



Lenguaje y moral. Sobre la autonomía estética de la novela

Manuel García Serrano¹

Recibido: 3 de febrero de 2017 / Aceptado: 11 de septiembre de 2017

Resumen. Esbozamos aquí primero una nueva interpretación de las ideas estéticas de Kant que facilita su enlace con diversas tesis de la teoría narrativa. Sometemos luego a examen crítico algunos puntos centrales de la sutil posición antikantiana que sobre la relación entre ética y literatura ha sido defendida por Martha Nussbaum. Finalmente proponemos una crítica reconstrucción de las intuiciones básicas de Kant que confiere una especial función moral a la ficción literaria. Tomamos dos novelas de Javier Marías, *Los enamoramientos* y *Corazón tan blanco*, como fuente de ejemplos ilustrativos.

Palabras clave: literatura; moral; imaginación.

[en] Language and morals. On the aesthetic autonomy of the novel

Abstract. I outline in the first section of this paper a new interpretation of Kant's ideas about aesthetic, which correlates the Kantian Position with several issues in the narrative theory. In a second step some key points of the view taken by Martha Nussbaum about the relation between ethics and literature are critically analysed. Lastly, I advocate a critical reconstruction of Kant's central intuitions that allows ascribing literary fiction a fundamental moral function. Two Javier Marías' novels will serve as illustrative examples.

Keywords: ethics; novel; aesthetic autonomy.

Cómo citar: García Serrano, M. (2018). Lenguaje y moral. Sobre la autonomía estética de la novela, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 36, 227-252.

Los lectores de los artículos de prensa que desde hace ya muchos años Javier Marías publica con periodicidad bisemanal en el suplemento de un conocido diario madrileño están familiarizados con las encendidas increpaciones que el escritor dirige a la clase política del país, así como con sus diatribas contra usos y tendencias sociales de muy distinta índole. Marías, que profesa implícitamente una algo ruda moral de corte clásico y liga pues sabiduría y virtud, ha arremetido con implacable severidad contra el conjunto de arbitrariedades, prácticas antidemocráticas, restricciones de libertades civiles o simples torpezas de que son responsables a su juicio políticos, banqueros o empresarios ineptos y cínicos, los cuales suelen justificar sus acciones con excusas “chocarreras, zarrapastrosas, inconsecuentes o directamente imbéciles” (Marías, 2013). La desabrida rigurosidad de Marías no se dulcifica apreciablemente cuando fija su crítica atención en menos transcendentales cuestiones de actualidad. Como conspicuo articulista viene a

¹ Universität Kassel
mserrano@uni-kassel.de

cumplir con ello en cualquier caso las obligaciones convencionales del intelectual comprometido. Las excelentes novelas de Marías están exentas en cambio (al menos las dos que, aun si sólo de modo parcial y oblicuo, vamos a comentar) de tono exhortatorio y muestran, cabría incluso pensar, una indulgencia singular hacia el crimen y, en general, hacia las debilidades morales. Cierto es que ensayo y ficción se conjugaron ambiguamente en otros escritos de Marías (como también ocurre, p.ej., con textos de sus compañeros de generación Vila Matas y Millás, y del más joven Javier Cercas). Pero la disparidad señalada no por eso es menos patente. Tal contraste no resulta hoy nada excepcional y se puede justificar –y así suele hacerse– recordando, por un lado, las obligaciones ciudadanas de todo el que, en virtud de su popularidad y prestigio, encuentra más fácilmente amplia audiencia para denuncias justificadas y perentorias; y, por otro lado, invocando la autonomía del arte, cuyo inviolable territorio habría de ser preservado de la instrumentalización política y estar libre de admoniciones y lastre moralizante². Sin pretender negar sentido a tal diferenciación, que ha de verse como equilibrado resultado de un largo debate en torno a *la littérature engagée* y *l'art pur*, nos proponemos cuestionar algunos de sus supuestos, y en particular el fundamento de la persistente – aun si renovada – invocación mencionada, bien que circunscribiendo nuestras reflexiones centrales y las conclusiones finales al ámbito de la ficción literaria. Ofreceremos a este fin primero una sinóptica interpretación de las ideas estéticas de Kant y del lugar que ocupan en su sistema filosófico (§1-§1.2). Pondremos esas ideas kantianas en relación con conocidas tesis de la teoría de la literatura, para luego someterlas a una primera crítica desde la perspectiva de la recepción literaria (§2-§2.1). Analizaremos después –entre otras posiciones– algunas sugerentes, aunque problemáticas, intuiciones antikanianas de Martha Nussbaum acerca de los lazos que unen ética y literatura (§3-§3.1). Y por último propondremos una posible vía de reconstrucción del punto de vista de Kant que asignará una especial significación moral a la ficción (§4). *Los enamoramientos* y *Corazón tan blanco* servirán como base de parificación en nuestros argumentos.

§1. La concepción moderna de la *autonomía* de la experiencia estética está fundada en la división kantiana de tres facultades del ánimo: la capacidad de conocer, la capacidad de desear y el sentimiento de agrado y desagrado. Estas facultades estarían ligadas respectivamente a las áreas de la ciencia, la ética y el arte, estimadas irreductibles entre sí. Claro está, el propio Kant se esforzó también en explorar, con un característico entusiasmo antropológico, conexiones de diverso alcance entre los tres ámbitos. Y así, por ejemplo, fijó el ideal de belleza en la figura humana, y atribuyó a la experiencia estética de lo “sublime dinámico”, emparejada a la contemplación de una naturaleza imponente y sobrecogedora, un fondo moral. El miedo o profundo respeto que un mar borrascoso o unas altas cumbres nos infunden daría al fin lugar a un singular placer, fundamentado en nuestra prominencia –en cuanto “sujetos libres”– sobre esa misma materia inanimada. En la mera sensibilidad estética, y en la libertad de la propia creatividad artística, vio Kant también un signo de la elevación del hombre frente a otros seres: y en tal sentido sería lo bello “símbolo de la moralidad”³. Sin embargo justo es

² En relación al interés que por la prensa diaria manifiesta a menudo el literato comprometido, véase Wiedner, 2011: 63.

³ Por lo demás las discusiones correspondientes a las tres mencionadas áreas no serían puramente accidentales, sino que se encontrarían sometidas a unas pautas básicas. Lo cual comportaría después de todo enclavar dentro de un cierto marco racional tanto la pura constatación de hechos, como la evaluación moral y el juicio de gusto.

decir que las tesis kantianas centrales, y de mayor alcance histórico, destacan con todo la especificidad respectiva de las tres regiones (a pesar del peso en Kant de la euforia antropocéntrica y del afán de sistema). Los juicios estéticos no aportarían por eso conocimiento, en contraste con los enunciados de la ciencia, y no estarían atados a un interés por su objeto comparable al tipo de interés que, en virtud de una inherente función prescriptiva, secunda a las apreciaciones morales como deseo de que algo sea hecho.

De acuerdo con la epistemología kantiana, cuando la mente científica observa estados de cosas, sucesos y objetos los subsume, para determinarlos y entenderlos, bajo conceptos, leyes o reglas de su particular campo, así como bajo principios más generales, tales como el de causalidad o de sustancialidad. Esta forma de pensar lo particular como contenido en lo universal, tras partir de lo universal mismo, sería la propia del *juicio determinante*. Tal tipo de juicio adquiere una aplicación más global si imprimimos a esta posición de Kant un moderado giro lingüístico (que podría encontrar justificación en los textos originales). Dado que ya la dimensión social del lenguaje ordinario comporta un regularizado marco común dentro del que se fija el contenido de nuestras sucesivas percepciones, el juicio determinante (en virtud ahora de la generalidad ínsita a nuestro ordinario uso de predicados y a las connotaciones de los términos denotativos) habría de ser pues también en nuestro mundo familiar, y no sólo en la órbita institucional de la ciencia, un requisito para la determinación de las cosas. En cambio el sentimiento de placer o disgusto que acompaña, alternativamente, a nuestra evaluativa visión de un verde paisaje agreste o de un basurero inesperado, a nuestra lectura de una novela original o de un folletín vulgar, no representaría en sí un requisito del mismo género, aunque sería inmanente a la evaluación correspondiente. No reconoceríamos ahí algo como perfilada realidad porque nos asalten esos sentimientos, sino que nos asaltan esos sentimientos porque, con una actitud especial, captamos algo con un contenido ya perfilado. Ciertamente un objeto se configura como objeto *estético* sólo en virtud de cualidades aptas para despertar un tipo de reacción emocional, y nuestra disposición afectiva —podría muy bien objetarse— es pues un presupuesto de semejante objeto en cuanto tal objeto (cuadro, pieza musical, poema, jardín...). Pero Kant sostiene que esa disposición no es una condición conceptual —y, en sus términos, por lo tanto cognitiva— para la configuración del objeto, que sería reconocible (como obra labrada a cincel, como palabras sujetas a una cadencia, etc.) antes de su valoración. Tal disposición tampoco sería equiparable, por otra parte, a la espacialidad y temporalidad objetuales, condiciones que son de antemano imprescindibles para la constitución de todo objeto empírico, y a las que la disposición misma se supedita. El juicio estético sería entonces una forma específica de *juicio reflexionante*, que parte de lo particular para sumirlo en lo universal, pero que “no contribuye en absoluto al conocimiento de sus objetos” (Kant, 1974: B LXII)⁴.

Y no debe olvidarse tampoco que la capacidad de juzgar envuelta en éste último fue concebida por Kant como oscuro nexos unitivo, en el seno de una aglutinante teleología regulativa, entre la “metafísica de la naturaleza” y la “metafísica de las costumbres”.

⁴ (Traducción propia de las citas de obras en alemán). No será aquí considerada por nosotros la forma de juicio reflexionante que, según Kant, presupone regulativamente una coordinación de las diferentes leyes empíricas concretas bajo el sistema universal de una ciencia unificada. Si lo serán más tarde, en cambio, los juicios reflexionantes que tienen un rango moral, de orden prudencial. Como veremos, la *ejemplificación* que ofrece la narrativa ficcional está al fin muy estrechamente relacionada con la forma de conexión de lo particular y lo general que atañe a este último tipo de juicios.

La constitución del mundo requeriría, como fundamento de sentido, unas condiciones de posibilidad que Kant asociaba a estructuras operativas de la conciencia. Pero una vez que *hay mundo* –y esto mostraría otro ángulo de la cuestión– el acierto o desacierto de nuestros enunciados, la fidelidad o ilusión de nuestras percepciones, dependería sólo de su conformidad con la realidad (aun si “fenoménica”) de las cosas. Ya dadas éstas, en cambio, el tino o desatino de nuestros juicios estéticos dependería *además* de un común sentido del gusto (de una inespecificable regla de concordancia no cognitiva entre el imaginar y el pensar ligada al placer), y estaría al cabo exento de una base empírica de prueba. Se podría verificar, por supuesto, la realidad de eso en lo que apreciamos belleza. Mas no, en rigor, la realidad de lo bello⁵. Kant, como es sabido, no derivó de esto consecuencias escépticas o relativistas para la crítica artística o literaria, puesto que, a modo de postulado, atribuyó a todos los hombres la misma espontánea disposición del gusto⁶ (eso fundamentaría al cabo la universalidad del juicio correspondiente). Pero sí confirmó de tal modo una muy restrictiva cualidad tanto a la experiencia en que se funda dicha crítica como a la crítica misma⁷. En la discusión que sigue el predicado “bello” tendrá en cualquier caso sólo la función de una rúbrica sucinta: para que no merme la fuerza del núcleo disputable de las tesis de Kant hemos de entender “bello” en un sentido muy general, ligado a la connotación central de “estéticamente valioso”, y en contextos dados equiparar su

⁵ En lo que a la belleza de la obra artística se refiere, Kant parece con esto haber fijado su atención no tanto en el componente evaluativo de la apreciación, cuanto en la naturaleza de la evaluación misma: al afirmar que una silla es cómoda o una conducta generosa se aplica un criterio definido que vale para otras sillas y otras conductas: otra silla igual y otra conducta similar han de merecer el mismo elogio. Pero al juzgar que algo es bello no existe un criterio que podamos aplicar con garantía a otros casos (eso es lo que se da a entender cuando se afirma que cada obra de arte es única e irrepetible): otra obra con una seleccionada serie de idénticos o parecidos rasgos puede ser una vulgar copia o imitación, o torcerse en virtud de rasgos no previstos en el criterio así aplicado, de forma que no depare de un modo u otro el mismo gozo a quien ya gozó con el modelo original. Claro es que Kant reconocía a través de su idea de “genio” la institución de un canon, y cabría replicar entonces que los rasgos del canon son los atributos conceptuales de la obra bella (al menos mientras el canon dado, instaurado según Kant por la obra de un artista eminente, tenga vigencia). Pero el canon mismo no establece ciertamente un criterio para diferenciar la variable calidad de las obras canónicas, y es sólo un parámetro circunstancial de lo juzgado aceptable. Por otra parte, no habiendo reglas para ser genio artístico (Kant, 1974: B180-187) no habría tampoco un criterio para definir nuevos cánones a través de posibles “obras geniales”: no existiría un concepto de la belleza por excelencia. El carácter no conceptual que Kant atribuye así a las apreciaciones estéticas guardaría en este punto relación con toda estética que niegue que dos obras de arte numéricamente distintas puedan compartir todos los rasgos que las hacen ser estéticamente valiosas: su artísticidad no podría consistir en una tipificada serie de propiedades. Peter Strawson derivó justamente su bosquejo de estética aconceptual de la imposibilidad (por él supuesta) de definir la artísticidad o mérito estético de una obra a través de predicaciones que no reiteren redundantemente que la obra es artística o bella (Strawson, 2004: 241).

