

DAVID HUME SOBRE LOS VALORES ESTÉTICOS. HACIA UNA INTERPRETACIÓN OBJETIVISTA

AGUSTÍN ARRIETA URTIZBEREA
Universidad del País Vasco

Resumen

Partiendo de la descripción subjetivista que Noël Carroll hace de las ideas estéticas de David Hume en *On Criticism*, propongo una interpretación objetivista de las mismas. Para ello, muestro que hay cierta confusión en la obra del filósofo escocés cuando vincula los valores estéticos (y éticos) con las cualidades secundarias lockeanas. Creemos que esa vinculación requiere de cierto esclarecimiento. Para ello me apoyo en distinciones ya clásicas propuestas por Kripke. A partir de ahí, muestro que Hume es más objetivista de lo que Carroll y otros autores interpretan. Finalmente señalo en qué sentido Hume, a pesar del objetivismo, sigue siendo un sentimentalista en lo que a los valores se refiere.

Palabras clave: valores, estética, objetivismo, subjetivismo, cualidades secundarias, Norma del gusto.

Abstract

Noël Carroll, in *On Criticism*, makes a subjectivist interpretation of David Hume's aesthetic ideas and theses. In this paper I argue for an *objectivist* interpretation of Hume's aesthetic theory. As it is known, David Hume links values (and, particularly, esthetical values) with Lockean secondary qualities. But this link is far from clear. By means of classical distinctions proposed by Kripke I try to shed light on the mentioned relationship between values and secondary qualities. In this way, I show that Hume is more objectivist than Carroll and other authors think. Finally, I try to justify that, in spite of the objectivism, it makes sense, concerning values, to defend Hume's sentimentalism.

Keywords: values, aesthetics, objectivism, subjectivism, secondary qualities, Standard of Taste.

Recibido: 22/01/2015. *Aceptado:* 09/06/2015.

Es indudable que Hume vincula el juicio estético, y la naturaleza del mismo, con lo que él denomina *el gusto estético*. Paralelamente, Hume vincula el juicio ético con lo que cabría denominar *el gusto ético*. Estas vinculaciones han llevado a interpretaciones en términos subjetivistas de la obra de Hume, y en particular de su pensamiento estético y ético. El problema es que esta caracterización subjetivista dista mucho de ser clara. ¿Qué se quiere decir cuando se califica la estética y la ética de Hume como subjetivista? ¿En qué consiste esa vinculación entre el juicio y gusto estéticos?

En este trabajo me ocupo de estas cuestiones, en particular me ocupo del *supuesto subjetivismo estético* defendido por el filósofo escocés. Utilizaré como punto de arranque para el desarrollo de este trabajo las ideas que Noël Carroll despliega en su libro *On Criticism* acerca del subjetivismo de Hume.¹ Carroll, un buen conocedor de las ideas estéticas de David Hume,² hace una valoración crítica de las mismas, precisamente por su carácter subjetivista. Carroll no ve con buenos ojos el subjetivismo estético. Mi principal objetivo en este trabajo es, en primer lugar, esclarecer y precisar lo que debe entenderse por *subjetivismo*. A continuación trataré de justificar que el pensamiento estético de Hume se balancea por distintas posiciones, algunas de ellas claramente en sintonía con el subjetivismo que Carroll le atribuye (y, a su vez, critica), otras incluso más subjetivistas (y eventualmente todavía más criticables desde la posición de Carroll), pero otras, sin embargo, más cercanas a una posición objetivista, que estaría en consonancia con la perspectiva con la que el propio Carroll simpatizaría. Mi impresión es que en el pensamiento de Hume hay cierto balanceo entre posiciones subjetivistas y objetivistas, pero que, en contra de lo que Carroll y otros intérpretes piensan, la posición objetivista o las intuiciones objetivistas tienen más fuerza de lo que se suele considerar.³

1. Un marco conceptual básico para la caracterización objetivista o subjetivista del pensamiento de Hume

En esta sección se presenta un marco conceptual que permita canalizar las diferentes interpretaciones que se puedan realizar acerca del pensamiento estético de Hume.

¹ Carroll (2009), 155-163.

² Véase Carroll (1984).

³ Para una interpretación *objetivista* (y *pluralista*) del pensamiento ético de Hume, véase Arrieta & Vicente (2013).

En la obra de Hume, en varias ocasiones, se vinculan las propiedades éticas y estéticas con las cualidades secundarias lockeanas. En el siguiente párrafo se transcribe la afirmación humeana acerca de tal vínculo, en este caso en referencia a las propiedades éticas (vicio, virtud).

Por consiguiente, el vicio y la virtud pueden compararse con los sonidos, colores, calor y frío, que, según la moderna filosofía, no son cualidades de los objetos, sino percepciones de la mente.⁴

Si en ese párrafo Hume sólo hace referencia a las propiedades éticas, todo apunta que las propiedades estéticas también serían comparables con las cualidades secundarias, ya que Hume frecuentemente relaciona estrechamente las propiedades éticas con las estéticas, y más concretamente con las propiedades estéticas propias de las Bellas Artes (*Fine Arts*). Así,

Pero en muchas otras clases de belleza, particularmente las que se dan en las bellas artes, es un requisito emplear mucho razonamiento para llegar a experimentar el sentimiento apropiado; y un gusto equivocado puede corregirse frecuentemente mediante razonamientos y reflexiones. Hay justo fundamento para concluir que la belleza moral participa en gran medida de este segundo tipo de belleza...⁵

La relación establecida por parte de Hume entre las propiedades éticas y estéticas con las cualidades secundarias lockeanas es lo que puede estar en la raíz de todas las interpretaciones subjetivistas del pensamiento ético y estético de Hume, siempre que se haga una interpretación subjetivista de las cualidades secundarias lockeanas. Mi objetivo en este trabajo no es la elucidación de la distinción lockeana. Sin embargo, sí estoy obligado a aceptar que esa distinción constituye el telón de fondo sobre el que se arman las distintas interpretaciones.

Todo apunta a que Hume vincula las propiedades éticas y estéticas con propiedades como el color y el calor, ejemplos paradigmáticos de cualidades secundarias lockeanas. En ocasiones Hume establece paralelismos y semejanzas entre las propiedades cromáticas, los sabores y la belleza:

Una persona que tiene fiebre no insistirá en que su paladar puede decidir en relación con los sabores, y alguien afectado de ictericia no pretenderá emitir un veredicto respecto a colores... Si estando sano el órgano se produce entre las personas una uniformidad completa o considerable del sentimiento, podemos deducir de ella una idea de la belleza perfecta, del mismo modo que la apariencia de los objetos a la luz del

⁴ T, 633 (3.1.1.26). Las referencias al *Tratado* (T) se harán según la paginación de la versión castellana, y entre paréntesis se hará referencia a la edición en inglés. Lo mismo se realizará con *La norma del gusto* (ST) y con el resto de obras de Hume.

