

¿QUÉ HAY DE MALO EN “NO NOS GUSTA”?

Sixto J. Castro
Universidad de Valladolid

Resumen: En este artículo exploro la cuestión de si puede aplicarse la noción del gusto en el mundo contemporáneo del arte. Para ilustrar las implicaciones de esta idea, delinearé algunos elementos de la tradición del gusto, sobre todo en la obra de Hume, señalaré sus inconsistencias y apuntaré algunas claves de solución en términos hermenéuticos que nos permitirán recuperar esa noción para el debate contemporáneo.

Palabras clave: gusto, Hume, Kant, Du Bos, jueces verdaderos

Abstract: In this paper I explore the question of whether we can apply the notion of taste in contemporary art world. To illustrate the implications of this idea, I outline some elements of the tradition of taste, especially in the work of Hume, I point out its inconsistencies and I suggest some hermeneutical keys that will allow us to recover this notion in the contemporary debate.

Key words: Taste, Hume, Kant, Du Bos, True judges

INTRODUCCIÓN

Sucedió en una clase para adultos de introducción a la música. La cuestión que tratábamos era si podíamos establecer una diferencia entre música “pura” y música “descriptiva”. Para ilustrarla les puse el ejemplo de la obra de Mosolov, “Fundición de acero”, sin decirles el título de la pieza. Antes les había pedido que prestasen atención a la misma para tratar de descubrir “qué describía” la pieza. Cualquier respuesta en la línea de fábrica, trabajo, dinamismo o algo por el estilo hubiese valido para el objeto de la clase. Pues bien, cuando, tras unos minutos, detuve la música, repetí la pregunta: ¿qué

representa o describe esta música? ¿Qué sugiere? La respuesta inmediata de una señora fue: “no nos gusta”.

No era esa la respuesta buscada, la del gusto. Y sin embargo fue la primera que surgió. Pero apareció en forma de un juicio colectivo, como si el sentimiento subjetivo hubiese sido ya universalizado y postulado al modo kantiano. ¿Qué hay de erróneo en este “no nos gusta”? Hay aquí dos cuestiones que hay que revisar. En primer lugar, el juicio de gusto como constitutivo de la experiencia estética y en segundo lugar, el carácter individual del juicio estético.

1. EL JUICIO DE GUSTO COMO CONSTITUTIVO DE LA RESPUESTA ESTÉTICA

1.1. *A quién le importa que te guste*

Milton Babbitt convirtió en virtud el escaso éxito de público de la música moderna en su ensayo de 1958: “A quién le importa si escuchas”¹. Este texto es sólo una muestra del desdén contemporáneo hacia el gusto, totalmente ausente, al menos en apariencia, en la respuesta buscada por muchos artistas contemporáneos hacia su arte, como si el gusto, tema clave de la estética dieciochesca, hubiese dejado de contar en la apreciación estética. El arte “va de” otra cosa y no apela al gusto o, mejor dicho, al artista no le interesa si su obra gusta o no. Podríamos decir que estamos en una nueva “episteme” artística en la que la apelación al gusto ya no tiene derechos. Se habría dado, parafraseando el título de la célebre obra de Arthur C. Danto, una suerte de “artistic disenfranchisement of taste”, la pérdida de derechos del gusto para intervenir, incidir o simplemente ser considerado en el mundo del arte.

Pero, ¿ha sucedido eso realmente? Me da la impresión de que en el mundo del arte el vocabulario del gusto está más vivo que nunca, pues el componente de gusto o de disgusto (que no deja de ser, si bien materialmente, lo opuesto, formal o estéticamente lo mismo: una apelación al sentido del gusto) forma parte cotidiana del vocabulario crítico del arte contemporáneo, hasta el punto de que las reacciones suscitadas por determinadas obras acaban, en algunos casos, formando parte de las propiedades histórico-artísticas de una obra determinada.

Aceptemos la hipótesis de que en el universo post-histórico en el que vivimos, al menos en el ámbito artístico (tal como lo delinea, por ejemplo, Arthur C. Danto), en el que cualquier cosa puede ser una obra de arte y carecemos de relatos legitimadores², no podemos juzgar el arte con criterios de gusto. Tal cosa es aceptable si asumimos que 1) *ars fecit saltus*, y 2) que estamos en

¹ Milton BABBITT, “Who cares if you listen?”, en *High Fidelity*, Feb. 1958, <http://www.pal-estrant.com/babbitt.html>

² Cf. Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2010; *Más allá de la Caja Brillo*, Madrid, Akal, 2003.

una nueva episteme artística, en la que 3) no *se deben* aplicar criterios pertenecientes a otra episteme. Eso supone, en efecto, que se ha dado una ruptura histórica y que uno de los elementos fundamentales de otra época anterior a ese *saltus* no se puede aplicar, por las razones que sean, a la nuestra. Y sin embargo, no parece haber ninguna razón a priori para defender que “arte contemporáneo” y “juicio de gusto” sean sintagmas necesariamente incompatibles. Además, y en todo caso, el arte anterior, el creado bajo el paradigma del gusto, sigue siendo susceptible de ese juicio. Y es posible que el arte “post-post-histórico”, si se me permite la expresión provisional, a falta de que alguien invente alguna mejor, pueda volver a caer en la esfera del gusto, puesto que la aproximación de Danto, deudora del hegelianismo, puede ser leída –como hicieron los post-hegelianos con Hegel– como una tesis a la que hay que oponer una antítesis para continuar ese proceso dialéctico, es decir, el fin decretado por Danto, como el fin decretado por Hegel, puede que sea tan rotundo como efímero. Tras ese fin vienen muchos nuevos comienzos y en ellos cabe la posibilidad de que el arte vuelva a ser algo emparentado con la satisfacción del gusto.

Este estadio post-histórico en el que supuestamente vivimos, un estado de completa libertad, sin constricciones a priori para los artistas (Danto pone el ejemplo wittgensteiniano de la mosca que escapa de la botella³), cabe pensar que también es un estado de completa libertad para el público de la obra, de modo que puede perfectamente pensarse que una respuesta estética apropiada a cualquier tipo de arte –sea esa respuesta buscada o no– es “no me gusta” o, como en el ejemplo con el que comenzaba, “no nos gusta”. El público, pues, puede volver a ejercer libremente el gusto, sin prestar mucha atención a cuál sea la “intención”⁴ de la obra o del artista o a si se ha “entendido” o no la obra del mismo⁵.

³ Cf. Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte*, p. 186.

⁴ Sobre el problema de la intención, véase mi “El papel de la intención en la interpretación artística”, en *Revista de Filosofía* 33, n° 1 (2008) 139-159.

