

Giorgio Agamben

Gusto

Traducción de Rodrigo Molina-Zavalía



Adriana Hidalgo editora

Agamben, Giorgio

Gusto / Giorgio Agamben. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2016

72 p.; 17 x 12 cm. - (filosofía e historia / fundamentales)

Traducción de: Rodrigo Molina-Zavallá.

ISBN 978-987-3793-86-8

1. Filosofía Contemporánea. I. Molina-Zavallá, Rodrigo, trad. II. Título.
CDD 190

filosofía e historia / fundamentales

Título original: *Gusto*

Traducción: Rodrigo Molina-Zavallá

Revisión de términos griegos: Antonio Tursi

Editor: Fabián Lebenglik

Diseño: Gabriela Di Giuseppe

1ª edición en Argentina

1ª edición en España

© 2015 Quodlibet Srl

© Adriana Hidalgo editora S.A., 2016

www.adrianahidalgo.com

ISBN Argentina: 978-987-3793-86-8

ISBN España: 978-84-15851-83-7

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total sin permiso escrito
de la editorial. Todos los derechos reservados.

ÍNDICE

1. Ciencia y placer	7
2. Verdad y belleza	12
3. Un saber que goza y un placer que conoce	21
4. El conocimiento excedente	33
5. Más allá del sujeto del saber	40
Notas	59
Referencias bibliográficas	63

GUSTO

1. Ciencia y placer¹

Contrariamente al estatus privilegiado que se le asigna a la vista y al oído, en la tradición de la cultura occidental el gusto es clasificado como el sentido más bajo, cuyos placeres el hombre comparte con los otros animales² y en cuyas impresiones no se mezcla “nada de moral”.³ También en las *Vorlesungen über die Ästhetik* de Hegel (1817-1829), el gusto es opuesto a los dos sentidos “teóricos” —la vista y el oído— porque “no se puede *degustar* una obra de arte como tal, ya que el gusto no deja el objeto libre para sí, sino que tiene que ver con él de un modo realmente práctico, lo disuelve y lo consume”.⁴ Por otra parte, en griego, en latín y en las lenguas modernas que de él derivan, es un vocablo etimológica y semánticamente ligado a la esfera del gusto el que designa el acto del conocimiento: “Al sapiente se lo llama así por el sabor [*Sapiens dictus a sapore*] puesto que, así como el gusto es adecuado para distinguir los sabores de los alimentos,

de igual modo el sapiente tiene la capacidad de conocer las cosas y sus causas, en cuanto, todo lo que él conoce, lo distingue según un criterio de verdad” ya se lee en el siglo XII en una etimología (libro X, 240) de Isidoro de Sevilla;⁵ y, en las lecciones de 1872 sobre los filósofos preplatónicos, el joven filólogo Nietzsche a propósito de la palabra griega *sophós* [sabio] observa que: “etimológicamente pertenece a la familia de *sapio*, ‘gustar’, *sapiens*, ‘el degustador’, *saphés*, ‘perceptible al gusto’. Nosotros hablamos de gusto en el arte: para los griegos la imagen del gusto es aún más amplia. Una forma redoblada *Sísyphos*, de fuerte gusto (activo); también *sucus* [savia] pertenece a esta familia”.⁶

Cuando, en el curso de los siglos XVII y XVIII, se comienza a diferenciar una facultad específica a la que se le confían el juicio y el goce de la belleza, es precisamente el término “gusto”, opuesto metafóricamente como un sentido figurado a la acepción propia, el que se impone en la mayor parte de las lenguas europeas para indicar esa forma especial de saber que goza del objeto bello y esa forma especial de placer que juzga a la belleza. Con su acostumbrada lucidez, Kant identifica desde las primeras páginas de la *Kritik der Urteilkraft* (1790) el “enigma” del gusto en una interferencia entre saber y placer. Escribe a propósito de los juicios del gusto:

Si bien estos juicios no contribuyen en nada al conocimiento de las cosas, pertenecen sin embargo únicamente a la facultad de conocer y revelan una relación inmediata de esta facultad con el sentimiento del placer [...] Esta relación es precisamente lo que hay de enigmático en la facultad del juicio.⁷

El problema del gusto desde el comienzo se presenta así como el de “otro saber” (un saber que no puede dar razón en su conocer, pero goza de él; en palabras de Montesquieu “la aplicación pronta y exquisita de reglas que ni siquiera se conocen”)⁸ y el de “otro placer” (un placer que conoce y juzga, según cuanto está implícito en la definición del gusto de Montesquieu como *mesure du plaisir* [medida del placer]): el conocimiento del placer, justamente, o el placer del conocimiento, si en las dos expresiones se le da al genitivo un valor subjetivo y no sólo objetivo.

La estética moderna, a partir de Baumgarten, se ha construido como un intento de investigar la especialidad de este “otro saber” y de fundar su autonomía junto al conocimiento intelectual (*cognitio sensitiva* [conocimiento sensitivo] junto a aquella *cognitio logica* [conocimiento lógico], intuición junto al concepto). De este modo, configurando su relación como

la de dos formas autónomas dentro del mismo proceso gnoseológico, el conocimiento no obstante dejaba en la sombra precisamente el problema fundamental que, como tal, habría merecido ser interrogado: ¿por qué el conocimiento está así originalmente dividido y por qué mantiene, también originalmente, una relación con la doctrina del placer, es decir, con la ética? ¿Y es posible una reconciliación de la fractura que pretende que la ciencia conoce la verdad pero no goza de ella y que el gusto goza de la belleza sin poder dar razón de ella? ¿Qué hay, pues, del “placer del conocimiento”? ¿Cómo puede el conocimiento gozar (gustar)? En el presente estudio, mientras que se considerará la estética en el sentido tradicional como un campo históricamente cerrado, se propondrá, en cambio, una situación del gusto como lugar privilegiado en el cual sale a la luz la fractura del objeto del conocimiento en verdad y belleza, y del *télos* [fin] ético del hombre (que en la ética aristotélica aparece sin división en la idea de una *theoría* [teoría] que es también *teleía eudaimonía* [perfecta felicidad]), en conocimiento y placer, que caracteriza de modo esencial la metafísica occidental. En la formulación platónica esta fractura es, más aún, tan original, que puede decirse que ella misma constituye el pensamiento occidental no como

sophía [sabiduría], sino como *philo-sophía* [amor a la sabiduría]. Sólo porque verdad y belleza están originalmente escindidas, sólo porque el pensamiento no puede poseer integralmente su propio objeto, debe volverse amor a la sabiduría, es decir filosofía.

2. Verdad y belleza

En el *Fedro*, Platón funda el estatus diferencial de la belleza en el alegato de que, mientras que la sabiduría no tiene una imagen que puede ser percibida por la vista, a la belleza, por el contrario, le ha correspondido el privilegio de ser la más visible de entre todas las cosas:

La belleza, como íbamos diciendo, resplandecía con luz verdadera allí en lo alto entre todas aquellas esencias, y también tras nuestro descenso aquí abajo, la captamos a través del más luminoso de nuestros sentidos, luminosa y resplandeciente. Porque es la vista el más agudo de los sentidos que a nuestro cuerpo se le permite; ella, empero, no ve al pensamiento (*phrónēsis ouch horátai* [el pensamiento no contempla]). ¡Qué terribles amores nos procuraría si el pensamiento pudiese asegurarnos una imagen [*eídolon*] tan clara de sí para contemplar! Tampoco puede ver las otras esencias que son dignas de amor. Así sólo a la belleza le ha sido dado este privilegio de ser la más aparente [*ekphanéstaton*] y la más amable [*erasmiótaton*].⁹

En la falta de *eídolon* [imagen] de la sabiduría y en la particular visibilidad de la belleza, lo que está en juego, pues, es el problema metafísico original de la fractura entre visible e invisible, apariencia y ser. La paradoja de la definición platónica de la belleza es la visibilidad de lo invisible, la aparición sensible de la idea. No obstante, en esta paradoja encuentra su fundamento y su razón de ser la teoría platónica del amor, en cuyo ámbito el *Fedro* desarrolla el tratamiento del problema de lo bello.