⁶ En su propuesta de solución a la antinomia del gusto, Kant ciertamente enlaza al fin este *sensus communis* con un *concepto indeterminado* (Kant, 1974: B 238), por el cual no se puede conocer ni demostrar nada, pero que difusamente habría de fundar la posible consonancia de los diferentes juicios estéticos. Esta artificiosa solución a la antinomia, como sucede en otros lugares de la obra de Kant, es un postulado cuya sola justificación aquí es el *factum* de que en las disputas de gusto pretendemos, al formular un juicio, que los demás *deberían* asentir a él.

⁷ Cabría preguntarse también en qué estriba la diferencia entre la mencionada afección subjetiva de la experiencia estética y la afección subjetiva de las simples cualidades secundarias (el olor, el color, el gusto, el tacto...). Kant hubo de pensar en la correlación de estas cualidades con cualidades primarias del correspondiente objeto. Una correlación que no cabría fijar con igual precisión entre los objetos bellos y la correlativa experiencia de los mismos, por cuanto en tal experiencia las representaciones imaginadas en unión con un concepto definido aportarían a éste simbólicamente un inmenso, indefinido e indefinible campo de representaciones afines (Kant, 1974: B 192-202), invitando a lo que podríamos llamar “interpretaciones reconstructivas” (García Serrano, 2014: 105-110). Fuera de ello, las cualidades estéticas de un objeto son evidentemente cualidades de segundo grado respecto a las cualidades secundarias asociadas a él, y el correspondiente juicio de gusto tiene una dimensión evaluativa que no está presente (cuanto menos) en todos los juicios de percepción.

uso al de predicados tales como “excelente”, “brillante” o, simplemente, “bueno”. Daremos por supuesta, sin embargo, otra circunscripción del término –más hegeliana que kantiana– enlazando primero lo bello ante todo al arte y la literatura. Finalmente restringiremos el alcance de nuestras reflexiones a una parte de esta última.

§1.1. En la argumentación de Kant se manifiesta en cualquier caso un matiz especial, que la liga al fin más estrechamente a disputas actuales dentro de la teoría de la ficción literaria. La proclamada autonomía estética no impide (aunque ello no haya recibido en general la consideración debida) una correlación llamativa del arte con la ciencia empírica y, como luego veremos, la moral: en los tres dominios desempeña la imaginación una función esencial. De acuerdo con la perspectiva kantiana, un objeto empírico se constituye dentro de la unidad de la conciencia al coordinarse un delimitador aparato de conceptos y categorías con un doble poder imaginativo: i) la capacidad de imaginarse al *mismo* objeto en otras situaciones diferentes (al yacente hombre herido, como guerrero combatiente; a la embarcación varada, como velero que surca las olas...); ii) la capacidad de imaginarse a *otros* objetos similares en una situación similar (pues la percepción de *que* ahí yace un hombre herido presupone la posibilidad de que otros hombres yazcan heridos; la percepción de *que* ahí se encuentra varada una embarcación, la posibilidad de que otras embarcaciones queden varadas). Tal coordinación se destaca entonces en modo simple cuando nos imaginamos el campo lógico de potenciales combinaciones sintagmáticas del término denotativo correspondiente, o del predicado a él aplicado. Ahora bien, una especial armonía en la conjunción de las facultades cognitivas ahí envueltas (en términos de Kant, el Entendimiento y la Imaginación) se manifestaría en el área estética justamente como experiencia de algo bello, bajo la cualidad de un específico sentimiento de agrado, aunque tal experiencia misma no tendría en sí valor cognitivo (Kant, 1974: B 27-32). En los dos dominios es necesaria pues la cooperación de imaginación y entendimiento; pero el objeto empírico se configuraría como tal a través de una síntesis basada en operaciones imaginativas y categorizadoras en las mentes de los sujetos, en tanto que el objeto estético daría tal síntesis ya por supuesta (los objetos bellos emergen en un mundo empírico ya configurado) y se enraizaría en el momento subjetivo de la complacencia, siendo éste un afortunado efecto de la consonancia entre entendimiento e imaginación dentro de un ámbito de cooperación de ambas facultades no orientado al conocer. Kant atribuyó de esta manera una diferente afección subjetiva a la experiencia estética que a la experiencia empírica⁸.

La singularidad del arte guarda así estrecha relación con la adicional sugerencia kantiana (repetida en diversos lugares de la tercera *Crítica*) de que en el arte no experimentamos el mundo, sino nuestra experiencia del mundo. Mientras que el conocimiento empírico precisaría una colaboración de la imaginación (que depara refigurativa y prefigurativamente unidad al desparramo de impresiones sensibles), y del entendimiento (que etiqueta y fija diacríticamente esa unidad), la cooperación en el ámbito artístico de ambas facultades no concierne, con arreglo a Kant, a ningún

⁸ La correlación entre sentimiento, ingenio (como facultad creativa apoyada en ideas, similar en su constructiva “espontaneidad” al “entendimiento” kantiano), imaginación (como facultad ligada a la configuración de imágenes) y gusto era antes de Kant tema propio aún de la teoría de la retórica. La especificidad del arte de la elocuencia se fundaba en una combinación de estos elementos que se orientaba a persuadir antes que a convencer (convencer era tarea que competía más bien al solo ingenio) y estaba pues también exenta, bien que en otra dimensión, de estrictos fines epistémicos. Vid. Capmany y de Montpalau, 1777: 10-29.

aspecto concreto del mundo, sino a nuestra capacidad de aprehender aspectos del mundo: es esta una cooperación que no hace directa referencia a realidad concreta alguna, sino que se detiene en sí misma. Por ese motivo el placer de lo bello es el placer procedimental “der bloßen Reflexion” (Kant, 1974: B 155)⁹. Kant entiende precisamente por “ideas estéticas” representaciones imaginativas que inducen pensamientos que sólo en apariencia se remiten a una realidad objetiva y se hallan exentos, en su libre indeterminación final, de una pretensión de verdad (Kant, 1974: B 192-195). Está justificado ver en esto (junto con otras más disputables implicaciones a las que luego volveremos) una anticipación de lo que en el ámbito literario cabe denominar *ilusión poética*: una regla de juego cooperativo a la cual el lector se somete cuando abre las páginas de una novela, contemplando imaginativamente como si fueran reales sucesos que sabe que no lo son. Esta idea central ha recibido a lo largo del siglo XX diversas expresiones, todas las cuales enlazan la literariedad con una dimensión lingüística que destaca ante el lector su propia artificiosidad ilusoria, en la medida en que suspende o relega la función denotativa de sus signos y confiere a éstos, como juego verbal, una condición autorreferencial o “intransitiva”¹⁰. La delimitación de una autónoma función poética del lenguaje se enraza de análogo modo en esta línea del pensamiento. En la función poética la mera combinación de los signos adquiere por sí misma, sin otro fin, preeminencia sobre la denotación sígnica: las palabras valen ahí sólo como palabras, y no como representación. La posición de Jakobson podría tal vez ser reformulada kantianamente en los siguientes términos: en la función referencial del lenguaje la selección de una palabra entre otras de la misma clase atiende ante todo a la adecuación representativa de la palabra, dada la presencia de algo y dadas las pertinentes situaciones *imaginables* que permiten caracterizar a ese algo como esto o lo otro; en la función poética, dada una situación *imaginaria*, la selección de una palabra atiende en cambio a consonancias y paralelismos armónicos en su combinación con otras palabras, y la selección misma no está atada a una pretensión veritativa (Jakobson, 1960: 356-359). La función poética, así entendida, no sería en cualquier caso un ornamento adicional, sino un peculiar plano discursivo. Y como tal se distingue también de la función expresiva

⁹ “Este placer acompaña, sin un fin o principio que le sirva como pauta, a la ordinaria aprehensión de un objeto a través de la imaginación (como facultad de la intuición) en correlación con el entendimiento (como facultad de los conceptos) mediante un procedimiento de la facultad de juzgar que esta tiene que aplicar también para posibilitar la experiencia más ordinaria; sólo que en el último caso está forzada a hacerlo para percibir un objetivo concepto empírico, mientras que allí (en el juicio estético) para percibir la adecuación de la representación a la armónica actividad (subjetivo-final) de ambas facultades cognitivas en su libertad, esto es, para sentir con placer el estado de representación” (Kant, 1974: B 155). En este sentido cabe decir que el placer de lo bello no es para Kant una reacción a una belleza objetiva, sino una reacción a la propia experiencia de lo bello: no es un placer centrado en lo que es objeto de experiencia, sino en la autoconciencia del modo de experimentarlo. Sobre este punto, vid. Kern, 2000: 29-30, 41-43. De las adicionales y algo problemáticas tesis que a partir de ahí Kern elabora, hacemos ahora abstracción.

¹⁰ Roland Barthes ligaba justamente esta “intransitividad” (bien que con correctivos matices que dejamos a un lado) al hecho de que la literatura es “un Discours auquel on croit sans y croire”. De ello concluía que la literatura opera en cierto modo como un lenguaje parasitario del lenguaje común, suprimiendo en éste, a través de la parasitación misma, la función denotativa y provocando que sólo se remita a sí mismo, en una suerte de “activité narcissique” (Barthes, 1964: 272, 154). Dámaso Alonso ya destacaba a finales de los cuarenta la “intranscendencia” lúdica de la literatura y la reflexividad de la participación en el juego literario: “Estéticamente, intuimos con toda nuestra psique, puesta de modo automático en una especie de vía muerta, o de ensueño, o de momentánea infancia, o de día de domingo, es decir, en un estado no hábil, no práctico, no comercial, puro, libérrimo, iluminado. La intuición literaria, la del ensueño y la del juego infantil, son fenómenos relacionados. Pero el lector sabe que sueña, sabe que sabe que juega” (Alonso 1989: 30-31).

del lenguaje (adecuada a la contingente manifestación individual de lo agradable o desagradable sólo para uno, que no constituiría un juicio estético) y de su función conativa, que acompaña al cabo a los juicios morales en virtud del rango prescriptivo de éstos. Pero volvamos ahora a Kant.

§1.2. Si la especial disociación en el sistema kantiano de los juicios empíricos y los estéticos ha sido influyente en la teoría de la literatura y el arte, su adicional delimitación de la dimensión estética y de la dimensión moral no lo ha sido menos. Ciertamente, entre ambos ámbitos se destaca una inicial afinidad. La satisfacción (“Wohlgefallen”) ligada a la consumación de apetitos o inclinaciones no sería comparable a la satisfacción que se deriva de la experiencia estética: la primera es subjetiva, diversa y adventicia, y comporta un interés personal en la realidad de un objeto intencional (un bien de consumo, un estado de cosas ambicionado, etc.), mientras que la segunda estaría apoyada en la antedicha disposición genérica, de forma que el juez del gusto presupone que todos deberían compartir, al contemplar con la adecuada actitud el objeto estético correspondiente, la complacencia (“Gunst”, “Komplazenz”) que esa experiencia a él le ha deparado. Una dicotomía análoga imperaría dentro del ámbito moral: en los debates en su seno se acepta la dispersión y conflicto de intereses subjetivos, pero se da por supuesto que la realización de lo que es justo habría de satisfacer a todo juez racional que constate esa realización. Al fin, si algo es justo para todos ha de ser deseable para todos. Tanto el ámbito estético como el moral se constituyen así, según Kant, mediante una abstracción universalizadora. Con todo, ambos ámbitos son entre sí muy distintos. Pues afirmar que un modo propuesto de actuar es moralmente correcto nos compromete también a abrigar interés por la realización de actos correspondientes (aun cuando ese interés pueda ser sobrepujado luego por un interés extramoral, y nosotros obremos al cabo de forma incontinente, contra nuestro propio criterio –“no hago el bien que quiero, sino el mal que no quiero”, etc.–¹¹). La perspectiva moral entraña, en efecto, un interés primario en que se haga realidad lo representado como bueno en la imaginación del juez moral dado. Juzgar en cambio que una escena pintada es bella, o que lo es una historia ficcional, no implica de por sí interés en la materialización extrapictórica o extraliteraria de esa escena o esa historia, o de otras análogas (la agonía de un encarnado Laocoonte y sus hijos, el destino funesto de un real Edipo, la fatalidad de un Calisto y una Melíbea vivientes). En términos kantianos, adquirir interés por algo presupone básicamente un potencial agrado conectado a la posibilidad de la satisfacción de semejante interés. El reconocimiento de la belleza de un cuadro o de una obra literaria *puede justificar* ciertamente en sí el interés en la persistencia y accesibilidad del cuadro o la obra mismos, mas no por ello el interés en que exista, o haya existido, lo ahí respectivamente retratado, supuesto o imaginado (que podría ser luctuoso o deplorable). Para referirnos a las dos obras de Marías de las que aún hemos de hablar: no sería ilógico enaltecer el valor literario de *Corazón tan blanco* y *Los enamoramientos* –novelas en las que la aceptación de la impunidad de dos muertes violentas configura la correspondiente perspectiva narrativa– y reclamar que ningún crimen quede sin