⁵ En una edición de hace unos años del *New York Magazine* aparecía una lista de 20 artistas neoyorkinos cuyo arte cambió el arte: <http://www.nymag.com/arts/art/season2007/38983>. Nos gusten o no, nos interesen o no, con esta indicación del *Magazine* ya estamos orientados en el mundo del arte, es decir, nuestra elección vendrá dada, en parte al menos, por el peso de la institución artística, sea en la forma que fuere (en este caso, la opinión de una revista de prestigio). Así pues, desde un aspecto estrictamente social (no necesariamente estético), lo que hace que algo se convierta en arte es el cauce apropiado. Hay millones de personas que podrían ser perfectos intérpretes de cine (y lo son, como vemos en innumerables películas que no caen en la órbita de Hollywood), pero no tienen este cauce. Uno se convierte en estrella o en artista porque ha encontrado el cauce, de manera que lo que se valora es éste, ya no la artisticidad (o mejor dicho, la artisticidad se redefine en términos de cauce). Dado que este cauce define las posibilidades y excluye a la inmensa mayoría de casi todo, quien controla el cauce controla la materialización de los conceptos. Parecería que Internet supone una ruptura en esto, pero no tardará mucho en configurarse un dominio definitivo del control de acceso a los medios de adquisición de estatus. No obstante este cauce no es simplemente un vehículo de generación de estatus (como se podría derivar de ciertas lecturas de sociología del arte), sino que forja inmediatamente estructuras coercitivas para el gusto que dan lugar a un universo semejante al moral nietzscheano, es decir, al dominio de

Podemos tomar como ejemplo de una de estas rupturas o saltos en las epistemes artísticas a Clement Greenberg, quien, en la narrativa histórica que elabora, sustituye la “belleza” por los términos “abstracción”, “vanguardia” y “modernismo”. Desde aquí, parecería razonable suponer que Greenberg presenta una estética para el moderno arte de vanguardia, no una teoría, como la de Kant, de la experiencia estética en general. Pero, curiosamente, Greenberg defiende el acuerdo general del gusto por encima de las épocas y enfatiza –más a medida que pasan los años– la continuidad entre el modernismo y la tradición pasada del arte occidental: “el arte modernista continúa el pasado sin brechas ni fracturas, y dondequiera que pueda conducir nunca dejará de ser inteligible en términos del pasado. La creación de pinturas ha estado controlada, desde que comenzó, por todas las normas que he mencionado”⁶. Suelen considerarse estas reflexiones como un signo de creciente conservadurismo de Greenberg, pero algunos de sus escritos más tempranos sobre arte insinúan la misma opinión, y por una buena razón. Si se piensa que el arte modernista funciona y ha de ser juzgado según un conjunto de normas completamente diferente del arte de los antiguos maestros, la categoría “arte” dejaría de tener significado preciso alguno: tendríamos meramente una varie-

unos sobre otros en virtud de ciertas ficciones. Por ejemplo, quien afirma que le gusta Lars von Trier está en una posición de partida ventajosa con respecto a quien sostiene que no le gusta, porque la cultura (el cauce cultural) ha generado un poderoso fundamento al ubicar a este director en una determinada posición privilegiada para conferir estatus. Woody Allen parodia esto en su película *Manhattan*, en una escena en un museo, en la que el personaje interpretado por Diane Keaton ofrece una interpretación artística “sólida” y deja en ridículo al personaje que interpreta Woody Allen, quien se guía en sus juicios únicamente por el “gusto”, digamos, del turista. Como constataba Montaigne, prácticamente cualquier autoridad puede utilizarse para defender casi cualquier cosa. Montaigne es bien consciente de esto (lo que hace pensar que el mundo postmoderno es asombrosamente semejante al mundo premoderno): “Casi siempre estimo que debería decirse: ‘Nada de eso hay’; y a menudo daría esta respuesta, mas no me atrevo, pues gritan que es una derrota producida por una mente débil e ignorante. Y de ordinario he de hacer el tonto, por el qué dirán, tratando de temas y cuentos frívolos que para nada me creo. Además de que resulta en verdad algo rudo y agresivo el negar drásticamente una afirmación hecha” (III; XI). En realidad, “engéndranse muchos engaños en el mundo, o por decirlo más osadamente, todos los engaños del mundo se engendran porque nos enseñan a temer el mostrar nuestra ignorancia y porque nos vemos obligados a aceptar todo cuanto no podemos refutar (III, XI). M. de MONTAIGNE, *Ensayos completos*, Madrid, Cátedra, 2003. Si seguimos a Rancière, podemos pensar que lo que él denomina “el acontecimiento del habla”, la apropiación de la capacidad de hablar, acontece también en este ámbito del juicio estético. Rancière lo ilustra con la distinción aristotélica entre quien tiene *lógos* (que permite discutir sobre lo justo y lo injusto, el bien y el mal) y quien tiene sólo *phoné* (que señala únicamente el placer y el dolor). En último término, tras todo conflicto político (y seguramente estético) late el conflicto sobre quién está dotado de la capacidad política de la palabra, la identificación de las voces que están autorizadas para hablar y las voces que no lo están (lo cual lo acerca también al territorio estético, del gusto impuesto por las élites), puesto que una distribución de los modos discursivos implica una asignación de lugares y funciones de los cuerpos, es decir, un reparto de lo sensible. Así, a quien tiene *lógos* se le concede una capacidad y unos lugares, espacios, tiempos, etc., mientras que el que tiene pura *phoné* se guía sólo por lo placentero y, por ello, se le asigna una determinada porción de lo sensible. Cf. Jacques RANCIÈRE, *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Barcelona, Herder, 2011. En la película, a Diane Keaton se le concede *lógos*; a Allen, solo *phoné*.

⁶ C. GREENBERG, “Modernist painting”, en *The Collected Essays and Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, p. 92.

dad de artefactos diferentes, hechos por seres humanos en diferentes tiempos y lugares, que no tienen necesariamente nada en común y que, de este modo, deberían ser juzgados con criterios diversos (profundidad ilusionista en unos casos y planitud en otros), de manera que sería imposible elaborar una narrativa adecuada. Parece, pues, que para hablar de arte es necesario rescatar una serie de elementos de la tradición histórica que la constituye, ya que no existe arte fuera de la historia del arte (lo que, aunque parezca una perogrullada encierra una defensa cerrada del carácter eminentemente histórico de la misma “esencia” del arte). Y dentro de esa tradición está el gusto, el gran concepto dieciochesco, al decir de George Dickie⁷, especialmente a partir del desarrollo, por parte de Francis Hutcheson, de la primera teoría del gusto relativamente sofisticada.

1.2. *La tradición del gusto*

La tradición dieciochesca del gusto sostiene que la discusión estética o crítica se da precisamente porque la respuesta estética es indisociable de un elemento afectivo, aunque no pueda reducirse a éste. Cuando evaluamos una obra lo hacemos en función de los sentimientos que nos suscita, posiblemente a partir de sentimientos primarios de atracción, repugnancia, aburrimiento, etc. Si bien la crítica o el debate estético pueden conducir a clarificar estos sentimientos, para cambiarlos o apuntalarlos, para esta tradición, la base de toda experiencia estética es el gusto, el placer o displeacer a partir del cual se emite un juicio, de una manera semejante a como gustamos de la comida o la bebida. Un representante claro de esa tradición, a principios del XVIII y en el ámbito francés, es Jean-Baptiste Du Bos, para quien el criterio para juzgar una obra es la emoción que nos produce. Aunque se haga según las reglas, si no emociona no vale nada. Y puede tener muchas faltas contra las reglas, pero ser excelente. Su ejemplo es elocuente: “¿Se razona para saber si el guiso es bueno o malo?; tras proponer los principios geométricos sobre el sabor y definir las cualidades de cada ingrediente que entra en la composición de estos platos, ¿se le ocurre a alguien discutir sobre la proporción utilizada en su mezcla para decidir si el guiso es bueno? Nada de eso. Hay en nosotros un sentido para saber si el cocinero ha actuado siguiendo las reglas de su arte: se degusta el guiso, y aun sin conocer las reglas, se sabe si es bueno. Hasta cierto punto, lo mismo ocurre con las obras literarias y con los cuadros creados para gustarnos emocionándonos”⁸. Si se considera que el gusto es un sentido interno que responde en cierta manera a las propiedades de las cosas, efectivamente no es necesario conocer regla alguna. Por eso, para Du Bos, el juez

⁷ George DICKIE, *El siglo del gusto*, Madrid, Antonio Machado, 2003.