⁵ Hume (1751), 36 (173). La afirmación de Hume al principio de este párrafo merecerá nuestra atención más adelante.

día, para el ojo de una persona sana, se considera su color real y verdadero, aunque se conceda que el color es meramente un ilusión de nuestros sentidos.⁶

Efectivamente Hume tira del hilo lockeano y establece un claro paralelismo entre propiedades secundarias como *amarillo* (y el resto de los colores), *dulce* y *amargo* (y el resto de los sabores) o *calor* con propiedades estéticas como *bello*.⁷ ¿En qué consisten, pues, estas propiedades secundarias entre las que, según Hume, se encuentran las propiedades estéticas? La idea básica es que la naturaleza de esas propiedades *consiste en* una relación entre el objeto al que se le atribuyen dichas propiedades y el individuo que percibe dicho objeto. Es decir, una propiedad secundaria *está metafísicamente constituida* por una relación entre el objeto al que se le atribuye dicha propiedad y el sujeto que percibe el objeto. Contrariamente, en el caso de las propiedades primarias (como la *forma* de un objeto) su naturaleza *no consiste en* la relación señalada, esto es, cabe especificar la naturaleza de una propiedad primaria sin hacer referencia a una relación entre el objeto y el sujeto que lo percibe. Valga, pues, esta caracterización para avanzar en la relación entre propiedades estéticas y secundarias.

Sin embargo, si en esta primera aproximación a las propiedades secundarias, la situación parece relativamente clara, las apariencias engañan. En esta primera aproximación las propiedades secundarias han sido caracterizadas como *disposiciones*, es decir, las propiedades secundarias, a diferencia de las primarias, *son disposiciones* a generar determinadas respuestas o reacciones por parte del sujeto que percibe. En este sentido, el disposicionalismo (o la dependencia con respecto al sujeto) acerca de los colores conlleva una concepción subjetivista acerca de los mismos. Es subjetivista en tanto que la naturaleza de los colores consiste en una relación entre el objeto y *el sujeto que percibe*. También es subjetivista ya que esto permitirá una *variabilidad* de la naturaleza de las propiedades secundarias en función de los sujetos que las perciben.

Algunos autores han puesto en duda el carácter secundario (o disposicional) de algunas propiedades habitualmente presentes en los listados de las cualidades secundarias. Por ejemplo, con referencia a la propiedad (o fenómeno natural) *calor*, Kripke ha argumentado que no se trata de una propiedad secundaria. Es verdad que la sensación de calor puede ser una vía de acceso a la propiedad que nos ocupa, esto es, cada vez que los seres humanos (en condiciones normales) tenemos sensación de calor consideramos que

⁶ ST, 225 (271-272).

⁷ ST, 226 (273).

estamos ante ese fenómeno.⁸ Sin embargo, Kripke ha argumentado que esa relación entre la sensación de calor y el calor mismo no es constitutiva, esto es, la sensación de calor no formaría parte, constitutivamente hablando, de la naturaleza del calor mismo. De hecho, siempre según Kripke, la ciencia ha llegado a establecer una identificación teórica acerca del calor donde la sensación de calor no ha lugar: el calor sería algo así como, valga la expresión, una cantidad elevada de energía (o lo que fuere). Eso no impide que la sensación de calor siga siendo un criterio útil y falible para la identificación de tal fenómeno natural, sin embargo, no es parte constitutiva del mismo.

Si este tipo de argumentación resultara convincente, concluiríamos que uno de los ejemplos habituales de cualidad o propiedad secundaria no resultaría ser tal. Más bien estaríamos ante una cualidad o propiedad primaria. Por lo tanto, si siguiendo a Hume aceptáramos cierta analogía entre las propiedades estéticas y el fenómeno del calor, ¿tendríamos que concluir, asumiendo el argumento kripkeano, que las propiedades estéticas son propiedades primarias, esto es, propiedades objetivas? En definitiva, ¿cabe aplicar una reflexión análoga a la kripkeana para el caso de las propiedades estéticas? Si así fuera la sensación de lo bello no sería más que un criterio más o menos fiable de la presencia de lo bello, pero en ningún caso sería parte constitutiva de lo bello. ¿Sería ésta una vía de interpretación que se ajustaría a los textos humeanos? Esta es la cuestión que nos interesa.

2. Carroll sobre Hume

Carroll considera que la filosofía de la crítica se encaminó mal desde el siglo XVIII, y que uno de los responsables de ese mal encaminamiento es precisamente David Hume, sin olvidarse de Francis Hutcheson. La clave está en el uso que Hume hace del término *gusto* como modelo para el juicio crítico. *Belleza* pasa a ser el nombre de una sensación, más que una característica del objeto que provoca dicha sensación. La aprobación (estética) se basa en tal experiencia o sensación.⁹

Esa aprobación es subjetiva, ya que realmente está en el *sujeto*, aun cuando exista una tendencia a proyectar la belleza hacia el *objeto*. Carroll compara ese proceso con el que seguimos cuando sentimos la dulzura al saborear un helado. Ese sabor más que en el helado está en la persona que lo saborea. Cuando un crítico afirma que una obra es bella sigue un proceso

⁸ Kripke (1980).

⁹ Carroll (2009), 156.

análogo, y lo que afirma es que él ha experimentado una sensación agradable que denomina *belleza*. Según Carroll ese es el modelo: el gusto crítico es análogo al gusto sensitivo y, por ello, se trata de una aprobación subjetiva en el doble sentido de que se encuentra *en el sujeto* (que tiene la experiencia sensorial) y de que se trata de un juicio personal, individual, susceptible de una gran variabilidad *de sujeto a sujeto*.¹⁰

Carroll considera que Hume en cierta medida neutraliza estas conclusiones subjetivistas recurriendo al concepto de naturaleza humana,¹¹ de tal forma que estímulos análogos causan sensaciones análogas en seres humanos que comparten una naturaleza humana. Una forma de atacar esta estrategia objetivista (o intersubjetivista), con la intención de preservar la interpretación subjetivista, es criticar el concepto de naturaleza humana. Sin embargo, no es este un camino que Carroll quiera recorrer. Para Carroll el error de Hume consiste en el intento de asociar estrechamente los juicios críticos con juicios de belleza, añadiendo que la detección de la belleza opera según un modelo análogo al del gusto sensorial. Esta estrategia (independientemente del recurso a la naturaleza humana) ya hace del planteamiento estético de Hume un planteamiento subjetivista. Hay que señalar que Carroll señala que su interpretación quizá no es la interpretación oficial de la estética de Hume, pero sí es una interpretación a la que se llega por la fidelidad que Hume sostiene con respecto al modelo del gusto sensorial.

Mi objetivo, en cualquier caso, será interpretar y valorar ese modelo del gusto sensorial en el marco de la propia obra de Hume y valorar si esas interpretaciones, oficiales o no, hacen justicia al pensamiento del filósofo escocés.

