

UNIVERSIDAD DE  
MURCIA



FACULTAD  
DE FILOSOFÍA  
UNIVERSIDAD DE MURCIA

# TRABAJO FIN DE MÁSTER

Máster Interuniversitario de Investigación en Filosofía

Universidad de Murcia

## Una posible disolución de la akrasia estética



Clara Isabel Campuzano Gómez 74532778-J

[cisabel.campuzano@um.es](mailto:cisabel.campuzano@um.es)

Tutora: María José Alcaraz León

Curso 2021-2022



## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	1
2. AKRASIA ESTÉTICA: ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	2
2.1. ¿Cuándo hablamos de akrasia estética?.....	2
2.2. Akrasia estética como inconsistencia .....	5
2.2.1. Inconsistencia entre juicio y placer estéticos.....	5
2.2.2. Akrasia y razones estéticas .....	9
3. AKRASIA Y JUICIO ESTÉTICO .....	15
3.1. La concepción objetivista del juicio estético.....	15
3.2. La concepción estética de la participación ( <i>engagement</i> ) .....	20
3.3. La versión estética de la Paradoja de Moore .....	27
4. AKRASIA ESTÉTICA: ¿POR QUÉ TITUBEAMOS A LA HORA DE JUZGAR? .....	33
4.1. Akrasia estética como “juego del éxito” .....	34
4.2. ¿Por qué titubeamos a la hora de dar razones?.....	39
5. CONCLUSIONES .....	46
6. BIBLIOGRAFÍA .....	47

## **1. INTRODUCCIÓN**

En el presente trabajo estudiaremos el fenómeno conocido como akrasia estética. Muy brevemente, consiste en situaciones en las que disfrutamos estéticamente de objetos o entornos que consideramos poco valiosos, o advertimos como interesantes otros de los que no disfrutamos en absoluto. En estos casos, parece intuitivo pensar que se produce una falta de adecuación entre lo que pensamos del objeto de apreciación y cómo respondemos estéticamente ante él. En esta línea, la presentación canónica y tradicional del fenómeno ha consistido en su caracterización como divergencia entre juicio y (dis)placer estéticos sobre un mismo objeto o entorno (Sivers 1972, Herzog 2000, Thériault 2017, Martínez Marín (en prensa)). Desde esta perspectiva, alguien se comporta como ácrata estético cuando no se produce la perfecta adecuación y ensamblaje entre lo que juzga estéticamente como valioso (o poco valioso) y aquello con lo que disfruta (o le disgusta) desde un punto de vista estético.

Es común, en general, tildar de inconsistente el comportamiento estético de los protagonistas de los escenarios acráticos. Por un lado, parecen violar alguna relación entre juicio y placer estéticos: según la concepción humeana y kantiana, la base de los juicios de gusto es una respuesta afectiva de placer o displacer desinteresado. Si esta concepción está en lo cierto, ¿cómo puede el ácrata estético pronunciarse acerca del valor de un objeto de apreciación al margen de esta respuesta e, incluso, en contra de ella? Por otro lado, las razones que el ácrata estético arguye a la hora de atribuir (de)mérito a una obra de arte no parecen justificar la propia experiencia estética del sujeto. Así pues, podría resultar inconsistente que alguien se pronunciase acerca de las propiedades estéticas de una obra y ofreciese razones que apoyasen su percepción y, al mismo tiempo, negase que esas razones le hubiesen afectado propiamente durante su experiencia.

En este sentido, la postura y explicación que adoptemos acerca de esta posible inconsistencia nos interesa aquí por partida doble. No solo nos preocupamos de un fenómeno cuyo recorrido filosófico, más allá de su aplicación en el ámbito de la estética, se remonta a la Antigüedad. Además, el modo en que caractericemos el fenómeno tiene consecuencias inmediatas sobre cómo entendemos y definimos algunas de las nociones

fundamentales de la estética tradicional y contemporánea tales como *juicio de gusto*, *placer estético*, y principios estéticos como el de *Autonomía*, *Duda* y *Familiaridad*<sup>1</sup>.

## 2. AKRASIA ESTÉTICA: ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 2.1. ¿Cuándo hablamos de akrasia estética?

Si bien en este trabajo únicamente nos ocuparemos de la akrasia estética, el interés por el fenómeno en general surge en la Antigüedad vinculado a teorías de la acción y discusiones en torno a los juicios de tipo práctico (Hoyos 2018). Este comentario, sin embargo, no tiene pretensiones genealógicas, sino que aspira a aprehender qué ocurre exactamente en el caso estético. Pensemos en este escenario:

(1) A siempre se queda en casa los miércoles por la tarde viendo documentales de *National Geographic*, a pesar de estar convencida de que ese mismo día recibe una hora de clase de natación y que, en general, hacer ejercicio físico es *lo mejor* que puede hacer para su lumbalgia *dadas las circunstancias*.

Aquí “lo mejor” y “lo mejor dadas las circunstancias” tienen un alcance de conjunto: ir a clase de natación no solo es lo mejor *en cierto sentido*, como por ejemplo para su espalda o incluso su vida social. Más bien, el juicio práctico sobre *lo mejor* parece guardar una relación especial con las acciones de un agente, puesto que, en tanto que juicio de valor (y no descriptivo), está destinado a guiar la propia conducta (Stroud & Svirsky 2021). En este sentido, que A pase la tarde de los miércoles en frente del televisor a pesar de que su acción no se adecúa con su juicio práctico sobre *lo mejor* puede provocar cierta perplejidad. Por esto, los escenarios del tipo (1) son estudiados por la tradición filosófica bajo la expresión “debilidad de la voluntad” o akrasia<sup>2</sup>.

Desde esta perspectiva, los juicios evaluativos no describen un estado de cosas, sino que se pronuncian como razones para la acción. Que A juzgue como *lo mejor* asistir a sus clases de natación no significa *solamente* que, de hecho, hacer ese deporte es algo positivo

---

<sup>1</sup> Aunque tendremos ocasión de definir propiamente estos principios estéticos en el apartado 3.1. de este trabajo, propongo aquí un breve esquema: el juicio estético debe formarse en contacto directo con el objeto de apreciación (Familiaridad) y las conclusiones a las que lleguemos en el proceso solo pueden alcanzarse a partir de la aplicación de las propias facultades mentales (Autonomía), aunque el testimonio del resto y el consenso de los expertos puede poner en marcha la revisión de nuestras experiencias (Duda).

<sup>2</sup> A este respecto, entre la literatura especializada encontramos diversas investigaciones en torno a la akrasia y la debilidad de la voluntad como fenómenos distintos que, desde luego, guardan una relación especial (véase Rorty 1980b, Holton 1999, Martínez Marín (en prensa)).

para su espalda o salud, sino que su juicio sobre *lo mejor* es *para ella* la razón que explica y guía la acción de asistir a clases de natación. Si, como describe el Escenario (1), A emplea el tiempo de su clase de natación en ver documentales, podemos preguntarnos legítimamente: ¿de verdad A juzgaba como *lo mejor* librarse de la lumbalgia?

Pensemos ahora en el tipo de juicios de valor que nos ocupan en el presente trabajo, estos son: juicios estéticos. Para ello, tomemos de entrada estos dos escenarios:

(2) En el 50 aniversario de *Doctor Zhivago*, B decide visitar la obra filmográfica de David Lean. A pesar de reconocer el valor e importancia artística de películas como *Breve Encuentro* o *Lawrence de Arabia*, ninguna de éstas le gustan y, aún más, le aburren.

(3) C considera que la saga literaria *Crepúsculo* está llena de clichés, tramas inverosímiles y su desenlace resulta previsible. Sin embargo, no dudaría en incluir estas novelas entre sus lecturas preferidas.

En (2) vemos cómo B atribuye cierto mérito o corrección a una obra de arte de la que no ha gustado y que, por consiguiente, no ha apreciado estéticamente como valiosa. De momento, no es necesario que nos comprometamos aún con una determinada noción de placer estético. Basta, creo, con seguir esta intuición: si B no encuentra ningún tipo de placer o gusto en la película *Breve Encuentro*, nos resultaría profundamente sorprendente que la incluyese entre el conjunto de obras que más valora y prefiere. En (3), por el contrario, C disfruta de una lectura que no considera especialmente meritoria. En esta situación, C no dudaría en incluir *Crepúsculo* entre el conjunto de obras literarias que más valora y prefiere, a pesar de considerarlas defectuosas en algunos aspectos cruciales, como la verosimilitud de la narración.

Ahora bien, si el juicio práctico sobre *lo mejor* parecía guardar una relación especial con las acciones de un agente, el juicio estético, también como juicio de valor, expresa el (dis)placer estético con el que apreciamos un determinado objeto estético. Que B juzgue estéticamente *Breve Encuentro* como una obra maestra no significa solamente que, de hecho, la película de David Lean haya pasado a la historia del cine como una de las grandes películas románticas, sino que juzgarla estéticamente de esa forma expresa un sentimiento de aprobación o placer hacia la misma. De nuevo, si B confiesa su desagrado hacia la obra cinematográfica de David Lean, que incluso le aburre, no nos equivocáramos al preguntarnos: ¿de verdad B juzgaba *estéticamente* que *Breve*

*Encuentro* es una obra maestra? O, ¿en qué sentido *estético* valora C la saga *Crepúsculo*, que juzga como defectuosa desde el punto de vista estético?

En general, notamos cómo en ambos casos, los Escenarios (2) y (3) ponen de manifiesto una falta de adecuación entre el valor que se predica de la obra de arte y las respuestas afectivas que los sujetos expresan. Por su parte, la escasa literatura especializada en akrasia estética presenta y desarrolla esta falta de adecuación en términos más o menos uniformes. En este sentido, las investigaciones en torno al fenómeno aceptan y parten del siguiente presupuesto: en estética, los escenarios acráticos presentan situaciones y sujetos en los que parece producirse una falta de adecuación entre *juicio estético* y *placer estético*<sup>3</sup> (Silvers 1972, Herzog 2000, Thériault 2017, Martínez Marín (en prensa)<sup>4</sup>). A su vez, aceptar este presupuesto implica también aceptar estas definiciones:

- *juicio estético*: proposición evaluativa con la que nos pronunciamos acerca del (de)mérito estético de un determinado objeto de apreciación;
- *placer estético*: respuesta o estado afectivo «que involucra una orientación positiva o negativa hacia aquellas propiedades del objeto de experiencia para las que la pregunta por el valor estético de x es relevante» (Martínez Marín (en prensa), 2; traducción propia<sup>5</sup>).

En definitiva, vemos cómo el fenómeno de akrasia estética ha sido definido, a grandes rasgos, en términos de divergencia entre juicio estético (o lo que decimos acerca del (de)mérito de un objeto estético) y placer estético (o cómo respondemos afectivamente ante el mismo). Desde este punto de vista, la divergencia, en tanto que violación de las expectativas estéticas, aparece como síntoma de inconsistencia en el ácrata estético: «del

---

<sup>3</sup> Si tomamos la expresión inglesa *aesthetic liking* y la traducimos de manera más o menos literal, podemos hablar aquí de *gusto estético*. Sin embargo, esto puede dar lugar a confusiones. El inglés tiene dos formas de referirse al *juicio estético*: por un lado, como *aesthetic judgment* o *juicio estético*; por otro, como *judgment of taste* o *juicio de gusto*. Para evitar la posible confusión a la hora de hablar de los escenarios acráticos en estética como unos en los que se produce la falta de adecuación entre *juicios de gusto* y *gusto estético*, hablaremos aquí de divergencia entre *juicio estético* y *placer estético*.

<sup>4</sup> Cada una de estas autoras habla en términos más o menos distintos de estos conceptos. Anita Silvers (1972) e Irene Martínez Marín (en prensa) distinguen entre juicio estético y gusto o placer estético; Patricia Herzog (2000) usa las nociones de evaluación y preferencia; Melissa Thériault (2017) distingue entre juicio estético y cómo nos sentimos. No obstante y, al margen de estas diferencias terminológicas, en general refieren a lo mismo: desde esta perspectiva, los escenarios de akrasia estética muestran la divergencia entre juicio estético y placer estético.

<sup>5</sup> De aquí en adelante, las traducciones del inglés al castellano son propias.

mismo modo que se espera que la acción de un agente moral concuerde con sus evaluaciones morales, se espera que los gustos de un evaluador estético se ajusten a sus evaluaciones estéticas» (Silvers 1972, 232).

## **2.2. Akrasia estética como inconsistencia**

En este apartado veremos en qué consiste esta posible inconsistencia o violación de las expectativas en torno al juicio y las razones estéticas.

### **2.2.1. Inconsistencia entre juicio y placer estéticos**

En estética, los escenarios acráticos despiertan cierta perplejidad: si aceptamos que el fenómeno que aquí nos interesa emerge a partir de la falta de adecuación entre juicio estético y placer estético, sin duda debe ser porque, como mínimo en condiciones normales, esperamos que ambos se adecúen. En otras palabras, si nos desconcierta la divergencia entre juicio estético y placer estético es porque aceptamos que entre éstos hay un vínculo especial que, desde luego, no esperamos que se rompa. De nuevo, ni siquiera necesitamos comprometernos con una noción muy restrictiva de juicio estético para aceptar esta intuición: si alguien nos hablase de lo brillante y complejo de una determinada obra de arte, no dudaríamos en suponer que a nuestro interlocutor le ha gustado bastante el objeto de sus elogios. En un sentido cotidiano, como mínimo, estamos familiarizados y aceptamos la relación particular que el juicio estético guarda con el placer estético. Y, precisamente, los sujetos acráticos parecen estar violando esta relación: al mismo tiempo que arguyen el (de)mérito acerca de un objeto estético, confiesan haber respondido afectivamente ante el mismo de modo completamente contrario. Ahora bien, ¿en qué consiste exactamente esta relación entre juicio y placer estéticos?

De acuerdo con la concepción del juicio estético de Hume y Kant, la base de este tipo de juicios consiste en una respuesta de (dis)placer desinteresado. Para Hume, cuando declaramos un objeto estético como bello u odioso lo hacemos en base a un sentimiento de condena o aprobación. Es así entonces que, para Hume, las propiedades estéticas a las que hacemos referencia en juicios estéticos del tipo “x es bello” «no están realmente en los objetos, sino que pertenecen totalmente al sentimiento de la mente que condena o alaba» (Hume 1990, 233). En este sentido, la postura humeana identifica el gusto con una respuesta subjetiva, un sentimiento estético que, a su vez, está sujeto a condiciones



normativas: «el principio de la igualdad natural entre gustos [...], aunque lo admitamos en alguna ocasión, cuando los objetos semejan ser casi idénticos, sin embargo nos parece una extravagante paradoja, o más bien un absurdo palpable, cuando se comparan objetos muy desproporcionados» (Hume 1757, 43).

Por su parte, Kant defiende como condición necesaria del juicio de gusto su carácter esencialmente subjetivo; es decir, que esté basado en un sentimiento de placer o displacer. Esta constituye una diferencia fundamental entre juicios estéticos y juicios empíricos (Zangwill 2021, 3). Pero, ¿cuál es la naturaleza de este placer estético en que se basan nuestros juicios estéticos? Para Kant, este placer tiene que ver con el libre juego de nuestras capacidades cognitivas, de la imaginación y el entendimiento, que todos compartimos (Appelqvist 2009, 49). Aún más, desde el punto de vista kantiano, este placer estético nada tiene que ver con una «mera gratificación sensorial» (Zangwill 2021, 4) propia de experiencias del tipo saborear un caramelo o disfrutar del olor a detergente mientras se tiende la colada. Más bien, es la cualidad meramente formal de la representación del objeto de apreciación lo que nos produce un placer que, a diferencia de otros tipos, es desinteresado. Esto último, sucintamente, significa que el placer estético no está basado en ningún deseo ni tampoco lo produce por sí mismo.

