

• DAVID HUME

" INVESTIGACIÓN SOBRE EL
CONOCIMIENTO HUMANO "

MADRID, ALIANZA, 1980

Secciones 2 y 3 -

Todo el mundo admitirá sin reparos que hay una diferencia considerable entre las percepciones de la mente cuando un hombre siente el dolor que produce el calor excesivo o el placer que proporciona un calor moderado, y cuando posteriormente evoca en la mente esta sensación o la anticipa en su imaginación. Estas facultades podrán imitar o copiar las impresiones de los sentidos, pero nunca podrán alcanzar la fuerza o vivacidad de la experiencia (*sensiment*) inicial. Lo más que devinimos de estas facultades, aun cuando operan con el mayor vigor, es que representan el objeto de una forma tan viva que casi podríamos decir que lo sentimos o vemos. Pero, a no ser que la mente esté trastornada por enfermedad o locura, jamás pueden llegar a un grado de vivacidad tal como para hacer estas percepciones absolutamente indiscernibles de las sensaciones. Todos los colores de la poesía, por muy espléndidos que sean, no pueden pintar objetos naturales de forma que la descripción se confunda con un paisaje real. Incluso el pensamiento más intenso es inferior a la sensación más débil.

Podemos observar que una distinción semejante a ésta afecta a todas las percepciones de la mente. Un hombre furioso es movido de manera muy distinta que aquel que sólo piensa esta emoción. Si se me dice que alguien está enamorado, puedo fácilmente comprender lo que se me da a entender y hacerme adecuadamente cargo de su situación, pero nunca puedo confundir este conocimiento con los desórdenes y agitaciones mismos de la pasión. Cuando reflexionamos sobre nuestros sentimientos e [18] impresiones pasadas, nuestro pensamiento es un espejo fiel, y reproduce sus objetos verazmente, pero los colores que emplea son tenues y apagados en comparación con aquellos bajo los que nuestra percepción original se presentaba. No se requiere ninguna capacidad de aguda distinción ni cabeza de metafísico para distinguirlos.

He aquí, pues, que podemos dividir todas las percepciones de la mente en dos clases o especies, que se distinguen por sus distintos grados de fuerza o vivacidad. Las menos fuertes e intensas comúnmente son llamadas *pensamientos* o *ideas*; la otra especie carece de un nombre en nuestro idioma, como en la mayoría de los demás, según creo, porque solamente con fines filosóficos era necesario encuadrarlos bajo un término o denominación general. Concedámonos, pues, a nosotros mismos un poco de libertad, y llamémoslas *impresiones*, empleando este término en una acepción un poco distinta de la usual. Con el término *impresión*, pues, quiero denotar nuestras percepciones más intensas: cuando oímos o vemos, o sentimos, o amamos, u odiamos, o deseamos, o queremos. Y las impresiones se distinguen de las ideas que son percepciones menos intensas de las que tenemos conciencia, cuando reflexionamos sobre las sensaciones o movimientos arriba mencionados.

Nada puede parecer, a primera vista, más ilimitado que el pensamiento del hombre que no sólo escapa a todo poder y autoridad humanos, sino que ni siquiera está encerrado dentro de los límites de la naturaleza y de la realidad. Formar monstruos y unir formas y apariencias incongruentes, no requiere de la imaginación más esfuer-

zo que el concebir objetos más naturales y familiares. Y mientras que el cuerpo está confinado a un planeta a lo largo del cual se arrastra con dolor y dificultad, el pensamiento, en un instante, puede transportarnos a las regiones más distantes del universo; o incluso más allá del universo, al caos ilimitado, donde según se cree, la naturaleza se halla en confusión total. Lo que nunca se vio o se ha oído contar, puede, sin embargo, concebirse *. Nada está más allá del poder del pensamiento, salvo lo que implica contradicción absoluta [19].