¹¹ En otra dimensión, y sin que ello tenga relevantes consecuencias para la acción, es concebible una preponderancia pasional de otros deseos frente a lo que Kant llama la “voluntad pura”: una persona ecuánime puede entonces, a causa del paralelo desengaño de alguno de sus fines meramente subjetivos, sentirse disgustada por una resolución que reconoce justa.

castigo. Fuera de esto, el reconocimiento de la belleza de una obra *no implica* de por sí celebrar su creación y propugnar su conservación y difusión. No sería contradictorio admirar la belleza de un palacio o una novela y censurar, por ejemplo, que un edificio tan costoso haya sido construido, o que hayan sido concebidas y publicadas de tal modo páginas que han alcanzado una nefasta ascendencia. Alguien podría en principio reconocer alguna calidad literaria en, digamos, *Madrid de Corte a checa* y, a la par, lamentar la atmósfera ideológica que hizo posible que el falangista Agustín de Foxá escribiera esa novela durante la guerra civil española. La complacencia estética habría de ser en cualquier caso diferente a la complacencia que en el juez moral se deriva de la satisfacción del deseo subyacente a la prescripción de cada uno de sus dictámenes: Kant parece haber pensado que el juicio del gusto no sería, en efecto, prescriptivo (no al menos en igual sentido, y no ab initio) y no entrañaría, así pues, la expectativa de una realización o cumplimiento. Enunciados como “se debe socorrer al necesitado” o “la enseñanza gratuita es un legítimo derecho” poseen un primario y universalizado valor directivo. Enunciados como “*The Cantos* es una bella obra”, no, y ello por más que este último pueda secundariamente incitar a la lectura de Ezra Pound, o fijar un criterio preferencial frente a otras obras. Atribuir belleza a ese largo poema, en efecto, nos comprometería a suponer que todo juez del gusto habría de considerarlo bello, pero no a patrocinar, por ejemplo, que todos lo lean. Por este conjunto de razones liga Kant lo bello a un gusto puro, exento de interés, y ajeno tanto a la finalidad de lo útil como de lo debido.

También dentro de la ética kantiana asume la imaginación (como capacidad de pensar que algo fuera) una función esencial (en este caso, en la fundamentación normativa); y también aquí dicha función se distingue de la que Kant atribuye a esa facultad en la dimensión estética. El imperativo categórico (la central ley moral) invita, como el lector sabe, a un reiterado experimento mental: “actúa sólo de acuerdo con aquella máxima de la que a un tiempo puedas desear que se convierta en ley universal” (Kant, 1968: BA 52). Los ejemplos que Kant proporciona en este punto resultan muy esclarecedores, e intentan demostrar mediante el concurso de nuestras capacidades imaginativas la inconciliabilidad de ciertas normas particulares con dicho imperativo. Kant nos invita así a figurarnos que cada uno acatase la norma que reza: “cuando crea verme en dificultades pecuniarias tomaré entonces dinero prestado, prometiendo restituirlo aunque sepa bien que esto último nunca sucederá” (Kant, 1968: BA 54). Nuestra imaginación nos permite reconocer que la completa universalización de esta máxima (siguiendo el procedimiento de parificación que demanda el imperativo categórico) acarrearía, en efecto, su autorrefutación (por vaciamiento de contenido), toda vez que con ello se disolvería la base constitutiva misma del acto de prometer: éste no podría ser ligado a la expectativa de la realización de una acción y perdería así, en fin, su fuerza compromisorio¹². Operaciones imaginativas

¹² En otro relevante ejemplo aportado por Kant la intervención de la imaginación tiene un efecto más inmediato sobre la voluntad, obrando como impedimento a la aprobación de un sistemático propósito egoísta. Supongamos ahora que la conducta de un sujeto al que le sonríe la fortuna se rija por la siguiente máxima: “¿A mí qué me importa? Que cada uno sea tan feliz como el cielo le conceda, o él mismo pueda lograr. Yo no le sustraeré nada, y ni siquiera le enviaré; mas no tengo ganas de contribuir en algo a su bienestar, o a su socorro en trance de necesidad” (Kant, 1968: BA 57). Pues bien, el ególatra que se imagine la universalización de esta regla difícilmente podrá anhelar su absoluta vigencia: no le cabría entonces querer que en todo momento y situación, dadas las circunstancias más inesperadas y adversas, hubiera de renunciar él mismo a la ayuda de otros. La envergadura de estos dos concretos experimentos mentales en el seno de la argumentación kantiana ha sido destacada por Rawls, 2003: 170-175. En los escolios con que Kant funda los teoremas de la *Kritik der praktischen Vernunft*

de esta índole fundan la acción moral, permitiendo discernir qué ha de ser considerado bueno, y cuál es el correspondiente deber. Pero la intelección que facilitan crea, según Kant, un “interés puro” que motiva esa acción¹³, en tanto que la operación imaginativa que es requerida para el agrado estético, y para los juicios que de ahí se derivan, no estaría intrínsecamente asociada a ninguna clase de interés. “Un juicio sobre algo que es objeto de agrado puede ser por completo desinteresado, pero en cambio inspirar un interés; es decir, no fundarse en ningún interés pero generar un interés; de tal índole son los puros juicios morales. Mas los juicios del gusto no fundamentan en sí interés alguno en absoluto” (Kant, 1974: B 7)¹⁴. Serían tan sólo contemplativos (“kontemplativ”), y la existencia de su objeto les resultaría indiferente. En tanto que el reconocimiento del deber haría deseable el cumplimiento del mismo, el reconocimiento de lo bello se detendría en el agrado anejo a la acción reconocedora y no tendría valor terminativo. Lo bueno recibe así, con nuestro reconocimiento, nuestra aprobación (“Billigung”); lo bello, tan sólo nuestra complacencia (“Gunst”) (Kant, 1974: B 15-17). La deficiencia de esta posición de Kant guarda alguna relación con la escasa consideración que prestó a la literatura, y en particular a la novela y al teatro: si en esos ámbitos no se desprende de la sola apreciación del gusto una definida prescripción moral, lo cierto es que tal forma de apreciación misma, como luego intentaremos fundar, ha de apoyarse a menudo en el interés moral del lector o espectador.

§2. El indudable éxito de las ideas de Kant en este punto fue en cualquier caso posibilitado por una efectiva disociación previa del nuevo arte respecto a las prácticas del culto sagrado y a objetivos edificantes o didácticos, así como por una apreciación social de las obras de arte que hace abstracción de la distintiva función que pueden cumplir en su calidad de bienes suntuarios¹⁵. Los diversos programas posteriores

(Kant, 1968(b): A 49-50; A 54; A 62-63) encontramos otras indicativas ilustraciones en la línea aquí señalada. Ciertamente en esta última obra se encuentran comentarios que pueden desconcertar al lector: dado el papel que la imaginación asume en el llamado “esquema transcendental”, y la capital conexión que este tenía –conforme a la primera *Critica*– con la ley de causalidad, cuando Kant deslinda ahora el ámbito de la ley moral (el de la libertad) del ámbito de las leyes físicas (el de la necesidad causal) se esfuerza por ligar el imperativo categórico entonces *sólo* a la capacidad cognoscitiva (“Erkenntnisvermögen”) del entendimiento (“Verstand”). Vid. Kant, 1968(b): A 122. Esto, por supuesto, entraña cierta incoherencia entre el extremoso intelectualismo moral de Kant y su imaginativo modo de fundamentar la propia ley moral.

¹³ Véase Kant, 1968: A 112-113 y A 122, nota. También Kant 1968 (b) A141-144. El interés sería puro en cuanto que se derivaría solamente de la propia intelección, y no representaría una condición previa para acceder a ésta. Se trata de un interés que puede ser contradicho y anulado, claro es, por intereses extramORALES del mismo sujeto, asentados en sus singulares inclinaciones. Kant admite, por otra parte, que existen juicios de gusto no completamente desinteresados, que ligan lo bello con el bien o la perfección a través de finalidades que determinan cómo debe ser algo (una mujer, un niño, una iglesia ...). La belleza así juzgada no sería entonces libre (“pulchritudo vaga”) sino adherente (“pulchritudo adherens”). “Pero en rigor ni la perfección gana con la hermosura, ni la hermosura con la perfección” (Kant, 1974: A 51]. Una ocasional armonía entre lo bello y la perfección comportaría en fin una armonía de los diversos usos de la imaginación, pero no cancelaría esa diversidad. Por eso también el juicio realizado según un “ideal de la belleza”, ideal que Kant liga a la figura humana como expresión de lo moral, no sería en rigor un genuino juicio estético. Vid. Kant, 1974: A 60

¹⁴ Véase igualmente Kant, 1974: B 10-14. A pesar de la fundamental diferencia que Kant les atribuye, tanto lo estimado bueno como lo estimado meramente agradable (“angenehm”) comparten el deseo de que tenga realidad el objeto de la correspondiente estimación.

¹⁵ Ello es independiente del hecho de que la “pura” disposición estética del público, y una consiguiente aceptación de la autofinalidad y autorreflexividad del arte, haya podido convertirse luego a su vez en un importante elemento de distinción social, como ya sugería en su tiempo (atribuyendo a tal distinción también un gesto de

que, desde el romanticismo, eximen al arte de obligaciones religiosas o políticas se han arrimado a los criterios demarcativos de la teoría kantiana¹⁶. Claro está, sabemos que esta concepción de la autonomía artística ha sido ligada también a finalidades utópicas: en los términos de la recepción de Kant por parte de Schiller, habría de asegurar al amante del arte una final inmunidad ante la presión de fuerzas morales y físicas, brindando a aquél amparo en la grata dimensión del juego y la apariencia, donde (puesto entre paréntesis todo lo demás) imperaría una igualdad basada en un común cultivo del gusto¹⁷. Este ideal estético es también, sin duda, un ideal de vida; ahora bien, uno que está expresamente definido por su independencia de los imperativos morales de la vida¹⁸. Otros ideales estéticos, desde el asociado al dandismo esteticista hasta el personificado en el poeta maldito del simbolismo¹⁹, guardan, con connotaciones dispares, una ambigüedad parecida. Del reconocimiento de la autonomía del arte se siguen ciertamente derivaciones de muy vario calibre. Kierkegaard la contempla como propensión o atributo insuficiente o manco en sí (pues el sujeto estético se hallaría en un estadio inferior al que ya ha alcanzado el sujeto ético²⁰), mientras en otros casos la emancipación del fenómeno artístico provoca una exaltadora inversión, que o bien hace de la belleza y el buen gusto un deber superior (así en Oscar Wilde) con poder civilizatorio, o bien adopta la modalidad deliberadamente antimoral o amoral de ese decadentismo del que las *Sonatas* de Valle Inclán son una tardía, mas excelente secuela. El Marqués de Bradomín de la *Sonata de Primavera* no es el anómico seductor de novicias virginales que representan *El burlador de Sevilla* y el *Juan Tenorio*. No es ya el pecador que ha de ser a la postre aleccionadamente condenado al averno (como en Tirso de Molina) o redimido de su satanismo por un amor cuya llama arde más allá de la muerte (como en Zorrilla), sino una figura que, a través del sentimental lirismo de sus memorias, alimenta con melancólica delectación un tradicionalismo católico estetizado por completo. El atractivo erótico de la joven postulanta está arropado ahí por la aparente armonía que reina entre el

inconventionalidad) Ortega y Gasset y, en relación a Francia, ha mostrado, con consideraciones críticas distintas, Pierre Bourdieu. Vid. Ortega y Gasset, 2005: 847-850 ; Bourdieu, 1979: 29-67.

¹⁶ Pero la definición del arte como “finalidad sin fin” está también a la raíz de la tesis de Schopenhauer según la cual la experiencia artística es una contemplación desinteresada que suspende temporalmente, obrando como bálsamo lenitivo, la desasosegada actividad de una voluntad que no encuentra satisfacción definitiva con la culminación de ningún deseo. Vid. Schopenhauer, 1977: 252-256.

