

David Hume y la Teoría del Gusto

I) *Introducción*

Los problemas de la estética son tanto los enredos conceptuales que plantea en la actualidad el arte, su producción y su disfrute como los problemas que nos legaron los filósofos del pasado y que, como se puede hacer ver sin mayores dificultades, con un mínimo de reformulación y de actualización lingüística en su gran mayoría siguen vigentes. En este trabajo quiero justamente retomar un problema así. Me refiero a una dificultad a la que se enfrentó David Hume y que creo que no quedó resuelta. En otras palabras, deseo sostener que Hume fracasó en su intento por dar cuenta de ella de manera satisfactoria. De hecho, intentaré hacer ver que hay un par de puntos en relación con los cuales Hume está rotundamente equivocado, a pesar de que son los suyos un enfoque particularmente perspicaz y un tratamiento brillante del tema. Éste es el del gusto, un tema típico de la estética de los siglos XVII y XVIII, pero que puede ser replanteado como un problema legítimo en la actualidad. Veamos rápidamente en qué consiste la dificultad que Hume intentaba superar.

II) *El Problema*

A diferencia de lo que acontece cuando abordamos cuestiones de hecho o relaciones entre ideas, para los cuales siempre hay *desiderata* que permiten la resolución de un conflicto, en cuestiones de gustos parecería que no hay *prima facie* un mecanismo seguro, no digamos un algoritmo, para determinar quién tiene razón cuando hay una divergencia o una oposición de puntos de vista. Parecería que no hay manera de demostrarle a nadie que está en un error si de lo que se trata es de juzgar su evaluación estética de un trabajo artístico cualquiera¹. Ahora bien, es también un hecho que no queremos hundirnos en la subjetividad total ni caer en un irracionalismo poco atractivo y carente por completo de poder explicativo. Una filosofía que nos lleve a la conclusión de que lo que diga cada quien está bien, que cualquier evaluación es incuestionable o incorregible, es poco interesante y seguramente falsa. El problema de Hume es, pues, el de cómo proceder frente a estos dos hechos, esto es, cómo argumentar de manera racional en cuestión de gustos. ¿Tendremos que conformarnos acaso con la fácil posición de admitir que es bello lo que a cada quien así le parezca? Esta es una tesis que Hume no está dispuesto a aceptar, aunque será interesante tratar de determinar si él estaba en posición de evitar caer en ella. En todo caso, lo que debe quedarnos claro es la naturaleza del problema: parecería que podemos hacer pronunciamientos que, por

¹ Aunque me centraré fundamentalmente en lo bello artístico, lo que aquí se diga respecto a ello aparentemente puede aplicarse sin mayores complicaciones a lo bello natural y su apreciación.

estar fundados en una facultad especial como lo es la facultad del gusto, los juicios estéticos no se prestan a ser puestos en tela de juicio, no pueden ser cuestionados. Es ésta una concepción que Hume, con toda razón, tratará de dismantelar.

En su famoso artículo “Of the Standard of Taste”, Hume presenta el problema como si fuera un problema de sentido común puesto que, de acuerdo con él, el sentido común apoya tanto un punto de vista como el opuesto. En esto pudiera ser que él tuviera razón y que, como lo sugiere Bertrand Russell, el sentido común fuera lógicamente incoherente. Independientemente de ello, se le puede dar a la posición problemática una formulación independiente por completo de la teoría del conocimiento, es decir, se puede ofrecer una versión lingüística y una justificación semántica de ella, que fue lo que hicieron por ejemplo los primeros y más radicales de los empiristas lógicos. De acuerdo con éstos, los juicios estéticos puros (‘esto es hermoso’, ‘ese cuadro es más bello que ese otro’, etc.) no expresan genuinas proposiciones. De hecho, formulaciones como esas no son ni verdaderas ni falsas: son meramente la expresión lingüística de emociones suscitadas por algunos objetos. No hay forma de demostrar en esta área que alguien está equivocado, puesto que lo que nos agrada o desagrada no es un asunto conectado con la verdad y la falsedad. El gusto ni siquiera está conectado con las creencias puesto que, como es obvio (por lo menos en el contexto de la estética), es absurdo decir ‘creo que me gusta’. De ahí que ni siquiera en una versión más refinada de la misma idea, como lo es la prescriptivista, se aceptaría que en casos de oposición de apreciaciones se produce un genuino conflicto: después de todo decir ‘yo recomiendo este cuadro’ dicho por alguien no excluye o contradice ‘yo no recomiendo este cuadro’ dicho por otra persona. “Verdad” y “falsedad” no son predicados de emociones, sentimientos, actitudes o prescripciones. Todo esto ciertamente refuerza, o por lo menos coincide, con lo dicho por Hume.