Pero, aunque nuestro pensamiento aparenta poseer esta libertad ilimitada, encontraremos en un examen más detenido que, en realidad, está reducido a límites muy estrechos, y que todo este poder creativo de la mente no viene a ser más que la facultad de mezclar, trasponer, aumentar, o disminuir los materiales suministrados por los sentidos y la experiencia. Cuando pensamos en una montaña de oro, unimos dos ideas compatibles: *oro* y *montaña*, que conocíamos previamente. Podemos representarnos un caballo virtuoso, pues de nuestra propia experiencia interna (*feeling*) podemos concebir la virtud, y ésta la podemos unir a la forma y figura de un caballo, que es un animal que nos es familiar. En resumen, todos los materiales del pensar se derivan de nuestra percepción interna o externa. La mezcla y composición de ésta corresponde sólo a nuestra mente y voluntad. O, para expresarme en un lenguaje filosófico, todas nuestras ideas, o percepciones más endebles, son copias de nuestras impresiones o percepciones más intensas.

Para demostrar esto, creo que serán suficientes los dos argumentos siguientes. Primero, cuando analizamos nues-

* Por lo general traduciré *conceive* y *conception* por representar y representación. Con ello pretendo recalcar el carácter imaginativo que tienen en el sistema de Hume. Esto, en rigor, no justifica el abandono de *conceive* y *conception*, pues en castellano ha pervivido una acepción de *conceive* relacionada con la filosofía tradicional, según la cual *conceive* es precisamente imaginar. Pero se trata sólo de una de las acepciones del término, siendo más frecuente otra más neutra a nuestros efectos, aquella por la que *conceive* es «formarse la idea de una cosa» o «comprenderla». (N. del T.)

tros pensamientos o ideas, por muy compuestas o sublimes que sean, encontramos siempre que se resuelven en ideas tan simples como las copiadas de un sentimiento o estado de ánimo precedente. Incluso aquellas ideas que, a primera vista, parecen las más alejadas de este origen, resultan, tras un estudio más detenido, derivarse de él. La idea de *Dios*, en tanto que significa un ser infinitamente inteligente, sabio y bueno, surge al reflexionar sobre las operaciones de nuestra propia mente y al enumerar indefinidamente aquellas cualidades de bondad y sabiduría. Podemos dar a esta investigación la extensión que queramos, y seguiremos encontrando que toda idea que examinamos es copia de una impresión similar. Aquellos que quisieran afirmar que esta posición no es universalmente válida al carente de excepción, tienen un solo y sencillo método de refutación: mostrar aquella idea que, en su opinión, no se deriva de esta fuente [20]. Entonces nos correspondería, si queremos mantener nuestra doctrina, producir la impresión o percepción vivaz que le corresponde.

En segundo lugar, si se da el caso de que el hombre, a causa de algún defecto en sus órganos, no es capaz de alguna clase de sensación, encontramos siempre que es igualmente incapaz de las ideas correspondientes. Un ciego no puede formarse idea alguna de los colores, ni un hombre sordo de los sonidos. Devuélvase a cualquiera de estos dos el sentido que les falta; al abrir este nuevo cauce para sus sensaciones, se abre también un nuevo cauce para sus ideas y no encuentra dificultad alguna en concebir estos objetos. El caso es el mismo cuando el objeto capaz de excitar una sensación nunca ha sido aplicado al órgano. Un negro o un lapón no tienen noción alguna del gusto del vino. Y, aunque hay pocos o ningún ejemplo de una deficiencia de la mente que consistiera en que una persona nunca ha sentido y es enteramente incapaz de un sentimiento o pasión propios de su especie, sin embargo, encontramos que el mismo hecho tiene lugar en menor grado: un hombre de conducta moderada no puede hacerse idea del deseo

inveterado de venganza o de crueldad, ni puede un corazón egoísta vislumbrar las cimas de la amistad y generosidad. Es fácil aceptar que otros seres pueden poseer muchas facultades (*senses*) que nosotros ni siquiera concebimos, puesto que las ideas de éstas nunca se nos han presentado de la única manera en que una idea puede tener acceso a la mente, a saber, por la experiencia inmediata (*actual feeling*) y la sensación.