¹⁷ “Por entre el temible reino de las fuerzas y del sagrado reino de las leyes, el afán de educación estética va erigiendo calladamente un jubiloso tercer reino del juego y la ilusión, dentro del cual redime al hombre de todas las cadenas que le atan y le libera de todo lo que entraña imposición, ya sea física o moral” (Schiller, 2006: 120). “En el Estado estético todo es –también el instrumento servil– un ciudadano libre, que tiene los mismos derechos que lo más noble, y la inteligencia, que con violencia somete bajo sus fines a la paciente masa, ha de pedir a esta ahí su aprobación. En ese reino de la ilusión estética se cumple así pues el ideal de la igualdad” (ibidem: 122-123).

¹⁸ Sobre la final contención de este ideal estético respecto a la vida práctica, véase también, con otras connotaciones, Habermas, 1985: 59-64, esp. 63-64.

¹⁹ En Baudelaire mismo confluyen en realidad, como crítico cultural y como poeta, ambas posibilidades. En relación a su idea del dandismo en cuanto distintivo cultivo, al margen de las leyes, de la idea de belleza en la propia persona, véase Baudelaire, 1976: 683-724 (esp. 709-712). Hermann Schmitz ha visto anticipado el dandismo de Baudelaire en la ironía romántica de Friedrich Schlegel, y destacado similitudes entre la posición de ambos y la idea nietzscheana de “espíritu libre” (Schmitz, 2010: 111-126). Pero las consecuencias (“filosófico-terapéuticas”) que Schmitz extrae de ello no son pertinentes para nuestro asunto.

²⁰ La dicotomía trazada por Kierkegaard puede ser retomada dentro de posturas más o menos antikantianas, pero que se distancian también de toda concepción de la ética como “arte del buen vivir”, arte a cuya lúdica orientación (juzgada de nuevo como consustancial a lo artístico) oponen la dramática “seriedad” de las estrictas cuestiones morales. Como singular ejemplo de ello, véase Böhme, 2008: 52-58.

lujo eclesiástico, la languidez de la nobleza devota y el plácido paisaje circundante; las consecuencias trágicas del intento de seducción son símbolo de la fatalidad de un momento bello que resulta exaltado por su propia fugacidad.

En su posterior obra enfiló Valle Inclán, como harto es sabido, otra vía, de mayor implicación social. Pero una definición del arte centrada en su autonomía no es incompatible, en cualquier caso, con la aperccepción de los repetidos y patentes compromisos políticos de los artistas, de la cosmovisión de estos y de la intención admonitoria de sus creaciones. Un radicalizado esteticismo, que proscibiera en absoluto que esos factores cumplan una función en una obra, arrojaría en efecto al tártaro de lo no artístico o de lo deficientemente artístico al menos una buena parte de nuestro canon literario. En su modalidad más coherente y sutil, la defensa de la autonomía artística supone por ello simplemente i) que tales factores son accesorios o incidentales respecto a la obra de arte misma, cuya artisticidad estaría determinada por propiedades intrínsecas de otro orden; ii) o que tales factores no son accesorios (pues acaso son capitales elementos de una correspondiente estructura dramática) pero su valor no se deriva de su legitimidad moral, sino de su contribución concreta a la propia configuración estética de la obra en conjunto. La autonomía del arte no implicaría entonces sin más ausencia de contenidos políticos y morales, sino supe-ditación de esos contenidos a una forma. Dada, por ejemplo, la crucial importancia de conflictos o dilemas normativos en tantas tragedias, esta segunda defensa de la autonomía artística posee mucha mayor plausibilidad que la primera. Según ambos criterios, sea como fuere, una novela, un relato o una obra de teatro bien podrían poseer un destacado valor moral (en absoluto o para una particular comunidad de lectores), pero ese valor no estaría comprendido en su valor literario.

Si se adopta la perspectiva de la recepción de la obra, estas mismas cuestiones se plantean en modificados términos. Aun cuando la “ciencia literaria” tienda hoy a ampliar su área de competencia y (como modalidad de “ciencia cultural”) no sólo preste atención a las “belles lettres”, y aun cuando el canon literario del pasado pueda ser contemplado distanciadamente como una contingencia histórica, lo cierto es que el ámbito de la literatura no ha dejado de definirse (con esa denominación, al menos desde finales del siglo XVIII) en términos evaluativos (tanto en relación a otros ámbitos sin “valor literario”, cuanto intramuros, en una escala del valor literario)²¹.

²¹ Ciertamente es ésta una cuestión que suscita polémicas de otro orden, pero –por razones en las que enseguida ahondaremos– aquí vamos a dar por supuesto que la literatura se constituye en un marco valorativo. Por contingente y revisable que sea, el canon literario –y la pervivencia de los clásicos– se funda en la estimación de que se debe volver a leer ciertas obras. (Peter Lamarque ha subrayado este hecho –sin extraer de ello tal vez todas las consecuencias debidas– en Lamarque, 2009: 260 y 263). Los intentos de fundar una crítica “científica” (véase, p. ej., Frye, 1957: 16) o de separar la ciencia de la literatura de la crítica literaria (vid. Alonso, 1989: 337-338) no son enteramente consecuentes: no pudiendo renunciar a una delimitación de su objeto de estudio, tienen parte en la valoración comprendida en la propia delimitación de lo literario. En el otro extremo, no es menos cuestionable la posición que tras ratificar plenamente el carácter valorativo de la definición de lo literario concluye, en razón de la volatilidad de los valores, que la literatura es (como objeto de estudio) una realidad ilusoria ella misma, dotada sólo de una sustantividad “ideológica”. Vid. Eagleton, 1996: 9-14, 171 y ss. A pesar de la indudable agudeza de Eagleton en otros puntos, la mórbida correlación que entonces establecía entre valores e “ideologías” incurría en la misma difusión lógica que él reprochaba a tantas teorías literarias. La demarcación de la ciencia –frente a la pseudociencia, o la metafísica– o de la filosofía –frente al mito, a la elucubración disparatada o a la teología– no es menos valorativa en cualquier caso, aunque lo es sin duda de otro modo, que la demarcación de lo literario. Posteriormente Eagleton ha atribuido al fenómeno literario después de todo un objetivo, aun si evaluativo y difuso, conjunto de “rasgos de familia”, alguno de los cuales poseería genuino rango moral (no ya meramente ideológico). Vid. Eagleton, 2012: 25 y ss.

Identificar sencillamente ficción y literatura es un expediente que evita algunos problemas, pero genera otros. Según una tesis avalada por Gérard Genette, muy diversas manifestaciones de prosa no ficcional estarían en verdad integradas en el dominio literario en virtud de pautas evaluativas (“condicionales”), que atienden de algún modo a la calidad de su forma (a su dimensión “remática”) (Genette, 2004: 91-118 y 223-236). La ficción misma sería, sin embargo, “constitutivamente” literaria, con independencia del juicio crítico del lector o espectador. Mientras que la literariedad de la poesía estaría implicada en la función poética (y dejamos aquí a un lado la controvertible especificación de la misma), la literariedad de la ficción sería inherente a su simple ficcionalidad. Mas lo cierto es que existen ficciones de todo tipo a las que resulta extravagante calificar de literarias: textos publicitarios, “Gedankenspiele” en contextos argumentativos, las apelaciones y amenazas de los juegos infantiles de roles, las fantasmagorías carnavalescas, las fantasías de los juegos eróticos, acaso obras imaginativas ínfimas... Imaginemos, no obstante, que se estipulara en todos estos casos la literariedad correspondiente: ello tal vez nos ahorraría algunas ociosas disputas taxonómicas, pero no nos permitiría con todo considerar sin más la literariedad como una cualidad exenta de grados. Los procesos de evaluación están asociados históricamente a la institucionalización de lo literario. No sólo es así que la inicial selección editorial misma, y en su caso las reediciones de una obra, comporta un enaltecimiento que “sobrepotege” el requisito de una actitud cooperativa por parte del lector, la cual compromete a éste a buscar sentido en el conjunto de lo leído y una atinente función en cada uno de sus elementos²². Todo libro científico, filosófico o literario está ligado fuera de esto a la pretensión de que *merece la pena* leerlo: el lector no sólo ha de rastrear sentido, sino razones de merecimiento. Y en el caso del libro literario la cooperación exigida al lector comprende una apreciación *específica* de esa dignificación²³. Ciertamente no debemos esperar que esta especificidad fije deslindes precisos. Las fronteras entre lo literario y lo no literario son irremediablemente difusas y ponderable motivo de disenso. Pero la adscripción de la mayor parte del territorio respectivo es menos controvertible en la práctica²⁴.

²² Esta “hiperprotección” de la cooperación del lector fue puesta de relieve ya por Mary-Louise Pratt (Pratt, 1977: 215). Esto no implica, naturalmente, que el lector no pueda aceptar al fin que el sentido de una obra dada esté enlazado con una manifestación de falta de sentido, como acontece en tantas obras de las vanguardias literarias, en muchos relatos de Millás, en el primer Buñuel o en algunas desasossegantes películas de Michael Haneke.

²³ La holgura del concepto de literatura prevaleciente en el ámbito de influencia de *l'analyse du discours*, el *New Historicism* o los *Cultural Studies* (holgura que en algunos lugares va estrechamente emparejada con una creciente difusión de las competencias de los expertos universitarios en el área correspondiente) tampoco ha logrado anular lo que ha sido llamado un uso “enfático” de tal concepto: con harta frecuencia se restituye a este en dicho ámbito, de un modo u otro, una escala de valor con la que se mide, p.ej., el “potencial subversivo” de obras particulares o su estimable significación como muestras de “contra-discurso” (véase en relación a este punto Winko/ Jannidis/ Lauer 2006: 123-154). Ello refleja una paradójica postura: siendo así que la suspensión de todo canon no solo cancela tendencialmente la especificidad de los escritos literarios, sino también la circunscripción de la propia pericia del distanciado nuevo tipo de estudioso de la literatura, este al fin (justificando en cierto modo la singularidad de su disciplina académica frente a otras afines, centradas en el análisis de documentos escritos, sin otra restricción) propende a reintroducir, con más o menos ambages, peritaciones evaluativas.

²⁴ Otra cosa es que la literatura como institución esté abierta a otros ámbitos, que puede acoger en su seno. El reconocido autor que encaja, p. ej., parte de un artículo de Wikipedia dentro de una de sus novelas puede modificar la naturaleza del texto original del que así se apropia. En el arte esta peculiar transubstanciación es al menos desde Duchamp moneda corriente, y cualquier visitante de la *documenta* en Kassel o de la *Bienal* de Venecia puede comprobar su viva actualidad.

La singularidad del hecho literario invita así a una fundamental primera enmienda de la posición kantiana antes reseñada, en cuanto la constitución de ese hecho en sí requiere categorías valorativas. Es esencial a la delimitación institucional de la ficción literaria una crítica estimativa, pero la cuestión ahora es sólo si el núcleo esencial de ésta se encuentra exento de consideraciones morales y es a su vez (o habría de serlo) puramente “remático”, estando confinado al fin en aquello que de “dicción” (o “función poética”) contendría después de todo la “ficción”²⁵. El punto de debate no es si una eminente obra literaria de ficción (pues a este tipo de obra nos vamos a restringir) puede o no, en algún sentido, ser moralmente deplorable o elogiable, ni si ofrece al filósofo moral, al historiador social o al jurista un iluminativo punto de referencia, ni si un tema convencional de relevancia moral está formalmente engranado en su estructura dramática (el asesinato por celos, la ambición desmedida, la ciega vanidad...). El punto de debate es, de momento, si cabe que su rango literario (con la diferenciada evaluación que ello conlleva) se configure al margen de toda modalidad de apreciación moral, y si las propias expectativas que van ligadas a la presuposición de ese rango no envuelven entonces por parte del lector-intérprete una atención principal a aspectos morales de la obra dada²⁶. Si consideramos la literariedad de una obra de ficción como una cualidad distintiva de su rango estético (la lindeza de la edición correspondiente o el encanto de su campaña de promoción no poseerían la especificidad pertinente), es obvio que ello impugnaría el tipo de autonomía que Kant asignaba a dicho rango.

§2.1. La abertura a la crítica, inherente a la literatura como institución, es de todos modos común a otros muchos planos comunicativos donde la audiencia renuncia al turno de voz propio del diálogo o del debate: así como el oyente acepta mediante una indiciada conformidad inicial que el narrador de una anécdota se adueñe de la palabra hasta concluir su relato, así también el lector implícitamente se hace cargo de su posición receptiva al abrir las páginas de una novela. En ambos casos la iniciativa comunicativa misma compromete al narrador, autor o editor a ofrecer algo que merezca la pena leer o escuchar. Y por eso justamente el lector u oyente tiene al cabo la potestad de confirmar o poner en cuestión ese merecimiento. La asimetría comunicativa, que fuerza al silencio a la audiencia, confiere a ésta de forma cuasi

²⁵ Los criterios del canon vigente, y el empeño mismo de fijar un corpus canónico, dan lugar a muy justificadas controversias. Pero en éstas se manifiesta un conflicto evaluativo en el seno de la propia crítica: las posiciones más heterodoxas defendidas ahí están lejos de patrocinar una crítica “libre de valores”. En relación a los compromisos evaluativos de la crítica, Patricia Waugh ofrece un claro —bien que aporético— resumen del estado de la cuestión en Waugh, 2006: 70-81.

