética afectiva” de una obra– pueden servir de fundamento de las respuestas emocionales que ésta genera, formando así parte de sus condiciones de justificación. Feagin ha señalado asimismo que las condiciones de justificación de nuestras emociones también responden al principio de realidad mencionado anteriormente. Sin embargo, para la autora, el alcance de este principio estaría limitado por la influencia de los aspectos estéticos que pueden, en algunas ocasiones, invertir el resultado emocional esperable de acuerdo con lo previsto según el principio de realidad<sup>61</sup>. Esto no supone, sin embargo, ningún impedimento a la hora de dar cuenta del carácter justificado de dichas emociones ya que, para Feagin, en el contexto de la obras de arte este fenómeno es, por así decir, un fenómeno tolerado. De hecho, la aceptación del principio de realidad debe estar condicionada, según Feagin, al hecho de que su contribución a la génesis y justificación de la emoción pueda ser sobrepasado por rasgos como el tono empleado, la dicción, el ritmo, etc.<sup>62</sup>

Feagin no parece trazar una línea divisoria, como hemos visto que traza Gilmore, entre los casos en los que los aspectos no representacionales pueden considerarse como justificantes de una emoción artística y los casos en los que carecen de fuerza justificativa y tienen un papel meramente causal. Para Feagin, los aspectos no representacionales de la obra pueden desempeñar un papel activo en la justificación de la emoción por el hecho de que es parte de las reglas de juego de la producción literaria y artística el que esto sea así. Feagin llega a afirmar que una de las variables que nos permiten decidir si una emoción generada por la obra de arte está justificada es el papel que la emoción desempeñe en la actividad más general de comprensión de la obra o, como ella misma señala, de hacer que

---

<sup>60</sup> Una idea parecida ha sido también defendida por Schier (1983).

<sup>61</sup> Como ella misma señala: “las respuestas ante la buena literatura raramente están justificadas simplemente por el contenido de lo que se describe” Feagin (1996, p. 214).

<sup>62</sup> Como ella misma señala: “Nuestros pensamientos suceden como resultado de muchos factores diferentes, entre los que se encuentran la longitud de las oraciones, el vocabulario y la dicción, los cambios de voz, la recurrencia de imágenes, las alusiones y la yuxtaposición de episodios. Estos rasgos de la obra literaria desencadenan nuestras respuestas emocionales ante ella tanto, o más, e incluso a pesar de, nuestras creencias sobre lo que creeríamos, desearíamos, pensaríamos o sentiríamos en la vida real.” Feagin (1997, p. 58).

la obra "funcione". Así, si una obra requiere que el espectador sienta una emoción positiva y empática hacia el protagonista (que resulta ser un personaje de moral dudosa) y emplea para ello recursos afectivos generados por los aspectos estéticos de la obra, la emoción estará justificada si contribuye al desarrollo de la comprensión de la obra, ya que dicha emoción es requerida para el buen funcionamiento de la obra. Dicho de otro modo, aunque ciertas emociones no parezcan ser emociones justificadas desde el punto de vista de los rasgos del objeto hacia el que se dirigen, podríamos decir que, en el contexto de la obra y por razones funcionales, dichas emociones estarían justificadas.

Creo, sin embargo, que una respuesta de este tipo borra las distinciones que hemos visto son necesarias para referirnos a la cuestión de la justificación de una emoción. Ya hemos visto que la adecuación o justificación de una respuesta emocional ha de mostrar cómo ciertos aspectos de la obra merecen dicha respuesta y no simplemente que la respuesta se dé por justificada porque es instrumentalmente conveniente para que la obra "funcione". Para que la emoción de simpatía ante el protagonista esté justificada éste tiene que ser presentado de una manera que haga que la emoción sea adecuada y no solo que sea una emoción requerida por la obra para que ésta opere como una totalidad –de hecho, no parece que una obra logre con éxito provocar una emoción de este tipo simplemente porque sea conveniente para entender la obra que el espectador la adopte<sup>63</sup>. Por ello, lo que necesitaríamos sería una explicación de en qué medida los aspectos estéticos de la obra pueden tener un papel justificador de la emoción artística atendiendo al modo en el que éstos informan el contenido representado, y no solo porque resulten funcionalmente eficaces a la hora de generar una emoción buscada por la obra.

Además, y quizá porque el papel justificativo de los aspectos estéticos tiene una explicación funcional en la concepción defendida por Feagin, podríamos mantener ciertas reservas a la hora de considerar positivamente el alcance de estas respuestas emocionales

---

<sup>63</sup> Supuestamente este es el caso del fracaso, según Carroll (1996), de la novela *American Psycho* de Brett Easton Ellis. Aunque la obra parece exigir para que funcione como novela que respondamos ante los hechos como una parodia de cierto ideal de éxito promovido durante los 80 minutos, la secuencia de asesinatos horribles que lleva a cabo el personaje impide que el lector pueda encontrar diversión, ni siquiera la diversión de la parodia, en la obra. Por tanto, no basta con que una emoción esté requerida por una obra, o que sea necesaria para que ésta funcione correctamente, para que podamos considerarla como justificada.

más allá del ámbito de la obra de arte. Si, como venimos señalando, Feagin considera que el carácter justificativo de los rasgos estéticos de la emoción artística tiene una explicación funcional –es decir, es porque contribuyen a que la obra funcione como se supone que ha de funcionar por lo que se considera que su capacidad para justificar la emoción artística está garantizada–, no parece probable que estas emociones puedan ser exportables de una manera justificada a contextos reales. Feagin no ha considerado de hecho esta posibilidad pero el modo en el que traza las condiciones de justificación de la emoción artística parece indicar que las condiciones de justificación de la emoción son distintas cuando se trata de emociones reales o de emociones artísticas y que, por ello, no cabe esperar que haya un tráfico entre ambas<sup>64</sup>.