Las concepciones humeana y kantiana en torno al juicio estético parecen estar, de algún modo, presentes en nuestra percepción de los escenarios acráticos. De acuerdo con Herzog, «la akrasia estética depende de una conexión entre evaluación y preferencias» (2000, 37) o, en otras palabras, entre juicio y placer estéticos. Que diagnostiquemos la falta de adecuación entre juicio y placer estéticos en los escenarios acráticos y lo señalemos como un defecto en la apreciación o la propia consistencia como sujetos racionales, según creo, pone de relieve que, al menos en un sentido bastante laxo, aceptamos las tesis de Hume y Kant en torno a cómo funciona el juicio estético. Es decir, aceptar la posibilidad de la akrasia estética como fenómeno también implica aceptar que hay una relación entre juicio y placer estéticos que advertimos, como mínimo, como consistente. Lo que parece producir perplejidad y desconcierto en los escenarios del tipo (2) y (3), como algo inesperado y defectuoso, es que no hay adecuación entre el valor que se predica de la obra de arte y la respuesta afectiva que el sujeto confiesa haber tenido. Así pues, pensar en el juicio estético en estrecha relación con el placer estético es lo que permite considerar la akrasia estética como inconsistencia entre ambos.

En resumen, la posibilidad de la akrasia estética como fenómeno se apoya en un presupuesto fundamental:

P1 – la akrasia estética es posible si y solo si hay una relación especial entre juicio y placer estéticos que, al ser violada, haga del fenómeno algo inconsistente.

Sin embargo, notamos que, peculiarmente, en la definición de juicio estético con la que trabajan las teóricas de la akrasia estética se ausenta cualquier mención o referencia a esta relación especial. Así, pese a que Silvers califica de *contraituitivo* «negar la existencia de alguna conexión especial entre el deleite y disfrute de un objeto y su valor estético» (1972, 228), el modo en que define y usa la noción de juicio estético consiste en identificarlo con una atribución de (de)mérito estético a un determinado objeto, al margen de cuál haya sido la respuesta afectiva hacia el mismo. De igual modo, Herzog define el juicio estético como «un juicio sobre el valor global del arte que hemos de admirar» (2000, 41). Introduciendo la admiración en su definición, Herzog parecería estar haciendo referencia a esta relación especial entre juicio y placer estéticos. No obstante, sigue así: «el juicio estético nos compromete con principios evaluativos con los que nuestras preferencias entran potencialmente en conflicto» (ibid.). Aún más, el modo en que usa la noción de admiración no tiene tanto que ver con la respuesta afectiva que pudiésemos tener, sino con el valor mismo de la obra o el artista. Por último, Martínez Marín entiende por juicio estético un tipo de juicio en el que «determinamos la presencia o ausencia globales de mérito o demérito estético en un objeto (p.e. “x merece la pena estéticamente”, “x es bello”» (en prensa, 2).

Como vemos, estas definiciones de juicio estético no refieren, al menos explícitamente, a la relación especial con el placer estético en la que precisamente se apoya la posibilidad de la akrasia estética como fenómeno. Entonces, ¿qué tipo de relación guardan juicio y placer estéticos? A pesar de que, según creo, asumir la relación entre juicio y placer constituye una condición necesaria para pensar la akrasia como fenómeno inconsistente, esa relación es constantemente negada en las investigaciones especializadas. De nuevo, Silvers defiende: «lo que a uno le gusta no parece ser idéntico a lo que expresan las palabras “esta obra de arte es buena”» (1972, 230). Para ella, de hecho, el fenómeno de la akrasia estética da cuenta de ello. Aún más, «parece implausible interpretar juicios estéticos evaluativos como expresiones directas del estado de deleite del hablante» (ibid.). Entonces, la posibilidad de la akrasia estética como fenómeno inconsistente parece apoyarse en otro presupuesto fundamental:

P2 – la akrasia estética es posible si y solo si *no* hay relación especial entre juicio y placer estéticos.

Como vemos, el primer presupuesto fundamental y el segundo se contradicen. Ahora bien, contra la formulación de este segundo presupuesto, podría objetarse que sí hay una relación especial entre juicio y placer estéticos, pero ésta no es necesaria, sino accidental o contingente. Es decir, en contra de la concepción humeana y kantiana, podríamos negar que la primera condición necesaria del juicio estético es su carácter subjetivo y, así, la relación entre juicio y placer estéticos que presupone la akrasia estética sería accidental. Sin embargo, ¿en qué sentido llamaríamos “especial” a la relación meramente accidental o contingente entre juicio y placer estéticos? En otras palabras, si el juicio estético puede ser o no subjetivo, ¿qué tiene de inconsistente que alguien juzgue una obra de arte como valiosa y al mismo tiempo confiese su disgusto hacia la misma? Si juzgar nada tiene que ver, al menos en un sentido profundo, con gustar, ¿por qué no podríamos juzgar independientemente y en contra de nuestros gustos o preferencias? Aún más, recordemos que negar la concepción humeana-kantiana en torno al juicio estético lleva consigo el abandono del primer presupuesto en que se apoya la posibilidad de la akrasia estética como inconsistencia. Si este análisis es cierto, la caracterización de la akrasia estética como divergencia entre juicio estético y (dis)placer estético parece defectuosa y, en este sentido, inconsistente.

Asimismo, la noción de juicio estético que usan las teóricas de la akrasia estética presenta un carácter primordialmente epistemológico: desde esta perspectiva, el juicio de gusto consiste en la percepción y atribución de mérito a un determinado objeto estético. En este sentido, B estaría juzgando estéticamente *Breve Encuentro*, a pesar de que su juicio no tiene nada de subjetivo y su respuesta afectiva se desarrolla de manera completamente contraria al mismo. En esta línea, B no tiene por qué disfrutar o emocionarse *necesariamente* con la película; basta con que reconozca que es una obra maestra, en tanto que lo único *necesariamente* constitutivo del juicio estético es que atribuya y perciba la presencia o ausencia de mérito en un objeto o entorno estético dado. Según creo, esta aproximación epistemológica al juicio estético no aprehende lo propio de la experiencia estética *qua* estética, esto es, su carácter subjetivo. Así pues, de acuerdo con Alcaraz, «el juicio estético no debería ser entendido simplemente como la capacidad de responder a ciertos aspectos o de detectar valor estético, sino como práctica o ejercicio que involucra en general las capacidades racionales y de juicio de una persona» (2018,

130). E, igualmente, la noción de placer estético que se emplea en la literatura especializada en akrasia estética también juega un papel fundamentalmente pasivo, como mera respuesta sensorial ante los estímulos y propiedades del objeto de apreciación que registramos en un sentido positivo o negativo. Como veremos, en lugar de adoptar esta concepción del placer estético, resulta preferible entender el gusto estético como respuesta activa a través de la que un sujeto expresa su perspectiva o punto de vista hacia el objeto en cuestión.

### 2.2.2. Akrasia y razones estéticas

Las investigaciones en torno a la akrasia estética invitan a entender las situaciones acráticas como una inconsistencia entre las razones estéticas y el (dis)placer sentido durante la experiencia. Desde este punto de vista, el ácrata estético se deleita con un determinado objeto de apreciación a pesar de que, tal y como confesaría, considera que carece de razones para hacerlo; y viceversa, responde con aburrimiento o disgusto hacia una cierta obra de arte en contra de las razones por las que le atribuye valor o mérito estético. En estos casos, las razones estéticas por las que un agente se pronuncia acerca del (de)mérito de un objeto estético no parecen justificar o explicar su experiencia estética del mismo. En el ámbito estético, los escenarios acráticos del tipo (2) y (3) pueden producir cierta perplejidad, puesto que el sujeto de apreciación ofrece razones que apoyan sus consideraciones en torno al valor estético al mismo tiempo que, en cierto sentido, niega que dichas razones le hayan afectado propiamente.

Asimismo, la akrasia consiste, por un lado, en (i) la indiferencia del ácrata hacia las razones sobre *lo mejor* y, por otro, en (ii) la percepción por parte del propio agente de las razones que apoyarían su acción, creencia o (dis)placer como insuficientes. En la línea de Richard Holton (1999), en primer lugar, advertimos cómo los protagonistas de los escenarios aquí propuestos son indiferentes a las razones que ellos mismos arguyen acerca del valor estético de una determinada obra de arte. En este sentido, tal y como veíamos en el Escenario (3), C reconocía las razones (i.e. abundancia de clichés, tramas inverosímiles y previsibles) que *prima facie* justificarían la experiencia de la saga *Crepúsculo* como una pieza literaria incorrecta y defectuosa. No obstante, la admiración y satisfacción por su lectura sugieren que, en cierto sentido, estas razones no le afectan lo suficiente como para que su gusto por la misma desaparezca. En otras palabras, la forma

en que C experimenta dichas novelas juveniles parece poner de relieve su indiferencia hacia las razones que habría planteado al principio.

Desde la perspectiva de Donald Davidson (1980), en segundo lugar, el ácrata elige la así llamada “alternativa acrática” (Rorty 1980a) *b* por una razón *r*, que es la que guía su comportamiento; sin embargo, el agente «carece -según su propia percepción- de una razón suficiente para hacer *b*, dadas las consideraciones que tiene a favor de *a*» (Stroud & Svirsky 2021, 19). Es decir, el ácrata juzga *a* como *lo mejor* que puede hacer *dadas las circunstancias*, pero opta por hacer *b*, aunque considera que la razón *r* que apoya y orienta su acción es insuficiente. En el Escenario (2), de manera similar, B habla del aburrimiento que ha sentido con *Breve Encuentro* o *Lawrence de Arabia*, pero carece, a su juicio, de razones suficientes que justifiquen su sentimiento de desaprobación hacia esas películas, dado que, al mismo tiempo, parece considerarlas grandes obras de la historia del cine.

Esta descripción de los escenarios acráticos en términos de razones estéticas está presente de manera más o menos implícita en la literatura especializada. Así pues, Herzog defiende que el juicio estético informa de nuestra valoración o gusto del mismo modo en que el juicio práctico informa de nuestra acción, fundándola en razones. Para ella, sin embargo, un determinado gusto o placer, «de igual manera que una acción dada, puede fracasar a la hora de ser causado por la razón que lo funda -puede fracasar, entonces, en ser racional»<sup>6</sup> (2000, 37). Con esto, Herzog abre la posibilidad de la akrasia estética: desde esta perspectiva, las razones que fundan el juicio estético no tienen por qué ser las causantes de nuestras preferencias y gustos. En consecuencia, «uno puede ir en contra de su juicio estético sobre lo mejor, prefiriendo lo que es irracional preferir, apreciando lo que uno tiene buenas razones para no apreciar» (ibid.).

Por su parte, Silvers también hace referencia implícita a las razones estéticas en su explicación del fenómeno. De entrada, propone pensar en alguien que, ante una obra de arte, negase su gusto por ella al mismo tiempo que «reconociese en ella propiedades que

---

<sup>6</sup> Según creo, a través de esta cita podemos notar, en primer lugar, la referencia explícita al papel de las razones en la literatura especializada en akrasia estética y, en segundo, el complicado discurso que se instaure al aplicar un enfoque epistemológico al ámbito estético, tal y como veremos a continuación y, sobre todo, en la siguiente sección del trabajo. En aras de mayor claridad, véase el original en inglés de la cita: «Aesthetic judgment informs estimation the way practical judgment informs action, by grounding it in reason. Nevertheless, a given estimate, like a given action, may fail to be caused by the reason that grounds it –may fail, that is, to be rational. Like practical judgment, therefore, aesthetic judgment leaves open the possibility of akrasia. One can go against one's better aesthetic judgment, preferring what it is irrational to prefer, esteeming what one has better reason not to esteem».

considera la base del mérito estético» (1972, 227). En esta descripción, las propiedades estéticas que el ácrata reconoce sirven como razones que justifican la atribución de mérito estético. De nuevo, sin embargo, el agente acrático parece indiferente ante estas razones. Pensemos en el Escenario (2): B afirma que, a pesar del profundo aburrimiento en que le sume su visualización, *Breve Encuentro* es una de las obras maestras de la historia del cine romántico y, en general, británico. Si alguien le preguntase, perplejo, por qué le atribuye valor estético si tanto le disgusta, B podría ofrecer como razones el retrato fidedigno que hace David Lean de la vida cotidiana de la clase media británica o las actuaciones sin tacha de los protagonistas. Ahora bien, ¿qué fuerza tienen estas razones? ¿Cuál es el compromiso del agente con las razones que enuncia como justificación de ese juicio? ¿Podemos racionalizar nuestra apreciación de una obra de arte a partir de razones que nos son indiferentes? En general, ¿qué papel tienen las razones en estética?

De acuerdo con Keren Gorodeisky y Eric Marcus (2018)<sup>7</sup>, por razones estéticas entendemos algo distinto de evidencia epistémica o razones de tipo práctico que guían, explican y justifican acciones y conductas. Más bien, las razones estéticas son aquellas propiedades que adscribimos a un determinado objeto y explican por qué su apreciación y gusto merecen la pena. Si atendemos a un plano más general, ofrecemos razones como respuesta a un “¿por qué?”, del tipo que sea: ¿por qué alguien cree o debería creer p? ¿por qué alguien hace o debería hacer q? ¿por qué alguien aprecia o debería apreciar o? En general, las razones sirven a propósitos tanto explicativos como normativos. Y, en concreto, las razones estéticas sirven como explicación y justificación de por qué apreciamos o deberíamos apreciar un determinado objeto estético. En conclusión, «la pregunta estética “¿por qué?” requiere una respuesta que exprese al mismo tiempo qué te ha llevado a gustar del objeto y qué hace que su gusto merezca la pena» (2018, 4).

En este sentido, el papel de las razones doxásticas es el de explicar por qué alguien cree algo en virtud de su actitud hacia esas razones como apoyo a la verdad de dicha creencia. De manera análoga, las razones estéticas cumplen la función de «explicar por qué alguien aprecia un objeto en virtud de cómo su apreciación de ciertas propiedades como meritorias sirve de apoyo en su apreciación del objeto en conjunto como meritorio» (2018, 5). Por consiguiente, lo que distingue fundamentalmente las razones teoréticas,

---

<sup>7</sup> La versión del artículo “Aesthetic Rationality” de Gorodeisky & Marcus citada a lo largo de este texto presenta una paginación distinta al original publicado y cuya referencia aparece en la bibliografía de este trabajo.

prácticas y estéticas no tiene tanto que ver con su contenido como con estas particularidades estructurales.

Desde esta perspectiva, la akrasia estética podría revelárenos como una violación de las expectativas en torno a las razones estéticas: si las razones en estética cumplen un papel explicativo-normativo respecto de la propia apreciación, los escenarios acráticos parecen plantear una inconsistencia en las razones en juego, que no solo no explican ni justifican los gustos y preferencias del sujeto, sino que además entran en conflicto con la propia experiencia del agente acrático. En otras palabras, las razones ofrecidas en las situaciones que aquí nos ocupan fracasan en el desempeño de su función fundamental, en tanto que no responden a las preguntas estéticas del tipo “¿por qué te ha gustado ese objeto?” o “¿por qué ese objeto merece la pena?”. Por tanto, cuando B elogia las actuaciones de los protagonistas en *Breve Encuentro* o lo realista de su representación de los modos de vida británicos esperamos -legítimamente- que esas sean las razones que explican y justifican su apreciación de la película de David Lean como valiosa desde un punto de vista estético. Su aburrimiento y disgusto, entonces, constituyen la transgresión de nuestras expectativas en torno a la relación entre razones y apreciación estética.