⁸ Jean-Baptiste DU BOS, *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, Valencia, Universitat de Valencia, 2007, II, 22, p. 313.

de la obra es el sentimiento y no la disputa⁹: sólo a través del sentimiento, que es compartido por todos, se puede llegar a un acuerdo, si bien, como sucede con la vista o con cualquiera de los demás sentidos ordinarios, puede ser más o menos agudo o estar más o menos perfeccionado por el uso o la experiencia. En cualquier caso, al final, según Du Bos, todas las personas que juzgan a partir del sentimiento se ponen de acuerdo sobre el mérito y el efecto de una obra. Para él son las obras las que tienen que defenderse a sí mismas contra las críticas; y lo que un autor puede decir para excusar los pasajes débiles de su poema no tiene más efecto que el que tienen los elogios eruditos que sus amigos puedan hacer de los pasajes bellos. “Cuando se siente que una obra no gusta, todos los razonamientos de los críticos no podrán persuadir para que agrade, de la misma manera que nunca pueden hacer creer que la obra que interesa no es interesante”¹⁰. En esto Du Bos se asemeja a Montaigne quien, en sus *Ensayos*, un par de siglos antes, también se muestra escéptico y duda incluso de la posibilidad de ese acuerdo, constatando (como hará luego también Hume), la variedad del gusto y del juicio de gusto, que se caracteriza, sobre todo, por la diversidad: “Quizá viéramos alguna luz si nos fuesen conocidos todos los juicios y razonamientos de los hombres. Mas no es razonable que tres testigos y tres doctores dirijan al género humano: habría de haberlos elegido y señalado la naturaleza humana y haberlos declarado expresamente síndicos nuestros (...). Y jamás hubo en el mundo dos opiniones iguales, como tampoco dos pelos o dos granos. Es la diversidad su cualidad más universal”¹¹. Así pues, no cabe fiarse de los expertos, sobre todo porque su juicio unánime, es, en realidad, una construcción ficticia (que Hume postulará, pero de modo bastante confuso), una mera opinión, de tal modo que nunca puede haber dos iguales, a no ser que sean emitidas por la misma persona (y en el mismo instante, cabría decir).

Las ideas subjetivistas y la apelación al sentimiento tendrán una enorme importancia en Hume. Un pasaje de su *Tratado* es un ejemplo de ello. En él comienza hablando de las evaluaciones morales, pero termina extendiendo el mismo análisis a las estéticas: “¿Por qué será virtuosa o viciosa una acción, sentimiento o carácter, sino porque su examen produce un determinado placer o malestar? (...) No inferimos la virtud de un carácter porque éste resulte

⁹ La antidualéctica de Du Bos queda clara en el siguiente ejemplo: “cuanto las personas más se conocen a sí mismas y a las demás, como ya he dicho, menos confianza tienen en todas sus decisiones tomadas por la vía de la especulación. Incluso en materias que, en rigor, son susceptibles de demostraciones geométricas. El sabio Leibniz no se habría arriesgado nunca, ni siquiera en ayunas, a pasar en carroza por un sitio por el que su cochero le hubiera asegurado que no podía pasar sin volcar, por más que se le demostrara, mediante el análisis geométrico de la pendiente del camino y de la altura y peso del carruaje, que no podía volcar. Se prefiere creer a la persona antes que al filósofo, porque éste se equivoca mucho más fácilmente que aquélla”. *Ibid.*, II, 23, p. 319.

¹⁰ *Ibid.*, II, 24, p. 326. Hay un “gusto natural”, según Du Bos, de manera que tratar de acudir a los artesanos o artistas para que den un veredicto final no tiene sentido. Esta idea muestra la postura “anti-intencionalista” *avant la lettre* de Du Bos.

¹¹ M. de MONTAIGNE, *op. cit.*, II, XXXVII.

agradable; por el contrario, es al sentir que agrada de un modo peculiar cuando sentimos de hecho que es virtuoso. Sucede en este caso lo mismo que en nuestros juicios relativos a toda clase de gustos, sensaciones y belleza”¹². Del placer inferimos virtud: evaluar una obra consiste en sentir algo, y expresar una evaluación es expresar ese sentimiento. Si las evaluaciones son sentimientos, no afirman nada más allá de que provocan placer o displacer, un estado subjetivo, luego las cuestiones de gusto y de belleza son cuestiones de los sentimientos y no de los sentidos. De aquí parece derivarse que la postura humeana es puramente subjetiva: virtud y vicio, belleza y fealdad dependen del placer o del dolor. Al igual que para Du Bos, para Hume (y luego para Kant) la idea de belleza no se corresponde tanto con propiedades objetivas, presentes en los objetos, cuanto con un estado del espíritu, un sentimiento. Sólo la sensación de placer es la que hace que calificuemos algo como bello. La belleza, pues, no es ya una cualidad del círculo, sino un sentimiento que es el efecto que esa figura produce en la mente. La belleza propiamente dicha descansa en el sentimiento o gusto del lector¹³.

La delicadeza del gusto, así pues, es muy semejante a la delicadeza de la pasión; la sensibilidad a cada forma de belleza y deformidad es semejante a la sensibilidad, a la prosperidad y adversidad o a las obligaciones y los daños que se infligen¹⁴. Ahora bien, esa sensibilidad puede “medirse” en cierto modo, puesto que varía según los individuos en virtud del cultivo de la capacidad de discernir ese sentimiento: “la capacidad de juicio puede compararse a un reloj de pared o de muñeca: la máquina más vulgar basta para decirnos la hora; pero la más elaborada puede señalarnos los minutos y segundos y distinguir la más pequeña diferencia horaria. El que tiene un bagaje humano y muchas lecturas sólo disfruta en compañía de unos pocos amigos selectos”¹⁵. Esto introduce la referencia a una posible norma de discernimiento que va a poner en entredicho una aproximación estrictamente subjetivista o emotivista, por la referencia a modelos que se convierten en *norma normans non normata*, por así decir.

Al igual que todos los demás sentidos y capacidades, el gusto puede cultivarse para llegar a un gusto formado, que es la otra cara del reconocimiento que la humanidad hace del genio. Hume piensa que tal cosa se hace atendiendo a modelos, pero, para eso, hay que suponer que los modelos, de algún modo, arraigan en una “naturaleza humana” y que, de este modo, despiertan la sensibilidad, es decir, que hay algún tipo de conexión entre los creadores de esos modelos y aquellos para quienes los modelos se convierten en tales. De este modo, la alabanza, es decir, el reconocimiento social de una obra,

¹² David HUME, *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp. 692-693.

¹³ Cf. David HUME, “El escéptico”, en David HUME, *Ensayos morales y literarios*, Madrid, Tecnos, 2008, p. 200-201.

¹⁴ David HUME, “De la delicadez del gusto y pasión”, en *Ensayos morales y literarios*, p. 96. Cf. *Investigación sobre el entendimiento humano*, Madrid, Alianza, 1983, XII, 3, p. 192.