## 2. JUSTIFICACIÓN DE LA EMOCIÓN ANTE LA OBRA DE ARTE Y

### DISCONTINUIDAD DE LAS EMOCIONES ARTÍSTICAS Y REALES

#### 2.2.3 Gregory Currie: la emoción congruente con la perspectiva expresada en la obra.

El fenómeno de la discontinuidad también se ha tratado de explicar sin hacer referencia explícita al papel de los aspectos estéticos en la génesis de la emoción artística. Currie (1990, 1997) apela al tipo de actividad imaginativa que lleva a cabo el espectador de la obra de arte y a las emociones que pueden seguirse de dicha actividad para explicar lo que el llama "el problema de la personalidad"<sup>65</sup>. De acuerdo con Currie, toda obra de ficción contiene un narrador ficcional que proyecta sobre los acontecimientos una determinada perspectiva o punto de vista y cuyas emociones y estados evaluativos simula el lector de la obra, si ésta

---

<sup>64</sup> Sin embargo, ha reflexionado sobre el valor cognitivo de la apreciación literaria y ha señalado que "el arte educa las emociones no porque nos proporcione un conocimiento por familiaridad de cómo son *realmente* dichas emociones, sino expandiendo nuestro conocimiento de las infinitas formas en las que los estados afectivos pueden ser identificados y distinguidos unos de otros." Feagin (1997, p. 60).

está bien construida<sup>66</sup>. Cuando el lector responde de forma que su emoción es coherente con el punto de vista de la obra –es decir, cuando simula los estados evaluativos y emocionales que supuestamente caracterizan al narrador ficcional– decimos que sus respuestas son congruentes y, por tanto, que estarían justificadas por la obra. Ahora bien, de acuerdo con Currie, no todas las respuestas congruentes tienen por qué respetar lo que hemos venido llamando el principio de realidad. Una obra puede contener un punto de vista desafiante o provocador y, por tanto, reclamar respuestas que pueden ser contrarias a las que tendríamos en la vida real. Puesto que estamos en el ámbito de la ficción o del arte y es parte de los juegos imaginativos que articulamos en este ámbito el experimentar con puntos de vista o actitudes que quizá no toleramos en la vida real, no hay riesgo alguno para la cuestión de la justificación de la emoción. Si el punto de vista es consistente y está bien articulado, el hecho de que sea contrario a nuestras actitudes en la vida real no le impide gozar de legitimidad en la obra de arte. De hecho, como nos recuerda Currie, es parte del interés que despierta en nosotros la ficción el hecho de que nos permita explorar puntos de vista y respuestas emocionales que pueden no estar a nuestro alcance en la vida real<sup>67</sup>.

Currie nos dice que el espectador sensible es aquel que es capaz, si la obra lo merece, de responder de manera congruente. Esto deja abierta la posibilidad de que el espectador rehúse a responder como la obra prescribe si ésta está artísticamente truncada y no consigue que la emoción reclamada sea merecida. En cualquier caso, parece que Currie nos ofrece un marco de acuerdo con el que las emociones discontinuas pueden ser emociones justificadas sin necesidad de despertar la difícil cuestión del papel que juegan los aspectos no representacionales en la justificación de dichas emociones.

Sin embargo, la explicación de Currie no está libre de problemas. Aceptar que las respuestas discontinuas, aunque posibles y justificadas, solo pueden darse cuando podemos (i) identificar al narrador ficcional, (ii) responder de manera congruente con su perspectiva sobre los hechos narrados a través de (iii) la simulación de los estados mentales que conformarían dicha perspectiva conlleva aceptar una serie de tesis que no pocos autores han cuestionado.

En primer lugar, se ha señalado que la tesis de la existencia de un narrador ficcional en toda obra narrativa requiere de cierta justificación, sobre todo porque parece que hay obras en las que no solo no está claro que exista semejante figura sino que sería imposible que ésta existiera, dado el contenido de la obra<sup>68</sup>. En segundo lugar, se ha discutido

ampliamente sobre la necesidad de que el espectador se embarque en la actividad imaginativa –que Currie identifica como simulación– a la hora de responder adecuadamente a la perspectiva o punto de vista expresado por la obra. Carroll (2010a, 2010b) ha subrayado no solo la falta de necesidad de que el espectador simule los estados de los personajes de una obra o del narrador de la misma, sino que ha señalado ciertas incompatibilidades entre los estados que resultarían de simular los estados del supuesto narrador ficcional y los estados que de hecho son congruentes con la comprensión adecuada de una obra. De acuerdo con Carroll, la comprensión del espectador de los hechos narrados y del punto de vista expresado en la obra ni requiere ni es compatible con simular dicho punto de vista.

Por ello, parece que una explicación de este tipo no puede proporcionarnos una explicación adecuada del fenómeno de la discontinuidad emocional. Pero, incluso si la aceptáramos seguiríamos teniendo problemas a la hora de valorar, dentro de este marco, el alcance que las respuestas discontinuas pueden tener más allá de la obra de arte; ya que tendríamos que replantear la cuestión y valorar no ya si las respuestas emocionales son exportables sino si el punto de vista que las justifica o motiva lo es.

Lo que buscamos es una manera de dar cuenta del carácter justificado de la emoción artística –y especialmente de las emociones discontinuas– de una manera que permita exportar dichas respuestas más allá del ámbito de la obra.

---

<sup>65</sup> Podríamos decir que este es el nombre que Currie da al problema de las emociones discontinuas.

<sup>66</sup> Es necesario introducir esta cualificación ya que es posible que una obra trate de presentarnos determinados hechos bajo un punto de vista pero que el lector no consiga responder de manera congruente a dicho punto de vista debido a la falta de mérito artístico. Como hemos visto que señalaban Livingston y Mele, una de las condiciones necesarias para que la emoción requerida por la obra sea merecida es de tipo artístico. Si la obra no está bien construida puede que el lector no logre realizar las operaciones imaginativas que la obra requiere.

<sup>67</sup> En palabras de Currie: "tenemos una tendencia a "probarnos" –como si de un traje se tratara – los puntos de vista, valores y perfil general de los otros, para imitar, de una manera juguetona, otras perspectivas sobre el mundo." Currie, (1997, p. 73).

<sup>68</sup> Meskin & Weinberg (2003).



### *3. UNA PROPUESTA CONCILIADORA*



Por lo que hemos visto hasta ahora la discusión en torno al problema de la discontinuidad de las emociones ante el arte y la realidad y el intento de dar cuenta de la estructura de la justificación de las emociones en cada uno de estos casos nos lleva a un dilema que hace imposible concebir que las emociones discontinuas puedan tener –en el mejor de los casos– valor epistémico más allá de la obra de arte.

De un lado, hemos visto que aquellos que defiende el así llamado principio de realidad –o, en el caso de la hipótesis del código común, la idea de que la imaginación y la creencia procesan sus contenidos de manera similar–, no pueden dar cuenta de la justificación de las emociones discontinuas. De acuerdo con esta visión, las emociones discontinuas no pueden ser emociones justificadas.

