

De individuos y emociones

Algunas reflexiones sobre el papel de las emociones en la vida moral¹

Rocío Orsi Portalo

Universidad Carlos III de Madrid
rocio.orsi@gmail.com

Resumen

En este artículo analizo en qué sentido, como expresó Wollheim, las llamadas «emociones morales» desempeñan un papel importante pero ambiguo en la reflexión moral y en la vida moral. Para alcanzar este fin, me fijaré en dos personajes literarios, el héroe de la tragedia de Sófocles *Edipo Rey*, por un lado, y Patrick Bateman, el «héroe» de la novela *American Psycho*, por otro. Ambos personajes representan dos formas extremas de incapacidad moral debida a un desarrollo emocional enfermo, en un caso, o a una emotividad inadecuada, en el otro.

Palabras clave: responsabilidad, emociones morales, tragedia, moralidad, motivación.

Abstract: *About Individuals and Emotions. Some Thoughts about the Role of Emotions in Moral Life*

My aim in this paper is to explore how, as Wollheim put it, the «so-called moral emotions» play a transcendent but ambiguous role in moral reflection as well as in moral life. In doing so I am going to pay attention to two literary characters: Oedipus, the hero of the Sophoclean tragedy *Oedipus Rex*, and on the other hand Patrick Bateman, the «hero» of the novel *American Psycho*. Both of these characters represent some kind of extreme moral incapacity due to a diseased moral development, in one case, and to a distorted emotivity on the other.

Key words: responsibility, moral emotions, tragedy, morality, motivation.

En estas páginas voy a explorar cuál es el papel que las emociones —y, en concreto, las llamadas «emociones morales»— desempeñan en el desarrollo moral de los individuos, así como en qué medida dichas emociones contribuyen a la clarificación de diferentes cuestiones que afectan a nuestra vida moral. Trataré de mostrar que sólo un desarrollo adecuado de las emociones morales puede

1. Una primera versión de este artículo apareció en el número 131 de la revista colombiana *Ideas y Valores* (agosto de 2006). Este artículo se ha redactado en el marco del proyecto *Razonabilidad, espacio público y experiencia histórica*, HUM2005-03648.

convertir al individuo en un *agente moral* propiamente dicho, es decir, en un individuo cuya acción es un objeto adecuado de valoración moral. Lo haré basándome en dos personajes literarios bien conocidos: el rey Edipo de la tragedia de Sófocles, por un lado, y el psicópata que protagoniza la novela norteamericana *American Psycho*, por otro.

Un estudio detallado de la tragedia de Sófocles *Edipo Rey* (ca. 420 aC) muestra que, en el vocabulario de la visión, muy recurrente en la obra, se produce un claro desplazamiento semántico. A lo largo de toda la primera parte (1-1182) de la tragedia, el campo semántico que cubren los conceptos relativos a la vista tiene evidentes connotaciones epistémicas: de hecho, se podría afirmar que, a lo largo de toda esta primera parte, «ver» equivale a «conocer» y, dado que esa primera parte es con mucho la mayor, esto ha motivado que numerosos críticos califiquen globalmente esta obra como una «tragedia epistémica»².

Sin embargo, a partir del verso 1183, y una vez que la verdad sobre el incesto y el parricidio de Edipo ha sido revelada como consecuencia de las insistentes pesquisas del protagonista, el vocabulario de la visión y, especialmente, el de la mirada, empieza a adquirir connotaciones no tanto gnoseológicas cuanto morales. En el transcurso de esta segunda parte de la obra, «ver» ya no será «conocer», sino mirar de una cierta forma y ver ciertas cosas que suscitan intensas reacciones emocionales. Así, el lenguaje de la mirada, que durante toda la primera parte de la tragedia contribuye a trenzar una trama básicamente epistémica, en esta segunda parte se pone al servicio de la exploración de una dimensión de la experiencia completamente diferente: la del horror, la culpa y la vergüenza.

Podría decirse que el horror es el sentimiento que suscita la contemplación de algo que se considera moral o físicamente repugnante, a menudo ambas cosas, y dicho sentimiento llevaría consigo el deseo acuciante de volver la mirada, de no ver eso que resulta insoportable de ver³. El horror es de alguna forma lo que une al agente con los espectadores de su acción, es decir, con la comunidad moral a la que pertenece, pues el horror se suscita no sólo en quien ha realizado las acciones que producen repugnancia, sino también en quien las contempla sin más: en esta obra, el coro y el propio público. Sin embargo, en lo que sigue, me ocuparé del horror desde la perspectiva del agente, dejando en buena medida al margen esa otra acepción del horror que alude al sentimiento vivido desde el lugar del espectador.

Así, lo que diferencia al que es causa del horror de quien sólo es su testigo es la aparición de las «así llamadas emociones morales» de culpa y de vergüenza⁴. Estas emociones morales están profundamente imbricadas con el horror, por-

2. Sobre el conocimiento como el tema de la tragedia de *Edipo Rey*, se puede acudir al estudio de Di Benedetto (1983: 85 s.); Ugolini (2000: cap. 9). En términos heideggerianos, puede verse el análisis de Schadewaldt de esta obra como un drama de desvelamiento o desocultamiento (*Enthüllungsdrama*).

3. Así puede verse en los versos 830-2, 792, 796-7, 413 de *Edipo Rey*.

4. Sobre la expresión las «así llamadas emociones morales», véase Wöllheim (2006).

que se manifiestan en quien las padece como el deseo de retirar la mirada no sólo del objeto o de la acción que produce dicha emoción, sino también de los testigos que la contemplan. Quien se siente culpable, pero, sobre todo, quien se siente avergonzado, no quiere ser visto por los demás y tampoco se atreve a mirarlos. Sentir vergüenza es temer la mirada del otro, y por eso el temor es también, a su manera, una emoción inseparable de la vergüenza y del horror. Una mirada que se quiere evitar a toda costa y que, sin embargo, es imposible dejar de sentir, aun cuando ya no estén (o nunca hayan estado) físicamente los testigos, pues otra cualidad elemental de las emociones morales es su carácter ineluctable⁵. Así, horror y vergüenza están estrechamente entrelazados en una triangulación insoportable pero ineludible entre el espectador, el agente y el resultado de la acción. Y esta triangulación es ineludible, porque la vergüenza, al igual que las creencias, no aparece ni se elimina a capricho, sino que el agente tiene que buscar formas indirectas para deshacerse de ellas. Como se verá en el segundo ejemplo, el horror no produce *necesariamente* vergüenza en el agente, pero en los agentes morales normales aparece dicha vergüenza y no pueden, con sólo proponérselo, deshacerse de dicha emoción. Por otro lado, la presencia (real o imaginada) del espectador, del que mira y que, en el acto mismo de mirar, juzga y, de ese modo, se identifica con una comunidad moral con la que interactúa el agente, es elemental para suscitar los sentimientos morales: así, la experiencia de la vergüenza es la de ser o sentirse observado en circunstancias inapropiadas por quien no debíamos o no querríamos ser observados⁶.