¹⁵ David HUME, “De la delicadez del gusto y pasión”, p. 99.

sobre la base de *lo ya aceptado como arte* (que es emulado) es el mecanismo que incentiva la creación de obras¹⁶, con lo que introducimos una cierta perspectiva histórica en la referencia al gusto, en la medida en que los modelos se han convertido en tales en el marco de una historia. Hume, sin embargo, no hace referencia a esta historicidad que podría hacer mutar los juicios (ya que los modelos están más allá de la historia)¹⁷. Para buscar la raíz del disenso y de la diversidad en los sentimientos de belleza y valor, alude, entre otros elementos, a la educación, la costumbre, el prejuicio, el capricho y los cambios de humor. Pero si esto es así, ¿cabe hablar de una regla para el gusto? Esta es quizá la más célebre aportación humeana a la reflexión estética, condensada en su ensayo "La norma del gusto". En él comienza constatando que el aparente disenso de los críticos a la hora de juzgar obras de arte es, en realidad, una cuestión lingüística, con lo que se adelanta en varios siglos a la afirmación wittgensteiniana de que nuestros problemas filosóficos son, fundamentalmente problemas de lenguaje: "todas las voces coinciden en aplaudir la elegancia, la propiedad, la simplicidad y el estilo en la expresión; y en censurar la escritura rimbombante, la afectación, la frialdad y una genialidad fingida. Pero cuando los críticos van al detalle, esa unanimidad aparente desaparece, y se hace evidente que estaban dando un significado muy diferente a sus expresiones"¹⁸. Rimbombante, que parece descriptivo, es, sin más un término evaluativo, como lo es elegante. Y sin embargo, no todo se juega en el terreno del lenguaje, que es el ámbito en el que se reflejan, en último término, los sentimientos dispares.

Dada la disparidad, es natural, según Hume, que busquemos una norma del gusto, una regla por la cual puedan reconciliarse los distintos sentimientos de los hombres, o al menos un criterio para confirmar un sentimiento y condenar otro. Se trata de encontrar una norma universal (a la que se adaptan las creaciones geniales habidas a lo largo de la historia, que precisamente por eso han alcanzado reconocimiento), que no puede estar en el objeto, ya que la belleza no es una cualidad de las cosas en sí mismas, sino que existe sólo

¹⁶ David HUME, "Sobre el surgimiento y progreso de las artes y las ciencias", en David HUME, *Ensayos morales y literarios*, pp. 167-168.

¹⁷ En *La norma del gusto*, Hume afirma que los genios superan la prueba del tiempo. Si eliminamos los elementos que perturban el juicio, podemos llegar a la apreciación del genio verdadero, puesto que el genio, en cierto modo, corresponde al gusto natural (universal): "el mismo Homero que gustaba en Atenas y Roma hace dos mil años, todavía es admirado en París y Londres. Los cambios de clima, gobierno, religión y lenguaje, no han podido ensombrecer su gloria. Un mal poeta u orador puede ponerse temporalmente de moda gracias a sus influencias y a los prejuicios; pero su reputación no durará mucho ni será universal. Cuando la posteridad o los extranjeros examinen sus composiciones, el hechizo se disipará y los efectos saldrán a la luz. Por el contrario, cuanto más perdure y más se extienda la obra de un verdadero genio, más sincera será la admiración que se le profese. En un círculo estrecho, surgen la envidia y los celos; e incluso la relación habitual con esa persona puede reducir la admiración por sus obras. Pero, cuando eliminamos ese obstáculo, la belleza que naturalmente excita sentimientos agradables despliega todo su poder, y puede mantener su ascendiente sobre los hombres por tiempo indeterminado". David HUME, "La norma del gusto", pp. 249-253.

¹⁸ *Ibid.*, p. 246.

en la mente que la contempla; y cada mente percibe una belleza diferente, por lo que “buscar la verdadera belleza o deformidad es tan inútil como pretender determinar el verdadero dulzor o amargor”¹⁹. Y sin embargo, Hume, como veremos, acabará postulando que existe, si no una verdadera belleza, algo que se parece bastante a eso, que será la que juzgan como tal los jueces ideales. Esto acaba sacando la discusión del ámbito del sentimiento e introduciéndola en el territorio del valor (la “norma”)²⁰, y basándola en una cierta “objetividad”. Esto se constata en que aun cuando Hume insiste en el aspecto subjetivo y sentimental, no puede evitar ciertas alusiones a la “objetividad” de lo que provoca el sentimiento. Por ejemplo, afirma: “a pesar de la variedad y capricho del gusto, un estudio minucioso de las operaciones de la mente puede trazar la influencia de ciertos principios generales de aprobación y reproche. *Algunas formas o cualidades particulares de la estructura original interna están dirigidas a complacer y otras a desagradar*; y si fallan en ese efecto, es por algún defecto o imperfección del órgano (...). Todas las criaturas pueden encontrarse en un estado sano y uno enfermo, y sólo el primero nos proporciona la verdadera norma del gusto y del sentimiento”²¹. De este modo, la aparente subjetividad del sentimiento acaba por referirse a una objetividad, la del objeto que es captado por el individuo sano o gustado por el juez ideal. Por mucho que Hume insista en la estructura interna de los sujetos como causa del juicio de gusto, sin que tenga relevancia a la forma de los objetos²², su mismo análisis de los defectos en los órganos para captar ciertas propiedades (que cabe pensar que son del objeto captado) le llevan a un discurso permanentemente contradictorio.

Hume sostiene que hay defectos en los órganos que nos impiden disfrutar de la belleza, porque debilitan la influencia de los principios generales de los que depende nuestro sentimiento de belleza y deformidad. Parece, entonces, que Hume postula unas bases “objetivas” del gusto. El primero de estos defectos es la falta de *delicadeza* de la imaginación para transmitir la sensibilidad hacia esas emociones más sutiles²³. Hume ejemplifica esta tesis con un ejemplo de *El Quijote* (II, 13) en el que se nos cuenta cómo dos individuos que catan un vino afirman que es bueno, pero uno dice que sería mejor si no supiese a hierro y el otro que sería mejor si no supiese a cuero. Vaciada la cuba se ve que había en ella una llave atada a un trozo de cordobán. En este mismo ejemplo se percibe la ambivalencia de la posición humana: la tesis de Sancho en *El Quijote* es que *el vino sabe a hierro y cordobán*, porque en él

¹⁹ *Ibid.*, pp. 249-250.

²⁰ En “Introducción a una estimativa”, Ortega rechaza aquello de *de gustibus non est disputandum*. Por supuesto que hay que discutir, porque “todo ‘gusto’ nuestro gusta un valor, y todo valor es un objeto independiente de nuestros caprichos”. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, “Introducción a una estimativa”, en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, vol. VI, p. 332.

²¹ David HUME, “La norma del gusto”, p. 253. Subrayado mío.

²² Cf. David HUME, “El escéptico”, p. 200. “La belleza, propiamente dicha, no descansa en el poema, sino en el sentimiento o gusto del lector”. *Ibid.*, p. 201.

²³ David HUME, “La norma del gusto”, p. 254.

hay una llave con un llavero que ha dejado su sabor, mínimo, pero real, en el sabor general del vino. La delicadeza se revela, entonces, como la capacidad de captar algo "objetivo" que afecta al sentimiento o a los sentidos (propiedades que dependen del sujeto, ciertamente, como el sabor, pero que tienen una base objetiva y que, en virtud de ese carácter objetivo, posibilitan que unos individuos sean delicados y otros no). La distinción objetivo/subjetivo obliga a Hume a tomar partido y decide inclinarse por el sujeto. Por eso, en esa ambivalencia que le caracteriza, Hume afirma que "aunque es verdad que la belleza y la deformidad no son cualidades de los objetos, o no más que lo dulce y lo amargo, dado que dependen totalmente de la sensación interna o externa, debe admitirse que hay ciertas cualidades en los objetos que los hace más capaces de producir ciertas sensaciones (...). Si una persona tiene unos órganos tan receptivos como para no permitir que nada se le escape y, al mismo tiempo, son tan precisos como percibir cada ingrediente, diremos que tiene delicadeza de gusto, empleemos este término en sentido metafórico o literal"²⁴. Así pues, todo se cifra en el gusto, pero al final, todo (o algo) depende de "ciertas cualidades de los objetos"..., hasta el punto de que Hume afirma que "si las mismas cualidades dentro de un *continuum* y con menor intensidad no provocan un placer o desagrado perceptibles, consideramos que la persona no tiene delicadeza de gusto"²⁵.