A su vez, esta esperanza en que las razones estéticas expliquen y justifiquen nuestra apreciación pone de relieve que la apreciación estética «cae en el ámbito de la racionalidad y, además, lo hace a su manera. [...] [E]ste nexo explicativo-normativo [...] está en el corazón mismo de la racionalidad» (Gorodeisky & Marcus 2018, 1). Es decir, responder correctamente a las razones que argüimos, esto es, usarlas como explicación y justificación de nuestra apreciación en el ámbito estético, constituye el núcleo de, al menos, un tipo de racionalidad. Habitualmente, podemos distinguir entre racionalidad estructural, caracterizada como coherencia entre los estados mentales de un agente, y substantiva, conocida como responsabilidad o sensatez de un agente hacia sus razones (Fogal & Worsnip 2021). Al respecto de la segunda, por racionalidad entendemos «responder correctamente a las razones (objetivas) normativas que uno posee» (Lord 2017, 1121). En consecuencia, la racionalidad estética substantiva consistiría en responder correctamente a las razones estéticas que uno posee.

Como hemos visto, los escenarios acráticos descritos en términos de razones estéticas plantean situaciones en las que un sujeto parece reconocer propiedades estéticas de una obra de arte que contarían como razones para su apreciación como meritoria o carente de valor (i.e. incoherencia de la trama, previsibilidad del desenlace, buenas interpretaciones,

carácter realista, etc.). No obstante, el ácrata confiesa que tales propiedades estéticas de la obra de arte, de hecho, no cuentan como razones para su apreciación o, en otras palabras, no han provocado en él la respuesta esperada. A este respecto, Peter Kivy, en su artículo “Aesthetic Rationality” (1975), propone:

[A]lguien que pensase que *Rey Lear* o *Virgen de la silla* es una mala obra de arte completamente no sería *solo por ese motivo* candidato a una institución mental. Lo que querríamos saber [...] es *por qué* alguien tendría esa opinión. Alguien podría tener, después de todo, razones ingeniosas para mantener una perspectiva tan extravagante [...]. Contra quien nos rebelamos es alguien que acepta que una obra es emocionante, sublime, profundamente perspicaz acerca de la naturaleza humana, unificada, entreverada con períodos de lirismo y humor, bien motivada, y a pesar de todo insiste en que es una mala obra de arte completamente (1975, 54; cursivas como en el original).

A lo que añade: «así, aunque reivindicó que sería irracional pensar en *Rey Lear* como una mala obra, no reivindicó que sería irracional no gustar de ello» (1975, 57). Con esto, Kivy admite la akrasia estética como fenómeno posible y, sobre todo, califica de irracional atribuir (de)mérito estético a una obra de arte en contra de razones (objetivas) normativas.

Si bien Kivy no consideraría irracionales las aseveraciones paradigmáticamente acráticas del tipo “*x* es una buena obra de arte pero no me gusta” y “*x* es una mala obra de arte pero me gusta” (ibid.), los escenarios que aquí nos ocupan coinciden con su experimento mental en que en ambos las razones en juego no provocan en el sujeto la respuesta esperada: en el caso de Kivy, considerar *Rey Lear* o *Virgen de la silla* buenas obras de arte; en el caso de los escenarios del tipo (2) y (3), que las razones cumplan su función explicativo-normativa. En ambos casos, a su vez, los sujetos parecen reconocer (Silvers 1972, 227) o aceptar (Kivy 1975, 54) las propiedades estéticas que contarían como razones para la apreciación, pero ¿poseen dichas razones? A este respecto, Lord considera las tres concepciones más plausibles acerca de qué significa poseer una razón *r*: se debe (i) conocer *r*, (ii) creer justificadamente *r* o (iii) estar en posición de conocer *r* (2017, 1122). El autor defiende esta última, que puede adaptarse al caso estético así: un sujeto *S* posee una razón estética *r* si y solo si está en posición de apreciar un objeto *o* de acuerdo a *r*. De acuerdo con esta perspectiva, tener una razón estética consiste, simplemente, en explicar y justificar la propia apreciación de acuerdo con ella.

En esta línea, si pensamos en el experimento mental propuesto por Kivy, ¿diríamos que el sujeto que no gusta de *Rey Lear* o *Virgen de la silla* posee verdaderamente razones para apreciar estas obras como buenas obras de arte? En estética y, según creo, también ocurre así en los ámbitos epistémico y práctico, aceptar o reconocer una razón significa,



en última instancia, tener esa razón uno mismo. Es decir, aceptar una serie de propiedades estéticas como razones del mérito estético de una determinada obra de arte significa apreciarla estéticamente en su totalidad. De acuerdo con Gorodeisky & Marcus,

[...] responder a una razón estética es en sí misma una cuestión de apreciar la obra en base a la apreciación de una parte de la obra, una cuya excelencia (en el contexto del todo) convierte la obra misma en excelente. Registrar simplemente que una determinada respuesta afectiva hacia una obra está justificada en virtud de una de sus partes, sin apreciarla realmente, no es responder a una razón estética *qua* razón estética (2018, 9).

De manera análoga, los protagonistas de los escenarios acráticos pueden ofrecer a sus respectivos interlocutores e incluso a sí mismos razones que parecerían explicar y justificar su atribución de (de)mérito a una determinada obra de arte. No obstante, aquellas no funcionan como razones estéticas en absoluto si su reconocimiento o aceptación de ciertas propiedades estéticas no cuenta como base de su apreciación global del objeto o entorno.

Así pues, ni el protagonista del experimento mental de Kivy ni los de nuestros escenarios acráticos son irracionales en un sentido substantivo: los sujetos no responden correctamente a las razones que arguyen, pero no lo hacen precisamente porque, por un lado, no las poseen propiamente y, por otro, aquellas tampoco justifican su experiencia estética. En este sentido, Lord sugiere:

[A] menudo los filósofos usan la frase “A tiene una razón para  $\Phi$ ” cuando simplemente quieren decir “hay una razón para A a favor de  $\Phi$ ” –cuando no pretenden implicar que A se encuentre en una relación epistémica con esa razón (2017, 1121).

Como hemos visto, existen razones para que los sujetos B y C de nuestros Escenarios (2) y (3) aprecien estéticamente ciertas obras de una determinada forma; sin embargo, ninguno de ellos mantiene una relación estrecha con esas razones, puesto que no cumplen la función de justificar y explicar su propia experiencia estética. Por el contrario, los sujetos que protagonizan los escenarios acráticos en estética mantienen, si acaso, una relación epistémica con las razones en juego. Tal y como concluimos en el apartado anterior en torno al juicio estético, tampoco esta aproximación epistemológica a las razones estéticas aprehende lo propio de la experiencia estética *qua* estética.

En esta primera sección hemos bosquejado el estado de la cuestión en la literatura especializada en akrasia estética, mostrando cuál es la caracterización general del fenómeno y algunas de las sospechas que ésta nos suscita. A continuación, en la siguiente

sección veremos en qué concepción del juicio estético se apoya esta caracterización, por qué nos parece defectuosa y cuál, entonces, sería preferible.

### 3. AKRASIA Y JUICIO ESTÉTICO

#### 3.1. La concepción objetivista del juicio estético

En la primera sección de este trabajo hemos visto el estado en que se encuentra actualmente la cuestión de la akrasia estética. De acuerdo con las conclusiones que hemos alcanzado aquí, su consideración como fenómeno posible se apoya en una concepción del juicio y las razones estéticas fundamentalmente epistemológica y en una caracterización hedonista o sentimentalista del placer estético. Por un lado, la divergencia entre juicio y placer estéticos que define distintivamente a la akrasia estética solo puede comprenderse si hablamos del juicio estético como atribución de (de)mérito o valor estético a un determinado objeto, al margen de los sentimientos estéticos de condena o aprobación del sujeto de apreciación, y del placer estético como sentimiento primordialmente subjetivo y privado. Es decir, la posibilidad de la akrasia estética como fenómeno genuino pende de un hilo, a saber: que el juicio estético consista en un juicio teórico acerca de o con referencia a propiedades estéticas y que el placer estético constituya un estado afectivo, subjetivo y de tono hedónico. Desde esta perspectiva, lo único que *necesariamente* significa la aseveración “*Cowboy de Medianoche* es una película magnífica” es que atribuimos gran valor estético al drama de John Voight y Dustin Hoffman, independientemente de si hemos apreciado estéticamente la película o no.

Por otro lado, la concepción de las razones estéticas que podemos atribuir a las teóricas de la akrasia estética también es de carácter esencialmente epistemológico: de acuerdo con su descripción de los escenarios acráticos, la función principal de estas razones consiste en servir de evidencia para el juicio estético. Tal y como vimos al final de la sección anterior, ni la relación que mantienen los presuntos ácratas con las razones que exponen es estrecha, puesto que no las poseen propiamente, ni dichas razones explican y justifican la propia apreciación estética. Sin embargo, desde el punto de vista que subyace a las investigaciones en torno a la akrasia estética, las razones estéticas son, sencillamente, razones teóricas acerca de o con referencia a propiedades estéticas. En esta línea, bien podrían valer como razones estéticas para la aseveración “*Cowboy de Medianoche* es una película magnífica” tanto que las actuaciones de Dustin Hoffman

siempre son convincentes y sensacionales, como que la Academia de los premios Óscar la nominó en siete categorías.

En general, el modo en que se investiga y explica la akrasia estética en la literatura especializada tiende a subestimar las diferencias entre los ámbitos estético y teórico: tal y como hemos argumentado, la reflexión filosófica en torno a la akrasia estética depende íntima y necesariamente de una caracterización de los juicios estéticos como juicios teóricos o creencias con contenido estético. De acuerdo con Gorodeisky & Marcus, esta tendencia constituye la característica principal de la concepción tradicional objetivista y su respuesta particular al Problema de Kant (2018, 19). Éste, sucintamente, consiste en la dificultad para mantener adecuadamente en equilibrio las dimensiones subjetiva y objetiva del juicio estético y, con ello, reconciliar de manera consistente los principios estéticos de Autonomía, Familiaridad y Duda:

- *Principio de Autonomía*: «ni el hecho de que el resto haga un determinado juicio estético ni el testimonio de los expertos pueden ser razones adecuadas para hacer ese juicio estético uno mismo» (2018, 11).
- *Principio de Familiaridad*: una persona debe formar sus propios juicios estéticos por medio de experiencia directa -esto es, de primera mano- con el objeto de apreciación<sup>8</sup>.
- *Principio de Duda*: podemos dudar justificadamente del propio juicio estético a partir del desacuerdo del resto y/o del juicio estético de un experto (2018, 12).

La concepción objetivista acepta estos principios; sin embargo, tiene problemas a la hora de conciliarlos consistentemente. Vamos a verlo.

Supongamos que decidimos jugar con un objetivista al -así llamado por Gorodeisky & Marcus (2018, 20-21)- “Juego de las Diez Mejores Películas”. Éste consiste en que cada jugador, al final de cada año, liste las que juzga estéticamente como las mejores diez películas estrenadas en el mismo. Pongamos entonces que, en diciembre de 2021, el objetivista y yo listamos individualmente cuáles son, a nuestro juicio, las diez mejores películas de ese año. Al mostrar mi votación, el objetivista exclama: “¡has incluido en tu top 5 *Dune*, de Denis Villeneuve! Estoy seguro de que es una gran película. Sé que la crítica la ha valorado positivamente y, además, me gusta mucho el cine del director. Yo,

---

<sup>8</sup> Véase Wollheim (1980), Budd (2003), Livingston (2003), Pettit (2004) y Nguyen (2019).

sin embargo, no he podido tomarla en consideración en mi lista, porque me pareció profundamente lenta y aburrida”. En este caso, el objetivista no habría incluido la película en su votación, pero habría basado su atribución de mérito estético (i.e. “estoy seguro de que es una gran película”) en el testimonio de los críticos de cine (i.e. “la crítica la ha valorado positivamente”) y cierta consideración estética (i.e. “me gusta mucho el cine del director”). Con esto, a pesar de no haber nada inapropiado o errado en su lista de las diez mejores películas, habría incurrido en la violación del Principio de Autonomía, puesto que su aseveración acerca del valor estético de *Dune* no expresa un sentimiento de aprobación ni justifica su experiencia de la película como lenta y aburrida. Ahora bien, su emisión es menos problemática que la siguiente situación alternativa.

Pongamos que, tras el proceso de deliberación, el objetivista y yo compartimos nuestro veredicto y advertimos que ambos hemos incluido *Dune* en nuestra respectiva selección de películas. No obstante, mientras que mi elección se justifica en parte por mi apreciación de la sobrecogedora banda sonora y su contribución a la coherencia estética de la obra cinematográfica en general, la elección del objetivista no se explica en base a su experiencia estética de la película. En este caso, su atribución de mérito estético se apoya, por un lado, en su creencia de que así lo juzga la mayoría de personas en las que confía estéticamente que, a diferencia de él, no ha percibido la película como aburrida y lenta y, por otro, en su consideración estética del cine de Villeneuve como uno del que gusta y merece la pena.

Imaginemos que me interesase por cuáles son los motivos por los que el objetivista ha incluido *Dune* en su lista y, con sinceridad, éste respondiese: “estoy seguro de que es una de las mejores películas de este año, a pesar de que me pareció innecesariamente larga y solo consiguió captar mi atención e interés hacia el final”. Si siguiésemos indagando acerca de su experiencia de la película y descubriésemos las razones que explican su atribución de valor estético (i.e. su confianza en la evaluación del resto y su gusto por el cine de Villeneuve), acabaríamos por reprocharle: “no has entendido el juego: ¡tenías que escoger las diez mejores películas de 2021 *para ti!*”. Por su parte, el objetivista no solo habría incurrido en la transgresión del Principio de Autonomía, sino que, sobre todo, no habría valorado genuinamente cuáles son a su juicio las diez mejores películas del año.

Asimismo, la concepción objetivista del juicio estético carece de herramientas conceptuales para explicar por qué, pese a que ambos escenarios suponen una violación del Principio de Autonomía, el Principio de Duda puede explicar y justificar el primer

caso, pero no el segundo. En el primero, el objetivista confía en la apreciación general del público más o menos cinéfilo y la suya propia de aspectos más o menos relevantes para la evaluación de la obra (i.e. su gusto por el cine del director), al mismo tiempo que duda de la corrección de su propia experiencia estética a partir de tales consideraciones relevantes. En la segunda situación, sin embargo, el error del objetivista va más allá de la mera duda: de acuerdo con su concepción del juicio estético, no tiene recursos internos o motivos para no tomar la película *Dune* en consideración en su lista, a pesar de que su visualización le haya parecido lenta y aburrida.