Antes de seguir adelante, conviene pararse a distinguir entre vergüenza y culpa, así como examinar si existe una diferencia entre lo que actualmente entendemos por «vergüenza» y «culpa» y el modo en que los griegos conceptualizaron estas emociones. Aunque todo es bastante borroso, trataré de trazar algunas lindes en este terreno. Wollheim diferencia vagamente entre culpa y vergüenza, si bien en ambos casos se trataría de emociones reflexivas, es decir, actitudes cuyo objeto es el propio sujeto que las siente, que tienen que ver con una merma dolorosa en la concepción del propio yo y que, finalmente, operan a partir de figuras críticas que, aun procediendo de la fantasía del agente, emiten juicios cuya autoridad, por más que se imponga de forma heterónoma, es efectiva. Se trataría de emociones diferentes, entre otras cosas porque la culpa suele ligarse a una acción concreta, y el reproche se hace sentir por medio de la voz, mientras que la vergüenza surge cuando el agente se siente disconforme con el tipo de persona en que se ha convertido, y el reproche se encuentra más bien en la mirada. Sin embargo, algunos investigadores como Nico Frijda y Bernard Williams insisten en señalar el carácter inevitablemente indefinido

5. Sobre estas dos cualidades de las emociones morales, véase Wollheim, *ibídem*, cap. 3.

6. Al respecto, véase Williams (1993: cap. 4). Aunque la metáfora de la desnudez tiene un alto potencial explicativo, debe tenerse en cuenta que el pudor que en nuestra cultura asociamos con mostrarnos desnudos, y que se confunde en buena medida con la vergüenza, era totalmente desconocido en la antigua Grecia.

que tienen los límites entre ambas emociones, pues, aun cuando normalmente solemos pensar que la culpa tiene que ver con juicios morales relativos a nuestras acciones, lo cierto es que a veces nos sentimos culpables de accidentes por los que difícilmente se nos atribuiría responsabilidad alguna⁷. En cuanto a los textos clásicos, se podría decir, en general, que no existe una diferencia nítida entre culpa y vergüenza: la palabra griega *aitchyne* incluye tanto la vergüenza, si la entendemos como la emoción que se origina en el juicio negativo de alguien cuya opinión o respeto nos importa, como la culpa, que puede asociarse más bien al juicio negativo sobre alguna acción nuestra con independencia de si se trata de una acción pública o si se sufre la culpa internamente⁸.

El final de *Edipo Rey* muestra el carácter necesario e ineludible de la vergüenza: la vergüenza de Edipo perdura aun cuando, tras haberse cegado, ya no puede exponerse a cruzar su mirada con los demás. Desde el momento en que se revela la verdad, Edipo no puede escapar ni del ojo público ni de su propia mirada: no puede dejar de sentirse dañado moralmente por su actuación⁹. De hecho, una diferencia importante, quizás fundamental, entre los dos *Edipos* de Sófocles estriba precisamente en las emociones morales que subyacen al modo en que el héroe alcanza una comprensión de sí mismo a partir de sus acciones. Así, a diferencia de lo que ocurre en *Edipo Rey*, en *Edipo en Colono* aparece como un viejo que recita sentencias sapienciales en las que se adivina una visión plácida del mundo, algo que no cuadra con quien se siente atormentado por la culpa o la vergüenza. Aparecen, además, una serie de menciones explícitas¹⁰ que permiten afirmar que el anciano Edipo ha conseguido poner cerco a sus sentimientos de culpa o de vergüenza, que se concibe como una víctima inocente del destino, pues sus crímenes fueron cometidos en la ignorancia. Al final de su vida, y en la distancia, Edipo cuenta su historia despojándola de todo rastro de culpa y de vergüenza, y su relato no es más que la triste historia de alguien que ha tenido muy mala suerte en la vida.

No es ésta la perspectiva, como se decía, de *Edipo Rey*. El final de esta tragedia pone en escena el horror y la vergüenza que, como se ha anticipado, se viven como una díada inseparable que acompaña al acto de mirar y, por eso, en la parte final de la tragedia, el horror se presenta como un deseo intenso de volver la mirada. Cuando no es posible apartar la mirada porque el horror reside en lo más hondo de la persona, porque el horror da forma y sentido al relato de su vida y, por ello, la contemplación de los demás (de uno hacia los demás y de los demás hacia uno) resulta insoportable, el personaje se encuentra ante

7. Véase Frijda (1993: 357-87) y Williams (1993: cap. 3).

8. En el artículo de David Constan (2003: 601-30), aparece un análisis exhaustivo de la noción de vergüenza en los escritos griegos. Un examen elemental para conocer el concepto de vergüenza en la tradición griega es el que realiza Aristóteles en *Retórica* (1383b12-14).