Hay, sin embargo, un fenómeno contradictorio, que puede demostrar que no es totalmente imposible que las ideas surjan independientemente de sus impresiones correspondientes. Creo que se concederá sin reparos que las distintas ideas de color, que penetran por los ojos, o las de sonido, que son transmitidas por el oído, son realmente distintas entre sí, aunque, al mismo tiempo, sean semejantes. Si esto es verdad de los distintos colores, no puede menos de ser verdad de los distintos matices del mismo color, y entonces cada matiz produce una idea distinta, [21] independiente de los demás. Pues si se negase esto, sería posible, mediante la gradación continua de matices, pasar insensiblemente de un color a otro totalmente distinto. Y si uno no acepta que algunos de los términos medios son distintos entre sí, no puede, sin caer en el absurdo, negar que los extremos son idénticos. Supongamos, por tanto, una persona que ha disfrutado de la vida durante treinta años y se ha familiarizado con colores de todas clases, salvo con un determinado matiz del azul, que, por casualidad, nunca ha encontrado. Colóquense ante él todos los matices distintos de este color, excepto aquél, descendiendo gradualmente desde el más oscuro al más claro; es evidente que percibirá un vacío donde falta el matiz en cuestión, y tendrá conciencia de una mayor distancia entre los colores contiguos en aquel lugar que en cualquier otro. Pregunto, pues, si le sería posible, con su propia imaginación, remediar esta deficiencia y representarse la idea de aquel matiz, aunque no le haya sido transmitido por los sentidos. Creo que hay pocos que piensen que no es capaz de ello. Y esto puede servir de prueba de que las ideas simples no

siempre se derivan de impresiones correspondientes, aunque este caso es tan excepcional que casi no vale la pena observarlo, y no merece que, solamente por su causa, alteremos nuestro principio.

He aquí, pues, una proposición que no sólo parece en sí misma simple e inteligible, sino que, si se usase apropiadamente, podría hacer igualmente inteligible cualquier disputa y desterrar toda esa jerga que, durante tanto tiempo, se ha apoderado de los razonamientos metafísicos y los ha desprestigiado. Todas las ideas, especialmente las abstractas, son naturalmente débiles y oscuras. La mente no tiene sino un dominio escaso sobre ellas; tienden dócilmente a confundirse con otras ideas semejantes; y cuando hemos empleado muchas veces [22] un término cualquiera, aunque sin darle un significado preciso, tendemos a imaginar que tiene una idea determinada anexa. En cambio, todas las impresiones, es decir, toda sensación —bien externa, bien interna— es fuerte y vivaz; los límites entre ellas se determinan con mayor precisión, y tampoco es fácil caer en error o equivocación con respecto a ellas. Por tanto, si albergamos la sospecha de que un término filosófico se emplea sin significado o idea alguna (como ocurre con demasiada frecuencia), no tenemos más que preguntarnos de qué impresión se deriva la supuesta idea, y si es imposible asignarle una; esto serviría para confirmar nuestra sospecha. Al traer nuestras ideas a una luz tan clara, podemos esperar fundamentalmente alejar toda discusión que pueda surgir acerca de su naturaleza y realidad¹ [23].

¹ Es probable que quienes negaron las ideas innatas, no quisieron decir más que las ideas son copias de nuestras impresiones, aunque es necesario reconocer que los términos que emplearon no fueron escogidos con tanta precisión ni definidos con tanta precisión como para evitar todo equívoco acerca de su doctrina. ¿Qué es lo que se entiende por *innato*? Si lo innato ha de ser equivalente a lo natural, entonces todas las percepciones e ideas de la mente han de ser consideradas innatas o naturales, en cualquier sentido en que tomemos la palabra, por contraposición a lo infrecuente, a lo artificial o a lo milagroso. Si por innato se entiende lo simultáneo a nuestro nacimiento, la disputa parece ser frívola.

pues no vale la pena preguntarse en qué momento se comienza a pensar, si antes, después o al mismo tiempo que nuestro nacimiento. Por otra parte, la palabra *idea* parece haber sido tomada, por lo general, en una acepción muy lata por Locke y otros, como si valiese para cualquiera de nuestras percepciones, sensaciones o pasiones, así como pensamientos. Ahora bien, en este sentido, quisiera saber lo que se pretende decir al afirmar que el amor propio, el resentimiento por daños o la pasión entre sexos no son innatas.

Pero admitiendo los términos *impresiones* e *ideas* en el sentido arriba explicado, y entendiendo por *innato* lo que es original y no copiado de una percepción precedente, entonces podremos afirmar que todas nuestras impresiones son innatas y que nuestras ideas no lo son.

Para ser sincero debo reconocer que, en mi opinión, Locke fue conducido indebidamente a tratar esta cuestión por los escolásticos que, valiéndose de términos sin definir, alargaban sus disputas, sin alcanzar jamás la cuestión a tratar. Ambigüedad y circunlocución semejantes penetran todos los razonamientos de aquel gran filósofo sobre ésta, así como sobre la mayoría de las demás cuestiones.