La posición de los empiristas lógicos es sumamente insatisfactoria, tanto en un plano intuitivo como en uno estrictamente filosófico. Filosóficamente, dicha posición es rechazable porque estaba fundada en un principio de significatividad que es simplemente inaceptable, a saber, el famoso criterio empirista de verificación o de verificabilidad. En realidad, postular y enarbolar un principio así equivale a incurrir en una petición de principio, pues lo que de entrada se quería rechazar como parte del lenguaje significativo era el lenguaje evaluativo en general, y el estético en particular, y fue para eso que se ideó y formuló un principio que permitía deshacerse de él. Obviamente, este procedimiento es inadmisibile, además de múltiples problemas internos al principio mismo, bien conocidos y sobre los cuales no entraré aquí. Intuitivamente, la posición subjetivista radical que emerge del empirismo, clásico o lógico, es inaceptable porque es palpablemente falso que en el mundo del arte, de la producción y apreciación artísticas, todo se valga, que no haya reglas, racionalidad, por peculiar o *sui generis* que ésta sea, es decir, aunque dicha racionalidad no coincida con la científica. Es un hecho que discutimos sobre

cuestiones de arte y que no nada más emitimos ladridos o maullidos lingüistizados; es innegable que dividimos, *grosso modo*, a la gente entre quienes tienen buen gusto y quienes tienen mal gusto y no parece plausible sostener que todos los hablantes que participamos en esas justas lingüísticas que son los debates sobre productos de arte somos víctimas de una ilusión y nos engañamos sistemáticamente creyendo discutir cuando en el fondo no lo estamos haciendo. En este sentido, Hume ciertamente tuvo mejor olfato que sus descendientes filosóficos.

Nuestro problema, por consiguiente, no es tanto el de demostrar que hay formas de argumentar en lo que a gusto y arte atañe, sino en hacer ver cómo procedemos en esos casos, cómo deslindamos entre el buen gusto y el mal gusto y, por ende, entre lo bello y lo deforme o no bello. En concordancia con esto, presentaré ahora la propuesta humeana de superación del conflicto, acto seguido la criticaré y, por último, esbozaré yo mi propio punto de vista sobre el tema que nos ocupa.

III) *La posición de Hume*

Son varias las nociones que tenemos que aclarar para aprehender cabalmente la posición humeana. Consideremos, en primer lugar, la noción de belleza. Es evidente que, desde la perspectiva de Hume, la belleza no es una propiedad objetiva de las cosas. No hay impresiones de belleza. Lo que llamamos ‘bello’ responde a una preferencia compartida de los individuos, es decir, se deriva de una concordancia sistemática o por lo menos general en la inclinación por algo. La belleza genera, naturalmente, “sentimientos placenteros”. En esto lo que dice Hume coincide, superficialmente al menos, con lo que dice Wittgenstein cuando afirma que lo bello es lo que produce felicidad.² Aquí hay una conexión importante con la percepción sensorial: nosotros detectamos en los objetos ciertas cualidades que generan en nosotros ciertos “sentimientos”. A los objetos que tienen esas cualidades, sean las que sean, los llamamos ‘bellos’.