9. Según la apreciación que hace Kekes al respecto en Kekes (1990).

10. Así, p. ej., Antígona en los versos de *Edipo en Colono* 239-40 y, especialmente, la apología del héroe frente a Creonte en los versos 960 s., donde insiste en la involuntariedad de sus crímenes (977, 987). Cfr. 142, 538-40, 548.

una situación sin salida, ante una verdadera *aporía*. El cegamiento¹¹ de Edipo *muestra* esa *aporía* y, a su vez, *muestra* el horror mismo, ya no sólo como un daño moral insoportable de concebir, sino como un daño físico repugnante a la vista. Edipo se destruye los ojos para no tener que mirar a nadie y para no tener que soportar las miradas de los otros, pero su acto de violencia contra sí mismo no aleja, sino que suscita otra clase de horror. Como el propio Edipo aclara en la obra, se ciega porque no quiere ver más. Su cegamiento puede comprenderse como un acto de capitulación intelectual¹²: ya no quiere saber más, pues ha llegado a saber más de lo que quería. Pero también es una forma de manejarse con, o de representar, una vergüenza insoportable: Edipo se ciega porque no sabe con qué ojos podría mirar a sus padres o a sus hijos, ni siquiera sabe cómo podría soportar la mirada del coro. Como recurso dramático, el cegamiento adquiere un sentido profundo: el dolor físico que se hace visible en el rostro de Edipo y que horroriza al espectador es también un instrumento para hacer visible el dolor psicológico o moral del personaje. Siguiendo a Scarry¹³, el dolor físico es una experiencia tan íntima que cualquiera *puede* dudar de si realmente existe ese dolor, mientras que quien lo padece *no puede* dudar, tiene una certeza absoluta de su existencia; pues bien, en este caso, la evidencia (a través de las heridas) del dolor físico hace patente el sufrimiento moral, inarticulable por ser tan agudo, del héroe. Y el autocegamiento es también una forma de superar la ficción del teatro, pues la máscara ensangrentada de Edipo provoca en los espectadores un horror que va más allá de la simpatía trágica, porque no se origina en la distanciada identificación del personaje, sino en la contemplación de un espectáculo que, aunque ficticio, es insoportable en una medida superior en que lo son este tipo de espectáculos. Y esto adquiere un significado más profundo si se tiene en cuenta que la imagen del rostro ensangrentado de Edipo está al borde de romper con una convención elemental del género trágico, una convención que consiste en evitarle al espectador la contemplación directa de la violencia¹⁴: en general, el público tiene noticia de los hechos más violentos de los dramas por boca de mensajeros, y en esta misma obra, tanto el suicidio de Yocasta como la violencia de Edipo contra sí mismo,

11. El autocegamiento de Edipo es quizá uno de los aspectos más controvertidos de la obra. Los autores psicoanalistas, como Caldwell, suelen interpretarlo como una autocestración simbólica, mientras que los antropólogos, como Delcourt, ven en ello un rasgo mítico recurrente (que tiene que ver con la expiación de crímenes graves como el parricidio y el incesto). Algunos autores, como Whitman, ven en el autocegamiento de Edipo una afirmación de libertad, mientras que otros, como Reinhardt, aseguran que el problema del libre albedrío no se plantea en absoluto o acuden, como Winnington-Ingram, a la idea de «doble causalidad». Casi todos los críticos, sin embargo, suelen estar de acuerdo en que el autocegamiento hay que interpretarlo metafóricamente: el conocimiento tiene, en definitiva, un coste muy alto, y haberlo alcanzado crea una simetría entre el ciego Tiresias (que tenía visión interna pero no externa) con Edipo (que tenía visión externa pero no interna).
12. Así lo interpreta Ugolini (ibídem, 115).
13. Scarry (1985).
14. En las tragedias conservadas, sólo se viola abiertamente con ocasión del admirable suicidio de Áyax.

son narrados por el mensajero con una prolijidad de detalles que, sin embargo, no puede sustituir al efecto que produce la contemplación directa. No obstante, el resultado de la violencia, la cara ensangrentada de Edipo, sí se muestra en escena y suscita un profundo efecto trágico. Y el modo en que se maneja esta convención responde a una economía del horror, de tal modo que la sensación más profunda se reserva para el momento final, el momento en que la acción se presenta ya cumplida e irreversible.

Edipo se siente culpable y siente vergüenza, pero estos sentimientos *morales* emergen aun cuando él mismo se sabe no responsable de las acciones que los suscitan. De ese modo, la tragedia de Edipo llama la atención sobre el hecho de que el problema de la ética no se agota en la idea de responsabilidad, en la idea de que somos responsables de lo que hacemos voluntaria y conscientemente, de lo que hacemos cuando *podríamos haber hecho otra cosa*. Edipo es odiado por los dioses, pero no ha incurrido en ninguna culpa que explique ese odio: se trata, pues, de un odio gratuito, algo que no escasea en la literatura griega¹⁵. Así, el concepto de horror moral no es coextensivo con el problema de la responsabilidad, pues las emociones morales que suscita el horror pueden aparecer aun cuando la acción desgraciada se produzca en circunstancias que no están bajo el control del agente. No es que la vergüenza sea indiferente a la responsabilidad del agente, sino que dicha responsabilidad no es necesaria para que la vergüenza aparezca. Eso no significa que el héroe de esta tragedia sea, como en la versión de Cocteau (*La machine infernale*), una marioneta del destino: el Edipo de Sófocles suscita una conmoción mucho mayor, porque se nos presenta como un personaje que toma muchas resoluciones; de hecho, toda la catástrofe se origina en su resuelta e inflexible voluntad de perseguir la verdad allá donde ésta le lleve. Y esta libertad que no le impide verse sujeto a un destino ineluctable es la que nos permite identificarnos con sus avatares. Edipo es un sujeto libre y hasta cierto punto virtuoso, pero él mismo es causa de su sufrimiento, en la medida en que él ha causado su situación en un doble sentido: es la causa (involuntaria) del parricidio y del incesto que han tenido lugar y, por otra parte, él sólo, y contra el consejo de todos los que lo circundan, es causa de que esas acciones hayan salido a la luz. Existe, pues, una relación causal entre su sufrimiento y su acción que nos permite «dar sentido a su sufrimiento en términos de la personalidad y la acción del héroe»¹⁶.

Así, el hecho de que Edipo no sea responsable de sus actos no es incompatible con el hecho de que él haya sido causa de su acción y, por ello, arras-

15. Sobre el odio de los dioses contra Edipo, véanse los versos 813 s., 1341 s., 1519, y sobre la gratuitidad de la maldición divina, véase Vernant, en Vernant, 2000: 111. Si bien el tema de la culpa y la responsabilidad de Edipo sí se plantea en *Edipo en Colono*, el tema del odio de los dioses está completamente ausente de esta tragedia postrera, mientras que en *Edipo Rey* el tema es recurrente (véase nota anterior) y no se explica simplemente por la posición elevada de Edipo al principio del drama, una posición que lo haría susceptible de despertar lo que se conoce como «envidia» de los dioses.