Digamos que, según Carroll, Hume, centrándose en el modelo del gusto sensorial para el caso de la belleza estética, comete, independientemente de la adecuación de tal modelo, un error básico: la belleza no es el concepto en torno al que debe girar la actividad crítica. Muchos de los valores que el crítico descubre en una obra no encajan en el modelo que Carroll asocia con Hume. Carroll insiste en que gran parte de la actividad crítica se desarrolla más allá de toda búsqueda de la belleza. Es más, afirma que la actividad crítica poca relación tiene con el concepto de belleza. En contra de Hume, la actividad crítica poco tiene que ver con lo que el modelo del gusto da a entender: el crítico no es un detector de belleza.¹²

¹⁰ Carroll (2009), 157.

¹¹ Carroll (2009), 158-9.

¹² Carroll (2009), 161-2.

A tenor de los comentarios de Carroll acerca de la estética de Hume, podemos hacernos las siguientes preguntas: ¿cuál es el alcance del modelo del gusto sensorial en la estética de Hume? ¿Qué entiende Hume por *belleza*?

3. *La Norma del Gusto*

En *La Norma del Gusto*, Hume describe con precisión una concepción estética en la que la belleza se determina siguiendo el modelo del gusto sensorial: en dicha descripción se hace referencia expresa a, por ejemplo, lo dulce. En esa concepción se afirma que la belleza, al igual que lo dulce, no es una cualidad de las cosas en sí.¹³ Y Hume concluye, como Carroll señala, que dicha teoría sobre lo bello desemboca en un subjetivismo, donde además de proclamarse que la belleza está en el sujeto, se produce una enorme variabilidad acerca de lo que es bello, esto es, la belleza deviene subjetiva. La concepción descrita por Hume es subjetiva en el doble sentido señalado por Carroll. Lo interesante es que esta descripción de *la concepción sensorial de la belleza* se hace al comienzo (primer tercio) de *La Norma del Gusto*, y puede afirmarse que todo lo que viene a continuación es un intento por parte de Hume para descartar esta interpretación de *su* teoría del gusto. Es decir, Hume expresa explícitamente que su Norma del Gusto diverge de *la concepción sensorial de la belleza*. Así pues, Hume se enfrenta a la teoría que Carroll parece atribuir a Hume.

En las líneas que siguen a la descripción de *la concepción sensorial de la belleza* nos encontramos al Hume más objetivista y, por lo tanto, más lejano a cualquier concepción que devenga subjetivista, cuando afirma, por ejemplo, que “de quienquiera que establezca una igualdad de talento y elegancia entre Ogilby y Milton, o entre Bunyan y Addison, se pensaría que está defendiendo una extravagancia no menor que quien quiera mantuviera que una topera es tan alta como Tenerife, o que un estanque es tan grande como el océano.” En este momento Hume afirma que no hay que aceptar el principio de la igualdad natural de los gustos, considera que los gustos que desembocan en afirmaciones tan absurdas son así mismos “absurdos y ridículos”, y finaliza el párrafo afirmando que se están comparando objetos “tan desproporcionados”.¹⁴ La interpretación que mejor se ajusta a estas afirmaciones es que el gusto estético (la sensación de belleza) es un criterio falible para aprehender la belleza que estaría *en* los objetos, al menos en

¹³ ST, 222 (268).

¹⁴ ST, 222-3 (269).

el mismo sentido en el que la altura y la grandeza están respectivamente *en* Tenerife y *en* el océano. Por lo tanto, parecería que el gusto estético (la sensación de belleza) no sería parte constitutiva de la belleza misma, que es lo que cabría exigir para que la belleza devenga una cualidad secundaria lockeana, una cualidad de naturaleza subjetivista.

Si esa interpretación fuera la correcta, como así parece hasta el momento, el Hume que Carroll nos presenta parecería no ajustarse a la evidencia textual. Pero la cuestión no puede ser tan sencilla.

Sigamos con el texto. En las siguientes líneas, Hume introduce el concepto de regla (regla de composición,¹⁵ regla del arte,¹⁶ principios generales de aprobación y desaprobación¹⁷). Estas reglas que se establecen *a posteriori* y que son posibles por lo que de común tenemos los humanos (la naturaleza humana, de la que Carroll nos habla), establecen la relación entre determinadas cualidades de los objetos y distintas respuestas de los humanos. Es decir, Carroll tiene razón en que Hume plantea estas reglas como una vía de escape de la concepción sensorial del gusto. En el fondo, estas reglas son la expresión de regularidades que atañen a las respuestas de los humanos con respecto a determinadas cualidades de los objetos. Sin embargo, Carroll considera que eso no libra a Hume del subjetivismo en el sentido de que sigue habiendo una concepción de la belleza ligada a una sensación de la misma. El problema, sin embargo, está en la determinación de hasta dónde llega esta ligazón.

En las líneas siguientes Hume se ocupa del caso lockeano del color. Y lo que plantea es que si bien los colores son constitutivamente dependientes de la sensación de color hay que considerar dicha relación de constitución apelando a un observador ideal, es decir, un observador sujeto a unas condiciones determinadas de visión, que incluyen tanto condiciones externas (como condiciones determinadas de iluminación) como condiciones intrínsecas del observador (como ausencia de defectos en los órganos sensoriales).

Análogamente al caso del color, donde se ha considerado un observador ideal, las reglas que atañen a la sensación de belleza se determinan con respecto a individuos con la cualidad que Hume denomina *delicadeza de la imaginación*.¹⁸ Hume anuncia que es un objetivo de su trabajo determinar en qué consiste dicha cualidad. Para ello, como paso previo, nos recuerda

¹⁵ ST, 223 (269).

¹⁶ ST, 224 (270).

¹⁷ ST, 224 (271).

¹⁸ ST, 225 (272).

la anécdota del *Quijote*. Esta anécdota muestra la delicadeza de dos individuos que al saborear un mismo vino sienten que, aun siendo bueno, tiene cierto sabor, según uno, a cordobán y, según el otro, a hierro. Finalmente se descubre que en el fondo de la cuba había una llave que pendía de una correa de cordobán.

A mi parecer, esta anécdota y los comentarios que le siguen constituyen un caldo de cultivo propicio para múltiples interpretaciones, algunas de ellas con cierta tendencia al subjetivismo y otras al objetivismo. Básicamente Hume comienza a detallar que las reglas generales de la belleza, o de la composición, vinculan determinadas propiedades del objeto con determinadas sensaciones (de lo bello). El problema sigue siendo si hay que hacer una lectura objetivista o subjetivista de ese vínculo. Según la lectura objetivista la sensación sería un criterio (fiable y falible) de determinadas propiedades del objeto: la belleza sería el compendio de dichas propiedades, y la sensación un indicador de su presencia. En una lectura subjetivista la sensación sería un constituyente esencial de la belleza misma. No cabría separar la belleza de dicha sensación. En general, es verdad que Hume hace afirmaciones de carácter subjetivista: “Aunque es cierto que la belleza y la deformidad... no son cualidades de los objetos, sino que pertenecen totalmente al sentimiento...”¹⁹ Sin embargo, el desarrollo de estas afirmaciones *prima facie* subjetivistas tiene otro cariz.