En otras palabras, el problema aquí radica en que, incluso si el jugador reconociese su error y confesase que no sabía que el objetivo del “Juego de las Diez Mejores Películas” consistía en reflexionar acerca de la *propia* experiencia estética del cine de 2021, el enfoque objetivista carece de «[...] recursos internos para explicar y justificar el requisito de que las votaciones reflejen las experiencias propias de los participantes» (2018, 24). Es decir, en tanto que el objetivista entiende por juicio estético meramente la atribución de (de)mérito estético o, en otras palabras, lo define como una creencia de contenido estético, no cuenta con las herramientas conceptuales necesarias para discernir si, al preguntar por el juicio estético de los jugadores, se espera que su respuesta recoja las diez películas que más le han gustado de acuerdo con su propia experiencia, ni tampoco para argumentar por qué razón su juicio estético no puede apoyarse en el consenso y testimonio del resto (2018, 26) o ciertas consideraciones estéticas en torno a la obra global del director.

*In extremis*, la tradición objetivista podría explicar la petición de que nuestras listas y valoraciones reflejen la propia experiencia estética reivindicando como objetivo del “Juego de las Diez Mejores Películas” simplemente «clasificar la cantidad de placer que cada jugador obtuvo al experimentar las películas hechas ese año» (2018, 25). Esta descripción, no obstante, es errónea: si *ese* fuese realmente el propósito del juego, las discusiones sobre el gusto que sucederían al hilo de las valoraciones de los jugadores no tendrían sentido. Si los participantes refiriesen únicamente al placer sentido de manera privada y enteramente subjetiva, no habría nada por lo que discutir ni nada en contra o a favor de lo que argumentar. Por otra parte, el juego que aquí nos ocupa nada tiene de artificial: razonar, recibir instrucciones, debatir y hacer recomendaciones son algunas de las muchas actividades estéticas que realizamos en nuestro día a día. Y, así, el “Juego de las Diez Mejores Películas” solo sirve aquí para hacer explícito lo que hacemos

cotidianamente. En este sentido, de acuerdo con Gorodeisky & Marcus, el hecho de que discutamos en torno a cuestiones de gusto pone de relieve que, en estética, lo que está en juego, «no es solo placer, sino al mismo tiempo calidad o, lo que es lo mismo, placer en lo que merece ser disfrutado» (ibid.).

En cuanto a esto, la postura objetivista del juicio estético también está íntimamente ligada a una concepción sentimentalista del placer estético. Si bien el sentimentalista estético considera, a diferencia del objetivista, que nuestros juicios estéticos se apoyan en sentimientos de (dis)placer y (des)aprobación que causan los objetos de apreciación, el papel que desde esta perspectiva juega el placer estético consiste en el mero registro de propiedades o la reacción subjetiva hacia las mismas. Precisamente en este punto, podemos notar cómo la concepción sentimentalista del placer estético encaja especialmente bien con la tradición objetivista: para que la última pueda obviar de su definición de juicio estético toda referencia a los sentimientos estéticos de (des)aprobación, debe adoptar una comprensión sentimentalista del (dis)placer estético como disposición pasiva que, en última instancia, parece un estado mental completamente distinto del que tendríamos al juzgar. Es decir, la concepción objetivista del juicio estético solo se sostiene si refiere al placer estético en este sentido hedónico y privado que, por consiguiente, no está sujeto a consideraciones normativas. Bajo este enfoque, se difuminan las diferencias entre el placer estético y la percepción: a través de ambos, el mundo se nos revela inmediatamente; no obstante, subestimar sus diferencias es una forma de enfatizar el carácter pasivo del juicio y placer estéticos (Alcaraz 2018, 126). Así pues, de acuerdo con Gorodeisky & Marcus,

[...] la belleza -así como otras propiedades estéticas-, a diferencia de propiedades perceptivas como el color, no es una mera cualidad del objeto de apreciación que, en circunstancias apropiadas, podemos experimentar de una determinada manera, sino una que *merece* ser experimentada de una determinada manera, esto es, a través del tipo adecuado de placer. [...] la percepción y el placer estético funcionan de manera distinta en la práctica de dar y pedir razones: mientras que la percepción no se basa en razones, el placer estético sí (2018, 10; cursivas como en el original).

El propósito de este apartado, en definitiva, ha sido el de, en primer lugar, aproximarnos a la concepción del juicio estético que está tras las investigaciones en torno a la akrasia estética y, en segundo lugar, mostrar sus defectos. La concepción objetivista del juicio estético, la perspectiva sentimentalista del placer estético y, en general, las aproximaciones epistemológicas al ámbito de la estética no consiguen aprehender qué significa propiamente juzgar, comprender, valorar, gustar y apreciar en estética. A

continuación, vamos a ver una concepción estética alternativa y argumentaremos por qué es preferible.

### 3.2. La concepción estética de la participación (*engagement*)

En el apartado anterior coincidíamos con Gorodeisky & Marcus en que comprender el juicio estético en términos de mera atribución de (de)mérito a un determinado objeto de apreciación o, lo que es lo mismo, como un juicio teórico acerca de propiedades estéticas, dejaba a la concepción objetivista desprovista de recursos internos para discernir si, cuando se le pide que juzgue estéticamente, debe hacerlo en virtud de su propia experiencia estética o, por el contrario, en un sentido exclusivamente epistemológico, esto es, atendiendo a la evidencia disponible sobre el valor estético de la obra, sea ésta del tipo que sea. Si, como hemos concluido, esto constituye un defecto insalvable, el enfoque que proponemos como alternativa debe contar con tales herramientas conceptuales.

Tentativamente, podemos responder a la pregunta por el juicio estético en un sentido negativo, definiendo lo que *no es*. Por un lado, no es una creencia de que *p*, donde *p* no es más que un predicado estético del tipo “es una novela excelente”, “el sabor de este guiso es avinagrado” o “la melodía de esa canción es conmovedora”. Por otro, tampoco es un juicio con referencia a intenciones o acciones, pese a que juzgar en estética signifique en muchas ocasiones hacer ciertas cosas, como seguir el ritmo de la música, o tener la intención de comportarse de una determinada forma, como proponerse uno a sí mismo saber identificar modulaciones musicales.

Por su parte, el juicio estético tampoco es «la suma de una creencia (de que la apreciación del objeto merece la pena) y un sentimiento separable (en el que quizá se basa la creencia)» (2018, 8; énfasis en cursiva como en el original). Juzgar estéticamente, así, no resulta de sumar dos tipos distintos de estados mentales, a saber: creencia y sentimientos (o placer). Para las teóricas de la akrasia estética, sin embargo, el ácrata carece de la habilidad para gustar de lo que considera -esto es, cree que es- buen arte; es decir, parece incapaz de sumar lo que, desde este enfoque, está separado:

[L]a habilidad de hacer un juicio estético responsable, así, es algo que puede ser probablemente, pero no necesariamente, obstaculizada por la incapacidad de gustar del objeto del juicio. Nada en esta discusión nos lleva a requerir de los críticos de arte que atribuyan calidad estética únicamente a los objetos de los que gustan. Pero del mismo modo que sentimos pena por el individuo moralmente

incontinente, que debe hacer frente su propia incapacidad para mostrar virtud moral, también deberíamos lamentarnos por alguien que es incapaz de disfrutar con lo que reconoce como buen arte, alguien que padece de akrasia estética (Silvers 1972, 234).

No obstante, lo que yo hacía, a diferencia del objetivista, en el “Juego de las Diez Mejores Películas” no era conjugar mi creencia de que *Dune* es una magnífica película de ciencia ficción con mis sentimientos de emoción y placer. Más bien, soy consciente del mérito de la obra en su conjunto en virtud de mi apreciación estética de sus detalles y aspectos relevantes expresada en mi sentimiento de aprobación y placer. En este sentido, el error del objetivista al incluir la película de Villeneuve en su lista no se habría subsanado mediante la suma de un sentimiento apropiado a su creencia acerca del valor estético de la obra; por el contrario, éste habría juzgado estéticamente *Dune* como una gran película si y solo si, a través de su sentimiento de aprobación de los distintos aspectos y propiedades de la obra, la hubiese apreciado en su conjunto como meritoria.

De esta manera, «la forma lógica de la apreciación es simple, no conjuntiva. Es a través del sentimiento mismo que uno se da cuenta del mérito del objeto al mismo tiempo que responde ante el mismo como merecedor de este sentimiento específico» (Gorodeisky & Marcus 2018, 8). El objetivista fracasa, entre otras cosas, al no entender qué se le está pidiendo cuando el objetivo del juego consiste en juzgar estéticamente. El juicio estético, así pues, es una forma específicamente estética de gustar. Sin embargo, no se reduce a lo que alguien gusta subjetiva y privadamente; por el contrario, juzgar estéticamente significa gustar de algo en virtud de las propiedades estéticas que hacen que su gusto merezca la pena (2018, 10). Y, en la misma línea, para que una razón estética cuente como tal no basta con creer en una determinada proposición, sino que su función es la de explicar y justificar por qué alguien aprecia estéticamente un objeto en su totalidad mediante su apreciación de un aspecto del mismo.

Asimismo, de acuerdo con esta concepción alternativa, juicio y (dis)placer estéticos no constituyen estados mentales distintos, sino que son dos formas en las que expresamos nuestra (des)aprobación estética por el objeto. Tal y como vimos en la sección anterior, si bien el enfoque de la tradición objetivista desde el que las teóricas de la akrasia estética han investigado el fenómeno también contempla una cierta relación especial y, sobre todo, consistente entre juicio y placer estéticos, ésta no constituye una condición *sine qua non* del juicio estético. Mientras que el objetivista describe una relación contingente y conjuntiva entre dos estados mentales diferentes, aquí defendemos una concepción



unitaria según la cual juicio y placer estéticos son una y la misma cosa. Esta postura, fundamentalmente, es de raigambre kantiana: Kant señala como las dos condiciones necesarias del juicio de gusto la subjetividad y la universalidad (Zangwill 2021, 3). De acuerdo con esta concepción, el juicio sobre lo bello no es *meramente* subjetivo, sino que, en términos kantianos, trae consigo un aspecto normativo: juzgo «con una voz universal, reclamo el acuerdo del resto» (Appelqvist 2009, 48). En otras palabras, hay dos aspectos de la práctica de apreciación estética que están en tensión: por un lado, nuestros juicios estéticos tienen pretensiones cognitivas, esto es, aspiran a la corrección; por otro, parecemos comprometernos con los Principios de Autonomía y Familiaridad, por lo que debemos formar nuestros juicios estéticos por nosotros mismos. Si, como defendemos, hay una alternativa preferible a la concepción objetivista del juicio estético, ésta debe conciliar y explicar las dimensiones de la apreciación estética que están en tensión; es decir, debe ofrecer una solución consistente al Problema de Kant. Veamos, entonces, en qué consiste apreciar y juzgar estéticamente.

En la práctica de apreciar estéticamente, de acuerdo con C. Thi Nguyen (2019), valoramos la *actividad* de formarnos nuestros propios juicios estéticos por encima de conseguir juicios correctos. En este sentido, la estructura motivacional de la apreciación estética es similar a la del juego:

[E]n la mayoría de juegos, aspiramos a ganar, pero la cuestión no es ganar: lo es jugar. En buena parte de nuestras vidas estéticas, aspiramos a juicios estéticos correctos, pero en realidad la cuestión no es tenerlos. Lo es el proceso de buscarlos. Nuestro compromiso con la autonomía estética revela que valoramos la estética de la participación (*aesthetic engagement*) por encima de las conclusiones estéticas (Nguyen 2019, 3).

Conseguir juicios estéticos correctos constituye el producto de un proceso cognitivo en el que las facultades mentales –que todos compartimos (Appelqvist 2009, 49)– se relacionan activamente con el objeto de apreciación. Pero, ¿en qué consiste esta relación? El énfasis de la tradición objetivista del juicio estético en su similitud estructural con el juicio cognitivo revela una comprensión de esta relación en términos de percepción: desde esta óptica, el fin último del sujeto de apreciación es hacer juicios correctos, por lo que su actividad apreciativa consiste en percibir las propiedades estéticas relevantes para formar el juicio correcto.

Es importante, a este respecto, retroceder a la tendencia objetivista de subestimar las diferencias entre las experiencias estética y perceptiva. Si bien es tentador considerar los

errores estéticos y perceptivos como fenómenos análogos en los que un sujeto representa inadecuadamente algo disponible a través de la experiencia, éstos nos conducen a situaciones completamente distintas si se sistematizan. Primero, el mal gusto, a diferencia del mal olfato o la mala vista, está sujeto a consideraciones normativas: «podemos sentirnos responsables de tenerlo en un sentido que estaría completamente fuera de lugar si se nos atribuyese mala vista» (Alcaraz 2018, 127). Segundo, a pesar de que podemos sofisticar tanto nuestra percepción como nuestro gusto, el ejercicio de la primera tiene que ver con prestar atención, concentrarse y, en general, desarrollar nuestras disposiciones receptoras. Mientras tanto, refinar el gusto puede ser considerado «más una práctica que la mera sensibilidad al valor estético» (ibid.).

Por el contrario, la concepción estética de la participación no describe la relación con el objeto de apreciación en términos perceptivos, como recepción pasiva; más bien, desde este punto de vista alternativo, el valor de la apreciación estética surge del proceso participativo en el que tiene lugar la formación del juicio estético. Esta participación estética, por su parte, incluye el amplio abanico de procesos cognitivos, perceptivos y afectivos que activamente desplegamos en el desarrollo y formación de nuestros juicios estéticos. Bajo este enfoque, desempeñamos las distintas actividades estéticas en aras de involucrarnos en la actividad de buscar juicios correctos, más que para, de hecho, hacer el juicio correcto. En otras palabras,

[...] a pesar de que la actividad estética de apreciación culmina normalmente con la emisión de juicios estéticos, el valor de esta actividad no radica en la propia emisión de esos juicios o en su corrección. Más bien, aspiramos a hacer juicios estéticos correctos en aras de participar en el intento de hacerlos bien. [...] el valor principal de la actividad de apreciación estética proviene del *proceso* de generar juicios correctos y no del *producto final* – los juicios mismos (Nguyen 2019, 11; cursivas como en el original).

A la luz de la concepción estética de la participación, podemos pensar de nuevo en el “Juego de las Diez Mejores Películas”. Recordemos que la tradición objetivista del juicio estético carecía de recursos internos para explicar por qué alguien que hubiese encontrado aburrida e interminable la película de *Dune* no debería incluirla en su lista de mejores películas de 2021 de acuerdo con su propia experiencia. Es decir, si concluimos, como el objetivista, que el juicio estético no es más que una creencia de contenido estético, ¿por qué tendría éste que ser la expresión del sentimiento de (des)aprobación del sujeto? En contraposición, la concepción participativa del valor estético sí posee herramientas conceptuales mediante las que explicar por qué se espera que las diez películas que los

participantes incluyan en su lista únicamente puedan ser aquellas que hayan apreciado estéticamente como valiosas. Esta diferencia entre la estrategia del objetivista y el enfoque de la concepción estética de la participación puede comprenderse mejor mediante la distinción que propone Nguyen acerca de los dos tipos de estados motivacionales que uno puede adoptar en la mayoría de juegos (2019, 16). Primero, uno puede jugar a un juego por el valor de ganar o por lo que se sigue de la victoria. Este tipo puede denominarse “juego del éxito” (*achievement play*). Segundo, uno puede aceptar como meta ganar el juego en favor de, o como medio para, la actividad de intentar ganar. A este tipo podemos llamarlo “juego del esfuerzo” (*striving play*).