La visibilidad de la idea en la belleza es, en efecto, el origen de la manía amorosa, que en todo el *Fedro* se describe en términos de mirada, y del proceso cognoscitivo que dicha manía realiza, cuyo itinerario Platón establece en el *Banquete*.¹⁰ Allí mismo, el estatus de Eros en el ámbito del conocimiento es caracterizado como intermedio entre la sabiduría y la ignorancia y, en tal sentido, comparado con la opinión verdadera, es decir, con un saber que juzga con justeza y capta lo verdadero aunque sin poder dar razón de ello. Es justamente su carácter medio lo que justifica su identificación con la filosofía:

—¿Pero no te has dado cuenta de que hay algo intermedio entre la sabiduría y la ignorancia?

—¿Y qué es?

—Juzgar con justeza aun sin poder dar razón de ello [*lógon doûnai*]. ¿No sabes que eso precisamente no es ciencia, puesto que cómo podría haber ciencia donde no se puede dar razón? Ni tampoco ignorancia, ya que eso que capta lo verdadero ¿cómo podría ser ignorancia? Por lo tanto algo similar es la justa opinión [*orthé dóxa*], algo intermedio entre el entendimiento y la ignorancia [*metaxý phronéseos kai amathías*].¹¹

—También entre la sabiduría y la ignorancia [Amor] se encuentra a medio camino, y por esta razón ninguno de los dioses es filósofo, ni desea volverse sabio (porque ya lo es), ni tampoco quien ya es sabio se aplica a la filosofía. Por otra parte, tampoco los ignorantes se dan a filosofar ni aspiran a convertirse en sabios, y precisamente por esto la ignorancia es terrible, ya que quien no es noble ni sabio cree tener todo a suficiencia; y naturalmente quien no advierte lo que le falta no aspira a aquello que no cree necesitar.

—¿Quiénes son, entonces, ¡oh, Diotima! —repliqué— aquellos que se dedican a la filosofía, si se excluye a los sabios y a los ignorantes?

—Hasta un niño vería —respondió— que son aquellos a medio camino entre los dos, y que Amor es uno de ellos.

Puesto que justamente la sabiduría es una de las cosas más bellas y Amor es amor de lo bello, de esto se sigue necesariamente que Amor es filósofo, y en cuanto tal está en el medio entre el sabio y el ignorante.¹²

En el *Banquete*, una vez más, el itinerario amoroso es descrito como un proceso que va de la visión de la belleza corporal a la ciencia de lo bello [*toû kaloû máthema*] y, finalmente, a lo bello en sí, que ya no es cuerpo ni ciencia:

Esta belleza no se le revelará en un rostro ni en unas manos, ni en cualquier otra cosa que pertenezca al cuerpo, y tampoco como concepto o ciencia, ni como una cosa que resida en algo distinto de ella, por ejemplo en un ser vivo, en la Tierra, o en el cielo, o en alguien más, sino como ella es para sí y consigo misma, eternamente unívoca.¹³

La paradójica tarea que Platón asigna a la teoría del amor es, por consiguiente, la de garantizar el nexo (la unidad y, al mismo tiempo, la diferencia) entre la belleza y la verdad, entre lo que hay de más visible y la invisible evidencia de la idea. En efecto, pertenece a la más profunda intención del pensamiento platónico el principio por el cual lo visible (y por

ende lo bello, en cuanto “eso que es lo más aparente” está excluido del ámbito de la ciencia. En el libro VII de la *República*,¹⁴ a propósito de la astronomía, Platón afirma que es imposible captar la verdad si se permanece en el terreno de las apariencias y de la belleza invisible. La bella variedad de las constelaciones celestes no puede ser, *como tal*, objeto de ciencia:

Estos ornamentos dispuestos en el cielo, puesto que están bordados sobre un fondo visible, deben ser juzgados como los más bellos y ser considerados los más regulares entre objetos similares, pero muy inferiores a los verdaderos, en relación con aquellos movimientos que la verdadera velocidad y la verdadera lentitud cumplen, según el verdadero número y en toda las verdaderas figuras, una respecto de la otra [...]

—Por ello, proseguí, los ornamentos del cielo deben servir de ejemplo para poder estudiar aquellos otros objetos. Un caso similar sería aquel de quien encontrase dibujos trazados o elaborados con particular maestría por Dédalo o por cualquier otro artista o pintor. Al observarlos, un experto en geometría los juzgaría bellísimos en su ejecución, pero estimaría ridículo examinarlos seriamente para captar en ellos el verdadero concepto de la igualdad o de lo doble o de cualquier otra relación.¹⁵

Por esto, con razón Simplicio, formulando así de algún modo –en su comentario al *Acerca del cielo* de Aristóteles– el programa de las ciencias exactas, podía configurar la intención más propia de la *epistḗmē* [saber] platónica como un *tà phainόμενα sózein*, “salvar las apariencias”:¹⁶ “He aquí el problema que Platón proponía a los investigadores en este campo (la astronomía): encontrar cuáles son los movimientos circulares y perfectamente regulares que es necesario suponer para salvar las apariencias presentadas por los astros errantes”.¹⁷ Pero sólo si se pudiese fundar un saber de las apariencias en cuanto tales (esto es, una ciencia de lo bello visible), entonces sería posible afirmar que de veras se han “salvado los fenómenos”. La *epistḗmē* [saber], de por sí, no puede sino “salvar las apariencias” en las relaciones matemáticas, sin pretender que agota el fenómeno visible en su belleza.

Debido a esto el nexo verdad-belleza constituye el centro de la teoría platónica de las ideas. La belleza no puede ser conocida, la verdad no puede ser vista: pero precisamente este entrelazamiento de una doble imposibilidad define la idea y la auténtica salvación de las apariencias que esta actúa en el “otro saber” de Eros. Más aún, el significado del término “idea” (con su implícita remisión etimológica a una e-videncia, a

un *ideîn* [ver] está contenido por entero en el juego (en la unidad-diferencia) entre la verdad y la belleza. Por ello, cada vez que, en los diálogos sobre el amor, parece poder aprehender la belleza, esta remite a lo invisible, así como, cada vez que se cree poder estrechar en la *epistême* [saber] la consistencia de la verdad, esta remite al vocabulario de la visión, a un ver y a un aparecer. Justamente porque el acto supremo del conocimiento está escindido de tal modo en verdad y belleza y no obstante resulta concebible sólo en esta escisión (“la sabiduría es sabiduría de las cosas más bellas”, lo bello es “eso que es lo más aparente”, pero la ciencia es ciencia de lo invisible), el saber debè constituirse como “amor del saber” o “saber del amor” y, más allá tanto del conocimiento sensible como de la *epistême* [saber], presentarse como filosofía, es decir, como intermedio entre la ciencia y la ignorancia, entre un tener y un no-tener.

Es significativo en esta perspectiva que, en el *Banquete*, se le atribuya a Eros la esfera de la adivinación. Puesto que la adivinación era precisamente una forma de “manía”, esto es, un saber que no podía, como la *epistême* [saber], dar razón de sí y de los fenómenos, pero concernía a eso que en ellos era simplemente signo y apariencia. La contraposición entre la *orthé manía* [recta manía] del saber de amor y la *epistême* [saber]

remite, una vez más, al intento platónico de instituir un “saber distinto” y una salvación de los fenómenos entre la invisibilidad de la evidencia (la verdad) y la evidencia de lo invisible (la belleza).