Hume, en segundo lugar, constata que hay principios de arte o, como él los llama, ‘reglas de composición’. Esto es obvio: la producción de obras de arte no es ni caótica ni arbitraria ni casual; se realiza de conformidad con principios que, aunque remplazables, gozan también de relativa estabilidad. Ahora bien ¿de dónde se extrajeron dichos principios? ¿Cómo los obtuvimos? ¿Cómo se implantaron? Lo que a este respecto a Hume le importa defender en primer término es, naturalmente, que dichos principios no son *a priori*. Dichos principios tienen que ser de carácter empírico, es decir, se les formuló sobre la base de lo que es la experiencia humana colectiva. ¿De qué hecho humano hablamos aquí? De que ciertas experiencias

² L. Wittgenstein, *Notebooks 1914-1916* (Basil Blackwell: Oxford, 1979), p. 86 e.

placenteras son generalmente producidas por ciertos estímulos (determinadas combinaciones de colores, de sonidos, etc.) y no por otros. Es, pues, únicamente por medio de la experiencia que se pudieron encontrar y formular los principios del arte, sean los que sean, y es en ella y por ella que se ven sancionados.

Llegamos por fin a la noción fundamental de Hume, a saber, la idea de gusto. Aunque sea redundante, de todos modos recordaré que el tratamiento del problema general de la producción y apreciación de lo bello por parte de Hume es típicamente empirista y psicologizante. Como era de esperarse, la experiencia es, en el sentido peculiar en que él la entiende, la piedra de toque de su propuesta. Hume, es bien sabido, opera con un cuadro general de la mente entendida básicamente como un conjunto de facultades, no todas cognitivas, asociadas con órganos que serían los instrumentos gracias a los cuales funcionan. Por ejemplo, la facultad de la vista no podría ejercitarse sin ojos o sin órganos que cumplieran la misión que los ojos cumplen. Podríamos pensar, por ejemplo, en minúsculas cámaras de video colocadas en las cavidades oculares. En ese caso, ellas serían los ojos y es claro que sin ellas el sujeto en cuestión sencillamente no vería. Y lo mismo sucede con el gusto: es una facultad, para la cual hay “órganos internos”, acerca de los cuales, hay que decirlo, Hume no nos instruye mayormente; en todo caso, del mismo modo como podríamos hablar de “sensaciones externas” para hablar de las sensaciones producidas por la percepción de cualidades de objetos externos a nosotros, en el caso del gusto habla Hume de “sensaciones mentales”. Así, es gracias a **su** análisis introspectivo del gusto que Hume cree estar en posición de darnos a conocer lo que es la facultad **humana** del gusto. Después de todo, hay una naturaleza humana que es de la que él pretende estar ocupándose.

Ahora bien, según Hume aunque no organizada por un “yo” pensante, de todos modos la mente está estructurada y funciona en principio armónicamente, por lo menos en dos sentidos: primero, nuestras facultades, por así decirlo, “cooperan” para que tengamos un cuadro coherente y comprensible del mundo, pero además funcionan del mismo modo para todos o, mejor dicho, se asume que todos estamos estructurados de la misma manera y que, por consiguiente, reaccionamos de manera uniforme frente a los mismos estímulos. Sin embargo, la facultad del gusto tiene una cierta peculiaridad, que podríamos presentar del siguiente modo: es desarrollable o perfectible. O sea, aunque todos estamos sometidos a los mismos principios operacionales de las facultades, no todos reaccionamos del mismo modo ni con la misma intensidad frente a los estímulos externos, por la sencilla razón de que no todos hemos desarrollado del mismo modo nuestros respectivos gustos. Es por eso que podemos distinguir entre gente de buen gusto y gente de mal gusto. La distinción misma es formalmente válida o inatacable. El problema es: ¿se puede de hecho diferenciar objetivamente con suficiente nitidez entre esos dos grandes grupos de personas? ¿Cómo podríamos lograr tal cosa después de haber reconocido explícitamente que en lo que a sentimientos atañe todos estamos, por así decirlo, al

mismo nivel, puesto que los sentimientos no tienen propiedades semánticas, es decir, no hacen nunca referencia alguna a nada externo a ellos? Dado que las sensaciones de cada quien son tan legítimas como las de cualquier otra persona, la solución al problema no puede consistir más que en tratar de distinguir unas sensaciones frente a otras por consideraciones **externas** a ellas, por ejemplo, jerarquizándolas en función de quién es quien las tiene, de la posición social de las personas, del grupo étnico o religioso al que pertenezcan, etc. De ahí que lo único que pueda hacerse en el marco de esta concepción de la belleza, el arte y el gusto sea tratar de encontrar un “estándar”, esto es, una medida o una forma de medir lo que serían los juicios del gusto, de manera que podamos clasificar a las personas en personas de buen gusto y gente de mal gusto. Esta es la opción de Hume, es decir, la única vía que desde su perspectiva hay para solucionar el problema de conciliar lo caprichoso del gusto con la existencia real de principios y reglas en arte.