16. Cfr. Knox (1957: 14).

tra una polución¹⁷. No se le puede atribuir responsabilidad subjetiva por lo ocurrido, pero sí responsabilidad objetiva¹⁸. Esta obra no se plantea si el sujeto que causa una acción es o no responsable subjetivamente del daño causado; es decir, no indaga si Edipo debe ser objeto de censura y, posiblemente, de demandas de reparación, o si contaba con alternativas razonables a su acción. Lo que en esta tragedia se cuestiona, y demuestra que tiene una importancia ética fundamental, es el problema de cómo ocurren las cosas en el plano, por así decir, objetivo¹⁹. En el plano objetivo, Edipo es causa (*aitia*) de las transgresiones que se desvelan al final de la obra. No puede escapar de la vergüenza, porque cualquier relato que pretenda dar sentido a la historia de su vida, cualquier relato que pretenda dar sentido a una porción del mundo en la que él interviene, debe incluir esas acciones de las que él, por pura ignorancia e incluso por pura casualidad, es causa²⁰. La culpa y la vergüenza de Edipo revelan que el *mero* hecho de poder vincular causalmente determinados resultados a la acción de un individuo reviste mucha importancia *también* desde el punto de vista ético: «en el orden objetivo lo que cuenta son los actos, no las intenciones»²¹.

17. Esta palabra puede evocar una visión mágica del mundo que parece haber caído en desuso. Pero lo cierto es que, como ya se ha dicho, es psicológicamente posible (e incluso habitual) sentirse culpable por cosas de las que somos causas aun cuando no seamos moralmente responsables. Como afirma Dodds (1973: 67): «los horrores objetivos de sus acciones se quedan con él y siente que ya no tiene un lugar en la sociedad humana. ¿Se trata simplemente de una suposición arcaica? Yo creo que es algo más». Y, a continuación, pone el ejemplo de lo que ocurre a alguien cuando, sin culpa alguna, se ve involucrado en un trágico accidente de tráfico. Incluso, en ocasiones, se nos puede considerar jurídicamente responsables en casos en que no hubiéramos sido capaces de prever y evitar ciertos efectos de nuestras acciones, algo que se opone diametralmente al concepto de responsabilidad que manejamos en nuestros juicios cotidianos. Al respecto, véase la nota 6. La culpa y la vergüenza tampoco se agotan en la responsabilidad moral en casos como los que cuenta Primo Levi: uno de los efectos del horror de la vida en los campos era precisamente suscitar una sensación de culpa y de vergüenza en el superviviente y, cuando leemos estos relatos, a veces nos parece que estas experiencias de culpa y vergüenza escapan a nuestra facultad de comprender al «otro» (a pesar de algunos intentos fundamentales para explicar esa vergüenza existencial de la que habla Primo Levi).
18. Cfr. Stern (1972: 126-134).
19. Un ensayo que se ocupa de la doble causalidad en Edipo es Schwartz (1986), si bien, en lugar de hablar del «plano objetivo», él se refiere (sin humor) a «la mano de dios».
20. «En el relato de la vida de alguien existe una autoridad que es ejercida por lo que ha hecho, y no solamente por lo que ha hecho intencionalmente» (Williams, *ibídem*, 69).
21. Dodds, *ibídem*, 72. La tesis de Kekes (1988) es que la moralidad no se agota en la autonomía, y para argumentarlo interpreta la obra de *Edipo Rey* en términos similares a los que aquí se emplean, pero extrayendo conclusiones diferentes: Kekes considera que existe un «bien en sí», un bien objetivo y, por tanto, un mal objetivo (el «horror moral»). Cuando alguien incurre en ese «horror moral» tiene que arrastrar una culpa que es completamente independiente de si el sujeto actuó autónomamente o no, es decir, una culpa «objetiva» que es independiente de si existen o no razones que sustenten una culpa «subjetiva» o responsabilidad por parte del agente. Desde mi punto de vista, el hecho psicológico de que algunos actos de los que el agente no es responsable susciten en él culpa no hace evidente la existencia de un «bien en sí».

La independencia de la vergüenza y la culpa de Edipo de sus intenciones y de la existencia de alternativas permite también trazar una diferencia entre transgresión y desobediencia. Edipo es posiblemente el personaje trágico que más tabúes y leyes (divinas, patrias o comunes) ha transgredido y, sin embargo, Edipo es también un personaje dispuesto a obedecer en todo a la autoridad. En Edipo se juntan, pues, la máxima transgresión y la máxima obediencia²², del mismo modo que en él se reúnen la máxima sabiduría con la más profunda ignorancia. Esta diferencia entre transgresión y desobediencia se puede retrotraer a una diferencia más elemental y que cobró un protagonismo especial en la época en que fue representada esta tragedia: la que hay entre *physis* (naturaleza) y *nomos* (ley, convención o costumbre). De algún modo, se podría decir que Sófocles interviene en este debate en que participaron sobre todo los sofistas y se pone de parte de la *physis* o, por así decir, del *nomos* basado en la *physis*²³. Sófocles muestra que los hechos se encadenan causalmente en una dimensión objetiva, que existe una diferencia entre matar a un cualquiera y matar a un padre natural (por más que nunca haya sido un padre para él) y, así, muestra que las costumbres familiares (que son *nomos*) están firmemente asentadas en la naturaleza. Se trata de una vuelta más sobre el mismo asunto: que los sentimientos morales operan, en un sentido muy elemental, en el plano objetivo, en el plano de la concatenación causal entre las acciones del agente y sus consecuencias, quedando en buena medida de lado el problema de la responsabilidad. Y no, como ya se ha dicho, porque se sustente una identidad «mágica» entre responsabilidad objetiva y responsabilidad subjetiva, pues la posterior vuelta de Sófocles sobre el problema en *Edipo en Colono* muestra que el de la responsabilidad no le era un problema ajeno, sino porque lo que aquí está explorando es otra dimensión de la moral. En definitiva, lo que en esta obra le interesa ver es cómo Edipo se hace cargo de las consecuencias de sus actos aun cuando no se considere, en ningún momento, responsable de los mismos, y llama así la atención sobre la imposibilidad de reducir la reflexión práctica a los problemas de atribución de responsabilidad, pero, también y sobre todo, muestra que la aparición de emociones morales no basta por sí sola para clarificar un determinado problema moral. Edipo, cuyas transgresiones al orden natural en ningún sentido ocultan una voluntad de desobediencia, se hace cargo de ellas porque le pertenecen, y le pertenecen en el sentido de que no puede construir ningún relato veraz de su vida sin incluir esas acciones que él ha cometido y que le producen horror. Puede vivir sin censura, pero no puede evitar el *hecho* de que cualquier relato de su vida tenga que incluir el parricidio y el incesto y, de ese modo, se pone de manifiesto de qué modo la vergüenza y la culpa son emociones que pueden operar con bastante indepen-