Por otro lado, hemos visto que ha habido numerosos intentos de mostrar cómo la discontinuidad de algunas de las emociones que experimentamos ante la obra de arte puede explicarse apelando a la idea de que las condiciones de justificación de las emociones artísticas poseen una estructura diferente que las de la justificación de las emociones ante acontecimientos reales. Así, Gilmore o Feagin, entre otros, han apuntado a los rasgos no representacionales o estéticos de la obra como responsables de que la emoción no sea exactamente tal y como sería de esperar según el principio de realidad. Sin embargo, y aunque ambos tratan de otorgar un papel justificativo a los rasgos estéticos con respecto a la emoción generada por la obra, no parece que la razón que ofrecen sea suficiente. Ambos apelan a la idea de que razones de tipo funcional pueden dotar de valor justificativo a rasgos no representacionales. El problema es que esta forma de caracterizar el papel justificador de los aspectos formales en la producción de la emoción artística no deja abierta la posibilidad de que estas emociones puedan poseer un valor epistémico más allá de su ocurrencia en la apreciación de la obra de arte y, por ello, nos obligarían a renunciar a la posibilidad de dotar de un valor cognitivo interesante a aquellas obras que generan emociones discontinuas. Es decir, que las emociones discontinuas no podrían, en ninguno de los análisis que tenemos disponibles, constituir una virtud cognitiva de las obras de arte en las que surgen.

Un problema similar afecta al modo en el que G. Currie ha caracterizado el fenómeno de las emociones discontinuas. Para él la razón por la que el espectador puede responder emocionalmente ante una obra de una forma contraria a como lo haría si el contexto de la respuesta fuera real apela a la simulación, por parte del espectador, de los estados que constituirían el punto de vista del narrador ficticio. Sin embargo, hemos señalado

algunos problemas que afectan a la estructura misma de la explicación ofrecida por Currie. Finalmente, para que el espectador se vea impulsado a realizar esta actividad imaginativa de simulación la obra ha de poseer cierto mérito artístico y no solo presentarnos hechos que supuestamente justificarían una emoción concreta. Currie, sin embargo, no da cuenta de cómo determinan los aspectos artísticos el éxito de la invitación a la simulación que la obra supuestamente nos brinda y al modo en que éstos pueden hacer que aceptemos o no un determinado punto de vista.

Al inicio de este trabajo señalé como uno de sus objetivos centrales el de explorar el fenómeno de las emociones discontinuas y el de examinar el valor cognitivo de las obras en las que acontecen. Quizá sea demasiado ambicioso –y probablemente erróneo– defender la idea de que las emociones discontinuas siempre poseen este valor. Pero creo que al menos es posible dar razones para mostrar cómo, en ocasiones, pueden proporcionarnos cierto entendimiento o comprensión de lo representado por la obra que puede considerarse valioso desde un punto de vista general.

### 3. UNA PROPUESTA CONCILIADORA

#### 3.1 *El valor cognitivo de las emociones discontinuas*

Me gustaría ahora defender un enfoque de las emociones artísticas y de su justificación que permita dar cuenta de la posibilidad de que las emociones discontinuas posean valor cognitivo. Para ello, trataré de caracterizar el papel que desempeñan los rasgos estéticos de la obra en la justificación de las emociones artísticas y de mostrar cómo dichos aspectos pueden tener un carácter revelador con respecto al contenido que informan y no solo operar causalmente como parecen asumir la mayor parte de las teorías que hemos examinado hasta ahora.

El tratamiento que han recibido los aspectos estéticos en la cuestión que nos ocupa ha destacado su papel causal o, a lo sumo, ha permitido que estos rasgos jugaran un papel en la justificación de la emoción artística apelando a una cuestión funcional. Es decir, dado que la emoción que supuestamente generan estos aspectos es adecuada para el buen funcionamiento de la obra, se ha pensado que los recursos estéticos podían ser elevados de

una función puramente causal a una función justificativa.

Mi aproximación al papel justificativo de los rasgos estéticos no depende de la aceptación de este argumento funcional<sup>69</sup>. Trataré de mostrar que estos rasgos pueden –y así creo que sucede en las buenas obras de arte– alumbrar o presentar bajo una cierta luz aspectos del contenido que pueden resultar inaccesibles de otro modo. Es decir, que los rasgos estéticos jugarían un papel fundamental en cómo se articula el contenido que experimentamos en la obra y en el acceso que tenemos a ese contenido, así como en la justificación de la respuesta merecida por la obra. Si esto es así, es posible argumentar que incluso cuando las emociones que la obra genera en el espectador son contrarias a las que provocaría un contenido del mismo tipo en la vida real, pueden poseer valor epistémico –es decir, pueden permitirnos captar algún rasgo importante del objeto o evento representado. Pero ¿cómo pueden hacer esto?

Quizá una buena manera de mostrar esta cualidad sea a través de ejemplos. Aunque supuestamente el valor epistémico que trato de atribuir a las emociones artísticas en virtud el papel que juegan los aspectos no representacionales en la conformación de las mismas ha de ser contrastable tanto en los casos en los que nuestras emociones son continuas como cuando no lo son, trataré de mostrar esta idea con un ejemplo en el que las emociones son discontinuas para probar, como se suele decir, la mayor.

Tomemos el caso ya mencionado de *Lolita*. Las emociones que supuestamente son demandadas por la novela, y en particular las emociones que supuestamente sentimos por Humbert Humbert si leemos correctamente la obra, están en parte causadas por el estilo de la narración –cuya voz es la del propio Humbert Humbert–, que resalta determinados aspectos de la psicología del protagonista de una manera que permite al lector acercarse a sus motivaciones, deseos, pensamientos, etc., de una forma extraordinaria. Así, la riqueza de las descripciones de episodios pasados del personaje y el modo cómo conecta esos episodios con hechos posteriores proporcionan un acceso a las ramificaciones de su mente y

---

<sup>69</sup> Para una defensa de la justificación de la emoción artística en términos exclusivamente funcionales, véase Choi (2003).

a las escondidas suturas que dan sentido al complejo entramado en el que se insertan sus acciones y deseos. El lenguaje cuidado, rico en metáforas de contenido sensorial, refleja la sensibilidad perceptiva del personaje, su capacidad para hacer pivotar sobre pequeños detalles la fuerza motriz de un acontecimiento narrado o para revelar todo un carácter a través de un gesto particularmente expresivo<sup>70</sup>. El uso esporádico de expresiones soeces, quizá para romper el hechizo de sublimación o autojustificación que pueda surgir del tono predominantemente literario de su confesión. El uso de referencias literarias como forma de ilustrar la obsesión que da contenido a su confesión, revelando un carácter culto, formado y sensible, al tiempo que sirven de justificación del modelo amoroso que subyuga a Humbert Humbert. Finalmente, y por señalar aún un rasgo más, es notable el uso de la tercera persona para referirse a sí mismo en determinados momentos de la narración, dotando de cierto tono irónico y distanciado a las ridículas situaciones en las que a veces se ve envuelto y mostrando cierta actitud socarrona con respecto a sus propios exaltados sentimientos<sup>71</sup>.