Por lo demás una descripción de la situación y acción de los hombres que (más allá del dominio artístico-literario) prescindiera de términos valorativos sería una paupérrima descripción: en el mundo por ella descrito no habría comentarios crueles, actitudes egoístas, sobremesas entretenidas, buenas noticias, situaciones desesperadas, cielos amenazantes o lugares apacibles. En relación a algunos malentendidos en que se basa un metódico “neutralismo” ontológico, véase Putnam, 1992: 80-107. Pero esta es cuestión ya de otro calado.

²⁶ En el supuesto de que la literariedad estuviera al cabo codefinida por estos aspectos, habríamos de preguntarnos aún si la manifestación narrativo-literaria de los mismos les otorga un especial atributo, o si no se diferencian en absoluto (más allá del ropaje formal de su presentación) de los aspectos morales considerados en un ensayo. Obsérvese que en tal caso una final diferenciación de la significación moral del discurso ficcional frente a la del ensayo habría de comportar a la par una diferenciación de la posible literariedad de ambos. La literariedad del ensayo estaría definida acaso sólo por la calidad del estilo (lo que podríamos llamar la “belleza del lenguaje”, su “dicción”), mientras que la literariedad de una novela, un relato o una pieza teatral no podría ser fijada sólo mediante ese criterio, y acaso incluso sería definible prescindiendo de él.

compensatoria el derecho a evaluar lo que ha oído o leído. En cierta manera este derecho contrapesa su supeditación preliminar y su disposición expectante: dado que, bajo un tácito acuerdo, se confiaba en que la disposición a prestar atención fuera recompensada de algún modo en el curso mismo de esa atención, concluida la historia el auditorio está llamado a emitir un juicio (Pratt, 1977: 100-116). A la obligación asumida de escuchar o leer hasta el fin corresponde así la atribución de juzgar si las expectativas despertadas han sido cumplidas²⁷. Ahora bien, para emitir ese juicio la audiencia (lectora u oyente) ha de adoptar primero una actitud cooperativa. Presentar una obra de ficción a un público presupone una relevancia especial: con la narración no se anticipa una respuesta informativa a una posible pregunta con la que se cuenta (como cuando referimos a los visiblemente inquietos amigos o familiares de alguien esperado una historia que explica su demora), sino que se sostiene de forma implícita que la historia merece en sí ser narrada. Mary Louise Pratt destacó hace ya largo tiempo que la aplicación de esta máxima en el marco de la relación entre autor y lector requiere de éste una colaboración análoga en cierto modo a la que espera un hablante cuando cuenta a otros en la vida diaria unos sucesos problemáticos, sorprendentes o curiosos que no son meramente relevantes dada una necesidad informativa a cuyas potenciales inquisiciones se anticipara, sino que son “tellable”, dignos de ser contados, (y guardan aún por ello cierta oscuridad acerca de su significado): el autor/narrador espera ahí (y ello es, dijérase, un rasgo constitutivo de este tipo de comunicación) la colaboración de su público en la interpretación de lo narrado (Pratt, 1977: 140).

Cuando Saavedra Fajardo escribe a comienzos del siglo XVII su *República literaria* concibe con ella una sátira convencionalmente escéptica contra las ciencias, las letras y las artes en la era de la imprenta (Saavedra Fajardo, 1973). Lo que somete ahí a consideración crítica es si el creciente volumen de publicaciones merece en verdad la atención del lector, y si los autores que convidan con la edición de sus obras a la lectura están legitimados. En su *Los eruditos a la violeta* acometía Cadalso aún, en análogo lato sensu, contra los “hombres ineptos” que pretenden entrar en la “república literaria” y “que fundan su pretensión en cierto aparato artificioso de literatura” (Cadalso, 1972: 49). El imperativo de la crítica —“la policía de la república literaria”, según Cadalso (ibidem: 129)— dado por supuesto tanto por el autor barroco como el ilustrado se renueva cuando el ámbito de lo literario va adquiriendo la restricción que hoy nos es familiar: restricción incipiente en Jovellanos, bien que ligada en él al “arte del buen hablar” y al “fino discernimiento” (Jovellanos, 1987: 206-219), y ya patente por ejemplo en el romántico Larra (Larra, 1959: 158-169). La relevante intuición que Pratt destaca, y que concede a la función crítica un puesto central en la institución de la ficción literaria, sirve a la par de adecuada enmienda a una concepción de la crítica como severo alguacil que se remonta también a aquellas raíces barrocas. El lector opinante debe ahora ser visto, antes bien, como participante en un potencial diálogo abierto, en el cual se busca *sentido en*, y no *el sentido de*, un acaecimiento y la narración de ese acaecimiento²⁸. *Sentido*, así entendido, no es algo arbitrario, pero

²⁷ Esta es, por cierto, una relación entre el lector y el autor o editor adicional a la que el lector simula entablar con el narrador ficcional.

²⁸ En cierta medida esto guarda correspondencia con otra definición que Roland Barthes, comentando el teatro de Brecht, dio de la literatura: «message de la signification des choses, et non de leur sens (j’entends toujours signification comme procès qui produit le sens, et non ce sens lui-même)» (Barthes, 1964: 269).

tampoco definitivo, pues su constitución está supeditada a la variable dirección conversacional que ese diálogo tome y no implica una respuesta, sino un planteamiento.

La elegante obra de Pratt hacía en cualquier caso agua por dos vías: no tomaba en la debida consideración la peculiaridad de lo ficcional, y finalmente sobreacentuaba el valor de la intencionalidad autorial en las obras de ficción. Pratt no tuvo además en cuenta que la colaboración del lector por ella destacada abarca una dimensión moral. Esta puede ser bastante simple. El primer capítulo de *Corazón tan blanco*, la conocida novela de Javier Marías, describe desde una perspectiva inusual la inmediata reacción de las distintas figuras presentes tras el inesperado y sangriento suicidio de una joven en el cuarto de baño de la casa paterna durante una concurrida comida. Paralizado por el estruendo del disparo, el padre no sabe qué hacer con el pedazo de carne que estaba masticando, y que mueve indeciso de un lado a otro de la boca un largo rato. Cuando al fin constata la tragedia, cierra en primer lugar un grifo abierto y tapa decorosamente con su propia servilleta el sujetador que la hija, antes de encañonarse el pecho, se había quitado. El seno ahora destrozado no impide aún que la visión del otro intacto seno desnudo ocasione cierta molesta turbación en el progenitor. La consternación de otros personajes en esos momentos muestra otros grados y matices de inoportunidad: la hermana, sin asegurarse antes de que toda ayuda ya es inútil, seca con su toalla las lágrimas de la difunta, vertidas poco antes de apretar el gatillo; el invitado médico que, por intempestiva discreción, no se resuelve a traspasar el umbral del baño, se alisa fugazmente el pelo al verse reflejado en el espejo salpicado de sangre; el hermano menor agarra los faldones de la chaqueta del padre cuando éste vomita, con gesto menos auxiliador que de búsqueda de auxilio; el ufano chico de la tienda, que percibe que algo muy grave ha pasado, silba ahora para calmar su sobresalto y, tal vez, se zampa poco después a escondidas un trozo de la tarta olvidada, apurando la copa de vino de una de las comensales que han abandonado el comedor; la doncella, quien no sabe al inicio qué ocurre, pero sí que algo ocurre, no interrumpe su rutina laboral y después, cuando entrevé lo sucedido, fija la atención en el fuerte perfume que deja a su paso el hermano mayor o el esposo de la muerta, ambos recién llegados.

Como en tantas otras novelas, las correspondientes páginas (cuya sutileza en este resumen, naturalmente, se difumina) son iluminativas al tiempo que opacas: el punto de vista de la selección narrativa resulta en algún sentido perspicaz, pero no ofrece la clave de esa perspicacia misma. El resultado es una sucesión de peculiares huecos significativos. El lector es convocado así a juzgar muy diferenciadamente sobre la modalidad moral de lo que ahí acontece: ha de considerar, por ejemplo, la posibilidad de que el padre sea alguien obsesionado en exceso por las convenciones sociales, pero también debe tener en cuenta la dificultad de hacerse a la idea de la muerte inesperada de un ser próximo, y que las interiorizadas conductas convencionales alivian con su automatismo la carga de la deliberación. Ya más en general, y para cada una de las figuras mencionadas, ha de estimar si los detalles que proporciona el ángulo de visión del narrador revelan tras la estupefacción común impulsos más centrales o desafecto; o si la presentación de esos detalles destaca antes bien su insignificancia última, y los reduce a signos del desconcierto; o si ellos acaso son significativos, pero en el algo desilusionador sentido de que hacen ver que la tragedia mortal, ya desde un comienzo, sólo es una interpolación en el ritmo vital de los testigos de la tragedia. Lo que resulta notable en este punto es que la lectura misma de la novela compromete al lector a ponderar estas y otras alternativas, con independencia de la

interpretación que al cabo pueda patrocinar, o de toda postrera indecisión interpretativa: una adecuada lectura entraña aquí en cualquier caso estimaciones de semejante tenor. A la postre al lector le faltarán elementos de juicio para formarse una fundada opinión sobre las reacciones ante aquel suicidio. Pero la tensión así preludiada es fundamental al relato y da arranque a un suspense continuado. En *Corazón tan blanco* el dramático inicio (enmarcado de inmediato en las inquietudes del narrador ante su inminente boda y ligado temáticamente luego, mediante la selección narrativa de varios otros sucesos imaginarios, a la obnubilación sentimental, a la sexualidad perturbadora y al crimen por amor) compromete al lector desde un comienzo a inquirir en los hechos del relato responsabilidades y culpas, y a existimar luego si estas, una vez constatada la condición analéptica del episodio inaugural y su lejanía, se atenúan con el paso del tiempo. La detenida rememoración de algunas escenas del Macbeth shakesperiano (entre otros sutiles factores) refuerza aún más la necesidad de contemplar la narración de los acontecimientos como interpelación al lector, quien se halla envuelto así en una abierta exploración de flaquezas y delitos, y de las posibles condiciones de su disculpa o remisión.

§3. Ahora bien, ¿puede la dimensión moral de lo literario ir más allá de esta forma de regulada cooperación por parte del lector? Pienso que sí, pero algunas de las más atrevidas y sagaces críticas dirigidas en esta dirección a partir de los años ochenta contra la autonomía artística de lo literario incurren en errores metódicos de los que debemos prevenirnos a toda costa. Para el enjuiciamiento moral de un acto hemos de tener en cuenta su intencionalidad. Para una interpretación que haga alto en la dimensión moral de una obra ficcional la intención autorial resulta sin embargo mucho menos relevante. Ello es así incluso en obras dotadas de un componente apologético o satirizante. El panegírico de la honra y la modulación sexual de la misma podía ser mucho más importante para Calderón de la Barca o, incluso, Lope de Vega de lo que lo es para los más adictos intérpretes de sus piezas teatrales. Y los fines recreativos y satíricos de *El Buscón* o el *Quijote* no alumbran cuanto menos todas las facetas interesantes de esas narraciones. Toda interpretación expresamente moral que destaque la intencionalidad autorial (aun cuando se ligue de forma sutil a la problemática entelequia del “implied author”) propende a una cierta visión edificante o educativa de la literatura y suele juzgarla en atención a su “buena o mala influencia” o su capacidad de “formación del carácter”²⁹. Por consecuencia, una evaluación crítica en esta línea puede contemplar expresa o tácitamente (en coherencia con su peculiar intencionalismo) la producción literaria a través de la sumaria clave de la “responsabilidad” de la obra misma (y no simplemente de la responsabilidad de sus figuras, dentro de la historia ficcional) (Booth, 1988). En su acepción moral el concepto de responsabilidad se halla en primer lugar enlazado al concepto de libre albedrío, y está a la base de toda atribución de culpa. Pero ésta no es sin duda la correlación central para la perspectiva crítico-literaria mencionada. Para la evaluación moral de tal perspectiva la simple conculcación de preceptos corrientes no es tampoco el punto central; lo capital a sus ojos son las posibles consecuencias del acto creativo. En este sentido no se funda, pues, en una ética de la convicción, sino, justamente, en

²⁹ Wayne Booth ha hablado en tal sentido del “ethical power” de una obra. Véase Booth, 2005: 23-35. Con una orientación muy parecida, véase también Gregory, 2005: 37-61.