¿Qué es, de acuerdo con Hume, ser de gusto delicado o tener un gusto refinado? Son, desde luego, varias las condiciones que habrán de cumplirse para poder hacerse acreedor a semejante título pero, lo cual difícilmente podría sorprendernos, el núcleo de la tesis de Hume radica en la idea de análisis o de capacidades analíticas. A grandes rasgos, el análisis consiste en el desmembramiento o descomposición de un todo hasta llegar a sus elementos últimos y al modo cómo éstos se conectan unos con otros. El caso de la comida o la bebida, por ejemplo, da una idea clara de lo que se quiere decir. La diferencia entre alguien que tiene un gusto delicado y alguien que no lo tiene no consiste en que si se les da a los dos un platillo a uno le gusta y al otro no. La diferencia consiste más bien en que uno dirá que está muy sabroso y eso será todo, en tanto que el otro estará capacitado para decir qué ingredientes se usaron, qué grado de cocción tiene el platillo, en qué orden se utilizaron los aderezos, etc. Lo mismo con, digamos, un vino, como lo muestra la anécdota (mal empleada, dicho sea de paso) que Hume toma del Quijote y, más específicamente, de Sancho, quien en un momento de la historia se jacta de ser descendiente de expertos catadores. En todo caso, algo muy importante es lo siguiente: a lo que llegamos después de o gracias al análisis en la etapa en que lo dejemos, es a un conjunto de propiedades **físicas**. Este punto amerita ilustración. Supongamos que vemos un cuadro y que alguien ve cuatro colores combinados de diferente manera, por ejemplo, rosa, morado, café y anaranjado. De acuerdo con Hume, el hombre de gusto delicado vería, además de esos cuatro colores, el rojo y el blanco del rosa, el azul y el rojo del morado, el negro y el rojo del café y el amarillo y el rojo del anaranjado. Es esta facultad desarrollada de percepción lo que haría que el segundo tuviera un gusto más delicado o fino que el primero. Esto, como intentaré demostrar más abajo, es un grave error.

Dado que las diferencias de gusto no son innatas, es decir, no es que haya quien nace con gusto fino y quien nace con gusto grueso, tienen que ser adquiridas. Es, pues, en la experiencia, en las vivencias que se desarrolla el gusto. ¿Y cómo,

según Hume, se logra tal cosa? Él impone tres condiciones, bastante sensatas por no decir elementales, para ello. Éstas son:

- 1) la **práctica**. Esta condición es básica: si alguien quiere refinar su conocimiento de la pintura o de la música tiene que familiarizarse con cuadros y con obras musicales, tiene que asistir a exposiciones o a conciertos, tiene que saber algo de la historia de esas artes, etc.
- 2) Las **comparaciones** constantes. Si alguien está interesado en, por ejemplo, la arquitectura, será útil que visite muchas ciudades, que compare los estilos de sus edificios, que aprenda a detectar diferencias y semejanzas en materiales, necesidades urbanas, etc.
- 3) La **eliminación de prejuicios**. Salta a la vista que si alguien va a juzgar la obra de otra persona (y esto vale no sólo en el arte, sino para toda clase de creación) por consideraciones externas a ésta última (la simpatía o antipatía que ésta le inspira, su desagrado por el contenido, su actitud previamente belicosa contra la nacionalidad del artista, su rechazo de sus creencias políticas, morales o religiosas, etc.), la persona en cuestión no será nunca un crítico digno de ser oído y su juicio no tendrá realmente mayor valor.

La verdad es que difícilmente se podría negociar con Hume la validez o la pertinencia de sus condiciones. A éstas habría que añadir otra, implícita en lo que se dijo más arriba y que Hume también menciona, a saber, el funcionamiento impecable de los órganos sensoriales. Desde el punto de vista de Hume, no podría un miope ser un buen crítico de pintura ni un sordo un buen juez musical. Creo que Hume está a este respecto profundamente equivocado, pero dejaré la crítica para más abajo.