La teoría platónica del amor no es, sin embargo, sólo la teoría de un saber distinto, sino, también y en la misma medida, la teoría de “otro placer”. En efecto, si el amor es deseo de poseer lo bello,¹⁸ si poseer lo bello es ser felices [*eudáimon éstai*] y si, por otro lado, amor es, como se ha visto, amor del saber, el problema del placer y el del saber están estrechamente ligados. Por este motivo, no es cierto que, en el *Filebo*, el análisis del placer se lleve a cabo junto al de la ciencia, y que el bien supremo allí se identifique como una mezcla [*synkrásis*] de ciencia y de placer, de verdad y de belleza. Platón distingue aquí los placeres puros [*hedonai katharai*] —aquellos de los bellos colores, de las figuras, de ciertos olores y de los sonidos— que pueden ser mezclados con la ciencia, de los placeres impuros, que no consienten relación alguna con el conocimiento. La mixtura de los placeres puros y de las ciencias puras es, no obstante, explícitamente caracterizada como obra de la belleza, de modo que el objeto supremo del placer como de la ciencia se refugia una vez más en lo bello (“Así como ahora la potencia del bien [...] se

refugia en la naturaleza de lo bello”).¹⁹ La fractura del conocimiento que Platón dejaba como legado a la cultura occidental es, por lo tanto, también una fractura del placer: pero ambas fracturas —que caracterizan de modo original a la metafísica de Occidente— señalan hacia una dimensión intermedia en la cual se mantiene la figura demoníaca de Eros, quien sólo parece poder asegurar la conciliación de esas fracturas sin abolir, al mismo tiempo, su diferencia.

Sólo si se la coloca en este fondo, es decir, sólo si se da cuenta de la compleja herencia metafísica de la que está preñada la ciencia que, a finales del siglo XVIII, ingenuamente se propone como “ciencia de lo bello” y “doctrina del gusto”, es posible plantear en su justo término el problema estético del gusto que es, a la vez, un problema de conocimiento y un problema de placer; y no sólo eso, en palabras de Kant, el problema de la “enigmática” relación del conocimiento y del placer.

3. Un saber que goza y un placer que conoce

La formulación del concepto de gusto, a partir del siglo XVI hasta su plena enunciación en la copiosa tratadística del siglo XVIII sobre el gusto y sobre lo bello, traiciona ese origen metafísico en la secreta solidaridad entre ciencia y placer que dicho origen presupone. El gusto se presenta, en efecto, desde el comienzo como un “saber que no sabe, pero goza” y como un “placer que conoce”. No es por casualidad que, como mostró Robert Klein,²⁰ la primera aparición de este concepto deba ser buscada más bien en los tratados sobre el amor y en la literatura mágico-hermética antes que en la literatura artística propiamente dicha. Es en un singular pasaje del libro XVI de la *Theologia* (1613-1624), de Tommaso Campanella, a propósito de los influjos de los ángeles y de los demonios sobre el hombre, donde se encuentra una de las más tempranas apariciones de la metáfora gustativa con el significado de una forma particular de conocimiento inmediato:

Non enim discurrendo cognoscit vir spiritualis utrum daemon an angelus [...] sibi suadet [...] aliquid; sed quodam quasi tactu et gustu et intuitiva notitia [...] quemadmodum lingua statim discernimus saporem vini et panis.

(En efecto, no es discurrendo que el hombre espiritual se da cuenta si un demonio o un ángel [...] lo persuade [...] de algo; sino con una suerte de tacto y de gusto y de advertimiento intuitivo [...] como con la lengua de repente advertimos el sabor del vino y del pan).²¹

Y es también Campanella, en el prefacio a la *Metafísica* (1638), quien le opone al razonamiento, “que es como una saeta con la que alcanzamos el blanco desde lejos y sin gustarlo [*absque gustu*]”, una forma de conocimiento por *tactum intrinsecum in magna suavitate* [tacto intrínseco con mucha suavidad]. La idea de una forma de conocimiento distinta, que se opone tanto a la sensación como a la ciencia, y es al mismo tiempo placer y saber, es el rasgo dominante de las primeras definiciones del gusto como juicio sobre lo bello. Un pasaje del *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano* de Lodovico Zuccolo resume de manera ejemplar todos los elementos del problema. A propósito de la belleza del verso escribe:

La causa, pues, para que una proporción o consonancia sea buena y otra mala, no puede percibirse por vigor de la mente humana. Ha de confiar su juicio a una cierta porción del intelecto, la cual para conocer, unida a los sentimientos, suele hoy tomar el nombre de sentido; por el cual acostumbramos decir que el ojo discierne la belleza de la Pintura, y el oído aprende la armonía de la Música. Aunque en realidad ni el ojo ni el oído son jueces por sí solos; que así también los caballos y los perros tendrían ese gusto por la Pintura y por la Música, que sentimos nosotros; pero si bien una cierta potencia superior, unida junto al ojo y al oído, forma un juicio semejante, esa potencia conoce tanto mejor por cuanto tiene más agudeza innata o más pericia en las artes, sin valerse, no obstante, de discurso. Bien ha conocido la mente humana que un cuerpo, para ser bello, requiere más una proporción que otra; pero por cuál razón entonces una es buena y la otra mala, ese juicio le pertenece por entero a esa potencia unida con los sentimientos, la que discierne sin discurso. De donde diremos con corrección que la boca, por ejemplo, debe tener tanta amplitud de ángulos, de apertura y de grosor de labios suavemente expuestos hacia fuera, para corresponder con medida y proporción a la nariz, a las mejillas, a los ojos, a la frente; y que por ello Lucrecia

tiene una boca bella y Camila, fea. Pero para que luego, hecha más de un modo que de otro, sea de gusto, el sentimiento sigue siendo su juez, entendido en la manera que nosotros declaramos; y sería locura, empero, buscarle otra razón.²²

Esta caracterización, por así decirlo, en negativo del gusto como “saber que no se sabe” es perfectamente evidente en la definición leibniziana del gusto (“el gusto, a diferencia de la inteligencia, consiste en las percepciones confusas de las cuales no se podría dar suficiente razón. Se trata de algo similar al instinto”) y en su observación de que los pintores y los artistas, que juzgan bastante bien las obras de arte, no pueden, sin embargo, dar cuenta de sus juicios si no remiten a un *no sé qué* (“Veamos que los pintores y los otros artífices —escribe Leibniz en el *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* de 1684— saben bien qué ha sido hecho con rectitud o malamente, pero con frecuencia no pueden dar razón de su juicio y dicen a quien los interroga que en aquello que no les place falta un *no sé qué* [*nescio quid*]”).

Es sin embargo precisamente este sentido vacío el que, en el curso del siglo XVIII, adquiere una posición cada vez más central en el debate intelectual. Si se

escoge como muestra ejemplar de la vasta tratadística del siglo XVIII sobre el gusto el artículo inconcluso que Montesquieu había escrito para la *Encyclopédie*, se ve que Montesquieu capta con su habitual perspicacia las dos características esenciales de este otro saber: “El gusto natural —escribe por una parte— no es una ciencia teórica; es la aplicación pronta y exquisita de reglas que ni siquiera se conocen”.²³ El gusto —afirma por otra parte— no es sino la prerrogativa de descubrir, con fineza y prontitud, la medida del placer que toda cosa debe darle a los hombres”.²⁴ En varias ocasiones insiste Montesquieu acerca de estas características que hacen del gusto algo así como el conocimiento del placer y el placer del conocimiento; y, en un pasaje significativo, aludiendo al carácter arbitrario de la constitución del hombre (“Nuestro modo de ser es del todo arbitrario; podríamos haber sido hechos así como somos o bien de una forma diferente: si hubiéramos sido hechos de una forma diferente, habríamos sentido de una forma diferente”)²⁵ sugiere que, si el alma no estuviese unida al cuerpo, el conocimiento y el placer no habrían sido divididos: “Si nuestra alma no hubiese estado unida al cuerpo, igualmente conocería; pero es probable que eso que conocería le complacería: por el contrario, nos complace casi sólo aquello que no conocemos”.²⁶

En esta perspectiva, el gusto aparece como un sentido supernumerario, que no puede hallar lugar en la partición metafísica entre sensible e inteligible, pero cuyo exceso define el estatus particular del conocimiento humano. Por esto los filósofos que intentan describir el gusto llegan a encontrarse en la situación del viajante imaginario de la *Histoire comique des Etats et Empires de la Lune* (1649)²⁷ de Cyrano de Bergerac, al cual un habitante de la Luna busca explicarle lo que percibe a través de sus sentidos:

En el Universo hay tal vez un millón de cosas que, para ser conocidas, requerirían que tuviéramos un millón de órganos diferentes entre sí [...] si quisiera explicaros lo que percibo con los sentidos que os faltan, os lo representaréis como algo que puede ser oído, visto, tocado, olido o saboreado y, no obstante, no es nada de eso.