Así, es gracias al modo en el que los aspectos estéticos de la obra nos permiten acceder a las cualidades psicológicas del personaje principal que la emoción de empatía o de cierta compasión por el modo en el que éste se consume en su propia pasión está justificada. La escrupulosidad y devaneos *de la narración* revelan el funcionamiento y la topografía del paisaje psicológico concreto de Humbert Humbert y justifican el repertorio de emociones que el lector experimenta conforme avanza en la lectura.

La relación entre los aspectos estéticos de la obra y la respuesta que ésta prescribe al espectador no puede caracterizarse entonces como una relación puramente causal. Los aspectos estéticos juegan un papel central en el modo en el que el contenido de la obra

---

<sup>70</sup> Es majestuosa la forma en la que el primer encuentro con la madre de Lolita, la señora Haze, es descrito en la novela. Reproduzco aquí el fragmento: "Al final del vestíbulo había una escalera, y mientras me secaba el sudor de la frente (hasta entonces no advertí el calor que hacía fuera) y miraba, por mirar algo, una pelota de tenis gris colocada sobre un arcón de roble, me llegó desde el descansillo la voz de contralto de la señora Haze, que, inclinada sobre el pasamanos, preguntó melodiosamente: «¿Es *monsieur* Humbert?» La ceniza de un cigarrillo cayó como rúbrica. Después la propia dama fue bajando los escalones en este orden: sandalias, pantalones marrones, blusa de seda amarilla, cara cuadrada. Con el índice seguía sacudiendo el cigarrillo." Y continúa "Creo que lo mejor será describirla ahora mismo, para acabar cuanto antes." Nabokov (p. 48)

se nos presenta y, por tanto, en la justificación de la emoción demandada por la misma. Cuando los aspectos estéticos o los rasgos formales de una obra realizan este papel, podemos decir que son parte constitutiva del contenido al que responde el espectador y no solo un recurso externo con eficacia causal a la hora de generar respuestas emocionales. Esta interpenetración del trabajo estético con el contenido representado ratifica, quizá, la idea de que el contenido que las grandes obras de arte nos revelan es único en el sentido de que no es un tipo de contenido al que podamos tener acceso fuera de la obra<sup>72</sup>.

Quizá un concepto que permite recoger el modo en el que los aspectos no representacionales o estéticos conforman el contenido de la obra es el concepto de inflexión o modulación<sup>73</sup> que algunos autores, como Podro (1998), Lopes (2005) o Hopkins (2010), han desarrollado en el ámbito de la discusión teórica acerca de la naturaleza de la representación pictórica<sup>74</sup>. La idea principal recogida en el concepto de "inflexión" o "modulación" sería que el contenido representado en la pintura estaría informado por aspectos estrictamente pictóricos. Podemos decir que un contenido es un "contenido modulado" cuando la identificación de algunos de sus rasgos ha de hacer referencia necesaria a aspectos del trabajo artístico sobre el medio de la representación<sup>75</sup>.

Como digo, cuando se da este tipo de relación entre la dimensión estética de la obra y el contenido representado, podemos dotar a los rasgos estéticos de un papel que va más allá de la eficacia causal a la hora de producir una emoción en el espectador. Los sentimientos que la obra prescribe estarían, dentro de este marco explicativo, a la vez causados y justificados por los rasgos estéticos de la misma. Por ilustrar esta idea con ejemplos de otros medios artísticos, percibimos -y respondemos afectivamente ante dicha percepción- la rapidez y el carácter inesperado del apuñalamiento en la famosa escena de la ducha en *Psicosis* gracias a la rapidez del montaje, la música acelerada y a la cercanía y variación de

---

<sup>71</sup> Un ejemplo de este uso lo encontramos en la narración del momento en el que su esposa parisina -a quien, por descontado, no amaba- le confiesa que hay otro hombre en su vida -que resulta ser el taxista que los está llevando- y que no lo acompañará a los Estados Unidos.

<sup>72</sup> De ahí que a menudo se sostenga que la obra de arte es intraducible o que el contenido de la obra de arte no puede ser expresado de otro modo.

los planos. O percibimos afectivamente el carácter de la corporeidad –entendida como deseo pero también como finitud– en la pintura de Tiziano<sup>76</sup>, cuando nos percatamos del modo en el que la forma de pintar los cuerpos –donde la pintura con la que ha representado las figuras parece desbordar las figuras mismas, o como dice Wollheim “se expande o tiende a salirse de sus límites”– conforma una determinada concepción de los mismos<sup>77</sup>. Es decir, la concepción de la corporeidad que Tiziano transmite en su obra, y con ello, la respuesta afectiva que dicha concepción demandaría, es inseparable del modo en el que el trabajo artístico –y las cualidades estéticas que derivan del mismo– constituye la experiencia de ese contenido<sup>78</sup>.

Ahora bien, si los aspectos estéticos pueden constituir una virtud epistémica de la obra, si nuestro entendimiento se ve enriquecido al percibir dichos aspectos y al responder emotivamente conforme a ellos, ¿podemos decir que dicho valor se extiende más allá de la experiencia de la obra? ¿Podemos exportar dichas respuestas a contextos reales? Si esto no es posible ¿podemos seguir hablando del valor epistémico de estas emociones?

Parece que tal y como he caracterizado el carácter de estas respuestas tendríamos un problema similar al que he señalado anteriormente. Como parte de las condiciones de justificación son internas a la propia obra y no pueden hallar un correlato fuera de ella no parece que podamos, al menos de manera directa, asumir que una respuesta justificada en la obra lo es, *ipso facto*, en un contexto real. Si, como hemos señalado, la justificación de la respuesta artística no es independiente del modo en el que el contenido de la obra es informado por las propiedades estéticas que resultan del trabajo artístico de la obra, parece

---

<sup>73</sup> El término empleado en inglés es “inflected” y se utiliza tanto para caracterizar al contenido pictórico, como cuando se dice que es un “contenido modulado” (inflected content), como a la actividad de percibir dicho contenido, usándose en ese caso la expresión “ver en modulado” (inflected seeing-in).

<sup>74</sup> Para ver una articulación de la noción de modulación en el ámbito de la representación artística en general y no solo en el de la representación pictórica véase Danto (2003).

<sup>75</sup> De acuerdo con Hopkins (2010), un contenido pictórico está modulado cuando “lo que se ve en la superficie incluye propiedades cuya completa caracterización requiere que se haga referencia al diseño de la superficie (concebido como tal)” p. 158.

<sup>76</sup> Tomo este ejemplo y la caracterización del mismo de Wollheim (1997).

poco probable que la justificación de una emoción artística pueda transferirse a la de una emoción real. Sin embargo, como espero mostrar a continuación podemos apoyarnos en la especial relación entre los aspectos estéticos y el contenido de la obra que venimos señalando para mostrar cómo las emociones que justificadamente podemos tener ante una obra pueden resonar más allá de esta.