Podemos ya plantearnos la pregunta crucial: ¿hay o no hay jueces del gusto en el sentido de Hume? Éste diría que eso es una pregunta empírica y que, como cuestión de hecho, sí los hay. “¿Pero en dónde habrán de encontrarse semejantes críticos? ¿Mediante qué marcas se les va a reconocer? ¿Cómo distinguirlos de los farsantes?”.³ Se les reconoce por las explicaciones que dan, por la seguridad con que hablan. En palabras de Hume: “Aunque los hombres de gusto delicado son raros, son fácilmente distinguibles en la sociedad, por la corrección de su comprensión y la superioridad por encima del resto de la humanidad”.⁴

³ D. Hume, “Of the Standard of Taste” en *Essays: Moral, Political and Literary* (Indianapolis: Libertyclassics, 1985), pp. 241-42

⁴ D. Hume, *Ibid.*, p. 243.

Un último punto que vale la pena recoger para redondear la exposición de la postura de Hume es el siguiente: el que estemos conformados mentalmente de la misma manera, es decir, que estemos estructurados de conformidad con los mismos principios y facultades, garantiza que **puede** haber un acuerdo total y que puede en principio resolverse cualquier conflicto de juicios y evaluaciones estéticos. No obstante, hay por lo menos dos limitantes a este optimismo que Hume desde luego cree justificado. Dichos limitantes son:

- a) la pluralidad o variedad cultural y
- b) lo que Hume denomina los “humores” de la gente.

Veamos rápidamente qué tiene Hume que decir al respecto. A lo primero a lo que apunta es al fenómeno de relativismo cultural. O sea, podría darse el caso de que dos personas fueran en sus respectivas culturas excelentes jueces del gusto y, no obstante, que no coincidieran en algún caso. Esto es fácilmente comprensible. Después de todo, si no hay infalibilidad en cuestiones de hecho mucho menos razonable es esperarla en cuestiones de gusto. Esto es algo que el segundo punto permite ver con relativa claridad: por razones contingentes (edad, cultura, sexo, estados psicológicos, etc.), dos hombres reconocidos como jueces del gusto pueden divergir respecto a, digamos, sonatas y estudios. Ambos ofrecen argumentos convincentes en favor de unas y otros, pero la diferencia puede finalmente rastrearse a preferencias o inclinaciones naturales últimas. En ese caso “un cierto grado de diversidad en juicio es inevitable y buscamos en vano un estándar por medio del cual reconciliar los sentimientos contrarios”.⁵ Es así como opera la facultad del gusto y es éste un hecho que hay que aceptar como inamovible o definitivo.

Esta es, a grandes rasgos, la posición humeana en relación con los conflictos en estética y su propuesta de cómo se resuelven. No se trata, huelga decirlo, de una propuesta en el sentido de que todo se reduzca a darle nuestro consentimiento o hacerla víctima de nuestro desaprobación. Es una cuestión de corrección o incorrección de descripción: Hume pretende en efecto estar describiendo los mecanismos que de hecho rigen las cuestiones conectadas con el gusto y los juicios que de él emanan. Por mi parte, creo que hay elementos de verdad en lo que Hume dice, pero también me parece que su propuesta está seriamente desorientada en algunos puntos. Es de ellos que quisiera ahora pasar a ocuparme.

IV) *Crítica a Hume*

La posición desarrollada por Hume ha sido severamente criticada desde diversos

⁵ D. Hume, *Ibid.*, p. 244.

ángulos⁶ pero, más que repetir lo que algunos otros comentaristas ya han señalado, lo que me esforzaré por hacer aquí será tratar de rastrear debilidades en el planteamiento de Hume desde mi propio punto de vista. Trataré, por lo tanto, de ser lo más escueto y directo posible. A mi entender, hay por lo menos dos grandes líneas de crítica que se pueden desarrollar en contra de la posición de Hume:

- a) una insostenible reducción de lo estético a lo factual, y
- b) ciertas incongruencias que permean a su teoría.