una ética de la responsabilidad: una ética consecuencialista³⁰. Las consecuencias de la lectura de novelas son, sin embargo, bastante imprevisibles en el público adulto, y en cualquier caso tan impertinentes o difusas para el juicio crítico como lo son las eventuales consecuencias de leer la *Óptica* de Newton o unos párrafos de la Constitución española para la apreciación de ambos textos dentro de sus respectivos ámbitos específicos. De otro modo el juicio crítico sobre un texto o bien se regiría, contradiciendo su propia pretensión racional, por el positivo o negativo efecto ocasional de la lectura del texto sobre quien articula ese juicio, o estaría supeditado a derivaciones sociales demasiado contingentes. Dijérase que la falacia en la cual este singular consecuencialismo incurre es resultado de la confusión de dos dimensiones interpretativas por completo dispares. Pues si alguien, sin motivos de peso, toma las de Villadiego dejando a sus hijos a su suerte, al censurar tal acción en consideración a las negativas consecuencias que de ahí se derivan para los niños interpretamos con ello el significado de la acción misma como acción cruel, quebrantamiento del deber de asistencia o abandono de familia. En este caso apreciando sus efectos entendemos en apropiado modo la significación de unos actos. Pero si censuramos la última novela de Javier Marías por las supuestas consecuencias perniciosas de su lectura, esa fundamentación de la recusación no comprende en sí una interpretación textual, y no es por lo tanto una crítica intrínseca. Parar la consideración en esas consecuencias no esclarece un posible sentido del texto. Por lo demás la consciente actitud del escritor en este punto es también insubstancial: Juan Benet podía alentar una visión contrapuesta a la de Günther Grass en lo que atañe a la responsabilidad social que ha de asumir un literato (sobre tal extremo mantuvieron ambos en su día una viva discusión en Madrid): resulta dudoso que ello represente un hecho enjundioso para una apropiada evaluación de la correspondiente obra escrita. En cualquier caso, mientras que la intencionalidad es esencial para la interpretación moral de un acto simple (como asesinato u homicidio, acción cándida o taimada, torpe o engañosa), no lo es (o al menos no en el mismo grado) para la interpretación de una obra literaria (si hacemos abstracción de la pura y preliminar intención ficcional).

§3.1. Más compleja y penetrante es la posición que Martha Nussbaum ha venido defendiendo desde hace más de veinticinco años en diversos de sus trabajos (Nussbaum, 1990 y 1995). Nussbaum, muy afín a un modelo de ética clásica (pero no socrático-platónico) y adversa a todo deontologismo rudo, no patrocina una literatura edificante y no centra su atención en las responsabilidades del autor, sino que pretende destacar en la literatura en sí una fuente de conocimiento moral que se nutre de la propia cualidad literaria: las intuiciones morales de una novela se articularían mediante la forma correspondiente, al tiempo que el mérito literario de la obra resultaría de la concatenación de contenido y forma. La literatura nos franquearía orientativas verdades sobre la vida; y éstas serían verdades que sólo en el lenguaje narrativo de la ficción podrían ser adecuadamente enunciadas. Dos son las tesis fundamentales que Nussbaum enlaza con esto: a) Que en la ficción literaria existe una correlación íntima entre forma y contenido, de suerte que cierta modalidad estilística está ajus-

³⁰ La contraposición en Max Weber de “*Gesinnungsethik*” y “*Verantwortungsethik*” estaba desde luego, como es bien sabido, impregnada (a pesar de la efervescente elocuencia weberiana en este punto) de escepticismo moral (Weber, 1988: 396-450). Pero el núcleo de su intuición está presente en teorías éticas exentas por completo de un escepticismo semejante. Véase como ejemplo Apel, 1988: *passim*.

tada a ciertos contenidos, y no cabe modificar tal modalidad sin alterar el contenido dado³¹ (el estilo, en fin, comprendería ahí en sí una fuerza enunciativa que no halla equiparable equivalencia en textos no narrativos). b) Que hay intelecciones morales que sólo a través del lenguaje narrativo de la ficción pueden desplegarse de manera cabal³². Este segundo punto es ligado por Nussbaum al abierto aristotelismo que ella patrocina. Las novelas (de su predilección) harían posible acceder a intuiciones morales que sirven de enmienda, de uno u otro modo, a una rígida prescripción normativa. De las intuiciones que Nussbaum destaca, consideraremos con algún detalle aquí sólo dos³³. Aun cuando todas poseen un núcleo atinado, los comentarios que a ellas Nussbaum adjunta plantean problemas hermenéuticos y metaéticos de distinta índole, derivados de su ruda oposición a una moral de reglas³⁴.

³¹ En lo que atañe a la potencial relevancia moral de una obra literaria, Terry Eagleton hace extensiva esta correlación entre forma y contenido a la literatura en general. Vid. Eagleton, 2012: 46-47.

³² Los ejemplos de base narrativa de los filósofos carecerían de la variada trabazón absorbente que en las novelas invita a la participación sentimental del lector en un campo de interpretación abierto. Y esta experiencia lectora superaría por otra parte las limitaciones espaciales y temporales de nuestra propia breve vida y nos situaría en una característica posición autorreflexiva, demandando nuestra colaboración en la apreciación moral de los sucesos narrados desde una perspectiva más imparcial que la que adoptamos con frecuencia en la vida diaria: como el lector no estaría directamente envuelto en los sucesos ficcionales, su peculiar interés por los personajes (un interés figurado, al tiempo que bien sensible, e intrínseco a la lectura) sería en sí genuinamente altruista. Vid. Nussbaum, 1990: 45-49.

³³ Martha Nussbaum concede gran importancia también al “valor ético de las emociones”. La modalidad de ética neoaristotélica alentada por Nussbaum no se contrapone sólo a listas definitivas de preceptos generales, sino también al racionalismo moral de raíz kantiana y a su correspondiente formalismo. Frente a la imposibilidad programática y al consiguiente rigorismo racional que es patente en Kant, los argumentos esgrimidos por Nussbaum para enaltecer la importancia moral de las emociones resultan sin embargo contestables. Nussbaum afirma que las emociones son una peculiar forma de percepción. Ahora bien, todas las emociones intencionales comprenden creencias (como la propia Nussbaum se ocupa de subrayar —cfr. Nussbaum, 1995: 60-63—) y muchas de ellas deseos. Tener miedo de que A implica por ejemplo creer en la realidad o posibilidad de algo (de A mismo o, con igual frecuencia, de algo asociable a A) que estimamos poco deseable en algún grado. El primordial componente cognitivo del miedo está ligado a esa creencia y, por lo tanto, hasta aquí las emociones no tienen (contra lo que en algún momento parece sugerir también Nussbaum —vid. Nussbaum, 1995 (b): 61-104—) un valor cognitivo específico, y su racionalidad es subsidiaria de las creencias a ellas subyacentes. Cuando las consideramos inconvenientes, juzgamos que suponen una realidad inexistente, o que calculan mal las probabilidades de algo, o que reflejan una reacción comparativamente desproporcionada (de euforia extrema o angustia suma, p.ej.) ante la escasa probabilidad de que algo suceda. Por lo demás abrigar ciertas emociones o sentimientos puede ser tanto moralmente reprochable (el odio, la envidia...) como loable (la compasión, la clemencia...). Pero la sola emoción en sí, aunque tiene una cierta implicación judicativa, de condena o de reconocimiento, y aunque puede muy bien ser la reacción debida (la sincera compunción por una grave falta propia, la condolencia con el amigo abatido), no representa la última instancia moral: ciertos odios o aversiones son tal vez disculpables, si no conducen a actos ciegos, y nuestra compasión debe ser al cabo equitativa, y no arbitraria e inclinada hacia las personas inadecuadas. Ahora bien, fuera de esto la emergencia de emociones puede en verdad desvelar deseos y actitudes particulares no inmediatamente patentes, así como el diferenciado matiz que estos poseen y, en relación con ello, la envidia que para el sujeto de la emoción algo tiene. Si la inminente llegada de Álvaro Mejía produce inesperada inquietud a Ana Ozores, ésta advierte de tal forma una faceta de su disposición hacia el provinciano galán de la que antes no era plenamente consciente. La múltiple y sutil significación de las emociones y de sus paradójicos enlaces es algo que las novelas (sobre todo las del gusto de Nussbaum) muestran con penetración especial. Y esa significación, sea la que fuere en cada caso, puede ser después de todo relevante (conforme a los propios parámetros kantianos) para una justa apreciación cuando resulte preciso armonizar intereses en principio opacos, que hayan de ser interpretados a la luz de las emociones despertadas, o cuando haya de fijarse un grado de responsabilidad o definirse la naturaleza de un conflicto.

³⁴ Véanse en relación a esta dimensión de su antikantismo la temprana crítica de Hilary Putnam en Putnam, 1990: 193-213. Aquí haremos abstracción también de los restringidos intereses literarios de Nussbaum, que aquí y allá la inducen a equiparar la significación moral de la literatura en absoluto con la compasada moral liberal ejemplificada en la obra de Henry James, o con el patriarcal sentimentalismo de Dickens. En relación a este punto, vid. Eagleton, 2012: 68.

i) *La inconmensurabilidad de las cosas valiosas*. Determinadas novelas pondrían de manifiesto que lo valioso de distintas cosas valiosas no posee a menudo una escala común y que, por tal razón, la obligada elección entre dos bienes inconmensurables puede adquirir un cariz trágico: la plenitud del cumplimiento de uno no puede subsanar la pérdida del otro. La forma narrativa se opone por otra parte a una cuantificación atomizada de preferencias satisfechas y posibilita una valoración de la suerte de los personajes mediante una visión de conjunto que no es reducible a un cálculo de dichas e infortunios. La evaluación misma ha de tener base narrativa, y dada su peculiar estructuración no puede ser simplificada aplicando un parámetro numérico. Por eso mismo muchas novelas modernas, un poco en la estela de la tragedia clásica, ilustran de hecho intrincados y fatales conflictos de normas y valores que no pueden ser zanjados con decisiones plenamente felices: se ha de renunciar al cabo a un bien cuya privación es en cualquier caso mala en sí, o elegir el menos malo de dos males. El error moral de esos sujetos trágicos, de haberlo, no radica tal vez en la elección misma, sino en la falta de conciencia de que la decisión adoptada, sin ser injusta, es insuficiente y requiere algún esfuerzo de reparación por aquello que se pierde³⁵. Pero en otras obras de mérito la significación de conflictos de esta índole puede adquirir también una tonalidad muy distinta a la que Nussbaum destaca (por lo demás, la buena ficción narrativa no está constreñida, como es obvio, a representar dilemas ineluctables). En *Los enamoramientos*, la ya mencionada novela de Javier Marías, desempeña un importante papel intertextual la novelita de Balzac *Le colonel Chabert* (o mejor sería decir, una muy sesgada y parcial interpretación de la misma): de esa obra se recoge la antinomia moral que se produce entre el afectuoso y doloroso recuerdo de los fallecidos seres queridos (con los deberes conmemorativos que ello impone) y el extraordinario trastorno que su inesperada pervivencia podría ocasionar en múltiples circunstancias. El dilema en que están envueltos Chabert (a quien todos daban por muerto en el campo de batalla), y su propia mujer (quien, creyéndose viuda, se ha casado nuevamente y tiene dos hijos con su segundo marido), no puede tener una solución plenamente satisfactoria, aun cuando Chabert tome al fin y a la postre el acuerdo que le parece más razonable. En la novela de Javier Marías esta posible constelación fatal cumple, en efecto, una función capital. Sin embargo la historia no ejemplifica tanto aporías morales y la deficiencia fundamental de toda respuesta a ellas (como lo harían, según Nussbaum, las novelas de Henry James, y como lo hace, sin duda, la novelita de Balzac), cuanto los riesgos de aceptar que tales aporías sean irresolubles. La historia de Marías se teje alrededor de la dilemática situación de la voz narradora, que encuentra comprensibles dificultades para decidir cuál es la reacción adecuada tanto cuando abriga sólo una acusadora sospecha, como cuando luego las evidencias acerca del crimen central no disuelven ciertas relevantes incertidumbres. Pero la narración alcanza una complejidad especial al situar en primer plano la responsabilidad de la narradora misma, que tal vez no se enfrenta así a opciones imponderables y a la pura fatalidad, sino que en sus actos y reflexiones oscila peligrosa y sutilmente entre la deliberación prudente y justa, la parcialidad, la apatía y la cómoda suspensión del juicio. La novela no franquea una clave interpretativa en este aspecto, pero obliga al lector atento a una apreciación moral correspondiente: el lector no está forzado a un dictamen último, pero leer debidamente (en modo coope-

³⁵ Una intelección esta que, subraya Nussbaum, ya se hallaría en la tragedia ática y en Aristóteles. Vid. Nussbaum, 1986: 63 y ss. (en relación a Antígona) y 294 y ss. (en relación a la ética aristotélica)

rativo) esa novela implica en sí una disposición judicial. Leyéndola uno es llamado a enjuiciar no sólo las posibles circunstancias atenuantes de un oscuro crimen, y las posibles consecuencias nefastas que traería una delación, sino también la perpleja reacción ante él, así como la perspectiva misma de la narración homodiegética.