Hemos visto que el papel de los rasgos estéticos en la conformación del contenido artístico es, al menos en los casos interesantes, un papel constitutivo y que, por tanto, no podemos separar la contribución de dichos aspectos del carácter general de la emoción reclamada por la obra. La emoción merecida por la obra no puede, en estos casos, discriminarse exclusivamente atendiendo a los aspectos relativos al contenido representado, sino que es sensible al estilo de la representación. El argumento en contra de que estas emociones puedan tener un valor extrapolable a contextos no artísticos apela justamente a la dependencia que estas emociones tienen para su justificación del carácter estético de la obra.

Sin embargo, creo que si nos fijamos en otro tipo de casos podemos ver hasta qué punto el argumento parece diseñado *ad hoc* para el caso de las emociones discontinuas. Pensemos en las emociones que experimentamos ante la película *Matar a un ruiseñor*. Supongamos que ésta es una gran película donde las emociones que experimentamos resultan de una atención al contenido modulado estéticamente ¿Consideraríamos que dichas emociones no son exportables o que no serían emociones justificadas en la vida real? Creo que no. Más bien, al contrario, consideraríamos que el valor artístico ha contribuido a que nuestra emoción sea, si cabe, más merecida por los hechos.

Parece, entonces, arbitrario apelar a la influencia de los aspectos estéticos a la hora de negar que una emoción sea exportable en los casos de discontinuidad emocional,

---

<sup>77</sup> Wollheim, 1997, p. 365.

<sup>78</sup> De nuevo en palabras de Wollheim: "En el plano del reconocimiento sentimos que el cuerpo que vemos está a punto de pasar a la acción; en el plano de la configuración nos percatamos de la zona coloreada en la que vemos el cuerpo como algo que se expande o que tiende a salirse de sus límites. Y -...- asistimos a estos dos efectos no secuencialmente, sino simultáneamente: son dos aspectos gemelos de una misma experiencia compleja." Wollheim, 1997, p. 365.

pero que aceptemos sin reparo la validez y la exportabilidad de las emociones que son continuas pero igualmente producidas en respuesta a un contenido modulado estéticamente. Es decir, negar fiabilidad a unas emociones y no a otras cuando ambas pueden estar hasta cierto punto justificadas por aspectos estéticos no parece ser una decisión que podamos fundar sobre los efectos del ámbito estético sobre la justificación de la emoción.

Además, me gustaría traer al frente una idea que, vimos, podía dar cuenta del modo en el que atribuimos valor epistémico a las emociones. Cuando abordé las distintas concepciones de la justificación de la emoción, mostré cómo algunas reacciones emocionales inmediatas podían ser más fiables –a la hora de detectar rasgos del entorno y responder adecuadamente a éstos– que nuestros mejores juicios. En estos casos, decíamos, la emoción es epistémicamente más valiosa que nuestras creencias y es más racional dejarnos llevar en la dirección que marca en lugar de fiarnos de nuestros mejores juicios.

Si trasladamos este rasgo de algunas emociones a la cuestión que nos ocupa, podríamos decir que una emoción artística discontinua podría ser cognitivamente más valiosa que su contrapartida real incluso cuando no nos pareciera que la primera estuviera justificada completamente por el contenido representacional de la obra. En estos casos, es posible que nuestras emociones capten aspectos de la obra de una forma más fiable que el modo en el que el contenido de ésta queda plasmado en nuestras creencias –pero quizá también de nuestros prejuicios– sobre el mismo. ¿Qué es más correcto, dejarme llevar por el curso emocional que propone la lectura del diario de Humbert Humbert o contestar esa emoción con la creencia de que la pederastia no merece compasión? Quizá en la vida no nos permitimos ciertos sentimientos porque desdibujarían la certeza con la que nuestros juicios nos representan un determinado hecho y prescriben una determinada actitud. Pero ante las obras de arte podemos, por así decir, prestar atención a sentimientos que quizá revelan aspectos importantes, aunque normalmente relegados, cuando se trata de juzgar determinados hechos de una manera rápida y supuestamente eficaz. Como señala Feagin al final de su artículo sobre el papel de la imaginación emocional en la apreciación de la ficción: “Más que reflejar nuestras respuestas ante la vida real, el arte debería advertirnos contra la miopía intelectual y emocional –no porque exhiba verdades ocultas o conocimientos especiales, sino manteniéndonos mentalmente flexibles. Idealmente, cada obra de arte debería contribuir en alguna medida a nuestro repertorio cognitivo y afectivo.” (1997, p. 60)

El punto de partida de este trabajo reposa en la perplejidad que generan los casos que he llamado de discontinuidad emocional ante eventos, personajes, y objetos que se representan en las obras de arte pero que también podemos concebir en la realidad. Como señalé al inicio, este fenómeno ha sustentado la creencia de que las obras de arte que producen este tipo de respuestas no poseen valor cognitivo y ha motivado la idea de que las respuestas ante esas obras de arte no son exportables a contextos reales. Mi propósito ha sido señalar, en primer lugar, algunos rasgos que usualmente atribuimos a las emociones y que nos permiten considerarlas como estados epistémicamente valiosos. En segundo lugar, he apuntado algunos de los análisis que se han llevado a cabo en torno al fenómeno de la discontinuidad emocional tomando como hilo conductor el problema de la justificación de las emociones ante la obra de arte. He distinguido entre aquéllos que piensan que las condiciones de justificación de las emociones artísticas son fundamentalmente las mismas que las de las emociones reales y aquellos que señalan aspectos estéticos o no representacionales de la obra como componentes esenciales de los mecanismos mediante los cuales se justifica la emoción artística. Creo que un análisis correcto de las condiciones de justificación de la emoción ha de dar cuenta del papel que juegan estos aspectos y, por tanto, mi posición se articularía dentro de los autores del segundo grupo.

Sin embargo, como he señalado, la mayoría de los autores que reconocen el papel de los aspectos estéticos en la conformación de la emoción artística niegan o bien que la emoción esté realmente justificada o bien que podamos exportar dicha emoción a contextos reales. Los primeros, reconociendo que los aspectos estéticos tienen un papel causal en la producción de la emoción artística, niegan que dichos aspectos puedan jugar el papel de razones para una emoción. Los segundos reconocen que, en ocasiones, los aspectos estéticos no solo causan sino que también justifican la emoción artística, pero niegan que podamos exportar dicha validez a contextos no artísticos. La razón por la que creen que no es legítimo exportar esta respuesta apela a una cuestión funcional. Tanto Feagin como Gilmore consideran que los aspectos estéticos de la obra pueden jugar ese papel justificativo porque es parte de las reglas que hacen que una obra funcione que tengan ese papel.