Así pues, a Hume le resulta imposible reducir todo al sentimiento. El escocés defiende que cuando a alguien se le muestra un principio artístico evidente, ilustrado con ejemplos que operan conforme al mismo, y se le muestra que tal principio opera en el caso que está juzgando, si el sujeto no percibe su influencia, debe aceptar que se ha equivocado y que carece de la suficiente delicadeza para captar las imperfecciones de una obra. Luego la delicadeza parece que apunta a la capacidad de captar principios "objetivos" que son los que provocan el sentimiento. Para Hume, asimismo, un sentido es perfecto cuando es capaz de percibir correctamente los objetos más insignificantes y nada escapa a su observación. El juicio común de los que tienen esos sentidos perfectos o esa delicadeza de gusto se va a convertir en la norma de gusto, y así caemos en un círculo vicioso, puesto que Hume afirma: "siempre que puedas reconocer que alguien tiene delicadeza de gusto, ésta será aprobada; y la mejor manera de reconocerla es apelar a los modelos y principios que se han establecido por el consentimiento uniforme de la gente y la experiencia de todas las naciones y épocas"²⁶. Si a alguien le gustan los modelos tiene buen gusto. Luego, ¿aprueba el gusto los modelos o el reconocimiento de los modelos aprueba el gusto? Tenemos una nueva versión del dilema de Eutifrón.

No hay modo alguno de escapar de esta apelación a los modelos, pues la delicadeza se acrecienta con la *práctica*, ya que "la misma habilidad y destreza

²⁴ *Ibid.*, p. 255.

²⁵ *Ibid.*, p. 255-256.

²⁶ *Ibid.*, p. 257.

que da la práctica para la elaboración de una creación artística, se adquiere por idénticos medios para juzgarla”²⁷. Los procesos de constitución práctica de un artista (que conduce a una depuración de la delicadeza de gusto) coinciden con los que habilitan a un juez para convertirse en tal²⁸, es decir, es necesario apelar a modelos. Junto a la delicadeza y la práctica, es necesario hacer frecuentes *comparaciones* entre los distintos tipos y niveles de excelencia y valorar su proporcionalidad, para no dejarse seducir por las obras de arte inferiores. Es necesario prestar atención a las creaciones de diferentes edades y naciones. Hume hace así una apelación a una suerte de canon o de comunidad artística, un cierto “mundo del arte” que congregue a diversas obras de arte y que se convierte, así, en referente para elaborar una norma del gusto. No tendría sentido comparar una obra de arte con algo que no se considerase obra de arte, al menos para evaluar su belleza artística. De este modo, sin mundo del arte no cabe hacer comparaciones, pues no habría trasfondo artístico con el que llevarlas a cabo. Adelanta así el escocés una idea decisiva en las reflexiones estéticas del siglo XX, especialmente en lo que se han llamado las aproximaciones institucionales e históricas de la obra de arte.

Un elemento más, esencial para el crítico, es la ausencia de *prejuicios*, para enfrentarse al objeto “puro”, por así decir, y poder considerarse como un “hombre en general, olvidando, si es posible, [su] individualidad y circunstancias peculiares (...)”²⁹. Esta apelación a la generalidad es un elemento que va a estar muy presente en el trascendentalismo kantiano —y que en cierto modo está gravitando en los análisis que A. Gerard y A. Alison hacen sobre las asociaciones necesarias que se hacen en el juicio de gusto—, pero al mismo tiempo, introduce la obligatoriedad de suspender las propias comprensiones previas, de manera que quien no sea capaz de hacerlo no será considerado juez ideal o, en términos contemporáneos, público *adecuado* para una obra de arte³⁰. Finalmente, Hume añade la necesidad de *buen sentido*, que controla la

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Tan importante es la práctica que Hume considera que, antes de que podamos emitir un juicio sobre cualquier obra relevante, es necesario que la examinemos a conciencia y la contemplemos desde diferentes puntos de vista, con atención y detenimiento. Pero esto, más allá de un *desideratum*, es un imposible metafísico. Cuando uno se pone a contemplar un cuadro, un retablo, o a escuchar una sinfonía, es imposible que capte todos y cada uno de los detalles, incluso en acercamientos sucesivos a la misma realidad. No hay posibilidad de captar *todos* los detalles, si no es en una suerte de eternidad extendida en el tiempo hasta el infinito. De este modo, reconociendo la importancia básica del examen, el examen teóricamente perfecto, completo, de una obra de arte, es imposible de llevar a cabo. Y más si ponemos sobre el tapete la compleja cuestión de qué es “todo lo que hay” en una obra de arte.

²⁹ David HUME, “La norma del gusto”, p. 259.

³⁰ Esta idea de la liberación de prejuicios encaja mal con muchas de las propuestas contemporáneas, tales como la apelación, por parte de la hermenéutica, a la necesidad de las precomprensiones, a la constitución de la obra de arte en una historia que la dota de propiedades histórico-artísticas, a una posible lectura universalista de la experiencia estética de individuos prejuiciados (como que un templo indio, tan lejano a nosotros por todas sus circunstancias, siga siendo estéticamente relevante y significativo para *todos*, sin que nadie haya de poner entre paréntesis ningún prejuicio) y, finalmente, a una lectura hermenéutica de la belleza.

influencia del prejuicio y capta la relación y la correspondencia entre las partes de una obra, y entre la obra y el fin para el que fue creada³¹.

Con todo esto, Hume tiene los mimbres necesarios para tejer su tesis de los jueces verdaderos o jueces ideales, aquellos que están libres de todos los defectos antes señalados³².

“La mayoría de los hombres tiene una u otra de estas imperfecciones, y, por tanto, es atípico el carácter de buen juez de las bellas artes, incluso durante las épocas más refinadas. Sólo pueden tenerse por tales los hombres que posean buen gusto unido a delicadeza de sentimiento, perfeccionado por la práctica y la comparación y libres de todo prejuicio. El veredicto unánime de esos jueces, donde quiera que estén, es la verdadera norma del gusto y belleza”³³.

³¹ El análisis de Hume es muy semejante al del Padre Feijoo, en su *Teatro crítico universal*, en lo que respecta a las diferentes disposiciones fisiológicas para captar los objetos, en la búsqueda de un estándar universal, en la referencia al canon artístico como criterio. Hay, como en el caso de Hume, una correspondencia entre la calidad del objeto y la sensibilidad del perceptor. Cf. Ana HONTANILLA, *El gusto de la razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*, Madrid, Iberoamericana, 2010, pp. 121-129.