22. Goldhill (1994).

23. Al respecto, es interesante ver la tesis de Konstan en Konstan (1994), y el comentario de Diógenes sobre la indiferencia de las gallinas respecto a las relaciones familiares. Además, Kekes (Kekes, 1986) sostiene que la tragedia de Edipo nos advierte de un «misterioso y serio error sobre el lugar de la naturaleza, *physis*, y la convención, *nomos*, en nuestras vidas».

dencia de los mecanismos públicos de atribución de responsabilidad. Pero, sobre todo, al confundirse el horror físico y el horror moral, muestra también que la reacción de volver la mirada, de no querer ver ni oír lo que resulta insoportable incluso de concebir, es una reacción tan elemental que no puede entenderse como consecuencia de un juicio moral, sino contemporánea o previa al juicio mismo. El juicio, por así decir, está en la propia mirada: juzgar moralmente es ver algo *de un cierto modo*, lo cual se encontrará más claramente en la defensa aristotélica del discernimiento perceptivo²⁴. Y así se suscita un problema que va más allá del propósito de este escrito: en esta obra no queda claro si nos produce horror la violación de convenciones básicas porque son convenciones básicas o si éstas lo son porque su violación nos produce horror, un horror por así decir *natural*, esto es, una reacción espontánea pero ineludible de querer apartar la mirada.

Si, como he tratado de mostrar, la aparición de emociones morales suscita problemas éticos que no se agotan en el problema de la atribución de responsabilidad, ahora trataré de indagar qué ocurre con el caso inverso: cómo la ausencia de emociones morales, y en concreto la ausencia de las emociones de culpa y vergüenza, dificulta la atribución de responsabilidad y, de ese modo, la presencia de dichas emociones resulta elemental para examinar los problemas morales que tienen que ver con esta noción. Para llevar a cabo esta segunda operación, voy a centrarme esta vez en un ejemplo extraído de la literatura contemporánea: la novela de Breat Easton Ellis *American Psycho* (1991)²⁵. Se trata, en este caso, de una narración que mantiene una relación estrecha con el horror, pero en cuyo protagonista, a diferencia de Edipo, no hace mella ningún tipo de sentimiento moral: se trata de un personaje que se sitúa, por razones que acaso no conocemos, *fuera* de la comunidad moral²⁶, y su absoluta indiferencia por el horror del que es agente se pondrá de manifiesto, como en el caso de Edipo, por la dominante presencia del vocabulario de la visión, pero esta vez la mirada se encuentra despojada de toda emotividad normal.

Patrick Bateman, el sanguinario protagonista de *American Psycho*, sabe en todo momento quién le está mirando y mide sus logros sociales evaluando esas miradas o consiguiendo establecer contacto visual con personajes clave. Desde su apartamento, domina con la vista toda la ciudad, y conocemos todas las situaciones en que se encuentra por medio de la descripción de la mirada de cuantos están involucrados en ellas, miradas que a veces están mediadas por espejos: en el relato, siempre se explica dónde van dirigidas las miradas y qué actitud manifiestan. Un rasgo claro de la importancia del elemento visual en la

24. Véase especialmente *Ética Nicomáquea*, 1109b18-23 y 1126b2-4.

25. A diferencia de esta novela, *Edipo Rey* es un texto prácticamente exótico y, por eso, en este caso he prescindido de la bibliografía secundaria que es necesaria para comprender la tragedia. También prescindo de toda valoración crítica de la novela, porque no es ése el propósito de este ensayo.

26. Un valioso análisis de este problema, un artículo que sigue como hilo conductor la novela de Truman Capote *A sangre fría* y que me ha suministrado buena parte de las ideas que aquí expongo, es el escrito de Javier Hernández Iglesias (2006).

novela es la continua presencia de descripciones, prolijas y a veces exageradamente minuciosas, del aspecto de los demás, y la obsesión del protagonista con su propia imagen: en definitiva, todo su mundo es el mundo que entra por sus ojos. Algunas de las situaciones de mayor intensidad del libro se plasman precisamente en un contraste de miradas: la mirada fija e indiferente hacia el mendigo desde el coche lujoso, frente a la mirada avergonzada del mendigo, que se clava en el suelo (p. 15-19), o esa misma mirada avergonzada que el mendigo aparta de su supuesto benefactor y que resulta ser su verdugo (p. 188), un verdugo que empieza precisamente cegándole de forma parecida a como Edipo se ciega a sí mismo (p. 190-1)²⁷. Pero lo más llamativo es el tipo de mirada de Bateman: es una mirada que, siguiendo a Jünger, podría caracterizarse de fotográfica: fiel y minuciosa en los detalles, debido precisamente a su carácter descarnado²⁸.

¿Por qué tortura y mata Bateman? No tiene ninguna razón salvo que le divierte sentir que lo controla todo. De hecho, y curiosamente, lo que se interroga él mismo es más bien *por qué no mata*: ¿por qué no mata a Patricia? Y se responde: «no voy a sacar inesperadamente un cuchillo y usarlo contra ella sólo porque me apetezca hacerlo, ni voy a obtener ningún placer viendo cómo sangra por los cortes que le he hecho en el cuello, ni a degollarla o sacarle los ojos. Tiene suerte, aunque no haya ningún motivo detrás de esa suerte. Puede que esté a salvo porque es rica, porque tiene una *familia* rica, y eso la protege esta noche, o simplemente puede que se trate de que lo he elegido *yo*. [...] Sea lo que sea, [...] Patricia seguirá viva, y esta victoria no requiere habilidad, ni ejercicios de imaginación, ni ingenuidad por parte de ninguno. Simplemente se debe a que el mundo, *mi* mundo, funciona así» (p. 115)²⁹.