Un sentido así, faltante (o supernumerario), es el gusto, que no puede ser descripto a no ser por medio de metáforas; auténtico sentido antimetafísico, que permite aquello que, por definición, es imposible: el conocimiento de la apariencia sensible (de lo bello en cuanto “eso que es lo más aparente”) como verdadera, y la percepción de la verdad como apariencia y placer.

Si ahora se examina la otra cara de este sentido supernumerario, es decir, lo bello que constituye su objeto, se advierte que, en la tratadística de los siglos XVII y XVIII, este se constituye, en perfecta simetría con el concepto de gusto, como un significante excesivo, que ningún sentido puede percibir adecuadamente ni conocimiento alguno completar. La teoría del *no sé qué*, que ya a partir de la segunda mitad del siglo XVII domina el debate sobre lo bello, constituye, desde este punto de vista, el punto donde convergen la doctrina de lo bello y la doctrina del gusto.

En muchas producciones no sólo de la naturaleza —escribe el padre Feijoo en su *El no sé qué* (1733)—, sino también del arte, y tal vez del arte más que de la naturaleza, los hombres encuentran, además de aquellas perfecciones que son objeto de su comprensión racional, otro género de misteriosa excelencia que, atrayendo al gusto, atormenta al intelecto. Los sentidos lo palpan, pero la razón no puede disiparlo, no se encuentran ni palabras ni conceptos que correspondan a su idea, y nos apartamos de la dificultad diciendo que hay un *no sé qué* que complace, que enamora, que encanta, sin que sea posible encontrar una explicación más clara a este misterio natural.²⁸

Y Montesquieu, conectando el “no sé qué”, como *charme invisible* [encanto invisible], a la sorpresa (“En ocasiones, en las personas o en las cosas hay un atractivo invisible, una gracia natural que nadie ha sabido definir, y que se ha dado en llamar “un no sé qué”. Me parece que es un efecto basado principalmente en la sorpresa”),²⁹ concluye implícitamente identificando la belleza y el placer que de ella deriva con la pura y simple percepción de una inadecuación entre el conocimiento y su objeto. Puesto que, según la formulación del tratado *Les passions de l'âme* (1649) de Descartes, el asombro, definido como la primera de las pasiones, no es sino una pasión vacía, que no tiene más contenido que la percepción de un distanciamiento y de una diferencia entre el objeto y nuestra conciencia:

Cuando al ver por primera vez un objeto nos sorprendemos o lo juzgamos nuevo, o muy distinto de cuanto conocíamos con anterioridad, o de aquello que suponíamos debía ser, entonces nos provoca asombro y estupefacción; y dado que eso puede suceder antes de que en absoluto nos demos cuenta de si nos conviene o no, el asombro me parece la primera de todas las pasiones: y no tiene opuesto, porque si el objeto que se nos presenta no tiene en sí nada que nos sorprenda,

de ninguna manera nos turba, y lo consideramos sin apasionamiento.³⁰

En esta perspectiva, lo bello, como objeto del gusto, termina asemejándose cada vez más al objeto de la sorpresa, que Descartes, con una significativa expresión, definía justamente como *cause libre* [encanto invisible]: un objeto vacío, un puro significante que ningún significado ha todavía completado.

En el artículo sobre lo bello que Diderot escribió para la *Encyclopédie*, la depuración y el vaciamiento de la idea de belleza de todo posible contenido es llevada al extremo. Diderot, en efecto, define lo bello como “todo lo que contiene en sí mismo el poder de suscitar en mi mente la idea de relaciones”.³¹ Esta idea de relación no remite, sin embargo, a ningún contenido o significado preciso (“Cuando digo: todo lo que suscita en nosotros la idea de relaciones, no quiero decir que, para definir como bello a un ser, sea necesario valorar exactamente el tipo de relaciones que en él subsisten”)³² ni recuerda en modo alguno la idea de proporción de la estética clásica: esta no es sino la pura idea de relación en sí y por sí, la pura remisión de una cosa a otra; en otras palabras, su carácter *significante, independientemente de cualquier*

significado concreto, que Diderot puede, no por acaso, ejemplificar con las relaciones de parentesco, esto es, con algo que introduce al individuo en una serie de relaciones significantes puramente formales.

La relación en general es una operación mental que considera ya sea a un ser, ya sea una cualidad, en cuanto este ser, o esta cualidad, suponen la existencia de otro ser o de otra cualidad. Por ejemplo: cuando digo que Pedro es un buen padre, considero en él una cualidad que presupone la existencia de alguien más, la del hijo; y así sucede para todas las otras relaciones, cualesquiera que sean.³³

Con un audaz excursus antropológico, Diderot vuelve a llevar el origen de la idea de relación (y por consiguiente de lo bello) al problema del origen y del desarrollo del conocimiento humano en cuanto capacidad de percibir una significación:

Pero tan pronto como el ejercicio de nuestras facultades intelectuales y la necesidad de satisfacer nuestras necesidades con invenciones, máquinas, etc., hubieron producido, en nuestro intelecto, las nociones de orden, relación, proporción, vínculo, conexión, simetría, nos

encontramos rodeados de seres en los cuales las mismas nociones estaban, por así decirlo, repetidas al infinito; no podríamos dar un solo paso en el universo sin que algún fenómeno las reclamase; entraron en nuestras almas en todo instante y desde todas partes.³⁴

Mientras que Diderot definía de este modo lo bello como un significante excedente (y, de manera implícita, el gusto como el sentido de la significación), Rousseau, en el *Essai sur l'origine des langues* (1781), separaba de forma análoga en nuestras sensaciones y percepciones lo que le atañe a la acción física de los objetos sobre los sentidos de su poder en cuanto signos, y atribuía el placer que nos causa lo bello exclusivamente a este segundo aspecto:

Nadie duda de que el hombre es modificado por sus sentidos; pero al no poder distinguir las modificaciones, confundimos sus causas. Atribuimos demasiada o demasiado poca influencia a las sensaciones; y no vemos que a menudo no nos impresionan sólo como sensaciones, sino como signos o imágenes...³⁵

Mientras sólo se consideren los sonidos por la conmoción que provocan en nuestros nervios, no se tendrán en

absoluto los verdaderos principios de la música y de su poder sobre los corazones. Los sonidos, en la melodía, no obran sólo en nosotros como sonidos sino como signos [...] Aquel que quiera, pues, filosofar acerca del poder de las sensaciones, que comience por excluir de las impresiones puramente sensibles a las impresiones intelectuales y morales que recibimos por vía de los sentidos, pero de los cuales no son más que sus causas ocasionales [...] Los colores y los sonidos pueden mucho como representaciones y signos, pero poco como simples objetos de los sentidos.³⁶

En su formulación más radical, la reflexión del siglo XVIII en torno a lo bello y al gusto culmina así en la remisión a un *saber*, del cual no puede darse razón porque se sustenta en un puro significante (*Unbezeichnung*, “ausencia de significado”, definirá Winckelmann a la belleza), y a un *placer* que permite juzgar, porque se sustenta no en una realidad sustancial, sino en eso que en el objeto es pura significación.