Sección 3. De la asociación de ideas¹

Es evidente que hay un principio de conexión entre los distintos pensamientos o ideas de la mente y que, al presentarse a la memoria o a la imaginación, unos introducen a otros con un cierto grado de orden y regularidad. En nuestro pensamiento o discurso más ponderado, es fácil observar que cualquier pensamiento particular que irrumpe en la serie habitual o cadena de ideas es inmediatamente advertido y rechazado. E incluso en nuestras más locas y errantes fantasías, incluso en nuestros mismos sueños, encontraremos, si reflexionamos, que la imaginación no ha corrido totalmente a la ventura, sino que aún se mantiene una conexión entre las distintas ideas que se sucedieron. Aun si transcribiera una conversación muy libre y espontánea, se apreciaría inmediatamente algo que la conectaba en todos sus momentos. O, si esto faltara, la persona que rompió el hilo de la conversación podría, no obstante, informar que, secretamente, había tenido lugar en su mente una sucesión

¹ Ediciones E y F: Conexión.

de pensamientos que gradualmente le había alejado del tema de aquella. Se ha encontrado en los distintos idiomas, aun donde no podemos sospechar la más mínima conexión o influjo, que las palabras que expresan las ideas más complejas casi se corresponden entre sí, prueba segura de que las ideas simples comprendidas en las complejas están unidas por un principio universal, de igual influjo sobre la humanidad entera (24).

Aunque sea demasiado obvio como para escapar a la observación que las distintas ideas están conectadas entre sí, no he encontrado un solo filósofo que haya intentado enumerar o clasificar todos los principios de asociación, tema, sin embargo, que parece digno de curiosidad. Desde mi punto de vista, sólo parece haber tres principios de conexión entre ideas, a saber: *semejanza, contigüedad en el tiempo o en el espacio y causa o efecto*.

Según creo, apenas se pondrá en duda que estos principios sirven para conectar ideas. Una pintura conduce, naturalmente, nuestros pensamientos al original². La mención de la habitación de un edificio, naturalmente, introduce una pregunta o comentario acerca de las demás³, y si pensamos en una herida, difícilmente nos abstendremos de pensar en el dolor subsiguiente⁴. Pero puede resultar difícil, demostrar a satisfacción del lector, e incluso a satisfacción de uno mismo, que esta enumeración es completa, y que no hay más principios de asociación que éstos. Todo lo que podemos hacer en tales casos es recorrer varios ejemplos y examinar cuidadosamente el principio que une los distintos pensamientos entre sí, sin detenemos hasta que hayamos hecho el principio tan general como sea posible⁵. Cuantos más casos

² Semejanza.

³ Contigüedad.

⁴ Causa y Efecto.

⁵ Por ejemplo, contraste o contrariedad es también una conexión entre ideas, pero puede, quizá, considerarse como una mezcla de *causa y semejanza*. Cuando dos objetos son contrarios, el uno destruye al otro, es la causa de su aniquilación; y la idea de aniquilación de un objeto implica la idea de su existencia anterior.

examinemos y más cuidado tengamos, mayor seguridad adquiriremos de que la enumeración llevada a cabo a partir del conjunto, es efectivamente completa y total⁶ (25).

⁶ En las ediciones de E & Q, la obra continúa con la siguiente nota que no ha incluido Selby-Bigge en su edición: «En lugar de entrar en un detalle de esta clase, que nos conduciría a muchas sutilezas inútiles, consideraremos algunos de los efectos de esta conexión sobre las pasiones y la imaginación, donde podemos abrir un campo de especulación más entretenido y quizá más instructivo que el otro.

El hombre es un ser racional, y continuamente está en busca de la felicidad que espera alcanzar mediante la gratificación de alguna pasión o sentimiento. Rara vez actúa, habla o piensa sin una finalidad o intención. Aun entonces tiene algún objetivo. Y, por muy inadecuados que a veces puedan ser los medios que escoge para el logro de su fin, nunca lo pierde de vista, ni tampoco llegará a despreciar sus pensamientos o reflexiones, cuando no espera recoger alguna satisfacción de ellos.