Así pues, lo que puede encontrarse en esta novela es justo lo contrario de lo que comentaba que ocurría en *Edipo Rey*: al deseo de retirar la mirada del horror y de los testigos, se opone aquí el calmado goce o la fría indiferencia con que Bateman contempla el horroroso resultado de su acción. Es capaz de reconocer esa naturaleza horrible de sus crímenes, y también de reconocer el espanto que causa en sus víctimas y la repugnancia moral que suscita en sus testigos; es incluso capaz de sostener la mirada horrorizada de sus víctimas³⁰,

27. Una de las torturas que con más frecuencia aplica Bateman, y que están descritas con mayor detalle y horror, es la destrucción de los ojos de las víctimas con diversos objetos punzantes.

28. Véase Jünger (1995: 71): «La fotografía se halla fuera de la zona de sentimentalidad. Posee un carácter telescópico; se nota que el proceso es visto por un ojo insensible e invulnerable. Retiene tanto la bala en su trayectoria como al ser humano en el instante en que la explosión lo despedaza. Ése es nuestro modo peculiar de ver y la fotografía no es otra cosa que un instrumento de esa especificidad nuestra». Un modo de ver, dice más adelante (p. 73), «cruel», pero que no creo que se corresponda con *nuestra* mirada.

29. Esta cita, así como las demás y los números de páginas, proceden de la traducción española de Mariano Antolín Rato.

30. Véase, p. ej.: «La loca sigue allí parada, sujetando todavía la correa [del perro que ha matado brutalmente], y todo ha ocurrido tan deprisa, que está paralizada y me mira con horror» (p. 239), o también «La pareja de la mesa de al lado se ha vuelto para mirarnos. El hombre parece horrorizado, la mujer también tiene una expresión de horror en la cara. La miro

pero no experimenta ninguna de las emociones que despierta el horror en los agentes morales *normales*. El joven psicópata de esta novela constituiría, pues, un caso de lo que Tugendhat denominaría un «sin-vergüenza»: un sujeto que se sitúa por encima de todas las convenciones sociales, que desdeña la sensibilidad moral como si fuera un asunto de débiles y que, en ese sentido, está completamente desprovisto de lo que puede llamarse su «sentido moral» (*lack of moral sense*)³¹. No es que el «sin-vergüenza», o en este caso Bateman, carezca totalmente de sentimientos morales: de hecho, cuando al final del capítulo «Limpieza en seco» toma a una estudiante por una mendiga es él (y no la chica) quien se siente humillado y quien tiene que ponerse bizco para aclarar su visión. Lo que ocurre es que su sentimiento de vergüenza no aparece como respuesta al conjunto de normas sostenidas por la comunidad moral y de las que extrae sus juicios morales; las normas que rigen, por así decir, la gestión de la vergüenza en los individuos que forman parte de la comunidad moral. Su vergüenza obedece a reglas que son sólo suyas y, por tanto, incomprensibles o insostenibles por el resto de la comunidad moral. Por otro lado, la vergüenza y la culpa no son las únicas emociones morales que están distorsionadas o —teniendo en cuenta el matiz que se acaba de señalar— ausentes en este sujeto: tampoco demuestra compasión o arrepentimiento, ni parece que sea capaz de sentir otras emociones morales «positivas» como la gratitud o el reconocimiento³². Sí es muy aguda su experiencia de emociones sociales, por así decir, *agonales*: se trata de un personaje que sufre de forma permanente a causa de las frustraciones que se derivan de su obsesiva necesidad de quedar por encima de los demás y de demostrar una notoriedad social mayor todavía que la que posee (aunque a veces también obtiene ligeras, perentorias satisfacciones). Pero

fijamente, hasta que baja la vista a su jodida ensalada» (p. 332). Y una de las páginas más terribles del libro: «su cara, pálida hasta parecer azulada, sigue contrayéndose, retorciéndose de dolor, y sus ojos paralizados por el horror se cierran, luego se entreabren, mientras su vida se reduce a una pesadilla» (p. 350), o también: «puedo imaginar que mi virtual carencia de humanidad le llena la mente de un terror absoluto» (p. 462). Y más adelante: «puedo decir que va a ser una muerte característicamente inútil, sin sentido, pero ya estoy acostumbrado al horror» (p. 464).

31. Tugendhat (1990).

32. Curiosamente, Bateman reconoce sentir una ligera vergüenza por el sucio hábito (por supuesto ajeno) de fumar, lo cual muestra hasta qué punto su sentido de la vergüenza está totalmente desviado (p. 328). En general, sin embargo, es muy consciente de carecer de algo que los demás tienen: sentimientos. Así puede verse en la siguiente cita: «y al acompañarle fuera del despacho, aunque estoy vacío, noto que he hecho algo importante» (p. 392). Y poco después: «Lo único que no me aburría, o no demasiado, era el muchísimo dinero que ganaba Tim Price, la única emoción clara que identificaba en mi interior, si se exceptuaba la codicia y, probablemente, un desagrado absoluto. Yo tenía todas las características de los seres —carne, sangre, piel, pelo—, pero mi despersonalización era tan intensa, se había hecho tan profunda, que la capacidad habitual para sentir compasión había quedado erradicada, víctima de un lento y decidido borrado. Me limitaba a imitar la realidad, tenía un tosco parecido con un ser humano y sólo me funcionaba un oscuro rincón del cerebro. Estaba pasando algo horrible y sin embargo no conseguía imaginar por qué —no lo podía determinar por claridad—. Lo único que me tranquilizaba era el sonido del hielo al echarlo en un vaso de J&B».

esta perturbada sensibilidad social corre pareja con el carácter totalmente pervertido de esas emociones morales básicas, la culpa y la vergüenza, defecto que se plasma especialmente en el extraño manejo del lenguaje de la mirada y lo convierte en un sujeto que no puede ser considerado miembro de nuestra comunidad moral y, por tanto, incapaz de sustentar juicios relativos a la responsabilidad³³.