Parte de las dificultades que plantean en general disciplinas como la estética y la ética tienen que ver con el carácter mismo de lo normativo. El problema es explicar el surgimiento de la normatividad en un mundo esencialmente causal y atomista y, más en general, acaparado por la ciencia. Es evidente que intentar explicar la fuerza de, por ejemplo, un principio ético como “Lo bueno es el placer” o “lo bueno es la voluntad de dominio” con base en hechos (lo que los hombres buscan, la naturaleza humana, etc.) es incurrir en la falacia naturalista o exponerse a ser degollado precisamente por la así llamada ‘Guillotina de Hume’. De igual modo, pretender explicar el carácter normativo de los principios estéticos recurriendo a datos, cualidades o fenómenos es una falacia consistente en “derivar” evaluaciones y prescripciones referentes a los trabajos de arte a partir de hechos (preferencias, tendencias, inclinaciones, gustos y demás). Ahora bien, por sorprendente que suene eso es justamente lo que Hume propone que se haga. A su propuesta se le puede entonces aplicar de inmediato el, así llamado por G. E. Moore, ‘*test* de la pregunta abierta’ y se puede entonces hacer ver que el enfoque de Hume es radicalmente equivocado. En efecto, según él es el desarrollo de las cualidades orgánicas (biológicas y, por ende, físicas) lo que nos permite distinguir componentes cada vez más finos en las obras de arte (cuadros, composiciones musicales, etc.) y es gracias a **esa** capacidad que nos convertimos en jueces estéticos certeros. Pero, aplicando aquí el *test* de Moore, de inmediato nos vemos conminados a preguntar: ¿por qué las cualidades físicas normalmente imperceptibles habrían de ser ellas mismas cualidades estéticas? Paralelamente: ¿por qué la percepción agudizada de propiedades físicas de los objetos sería lo que habría de convertirnos en evaluadores reconocidos de lo bello? El desarrollo de la visión y de las capacidades auditivas podrían convertirnos en supervidentes y ultra-oyentes o ultra-escuchas, pero no está implicado que todo supervidente tenga que ser un gran crítico de arte. ¿Por qué el hecho de que un individuo estuviera dotado de un poder visual muy superior al de la media humana, esto es, que poseyera una super-vista y que, por lo tanto, pudiera

⁶ Entre numerosos otros pueden citarse, por ejemplo, el artículo de Christopher Perricone, “The Body and Hume’s Standard of Taste” (*The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53: 4 Fall, 1995), los de James R. Shelley, “Hume and the Nature of Taste” (*The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56: 1, winter, 1998) y “Hume’s Double Standard of Taste” (*The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52: 4, 1994) y el de Roger A. Shiner, “Hume and the Causal Theory of Taste” (*The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54: Summer 1996).

percibir propiedades de los objetos que nadie ve automáticamente lo transformaría en mejor juzgador de trabajos artísticos que un ser normal? Me parece que estamos en presencia de una confusión, bastante obvia o cruda por otra parte. En efecto, Hume parece pensar que dado que el arte tiene de alguna manera que ver con la sensibilidad, entonces el desarrollo de las facultades sensoriales equivale al perfeccionamiento de nuestras capacidades artísticas. Pero esto es un craso error. La prueba de ello es que la posición de Hume tiene consecuencias abiertamente falsas: ni mucho menos es cierto que un miope necesariamente habrá de ser un peor evaluador de cuadros o de películas que un hombre que ve perfectamente bien, así como tampoco es cierto que por el mero hecho de ver perfectamente bien automáticamente se es un excelente crítico de arte. La moraleja de esta confusión es que lo estético no brota de minucias físicas. Lo que Hume no parece haber entendido es que el mundo de lo estético conforma un universo auto-contenido, regido por cánones propios, internos a él, en tanto que lo que él propone equivale de hecho a reducir lo estético a lo factual, lo cual es insostenible. Esto está conectado con otra grave deficiencia del planteamiento humeano, a saber, que en él está ausente, o por lo menos no se le hace desempeñar ningún rol explicativo, la argumentación. Todo para él es una cuestión de sensibilidad sensorial. Es cierto que cuando Hume pregunta cómo reconocemos a los auténticos jueces en materia de gustos él, con la perspicacia que lo caracteriza, responde que por las explicaciones que éstos sean capaces de ofrecer y que al hablar de explicaciones se introduce el importante elemento de argumentación que se requiere para dar cuenta de nuestras evaluaciones y juicios estéticos. Sin embargo, esto lo afirma Hume casi *en passant* y nada en su enfoque y tratamiento gira en torno a las nociones de explicación o de argumentación. Este hueco lo lleva a confundir el placer estético con el sensorial, lo cual, a no dudarlo, constituye un grave estigma para su teoría.