4. El conocimiento excedente

Es en la *Kritik der Urteilskraft* (1790) de Kant donde la concepción de lo bello como significante excedente y del gusto como saber/placer de este significante encuentra su expresión más rigurosa. Desde las primeras páginas Kant define, en efecto, el placer estético como un exceso de la representación sobre el conocimiento:

Mas ese elemento subjetivo de una representación que no puede ser elemento de conocimiento es el placer o el displacer unido a la representación misma: puesto que con uno o con el otro nada conozco del objeto representado [...] Cuando el placer se halla ligado a la simple aprehensión [*apprehensio*] de la forma de un objeto de la intuición, sin referencia de la aprehensión a un concepto en vista de un conocimiento determinado, la representación no refiere al objeto, sino únicamente al sujeto; y el placer no puede expresar más que la conformidad

del objeto con las facultades cognoscitivas que están en juego en el Juicio reflexivo, y en cuanto lo están, y por lo tanto sólo una finalidad subjetiva formal del objeto [...] Se juzga pues la forma del objeto (no el elemento material de su representación, considerada como sensación) en la simple reflexión sobre ella –sin ninguna mira a un concepto que de él se pudiera obtener– como el fundamento de un placer por la representación de un objeto tal; y este placer está también conectado necesariamente con esa representación, y por lo tanto no sólo para el sujeto que aprehende esta forma, sino en general para todo sujeto que juzgue. El objeto entonces se llama bello, y la facultad de juzgar mediante tal placer (y, por consecuencia, universalmente) se llama gusto.³⁷

La perspectiva de la estética tradicional, que ve en el gusto una forma de conocimiento junto al conocimiento lógico, con frecuencia ha impedido ver aquello que también Kant afirma aquí con absoluta claridad: que lo bello es un excedente de la representación por sobre el conocimiento y que es precisamente este excedente lo que se presenta como placer. Por este motivo, en su tripartición de las facultades del alma (“Todas las facultades o capacidades del alma pueden ser, en efecto, reducidas a estas tres, y que a su vez no

cabe derivar de un fundamento común: la facultad de conocer, el sentimiento de placer y de displacer y la facultad de desear”,³⁸ Kant no consigue asignar a los juicios del gusto un lugar preciso, pero afirma que ellos “revelan una inmediata relación de la facultad de conocer con el sentimiento de placer o displacer” y que, más aún, “esta relación es justamente lo que hay de enigmático en el principio de la facultad del juicio”.³⁹ El juicio del gusto es, en otras palabras, un excedente del saber, que no conoce (un “juicio con el cual nada se conoce”), pero se presenta como placer, y un excedente del placer que no goza (“La comunicabilidad universal de un placer –escribe Kant– ya implica en su concepto que el placer mismo no debe ser precisamente goce”),⁴⁰ pero se presenta como saber. No obstante, justamente por esta situación fundamentalmente híbrida, el juicio del gusto es el término medio que “produce el pasaje desde la pura facultad de conocer, es decir, desde el dominio de los conceptos de la naturaleza hacia el dominio de los conceptos de la libertad; de igual modo que, en el uso lógico, hace posible el pasaje desde el intelecto hacia la razón”.⁴¹ A esta condición híbrida del gusto le corresponden exactamente tanto la imposibilidad, para Kant, de definir lo bello si no a través de una serie de determinaciones puramente

negativas (*placer sin interés; universalidad sin concepto; finalidad sin propósito*) cuanto aquella de resolver de manera convincente la antinomia del gusto, que, en la segunda sección de la *Kritik der Urteilkraft*, había formulado de este modo:

1. Tesis: El juicio de gusto no se funda en conceptos pues, de lo contrario, podría ser objeto de disputas.
2. Antítesis: El juicio de gusto se funda en conceptos pues, de lo contrario, ni siquiera podría ser discutido, cualquiera que fuese la diversidad de los juicios (no podría pretenderse la necesaria aprobación de los demás).⁴²

Que el intento de resolver esta antinomia poniendo como fundamento del juicio estético un “concepto con el cual nada se conoce” no es satisfactorio queda demostrado por el hecho de que el propio Kant se encontró forzado a referir a un fundamento suprasensible y a admitir, finalmente, que las fuentes del juicio del gusto permanecen desconocidas para nosotros:

Toda contradicción desaparece cuando digo: el juicio de gusto se funda en un concepto (de un fundamento en general de la finalidad subjetiva de la naturaleza respecto del juicio), en un concepto a través del cual, es cierto,

nada puede conocerse y probarse en relación con el objeto, porque el concepto es en sí indeterminable e inútil para el conocimiento; que, empero, le da al juicio validez para todos (quedando en cada quien el juicio singular, inmediatamente concomitante a la intuición); porque, tal vez, el principio determinante del juicio reside en el concepto de lo que puede ser considerado como el sustrato suprasensible de la humanidad [...] Sólo se puede mostrar el principio subjetivo, o sea, la idea indeterminada de lo suprasensible en nosotros, como la única clave para explicar esta facultad que poseemos y cuyas fuentes permanecen desconocidas para nosotros mismos; sin embargo no es posible hacerla comprensible de otro modo.⁴³

Kant precisa, un poco más adelante, el carácter de esta idea estética definiéndola una vez más como una imagen excedente, una representación que no puede ser salvada en los conceptos, así como las constelaciones recamadas en el cielo no podían ser salvadas en la *epistémē* [saber] platónica:

Así como, en una idea de la razón, la imaginación con sus intuiciones no alcanza el concepto dado, del mismo modo en una idea estética el intelecto, con sus

conceptos, nunca alcanza toda la íntima intuición de la imaginación, que esta une a una representación dada. Ahora bien, como reducir a conceptos una representación de la imaginación se llama exponerla, la idea estética puede llamarse una representación inexponible de la imaginación (en su libre juego).⁴⁴

En estas palabras de Kant todavía se halla presente en todo su carácter enigmático la original fundación platónica de la idea a través de la diferencia-unidad de belleza y verdad. Como la idea platónica, también la idea estética kantiana está por entero contenida en el juego entre una posibilidad y una imposibilidad de ver (de imaginar), entre una posibilidad y una imposibilidad de conocer. La idea es un concepto que no puede exhibirse o una imagen que no puede exponerse. El excedente de la imaginación por sobre el intelecto funda la belleza (la idea estética), así como el excedente del concepto por sobre la imagen funda el dominio de lo suprasensible (la idea de la razón).

Por esto, al final de la sección segunda de la primera parte de la *Kritik der Urteilkraft*, lo bello se presenta como "símbolo de la moralidad" y el juicio de gusto remite "a algo que está en el sujeto mismo y fuera de él, algo que no es la naturaleza ni la libertad, aunque

está unido con el principio de esta última, es decir, con lo suprasensible, en el cual la facultad teórica y la facultad práctica se unen en una manera común a todos, pero desconocida”.⁴⁵ En esta remisión del gusto a lo suprasensible, se realiza una vez más el proyecto platónico de “salvar los fenómenos”.

No obstante, a diferencia de la estética, que en esos mismos años se estaba constituyendo como *scientia cognitionis sensitivae* [ciencia del conocimiento sensitivo], el estatus de la idea kantiana excluye (como ya sucedía en Platón) que pueda haber una ciencia de lo bello:

No existe una ciencia de lo bello, sino sólo una crítica de este; tampoco bellas ciencias, sino sólo bellas artes. De hecho, si existiera una ciencia de lo bello, en ella debería decidirse científicamente, esto es, con argumentos, si una cosa debe ser considerada bella o no; así el juicio sobre la belleza, al pertenecer a la ciencia, no sería en modo alguno un juicio del gusto. En lo que concierne a las bellas ciencias, es un sinsentido una ciencia que, en cuanto tal, deba ser bella. Porque si le pidiéramos, en su condición de ciencia, una respuesta con principios y demostraciones, nos la daría con sentencias de buen gusto (*bon mots*).⁴⁶

5. Más allá del sujeto del saber

En las páginas precedentes, el concepto de gusto ha sido examinado como la cifra en la que la cultura occidental ha fijado el ideal de un saber que se presenta como el conocimiento más pleno en el instante mismo en el cual se subraya su imposibilidad. Un saber semejante, en el cual vendría a suturarse la escisión metafísica entre sensible e inteligible, es, en efecto, un saber que el sujeto propiamente no sabe, porque no puede dar razón de él, un sentido que falta o que es excesivo, que se sitúa en la interferencia de conocimiento y placer (de aquí su designación metafórica con el nombre del sentido más opaco), cuya falta o cuyo exceso sin embargo definen de modo esencial el estatus de la ciencia (entendida como saber que se sabe, del cual se puede dar razón y que puede por ese motivo ser aprendido y transmitido) y el estatus del placer (entendido como un tener sobre el cual no puede fundarse un saber).