³² Respecto al problema de la circularidad al que antes aludíamos, y una vez vistos todos estos defectos, Peter Kivy considera que sólo se puede considerar circular el argumento de Hume en el caso de la práctica y las comparaciones, que requieren reconocer la belleza antes de practicar o comparar, pero, desde su punto de vista, la circularidad no existiría respecto a la delicadeza, la falta de prejuicios o el buen sentido, que son cualidades que no se limitan a lo estético. No habría círculo vicioso, ya que estas cualidades pueden probarse independientemente de la referencia al buen arte. Cf. Peter Kivy, “Hume’s Standard of Taste. Breaking the Circle”, en *British Journal of Aesthetics* 7/1 (1967) 57-66. Ahora bien, contra Kivy, el que esas cualidades se prueben en otros ámbitos no indica que sean *las mismas* cualidades que funcionan en el ámbito del arte o de la belleza. Kivy reconoce que la circularidad tampoco puede evitarse en el intento de fundamentar los sentimientos en “hechos”, ya que los sentimientos de los jueces son los que hacen que una obra sea buena o mala. Es probable que una lectura hermenéutica proporcione claves de solución para este dilema irresoluble en los términos humeanos.

³³ David HUME, “La norma del gusto”, p. 261. Alan Goldman sigue la senda humeana y afirma que un objeto es bello si suscita una reacción global positiva (placentera) de los críticos ideales (que son eruditos, imparciales, sensibles y tienen un gusto desarrollado), que se basan en las propiedades más básicas del objeto, propiedades evaluativas más específicas, tales como la delicadeza, la gracia, la unidad, la fuerza, el humor, la intensidad, la intuición psicológica, la profundidad moral o la originalidad. Al referirnos a los críticos ideales indicamos que las obras de arte, en virtud de propiedades básicas, tienen ciertas disposiciones para provocar una respuesta común en los seres humanos (que deben aproximarse lo más posible a los jueces ideales). Pero esto exige, de entrada, una gran uniformidad entre los seres humanos, y no todo el mundo está de acuerdo en que esta uniformidad exista, a pesar de que sea una apuesta básica de Hume y del kantismo. Goldman cree que nuestras reacciones serán diferentes dependiendo de un factor adicional que él llama “gusto”, que, lejos de ser una facultad compartida de modo común, varía enormemente entre las personas, dando lugar a reacciones diversas incluso entre los críticos ideales (lo que le separa de la comprensión humeana del gusto). De ser cierto esto, no cabe defensa alguna de la búsqueda de unidad en el juicio ni de la pretensión de que cada quien deba alterar el patrón de sus reacciones, o incluso de sus evaluaciones, para conformarse a los de un crítico ideal. Simplemente, sería una cuestión subjetiva, de gusto, y cada cual tiene el suyo. Cf. Alan GOLDMAN, *Aesthetic Value*, Boulder, Colo., Westview Press, 1995.

El veredicto unánime de los jueces era el mismo que había aplicado Vicente de Lerins (siglo V) en su *Commonitorium* respecto a lo que había de ser tenido por fe (cristiana) auténtica: *quod ubique, quod semper, quod ab omnibus creditum est*, es decir, lo que había sido creído en todas partes, siempre y por todos. Los modelos quedan consagrados por el reconocimiento institucional o comunitario. El problema, ahora, es determinar cuál es la comunidad de gusto. En el ámbito católico, el *unanimes consensus Patrum* es criterio de catolicidad. Esta idea la seculariza Hume en lo que respecta al ámbito de la belleza: se deja en manos de jueces ideales, dotados de ciertos atributos y libres de los defectos que asaltan al común de los mortales, la norma del gusto y la belleza. Hume establece, así, una cierta “institución” ideal, la de los jueces, cuyo criterio de belleza es norma del gusto. Se trata, por decirlo en términos actuales, de una cierta “teoría institucional” de la belleza³⁴.

En resumen, y por utilizar las palabras de Hume, “existe una norma verdadera y concluyente del buen juicio, es decir, una cuestión de hecho y de existencia real (...). La dificultad de encontrar *en la realidad* la norma del gusto no es tan grande como parece”³⁵, porque los principios generales del gusto son uniformes y dependen de la naturaleza humana. Que, a pesar de lo que afirma Hume, sí es difícil lo muestra que el escocés tiene que remitirse a la prueba del tiempo para certificar el carácter modélico de las obras que superen otras fuentes de discrepancia: los diferentes temperamentos de los individuos, las costumbres y opiniones específicas de una época y país e incluso un elemento de subjetividad que no puede ser reducido a norma³⁶. Así pues, las tesis humeanas oscilan entre la norma de gusto (intersubjetiva –de los jueces verdaderos–, de ahí que se pretenda objetiva, de un modo no suficientemente fundamentado) y las puras subjetividades individuales que no pueden reducirse a norma, pero que, inevitablemente, inciden en el juicio personal. Por

³⁴ El citado Du Bos sostiene que la mayoría de la “gente de oficio” juzga mal esas obras tomadas en sentido general, porque su sensibilidad está deformada, lo juzgan todo por vía de la discusión y están necesariamente escorados por sus prejuicios (inevitables, a su entender); esta gente está predispuesta a favor de alguna parte del arte y, a pesar de que no valga, la hace valer en sus juicios generales. En realidad, “la vanidad contribuye a hacernos adoptar la opinión de las personas de oficio antes que la de las personas de gusto y sentimiento”. Jean-Baptiste Du Bos, *op.cit.*, II, 26. El criterio de los expertos, a su entender, es tan personal como el de cualquier otro. En su *Cándido*, Voltaire cita al señor Pococorriente, que critica los cuadros de Rafael que posee, que –afirma– compró por vanidad, porque decían que era lo mejor que había en Italia, mas no le agradan, puesto que no son una verdadera imitación de la naturaleza y ése es el criterio que él sigue para gustar de un cuadro: que se vea en él la naturaleza misma. ¿Es acaso el criterio del experto, el mercado o la institución más valioso que el propio a la hora de decidir sobre el valor de una obra? Pococorriente critica también la música que, si dura más de media hora –aunque nadie se atreva a confesarlo– disgusta a todo el mundo. Homero se le cae de las manos y de Cicerón afirma: “Cuando vi que dudaba de todo, saqué en conclusión que estaba en mis mismas condiciones y que para ser ignorante me podía perfectamente pasar sin la ayuda de un vecino”. VOLTAIRE, *Cándido*, Madrid, Edaf, 1963, pp. 120ss. También en este caso, el propio criterio acaba con el canon establecido desde fuera, en razón de otros criterios supuestamente superiores a los del propio individuo (aparentemente objetivos por intersubjetivos).

³⁵ David HUME, “La norma del gusto”, p. 262. Cursiva mía.

³⁶ Cf. *Ibid.*, pp. 263-265.

ello, éste, necesariamente, se va a apartar del de los jueces ideales que, curiosamente, carecen de este elemento de subjetividad individual (con lo que lo más parecido a los cuales, a su “naturalidad”, sería un alienígena). Hasta que la hermenéutica no rehabilite el prejuicio, a partir de la idea de la facticidad, no habrá posibilidad de salir de este atolladero constituido por jueces que, desde su carácter antinatural, determinan lo “natural”³⁷.