Es aquí cuando Hume nos señala que no parece reducible la belleza a un conjunto de reglas generales, si bien podemos ir estableciendo continuamente tales reglas generales. Una cuestión es la existencia de reglas generales, que Hume sí acepta, y otra es la reducción de la belleza a dichas reglas: para que así fuera el conjunto de reglas generales debería ser cerrado. Y no es el caso. Lo cual hace que la teoría de Hume sea compatible con la evolución del arte y del gusto estético, lo cual hace que la teoría de Hume trascienda el gusto estético (incluido el del crítico) de su época.

Hume comienza a incorporar a su reflexión un personaje crucial: el crítico de arte.²⁰ Podríamos decir que Hume nos señala que el crítico viene a ser el individuo que es susceptible de padecer la sensación más fiable de la belleza. Es por lo tanto, el mejor guía. De hecho nos muestra como un

¹⁹ ST, 226 (273).

²⁰ La inclusión del crítico en la perspectiva humeana acerca de los valores estéticos representa la apertura hacia la objetivación. Algo análogo ocurre en la ética humeana con la inclusión del punto de vista *estable y general*. Véase a este respecto Cohon (1997) y Cohon (2008). Cohon interpreta, frente a otras alternativas, dicho punto de vista estable y general en términos de imparcialidad (Cohon (2008), 132). A mi entender, la imparcialidad es una de las señas de identidad de la objetividad.

individuo que no esté dotado de delicadeza del gusto (que es una de las cualidades del crítico) si bien puede tener acceso a cierto nivel o a ciertos casos de la belleza, habrá otros que le resultarán inaccesibles, pero, a pesar de sus limitaciones, podrá comprender en términos racionales su carencia.²¹ Es decir, Hume nos presenta un caso de una persona que sin sensación de belleza puede convencerse de estar ante un caso de belleza. El crítico, según entiendo, es aquel en el que la belleza y la sensación de belleza van al mismo paso, es aquel dotado de la sensación de belleza más fiable. De tal forma que en algún sentido, en el caso del crítico, podemos afirmar que la belleza es la sensación de belleza. Sin embargo, esta sería más *una manera de hablar* que una tesis que amparara una concepción subjetivista de la belleza. Retomando la terminología kripkeana estaríamos ante un caso que se ajustaría más al modelo-calor que a otros modelos de marcado carácter subjetivista. Por ejemplo, el dolor sería simplemente una sensación y nadie atribuye dolor al objeto que lo produce. Este sería el modelo-dolor. Por otro lado, y dentro del subjetivismo, el modelo-color sería aquel en el que la sensación de color (amarillo, por ejemplo) es parte constitutiva del color (amarillo) mismo. Pero, a diferencia de lo que ocurre en el modelo-dolor, los colores sí se atribuyen a los objetos que causan la sensación. Tanto el modelo-color como el modelo-dolor son dos formas de subjetivismo.²² Sin embargo, ninguno de esos dos modelos parece ajustarse al caso de los valores estéticos humeanos.

Si esta interpretación fuera correcta —e intentaremos corroborarla siguiendo con la lectura del texto y apelando a otros pasajes de la obra de Hume—, Carroll no tendría razón cuando reprocha al filósofo escocés, por decirlo así, un doble subjetivismo: la belleza estaría, por un lado, en el sujeto y además, por otro lado, estaría sujeta a una gran variabilidad de sujeto a sujeto. Parece que el hecho de que el sujeto de referencia en *las reglas generales del arte* sea el crítico elimina (o reduce de manera significativa) la variabilidad del gusto al pasar de un sujeto a otro sujeto, por la sencilla razón de que hay un sujeto de referencia. Y, si nuestra interpretación va bien encaminada, la belleza más que ser un tipo de sensación sería una cualidad del objeto, identificada gracias a la sensación de belleza del crítico. Con lo cual el subjetivismo entendido como *en el sujeto* también se descartaría. En definitiva, el gusto estético del sujeto (del crítico) sería el criterio más fiable

²¹ ST, 227 (273-274).

²² No pretendo afirmar que la concepción subjetivista del color (el modelo-color) sea la concepción correcta acerca de los colores. Nuestro objetivo no es debatir sobre esa concepción, sino utilizarla como un modelo que sirva, aunque sea como contraste, para el caso que nos ocupa.

para acceder a las propiedades de las obras artísticas que constituirían su belleza. Estamos ante el modelo-calor, que constituye un modelo claramente objetivista.

Más adelante, el discurso de Hume alcanza un alto sabor objetivista.²³ Distinguir la belleza exige práctica, que consiste en examinar la obra una y otra vez, estudiarla desde distintos puntos de vista con atención y deliberación. Sólo así alcanzaremos el verdadero sentido de la belleza, así se detectarán los defectos y perfecciones. Además habrá que comparar la obra evaluada con otras obras. Todo este trabajo exige que se indague en las características de las obras, que se compare entre ellas, en definitiva que se mire más hacia la obra que hacia el sentimiento del observador, si bien todo este adiestramiento traerá consigo una sensación de la belleza más sutil en el sujeto observador. El sujeto, tras arduo trabajo, puede devenir crítico. En este proceso hacia el punto de vista del crítico, el observador corrige y mejora sus juicios. ¿La mera posibilidad de corrección y mejora en el juicio no es un indicador del objetivismo en el que está inmerso el juicio estético?

Además en ese devenir como crítico, el observador debe despojarse de los prejuicios: debe contextualizar la obra, es decir, no evaluarla desde el contexto del observador, sino desde el contexto de la obra. Se debe obviar todo aquello que pueda trastornar su juicio: por ejemplo, su enemistad con el autor. En definitiva debe dar un salto hacia la objetividad, entendida esta última como abandono de todo tipo de prejuicios. El éxito del abandono de los prejuicios puede ser mayor o menor, y en función del mismo la objetividad también será mayor o menor. El salto al lugar del crítico es un salto hacia la objetividad.²⁴

Hume subraya el parecido existente entre, por un lado, la lógica del entendimiento o del buen juicio y, por otro lado, la lógica del sentimiento de la belleza o del buen gusto. Hume expresa con cierta confusión la relación entre ambas: “la razón, si bien no es parte esencial del gusto, se requiere al menos de ella para el funcionamiento de esta última facultad.”²⁵ Más allá de ciertas afirmaciones no excesivamente claras, Hume pasa a hablar de propiedades de la obra como tal: mutua relación y correspondencia de las partes, comprensión de todas esas partes, percepción de la uniformidad y coherencia del conjunto, además hay que conocer la finalidad o el propósito de cada obra de arte, y la obra se considerará más o menos perfecta en la

²³ ST, 228-229 (275-276).

²⁴ ST, 229-230 (276-277).

²⁵ ST, 230 (277).

medida en que sea más o menos adecuada para alcanzar dicho propósito o finalidad.

Hume concluye señalando que son pocas las personas que de hecho alcanzan la posición del crítico, si bien, se puede concluir de sus palabras, esa posición puede ser alcanzada por cualquier persona con el debido esfuerzo. Son los sentimientos de belleza del crítico los que constituyen el canon de belleza. Esta idea de David Hume aleja el caso de las propiedades estéticas del caso de los colores (y del subjetivismo). Nada estructuralmente análogo ocurre en el caso de los colores. No se requeriría ningún proceso o vía de acceso al punto de vista óptimo para la determinación de qué es el color rojo.