El objeto y el fundamento de este saber que el sujeto no sabe es designado como belleza, es decir, como algo que, según la concepción platónica, se da a la vista [*tò kállos*], “lo bello”, es la cosa más aparente [*ekphanéstaton*], pero de lo cual no es posible la ciencia, sino sólo el amor; y era antes bien precisamente la experiencia de esta imposibilidad de aprehender el objeto de la visión como tal (de “salvar el fenómeno”) lo que había llevado a Platón a configurar la idea del conocimiento no como un “saber” en sentido etimológico (una *sophía*), sino como un deseo de saber (una *philo-sophía*). Que exista la belleza, que haya un excedente del fenómeno por sobre la ciencia equivale a decir: hay un saber que el sujeto no sabe, pero que sólo puede desear o hay un sujeto del deseo (un *philósophos*), pero no un sujeto del conocimiento (un *sophós*). Toda la teoría del Eros en Platón se dirige justamente a hacer que se comuniquen estos dos sujetos divididos.

Por este motivo, Platón podía con razón asimilar el saber de amor a la adivinación, la cual presuponía un saber oculto en los signos, que no puede ser sabido, sino únicamente reconocido: “esto significa aquello” (conforme a todo lo que los más antiguos textos adivinatorios enuncian en el puro vínculo

gramatical entre una prótasis y una apódosis: “si... entonces...”), sin que haya sujeto alguno de este saber, ni otro significado que el reconocimiento de que “hay un significante”, “hay significación”. Lo que el adivinador sabe es, precisamente, que existe un saber que él no sabe (de aquí la asimilación a la *manía* y a la posesión); y es este saber que Sócrates parafraseará identificando con un “no-saber” el contenido de su propio saber y colocando en un *daímon*, es decir, en un “otro” por excelencia, el sujeto del saber que él profiere (en el *Crátilo*, la palabra *daímon* es asimilada a *daémon*, “aquel que sabe”). La pregunta última a la que lo bello (y el gusto como “saber de lo bello”) remite es, entonces, una pregunta sobre el sujeto del saber: ¿quién es el sujeto del saber? ¿Quién sabe?

Nos ha sucedido varias veces, a lo largo de este estudio, que al explicitar ideas ya formuladas por los teóricos de lo bello y del gusto de los siglos XVII y XVIII (en particular, por Diderot), empleamos la expresión “significante excedente”. Esta expresión proviene de una teoría del conocimiento elaborada en el campo de la antropología, pero cuya relevancia para una reflexión sobre la estética no se le escapó al propio autor: tenemos la intención de referirnos a la teoría de la significación que Lévi-Strauss desarrolla

a propósito del concepto de *mana* en su *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss* (1950).

Como es conocido, Lévi-Strauss postula una relación de inadecuación fundamental entre la significación y el conocimiento, que se traduce en un irreducible excedente del significante respecto del significado, cuya causa se inscribe en el origen mismo del hombre en cuanto *Homo sapiens*:

Las cosas [no han podido ponerse a significar] progresivamente. Después de una transformación, cuyo estudio no corresponde a las ciencias sociales, sino a la biología y a la psicología, se efectuó un pasaje, de un estadio en el que nada tenía sentido a otro, en el que todo lo tenía. Ahora bien, esta observación, en apariencia banal, es importante porque este cambio radical no tiene contrapartida en el campo del conocimiento, el cual, por el contrario, es sometido a una elaboración lenta y progresiva. En otras palabras, en el momento en que el Universo entero, de una sola vez, se vuelve *significativo*, no por ello es mejor *conocido*, aunque sí es cierto que la aparición del lenguaje debía precipitar el ritmo del desarrollo del conocimiento. Por lo tanto, existe, en la historia del espíritu humano, una oposición fundamental entre el simbolismo, que ofrece un carácter de

discontinuidad, y el conocimiento, marcado por la continuidad. ¿Qué resulta de esto? Que las dos categorías, la del significante y la del significado, se construyeron simultánea y solidariamente como dos bloques complementarios, mientras que el conocimiento, entendiendo como tal el proceso intelectual que permite identificar, unos respecto de otros, determinados aspectos del significante y determinados aspectos del significado—incluso podría decirse que permite elegir, dentro el conjunto del significante y dentro del conjunto del significado, las partes que presentan entre ellas la relación más satisfactoria de conveniencia mutua— sólo se puso en marcha muy lentamente. Todo ocurrió como si la humanidad hubiera adquirido, de un solo golpe, un inmenso dominio y su plan detallado, junto con el conocimiento de su relación recíproca, pero hubiera empleado millones de años para aprender qué símbolos determinados del plan representaban los diferentes aspectos de ese dominio. El Universo ha tenido un significado mucho antes de que se comenzara a saber qué significaba; eso va de suyo. Sin embargo, del análisis precedente resulta también que ha significado, desde el inicio, todo lo que la humanidad puede esperar conocer. Lo que se llama progreso del espíritu humano, y, en todo caso, el progreso del saber científico, no ha podido ni podrá jamás consistir en

otra cosa que en rectificar las divisiones, en proceder a reagrupamientos, en definir pertenencias y en descubrir recursos nuevos, en el seno de una totalidad cerrada que se complementa a sí misma.

[...] Podemos, pues, esperar que la relación entre simbolismo y conocimiento conserve unos caracteres comunes en las sociedades no industrializadas y en las nuestras, aunque con énfasis distintos. No se excava un foso entre unas y otras, reconociendo que el trabajo de equiparación del significante respecto del significado se ha llevado a cabo de forma más metódica y rigurosa a partir del nacimiento y dentro de los límites de expansión de la ciencia moderna. Sin embargo, por todas partes y constantemente todavía entre nosotros (y, sin duda, durante mucho tiempo) se ha mantenido una situación fundamental que depende de la condición humana, a saber: que el hombre dispone desde sus orígenes de una integralidad de significante, que lo pone en grandes dificultades cuando debe asignarlo a un significado, dado como tal, sin ser, por esto, conocido. Entre ambos hay siempre una inadecuación, que sólo el intelecto divino podría eliminar, y que se traduce en la existencia de una superabundancia de significante en relación con los significados sobre los que la inadecuación puede recaer. En su esfuerzo por comprender el mundo, el hombre

constantemente dispone, por lo tanto, de un excedente de significaciones (que reparte entre las cosas, según ciertas leyes del pensamiento simbólico, cuyo estudio está reservado a los etnógrafos y a los lingüistas). Este reparto de una porción suplementaria —si es válido expresarse así—, es absolutamente necesario para que, en su conjunto, el significante disponible y el significado individualizado permanezcan en una relación de complementariedad, que es la condición misma del ejercicio del pensamiento simbólico.

Nuestra opinión es que las nociones de tipo *mana*, por muy diversas que puedan ser, considerándolas en su función más general (que, como hemos visto, no desaparece en nuestra mentalidad y en nuestra forma de sociedad), representan con exactitud ese *significante fluctuante*, que constituye la servidumbre de todo pensamiento acabado (pero también la garantía de cualquier arte, poesía o invención mítica o estética), si bien el conocimiento científico es capaz, si no precisamente de detenerlo, sí al menos de disciplinarlo en parte.⁴⁷

Podemos, a estas alturas, extender las consideraciones de Lévi-Strauss a todo el estatus del saber en la cultura occidental, desde el mundo antiguo hasta nuestros días. Si se retoma así, en esta perspectiva, lo

que Platón, al final del libro VII de la *República*, afirma a propósito de la astronomía en cuanto *epistémē* [saber] (y esto es, como se ha visto, que no puede agotar en su explicación los fenómenos visibles en cuanto tales —las bellas constelaciones recamadas en el cielo—, sino que debe, en cambio, buscar las relaciones numéricas invisibles que ellos presuponen), entonces puede decirse que la ciencia antigua deja necesariamente libre en los fenómenos lo que en ellos era pura apariencia (es decir, puro significante), abriendo junto a sí un espacio que podía ser ocupado sin contradicción por las ciencias adivinatorias.

El ejemplo de la astronomía y de la astrología (que conviven de forma tan pacífica en la antigüedad) es esclarecedor: en efecto, la primera se limita a explicar los movimientos de las estrellas y sus posiciones recíprocas, de modo que fuera posible “salvar las apariencias” en el sentido que Simplicio le da a esta expresión, pero sin dar razón, como tales, de las bellas figuras que la estrellas dibujan en el cielo. El fenómeno “salvado” por la ciencia deja por lo tanto inevitablemente un resto libre, un puro significante que la astrología puede tomar como propio soporte y tratar como un suplemento de significación para distribuir a su arbitrio.