En *Corazón tan blanco*, la joven recién casada que se quita la vida cree hallarse a su vez ciertamente ante una aporía insuperable, la cual le impide optar entre permanecer junto a su enamorado marido o denunciar el asesinato que él ha cometido por amor, tal vez inducido por el expreso deseo de ella de que la víctima del crimen no estuviera interpuesta entre ambos (aun si dado a entender no tanto como un “yo deseo que no se interponga”, de objeto contingible, cuanto como un “yo desearía que no se hubiera interpuesto”, de objeto contrafáctico). La dramática ostensión del ya comentado acto suicida, como mudo gesto inculpatario (de sí misma y de su esposo) ante los presentes, sugiere de cualquier manera una última significativa indecisión en la fatal decisión de no decidirse por ninguna de aquellas dos alternativas (el pestillo de la puerta no estaba corrido; alguien la podría haber detenido). Ello invita desde el mismo arranque de la narración a valorar comparativamente la continencia crítica de quienes luego llegan a saber también lo que pasó, y a buscar una cohesión de naturaleza moral en el conjunto. Obsérvese que en ambas obras nos vemos ante una narración carente de finalidad edificante: el contenido moral de cada historia no se hace patente tanto en los juicios explícitos de la voz narrativa y de los personajes, o en la convencional calificación jurídica de sus actos, cuanto en el hecho de ser una historia que ha de ser leída desde la perspectiva de un juez moral, y ello por más que no se cierre el libro con un veredicto, o se juzgue después de todo que no hay al fin base para emitir un dictamen claro. Las dos historias están caracterizadas en cualquier caso por esa forma de apreciación que su propia configuración demanda.

ii) *La prioridad de la percepción de lo circunstancial*. Según Nussbaum, las novelas destacan la importancia moral de ser receptivos a las características principales de las situaciones precisas en las que estamos envueltos. La perspicacia para lo particular del caso es sin duda una esencial facultad judicial, que nos faculta enmendar y reformar en oportuno modo pautas morales demasiado generales³⁶. Así sucede cuando apreciamos la aparición de rasgos nuevos e imprevistos en una constelación moral dada, o fijamos la atención en las accidentales concatenaciones de esa constelación, o en la capital significación de las específicas personas envueltas en ella. La receptividad perspicaz restringe la generalidad de preceptos ya aceptados, haciendo así posibles reglas más adecuadas. Pero esto quiere decir que, por concreta que tal receptividad sea, su relevancia moral exige aún, en contra de lo que piensa Nussbaum (Nussbaum, 1990: 38-40, 66-75 y 165-167), un grado de universalización. Los particulares lazos sentimentales con seres cercanos (los únicos hijos que uno tiene, los únicos padres, la única pareja) determinan motivos justificados de conducta en muy singulares situaciones. Pero esa justificación misma se funda en una abstracción que atañe a una clase de situaciones y a los sentimientos que

³⁶ A juicio de Nussbaum, esto no sólo menoscaba la trascendencia de generales preceptos morales, sino también el ideal socrático y estoico de vida, que liga virtud, sabiduría y felicidad. De acuerdo con ese ideal al hombre sabio, verdaderamente virtuoso, no podría afectarle en rigor ninguna contrariedad. Pero de igual modo que una ley moral no puede anticipar inesperadas situaciones que aconsejen su corrección o restrinjan su validez, atenerse a un modelo dado de vida virtuosa —observa Nussbaum— no garantiza la felicidad, la cual puede ser trastornada por acontecimientos incontrolados, para hacer frente a los cuales no bastaría a menudo la aplicación de reglas aprendidas. Cfr. Nussbaum, 1990: 43-44; cfr. también ídem, 1986: 327-336 (en relación con los destinos de Príamo, Edipo y Agamenón). Esta es una faceta del asunto que no vamos sin embargo a examinar aquí.

atan a seres próximos en general. Podría objetarse a esto que si la misma estructura narrativa de la novela contiene una dimensión moral, entonces la tesis antiuniversalista de Nussbaum encuentra acaso cierto apoyo en lo que se ha llamado el particularismo de lo estético: esa cualidad (ya echada de ver por Kant) que impide que la aplicación de unas reglas referidas a la combinación de tipos de elementos garantice el éxito artístico del producto, o el mismo efecto artístico ya alcanzado en otra combinación análoga (Sibley, 2004: 132-133). Una conjunción de colores o de atributos de estilo, que ha procurado delicadeza o gracia a un cuadro, puede en verdad dar lugar en otro, al intentar derivar de ella un criterio, a muy dispares resultados. Borges se interesó mucho por unas pocas metáforas de universal recurrencia; metáforas patrón que suponen una similitud entre las estrellas y los ojos, el río y el tiempo, la vida y el sueño, las mujeres y las flores, el dormir y el morir, la batalla y el fuego. Y destacó con perspicuos ejemplos la abigarrada multitud de frutos que ha generado su uso poético: “cada vez que usamos el modelo, las variaciones son diferentes.” (Borges, 2001: 58). Las variopintas manifestaciones de modelos tan globales pueden ciertamente ser agrupadas dentro de estilos y corrientes: esto es, en clases mejor delimitadas. Pero por precisa que esa delimitación sea, si una obra es juzgada estéticamente valiosa no hay ningún criterio de su catalogación estilística que garantice que otra obra ajustada a ese mismo criterio posea el mismo valor estético. Un intento de repetir la caracterizada fórmula de una obra de mérito no obtendrá valor a través sólo de la mera repetición efectiva: en literatura y en arte cierto grado de repetición comporta incluso un demérito. Con todo, ello es secundario para el punto ahora discutido: la perspicacia moral que una obra literaria facilite ha de estar fundada en la consideración de generales atributos descriptivos dentro del específico ejemplo narrativo. Por específico y circunstancial que sea, el caso narrado sólo puede ganar relevancia moral en tanto es muestra de un tipo. Al percibir que María Dolz, la voz narradora en *Los enamoramientos*, se enfrenta a un difícil conflicto de conciencia, que justifica sus titubeos, percibimos que también se enfrentaría al mismo dilema todo sujeto envuelto en una situación que compartiera con la ahí descrita ciertas propiedades generales, y que ello, en ese supuesto, disculparía un modo de conducta similar³⁷. Sobre la compatibilidad entre el particularismo del mérito artístico y su posible dimensión moral hemos sin embargo de decir algo aún.

§4. Dentro del ámbito epistemológico, el llamado constructivismo kantiano se funda, por un lado, en esa suerte de activismo abductivo que prescribe al científico dirigirse a la naturaleza “no como un escolar que espera que se le indique todo lo que el profesor quiere, sino como un juez titular que conmina a los testigos a responder las preguntas que él les formula” (Kant, 1956: B XIII). Por otro lado, tal constructivismo se apoya ante todo en un acto sintético de la conciencia, al que antes hemos atribuido un armazón lingüístico e imaginativo. Kant niega a la ley moral a su vez una pura base empírica: ni se arriba a ella mediante inducciones extraídas de hechos sociales, históricos, biológicos o psicológicos, ni cabe subsumirla en la órbita técnico-práctica de las reglas de la habilidad (“Regel der Geschicklichkeit”) o de los consejos prudenciales (“Ratschläge der Klugheit”). Kant sostiene en este sentido que la ley moral es “a priori”, y que está asentada en una “voluntad pura”. Mas si podemos hablar de un constructivismo en la ética de Kant es ante todo por otra razón más sutil. El sujeto moral, en efecto, no actuaría impulsado por una ley,

³⁷ Como locus classicus en relación a esto, vid. Hare, 1984: 107-116.

sino por la representación (“*Vorstellung*”) de una ley (Kant, 1968: A 36), y tal representación requeriría la forma de abstracción imaginativa que ya hemos descrito: en cada caso él ha de regirse por máximas de las que, tras figurarse que dirijan en análogas circunstancias la conducta de otros, pueda desear su universal vigencia³⁸. Una moral cognitivista de cuño deontológico no puede sin embargo concentrarse sólo en las normas, sino que de algún modo está obligada a definir los conflictos de intereses que esas normas han de regular racionalmente. Dichos conflictos se perfilan en parte a través de parámetros convencionales dentro de unas coordenadas. Pero las fluctuaciones históricas dan lugar a nuevas constelaciones de conflictos que requieren nuevos esquemas de definición. Si, en los términos de un conocido neokantianismo de nuestros días, consideramos como acción debida aquella que es realizada en consideración igual a los intereses de todos, hemos de poder *percibir* cuáles son esos intereses y en qué modo se interfieren mutuamente. Si una norma adecuada es aquella que podría ser aceptada por todos tras considerar las consecuencias que su general aplicación tendría para cada uno, todos han de poder *reconocer* el alcance y significación de esas consecuencias³⁹. En la epistemología kantiana se conjugan el momento del descubrimiento (que Kant liga a una “*Rezeptivität*” de la conciencia) y el momento de la construcción (ligado en Kant a la acción sintético-cohesiva de una “*Spontaneität*” de la conciencia). El conocimiento que resulta de esa conjunción es para Kant ante todo la relación que guarda así el contenido de una representación con un *objeto*, el cual, aunque previo a cada individual percepción o creencia, no sería entonces una realidad constituida en absoluto al margen de esa estructura conjuntiva: “Objeto (...) es eso en cuyo concepto está unificada la diversidad de una intuición dada” (Kant, 1956: B 137). El constructivismo kantiano atañe a la constitución de objetos de experiencia dentro de la unidad de la conciencia a través de un acto productivo de la imaginación, como representación (prefigurativa y refigurativa) de posibilidades, y de un acto del entendimiento, que confiere unidad a esa representación (“*Vorstellung*”) en la forma conceptual de *un juicio*. Tal constructivismo no toma así pues en directa consideración la experiencia posible de sucesos entreverados, acontecimientos complejos o, en fin, historias, así como las funciones *narrativas* (figurativas y lingüísticas) que ligan su correlativa diversidad⁴⁰. Ahora bien, aun si cada historia contiene innumerables elementos ya sintetizados (actos y pensamientos, objetos, estados de cosas y eventos ordinarios, instituciones y prácticas, saberes acumulados, relatos antecedentes, etc.), su trama misma requiere un trámite sintético

³⁸ El cosmos del científico y sus leyes está configurado según Kant a la medida del hombre: es un mundus sensibilis, un posible objeto de experiencia. Pero Kant, bajo la influencia seguramente en esto de la teología de San Agustín, presuponia también un impenetrable mundus intelligibilis, sólo accesible a una divina “intuición intelectual”, situada fuera del tiempo, inmediata y no sujeta pues al proceso cohesivo de una síntesis. En el ámbito de la “metafísica de las costumbres”, en cambio, la ley moral (que la voluntad, por el antedicho procedimiento, en cierto modo se daría a sí misma, y no recibiría de otra fuente) tendría validez para todo ser racional sin distinción: no sería imperiosa (“*verbindlich*”) por ser mandamiento (“*Gebot*”) divino, sino que en todo caso sería mandamiento divino por ser imperiosa (cfr. Kant, 1956: B 847). La universalidad de la racionalidad moral es pues superior en este sentido a la de las pretensiones veritativas de la ciencia, que han de tener una base sensible. Pero una tal universalidad, bien que asociada a una forma de autolegislación de la voluntad, entraña una abstracción excesiva, plenamente ahistórica, en tanto pretende apoyarse en un oscuro enraizamiento de la ley moral en ese mismo estático mundus intelligibilis que era inaccesible a la experiencia empírica.

³⁹ En relación a esa acción y a la norma correlativa, vid. Habermas, 1991: 130 y 134.

⁴⁰ Esto se explica también por el hecho de que Kant permaneciera en este punto atado a la silogística de Aristóteles, que le servía de base ya para la clasificación de los juicios y la correspondiente tabla de categorías. Vid. Koch, 2004: 128-134.

adicional y no posee una sustancialidad constituida antes de toda acción diegética. En la contextura de una historia efectiva no hay en rigor un *ordo naturalis* previo a un *ordo artificialis*; ninguna pura *dispositio exenta* de *compositio*. El valor de cada singular elemento disposicional, en efecto, está supeditado ahí a su posición en una estructura compositiva. Siendo así que los intereses particulares que en una historia se desarrollan, entrecruzan y enfrentan se cuentan entre tales elementos, resulta claro que no están definidos al margen de la historia misma (o de una historia alternativa).