Por su parte, el juego del esfuerzo trae consigo una inversión motivacional: mientras que en nuestra vida cotidiana solemos tomar los medios en interés de los fines, en el juego del esfuerzo uno se hace cargo de los fines en interés de los medios que le llevan hasta él. De acuerdo con Nguyen, la apreciación estética es una actividad de esfuerzo más que de éxito: aspiramos a la corrección de nuestros juicios estéticos, pero ésta no es la meta, sino «únicamente el objetivo adecuado que adoptamos con el fin de participar en una forma de actividad conveniente» (2019, 17). En este sentido, la razón por la que, en la apreciación estética, aspiramos a la corrección de nuestros juicios estéticos es que

[...] nos conduce hacia un tipo muy particular de actividad: una orientada en torno a la sensibilidad, sofisticación, cuidado y responsabilidad con los detalles. Si mis actividades estéticas no estuviesen orientadas hacia la corrección, sería libre de imaginar y hacer lo que quisiera. No tendría motivación para ceñirme a los detalles ni razón para estudiar cuidadosamente ese objeto (2019, 19-20).

Ahora bien, que el fin último de la actividad de apreciación estética no sea la emisión (incluso, ni siquiera en un sentido privado y mental) de un juicio estético correcto presenta ciertas ventajas importantes respecto a la concepción objetivista. De entrada, dota a los participantes del “Juego de las Diez Mejores Películas” y, en realidad, de cualquier otro juego o ejercicio estético de razones por las que cuando se les pregunta qué piensan y juzgan acerca de un determinado objeto estético únicamente deberían hacerlo desde su propia experiencia. Es decir, de acuerdo con su concepción del juicio estético, el objetivista no tiene motivos para tomar en consideración la propia experiencia por encima, o incluso a la par, de los juicios que, por razones de confianza epistémica, considere correctos: lo único que verdaderamente necesita para juzgar estéticamente es atribuir correctamente valor estético a su objeto de apreciación.

Aún más, la concepción estética de la participación aprehende de manera más satisfactoria y apropiada la naturaleza de nuestras experiencias estéticas en su especificidad y cotidianeidad, esto es, *qua* estéticas. Nuestras vidas y prácticas estéticas no se reducen, sin más, a la consecución de juicios estéticos correctos. Si esto fuese así, tan pronto alcanzásemos la corrección de nuestros juicios estéticos, abandonaríamos la actividad estética. Es decir, si el fin último de la apreciación estética consiste en atribuir correctamente (de)mérito estético, ¿qué pueden ofrecernos nuestros objetos de apreciación una vez los hemos juzgado correctamente? El objetivista podría objetar que el motivo por el que nos exponemos reiteradamente a las mismas obras de arte, entornos de la naturaleza u objetos y actividades cotidianas consiste en que, a través de la sobreexposición, los objetos de nuestra apreciación nos revelan nuevos detalles que mejoran y refinan la corrección de nuestros juicios estéticos sobre los mismos. Si bien concedemos que este puede ser *un* motivo, no es el único, ni tampoco es la razón estética por antonomasia que aquí está en juego. Lo que el arte, la naturaleza y la vida cotidiana nos ofrecen, una y otra vez, es la posibilidad de interactuar con los objetos de apreciación y, así, participar en una actividad gratificante, interesante, melancólica, siniestra, íntima o sublime que, en última instancia, enriquece nuestras vidas estéticas.

Por último, a diferencia de la objetivista, la concepción estética de la participación nos ofrece una solución satisfactoria al Problema de Kant; es decir, concilia consistentemente los principios de Autonomía y Duda. Si, como hemos visto, reducimos el juicio estético y su carácter autónomo a una cuestión epistémica (esto es, a determinar si el objeto o entorno estético poseen valor estético), uno no tendría motivos para no confiar en los juicios del resto y, en virtud de ello, formarse creencias correctas con predicados estéticos (Alcaraz 2018, 137). Es decir, si la postura objetivista está en lo cierto y el fin último de la actividad de apreciación estética es alcanzar juicios estéticos correctos, estaríamos más interesados en maximizar la eficiencia y eficacia con la que llegamos a nuestra meta, usando el testimonio de los expertos y formándonos creencias con contenido estético a partir de lo que juzga el resto. Sin embargo, ese no suele ser nuestro interés como agentes estéticos: nos negamos a basar nuestros juicios en el testimonio estético precisamente porque valoramos el tipo de actividad con la que la apreciación estética nos compromete. Por esto, aquel que concede mayor autoridad al testimonio del resto que a su autonomía y propia experiencia «está incurriendo en el

mismo error que el corredor de maratón que coge un taxi para llegar a la meta. [...] Su atajo frustra enteramente el sentido de la actividad» (Nguyen 2019, 20).

En contraste con el enfoque objetivista y de acuerdo con Alcaraz, el juicio estético va más allá de adquirir y pronunciar creencias correctas acerca de propiedades estéticas; más bien, juzgar estéticamente tiene que ver con pensar, descubrir y decidir qué respuesta estética merece el objeto de apreciación. Que nos resistamos, entonces, a tomar el juicio del resto como fuente de los nuestros propios se explica a partir de «la irrevocable dimensión agencial del juicio estético – el hecho de que juzgar exige que el sujeto ejerza sus capacidades de juicio en primera persona [...]» (2018, 139). No obstante, la resistencia que oponemos al uso del testimonio varía en función del propósito con el que lo incluimos en nuestra práctica estética. No parece en absoluto problemático, por ejemplo, que alguien se interesase por la obra de Sheila Hicks a partir del testimonio de alguien en cuya recomendación confiase en virtud de su gran sensibilidad relativa al arte textil.

A este respecto, Gorodeisky & Marcus ofrecen una solución al uso variado y asimétrico que hacemos del testimonio en estética y, consiguientemente, al problema de consistencia entre los principios de Duda y Autonomía. El Problema de Kant, desde esta óptica, se evita a partir de la distinción entre juicios estéticos y creencias estéticas (2018, 27). Aquí entenderíamos por creencia estética lo que la concepción objetivista ha definido como juicio estético, a saber: una proposición epistémica con contenido estético. Así pues, no hay razones que impidan tener una creencia estética en base al testimonio de otros, pero dicha creencia no es un juicio estético ni constituye una base adecuada para él. A la luz de esta distinción, los principios de Autonomía y Duda son consistentes entre sí: mientras que el primero pertenece directamente al juicio estético, el segundo lo hace indirectamente a través de creencias estéticas. Esta referencia indirecta no significa que el Principio de Duda no tenga peso sobre los juicios estéticos: cuando, a partir de evidencias sobre mi propio gusto o personalidad estética o del testimonio estético, dudo, lo hago acerca de mi juicio estético y su potencialmente dudosa corrección. Como consecuencia, estas creencias estéticas pueden poner en cuestión mis juicios estéticos, motivándome a revisarlos y, si fuese necesario, corregirlos (2018, 30).

Por último, Nguyen ofrece una solución más simple al Problema de Kant. De acuerdo con su concepción alternativa, la práctica de apreciación estética está vertebrada por normas y principios establecidos con el propósito de garantizar una mejor participación,

más rica e interesada en la propia actividad estética. En este sentido, no oponemos resistencia a que el testimonio de los otros nos haga dudar de nuestras experiencias, puesto que adoptar este principio podría proporcionarnos buenas razones para visitar el objeto de apreciación y, así, darnos la posibilidad de participar con una nueva profundidad en la actividad estética. Por el contrario, nos resistimos a apoyarnos en el testimonio ajeno o en nuestras creencias estéticas –cuando estas proceden de una fuente distinta de nuestra propia experiencia de la obra– para la formación de nuestro juicio estético, pues supondría cortar de raíz toda participación estética. Así pues, «la norma que permite dudar a partir del testimonio aumenta la participación (*engagement-enhancing*), pero la que permite someternos a éste finaliza la participación (*engagement-terminating*)» (2019, 22).

En este apartado, en definitiva, hemos argumentado por qué una concepción de la participación estética es preferible a la postura objetivista tradicional. A continuación, veremos qué consecuencias tiene este cambio de perspectiva en la investigación de la akrasia estética.

### 3.3. La versión estética de la Paradoja de Moore

En su texto “Aesthetic Rationality”, Gorodeisky & Marcus reparan en el siguiente tipo de declaraciones: “o es una gran obra de arte, pero definitivamente no la he disfrutado”. Con esto, su propósito es el de abrir la posibilidad a que el placer estético pueda comprenderse en dos sentidos, uno amplio y otro restringido (2018, 33). Desde esta perspectiva, alguien podría juzgar estéticamente que una obra de arte es buena o valiosa y, sin embargo, no haber disfrutado con ella. Su explicación de este tipo de situaciones está en relación de analogía con la experiencia masoquista del placer y el dolor: por un lado, lo que éste siente es dolor (del tipo que sea); por otro, disfruta, por definición, ese dolor. El masoquista, entonces, encuentra placer (en un sentido amplio) en el dolor (en un sentido restringido). Salvando las distancias, la apreciación estética nos ofrece, en ocasiones, una experiencia análoga. Pensemos, por ejemplo, en la obra *Squeeze*<sup>9</sup> (2010) de Mika Rottenberg. Ésta consiste en una videoinstalación que integra imágenes en las que una prensa machaca y tritura cogollos de lechuga y polvos faciales, otras de lenguas sobresaliendo a través de la pared y, en general, una serie de escenas repetitivas y

---

<sup>9</sup> Para ver un fragmento de la exhibición de la obra en el Museo de Israel (del 4 de diciembre de 2013 al 5 de abril de 2014), consúltese: <https://www.youtube.com/watch?v=CzC90Ux1M2k>.

grotescas en las que el sonido enfatiza cada movimiento. En este caso, concedemos que alguien pueda juzgar estéticamente esta obra de arte como excelente, en parte, en virtud de sentirse horrorizada, deprimida, con náuseas o disgustada por ella. La de Gorodeisky & Marcus, en última instancia, es una concepción comprehensiva del placer estético:

[...] estamos familiarizados ya con una concepción amplia del placer estético tal que no es incoherente describir a alguien disfrutando de algo que encuentra desagradable. Gustar de una obra de arte en el sentido pertinente no significa necesariamente estar alegre, animada, sosegada, entusiasmada, etc. (2018, 33).

Por su parte, las situaciones de este tipo se asemejan formalmente a las expresiones paradigmáticamente acráticas que aquí hemos considerado. Sin embargo, a diferencia de los escenarios de akrasia estética, el enigma que éstas pudieran suscitar se resuelve mediante la distinción kantiana entre juicio estético o de gusto y juicio de lo agradable (Kant 1790): mientras que el primero es la expresión del placer estético, lo agradable funciona como estímulo para el segundo. En ocasiones, en la aseveración “o es una gran obra de arte, pero definitivamente no la he disfrutado/me ha desagradado” hay dos tipos de juicios implicados que, por su naturaleza, no se contradicen. En este caso, no habría nada de paradójico en que una sensación desagradable acompañe al juicio estético sobre el valor de la obra de Rottenberg. La exposición de este escenario sirve aquí de comparación con el tipo de confrontación que supone la caracterización tradicional de la akrasia estética como divergencia entre juicio y placer estéticos. Mientras que *Squeeze* aúna juicio estético y juicio de lo (des)agradable en la experiencia de la videoinstalación, las investigaciones en torno al fenómeno de la akrasia estética han abierto la posibilidad de que juicio y placer estéticos diverjan.

Tras su exploración del placer estético, Gorodeisky & Marcus hacen referencia a las emisiones del tipo “o es bello, pero no me gusta”, a las que sugieren apodarar “la Versión Estética de la Paradoja de Moore” (2018, 34). A diferencia de lo que ocurría en el caso del juicio estético en torno a la obra de Rottenberg, este tipo de expresiones no hacen referencia al disgusto o, en general, al sentimiento estético al que aluda “no me gusta” como base del juicio. Es decir, el juicio acerca del valor estético de una determinada obra de arte no se pronuncia aquí en virtud del disgusto que el emisor ha sentido. Es por esto que, mientras que la clase de declaraciones “o es una gran obra artística, pero definitivamente no la he disfrutado/me ha agobiado/he pasado un mal rato” no requieren ser explicadas más a fondo de cómo Gorodeisky & Marcus lo hacen, en la literatura

especializada y, en general, cotidianamente, las emisiones del tipo “o es una obra magnífica, pero a mí no me gusta” levantan algunas sospechas. Como vimos en la primera sección de este trabajo, las teóricas de la akrasia estética han expresado sus sospechas a través de la caracterización del fenómeno como divergencia entre juicio y placer estéticos. A la luz de sus intuiciones, “o es una obra magnífica” constituiría un juicio estético acerca de las virtudes de un determinado objeto de las que el sujeto de apreciación, paradójicamente, no habría gustado. Pero, ¿por qué Gorodeisky & Marcus refieren a las situaciones paradigmáticas de akrasia estética como “La Versión Estética de la Paradoja de Moore”? En otras palabras, de hacerlo, ¿qué sospechas les suscitan estos escenarios?

Por Paradoja de Moore, sucintamente, entendemos un fenómeno que surge de la aseveración de emisiones del tipo “p, pero no creo que p” y “p, pero creo que no-p”, de aquí en adelante llamadas oraciones de Moore. En el ámbito epistémico, podemos responder de dos modos distintos a la pregunta “¿crees que p?”: por un lado, desde la perspectiva en primera persona, contestaríamos en base a la evidencia de p, esto es, en base a fundamentos o razones de que p; por otro, desde la perspectiva en tercera persona, lo haríamos en base a la evidencia que tuviésemos acerca de nuestra creencia de que p. Por ejemplo, responder desde la perspectiva en primera persona a la pregunta “¿crees que los extraterrestres existen?” consistiría en hacerlo afirmativa o negativamente en función de la evidencia que tenemos de vida extraterrestre, mientras que desde la perspectiva en tercera persona podría hacerse afirmativa o negativamente en base a si en el pasado creíamos que los extraterrestres existían, que estamos estudiando ingeniería aeroespacial para poder explorar otros planetas, o que nuestras película y novela preferidas son *Alien: El octavo pasajero* y *La guerra de los mundos*, respectivamente.

En virtud de esta distinción, el carácter paradójico de estas situaciones radica en que, al mismo tiempo que se suele considerar su aseveración en primera persona del tiempo presente como irracional, se supone que describen situaciones posibles no autocontradictorias (López Campillo 2020, 195-6). De acuerdo con la concepción semántica<sup>10</sup> de la Paradoja de Moore, aseverar las oraciones de Moore desde la

---

<sup>10</sup> Por razones de extensión y pertinencia, aquí solo hacemos referencia a la concepción semántica de la Paradoja de Moore, aunque podríamos distinguir otras interpretaciones, como la pragmática (véase 2020, 200-209), psicológica (210-224), epistémica (225-230) y conductual-expresivista (233-256). Esta última desarrolla su propia interpretación semántica de la Paradoja de Moore, evitando algunas de las inconsistencias en que incurría la concepción semántica sola. En aras de simplificar, aquí únicamente usamos la etiqueta “semántica” para referirnos a la explicación de la paradoja en términos de contradicción.



perspectiva en primera persona es irracional porque, en contra de las apariencias, esconde en cierto sentido una contradicción semántica. Así pues, si decir “creo que p” desde la perspectiva en primera persona es similar a decir “p”, sostener “p, pero creo que no-p” es similar a pronunciar la contradicción “p, pero no-p” (2020, 231). Y, mientras que “p” y “creo que p” tienen diferentes condiciones de verdad (esto es, las condiciones por las que es verdad que está lloviendo son distintas de las condiciones por las que es verdad que creo que está lloviendo), tienen las mismas condiciones de aserción (esto es, las condiciones que permiten decir que llueve no son distintas de las condiciones que permiten decir que creo que llueve).