Frente a estas opciones he tratado de mostrar que el papel justificador de los aspectos estéticos puede entenderse de una manera que permita atribuir valor cognitivo a las obras que generan emociones discontinuas. He señalado que, en las buenas obras de arte, el

papel de los aspectos estéticos en la conformación de la respuesta emocional ante la obra de arte no puede describirse adecuadamente si lo consideramos exclusivamente como un papel causal; los aspectos estéticos no solo causan la emoción artística sino que también la justifican. La razón que he señalado para afirmar esto es el modo en el que los aspectos estéticos –en las buenas obras al menos– son constitutivos del contenido artístico y no solo recursos externos a la representación del mismo. La personalidad de Humbert Humbert se construye a través de cierto estilo de narración, el carácter dramático e inesperado de la escena de la ducha en *Psicosis* a través del uso de la cámara, el montaje y la música, y la concepción de la corporeidad humana en Tiziano a través de un determinado uso de la pintura como una masa que se expande y que desborda su propio continente en la representación de los cuerpos. Los aspectos estéticos permiten articular el contenido de un modo que justifica la emoción requerida, haciendo que determinados rasgos sobresalgan y haciendo que atendamos a ellos de una manera especial. En un sentido vemos cosas o rasgos que no suelen ser el foco de nuestra atención cuando atendemos a contenidos similares en la vida real o que quizá ni siquiera sean rasgos disponibles para nuestra atención –no solemos disponer de narraciones tan ricas como la de Humbert Humbert cuando nos enfrentamos a personajes similares en la vida real. Pero es justamente el modo en el que las obras de arte pueden hacernos ver aspectos del mundo que quizá no estén directamente disponibles fuera de la representación lo que permite atribuir valor cognitivo a las obras.

Junto a la idea de la centralidad del papel de los aspectos estéticos en la conformación de la emoción artística, he apuntado que podemos encontrar un argumento ulterior que favorece la consideración del valor epistémico de las emociones artísticas. Señalé al inicio que, sin renunciar por completo al ideal cognitivista, es posible adscribir valor epistémico a algunas emociones recalitrantes o aparentemente injustificadas. Si esto es así, es posible que emociones que sentimos ante obras de arte que pueden resultarnos turbias dadas las creencias que nos estamos formando con respecto al contenido posean, sin embargo, mayor valor epistémico que nuestras propias creencias. Después de todo, algunas de nuestras creencias pueden estar basadas en prejuicios o ideas preconcebidas que, lejos de representarnos las cosas tal y como son, las desfiguran.

Por esto creo que algunas obras que consiguen provocar lo que venimos llamando emociones discontinuas poseen un valor de especial interés. Al conseguir que los especta-

dores veamos las cosas desde ese particular punto de vista y respondamos afectivamente de manera coherente con el mismo, no solo estamos, como a menudo se suele decir, "ensayando" un punto de vista que no habíamos considerado, sino que estamos entendiendo en qué medida emociones que consideramos –quizá demasiado apresuradamente– moralmente reprochables pueden sin embargo ser correctas. Con esto no quiero decir que todas las obras que poseen esta capacidad para generar emociones discontinuas sean cognitivamente valiosas. Como he tratado de mostrar, solo aquellas que consiguen articular el contenido de una manera estéticamente relevante poseen este valor. Y cuando lo hacen, simpatizar con el malo no es tan malo después de todo.



Me gustaría comenzar agradeciendo a la Fundación Séneca la concesión del "Premio Jóvenes Investigadores de la Región de Murcia" y el esfuerzo que realiza, especialmente en los tiempos que corren, para promover la actividad investigadora en esta comunidad. Estamos viviendo tiempos muy difíciles, pero no debe olvidarse que una de las fuentes básicas de desarrollo y de progreso se encuentra en la comunidad científica e investigadora. En épocas de vacas flacas se necesita a los investigadores más nunca para que aquéllas vuelvan a engordar.

Seguidamente, quisiera agradecer a la Facultad de Filosofía de la Universidad de Murcia el apoyo y la confianza que ha depositado en mí, así como su buen hacer con los estudiantes que se dedican a la investigación. Tanto en mis tiempos de estudiante de Filosofía como en los actuales, he encontrado siempre en esta Facultad un entorno amable y motivador.

Dentro de las instituciones están las personas y es a ellas a las que quisiera dar mis más sinceras gracias. Quisiera empezar por los que quizá nunca aparecen cuando se trata de rendir cuentas de la excelencia investigadora pero que sin duda son indispensables para que nuestro trabajo en el día a día pueda no solo prosperar sino desarrollarse. Me refiero a Rosa, Inma y Pedro, a quienes les agradezco su simpatía y generosidad y a quienes estimo mucho. Quisiera también referirme a mis compañeros y compañeras del área de Estética y Teoría de las Artes, con quienes he compartido tantísimos proyectos e inquietudes y sin cuya ayuda no habrían sido posibles muchos trabajos que finalmente han visto la luz. Quisiera nombrar a Alicia, María del Mar, Matilde, Salvador, y sobre todo a Paca, que me apoyó y animó desde el principio y a quien tanto le debo. Los que la conocen saben que sin su generoso esfuerzo este área no sería lo que es –ni a mí me habría dado por darle vueltas a los indiscernibles. Mi agradecimiento más sincero también para Paco Calvo –del que quisiera recordar que fue galardonado con el Premio Jóvenes Investigadores de la Región de Murcia en 2005– por su incansable apoyo y por su inagotable buen humor.

Y fuera de las instituciones, quisiera dar las gracias a mis amigos y amigas. Qué les puedo decir que no sepan, si –como decía aquella letra del Sabina– "hasta saben de una lo que ni una misma sabe".

Hay un lugar especial en estos agradecimientos para Alejandro Hereza. Él ha compartido conmigo todos los vaivenes de este texto –y de tantos otros– con paciencia y desvelo

y me ha hecho cuestionar, releer y repensar tantas cosas.

Y llego a lo más importante, mi familia. Me gustaría empezar por quienes no están pero que habrían disfrutado mucho de este momento: mis abuelas. De ellas he aprendido mucho pero, sobre todo que las mujeres no lo tenemos fácil y que a menudo nos toca pelear el doble. Espero estar a la altura.

En el batallón de los incondicionales, mis hermanos: Javi, Inma y José Luis, con quienes he crecido, reñido y jugado. Con ellos he aprendido que, sobre todo, hay que ser *persona*, y en ello estamos. Y, cómo no, quisiera acabar dedicando este premio a mis padres. Las razones para darles las gracias son innumerables pero no hacen falta. Baste decir que lo han dado todo como lo dan los padres, incondicionalmente.

Y como *las cosas se dicen*, dicho queda, muchas gracias a todos.