La verdad es que el texto de Hume no resulta inequívoco. Hume parece autoproclamarse *subjetivista* en tanto que es el sentimiento de belleza aquello en lo que consiste la belleza misma, pero cuando se lee el texto se tiene la impresión de que el sentimiento de belleza (del crítico) es más bien un criterio (el más fiable) para acceder a la belleza misma, que sería una propiedad (un conjunto de características) de la obra misma.²⁶

Si esto es así, el sentimentalismo estético normalmente atribuido a Hume no sería tal, de igual forma que la sensación de calor, si bien es un acompañante fiable del fenómeno del calor, no es algo que forma parte del calor mismo. Esta conclusión contrastaría fuertemente (quizá demasiado) con el sentimentalismo estético (y moral) que se atribuye a Hume y que Hume se autoatribuye con regularidad. Por ello, quizá haya que incorporar más matices.

Hume proporciona una serie de criterios, casi metodológicos, todos ellos inter-conectados, para alcanzar el punto de vista crítico: delicadeza, experiencia en cuestiones de arte, comparación entre las distintas obras de arte, eliminación de prejuicios y buen sentido.²⁷ Todo ello tiende a unificar el gusto, tiende a eliminar la variabilidad cuando pasamos de un sujeto observador a otro. Y así, cabe identificar las características propias de la obra de arte que merecen el nombre de “belleza estética”.

Sin embargo, ahora que estamos en la cresta de la ola objetivista, aparentemente se nos vuelve a presentar un Hume subjetivista.²⁸ Hume parece

²⁶ La interpretación objetivista tienen distintas formas y versiones. Hay intérpretes de la obra de Hume, como Cohen (1994), que consideran que las reglas tendrían la forma de leyes causales que *están ahí*: “la propiedad P causa la sensación S”, donde P es una propiedad del objeto y S es una sensación del observador (del crítico). En esta línea objetivista, Kulenkampff (1990) argumenta que las cualidades estéticas *están realmente en el objeto* y las reglas vienen a ser instrumentos epistémicos para detectar esas cualidades. Véase a este respecto Costelloe (2004), 105-6. Costelloe considera que Kulenkampff (1990) defiende una posición extrema en esta dirección objetivista.

²⁷ ST, 231 (278).

²⁸ ST, 233-234 (281-282).

considerar un caso donde cabe variabilidad en el gusto, el cual es indicador del subjetivismo, sin que quepa atribuir ningún error a los discrepantes: no cabe atribuir ni prejuicio ni falta de delicadeza, de experiencia o de buen sentido. Habría variabilidad, incluso, en el ámbito de los críticos. Es un caso de *discrepancia sin error*, lo cual es síntoma de relativismo, ya que la belleza de una obra de arte sólo puede determinarse según un punto de vista: no cabe hablar de belleza en un sentido objetivo, sino sólo de belleza según quién evalúe. Dice Hume:

Tales preferencias son inocentes e inevitables, y nunca pueden razonablemente ser objeto de disputa, porque no hay normas que nos permitan decidir al respecto.²⁹

Al parecer todas las afirmaciones objetivistas se vienen abajo, estamos ante un escenario sin discrepancia real, ya que no hay error atribuible a nadie. Son malos indicadores para el objetivismo. Sin embargo, considero que cabe, una vez más, persistir en la interpretación objetivista.

En primer lugar, hay que recordar que Hume subraya la existencia de una multiplicidad irreducible de valores estéticos: “A una persona le complace más *lo sublime*; a otra, *lo tierno*, una tercera prefiere *las burlas*. Una persona es muy sensible a los reproches y está sumamente preocupada por *la corrección*; otra tiene una sensibilidad más viva para *la belleza* y perdona multitud de absurdos y defectos por una pincelada elevada o conmovedora.”³⁰

Aquí se mencionan una serie de valores estéticos: lo sublime, lo tierno, las burlas, la corrección, la belleza. Llama la atención que en este contexto Hume sitúa la belleza como uno de los posibles valores, pero no necesariamente el único. Este hecho contrarrestaría la crítica que Carroll dirige a Hume por centrarse este último en la belleza, cuando Carroll, creo que acertadamente, considera que el arte, el buen arte, no tiene por qué ser necesariamente bello. Mi hipótesis es que Hume utiliza la palabra “belleza” con dos significados según el momento en el que su exposición se encuentre. En ocasiones Hume considera la belleza como una especie de representante de todo valor estético. Lo hace cuando su discurso se mueve en un tono general. Pero cuando va al detalle, como en el momento del que nos estamos ocupando, la belleza va, por decirlo así, con minúsculas, como un valor estético entre otros. Continúa Hume:

El oído de uno está por completo pendiente de la *concisión* y la *energía*. Le encantarán las *formas de expresión exuberantes, ricas y armoniosas*. La *sencillez* tiene un efecto en uno; *el ornamento* en otro.³¹

²⁹ ST, 234 (281).

³⁰ ST, 233 (281). La cursiva es añadida.

³¹ ST, 233 (281). La cursiva es añadida.

Posteriormente Hume nos recuerda la existencia de distintos géneros e implícitamente que cada género tiene sus valores y adeptos. Todo esto, creo, está en sintonía con lo que el propio Carroll defiende a lo largo de la obra (*On Criticism*) que ha motivado esta reflexión.

¿Qué podemos concluir de todo esto? ¿Cómo hay que interpretar la existencia de valores irreductibles entre sí? ¿Cómo interpretar esta variabilidad ineliminable? ¿Cómo compatibilizar la existencia de distintos puntos de vista con la objetividad?

El famoso comentario sobre Ovidio-Horacio-Tácito recoge las ideas de Hume. Afirma que cuando el lector ronda los veinte años Ovidio es el favorito, a los cuarenta Horacio y a los cincuenta Tácito. Y afirma que es inútil, por ejemplo, a los cuarenta intentar penetrar en la mente del de 20 años, etc. Con lo cual, algunos interpretan que hay una especie de incomensurabilidad entre los puntos de vista, no tiene futuro ningún debate sobre la situación: todo es cuestión del punto de vista (de la edad, en este caso) en el que te sitúes. Y ahí se acaba todo. Este sería un escenario relativista donde lo bello se determina en virtud de un parámetro tácito como es (en este caso) la edad, al igual que la belleza del color rojo, por ejemplo, no puede establecerse más que considerando un individuo concreto (al que el rojo le parece un color bello).