La otra gran inconformidad que me provoca la teoría de Hume es que no veo cómo pueda él conformar con las ideas que avanza un todo coherente. Su posición está en efecto plagada de tensiones. Dos son particularmente importantes:

- a) la tensión entre reglas de arte y jueces, y
- b) el naturalismo propio de Hume y el relativismo que él mismo reconoce.

Hume sostiene, por una parte, que “Sólo el sentido fuerte, unido al sentimiento delicado, mejorado por la práctica, perfeccionado por la comparación, y liberado de todo prejuicio pueden proporcionar a los críticos este valioso carácter; y el veredicto conjugado de críticos así, independientemente de en dónde se les encuentre, es el verdadero estándar del gusto y la belleza”⁷. De esto parecería seguirse que el juicio unánime de expertos es definitivo e inapelable. Sin embargo,

⁷ D. Hume, *Op. cit.*, p. 235.

por otra parte, Hume acepta, como cuestión de hecho, que hay reglas de arte o, como él las denomina, ‘reglas de composición’, a las cuales podemos remitirnos para dirimir una controversia. Parecería, por lo tanto, que tenemos aquí no uno sino **dos** mecanismos o criterios para, por así decirlo, medir la belleza de las creaciones artísticas los cuales, huelga decirlo, no son identificables o reducibles uno al otro. Pero entonces ¿cuál tiene prioridad? De las reglas de composición Hume dice que ninguna de ellas quedó “establecida por razonamientos *a priori*, o puede tenerse por conclusiones abstractas del entendimiento, por comparar esos hábitos y relaciones de ideas, que son eternos e inmutables. Su fundamentación es la misma que la de todas las ciencias prácticas, la experiencia; tampoco son otra cosa que observaciones generales, concernientes a lo que universalmente se ha encontrado que gusta en todos los países y en todas las edades”.⁸ Así, al parecer para Hume los jueces son si no infalibles por lo menos certeros, en tanto que las reglas de arte son meras generalizaciones y no incorporan más certeza que cualquier inducción. Ahora bien, al juzgar a lo que apelan los jueces es precisamente a las reglas, lo cual parece concederle prioridad a las reglas, pero esto no puede ser así porque ¿quién formuló dichas reglas si no los jueces? ¿Y cómo jueces infalibles no pueden hacer otra cosa que formular reglas con no más valor epistémico que el de cualquier generalización? Confieso que no veo cómo puede Hume resolver esta tensión entre sus jueces del gusto y las reglas de arte por todos reconocidas.

La otra objeción que quiero elevar en contra de la teoría de Hume es que no es posible sostener simultáneamente que hay una ciencia universal de la naturaleza humana, y por ende del gusto, por una parte, y por la otra reconocer que los resultados de dicha ciencia se ven limitados por consideraciones de orden histórico, social y cultural. Recordemos primero que Hume explícitamente asevera que los principios del gusto son universales. Lo que esto implica es que son los mismos para todos, independientemente de épocas, lugares y contextos. Parecería que Hume defiende la idea de que así como todos percibimos lo mismo por medio de los sentidos externos, como la vista, así también todos percibimos lo mismo por medio de los sentidos internos, como el gusto. No obstante, el potente sentido común que rara vez lo abandona no le deja pasar por alto el hecho de que las diferentes culturas generan patrones de belleza diferentes y que no tiene mayor sentido tratar de reducir toda esa riqueza y esa diversidad a un único sistema de reglas y principios. Por consiguiente, es perfectamente imaginable que dos personas que fueran tenidas por jueces en sus respectivas culturas emitieran veredictos opuestos o por lo menos diferentes respecto una o diversas obras de arte. O sea, Hume mismo reconoce que, en última instancia, podría no haber acuerdo entre especialistas. Desafortunadamente, este reconocimiento bloquea la legitimidad de su enfoque naturalista y permite entrever que su posición está viciada de entrada por algún

⁸ D. Hume, *Op. cit.*, p. 231.

profundo error: o bien no hay tal naturaleza humana o la creación artística no tiene mucho que ver con ella.