Para poder atribuir responsabilidad moral a un agente determinado, es necesario que éste forme parte de una determinada comunidad moral, en el marco de la cual su acción es sometida a escrutinio. Para que pueda decirse de un agente que forma parte de nuestra comunidad moral, es preciso que sea capaz de servirse del entramado de expectativas y explicaciones que constituye nuestro tejido moral, es decir, que sea capaz de entrar en el juego de dar y pedir razones por lo que hace y por lo que hacen los demás³⁴. Un sujeto que no experimenta ningún tipo de emoción moral no puede considerarse un agente moral *normal*, ni en lo que respecta a su acción ni en lo que respecta a su juicio. Por decirlo en los términos de Strawson³⁵, se trata de un individuo incapacitado para las relaciones interpersonales, un individuo hacia el que tenemos que suspender nuestra actitud participante. Los que somos capaces de mantener relaciones interpersonales normales, sentimos vergüenza por haber actuado de una forma que delata una falla en nuestro carácter, o nos sentimos culpables cuando tomamos conciencia de haber causado un daño. Sólo en la medida en que nos preocupa conservar una buena imagen de nosotros mismos, ante nosotros y/o ante los demás, nos involucramos en el mundo moral y nos servimos de su utillaje conceptual. Un individuo que no esté capacitado para experimentar las emociones que se derivan del respeto a los otros y del respeto por uno mismo no puede comprender plenamente el significado de los términos morales y, por tanto, no puede participar del lenguaje de la vida moral. De ahí que los sujetos incapaces de entrar en este juego no puedan considerarse miembros integrales de nuestra comunidad moral por más que vivan entre nosotros: no hablan nuestro lenguaje moral, o lo hablan pero no lo comprenden³⁶. Por tanto, la responsabilidad que nos atribuimos los miembros normales en su caso resulta imposible, imposible al menos sin matices: no se ve cómo el psicópata que es Bateman podría haber comprendido que *puede*, y *debe*, actuar de otra manera (por ejemplo, absteniéndose de la tortura y el ase-

33. A veces está a punto de sentir estas emociones, pero las reprime: «y aunque a veces, y de modo esporádico, me doy cuenta de lo inaceptable de algunas de las cosas que hago, enseñada me recuerdo a mí mismo que esta cosa, esta chica, esta carne, no es nada, es mierda» (p. 486). Y sin embargo reconoce que se sorprende llorando ante un episodio de *Alf* (p. 543): una muestra más de que no es tanto la ausencia de emociones morales cuanto la ausencia de emociones morales públicamente compartidas lo que caracteriza al personaje.

34. De nuevo aquí me remito al artículo de Javier Hernández citado en la nota 26.

35. Véase «Libertad y resentimiento» en Strawson (1995, cap. 1).

36. En el transcurso de la novela, Bateman finge todo tipo de sentimientos y actitudes que expresa elocuentemente en sus miradas: cuando tiene que hacerlo mira con timidez, con ternura, con angustia, independientemente de cuáles sean sus emociones verdaderas.

sinato de sus conciudadanos). A diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en la novela *A sangre fría*, no sabemos nada de cuál es la genealogía de la patología social, o moral, de la que parece estar aquejado el protagonista de *American Psycho*. No sabemos nada de su biografía ni de su educación, nada de cómo llegó a convertirse en un sujeto sin escrúpulos: lo más que sabemos es que quiere liberarse del sufrimiento que lo atenaza provocándose a otros³⁷. Lo más que se insinúa en la novela es que vive en una sociedad donde la superficialidad de las relaciones y la importancia concedida a un éxito rápido y fácil (trascurre en la época en que se pusieron de moda los *yuppies*) hace posible que un sujeto así alcance el éxito social. Pero esto ni siquiera convierte a esa sociedad en su conjunto en «responsable subsidiaria» de los crímenes de Bateman. Él se conoce perfectamente, no se extraña de que le miren «como si fuera una especie de monstruo» (p. 74), y es por tanto, en un sentido, perfectamente responsable de lo que hace. Lo que no puede ser es *moralmente* responsable, pues, desposeído de todo sentimiento moral normal o maduro, no es un usuario competente del lenguaje moral que el resto hablamos. Ni siquiera, dada esa peculiar enfermedad moral que padece, puede decirse con sentido que esté en su mano cambiar y actuar de otra manera. Si no es capaz de figurarse alternativas, si en su enfermo carácter no encuentra una base emocional que le impulse a comportarse de otra manera, ¿cómo podría considerársele moralmente responsable? Y ¿en qué sentido él podría haber actuado de otra forma diferente a como lo hizo? La presencia de emociones morales como la culpa y la vergüenza resulta, pues, elemental para que un agente determinado sea considerado competente en un sentido moral y, por tanto, responsable moralmente de lo que hace, y eso por más que este tipo de sujetos sean considerados responsables en muchos otros sentidos (en el jurídico, especialmente).

Si nos preguntamos, como hace Wollheim, qué papel desempeñan las emociones morales de culpa y vergüenza en la moralidad, la respuesta más evidente será la de contribuir a comprender mejor cómo de hecho funciona nuestra psicología moral: la presencia de estas emociones es indispensable para el funcionamiento normal del agente moral y, cabría añadir, tienen una influencia enorme sobre el comportamiento de los agentes, de manera que afectan drásticamente a la motivación moral de los individuos. De hecho, difícilmente comprenderíamos dicha motivación cuando los individuos están provistos de emociones morales totalmente distorsionadas. Sin embargo, habría que preguntarse, como también hace Wollheim, por el papel que dichas emociones

37. Bateman sufre mucho y no encuentra satisfacción en sus crímenes: «Y más tarde, mi macabra alegría se amarga y lloro por mí, incapaz de encontrar solaz en nada de esto, y sollozo y digo: —Sólo quiero que me quieran— maldiciendo al mundo y todo lo que me han enseñado: principios, distinciones, elecciones, moral, compromisos, conocimientos, unidad, oración. Todo estaba equivocado, carecía de objetivo final. Todo ello se reduce a: muere o adáptate» (p. 486), y más adelante: «¿Es el mal algo que uno es? ¿O es algo que uno hace? Mi dolor es constante e intenso y no espero que haya un mundo mejor para nadie. De hecho quiero que mi dolor les sea infligido a otros. No quiero que nadie escape. Pero incluso después de admitir esto [...] no hay catarsis» (p. 530).