En toda composición genial, por tanto, es necesario que el escritor tenga algún plan o objetivo, y aunque por la intensidad de su pensamiento se aparte de él, como ocurre con una oda, o lo abandone descuidadamente como en una carta o ensayo, ha de aparecer algún propósito o intención en la exposición inicial, si no en la realización de la obra. Una obra sin finalidad se parecería más a los delirios de un loco que a los sobrios esfuerzos del genio o del sabio.

Como esta regla no admite excepción, se sigue que en composiciones narrativas, los acontecimientos o acciones que el escritor narra, han de estar interconectados por algún lazo o vínculo. Han de estar relacionados en la imaginación y formar una especie de *unidad*, que los incluye en un mismo plan o proyecto, y que pueda ser el objetivo o la finalidad del escritor en su empeño inicial.

Este principio de conexión de varios acontecimientos, que compone el tema de un poema o de una narración histórica, puede ser muy distinto de acuerdo con los distintos designios de un poeta o de un historiador. Ovidio formó su plan a partir del de la semejanza como principio de conexión. Toda transformación fabulosa, producida por el poder de los dioses, cae dentro del alcance de su obra. No hace falta más que esta sola cualidad en un suceso, para incorporarlo a su plan o intención inicial.

Un historiador o cronista que intentara escribir la historia de Europa durante cualquier siglo estaría influido por cualquier conexión en el espacio y en el tiempo. Todos los acontecimientos que ocurran en aquella porción de espacio y en aquel período de tiempo están incluidos en su proyecto, aunque, en otros aspectos,

son distintos y están desconectados (entre sí). De todas maneras, tienen una especie de unidad en medio de toda su diversidad.

Pero la clase más usual de conexión entre los distintos sucesos que forman parte de cualquier composición narrativa es la de causa y efecto. Mientras que el historiador reconstruye la serie de acciones en su orden inicial, se eleva a sus fuentes y principios ocultos y esboza sus consecuencias más remotas, y escoge para su tema una determinada posición de aquella gran cadena de acontecimientos que componen la historia de la humanidad, intenta en su relato tratar cada eslabón de esta cadena. Algunas veces, la ignorancia invencible hace que todos sus intentos sean inútiles. Otras, suple por conjetura aquello de lo que no tiene conocimiento, y siempre tiene conciencia de que, cuanto menos inconexa sea la cadena que presenta a sus lectores, más perfecta es su obra. Ve que el conocimiento de las causas no sólo es el más satisfactorio, siendo su relación o conexión la más fuerte de todas, sino también el más instructivo, puesto que tan sólo por este conocimiento podemos controlar los acontecimientos y gobernar el futuro.

Con esto, podemos adquirir cierta idea de la *unidad de acción*, de la que tanto han hablado los críticos después de Aristóteles, quizá sin gran fortuna, puesto que no dirigen su gusto y sensibilidad (*sensibility*) con la precisión propia de la filosofía. Parece ser que en todas las obras, tanto épicas como trágicas, es necesaria cierta unidad, y jamás puede permitirse que nuestros pensamientos vayan a la deriva, si hemos de realizar una obra que produzca a la humanidad satisfacción duradera. Parece también que incluso un biógrafo que escribiese la vida de Aquiles conectaría los sucesos mostrando su dependencia y conexión mutuas de la misma manera que un poeta que hiciera de la ira de su héroe el tema de su narración (por oposición a Aristóteles, *Poética* 1450 A). La unidad del argumento no consiste, como algunos piensan, en que se tenga a un sólo hombre como tema. A ese hombre le ocurren una infinidad de cosas, algunas de las cuales es imposible reducir a una unidad y, de la misma manera, no se puede agrupar muchos actos de un mismo hombre para formar un solo acto. Las acciones de un hombre no sólo son interdependientes en cualquier período limitado de su vida, sino durante toda su duración, de la cuna a la tumba. Y no es posible prescindir de un eslabón, por diminuto que sea, en esta cadena regulada, sin afectar a toda la serie de acontecimientos que le siguen. Por tanto, la unidad de acción que se encuentra en biografías o en la historia difiere de la de la poesía épica, no cualitativamente, sino en grado. En la poesía épica, la conexión entre acontecimientos es más próxima y sensible, la narración no se prolonga a través de un período de tiempo tan dilatado, y los actores se apresuran hacia algún momento notable que satisfaga la curiosidad del lector. Este comportamiento del poeta épico está