Dentro del sistema kantiano están ya previstos ciertos problemas que suscita la aplicación de normas: aquellos que atañen a la definición del tipo del caso y a la consiguiente elección de la norma oportuna. Ello requiere un uso especial del juicio reflexionante: dada, p. ej., la muerte violenta de un hombre causada por otro se ha de resolver, al aplicar normas aprobadas, si se trata de un accidente fortuito, un homicidio justificado, doloso o culposo, o un asesinato. Pero Kant, en su abstracción nomológica, pasó por alto otro tipo de dificultades: aquellas que concurren en situaciones que fuerzan a restringir o matizar *normativamente* la validez de una norma que, dada la singular situación o la evolución de las cosas, resulta ahora demasiado general y deja a un lado aspectos importantes. En esas circunstancias el problema no reside en elegir la norma oportuna dentro de una serie de normas legítimas, sino en delimitar o redefinir en adecuado modo (o acaso derogar) una o varias de esas normas, ponderando su respectivo rango ahí. Muchas de las críticas que despierta la filosofía moral de Kant se dirigen contra su severo abstraccionismo “ahistórico”⁴¹, y están sustentadas en la evidencia de que la adecuación de una norma depende de una contingente constelación temporal. Toda norma abstrae rasgos secundarios de distintas situaciones, de forma que éstas se convierten en muestras del tipo de situación al que la norma se aplica. Pero qué es secundario y qué es relevante en una situación, y qué grado de correspondiente abstracción normativa es adecuada, no es algo que esté fijado de una vez por todas. No hay duda de que las críticas a Kant en esta línea contienen un punto de acierto, bien que no tiene mucho sentido en este plano marcar una clara distinción entre la fundamentación de la norma y la adecuación de la norma: un cambio histórico que genera circunstancias ante las cuales una norma se torna en uno u otro grado inadecuada mina con ello los mismos fundamentos normativos⁴². Con todo, la debilidad de Kant que ahora nos interesa destacar no se localiza tanto en que no fijara la debida atención sobre las modificaciones contextuales que determinan la adecuación de las normas, cuanto en que no reparara en que el desarrollo de recursos imaginativo-conceptuales posibilita, a través de operaciones diegéticas, que se plasmen y concreten esas modificaciones mismas. La literatura de ficción es en verdad un reflejo de procesos sociales de evolución y adaptación normativa, pero entraña también en sí un especial acto de síntesis a través del cual toman forma esos procesos.

Haciendo abstracción de la principal teoría antihermenéutica que las envuelve y debilita, ciertas intuiciones de la llamada “*Wirkungsästhetik*” acerca de la esencia de la literatura podrían ganar a la luz de las precedentes reflexiones renovada significación. Si la “realidad formulada” (“*formulierte Realität*”) que el texto literario “reformula” (“*umfor-*

⁴¹ En la fundamentación del imperativo categórico, Kant propone justamente que imaginemos que la norma moral tenga la validez de una ley natural, y pretende por esta vía justificar la rigurosa obligación de no mentir. Pero si esta fuera en efecto una regla sin excepción alguna, su aplicación podría tener efectos trágicos, como en la ocasión en que la brutal policía de un gobierno tiránico quiere recabar información sobre el paradero de conciudadanos críticos. En relación a este punto y a su significación, véase Günther, 1988: 18.

⁴² Esto contradice la dicotomía entre fundamentación y adecuación (“*Angemessenheit*”) que se establece en Habermas, 1991: 139-142.

muliert”) representa un marco de normas y un repertorio convencional de ejemplos de aplicación de las mismas, se entiende bien que pueda resultar de ahí (aunque no siempre, contra lo que parecía creer Wolfgang Iser) una “reformulación (...) a través de la cual aparece en el mundo algo que antes no se encontraba en él” (Iser, 1994: 8)⁴³. A los textos ficcionales eminentes les cabría problematizar de este modo las condiciones de los conflictos morales “sacando a luz algo que, bien que condicionado por las normas vigentes, ya no puede a la par ser recogido en ellas” (Iser, 1994: 12). Si un interesante texto ficcional no es entonces mero documento del espíritu de los tiempos o reflejo de una mentalidad determinada, y si no puede ser reducido a un “mensaje” convencional o a una oculta idea matriz, ello es tal vez porque no esconde *un* definido sentido moral, no está ligado a una clara prescripción, sino que plantea como problema la necesidad de una redefinición o ajuste de las coordenadas normativas mismas, o de un paradigma moral en absoluto. *La Regenta* emplazaba así al lector, con su creación imaginaria, a reconsiderar el alcance respectivo del deber de fidelidad y del derecho de emancipación, y a resituar o relajar la atribución individual de culpa en razón de la propia manquedad de los predominantes códigos morales retratados⁴⁴. En *Los enamoramientos* se alude a dos paradigmas morales opuestos, ejemplificados en la obrita ya mencionada de Balzac y en *Los tres mosqueteros* de Dumas, y se pinta un complejo enredo que no encaja al fin en ninguno de ambos: si en la historia de Balzac la conjunción de unas circunstancias extraordinarias y de una cierta simplicidad moral de los personajes centrales desemboca en una fatalidad (muy en el sentido de Nussbaum), en el caso de Dumas se despliega un incuestionado paradigma moral que autoriza frente a Anne de Breuil (la malvada Milady de esa agitada historia) una severidad implacable, a la par que absuelve o pasa por alto la furia homicida de su propio marido y juez. Como ya hemos comentado, en la historia central de la obra de Marías el elemento trágico posee en cambio una embarazosa indefinición para el lector prudente, quien no puede estar seguro de su inexorabilidad, al tiempo que encontrará difícil tanto una atribución taxativa de culpas como una definitiva indulgencia. Pero el punto capital es otro. En nuestras deliberaciones morales aplicamos intuitivamente principios en distintos momentos a situaciones que consideramos del mismo tipo. Las situaciones son en algún aspecto disímiles, pero no en aquellos relevantes para la correspondiente deliberación moral. Un conflicto normativo surge cuando los relevantes aspectos que fijan el tipo de la situación difieren según dos normas aceptadas que pueden venir al caso, o cuando la simplificación tipológica en la aplicación de una norma pasa por alto aspectos o consecuencias estimables. Desde un punto de vista moral, una novela ejemplifica a través de su selección narrativa un tipo muy complejo de situación, que puede plantear

⁴³ Cfr. igualmente *ibidem*: 16-17. La atonía de la teoría antihermenéutica de Iser procede en buena parte de su intento (aun si algo inconstante, y no plenamente coherente) de remitir la “constitución” de significado a los contingentes efectos de la lectura sobre el lector, en un modo que guarda paralelo con una exaltación de la dimensión meramente perlocutiva de la comunicación.

⁴⁴ No se trata sólo de que ahí el narrador al cabo se abstenga en buena medida de calificar las responsabilidades respectivas en un final trágico, o de que con alguna frecuencia las implicaciones de lo narrado no concierten con uno u otro significativo criterio moral-evaluativo de la narración: el caso central es además ejemplificado narrativamente como una peripecia moral que no puede ser enjuiciada aplicando ninguno de los criterios concurrentes en el propio cosmos normativo de *Vetusta*, y que reclama pues en este sentido una interpretación estrictamente “anómala”, radicada fuera de dicho cosmos. El fatal desenlace en la vida de la protagonista no es ni un accidente casual, ni fruto de una mera prototípica flaqueza: es, en su fatalidad, resultado de la conjunción de códigos y preceptos cuestionables, y del uso inconveniente de un entramado de reglas. Pero compete al lector determinar el criterio normativo que justifique la repulsa de esos falsos o inadecuados criterios. De cualquier modo, leer adecuadamente esta novela conlleva —y ello ya desde los tiempos de Clarín— apreciar que su dinámica narrativa demanda esa determinación: el lector ha de rastrearla, aunque no esté obligado a llegar a ella.

problemas a las sencillas tipologías intuitivas de la vida cotidiana, y urgir al intérprete a reconsiderar éstas (tanto para la definición de conductas correctas como inadecuadas) y a distinguir y evaluar la relevancia de los propios componentes de aquella selección. Los criterios para fijar la calidad de una novela son múltiples, sin duda. Pero una importante diferencia entre el folletín y la gran literatura guarda relación con la complejidad moral (no con el carácter edificante) que atribuimos a la última.

Obras citadas

- Alonso, Dámaso, «*Poesía española*» y otros estudios, en ídem, *Obras Completas IX*, Madrid, Gredos, 1989.
- Apel, Karl-Otto, *Diskurs und Verantwortung. Das Problem des Übergangs zur postkonventionellen Moral*, Frankfurt, Suhrkamp, 1988.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- Baudelaire, Charles, “Le Peintre de la vie moderne”, en ídem, *Oeuvres complètes II*, Gallimard, 1976, pp. 683-724.
- Böhme, Gernot, *Ethik leiblicher Existenz*, Frankfurt, Suhrkamp, 2008.
- Borges, Jorge Luis, *Arte poética*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Booth, Wayne, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- “Why Ethical Criticism Can Never Be Simple”, en Stephen K. George [ed.], *Ethics, Literature, Theory*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2005, pp. 23-35.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les éditions de minuit, Paris 1979.
- Cadalso, José, *Noches lúgubres / Los eruditos a la violeta*, Madrid, Libra, 1972.
- Capmany y de montpalau, Antonio de, *Filosofía de la elocuencia*, (edición facsímil, Hardpress. Classic Series), Madrid 1777
- Eagleton, Terry, *Literary Theory. An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- *The Event of Literature*, New Haven, Yale University Press, 2012.
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- García Serrano, Manuel, *Ficción y conocimiento. Filosofía e imaginación en Unamuno, Borges y Ortega*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- Gregory, Marschall, “Ethical Criticism: What It Is and Why It Matters”, en Stephen K. George [ed.], *Ethics, Literature, Theory*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2005, pp. 37-61.
- Habermas, Jürgen, “Exkurs zu Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen“, en ídem, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, pp. 59-64.
- *Erläuterungen zur Diskursethik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Jakobson, Roman, “Linguistics and Poetics”, en Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, New York, John Wiley & Sons, 1960, pp. 350-377
- Jovellanos, Gaspar Melchor, “Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias”, en ídem, *Obras en prosa*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 206-219.
- Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg, Felix Meisner, 1956.
- *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, en ídem, *Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968, pp. 11-102.

- *Kritik der praktischen Vernunft*, en ídem, *Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968 (b), pp. 107-302.
- *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.
- Kern, Andrea, *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.
- Koch, Anton Friedrich, *Subjekt und Natur. Zur Rolle des »Ich denke« bei Descartes und Kant*, Paderborn, mentis, 2004.
- Lamarque, Peter, *The Philosophy of Literature*, Oxford, Blackwell, 2009.
- Larra, Mariano José de, “Literatura”, en ídem, *Artículos de crítica literaria y artística*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, pp. 158-169.
- Marías, Javier, “Una comicidad irresistible”, *El País Semanal*, 17 nov. 2013.
- Nussbaum, Martha, *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- *Love’s Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford University Press, 1990.
- *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press, 1995.
- “Emotions and Women’s Capabilities”, en Martha Nussbaum & Jonathan Glover [eds.], *Women, Culture, and Development: A Study of Human Capabilities*, Oxford, Oxford University Press, 1995 (b), pp. 61-104.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte, Obras Completas, Tomo III*, Madrid, Taurus, 2012, pp. 847-877.
- Pratt, Mary-Louise, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.
- Putnam, Hilary, *Realism with a Human Face*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1990.
- *Renewing Philosophy*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1992.
- Rawls, John, *Lectures on the History of Moral Philosophy*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2003.
- Saavedra Fajardo, Diego de, *República literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- Schiller, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart, Reclam, 2006.
- Schmitz, Hermann, *Jenseits des Naturalismus*, Freiburg im Breisgau, Karl Alber, 2010.
- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung I. Erster Teilband*, Zürich, Diogenes, 1977.
- Sibley, Frank, “Aesthetic Concepts”, en Peter Lamarque & Stein Haugom Olsen [eds.], *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford, Blackwell, 2004.
- Strawson, Peter, “Aesthetic Appraisal and Work of Art”, en Peter Lamarque & Stein Haugom Olsen [eds.], *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*, London, Blackwell, 2004.
- Waugh, Patricia, “Value: criticism, canons, and evaluation”, en ídem, *Literary Theory and Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 70-81.
- Weber, Max, “Politik als Beruf”, en ídem, *Gesammelte politische Schriften*, Tübingen, Mohr Siebeck, 1988, pp. 396-450.
- Wiedner, Saskia, “Engagement als Ethos der Literatur”, en Günter Butzer & Hubert Zapf (eds.), *Theorie der Literatur. Grundlagen und Perspektiven, Band V*, Tübingen, Francke, 2011.
- Winko, Simone/ Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard, “Geschichte und Emphase. Zur Theorie und Praxis des erweiterten Literaturbegriffs”, en Jörn Gottschalk/Tilmann Köppe (eds.), *Was ist Literatur?*, Paderborn, mentis, 2006, pp. 123-154.