Creo que este texto se presta a una interpretación distinta. Todo parece indicar que Hume nos está señalando que los tres autores son excelentes desde un punto de vista artístico, ya que sus trabajos están dotados de excelentes cualidades estéticas. Sin embargo, las cualidades estéticas son varias y pueden, por decirlo así, presentarse en distintas proporciones. En Ovidio tenemos imágenes amorosas y tiernas; en los otros dos autores, reflexiones sabias relativas a la conducta vital. Dependiendo de la edad, un autor puede resultarnos más afín que otro, ya que se simpatiza más con unos valores que con otros. Pero la clave está en que uno, aun optando por Tácito, puede ponerse en el lugar de un joven y apreciar o comprender el valor de Ovidio. No es un escenario relativista, es más bien un escenario donde las distintas proporciones en la presencia de una pluralidad de valores hacen que uno se acerque más a unas obras que a otras, a la vez que reconoce que esas otras obras son de un gran valor. En realidad es un escenario en que unas circunstancias (la edad) hacen más sensible al observador ante unos valores, a la vez que reconoce que podría haberse inclinado por otros valores (si las circunstancias hubiesen sufrido una pequeña variación). Y estas transiciones de, por ejemplo, Tácito a Ovidio son explicables a partir del reconocimiento de una pluralidad de valores que se combinan en distintas proporciones. La mera existencia de esta explicación hace que el escenario

relativista se desvanezca. En un escenario relativista, la incomensurabilidad entre las opciones consiste precisamente en no poder hilvanar un discurso que explique las transiciones de unas opciones a otras (incomensurables con las primeras).

Resumiendo, cabe interpretar el famoso pasaje sobre Ovidio, Horacio y Tácito en los siguientes términos: en los tres casos se despliegan virtudes estéticas. Lo que ocurre es que en función de la edad del lector —un aspecto, si se quiere, contextual o circunstancial—, unas virtudes son más estimadas que otras o determinadas proporciones entre las distintas virtudes son más estimadas que otras. Es decir, en función de la edad del lector, un estándar es seleccionado frente a otros, sin que las virtudes estéticas dejen de ser virtudes objetivas, ya que son virtudes que *no están metafísicamente constituidas* por la respuesta del lector, por la sensación estética del lector.

Mario Gómez-Torrente hace un análisis objetivista de expresiones como “caliente” y “alto”. El uso de estas expresiones es susceptible de una gran variabilidad contextual: lo que es alto en un contexto no lo es en otro. Sin embargo, esa variabilidad contextual no resta objetividad a las propiedades expresadas por dichos predicados. Aunque el estándar es seleccionado, *casi* siempre (es decir, no necesariamente), con la ayuda de cualidades perceptivas en tanto que son sentidas, recordadas o, incluso, imaginadas, no por ello se pierde la objetividad de las propiedades en cuestión.³²

Creo que algo análogo puede aplicarse al caso que nos ocupa: Hume habla de características estéticas, objetivamente hablando, presentes en las tres obras, si bien varía la proporción de la presencia de las mismas. La sensibilidad del lector sirve para seleccionar un contexto y dar prioridad a determinadas virtudes. En definitiva, una interpretación en términos objetivistas (o mejor, en términos más objetivistas que subjetivistas-relativistas) parece factible. No se trata de un escenario relativista en el que el punto de vista favorable a Ovidio, nada tiene que decir sobre el punto de vista favorable a Horacio, donde los puntos de vista son incomensurables o carentes de relación. Más bien Hume describe la situación como una en la que un partidario de Ovidio entiende al partidario de Horacio, e incluso considera que en otro contexto él mismo preferiría a Horacio. Esto más que un escenario relativista y subjetivista, es un escenario pluralista y objetivista.³³

³² Gómez-Torrente (2014), secciones 1-2.

³³ Con relación al no-relativismo de una teoría humeana de los valores soy más optimista que Salcedo (1986). En este excelente trabajo, Damián Salcedo considera que la solución que Hume proporciona a la acusación de relativismo, es distinta en *La norma del gusto* y en el *Tratado*. En cualquier caso, Salcedo argumenta que la supuesta solución es insatisfactoria en ambas obras. Sobre las diferencias entre las dos obras de Hume con respecto al tema que

En más de una ocasión Hume describe una serie de valores estéticos (algunos virtuosos otros no) que están en una especie de lucha, y al parecer es la sensibilidad humana la que fija un contexto donde a algunos parámetros se les dará prioridad frente a otros: no es tanto que la sensación de belleza sea la fuente de la belleza, sino que la sensación de belleza fija un contexto donde determinadas virtudes (objetivas) marcan el canon de la belleza.

En referencia a Ariosto Hume describe una situación en la que distintas características aparecen en lucha:

Ariosto complace, pero no debido a sus ficciones monstruosas e improbables, a la falta de coherencia de sus historias, ni a las continuas interrupciones de su narración. Encanta por la fuerza y la claridad de su expresión, por el ingenio y la variedad de sus invenciones, y por las descripciones naturales de las pasiones, especialmente las de carácter festivo y amoroso. Y, aunque sus defectos puedan disminuir nuestra satisfacción, no son capaces de destruirla.³⁴

Una vez más tenemos un listado de características, una pluralidad de ellas, y la proporción en la que se encuentren podría generar diferentes tipos de sensaciones. Pero es que las sensaciones también varían en función de aspectos contextuales: incluso el punto de vista del crítico no es un punto fijo, es un punto de vista privilegiado pero sometido a una variabilidad que no conlleva subjetivismo (ni relativismo). Las sensaciones son marcadores, criterios fiables de presencia de belleza, pero susceptibles de variabilidad. Sin embargo, esta variabilidad, que afecta incluso a la sensación del crítico, no es lo suficientemente flexible como para que todo (en función de un tipo de crítico) pueda considerarse bello. Es aquí donde se presenta la objetividad: el crítico selecciona un contexto y determinados valores se imponen en ese contexto. Se trata de pluralismo más objetividad.

Piénsese en el famoso caso de Sartre donde una persona debe elegir entre servir a la patria en peligro o cuidar de su madre. Hay un factor contextual que determinará cuál es la opción correcta. Pero eso no implica que la otra opción no sea correcta desde un punto de vista moral. En realidad, una persona siente ambivalencia. Y la ambivalencia es síntoma de pluralidad y de objetividad. En un escenario subjetivista (y relativista) no cabría entender (moralmente, por lo menos) la opción descartada: serían opciones incommensurables.³⁵

nos ocupa, tiendo a pensar que no son tan fuertes y que ambas obras pueden considerarse complementarias, aunque existan ciertas tensiones. Con relación a la solución insatisfactoria a la acusación de relativismo, soy más optimista que Salcedo y considero, y argumento en este trabajo, que Hume sí plantea un marco adecuado para una solución satisfactoria, si bien necesitado de ajustes y desarrollos.

³⁴ ST, 223 (270).

³⁵ Sartre (1946).