en función de la situación especial de la imaginación y de las pasiones que se da por supuesto en aquella (clase de) obra. La imaginación, tanto la del autor como la del lector, es más activa y las pasiones (son) más intensas que en la historia, biografía o en cualquier clase de narración que se limita a la verdad y realidad en sentido estricto. Consideremos el efecto de estas dos circunstancias (*circumstances*): una imaginación vivificada y pasiones inflamadas, circunstancias propias de la poesía, especialmente de la poesía épica, más que de cualquier otro género literario, y examinemos la razón por la que requieren una unidad más rigurosa y trabada en este género.

En primer lugar, toda poesía, al ser una especie de pintura, nos aproxima más a los objetos que cualquier otra clase de narración, arroja mayor luz sobre ellos y describe con mayor precisión las mínimas circunstancias que, aunque le parezcan al historiador superfluas, sirven de mucho para vivificar las imágenes y agregar a la fantasía. Aunque no sea necesario, como en la *Iliada*, informarnos de cada vez que el protagonista se atada los zapatos y se ata las ligas, quizá sea preciso entrar en más detalles que en la *Henriade*, donde los acontecimientos son tratados con tal rapidez que apenas tenemos sosiego para familiarizarnos con la escena o el argumento. Si un poeta, por tanto, incluyera en su tema un período de tiempo o una serie de acontecimientos prolongados, y rastrease las causas remotas de la muerte de Héctor, el rapto de Helena o el juicio de Paris, tendría que dar a su poema una longitud incommensurable, para llenar aquel gran lienzo con la pintura y las imágenes apropiadas. La imaginación de un lector, inflamada por una serie tal de descripciones poéticas, y sus pasiones agitadas por una continua simpatía con los actores, ha de languidecer mucho antes de que se acabe la narración y ha de sumirse en el cansancio y desagrado en virtud de la continua violencia de los mismos movimientos.

En segundo lugar, resultará igualmente evidente que un poeta épico no debe rastrear las causas a través de una gran distancia si consideramos otra razón, que se deriva de una propiedad aún más notable y singular de las pasiones. Es evidente que en una obra correctamente compuesta, todos los sentimientos (*affections*) excitados por los distintos sucesos descritos y representados, se refuerzan entre sí. Mientras que todos los protagonistas están ocupados en la misma escena y cada acción está íntimamente ligada al conjunto, el interés se mantiene vivo ininterrumpidamente, y las pasiones pasan fácilmente de un objeto a otro. La íntima conexión de sucesos, así como facilita el paso del pensamiento o de la imaginación de uno al otro, facilita también la transusión de las pasiones, y mantiene nuestros sentimientos en el mismo conducto y dirección. Nuestra simpatía e interés por Eva prepara el camino para una semejante simpatía por Adán. El sentimiento es conservado casi íntegramente en la transición, y la mente toma lumbre

tamente el nuevo objeto como íntimamente relacionado con el que previamente ocupaba su atención. Pero si el poeta hiciera una digresión abrupta y total de su tema, e introdujera un nuevo actor en manera alguna conectado con los personajes, la imaginación, experimentando una oscura en la transición, curarla finalmente en la nueva escena, se animaría lentamente y al volver al tema principal del poema pasaría, en cierta manera, a terreno extraño, y sería necesario que su interés fuera nuevamente excitado para simpatizar con los actores principales. La misma dificultad se plantea en menor grado cuando el poeta resurre demasiado lejos los acontecimientos que trata y relaciona acciones que, aunque no totalmente aisladas, no tienen una conexión entre sí tan fuerte como se necesita para favorecer la transición de las pasiones. De aquí surge el artificio de la narración oblicua en la *Odisea* y en la *Éneida*, donde se nos presenta inicialmente al héroe cerca del momento de realización de sus proyectos y después se nos muestra, como si fuera en perspectiva, los acontecimientos más distantes y las causas. De esta manera, se excita inmediatamente la curiosidad del lector. Los acontecimientos se siguen con rapidez y en conexión muy estrecha. No sólo se mantiene el interés, sino que incluso, en virtud de la relación estrecha entre objetos, aumenta continuamente desde el principio hasta el final de la narración.