¿Cuál es pues la necesidad de postular una “norma del gusto, que parece condenada al fracaso desde el inicio? La experiencia cotidiana parece que exige la postulación de esa norma independiente de las propias preferencias. Si en algún momento creemos que nuestro gusto ha mejorado o ha empeorado, que ha evolucionado o se ha empobrecido, parece necesario exigir que haya una cierta “norma” frente a la cual evaluar tal cambio de gusto y que le permita decir a uno –si tiene sentido mezclar términos de valoración y de racionalidad– que “tiene razón” al apreciar una película de, pongamos por caso, Clint Eastwood, y que otro “está equivocado” si no llega a la misma conclusión. En cierto modo, eso supone que hay un “modo adecuado” de experimentar una obra de arte, el modo canónico, que es el que postula Hume en la figura de los jueces verdaderos, que son la norma, porque captan “todo lo que hay”. Pero el “todo lo que hay”, aun cuando pudiese hablarse en estos términos, sólo tendría sentido en la comprensión estrictamente fisiológica del gusto (recuérdese el ejemplo humeano del vino de Sancho) que es en la que Hume cae reiteradamente. El gusto estético (aplicado a la belleza del arte, como hace Hume) necesariamente incluye otros elementos formales que inciden en la evaluación estética, puesto que una obra de arte no es buena simplemente porque me guste y, a la inversa, tampoco me gusta sin más porque sea buena. Puede decirse sin contradicción que esta música es buena, pero no me gusta, al igual que puede decirse de la última pieza de moda en la radio que es pegadiza,ailable, que gusta, en definitiva, pero que no es buena, precisamente porque le faltan otros

³⁷ Diversos autores han expuesto los muchos los problemas a los que se enfrenta la teoría de Hume, algunos de los cuales ya han sido comentados: circularidad (modelos-jueces), dependencia excesiva del gusto en el sentido fisiológico, falta de justificación de la necesidad de la “comunidad de jueces” (y de por qué no es suficiente con uno solo), dependencia de los valores burgueses o, incluso, por qué hay que preferir estéticamente las obras que prefieren los jueces ideales y no las de jueces que tengan otras características completamente distintas, es decir, por qué nos importa qué gusta a individuos que tienen las características que tienen los jueces ideales (de las que nosotros carecemos) o, dicho de otro modo, por qué habríamos de querer tener un buen gusto, un gusto mejor que esté más cerca de la norma. Cf. Jerrold LEVINSON, “Hume’s *Standard of Taste*: the real problem”, en Jerrold LEVINSON, *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 366-385. Ted COHEN, “The Philosophy of Taste: Thoughts on the Idea”, en Peter KIVY (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Malden-Oxford, 2004, p. 170. George Dickie señala que lo difícil es que el que carece de gusto delicado pueda llegar a reconocer al que supuestamente lo posee. La única posibilidad de reconocer este carácter superior de los jueces ideales, señala Dickie, apoyándose en una afirmación de Hume en “La norma”, es que, cuando se señala algún rasgo a los hombres que tienen una débil percepción de la belleza, son capaces de reconocerlo. Pero esto solo probaría que tal juez es un buen crítico respecto a esa característica, no un buen crítico en general (un juez ideal) Cf. George DICKIE, *El siglo del gusto*, pp. 248-249.

elementos formales que contribuyen a la bondad artística (o estética, en el sentido de Hume) de la obra³⁸.

Podemos, pues, diferenciar gusto y valor y defender, con Scruton, que “se puede decir que la partitura de Bartok para el Mandarín milagroso es áspera, repelente, hasta fea, y al mismo tiempo alabar la obra como uno de los triunfos de la música moderna. Sus virtudes estéticas difieren de las de la pavana de Fauré, que sólo busca ser exquisitamente bella, y lo consigue”³⁹. Cabe aceptar, wittgensteinianamente, que no hay una totalidad finita de propiedades de la obra de arte relevantes para su apreciación estética (artística), es decir, no cabe dar una lista de propiedades que describan por completo la obra, de tal modo que, si olvidamos alguna, tengamos una omisión clara con respecto a la obra. La interpretación propia de la obra, que explica cómo uno entiende la obra y que, en el caso de las artes representativas implica un cierto mandato (“se hace así”), no contiene todas las propiedades, porque no hay *todas*. Por eso, el gusto de los jueces ideales tiene que ser puesto en entredicho, a no ser que ellos mismos estén constantemente abiertos a esa especie de proceso interpretativo sin fin que constituiría el gusto. Entonces sí, entonces el gusto pasará a primer plano de la evaluación.

Ahora bien, no hay duda de que en nuestra época hay un resentimiento contra el gusto en pro de lo conceptual, del discurso que rodea la obra de arte (o que la constituye). Hemos pasado de considerar el gusto como un concepto problemático a, simplemente, eliminarlo del vocabulario estético. Ya Nietzsche constataba hace más de un siglo cómo, al igual que sucede en el ámbito de la moral, en el que habría habido una serie de revueltas de lo vulgar frente a lo bueno, fuerte, noble, que acaba sucumbiendo, el gusto habría sido transmutado por razones ajenas al gusto mismo⁴⁰. En su *Genealogía de la moral*, cuando analiza la culpa y el resentimiento ascético, presta atención a cómo éste se dirige contra el “florecimiento fisiológico” y la expresión del mismo: la belleza, la alegría, que son sustituidas por un bienestar radicado en el fracaso, el dolor, lo feo, la negación de sí, el autosacrificio (GM 3, 11). Lo que se aplica, según Nietzsche, a los “artistas en sentimientos de culpa”, (GM 3, 20) que para él son los sacerdotes, puede aplicarse también a los artistas, en general, que ahogan la raíz fisiológica del gusto con discursos teóricos antivitales que sofocan los estados de ánimo del artista y generan una “estética de esclavos”

³⁸ Larry Shiner señala que hay tres elementos de la antigua idea de gusto que se trasladan a la moderna idea de lo estético: 1) el placer ordinario producido por la belleza se desarrolló hasta formar un tipo de placer refinado e intelectualizado; 2) la idea de un enjuiciamiento no prejuiciado se convirtió en el ideal de la contemplación desinteresada; 3) la preocupación por la belleza fue desplazada por lo sublime y, en última instancia, por la idea de una obra de arte autoconsciente, autónoma, pensada como creación. Lo sublime se fue ampliando en el romanticismo hasta que se ha visto lo sublime como algo más poderoso y estéticamente relevante que lo bello. Cf. Larry SHINER, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 200.

³⁹ Roger SCRUTON, *Beauty*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2009, p. 16.

⁴⁰ Este tema lo desarrollo más detalladamente en “El señorío de la interpretación”, en *Estudios Nietzsche* 12 (2012) 25-40.

que, posteriormente, justificará el discurso estético, al igual que hace la fundamentación de la moral con la moral dominante.

2. EL CARÁCTER INDIVIDUAL DEL JUICIO ESTÉTICO

¿Tiene que ser individual el juicio estético?⁴¹ Hay muchas razones para que Kant se empeñe en ello, por el giro a la subjetividad de la época, la supuesta autonomía del juicio estético, etc. Para el Kant de la *Crítica del Juicio*, los juicios estéticos son a la vez subjetivos y universales. Se trata de una realidad medial: un juicio –que implica sometimiento de individuos a una ley del entendimiento– y, pese a ello, un sentimiento. Esta idea, fundamental en la tradición prekantiana, como hemos visto, es asumida también por el Kant precrítico. En sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Kant utiliza el lenguaje del sentimiento cuando sostiene que lo sublime (que puede ser terrible, noble o magnífico) conmueve y lo bello encanta. Aquel provoca un semblante serio y éste un rostro risueño. Las propiedades sublimes infunden respeto, pero las bellas amor y lo que despierta el sentimiento de lo sublime es la tragedia, al tiempo que el sentimiento de lo bello es animado por la comedia. Tal es el lenguaje del sentimiento en esta obra precrítica, que Kant insiste en que el desacuerdo se sitúa también en este ámbito: “son injustos, en efecto, unos para otros, cuando, a aquél que no capta el valor o la belleza de lo que a nosotros nos conmueve o nos encanta, se le despacha con que *él no lo entiende*. Aquí no importa tanto lo que el *entendimiento* capta, sino lo que el sentimiento siente”⁴².