4. Hume sobre la belleza

Nuestra interpretación objetivista de la estética de Hume puede resultar chocante. Sin embargo, no es extraño encontrar pasajes donde Hume parece tener dificultades a la hora de precisar su sentimentalismo acerca de la belleza, pasando del modelo-calor (más objetivista) al modelo-color (más subjetivista) sin solución de continuidad. Consideremos el apartado *De la belleza y la fealdad* dentro de su *Tratado*.³⁶ Hume caracteriza la belleza en los siguientes términos:

... la belleza consiste en un orden y disposición de las partes tal que, sea por la original constitución de nuestra naturaleza, por costumbre, o por capricho, es apropiada para producir en el alma placer y satisfacción.³⁷

Hume define la belleza en términos objetivistas (consiste en un orden y disposición de las partes) y asocia con la belleza su capacidad para producir un determinado sentimiento. Pero unas líneas más adelante afirma:

Placer y daño no son, pues, solamente los acompañantes necesarios de la belleza y la fealdad, sino que constituyen su esencia misma.³⁸

Si bien en el discurrir del texto esta segunda afirmación parece seguirse de la primera, la argumentación no es correcta. De que la belleza tenga la capacidad o el poder de producir una sensación no se sigue que la belleza consista en esa sensación.

A continuación describe rasgos o características objetivos que producen esa sensación (de belleza): la forma que produce vigor en un animal es bella, la forma que es signo de agilidad también, la disposición interior de una figura, la utilidad de un palacio, la forma, según las reglas de la arquitectura, de las columnas. Es decir, nos presenta características que pueden tener distintos objetos (animales, palacios) que constituyen belleza, y que producen en nosotros ese sentimiento favorable. Pero la característica y la sensación son distintas, y en ocasiones, según el texto, parece que la belleza es la característica y en otras la sensación. A continuación, afirma:

...nos llevan a establecer como conclusión que la belleza no es sino una forma que produce placer, mientras que la fealdad es una composición de partes que proporciona desagrado. Y como el poder de producir desagrado y placer constituye de este modo la esencia de la belleza y la fealdad, todos los efectos de esas cualidades deberán derivarse de la sensación,...

En esta ocasión, se pasa de identificar la belleza con formas y composiciones (que generan o producen sensaciones) a identificar la belleza con

³⁶ T, 416 y ss. (2.1.8).

³⁷ T, 417-8 (2.1.8.2).

³⁸ T, 418 (2.1.8.2).

el poder de producir placer, para afirmar que los efectos de las cualidades deben derivarse de la sensación de belleza. Todos estos tránsitos no son triviales, y difícilmente se siguen sin más unos de otros. Es como si, para Hume, fueran equivalentes posiciones que en el fondo son muy distintas. Pasa del modelo-calor (donde la *belleza sería una propiedad objetiva* que tiene asociado un poder de generar determinadas sensaciones en los humanos), al modelo-color (donde la *belleza se identifica con el poder* de generar sensaciones en los humanos) y finalmente al modelo-dolor (donde el dolor *es pura y simplemente la sensación de dolor*, y no puede atribuirse al objeto que produce el dolor).

Mi impresión general es que Hume da saltos de una concepción a la otra sin ser consciente de las implicaciones que tienen estos saltos. Por ejemplo, *en la segunda investigación*, Hume afirma que la virtud es cualquier acción mental o cualidad que da al espectador un grato sentimiento de aprobación.³⁹ En este caso los valores éticos se identifican con cualidades (del agente) que tienen el poder, capacidad o disposición de producir en el espectador determinado sentimiento. Pero más adelante al referirse a la belleza del círculo expresa claramente que la belleza no es una cualidad o característica del círculo: la belleza es solamente el efecto que esa figura produce en la mente,⁴⁰ es decir, la belleza es la sensación de belleza. Una vez más, vemos que Hume pasa de una concepción a la otra, como si no fuera consciente de las diferencias entre ambas.

En su ensayo *De la sencillez y el refinamiento en la escritura*, su discurso, según entiendo, también tiene un tono claramente objetivista (si bien ese objetivismo es compatible con un pluralismo y con una variabilidad dependiente del contexto):

Considérese la gran distancia que hay a este respecto entre el señor Pope y Lucrecio. Estos dos autores pueden hallarse en los mayores extremos del refinamiento y la sencillez que puede permitirse un poeta sin incurrir en reprochable exceso. Todo el intervalo que queda entre ellos puede llenarse de poetas que difieren unos de otros, pero que son igualmente admirables en su peculiar estilo y manera.⁴¹

Hume habla de características de las obras (marca de objetivismo), de valores diferentes como la sencillez y el refinamiento (marca del pluralismo) y de la posibilidad de que estos valores aparezcan combinados de distinta manera y en proporciones diferentes. También habla de líneas

³⁹ Hume (1751), 176 (289).

⁴⁰ Hume (1751), 179 (291-2).

⁴¹ Hume (1742), 192 (241).

rojas que al traspasarlas hacen que la obra pierda su belleza (marca de un no-relativismo).

Por todo ello, si bien cabe considerar que el texto de Hume efectivamente justifica la existencia de una pluralidad de interpretaciones,⁴² tengo la impresión de que debates contemporáneos acerca de la naturaleza categórica o disposicional (objetiva/subjetiva) de las propiedades pueden aportar cierta luz a la estética de Hume. En este trabajo se ha realizado una interpretación objetivista que es compatible con cierta variabilidad del gusto estético, con el papel central que juega el gusto (sofisticado) del crítico y con un pluralismo no relativista acerca de los valores estéticos. Como se ha señalado, no todos los textos y afirmaciones de Hume están en sintonía con esta interpretación.

5. Entonces, ¿dónde queda el sentimentalismo humeano?

En este trabajo se ha defendido que el sentimiento estético del observador no es parte constituyente (metafísicamente hablando) de la belleza. Se ha defendido que el sentimiento estético del crítico (es decir, de cualquier persona que haya pasado por la criba que Hume propone) es un criterio epistémico de acceso a la belleza.

Si eso es así, ¿podemos imaginar escenarios donde las condiciones de persistencia de la belleza fueran independientes de los sentimientos estéticos? Si el objetivismo tuviera este alcance, ¿dónde queda el sentimentalismo estético (y moral) que Hume se autoatribuye?

Nuestra idea ha sido considerar que el sentimiento del observador (ideal o crítico) marca un contexto de valor, y que una vez marcado el contexto de valor, la objetividad de los valores se impone. Por ejemplo, si estamos evaluando literatura infantil la presencia de metáforas profundamente filosóficas no parece adecuada, si bien esas metáforas puedan ser relevantes en otro contexto. La figura del crítico es la de un observador curtido en el mundo del arte y que además tiene sus peculiaridades. El sentimiento de ese crítico conforma un contexto de valor, y a partir de ahí, dentro de un pluralismo, caben distintos valores objetivos. Esa relación entre sentimientos y características de la obra no es algo cerrado; si lo fuera, podríamos concluir que el sentimiento sería reducible a las características que lo producen. Sin embargo, esa relación es abierta.

⁴² Costelloe (2004) muestra un impresionante menú de interpretaciones y cuestiones relacionadas con la estética de Hume.