Aunque no ahondaré aquí en el tema, deseo sugerir que la equivocación de Hume procede de su empirismo subjetivista y, por consiguiente, de la importancia que le confiere a la “mente humana”. Esto lo lleva a favorecer la dimensión personal por encima de la social, cultural e histórica y a la teoría del gusto por encima de la teoría de la producción artística y del arte como institución. Desde su perspectiva, la teoría del gusto es la fundamentación de la teoría del arte y sus reglas, en tanto que a mí me parece que es exactamente al revés: yo pienso que eso que llamamos ‘gusto’ es algo que se gesta al interior de un universo previamente conformado por un sinnúmero de reglas establecidas sobre la base de consideraciones no personales o individuales, sino sociales. Sobre esto, empero, no abundaré en este trabajo.

A mí me parece que la perspectiva subjetivista de Hume, de la cual están infectados prácticamente todos los grandes sistemas filosóficos de los siglos XVII y XVIII, lo confunde y le hace elaborar una teoría que no resuelve el problema que él se había planteado. Yo creo que hay que distinguir drásticamente entre el arte, entendido como una institución y, por ende, como una entidad social, y el gusto, que a final de cuentas es una facultad o un sentido del sujeto cognoscente y, permitiéndome un barbarismo, sintiente. Ahora bien, es claro que arte y gusto son lógicamente independientes. Simplificando: lo que está asociado con el arte es la belleza, en tanto que a lo que el gusto da lugar es al placer. Es claro, por otra parte, que belleza y placer están a su vez vinculados, pero probablemente no de modo o al grado de que una teoría del gusto automáticamente constituya una teoría de la belleza y, por ende, del arte. Por ello, quiénes sean susceptibles de convertirse en exquisitos expertos en arte, en auténticos “connoisseurs”, sin duda será siempre una temática interesante, pero en última instancia irrelevante para entender cómo se producen, catalogan y disfrutan los trabajos artísticos. Dado que está por completo ausente en la obra de Hume las dimensiones social e histórica, su intento por dar cuenta de ellas “a la empirista”, esto es, a base de sumas de individuos, de características de la mente humana, etc., tiene que desembocar en un fracaso. Lo bello no es, como quería Hume, lo que dictan sus jueces, los cuales en última instancia no son otra cosa que meras ficciones epistemológicas. Me inclino a pensar, por lo tanto, que el enfoque de Hume debería ser revertido y que debería abordarse el tema del gusto, un tema a mi modo de ver perfectamente legítimo y actual, como un derivado de una teoría general del arte. En otras palabras, no es el gusto de los expertos lo que determina lo que es una obra de arte, sino las obras de artes las que moldean lo que es el buen gusto. Si esto es así, hay un sentido en el que la contribución de Hume, sugerente como lo es, se revela como una aportación de poca monta, una vieja pieza de madera podrida con unas cuantas incrustaciones de diamantes.

V) *Conclusiones*

Como acabo de sugerir, el hecho de que la propuesta de Hume no esté exenta de tensiones no implica que haya que desecharla por completo. Hay muchas cosas en ella que son rescatables. En mi opinión, la mejor manera de hacerlo consiste simplemente en encontrar un marco más amplio en el cual insertarla, lo que podríamos llamar el ‘verdadero marco de la teoría’, pues probablemente entre lo más objetable de su teoría estén precisamente las pretensiones universalistas y trans-históricas que él le adscribe. Yo creo en cambio que si limitamos el alcance de su teoría, mucho de lo que él afirma adquiere un nuevo sentido y se vuelve más convincente. Sin embargo, la faena de recuperar los elementos salvables de la posición de Hume habrá de ser tema de otro trabajo.