La misma regla se da en poesía dramática. Tampoco se permite, en una composición correcta, introducir un actor que no tiene conexión alguna o muy pequeña con los personajes principales de la pieza. La atención del espectador no ha de desviarse por una escena desgajada y separada de las restantes. Esto rompería el curso de las pasiones y evitaría aquella comunicación de los distintos emociones por la cual una escena añade fuerzas a otra y transmite la aflicción y el terror que suscita, sobre cada escena posterior, hasta que el conjunto produce la rapidez de movimiento que es característica del teatro. ¿Cómo puede extinguirse esta intensidad de sentimiento (*affection*) repentinamente con una nueva acción y con nuevos personajes en ninguna manera relacionados con los precedentes, como para que encontremos tan sensible oscura o vacío en el curso de las pasiones en virtud de esta oscura en la conexión de las ideas, y en lugar de llevar la simpatía de una escena a la siguiente, estemos obligados en todo momento a excitar un nuevo interés y tomar partido en una escena de la acción? (A).

Para volver a la comparación entre historia y poesía épica, podemos concluir, a raíz de los razonamientos arriba expuestos, que como una cierta unidad es necesaria en todas las producciones, no puede faltar en la historia más que en cualquier otra; que, en la historia, la conexión, que une distintos sucesos para formar un cuerpo, es la relación de causa y efecto, la misma que tiene lugar en la poesía épica, y que, en esta última, sólo se requiere que esta conexión sea más oscura y sensible debido a la intensa imaginación y fuertes pasiones que han de ser suscitadas por el poeta en su narración. La guerra del Peloponeso es un tema adecuado para

la historia, el sitio de Atenas para una poesía épica y la muerte de Alcibíades para una tragedia.

Como la diferencia, por tanto, entre historia y poesía épica consiste sólo en los grados de conexión que unen los distintos sucesos que componen su tema, será difícil, si no imposible, determinar con precisión los límites que, mediante palabras, separan la una de la otra. Se trata de una cuestión de gusto más que de razón. Y quizá su unidad pueda descubrirse en un tema donde a primera vista, y considerando las cosas en abstracto (*consideration*), menos esperaríamos encontrarla.

Es evidente que Homero, en el curso de su relato, excede la primera presentación de su tema, y que la ira de Aquiles, que causó la muerte de Héctor, no es la misma que la que produjo tantos males a los griegos. Pero una fuerte conexión entre estos dos movimientos, la rápida transición de la una a la otra, el contraste (B) entre los efectos de la concordia y de la discordia entre príncipes, y la natural curiosidad que sentimos por ver a Aquiles en acción, tras un largo período de reposo, todas estas causas arrojan al lector y dan suficiente unidad al tema.

Puede objetarse a Milton que ha rastreado las causas demasiado lejos, y que la rebelión de los ángeles produce la caída del hombre a través de una serie excesivamente larga y casual de acontecimientos. Por no mencionar que la creación del mundo, que nos relata con toda amplitud, es en grado tan pequeño la causa de aquella catástrofe, como lo es de la batalla de Farnalia o de cualquier otro acontecimiento. Pero si, por otra parte, tenemos en cuenta que todos estos acontecimientos, la rebelión de los ángeles, la creación del mundo y la caída del hombre, se asemejan por ser milagrosos y ajenos al curso normal de la naturaleza, que se supone que son contiguos temporalmente, y que, estando separados de los demás acontecimientos y tratándose de los unidos hechos originales que la Revelación nos descubre, se destacan inmediatamente y se atraen de un modo natural los unos a los otros en el pensamiento en la imaginación, si consideramos todas estas circunstancias, sígo, encontraremos que las partes de la acción tienen suficiente unidad para ser incluidas en una sola *fábula* o narración. Podríamos añadir que la rebelión de los ángeles y la caída del hombre tienen una curiosa semejanza al ser opuestas la una a la otra, y al presentar al lector la misma enseñanza de obediencia a nuestro Creador.