Con este breve esquema en mente, pensemos ahora cómo podríamos hablar de una Paradoja de Moore en el ámbito estético. La versión estética de la concepción semántica de la Paradoja de Moore sostendría que hay algún tipo de contradicción semántica en aseveraciones del tipo “o es una gran obra de arte, pero no me gusta” y, viceversa, “o es una mala obra de arte, pero me gusta”. Si, como hemos defendido y en contra de la concepción objetivista del juicio estético, cuando decimos “o es una gran obra artística” desde la perspectiva en primera persona (esto es, en cumplimiento de los principios de Autonomía y Familiaridad) lo hacemos en base a la respuesta afectiva “me gusta” y, viceversa, cuando decimos “o es una mala obra artística” desde la perspectiva en primera persona lo hacemos en base a la respuesta afectiva “no me gusta”, sostener “o es una buena obra artística, pero no me gusta” y “o es una mala obra artística, pero me gusta” es similar a pronunciar las contradicciones “me gusta, pero no me gusta” y “no me gusta, pero me gusta”. Y, de nuevo aquí, las condiciones de aserción para pronunciarse acerca del (de)mérito estético de un determinado objeto o entorno son las mismas que las condiciones para aseverar que lo apruebo (esto es, me gusta) o desapruebo (esto es, no me gusta).

Por supuesto, esto no quiere decir que el juicio estético “o es una buena obra de arte” simplemente se reduzca y equivalga a “me gusta” (y lo mismo ocurra con “o es una mala obra de arte” y “no me gusta”). Más bien, lo que significa es que juzgar estéticamente es una práctica que hacemos en base a sentimientos de aprobación y desaprobación (o, en términos kantianos, de placer y displacer). En este sentido, podemos colegir que, si alguien elogia la innovación en la composición y producción del álbum musical *MAGDALENE* de FKA twigs y, así, lo juzga como valioso desde el punto de vista estético, lo hace en base al placer que ha experimentado en su escucha. Y, de tal forma,

las condiciones de aserción por las que alguien atribuye mérito al álbum en cuestión son las mismas que las condiciones por las que esa persona puede hablar de su gusto por la obra como una que merece la pena. De acuerdo con la concepción alternativa que aquí hemos defendido, el juicio estético “*MAGDALENE* de FKA twigs es una espléndida exploración experimental y vanguardista de la música pop y el R&B contemporáneo” expresa al mismo tiempo, de manera unitaria y no conjuntiva, por qué esa persona gusta del objeto de apreciación y cómo la juzga desde el punto de vista estético.

Por esto, si preguntásemos por su apreciación estética a la apasionada del segundo álbum de FKA twigs, esperaríamos que nos respondiese desde la perspectiva en primera persona en base a su experiencia de placer o aprobación del álbum. Y si, acto seguido, confesase también desde la perspectiva en primera persona que no ha sentido tal experiencia de placer o aprobación del álbum, diríamos que esa persona parece contradecirse. A este respecto, la Paradoja de Moore surge únicamente si las dos oraciones de Moore (esto es: por un lado, “p”; por otro, “no creo que p” o “creo que no p”) son pronunciadas desde la perspectiva deliberativa en primera persona (2020, 197). Por consiguiente, la versión estética de la Paradoja de Moore únicamente puede darse si la versión estética de las dos oraciones de Moore (esto es: por un lado, “o es una buena obra de arte” y “o es una mala obra de arte”; por otro, “pero no me gusta” y “pero me gusta”) son pronunciadas desde la perspectiva deliberativa en primera persona. Es decir, las oraciones paradigmáticas de los escenarios acráticos del tipo “el álbum *MAGDALENE* es una espléndida obra musical, pero a mí no me gusta” únicamente podrían constituir instancias de la versión estética de la Paradoja de Moore si y solo si aceptamos que las dos oraciones de Moore (i.e. “el álbum *MAGDALENE* es una espléndida obra musical” y “pero a mí no me gusta”) son expresadas desde la perspectiva en primera persona y, en consecuencia, son contradictorias.

Como sabemos, las teóricas de la akrasia estética han caracterizado tradicionalmente el fenómeno como divergencia entre juicio y placer estéticos y, con ello, han procurado sostener que el ácrata atribuye (de)mérito estético y expresa su (dis)placer estético desde la perspectiva en primera persona. No obstante, tal y como hemos argumentado a lo largo de esta sección, la concepción objetivista del juicio estético sobre la que se apoya su caracterización es defectuosa y, de esta forma, lo que entiende por juicio estético es fundamentalmente un juicio teórico de contenido estético. En contraposición, la concepción estética de la participación a la que aquí nos hemos adherido y, en general, la

postura kantiana, define el juicio estético como expresión en primera persona de los sentimientos de (des)aprobación constitutivos de la propia experiencia estética. Si nuestro análisis es cierto, la concepción objetivista que subyace a las investigaciones en torno a la akrasia estética se enfrenta a un dilema. O bien aceptamos que, en la caracterización del fenómeno como divergencia entre juicio y placer estéticos, lo que habíamos identificado como juicio estético no lo es, en tanto que su aseveración no se realiza desde la perspectiva en primera persona, pues no aprehende la propia experiencia estética ni es autónomo, o bien concluimos que el ácrata habla del juicio y placer estéticos desde la perspectiva en primera persona y, por tanto, se contradice.

En otras palabras, la visión objetivista de la akrasia estética como divergencia entre juicio y placer estéticos solo se sostiene a expensas de aceptar una concepción del juicio estético no como realizado desde la perspectiva en primera persona. De esta manera, si las teóricas de la akrasia estética aspiran a caracterizar el fenómeno como divergencia, deben comprometerse con una definición de juicio que, al no realizarse desde la perspectiva en primera persona, no puede ser considerado autónomo ni estético en sentido estricto. De acuerdo con Gorodeisky & Marcus, «un juicio que se divorcia de la apreciación estética –y por lo tanto del placer– no es un juicio estético» (2018, 34). Así pues, o bien el juicio estético se ausenta de los escenarios de akrasia estética, o bien los protagonistas de las situaciones acráticas se pronuncian en todo momento desde la perspectiva en primera persona y, por consiguiente, incurren en una contradicción que, en última instancia, convierte en imposible al fenómeno.

Desde esta perspectiva, resulta contradictorio pensar en las expresiones “o es una buena obra de arte, pero no me gusta” y “o es una mala obra de arte, pero me gusta” si aceptamos que ambas oraciones de Moore se aseveran desde la perspectiva en primera persona, en tanto que, como hemos sugerido, expresarían algo así como “me gusta, pero no me gusta” y “no me gusta, pero me gusta”. Por su parte, el carácter imposible de este tipo de expresiones habrían de bastar al objetivista para reconocer que lo que los protagonistas de los escenarios acráticos hacen no es juzgar estéticamente y, en consecuencia, sus aseveraciones tampoco son irracionales o contradictorias. Así, su respuesta a la pregunta por la propia apreciación estética consiste, más bien, en la emisión de una creencia estética que, en última instancia, ni es un juicio estético ni la base sobre la que formar uno propio.

En definitiva, en esta sección hemos argumentado por qué la concepción estética de la participación es preferible a la tradición objetivista del juicio estético en la que se apoyan las teóricas de la akrasia estética. En virtud de este enfoque alternativo, pensar en los escenarios de akrasia estética como divergencia entre juicio y placer estéticos y, así, como versión estética de la Paradoja de Moore resulta contradictorio, por lo que la concepción objetivista que subyace a las investigaciones en torno al fenómeno debe asumir que un juicio que no funciona como expresión de la propia actividad de apreciación estética no puede ser considerado propiamente estético, sino únicamente uno teórico de contenido estético. En la última sección, veremos en mayor profundidad qué podemos decir de los protagonistas de los escenarios acráticos: ¿suponen las aseveraciones del tipo “o es una buena obra de arte, pero no me gusta” y “o es una mala obra de arte, pero me gusta” un fallo en la formación autónoma del juicio estético o, por el contrario, podemos considerar su titubeo parte fundamental de la actividad de apreciación estética en la que están inmersos?

#### **4. AKRASIA ESTÉTICA: ¿POR QUÉ TITUBEAMOS A LA HORA DE JUZGAR?**

Si el análisis que hasta ahora hemos seguido es correcto, los llamados escenarios acráticos no ponen de relieve una inconsistencia o contradicción en las disposiciones mentales del agente estético, esto es, entre lo que juzga y gusta desde el punto de vista estético. Tal y como hemos argumentado a lo largo de este trabajo, al pronunciarse acerca del valor estético de un determinado objeto al margen de su apreciación estética, esto es, de sus sentimientos de (des)aprobación o (dis)placer, el así llamado ácrata no está juzgando estéticamente, ni tampoco está en condiciones de apreciar estéticamente en base a las razones que ofrece como propias. Por esto, consideramos defectuosa la caracterización que tradicionalmente se ha hecho de la akrasia estética y, por consiguiente, negamos que los protagonistas de los escenarios acráticos se contradigan o se comporten irracionalmente. En esta última sección del trabajo, propongo considerar los escenarios de akrasia estética desde la perspectiva de la concepción estética de la participación como una forma de titubear a la hora de juzgar estéticamente, tratando así de dar una respuesta alternativa a las principales sospechas en que se apoya generalmente la interpretación de las expresiones paradigmáticamente consideradas acráticas.

#### **4.1. Akrasia estética como “juego del éxito”**

A la luz de la concepción estética de la participación a la que aquí nos hemos adherido como alternativa al enfoque objetivista, definíamos la actividad de apreciación estética como un “juego del esfuerzo”. De acuerdo con esta perspectiva, si bien aspiramos a la corrección de los juicios estéticos que formulamos, el valor principal de la actividad de apreciar estéticamente no radica en la consecución del producto final, esto es, la mera formulación de un juicio correcto; más bien, valoramos la actividad en virtud del proceso en que ponemos en juego nuestra sensibilidad, imaginación, familiaridad con la categoría a la que el objeto estético pertenece y, a su vez, nuestra capacidad lingüística y expresiva para comunicar y hacer públicos los detalles de nuestra apreciación estética. Además, como argumentamos en la sección anterior, esta concepción explica consistentemente los principios de Autonomía, Familiaridad y Duda. De esta forma, la concepción alternativa nos proporciona un marco conceptual preferible al que nos ofrecía la tradición objetivista a partir del que desarrollar nuestra comprensión de los escenarios acráticos en estética.

Si aceptamos la caracterización que hace Nguyen de la actividad de apreciación estética como un tipo de “juego del esfuerzo” podríamos caracterizar la actividad propia de los protagonistas de los escenarios acráticos como una que no estaría guiada por esta clase de juego. Puesto que, principalmente, el valor de sus experiencias estéticas no consiste en participar de una actividad conveniente, sino más bien en acertar y determinar el (de)mérito estético que puede atribuirse correctamente a un determinado objeto estético, el “juego” estético que da cuenta del tipo de situación que define paradigmáticamente la akrasia estética sería el “juego estético del éxito”; es decir, el juego según el que la meta sería producir juicios estéticos correctos. Por su parte, esta aspiración pone de manifiesto el tipo de estado motivacional en que se encuentran los supuestos agentes acráticos que, de partida, nada tiene que ver con la actitud que se adopta al apreciar estéticamente. Así, en contraposición a la caracterización tradicional de la akrasia estética como divergencia entre juicio estético y placer estético, propongo aquí considerar el fenómeno como ilustración de un tipo de juego estético distinto al que practicamos al juzgar estéticamente, a saber: “el juego estético del éxito”.

Asimismo, el estado motivacional que subyace a los protagonistas de los escenarios acráticos en estética está directamente relacionado con la concepción del juicio estético en que se apoyan las investigaciones en torno a la akrasia estética. En virtud de este enfoque, tal y como se ha argumentado, el objetivista carece de motivos para limitarse a

expresar cuál y cómo ha sido su propia experiencia estética a la hora de juzgar estéticamente, puesto que se ausenta de su definición de juicio estético toda referencia al carácter subjetivo del mismo. Adherirnos a la concepción objetivista del juicio estético como juicio teórico de contenido estético significa, en este sentido, comprender la actividad de juzgar estéticamente como un juego estético del éxito, cuyo valor radica fundamentalmente en determinar correctamente el valor estético del objeto de apreciación o, también, en lo que sea que se siga de la consecución del juicio correcto. Por consiguiente, si bien concedemos que en este tipo de juego también podría ser valioso el proceso a través del que llegamos a formular los juicios estéticos, notamos aquí que solo lo es en virtud de su producto final.

Imaginemos, entonces, una discusión acerca de la obra literaria de Yukio Mishima en la que nuestro interlocutor dijese: “la novela *El marino que perdió la gracia del mar* explora magistralmente el amoralismo, pero a mí no me gusta nada”. Aquí, como hacíamos con el participante objetivista del “Juego de las Diez Mejores Películas”, podríamos señalarle: “si lo ves *así*, significa que lo aprecias estéticamente y, si niegas hacerlo en absoluto, es que su estilo o temática no te parecen tan magistrales como dices”. Con esto, nuestro razonamiento buscaría transmitirle que, en cualquier caso, ha transgredido alguna regla del juego del esfuerzo en el que, al menos nosotros, estábamos participando: apreciar *El marino que perdió la gracia del mar* en aquel sentido significa gustar de la novela de Mishima en virtud de ciertas razones, como su desarrollo “a fuego lento” de la trama, la lírica poética en torno al mar, su representación cruda de la violencia, etc. Desde luego, su atribución de mérito estético no se apoya en la confesión “no me gusta nada”, por lo que, o bien el interlocutor no ha entendido a qué estábamos jugando –esto es, cuál era nuestro estado motivacional– cuando iniciamos una discusión acerca de la literatura de Mishima, o bien persigue ganar un tipo completamente distinto de juego, esto es, el juego estético del éxito.

Asimismo, no hay reglas internas a este juego que frustren o impidan la victoria a aquel que intenta determinar el valor estético de una determinada obra de arte en base a algo distinto de su propia apreciación estética, esto es, de sus sentimientos de (des)aprobación y (dis)placer hacia la misma. A este respecto, en el aforismo 15 de las *Lecciones sobre Estética*, Wittgenstein dice así:

[I]ndicar una razón quiere decir a veces «De hecho seguí este camino», otras «Podría haber seguido este camino», es decir, a veces lo que decimos actúa como una justificación, no como una información de

lo que se ha hecho; por ejemplo, recuerdo la respuesta a una cuestión; cuando se me preguntó por qué había dado esa respuesta, indiqué un proceso que lleva hasta ella, aunque no recorrí ese proceso (1966, 89-90).

En este caso, como Wittgenstein, aquel que elogia la capacidad magistral con la que Yukio Mishima explora el amoralismo en *El marino que perdió la gracia del mar* sin apreciar estéticamente la novela podría estar indicando un “proceso” que lleva hasta la consideración de la obra como valiosa desde el punto de vista estético, a pesar de no haberlo recorrido realmente. Si aceptamos que los protagonistas de los escenarios acráticos están inmersos en un juego estético del éxito y, así, se adhieren a las consideraciones objetivistas acerca del juicio estético, juzgar estéticamente consiste única y necesariamente en acertar –esto es, determinar con corrección– el (de)mérito estético de un determinado objeto. Por ello, debemos considerar aquí como posibilidad que lo estén haciendo a partir del testimonio de otros en cuya apreciación confía.