- Alcaraz León, M. J. (2011) "Contrary feelings and the cognitive value of art" *Estetika. The Central European Journal of Aesthetics*, Vol. XLVIII (New Series: IV) N° 1, pp. 63-80.
- Alcaraz León, M. J. (2011) "Emociones reales o imaginadas. El valor de la ficción" *La Balsa de la Medusa*, Segunda época, N° 4, pp. 25-46.
- Boruah, B. H. (1988) *Fiction and Emotion. A Study in Aesthetics and the Philosophy of Mind*, Oxford, Clarendon Press.
- Carroll, N. (1996) "Moderate Moralism" *British Journal of Aesthetics*, vol. 36, pp. 223-237.
- Carroll, N. (2010) "On Some Affective Relations between Audiences and the Characters in Popular Fictions" en *Art in Three Dimensions*, Oxford, Oxford University Press, pp. 329-352.
- Carroll, N. (2010) "Movies, the Moral Emotions, and Sympathy" *Midwest Studies in Philosophy*, XXXIV, pp. 1-19.
- Choi, J. (2003) "All the Right Responses: Fiction Films and Warranted Emotions" *British Journal of Aesthetics*, vol. 43, n° 3, pp. 308-321.
- Currie, G. (1990) *The Nature of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Currie, G. (1997) "The Paradox of Caring. Fiction and the Philosophy of Mind" en *Emotion and the Arts*, Mette Hjort y Sue Laver (eds.), Oxford, Oxford University Press, pp. 63-77.
- Damasio, A. (1999) *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York, Harcourt Brace and co.
- Danto, A. (2003) *The Abuse of Beauty. Aesthetic and the Concept of Art*, Illinois, Open Court Publishing Company.
- D'arms, J., & Jacobson, D. (2000) "The Moralistic Fallacy: On the 'Appropriateness' of Emotions" *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. LXI, n° 1, pp. 65-90.
- D'arms, J., & Jacobson, D. (2003) "The significance of recalcitrant emotion (or, anti-quasijudgmentalism)" en *Philosophy and the Emotions*, Anthony Hatzimoysis (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 127-145.
- Davies, S. (1994) *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, New York, Cornell University Press.
- De Sousa, R. (1987) *The Rationality of Emotion*, Cambridge, MA and London, MIT Press.
- Feagin, S. (1996) *Reading with feeling*, Ithaca & London, Cornell University Press.
- Feagin, S. (1997) "Imagining Emotions and Appreciating Fictions" en *Emotion and the Arts*, Mette Hjort y Sue Laver (eds.), Oxford, Oxford University Press, pp. 50-62.
- Feagin, S. (2010) "Film Appreciation and Moral Insensitivity" *Midwest Studies in Philosophy*, XXXIV, pp. 136-157.
- Friend, S. (2003) "How I Really Feel About JFK" en *Imagination, Philosophy and the Arts*, Matthew Kieran and Dominic Lopes (eds.) London & NY, Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 35-53.
- Gaut, B. (2003) "Reasons, Emotions, and Fictions" en *Imagination, Philosophy and the Arts*, Matthew Kieran and Dominic Lopes (eds.) London & NY, Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 15-34.
- Gaut, B. (2010) "Empathy and Identification in Cinema" *Midwest Studies in Philosophy*, XXXIV, pp. 136-157.
- Gendler, T. S. (2000) "The Puzzle of Imaginative Resistance" *Journal of Philosophy*, Vol. 97, pp. 55-81.
- Gendler, T. S. y Kovakovich, K. (2006) "Genuine Rational Fictional Emotions" en

- Gendler, T. S. (2006) "Imaginative Resistance Revisited" en S. Nichols (ed.), *The Architecture of the Imagination. New essays on Pretence, Possibility, and Fiction* Oxford, Oxford University Press, pp. 149-173.
- Gilmore, J. (2011) "Aptness of Emotions for Fictions and Imaginings" *Pacific Philosophical Quarterly*, 92 (4), pp. 468-489.
- Goldie, P. (2000) *The Emotions: A Philosophical Exploration* Oxford, Oxford University Press.
- Goldie, P. (ed.) (2002) *Understanding Emotions. Mind and Morals*, Aldershot, Ashgate Publishing.
- Goldie, P. (2003) "Narrative, Emotion, and Perspective" en *Imagination, Philosophy and the Arts*, Matthew Kieran and Dominic Lopes (eds.) London & NY, Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 54-68.
- Greenspan, P. (1980) "A Case of Mixed Feelings: Ambivalence and the Logic of Emotion" en *Explaining Emotions*, Amélie Okseberg Rorty (ed.), Berkeley y Los Angeles, University of California Press, pp. 223-244.
- Greenspan, P. (1988) *Emotions and Reason: an Inquiry into Emotional Justification*, New York and London, Routledge, Chapman and Hall.
- Greenspan, P. (2003) "Emotions, Rationality, and Mind/Body" en *Philosophy and the Emotions*, Anthony Hatzimoysis (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 113-125.
- Hatzimoysis, A. (ed.) (2003) *Philosophy and the Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Harold, J. (2010) "Mixed Feelings: Conflicts in Emotional responses to Film" *Midwest Studies in Philosophy*, XXXIV, pp. 280-294.
- Jacobson, D. (1996) "Sir Philip Sidney's Dilemma: On the Ethical Function of Narrative Art" *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54:4, pp. 327-336.
- James, W. (1884) "What is and Emotion?" *Mind*, 19, pp. 188-204.
- Jones, K. (2003) "Emotion, Weakness of Will, and the Normative Conception of Agency" en *Philosophy and the Emotions*, Anthony Hatzimoysis (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 181-200.
- Kenny, A. (1963), *Action, Emotion and Will*, London, New York, Routledge and Kegan Paul; Humanities Press.
- Kim, S. (2010) "The Rationality of Emotion Toward Fiction" *Midwest Studies in Philosophy*, XXXIV, pp. 106-119.
- Kivy, P., (1989) *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*, Philadelphia, Temple University Press.
- Kivy, P., (2001) *New Essays on Musical Understanding*, Clarendon Press, Oxford.
- Hopkins, R. (2010) "Inflected Pictorial Experience: Its Treatment and Significance" *Philosophical Perspectives on Depiction*, Abell & Bantinaki (eds.) Mind Association Occasional Series, Oxford, Oxford University Press, pp. 151-180.
- Lamarque, P. (1981) "How Can We Fear and Pity Fictions?" *British Journal of Aesthetics*, 21, pp. 291-304.
- Levinson, J. (1996) "Musical expressiveness" en *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, New York, Cornell University Press, pp. 90-125.
- Livingston, P. y Mele, A. R. (1997) "Evaluating emotional responses to fiction" en *Emotion and the Arts*, Mette Hjort and Sue Laver (eds.) Oxford, Oxford University Press, pp. 157-176.
- Lopes, D. (2005) *Sight and Sensibility. Evaluating Pictures*, Oxford, Oxford University Press,
- Matravers, D. (1998) *Art and Emotion*, Oxford, Clarendon Press.
- Matravers, D. (2003) "The Experience of Emotions in Music" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61: 4, pp. 353-363.
- Matravers, D. (2003) "Fictional Assent and the (so-called) Puzzle of Imaginative Resistance" en *Imagination, Philosophy and the Arts*, Matthew Kieran and Dominic Lopes (eds.) London & NY, Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 91-106.
- Matravers, D., (2006) "The challenge of Irrationalism, and How to Meet it" en

- Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Matthew Kieran (ed.), Oxford, Blackwell, pp. 254-264.
- Meskin, A. & Weinberg, J. M. (2003) "Emotions, Fiction, and Cognitive Architecture" *British Journal of Aesthetics*, vol. 43, n° 1, pp. 18-34.
  - Nichols, S. (2004) "Imagining and Believing: The Promise of a Single Code" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 62, No. 2, Special Issue: Art, Mind, and Cognitive Science, pp. 129-139.
  - Nichols, S. (2006) "Just the Imagination: Why Imagining Doesn't Behave Like Believing" *Mind & Language*, vol. 21, n° 4, pp. 459-474.
  - Livingston, P. & Mele, A. R. (1997) "Evaluating Emotional Responses to Fiction" en *Emotion and the Arts*, Mette Hjort y Sue Laver (eds.), Oxford, Oxford University Press, pp. 157-176.
  - Plantinga, C. (2010) "«I Followed the Rules, and They All Loved You More»: Moral Judgements and Attitudes Toward Fictional Characters in Film" *Midwest Studies in Philosophy*, XXXIV, pp. 34-51.
  - Podro, M. (1998) *Depiction*. New Haven C. T., Yale University Press.
  - Prinz, J. (2003) "Emotion, Psychosemantics, and Embodied Appraisals" en *Philosophy and the Emotions*, edited by Anthony Hatzimoysis, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 69-86.
  - Pugmire, D. (2005) *Sound Sentiments. Integrity in the Emotions*, Oxford, Oxford University Press.
  - Radford, C. (1975) "How Can we be Moved by the Fate of Anna Karenina?" *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volumes, Vol. 49 pp. 67-80.
  - Ridley, A. (1995) "Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53: 3, pp. 49-57.
  - Ridley, A. (2003) "Expression in Art" en J. Levinson (ed.), *Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, pp. 211-227.
  - Robinson, J. (1998) "The Expression and Arousal of Emotion in Music" en P. Alperson (ed.) *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, University Park, Pennsylvania State University Press, pp. 13-22.
  - Robinson, J. (2005) *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford, Oxford University Press.
  - Rorty, A. (1980) "Explaining Emotions" en *Explaining Emotions*, Amélie Okserberg Rorty (ed.), Berkeley y Los Angeles, University of California Press, pp. 103-126.
  - Schier, F. (1983) "Tragedy and the Community of Sentiment" en *Philosophy and Fiction. Essays in Literary Aesthetics*, Peter Lamarque (ed.) Aberdeen, Aberdeen University Press.
  - Smith, B. C. (2002) "Keeping Emotions in Mind" en Goldie, P. (ed.) *Understanding Emotions. Mind and Morals*, Aldershot, Ashgate Publishing, pp. 111-121.
  - Smith, M. (2010) "Feeling Prufish" *Midwest Studies in Philosophy*, XXXIV, pp. 261-279.
  - Smuts, A. (2010) "The Ghost in the thing: Can Reactions to Fiction Reveal Belief" *Midwest Studies in Philosophy*, XXXIV, pp. 219-239.
  - Solomon, R. (1976) *The Passions*, 1st edition, Garden City/NY, Anchor Press/Doubleday.
  - Solomon, R. (1984) *The Passions: The Myth and Nature of Human Emotions*. New York, Doubleday.
  - Solomon, R. (1988) "On Emotions as Judgements" *American Philosophical Quarterly*, 25, pp. 183-191.
  - Solomon, R. (2003) "Emotions, Thoughts and Feelings: What is 'Cognitive Theory' of the Emotions and Does it Neglect - Affectivity?" en *Philosophy and the Emotions*, Anthony Hatzimoysis (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-18.
  - Sorensen, R. (2002) "The Art of the Impossible" en

- Stock, K. (2003) "The Tower of Golbach and Other Impossible Tales" en *Imagination, Philosophy and the Arts*, Matthew Kieran and Dominic Lopes (eds.) London & NY, Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 107-124.
- Stock, K. (2005) "Resisting Imaginative Resistance" *Philosophical Quarterly*, vol. 5, pp. 607-624.
- Stokes, D. R. (2006) "The Evaluative Character of Imaginative Resistance" *British Journal of Aesthetics*, Vol. 46, n° 4, October, pp. 387-405.
- Walton, K., (1978) "Fearing Fictions" *The Journal of Philosophy*, vol. LXXV, No 1, pp. 5-27.
- Walton, K. (1994) "Morals in Fiction and Fictional Morality/I" *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 68, pp. 27-50.
- Walton, K. (1997) "Spelunking, Simulation, and Slime: On Being Moved by Fiction" en *Emotion and the Arts*, Mette Hjort y Sue Laver (eds.), Oxford, Oxford University Press, pp. 37-49.
- Walton, K. (2006) "On the (So-Called) Puzzle of Imaginative Resistance" en Shaun Nichols (ed.), *The Architecture of the Imagination. New Essays on Pretence, Possibility, and Fiction*, Oxford, Oxford University Press, pp. 137-148.
- Weatherson, B. (2004) "Morality, Fiction, and Possibility" *Philosophers' Imprint*, Vol. 4, n 3, pp. 1-27.
- Weinberg, J.M. & Meskin, A. (2006) "Imagine That!" en *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Matthew Kieran (ed.), Oxford, Blackwell Publishing, pp. 222-235.
- William, I. (2009) *Los Simpsons y la filosofía*, Barcelona, Blackie Books.
- Zajonc, R.B., Murphy, S. T., and Inglehart, M. (1989) "Feeling and Facial Reference: Implications of the Vascular Theory of Emotion" *Psychological Review*, 96, pp. 395-416.
- Zangwill, N. (2004) "Against Emotions: Hanslick Was Right About Music" *The British Journal of Aesthetics*, 44, n. 1, pp. 29-43.







Consejería de Universidades,  
Empresa e Investigación

**f SéNeCa<sup>(+)</sup>**  
Agencia de Ciencia y Tecnología  
Región de Murcia