He reunido estas indicaciones inconexas para excitar la curiosidad de los filósofos y suscitar por lo menos la sospecha, si no el total convencimiento, de que este tema es muy fecundo, y de que muchas operaciones de la mente humana dependen de la conexión o asociación de ideas que aquí se explica. En particular, la simpatía entre las pasiones y la imaginación resultará quizá sorprendente en tanto que observemos que los sentimientos (*affections*), suscitados por un objeto, pasan fácilmente a otro conectado con él, pero no se difunden, o lo hacen con dificultad, a objetos distintos

que no tienen ninguna clase de conexión entre sí. Al introducir en cualquier obra personajes y acciones que son ajenos entre sí, un autor imprudente prescinde de la comunicación de emociones, que es su único medio para interesar al corazón y elevar las pasiones a su debida altura y ritmo (*period*). La explicación completa de este principio nos llevaría a razonamientos demasiado profundos y extensos para esta investigación. Es suficiente, por ahora, haber establecido la siguiente conclusión: que los tres principios de conexión de ideas son las relaciones de *semejanza*, *contigüedad* y *causa y efecto*.

(A) Las ediciones E y N incluyen el siguiente párrafo: «Pero, aunque esta regla de acción sea común tanto a la poesía dramática como a la épica, podemos, de todas formas, observar una diferencia entre ellas, que puede quizá merecer nuestra atención. En ambas clases de composición, es necesario que la acción sea una y simple para mantener concentrados el interés y la simpatía, pero, en la poesía épica o narrativa, esta regla se asienta sobre otro fundamento, a saber: la necesidad que incumbe a todo autor de hacerse un plan o proyecto antes de iniciar cualquier relato o discurso, y comprender su tema bajo algún aspecto general o perspectiva total, que pueda ser el objeto constante de su atención. Como el autor está totalmente ausente en una composición dramática, y el espectador se supone realmente presente en las acciones representadas, esta razón no tiene valor en lo que se refiere a la escena, sino que puede introducirse cualquier diálogo o conversación que, sin faltar a lo verosímil, pudiera haber ocurrido en aquella determinada porción de espacio representado por el teatro. De aquí que en todas nuestras comedias inglesas, incluso en las de Congreve, la unidad de acción jamás se mantiene rigurosamente, sino que el poeta considera suficiente si sus personajes están relacionados entre sí por sangre o por vivir en la misma familia, y después los sitúa en escenas particulares, donde exponen sus disposiciones mentales y caracteres, sin dar gran desarrollo a la acción principal. Los dobles argumentos de Terencio son licencias de la misma clase, aunque en grado menor. Y aunque no sea totalmente correcta esta conducta, no es inadecuada a la naturaleza de la comedia, donde los movimientos y pasiones no son llevados a tan gran altura como en la tragedia, al tiempo que su carácter ficticio o representativo en alguna medida excusa tales medidas. En un poema narrativo, la primera presentación o proyecto limita al autor a un solo tema, y cualquier digresión de esta naturaleza sería rechazada, a primera vista, como absurda y monstruosa. Ni Boccaccio ni La Fontaine, ni cualquier autor de esta clase, aunque su principal objetivo haya sido agradar, se ha permitido esto.

(B) Contraste y contrariedad son una conexión entre ideas que pueden considerarse, quizá, como una mezcla de causación y semejanza. Cuando dos objetos son contrarios, uno destruye al otro, es la causa de su aniquilación, y la idea de la aniquilación de un objeto implica la idea de su existencia previa.»

Sección 4. Dudas escépticas acerca de las operaciones del entendimiento

Parte I

Todos los objetos de la razón e investigación humana pueden, naturalmente, dividirse en dos grupos, a saber: *relaciones de ideas y cuestiones de hecho**; a la primera clase pertenecen las ciencias de la Geometría, Algebra y Aritmética y, en resumen, toda afirmación que es intuitiva o demostrativamente cierta. *Que el cuadrado de la*

* He traducido *matters of fact* convencionalmente por «cuestiones de hecho». El inconveniente de esta traducción es que «cuestiones de hecho» no se emplea normalmente. No podía hablar de verdades de hecho, pues, para Hume, el problema de la verdad no se plantea en el ámbito de las cuestiones de hecho. La expresión «proposiciones fácticas» hubiera expresado la diferencia entre el mero hecho y la cuestión de hecho, pero, al emplearla, quizá se comprometía indebidamente el pensamiento de Hume y se marginaba el que la cuestión de hecho es a la vez un hecho en primera instancia, es decir, es el hecho derivado de nuestra experiencia de la conjunción de dos hechos. En todo caso, la imprecisión de Hume, al pasar de *Facts* a *Matters of Facts*, desaconsejaba una depuración excesiva de su lenguaje.