Por su parte, el tipo de juego que instauran los escenarios acráticos permite distintos usos del testimonio estético: desde la mera repetición doxástica hasta casos de recomendación, instrucción artística y exhibiciones museísticas o privadas (Nguyen 2017). Por motivos de extensión y pertinencia, aquí no discutiremos la validez del testimonio estético, sino que aspiramos a comprender qué papel podría jugar en las situaciones de akrasia estética. En general, hay cierto consenso en la literatura especializada acerca de una sospecha fundamental, a saber: los sujetos acráticos reconocen *verdadera* y *sinceramente* propiedades en el objeto estético que hacen de él uno valioso o carente de mérito desde el punto de vista estético. Con esto, las teóricas de la akrasia estética reivindican de manera implícita que la atribución de valor estético que llevan a cabo los supuestos ácratas no se apoya en el testimonio ajeno, sino que forma parte de sus capacidades cognitivas aprehender las distintas propiedades estéticas que podrían considerarse constitutivas del (de)mérito estético. Sin embargo, tal y como vimos en la sección anterior y de acuerdo con Gorodeisky & Marcus, la concepción objetivista en que se apoyan generalmente las investigaciones en torno a la akrasia estética no tiene recursos internos para negar que el juicio estético pueda fundamentarse en base al consenso o testimonio de los otros. Por tanto, si el juicio teórico de contenido estético de los escenarios acráticos no supone la expresión de la propia experiencia estética ni se basa en los sentimientos de (des)aprobación y (dis)placer del sujeto, debemos considerar la posibilidad de que este tipo de juicio se constituya a partir del testimonio estético.

De esta forma, si alguien elogiase la novela *El marino que perdió la gracia del mar* sin él mismo apreciarla estéticamente, podría estar haciéndolo, por ejemplo, en base a la crítica literaria de la obra. En cierto sentido, uno puede tener buenos motivos para confiar en el testimonio estético de aquellas personas cuya reseña de la obra es favorable: por ejemplo, que los críticos literarios a los que ha recurrido muestran una gran sensibilidad hacia la literatura japonesa del siglo XX, que los gustos de los críticos de arte que ha consultado suelen concordar con los suyos propios, etc. Como sujetos estéticos, tenemos que elegir a qué objetos vamos a dedicarles nuestro tiempo y esfuerzo, por lo que, en cierto sentido, podemos hacer un buen uso del testimonio que brinda la crítica literaria. Quizá no conociésemos la obra literaria de Yukio Mishima o, incluso, podríamos haberle leído sin que su prosa nos hubiese atrapado. En este caso, las valoraciones positivas de la crítica de arte pueden servirnos de recomendación y, sobre todo, aliciente para darle una oportunidad a su obra literaria. En base a ellas, podemos formarnos algunas creencias estéticas del tipo “*El marino que perdió la gracia del mar* podría interesarme” o “me gustaría comprender qué hay de valioso en la obra de Mishima, pues no consigue gustarme del todo”. No obstante, al reproducir doxásticamente el elogio de la crítica al carácter magistral con que Mishima desarrolla el amoralismo y la violencia en *El marino que perdió la gracia del mar* sin apreciar estéticamente la novela, se pone de manifiesto que esa persona participa de una actividad estética cuya motivación principal consiste en acertar el valor estético del objeto de apreciación, esto es: se inscribe en un juego estético del éxito.

En este caso, se estaría transgrediendo el Principio de Autonomía, puesto que el juicio a través del que atribuimos valor estético a la novela *El marino que perdió la gracia del mar* no se ha formado en base a la aplicación de las propias facultades y habilidades. En síntesis, el testimonio estético no constituye una base aceptable en la formación del juicio estético, puesto que sitúa el acierto o corrección del juicio como objetivo último del proceso de apreciación. Por esto, decimos que aquella persona que se pronuncia positivamente acerca de la obra literaria de Mishima sin gustar de ella se inscribe aparentemente en la actividad de juzgar sin realmente hacerlo por sí mismo en aras de determinar epistemológicamente el valor estético que pudiera predicarse con corrección de una determinada obra de arte.

En definitiva, los protagonistas de los escenarios acráticos cuya atribución de (de)mérito estético se apoya en el testimonio estético del resto se involucran en un juego



estético del éxito en el que alcanzar la corrección de un determinado juicio de contenido estético constituye el objetivo y final de la actividad estética. En contraposición, Wittgenstein dice en el aforismo 297 de las *Investigaciones filosóficas*:

[S]obre una sutil diferencia estética puede decirse *mucho* [...]. La primera expresión puede ser por supuesto: «*Esta* palabra es apropiada, *esta* no» – o algo parecido. Pero luego se puede discutir todas las conexiones extensamente ramificadas que establece cada una de las palabras. Justamente *no* se acaba todo con el primer juicio, pues lo que decide es el *campo* de una palabra (1953, 293; cursivas como en el original).

En este sentido, el valor de la actividad estética de participación no solo no se reduce a pronunciarse con corrección acerca del (de)mérito estético de un determinado objeto; más bien, la práctica estética no se agota en este primer juicio acerca del valor estético, sino que éste solo es el principio: el éxito o corrección al que aspiramos tan solo decide el “campo” de propiedades estéticas que usamos como razones del juicio estético, supone el punto de partida en las discusiones estéticas y, sobre todo, hace de la participación estética el fin último de la práctica apreciativa. En otras palabras, el primer juicio sirve únicamente como pauta de comportamiento: «¿Cómo muestro mi aprobación al traje? Sobre todo poniéndomelo a menudo, gustándome enseñarlo, etc.» (Wittgenstein 1966, 68).

Por su parte, el estado motivacional de los protagonistas de la akrasia estética impide su participación en la actividad de apreciación estética y, así, les priva de juzgar estéticamente. Es decir, no solo es que por juicio estético entendamos algo distinto a un juicio teórico de contenido estético, sino que tampoco las aseveraciones “me gusta” y “no me gusta”, *por sí solas*, demandan *aquí* validez general con ellas: de nuevo, estas expresiones solo son el principio de la actividad apreciativa y, según creo, los protagonistas de los escenarios de akrasia estética titubean a la hora de desarrollarlas, justificarlas y, sobre todo, identificarse con ellas. Del tipo de expresiones paradigmáticamente acráticas se ausenta el aspecto normativo que forma parte esencial del juicio estético: lejos de ser emitidas “con una voz universal”, estos enunciados nos informan, sobre todo, de que el sujeto no considera *correcta* su apreciación estética de la obra. En su caso, advertimos el intento de subsanar sus dudas al ofrecer al interlocutor una aseveración que no aprehende ni explica su propia experiencia estética de (dis)gusto o (des)aprobación.

En virtud de su actitud y pretensiones en torno a la práctica estética, las emisiones “o es una buena obra, pero no me gusta” y “o es una mala obra, pero me gusta” no constituyen la expresión de un determinado carácter o modo de ser. A este respecto, advertimos una «conexión entre el juicio estético y ser un sujeto particular, entre nuestro gusto y personalidad. El gusto es tanto una expresión de quiénes somos como algo que nos constituye como sujetos» (Alcaraz 2018, 130). En contraposición, los supuestos sujetos acráticos vacilan a la hora de juzgar estéticamente: su adopción de un estado motivacional “del éxito” impide su participación estética en una actividad conveniente y, en consecuencia, dificulta su constitución como sujetos estéticos autónomos.

En el ámbito estético, los supuestos ácratas no fracasan en la formación del juicio estético, en tanto que éste ni siquiera es el propósito del juego del éxito en el que participan: mientras que el valor de este juego consiste en la emisión de un juicio teórico de contenido estético o una creencia estética correcta, juzgar estéticamente significa, entre otras cosas, hacerse responsable uno mismo de su propia experiencia estética y, así, comprometerse en una actividad complicada a través de la que enriquecer la propia vida estética. Adoptar el tipo de estado motivacional propio de los juegos estéticos del esfuerzo, en última instancia, implica abandonar el titubeo a la hora de juzgar estéticamente: se trata, en conclusión, de rastrear las propias razones estéticas que justifican la experiencia estética y, así, comunicar de manera inteligible la propia apreciación estética.

#### **4.2. ¿Por qué titubeamos a la hora de dar razones?**

En el apartado anterior hacíamos referencia a una sospecha fundamental en la que coincidían general y tradicionalmente las teóricas de la akrasia estética, esta es: independientemente del gusto por el objeto de apreciación, los protagonistas de los escenarios acráticos parecen reconocer *verdadera* y *sinceramente* su valor estético o falta de éste. Desde la perspectiva objetivista que subyace a las investigaciones en torno a la akrasia estética, pronunciarse acerca del mérito estético de una determinada obra de arte no significa *necesariamente* gustar de ella, sino *solamente* reconocer en ella propiedades que sirven como razones para su determinación como objeto que merece la pena desde el punto de vista estético. Esto, por su parte, entra en contradicción con la conclusión que defendimos en la primera sección de este trabajo, a saber: los protagonistas de los escenarios acráticos no poseen las razones que ofrecen como justificación de su atribución

de valor estético, en tanto que no se encuentran en posición de apreciar un objeto en virtud de las mismas. Esta respuesta, sin embargo, podría resultar insuficiente a quien defiende que los sujetos acráticos sí mantienen una relación sincera y estrecha con las razones estéticas que ofrecen. Por esto, tomaremos aquí en consideración sus intuiciones más fundamentales y, así, ofreceremos otra posible respuesta a sus sospechas. Con este objetivo, propongo examinar dos casos en los que el sujeto de apreciación no consigue explicarse y justificar adecuadamente su propia experiencia y, a su vez, un ejemplo extraído de la literatura en que el protagonista se hace cargo de sus aseveraciones.

*Caso 1: El sobrio crítico literario*

Como introducción a su investigación en torno a la akrasia estética, Silvers propone el siguiente escenario como prueba de la divergencia entre juicio estético (o, en sus términos, evaluación estética) y placer estético (o, en sus términos, gusto estético) como fenómeno posible y, a su vez, como ilustración del carácter cotidiano y real de la akrasia estética:

[Q]uizá nuestro crítico de arte está haciendo una reseña de una novela de un autor cuyas obras ha elogiado anteriormente, tomando como *sus* razones la energía y precisión del estilo del autor. El nuevo libro se eleva por encima de sus predecesores en potencia y precisión, pero usa estos elementos estilísticos para presentar una tesis social que resulta repugnante al crítico. *Para él*, la elección por parte del autor de esa temática es otro síntoma de la actual decadencia social. No puede gustar de la novela, a pesar de que, de acuerdo con su perspectiva del mérito estético, *reconoce* que la obra debe ser considerada como buena (1972, 227; cursivas propias).

En este caso, el reconocimiento por parte del crítico de la energía y precisión como propiedades estéticas constitutivas del mérito estético parece genuino, sincero y deliberado desde la perspectiva en primera persona. De hecho, las razones que ahora usa como justificación para su consideración de la obra como buena (i.e. su energía y precisión) le habrían servido previamente como justificación de su apreciación estética de las anteriores novelas como especialmente valiosas. La temática de la nueva obra, no obstante, le repugna y, si bien lo que siente estaría justificado por lo decadente que le resulta la tesis social que encarna, tanto Silvers como el propio crítico de arte consideran insuficiente esta razón a la hora de poner en duda el valor estético que pudiera atribuírsele a la obra en virtud de su mérito estilístico. Desde esta óptica, el crítico de arte acierta a determinar el mérito estético de la obra de arte ejemplar e idealmente, al margen de ciertos rasgos relevantes de su propia experiencia estética, como pueda serlo su aversión hacia determinadas tesis sociales que, a su juicio, resultan decadentes.

Este escenario, de nuevo, pone de relieve el carácter defectuoso de la concepción objetivista que está tras las investigaciones en torno a la akrasia estética: los críticos de arte y, en general, cualquier persona que se preste a juzgar estéticamente, aspiran, según esta concepción, única y necesariamente a determinar correctamente si la obra es valiosa o no independientemente de sus sentimientos de (des)aprobación o (dis)placer. De acuerdo con la descripción que hace Silvers de los escenarios de akrasia estética, lo que convierte a este crítico literario en un juez ideal, desde este punto de vista, es su sobriedad: el crítico es capaz de obviar de la reseña sus sentimientos de repugnancia hacia la temática social de la obra y, así, concentrarse exclusivamente en lo que, a su juicio, hace de la obra literaria una novela valiosa, en este caso, desde el punto de vista estilístico. En otras palabras, juzgar estéticamente para la tradición objetivista consiste, sin más, en acertar la bondad o maldad del objeto de apreciación. A lo largo de este trabajo, hemos argumentado por qué la concepción objetivista tiene serias dificultades a la hora de aprehender qué significa propiamente juzgar, gustar, apreciar y, ahora, hacer crítica de arte en estética. En este caso, el crítico de arte no fracasa en su reconocimiento y comprensión de la obra de arte, sino que su error radica en la sobriedad con la que hace pública su experiencia estética de la nueva novela.

De partida, el juez de Silvers fracasa en su trabajo si en la reseña que escribe no da cuenta de su repugnancia hacia la tesis social que presenta la novela. Aún más, este error se habría producido al aplicar un enfoque objetivista a la crítica de arte. Desde esta tradición, no solo es posible disociar juicio estético de gusto o placer estético, sino que lo importante de la actividad de apreciación consiste simplemente en detectar y determinar el valor estético de un determinado objeto estético. A la luz de la descripción en términos objetivistas que lleva a cabo Silvers, el crítico de arte no tiene motivos para que su repugnancia por la temática de la novela forme parte de su reseña, del mismo modo en que tampoco el objetivista tiene recursos internos que expliquen por qué sería adecuado que lo hiciese. De acuerdo con la concepción alternativa que aquí hemos defendido, no resulta inconsistente que este crítico de arte tenga razones tanto para hablar del mérito estilístico de la obra como para sentir repugnancia hacia la temática decadente que representa. De hecho, forma parte de la complejidad de la práctica estética señalar virtudes y defectos de una misma obra. No obstante, sí parece inconsistente que el crítico literario omitiese de su reseña una crítica a la decadencia social de la tesis sobre la que se construye la novela: en cierto sentido, el juicio estético que expresa a través de su crítica

no es del todo autónomo, en tanto que no aspira a aprehender cada detalle de su propia experiencia. En general, el crítico del escenario de Silvers no presenta

[...] una actitud de aprobación hacia el propio placer [la propia repugnancia, en su caso] o la propia respuesta como correcta. Para que un juicio estético sea del todo autónomo es necesario, entonces, que uno mismo haga el propio juicio y se identifique con la propia respuesta, que el sujeto sienta la respuesta como suya» (Alcaraz 2018, 135; aclaración entre corchetes propia).

En síntesis, la repugnancia que el crítico de arte siente resulta consistente con su apreciación positiva de los rasgos estilísticos si él mismo clarifica, explica y justifica el propio juicio de gusto en su complejidad. De acuerdo con Wittgenstein en el aforismo 35 de las *Lecciones sobre Estética*,

[P]ensamos que tenemos que hablar de juicios estéticos como «Esto es bello», pero descubrimos que cuando tenemos que hablar de juicios estéticos no encontramos estas palabras para nada, sino una palabra usada como un gesto acompañando a una *actividad complicada*. [Nota al pie a continuación] El juicio es un gesto que acompaña a una vasta estructura de acciones no expresadas por un único juicio (1966, 75; cursivas propias).