cumplen en la reflexión sobre la moral o en la revisión crítica de nuestras convenciones morales. Y aquí es donde se hace relevante la otra cara del asunto: las emociones de culpa y de vergüenza, ni siquiera probablemente el conjunto de las que solemos llamar «emociones morales», no bastan *por sí mismas* para clarificar algunos puntos oscuros de nuestra vida moral que son de vital importancia: en primer lugar, porque, como emociones que son, nos sirven para «colorear» el mundo, pero no podemos elegir de qué color pintarlo; es decir, se desencadenan sin que el sujeto pueda controlarlas, o pudiendo controlarlas en una medida poco significativa. Además, las emociones no surgen siempre, incluso muchas veces, en las situaciones apropiadas: como Edipo, muchas veces nos sentimos culpables o avergonzados cuando no lo merecemos, de modo que la presencia de estas emociones no siempre clarifica ni mejora los juicios o las atribuciones morales que podamos hacernos. La influencia misma de dichas emociones, y su funcionamiento muchas veces ajeno a toda razón, en muchas ocasiones dificulta e incluso imposibilita la revisión crítica de la moralidad³⁸. En definitiva, si las emociones nos ayudan a orientarnos por el mundo, y también por el mundo moral, y si no poseerlas de forma normal nos convierte en seres marginales o extraños al mundo-en-común, las emociones por sí solas tampoco agotan la cuestión del juicio y de la discusión en torno a los principios en que dichas emociones se originan y que transforman a su vez. Nos obligan, eso sí, a incorporar categorías elementales para nuestra reflexión moral: junto al concepto clave de la moralidad tendremos que explorar, como ya lleva haciendo la filosofía desde hace tiempo, otros conceptos como el de la fragilidad o el de la fortuna moral. Es decir, el ejemplo de Edipo nos muestra que el problema de la moralidad no se agota en el problema de la responsabilidad, pues nuestro sistema emocional (y en especial nuestras emociones morales) se dispara o responde ante fenómenos que están más allá de nuestra responsabilidad, es decir, que tienen que ver con nuestra suerte y que están, por tanto, fuera de nuestro control. Esto, por otro lado, nos evita caer en ciertas variedades de subjetivismo o emotivismo moral, pues se pone de manifiesto que la aparición de sentimientos morales no puede equipararse sin más a la construcción de juicios o argumentos morales. Pero si las emociones morales por sí solas no explican nuestro sistema moral, el ejemplo del psicópata Bateman nos muestra también que un desarrollo pervertido de las emociones morales imposibilita la pertenencia a una vida moral normal: un usuario no competente de nuestro lenguaje moral, es decir, un agente que conozca el significado de los términos morales pero que no experimente lo que los usuarios normales de dicho vocabulario experimentan, no puede participar en el intercambio de juicios morales con dichos usuarios porque realmente no conoce dicho lenguaje. De ese modo, aunque las emociones morales por sí solas no puedan dar cuenta de nuestros usos y costumbres en materia moral, la ausencia (o el desarrollo pervertido) de dichas emociones imposibilita del mismo

38. Wollheim, por ejemplo, menciona cuatro circunstancias en las que esto ocurre y una en la que la presencia de esas emociones contribuye a la revisión moral.

modo la plena comprensión de nuestra vida moral. Necesitamos, pues, comprender cómo funcionan nuestras emociones morales para comprender los juicios que nos atribuimos los unos a los otros, pero también para comprender en qué circunstancias nos vemos obligados a suspender dichos juicios. Las emociones morales desempeñan, pues, un papel clarificador elemental, pero no definitivo, tanto en nuestros juicios como en nuestras reflexiones morales.

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1988). *Ética Nicomáquea. Ética Eufemia*. Traducción y notas de J. Pallí Bonet, introducción de E. Lledó. Madrid: Gredos.
- DI BENEDETTO, V. (1983). *Sofocle*. Florencia: Nuova Italia.
- EASTON ELLIS, B. (1995). *American Psycho*. Traducción de M. Antolín Rico. Barcelona: Ediciones B.
- FRIJDA, N. (1993). «The Place of Appraisal in Emotion». *Cognition and Emotion*, 7, 357-387.
- GOLDHILL, S. (1994). «Representing Democracy: Women at the Great Dionysia». En: OSBORNE y HORBLOWER (eds.). *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*. Oxford, 347-69.
- HERNÁNDEZ, J. (2006). «Emociones y razones fuera de la comunidad moral: sobre la responsabilidad de los monstruos». En: ORSI, R. (ed.). *El desencanto como promesa. Fundamentación, alcance y límites de la razón práctica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- JÜNGER, E. (1995). *Sobre el dolor*. Barcelona: Paidós.
- KEKES, J. (1990). «Moral Depth». *Philosophy*, 65, 439-453.
- (1988). «Objectivity and Horror in Morality». *Philology and Literature*, 12, 2, 159-178.
- (1986). «Self-knowledge and Convention». *Philosophy*, 61, 313-329.
- KNOX, B. (1957). *Oedipus at Thebes. The hero and his Time*. New Haven.
- KONSTAN, D. (1994). «Oedipus and his Parents: The Biological Family from Sophocles to Dryden». *Scholía*, 3, 3-23.
- (2003). «Shame in Ancient Greek». *Social Research*, 70, 4, 601-630.
- SCARRY, E. (1985). *The Body in Pain*. Nueva York: Oxford University Press.
- SCHWARTZ, J. D. (1986). «Human Action and Political Action in *Oedipus Tyrannos*». En: EUBEN (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*. Los Ángeles y Londres, 183-209.
- SÓFOCLES (1998). *Tragedias completas*. Traducción y notas de A. Alamillo, introducción de J. Lasso de la Vega. Madrid: Gredos.
- STERN, A. (1972). «The two Kinds of Moral Responsibility». *Journal of the British Society of Phenomenology*, 3, 126-134.
- STRAWSON, P. F. (1995). *Libertad y resentimiento y otros ensayos*. Traducción de J. J. Acero. Barcelona: Paidós.
- TUGENDHAT, E. (1990). «El papel de la identidad en la constitución de la moralidad». *Ideas y Valores*, 83-84, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 3-14.
- UGOLINI, G. (2000). *Sofocle e Atene. Vita politica e attività teatrale nella Grecia classica*. Roma: Carocci.
- VERNANT, J.-P. (2000). *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne*. Tomo I. París.
- WILLIAMS, B. (1993). *Shame and Necessity*. Berkeley: University of California Press.
- WOLLHEIM, R. (2006). *Sobre las emociones*. Madrid: Antonio Machado.