Hay que observar que el sentimentalismo de Hume es peculiar. Hume no niega ni objetividad ni racionalidad a su estética. Hume cuando propone su sentimentalismo, frente *al racionalismo de su época*, rechaza la idea de que unos principios abstractos (y las deducciones a partir de ellos) permitan determinar lo que es bello (y lo que es bueno). Este es el racionalismo al que Hume se opone, un racionalismo *a priori*, deductivista, que toma a la matemática como modelo para la estética (y para la ética). Hume, contrariamente, incorpora variabilidad (relativa) a lo largo del tiempo y del espacio, permite que la figura del crítico (cuyo sentimiento marcará un punto de vista de referencia) sea variable (recuérdese el caso Ovidio-Horacio-Tácito), e incluso pone en duda que se puedan fijar *a priori* unos principios racionales de lo bello (o de lo bueno). Las reglas generales a las que hace referencia en numerosas ocasiones son reglas que a partir de la experiencia vinculan determinadas propiedades objetivas con determinados sentimientos del crítico. La estética y la ética humeanas, sin ninguna duda, tienen una naturaleza muy distinta a la del racionalismo ético de Clarke y Walleston al que Hume se opone.

El sentimentalismo de Hume, sea cual sea la interpretación razonable que hagamos del mismo, se opone sin ningún género de dudas al racionalismo de su época. Sin embargo, ello no implica que el propio Hume determinara de forma inequívoca la naturaleza de ese sentimentalismo.

6. Conclusiones

Carroll, por decirlo así, ha acusado a Hume de ser excesivamente subjetivista. Carroll reconoce que el subjetivismo de Hume no es un subjetivismo ingenuo, pero considera que, en definitiva, los valores estéticos, para Hume, están constitutivamente ligados al sentimiento de belleza. En opinión de Carroll, la perspectiva humeana sobre los valores artísticos es limitada o estrecha. Creo que si mi interpretación de Hume fuera por la senda correcta, las ideas del pensador escocés satisfarían en mayor grado la visión que el propio Carroll tiene de los valores artísticos. Dicho con mayor precisión: cabe interpretar las ideas de Hume de una manera más afín a las ideas del propio Carroll, un Hume más objetivista y con una concepción más amplia acerca de los valores estéticos; es decir, una concepción que va más allá del valor de la belleza. Carroll cree que Hume focaliza en exceso su estética hacia la belleza. Sin embargo, *belleza* y *sentimiento de belleza* en Hume son expresiones que denotan una pluralidad de cualidades y de sentimientos o sensaciones. En el caso de *bueno* ocurre otro tanto. Algo puede ser bueno

por ser útil, o por ser agradable, dos cualidades que, incluso, pueden estar en tensión en determinados contextos.⁴³ *Belleza* es un término que engloba distintos valores estéticos, incluso valores que habitualmente no nombraríamos con tal expresión. En definitiva, es el término que representa a los distintos valores estéticos.

Sí es verdad, como Carroll señala, que Hume considera que el gusto estético (del crítico) es determinante a la hora de fijar ámbitos de valor. Con lo cual, como Carroll señala y critica, el gusto alcanza un lugar importante en la estética de Hume. Sin embargo, el gusto en la estética de Hume tiene una función más bien epistemológica que metafísica. El gusto (del crítico), más que una parte constitutiva de los valores estéticos, constituye un criterio epistemológico fiable para el conocimiento de dichos valores. Además dicho gusto está en continua evolución y sometido a los distintos vaivenes espacio-temporales. En definitiva hay una continua dialéctica entre los valores estéticos y nuestra aproximación (mediante el gusto) a los mismos. Y Hume quizá no fue del todo consistente en su descripción de dicha dialéctica, si bien consideró que el gusto estético debería formar parte en cualquier descripción de nuestra relación con los valores estéticos.

Esta interpretación se mueve entre los márgenes de las afirmaciones presentes en la obra de Hume, y no está exenta de tensiones. En realidad, tengo dudas de que quepa alguna interpretación de la breve (incluso, demasiado breve) obra estética del filósofo David Hume que esté libre de problemas.

Bibliografía

- Arrieta, A. & Vicente, A. (2013), “El pluralismo moral de David Hume”. *Crítica*, 45(134), 17-42.
- Carroll, N. (1984), “Hume’s Standard of Taste”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43, 181-194. <http://dx.doi.org/10.2307/429992>
- (2009), *On Criticism*. Londres: Routledge.
- Cohen, T. (1994), “Partial Enchantments of the Quixote Story in Hume’s Essay on Taste”. In Yanal, R.J. (ed.), *Institutions of Art: reconsiderations of George Dickie’s Philosophy*. Barbara Building, University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- Cohon, R. (1997), “The Common Point of View in Hume’s Ethics”. *Philosophical and Phenomenological Research*, LVII(4), 827-851. <http://dx.doi.org/10.2307/2953805>

⁴³ Véase Hume (1751) sobre las diferentes fuentes de la moral. Sobre esta cuestión, véase Arrieta & Vicente (2013), sección 4.

- (2008), *Hume's Morality. Feeling and Fabrication*. Oxford: Oxford University Press.
<http://dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199268443.001.0001>
- Costelloe, T. M. (2004), "Hume's Aesthetics: The Literature and Directions for Research". *Hume Studies*, 30 (1), 87-126. <http://dx.doi.org/10.1353/hms.2011.0193>
- (2007), *Aesthetics and Morals in the Philosophy of David Hume*. Londres: Routledge.
- Gómez-Torrente, M. (2014), "Perceptual Variation, Color Language, and Reference Fixing. An Objectivist Account". *Noûs*, próxima publicación. Accesible (23/10/2015) en <http://www.filosoficas.unam.mx/~mariogt/pubs.html>.
- Hume, D. (1739-40), *A Treatise of Human Nature (drafted 1734-37)*. Oxford: Oxford University Press. Edited by D.F. Norton and M.J. Norton. Traducción de F. Duque. *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Tecnos.
- (1742), "Of simplicity and Refinement in Writing". In *Hume* (1964). Traducción de Carlos Martín, *Hume* (2011), 191-196.
- (1751), *Enquiries. Concerning Human Understanding and Concerning the Principles of Morals*. Oxford: Oxford University Press. Traducción de C. Mellizo. *Investigación sobre los principios de la moral*. Madrid: Alianza.
- (1757), "Of the Standard of Taste". In *Hume* (1964). Traducción de Carlos Martín, en *Hume* (2011), 219-240.
- (1964), *Essays: Moral, Political and Literary*. Londres: Scientia Verlag Aalen. Edited by T.H. Green and T.H. Grose.
- (2011), *Ensayos morales, políticos y literarios*. Traducción de Carlos Martín Ramírez. Madrid: Trotta.
- Kripke, S. (1980), *Naming and Necessity*. Oxford: Blackwell.
- Kulenkampff, J. (1990), "The Objectivity of Taste: Kant and Hume". *Noûs*, 24, 93-110. <http://dx.doi.org/10.2307/2215615>
- Salcedo Megales, D. (1986), "Intersubjetividad y reglas generales en la teoría del valor estético de Hume". *Ágora*, 6, 83-99.
- Sartre, J. P. (1946), *L'existentialisme est un humanisme*. Paris, Gallimard, 1996. Traducción de M.C. Llerena. *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa, 2007.