A este respecto, la postura objetivista que subyace a la generalidad de las descripciones de akrasia estética confunde el hecho de que la actividad estética de apreciación culmine normalmente con la emisión del propio juicio estético con que el valor de la actividad radique precisamente en la emisión del juicio o su propia corrección. Al abrigo de este enfoque, el sobrio crítico de arte obvia las razones que justifican su repugnancia hacia la temática de la obra y se preocupa exclusivamente de pronunciarse con corrección acerca de las propiedades estéticas que, ya en novelas previas, había considerado constitutivas del mérito estético. En su caso, por consiguiente, la inconsistencia no tiene que ver con el contenido de las razones estéticas en juego, sino con la omisión de una parte fundamental de su experiencia al reseñar la novela y su descuido a la hora de hacer inteligible y comunicable su apreciación estética.

### *Caso 2: La apasionada de la saga Crepúsculo*

Propongo aquí retomar el Escenario (3) que usamos en la primera sección de este trabajo. En él, C reconocía defectos de todo tipo en la saga literaria *Crepúsculo*: la abundancia de clichés en la mitología en torno a los vampiros y hombres lobo de la que la escritora se sirve, la inverosimilitud de la trama y ciertas motivaciones de los personajes principales y la previsibilidad del desenlace. Al mismo tiempo, sin embargo, confesaba incluirlas entre sus lecturas favoritas. Generalmente, las descripciones en torno a los

escenarios de akrasia estética culminan con lo que aquí hemos llamado la versión estética de las oraciones de Moore, a saber: “o es una obra de arte valiosa, pero a mí no me gusta” y “o es una obra de arte sin valor, pero a mí me gusta”. De esta clase de exposición se ausenta, según creo, la reacción del interlocutor a las expresiones de este tipo y, a su vez, la explicación y justificación del que las pronuncia.

A este respecto, tal y como indica Fabian Dorsch, «esperamos de nuestros interlocutores estéticos que sean capaces de dar razones de sus juicios estéticos, defender sus reivindicaciones y señalar los detalles que las respaldan – o perdemos el respeto que les pudiéramos tener» (citado en Nguyen 2019, 16). En virtud del carácter normativo de nuestros juicios estéticos, que demandan el acuerdo del resto y son universalmente válidos (Appelqvist 2009, 50), la manera en la que los comunicamos debe aspirar a evitar la perplejidad e incompreensión del interlocutor. Por el contrario, las ilustraciones de los escenarios de akrasia estética que encontramos en la literatura especializada describen insuficientemente el contexto conversacional, el diálogo estético que se establece entre las distintas partes que hacen público su juicio estético y las razones que podrían justificar el gusto de los interlocutores. En este punto, la concepción estética de la participación es, de nuevo, preferible al enfoque objetivista: mientras que el último se detiene al proferir una interpretación correcta, el primero continúa hasta aprehender la complejidad de su propia experiencia y ser capaz de comunicársela de manera inteligible al resto.

En su libro *Why Is OK To Love Bad Movies?* (2022), Matthew Strohl dedica un capítulo a la saga cinematográfica *Crepúsculo*. Coincide con C en que, en cierto sentido, se trata de una obra incorrecta, defectuosa o directamente mala «en base a estándares convencionales. Pero es mala en un buen sentido» (Strohl 2022, 101). Desde el punto de vista de Strohl, a menudo ocurre que apreciamos estéticamente obras de arte que son «tan malas o incorrectas que son buenas» (2022, 3). De manera evidente, aquí “malo” y “bueno” se dicen en sentidos distintos: por un lado, “malo” tiene un sentido limitado y convencional, pues tiene que ver con la transgresión de normas recibidas en un determinado contexto de tal forma que esta violación no es percibida como artísticamente seria (2022, 17); por otro, “bueno” se dice de aquello que globalmente juzgamos como estéticamente valioso en virtud de esta transgresión convencional (2022, 4).

Asimismo, imaginemos que, por su parte, C recurriese a la lectura de la saga *Crepúsculo* casi cada año, se emocionara con el reencuentro de Bella y Edward al final del libro *Luna Nueva* y, aún más, identificase en estas novelas el germen de su pasión por

la lectura. Supongamos, además, que conocemos bien a C y estamos bastante seguros de que no es una mentirosa compulsiva, de tal forma que aceptamos, en principio, que está siendo sincera y realmente es consciente desde la perspectiva en primera persona de los defectos que presentan las novelas de Stephanie Meyer, a pesar de que no justifiquen ni expliquen su apreciación estética de la misma. En este sentido, C apreciaría estéticamente la saga literaria *Crepúsculo* en base a algunas cualidades valiosas desde el punto de vista estético, como su representación de la relación compleja que, en ocasiones, se establece entre la ansiedad, lujuria y terror y, en parte, *en virtud* de algunas de las transgresiones que reconoce, como la inverosimilitud de la trama o el carácter *naive* y puritano de las relaciones románticas que desarrolla. No obstante, si aceptamos que C aprecia estéticamente la saga *Crepúsculo* incluso en vista de sus transgresiones, parece difícil argüir que realmente las percibe como defectuosas o incorrectas. Es decir, las cualidades estéticas que *podrían* contar como razones para negar el valor estético de la obra dejan de cumplir esa función al servir como justificación de su apreciación de la novela como una que merece la pena desde el punto de vista estético.

Así pues, del mismo modo en que el sobrio crítico literario podía señalar algún rasgo que explicase su repugnancia y disgusto hacia la novela (i.e. lo decadente de la temática social en la nueva novela), la apasionada de *Crepúsculo* también es capaz de justificar por qué la saga se encuentra entre las obras literarias que más le gustan<sup>11</sup>. En este punto, resulta tentador señalar algún tipo de inconsistencia, por un lado, entre las razones por las que el crítico de arte habla de la nueva novela como una valiosa desde el punto de vista estético y aquellas que justifican su repugnancia por la tesis que encarna y, por otro, entre las razones por las que C considera defectuosa la saga *Crepúsculo* y aquellas en virtud de las que la considera verdaderamente importante en su vida estética. Estos escenarios, sin embargo, solo son inconsistentes si aceptamos la concepción objetivista del juicio estético, esto es, si admitimos la posibilidad de que juicio estético y placer o gusto estético diverjan. Si, por el contrario, adoptamos la concepción estética de la participación que venimos defendiendo, estos casos simplemente ilustran los conflictos que a veces

---

<sup>11</sup> En relación a este punto, Thériault propone una situación en que alguien elogiase las virtudes de *Anna Karenina* en base a la calidad de sus descripciones e intuiciones psicológicas y, aun así, no pudiese gustar de la novela. En este caso, la autora se pregunta: «[...] ¿por qué no podría decir legítimamente que tengo razones legítimas para no gustar de la obra» (2017, 67). En la misma línea, Theodor Gracyk defiende: «aquellos que prefieren Norman Rockwell a Manet típicamente no malinterpretan a Norman Rockwell (aunque podrían no comprender a Manet). [...] La gente a la que le gusta Norman Rockwell entiende e interpreta correctamente su obra» (1990, 119-120).

podemos tener a la vista de reconocer razones divergentes para apreciar una obra. Tomemos, por último, un caso en que una aseveración formalmente acrática disuelve toda posible perplejidad mediante la justificación y explicación de la propia experiencia estética.

### *Caso 3: El sensato Holden Caulfield*

Aproximadamente hacia la mitad de la novela, el protagonista de *El guardián entre el centeno*, Holden Caulfield, tiene una cita con Sally Hayes para ver una función teatral de los Lunt. Holden dice de ella: «Alfred Lunt y Lynn Fontanne eran el matrimonio y lo hacían muy bien, pero a mí no me gustaron». De haber concluido aquí, su emisión podría haberse entendido como expresión paradigmáticamente acrática: la literatura especializada se preguntaría “¿cómo puede elogiar sus actuaciones si no le gustaron?”. Sin embargo, J. D. Salinger hace inteligible el juicio de Holden:

[A]unque tengo que reconocer que no eran como los demás. No actuaban como actores ni como gente normal. Es difícil de explicar. Actuaban como si supieran que eran muy famosos. Vamos, que lo hacían demasiado bien. Cuando uno de ellos terminaba de decir una parrafada, el otro decía algo enseguida. Querían hacer como la gente normal, cuando se interrumpen unos a otros, pero les salía demasiado bien. [...] Cuando uno sabe hacer una cosa muy bien, si no se anda con cuidado empieza a pasarse, y entonces ya no es bueno. A pesar de todo tengo que reconocer que los Lunt eran los únicos de todo el reparto que demostraban tener algo de materia gris (Salinger 1945, 138).

Mi tesis, en definitiva, apunta en esta dirección. Normalmente, nos comportamos como el protagonista de *El guardián entre el centeno*: acostumbramos a tener razones que explican y justifican por qué gustamos de aquello que consideramos valioso o sin mérito desde el punto de vista estético. En este sentido, si Holden confesase no tener razones para no gustar de la actuación de los Lunt o, como ocurre en el Caso 1 y el sobrio crítico literario, obviase algunas de sus razones en la justificación del propio juicio estético, diríamos –tal y como hicimos en el apartado 2.2.2– que ninguno de los dos está juzgando estéticamente. En los Casos 1 y 2, los protagonistas parecen reconocer desde la perspectiva en primera persona propiedades estéticas que, a su juicio, resultan constitutivas del (de)mérito estético del objeto de apreciación. Sin embargo, o bien estos fracasan a la hora de responsabilizarse de sus aseveraciones y justificar su propia apreciación estética, o bien las teóricas de la akrasia estética han explicado y descrito insuficientemente los escenarios que les ocupan, presentando así situaciones en las que el primer juicio teórico o creencia estética ponen punto y final a la actividad de apreciar, dialogar y discutir en estética.



Según creo, en este trabajo hemos argumentado por qué juzgar estéticamente, de acuerdo con la concepción estética de la participación, significa mucho más que la atribución correcta de valor estético: se trata, en definitiva, de una actividad que nos compromete en un sentido más profundo como sujetos estéticos y, en consecuencia, nos obliga a adquirir una mayor responsabilidad para con ellos.

## 5. CONCLUSIONES

En el presente trabajo he tratado de analizar cuál es el estado de la cuestión de la akrasia estética y, así, argumentar por qué la caracterización tradicional del fenómeno es defectuosa. En general, las investigaciones especializadas coinciden en su definición como divergencia entre juicio estético y placer estético. Por su parte, esta presentación de la akrasia estética resulta de aplicar un enfoque epistemológico al ámbito de la estética. Esto, en última instancia, significa adherirse a la concepción objetivista del juicio y las razones estéticas y a una visión hedonista y sentimentalista del placer estético. Tal y como hemos visto, esta perspectiva se enfrenta a serias dificultades y, sobre todo, no consigue aprehender lo propio de la actividad estética *qua* estética, esto es, su dimensión subjetiva.

Si esto es cierto, tenemos motivos para sustituir la caracterización que realiza la tradición objetivista de las situaciones de akrasia estética por una concepción alternativa del fenómeno. Se trata, en este sentido, de comprender las expresiones paradigmáticamente akráticas a la luz de la concepción estética de la participación. Desde esta nueva óptica, el estado motivacional de los protagonistas de los escenarios de akrasia estética es constitutivo del juego estético del éxito en que están inmersos. En contraposición, aquí defendemos la conveniencia y riqueza del juego del esfuerzo que instaaura la actividad de apreciación estética, a través de la que, en definitiva, nos hacemos responsables de nuestra experiencia estética, de las propias razones estéticas y, en última instancia, nos constituimos como sujetos estéticos autónomos.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- ALCARAZ LEÓN, M. J. (2018) Beauty and the Agential Dimension of the Judgment of Taste. En HUEMER, W. & VENDRELL, I. (eds.). *Beauty: New Essays in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Munich: Philosophia, pp. 123-144.
- APPELQVIST, H. (2009) Beauty and Rules: Kant and Wittgenstein on the Cognitive Relevance of Aesthetics. En HUEMER, W. & VENDRELL FERRAN, I. (eds.). *Beauty: New Essays in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Munich: Philosophia, pp. 43-70.
- BUDD, M. (2003) The Acquaintance Principle. *The British Journal of Aesthetics*, 43, pp. 386-392.
- DAVIDSON, D. (1980) How Is Weakness of the Will Possible? En *Essays on Actions and Events* (pp. 21-42). New York: Clarendon Press.
- FOGAL, D. & WORSNIP, A. (2021) Which Reasons? Which Rationality? *Ergo: An Open Access Journal of Philosophy*, 8(11), pp. 306-343.
- GORODEISKY, K. & MARCUS, E. (2018) Aesthetic Rationality. *Journal of Philosophy*, 115(3), pp. 113-140.
- GRACYK, T. A. (1990) Having Bad Taste. *British Journal of Aesthetics*, 30(2), pp. 117-131.
- HERZOG, P (2000) Akrasia and Aesthetic Judgment. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(1), pp. 37-49.
- HOLTON, R. (1999) Intention and weakness of will. *Journal of Philosophy*, 96(5), pp. 241-262.
- HOYOS, L. H. (2018) Akrasia. *Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica*. Disponible en: <http://www.sefaweb.es/akrasia/>
- HUME, D. (1757) Sobre la norma del gusto. En *Sobre la norma del gusto y otros escritos sobre estética*. Valencia: MuVIM, pp. 39-61 (2008).
- (1990) *Disertaciones sobre las pasiones y otros ensayos morales*. Barcelona: Anthropos.
- KANT, I. (1790) *Critique of the Power of Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press (2000).

- KIVY, P. (1975) Aesthetics and Rationality. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34(1), pp. 51-57.
- LIVINGSTON, P. (2003) On an Apparent Truism in Aesthetics. *The British Journal of Aesthetics*, 43, pp. 260-278.
- LÓPEZ CAMPILLO, J. (2020) *The Transparency of Belief and the First-Person Perspective*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia.
- LORD, E. (2017) What You're Rationally Required to Do and What You Ought to Do (Are the Same Thing!). *Mind*, 125(504), pp. 1109–1154.
- MARTÍNEZ MARÍN, I. (en prensa) The Aesthetic Enkratic Principle.
- NGUYEN, T. (2017) The Uses of Aesthetic Testimony. *British Journal of Aesthetics* 57(1), pp. 19-36.
- (2019) Autonomy and Aesthetic Engagement. *Mind*, 126(516), pp. 1127-1157.
- PETTIT, P. (2004). The Possibility on Aesthetic Realism. En LAMARQUE, P. & HAUGOM S., *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology*. Oxford: Blackwell.
- RORTY, A. O. (1980a) VI. Akrasia and Conflict. *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 23(2), pp. 193-212.
- (1980b) Where does the akratic break take place? *Australasian Journal of Philosophy*, 58(4), pp. 333-346.
- SALINGER (1945) *El guardián entre el centeno*. Madrid: Alianza Editorial (2003).
- SILVERS, A. (1972) Aesthetic “Akrasia”: On Disliking Good Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31(2), pp. 227-234.
- STROHL, M. (2022) *Why It's OK To Love Bad Movies*. Nueva York; Londres: Routledge.
- STROUD, S. & SVIRSKY, L. (2021) Weakness of Will. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
- THÉRIAULT, M. (2017) Bad Taste, Aesthetic Akrasia and Other “Guilty” Pleasures. *The Journal of Aesthetic Education*, 51(3), pp. 58-71.

WITTGENSTEIN, L. (1966) *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica (1992).

– (1953) *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Editorial Trotta (2021).

WOLLHEIM, R. (1980) *Art and Its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press.

ZANGWILL, N. (2021) Aesthetic Judgment. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.