De este modo, hay en el mundo antiguo dos especies de saber: un saber que se sabe, es decir, las ciencias en el sentido moderno, que se fundan en la adecuación del significante y del significado, y el saber que no se sabe, las ciencias adivinatorias (y las varias formas de *manía* enumeradas por Platón), que se fundan, por el contrario, en el significante excedente. Retomando la distinción entre *semiótico* y *semántico* que formuló Benveniste como la “doble significación” inherente al lenguaje humano, podría definirse el primero como saber de lo semántico —que tiene un sujeto y del cual se puede dar razón— y el segundo como un saber de lo semiótico —que no tiene sujeto y que sólo se puede reconocer—. Entre estos dos saberes, Platón coloca a la filosofía que, por una parte, como *manía*, se emparenta con la adivinación, pero, por la otra, percibiendo el fenómeno como belleza, no se limita a realizar una distribución del significante excedente, sino que lo salva, gracias a la mediación de Eros, en la idea.

A partir del siglo XVII, la ciencia moderna amplía su propio territorio a expensas de las ciencias adivinatorias, que son excluidas del conocimiento. El sujeto de la ciencia se plantea como único sujeto del conocimiento, negando la posibilidad de un saber sin sujeto. No obstante, el ocaso de las ciencias

adivinatorias tradicionales no marca en modo alguno la desaparición del saber que no se sabe: la creciente difusión del debate en torno al *no sé qué* y al gusto a partir del siglo XVII y la progresiva consolidación de la estética durante todo el siglo XIX muestran antes bien que la ciencia no puede colmar ni reducir el significante excedente. Si la estética —como saber del significante excedente (lo bello)— desde este punto de vista sólo es un sucedáneo de la adivinación, ella no es, sin embargo, el único saber que, en la época moderna, sucede al eclipse de las ciencias adivinatorias. En efecto, en el curso del siglo XIX también las disciplinas filológicas toman conciencia de su propia especificidad respecto de las ciencias de la naturaleza, fundando de forma explícita su saber y su método en un círculo hermenéutico de tipo adivinatorio (lo que significa, si se reflexiona correctamente, que la pregunta sobre “¿quién sabe?” en la lectura y en la interpretación de un texto —si el intérprete, el autor, o el propio texto— no es una pregunta a la que se pueda responder con facilidad).

Otra ciencia —cuyo proceso de formación coincide cronológicamente con el de la ciencia de lo bello y que, a partir del siglo XVIII, va adquiriendo una importancia cada vez mayor en el sistema del saber—

revela, en esta perspectiva, una inesperada afinidad con la estética, si es cierto, como se ha visto, que el gusto no era solamente un saber que no sabe sino además un placer que no goza, pero que juzga y mide. Nos referimos a la economía política. Ya que así como la estética tiene por objeto el saber que no se sabe, de igual forma la economía política tiene por objeto el placer que no se goza. Si esta comienza, en efecto, con la identificación como ámbito propio de aquel “placer interesado” que Kant excluía rigurosamente de los confines de lo bello, ¿no consistió, en cambio, la enseñanza de Marx en demostrar (colocando en el centro de su análisis, en el capítulo I de *Das Kapital* [1867], a la forma-valor y el carácter de fetiche de la mercancía) que, en realidad, se funda no tanto en el valor de uso (en lo útil, en el placer gozado) cuanto en el valor de cambio, es decir, en aquello que en el objeto no puede ser gozado ni aprehendido: en el placer, precisamente, que no se tiene? Como había intuido Simmel, definiendo el dinero (con una expresión que recuerda particularmente la definición de lo bello de Diderot) como “pura relación sin contenido”, la forma-valor, como el *mana* de Lévi-Strauss, es un valor simbólico cero, un puro significante que indica simplemente la necesidad de un contenido simbólico

suplementario y de un placer suplementario, cuyo cálculo constituye el objeto de las ciencias económicas.

La observación de Mallarmé (1897), según la cual la estética y la economía política son las dos únicas vías abiertas a la investigación mental, contiene, por consiguiente, algo más que el señalamiento de una analogía superficial: estética y economía política, *Homo æstheticus* y *Homo œconomicus*, son, en un cierto sentido, las dos mitades, las dos fracciones (el saber que no se sabe y el placer que no se goza) que el gusto había intentado por última vez mantener unidas en la experiencia de un saber que goza y de un placer que sabe, antes de que la explosión y la liberación de estos contribuyesen a poner en movimiento aquellos gigantescos fenómenos de transformación que caracterizan de manera tan esencial a la sociedad moderna.

En las postrimerías del siglo XIX, otra ciencia viene a ocupar el campo que las ciencias adivinatorias dejan libre, una ciencia que —en cuanto define el propio ámbito con el término “inconsciente”— se funda desde el principio en la asunción de que existe un saber que no se sabe, pero que se revela en símbolos y en significantes. Como escribió quien llevó a las más extremas y rigurosas consecuencias cuanto estaba implícito en la original pertenencia del psicoanálisis al saber

semiótico, “el análisis ha venido a anunciar que hay un saber que no se sabe, un saber que se sustenta en el significante como tal [...] El inconsciente es el testimonio de un saber en cuanto huye al ser hablante”.⁴⁸

Si el psicoanálisis revela, en esta perspectiva, una esencial proximidad con la estética (es ciertamente una prueba de esta proximidad el hecho de que el concepto de inconsciente aparezca por primera vez en Leibniz en los límites de aquella *cognitio sensitiva confusa* [conocimiento sensitivo confuso] que la estética definirá como territorio propio), no menos esencial es, sin embargo, su relación con la economía política. Puesto que el *Es* (un pronombre de tercera persona, es decir, un no-sujeto, dicen los lingüistas), que el psicoanálisis plantea como sujeto del saber que no se sabe, es también el sujeto de un placer que no se goza. Al reconocer el inconsciente como lugar de la economía del placer, el psicoanálisis se sitúa en el límite entre la estética y la economía política, entre el saber que no se sabe y el placer que no se goza, y tiende a conjugarlos en un proyecto unitario. (La idea de “una estética guiada desde el punto de vista económico”, que Freud formula en el capítulo II de *Jenseits des Lustprinzips* [1920], es, desde esta óptica, ciertamente significativa).

De esta manera, por caminos distintos, la cultura moderna, en la misma medida en que asistía a una consolidación sin precedentes de las ciencias de la naturaleza asistía también a la constitución y al reforzamiento de nuevas ciencias de lo semiótico que tomaban como objeto al saber que no se sabe y al placer que no se goza. El área del significante excedente no sólo no se reduce, sino que, en un cierto sentido, se amplía, como si, cuanto más avanzara la ciencia en su intento de “salvar las apariencias”, tanto mayor fuera el resto de significante excedente (la cantidad de saber que no se sabe) que debe ser tomado a su cargo por las ciencias adivinatorias. Ciencias de lo semiótico y ciencias de lo semántico, adivinación y ciencia aparecen así estrechamente ligadas en una relación de complementariedad, en la cual unas garantizan la posibilidad y el funcionamiento de las otras.