Ya en la *Crítica del Juicio*, para Kant, juzgar estéticamente es declarar de manera implícita que una respuesta subjetiva es la que todo individuo *debería* experimentar necesariamente, una respuesta que *debería* provocar el acuerdo espontáneo de todos, como si esa respuesta subjetiva se pretendiese universal y necesaria, un a posteriori que tiene características de a priori. Pero esa cualidad no puede surgir del objeto, que es contingente, o de deseo o interés particulares algunos del sujeto, porque éstos son igualmente limitados; por tanto, se debe tratar de la propia estructura cognitiva del sujeto mismo, que cabe pensar que es universal y que postula la posibilidad de una armonía estética universal a priori, un *sensus communis*. En la respuesta a un artefacto o a una belleza natural, el sujeto pone entre paréntesis sus propias preferencias y aversiones, es decir, lleva a cabo una suerte de epojé, en el lenguaje de los fenomenólogos: el individuo se sitúa en el lugar de otro cualquiera y juzga desde el punto de vista de una subjetividad universal. Ernst Cassirer lo

⁴¹ Kant afirma que los juicios de belleza son juicios individuales, en el sentido de que no cabe hacer generalizaciones, pues el predicado bello no expresa un concepto. Puedo decir “esta rosa es bella”, y eso es un juicio estético de gusto; pero si afirmo “las rosas son bellas”, tal cosa es un juicio lógico (fundado sobre uno estético). Pero no es este el sentido de “individual” al que me refiero en este párrafo.

⁴² Cf. I. KANT, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza, 2008, p. 61.

afirma con gran claridad: “en el fenómeno de lo bello se da lo inconcebible de que todo sujeto que lo contempla permanezca el mismo que es y se hunda puramente en su propio estado interior, a la par que se desprende de toda fortuita particularidad y tiene la conciencia de ser el portador de un sentimiento colectivo que no pertenece ya a ‘éste’ ni a ‘aquél’”⁴³.

Kant postula que cada quien apela a una norma universal de gusto desde su propia subjetividad, pero él mismo es consciente de que esa universalidad es subjetiva, sólo postulable. Y así, tiene ese valor de postulado de la facultad de juzgar, un valor semejante a los postulados de la razón práctica. Cabe pensar que ese carácter de postulado nos vincula simbólicamente con todo el género humano. De hecho, el juicio de gusto kantiano, a priori, toma la forma de lo que había sido hasta ese momento un juicio religioso, que presupone que todos deberían creer lo que uno cree (un juicio subjetivo, pero, de modo postulado, universalizable). Pero, por esa misma razón, el gusto oficial impuesto por las instituciones y los poderes públicos forjadores de opinión sólo tiene, en el mejor de los casos, valor de postulado. Kant nos abre la puerta, así, a desautorizar filosóficamente el arte que no nos gusta (incluso a oponernos a que sea humanamente interesante), porque “no debería gustarle a nadie”. Y aún más: precisamente porque no hay relación deductiva entre las premisas y la conclusión cuando se trata de un juicio de gusto, siempre soy libre para rechazar un argumento crítico (estético), que, a diferencia de una inferencia científica válida, no puede fundar su carácter universal en base conceptual alguna.

Cuando la señora de mi clase afirmó “no nos gusta”, estaba siendo kantiana en el sentido de que no describía solo un hecho (apenas podríamos cualquiera de nosotros describir nuestra propia respuesta más allá de la pura apelación a ese gusto) sino un cierto “deber”: no *nos debería* gustar, dado que no me gusta a mí (un sentimiento incorregible) y, kantianamente, concluyo, a priori, que no le debería gustar a nadie. El correcto “no me gusta” empírico (que apela a mi sentimiento de displacer) se convierte, por esa suerte de giro trascendental, en un “no nos gusta”⁴⁴ que postula un sentido estético común.

⁴³ Ernst CASSIRER, *Kant, vida y doctrina*, México, FCE, 1948, p. 372.

⁴⁴ A diferencia de Hume, que con su constante apelación a los clásicos trata de salvar este escollo, Kant no presta atención a la comunidad en la génesis del gusto (y en el mantenimiento del mismo). Se rompe así una tradición premoderna –que reaparecerá contemporáneamente– en la que la comunidad opera como una especie de crédito de confianza que sólo en situaciones límite necesita ser avalado. Pero aún hay otro detalle interesante que muestra esta disgregación en mónadas del gusto. Lo que “gusta” tiene que ver también con la noción de “humanidad” que se tenga en mente. Para Tomás de Aquino, se dicen bellas aquellas cosas que placen cuando son vistas (“*pulchra enim dicuntur quae visa placent*”, *Summa Theologiae*, q.5, a.4 ad 1). Las cosas bellas placen a todo el mundo, por su conexión con el bien, que es lo que todos apetecen. Para Hume, en cambio, lo bello no place universalmente, sino sólo a los jueces ideales, una comunidad más reducida, pero comunidad al fin y al cabo. En el caso de Kant, sólo me place a mí (aunque *debería* placere a todo el mundo). La postmodernidad es el fin de esta ilusión del *debería*, la radicalización de la individualidad incomunicable del gusto. Estas ideas las desarrollo más en detalle en “Beauty and the crisis of metaphysics”,

3. CONCLUSIÓN

Baudelaire, distingue claramente tres facultades con tres objetos distintos: “el intelecto puro busca la verdad, el gusto nos muestra la belleza, y el sentido moral nos enseña el deber”⁴⁵. Sólo si negamos todo tipo de relación del arte con la belleza puede tener sentido el rechazo del gusto. El mismo Clement Greenberg creía que lo que algunos llamaban el mal gusto de Pollock era en realidad su deseo de ser feo en términos del gusto de su época, es decir, de subvertir el canon imperante de belleza. Con el tiempo –pensaba Greenberg– esta fealdad llegaría a constituir un nuevo estándar de belleza que acabaría imponiéndose por mediación de una élite del gusto. En su opinión, “la cualidad en el arte no es sólo un asunto de experiencia privada. Hay un consenso de gusto. El mejor gusto es el de la gente que, en cada generación, pasa el mayor tiempo y dedicación con el arte, y este mejor gusto siempre ha resultado ser unánime, dentro de ciertos límites, en sus veredictos”⁴⁶. Así pues, Greenberg se sitúa en la tradición de la tesis de Hume de los críticos ideales, que limita al ámbito de la apreciación del arte. Y no parece fácil librarse de esta construcción, en la que lo que impera es el gusto. Falta descubrir quiénes son los críticos ideales, pero eso sólo sirve para gestar un mundo del arte. Por lo demás, el gusto parece que queda filosóficamente rehabilitado, ya que, por muy confusa que sea esa noción, no lo es más que muchas otras del armario filosófico que suelen caer en el ámbito de la “razón pura”. ¿Qué hay, pues, de malo en “no nos gusta”? Nada en absoluto.

en Agnes HORVATH & James CUFFE (eds.), *Reclaiming Beauty. Collected Essays in Political Anthropology, Volume I*, Firenze-Cork, Ficino Press, 2012, pp. 105-139.

⁴⁵ Charles BAUDELAIRE, “Nuevas notas sobre Edgar Poe”, en Charles BAUDELAIRE, *Edgar Allan Poe*, Madrid, Visor, 1988, p. 105.

⁴⁶ Clement GREENBERG, *The collected Essays and Criticism*, ed. John O’Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1993, vol. IV, p. 118.