La fractura entre significación y conocimiento, entre semiótico y semántico no es, en efecto, algo que se ha producido de una vez y para siempre fuera del hombre, sino que es una fractura del propio sujeto del saber, del hombre en su condición de *Homo sapiens*. Ya que, como ser hablante y cognoscente, el hombre se mantiene al mismo tiempo en la significación y en el conocimiento, su saber se encuentra necesariamente

escindido y el problema de quién conoce en el conocimiento (el problema del sujeto del saber) sigue siendo la cuestión fundamental de toda teoría del conocer. Mientras que pertenece a la más profunda intención de la filosofía antigua (como también a aquella de la *Ethica* de Spinoza) el argumento que coloca en la Idea (o en Dios) el principio del conocimiento, la filosofía y la ciencia modernas, a partir de Descartes, en cambio han intentado garantizar la unidad del conocer a través de la ficción de un *ego cogito* [yo pienso], de un *Yo*, que, como pura autoconciencia, se afirma como sujeto único del saber. Es justamente este sujeto del saber el que ha venido a cuestionar el más reciente desarrollo de las ciencias humanas. Tanto el psicoanálisis —colocando un *Es* como el sujeto del saber que no se sabe— como el estructuralismo —instituyendo en la estructura un saber inconsciente categorial sin referencia a un sujeto pensante— y la lingüística —identificando en los fonemas un saber independiente del sujeto hablante—, apuntan resueltamente a un Otro como sujeto del conocimiento. En este punto, el problema se vuelve el del pasaje entre este saber que se sabe y el saber que no se sabe, entre el saber del Otro y el saber del sujeto. No obstante, así como Benveniste ha mostrado que, en el lenguaje, semiótico y semántico

representan dos mundos cerrados, entre los cuales no hay pasaje, del mismo modo entre el saber del Otro y el saber del sujeto hay un hiato que no se ve cómo puede ser colmado. El programa freudiano, según el cual “donde era el *Es*, debo ser”, no es algo que pueda ser concretado, si es verdad que el Yo y el Otro son, en realidad, necesariamente complementarios.

Por esta razón, no es sorprendente que el hombre moderno cada vez menos llegue a dominar un saber y un placer que, en creciente medida, no le pertenecen. Entre el saber del sujeto y el saber sin sujeto, entre el Yo y el Otro, se abre un abismo, que la técnica y la economía en vano intentan colmar.

De aquí también la imposibilidad, para la semiología, de constituirse como ciencia general del signo, es decir, como un saber basado en la unidad del significante y del significado. Para constituirse como tal, debería, en efecto, reducir el excedente del significante y suturar aquella escisión entre saber de lo semiótico y saber de lo semántico, entre saber que no se sabe y saber que se sabe, que está inscrita en la noción misma de signo en la cual la semiología se funda. Por este motivo, el caso –tan embarazoso para los lingüistas– de los estudios de Saussure sobre versos saturninos puede ser visto como un paradigma del

destino de la semiología:⁴⁹ dado que el semiólogo, una vez reconocido que hay en los significantes un saber que no se sabe y que se revela en los anagramas, no puede sino procurar atribuirle un sujeto que jamás podrá ser encontrado por la simple razón de que nunca existió. Un saber que no fuera saber de lo semiótico ni saber de lo semántico —o que fuese ambos al mismo tiempo— no podría situarse más que en aquella fractura entre el significante y el significado que hasta ahora la semiología ha apartado y ocultado.

Tal vez ahora se vuelva visible el sentido del proyecto griego de una filo-sofía, de un amor del saber y de un saber del amor, que no es ni saber del significante ni saber del significado, ni adivinación ni ciencia, ni conocimiento ni placer, y de la cual el concepto de gusto constituye su extrema, tardía encarnación. Porque sólo un saber que ya no perteneciera al sujeto ni al Otro, pero que se situara en la fractura que los divide, podría decir que de veras ha “salvado los fenómenos” en su puro aparecer, sin restituirlos al ser y a la verdad invisible, ni abandonarlos, como significante excedente, a la adivinación.

Es este saber, en el que verdad y belleza se comunican, el que, en el auge de la filosofía griega, Platón había fijado en la figura demoníaca de Eros; y es también este

saber el que, en el umbral de la Edad moderna, se les apareció a los poetas del siglo XII como “intelecto de amor” en la figura beatificante de una Mujer (Beatriz) en la cual, finalmente, la ciencia goza y el placer sabe. El mitologema de Eros se inscribe necesariamente en el destino de la filosofía occidental, en cuanto, más allá de la descomposición metafísica del significante y del significado, de la apariencia y del ser, de la adivinación y de la ciencia, alude a una salvación integral de los fenómenos. Saber de amor, filosofía, significa: la belleza debe salvar a la verdad y la verdad debe salvar a la belleza. En esta doble salvación se realiza el conocimiento.

Sólo un placer semejante, en el cual el placer y el conocimiento se unan, estaría de veras a la altura de aquel ideal sapiencial, es decir, gustativo, que un tratado indio de poética, el *Espejo de la composición* (*Sahitya-darpana*) fijó en el concepto de “sabor” (*rasa*):

Surgido con el principio luminoso, sin partes, brillante por propia evidencia, hecho de la unión de la alegría y el conocimiento, libre de todo contacto con una percepción distinta, hermano gemelo del saboreo del *brahmán*, viviente del hálito del asombro sobrenatural, tal es el Sabor que aquellos que poseen la medida del juicio gustan como la propia forma de sí, inseparablemente.⁵⁰

Notas

¹ Este estudio fue originariamente publicado en *Enciclopedia Einaudi*, vol. 6, Turín, Einaudi, 1979.

² Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1118a.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* [1781]; trad. cast.: *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba-Encuentro Grupo Editor, 2008, p. 303.

⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* [1817-1829]; trad. cast.: *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989.

⁵ Hay edición bilingüe (latín-español): "Acerca de las palabras", en *Etimologías*, Madrid, BAC, 2004 [N. de T.].

⁶ Friedrich Nietzsche, *Die vorplatonische Philosophen* [1872-1873]; trad. cast.: *Los filósofos preplatónicos*, Madrid, Trotta, 2003, pp. 253-254.

⁷ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790]; trad. cast.: *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada, 2005.

⁸ Montesquieu, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art* [1755]; trad. cast.: *Ensayo sobre el gusto*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.

⁹ Platón, *Fedro*, 250d. Hay edición castellana: *Fedro*, trad. de Emilio Lledó, Madrid, Gredos, 2005 [N. de T.].

¹⁰ Hay edición castellana: *Banquete*, trad. de Marcos Martínez Hernández, Madrid, Gredos, 2008 [N. de T.].

- ¹¹ Platón, *Banquete*, 202a.
- ¹² *Ibíd.*, 204 a-b.
- ¹³ *Ibíd.*, 211 a-b.
- ¹⁴ Hay edición castellana: *República*, trad. de Antonio Camarero, Buenos Aires, Eudeba, 2007 [N. de T.].
- ¹⁵ Platón, *República*, 529 c-e.
- ¹⁶ Véase Giorgio Agamben, “Idea de la apariencia”, en *Idea de la prosa*, trad. de Rodrigo Molina-Zavallá, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2015, pp. 137-139 [N. de T.].
- ¹⁷ Pierre Duhem, *Sozein ta phainomena: essai sur la notion de théorie physique de Platon à Galilée*, París, Hermann, 1908; nueva edición con introducción de Paul Brouzeng, París, Vrin, 1990, p. 3.
- ¹⁸ Platón, *Banquete*, 204 d.
- ¹⁹ Platón, *Filebo*, 204 e.
- ²⁰ Robert Klein, “‘Giudizio’ et ‘Gusto’ dans la théorie de l’art au Cinquecento”, en *La forme et l’intelligible: écrits sur la Renaissance et l’art moderne*, París, Gallimard, 1970.
- ²¹ Citado en Robert Klein, *ibíd.*
- ²² Lodovico Zuccolo, *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, Venecia, Ginami, 1623, pp. 8-9.
- ²³ Montesquieu, *op. cit.*
- ²⁴ Montesquieu, *op. cit.*
- ²⁵ *Ibíd.*
- ²⁶ *Ibíd.*
- ²⁷ Hay edición castellana: *Historia cómica de los Estados e Imperios del Sol*, Madrid, Espasa, 2005 [N. de T.].
- ²⁸ Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Milán-Palermo-Nápoles, Sandron, 1902;

Bari, Laterza, 1950; trad. cast.: *La estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Málaga, Librería Ágora, 1997, p. 219.

²⁹ Montesquieu, *op. cit.*

³⁰ René Descartes, *Les passions de l'âme*, París, Le Gras, 1649; trad. cast.: *Las pasiones del alma*, Madrid, Tecnos, 2006, p. 436.

³¹ Denis Diderot, "Beau", en *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot..., et quant à la Partie Mathématique, par M. d'Alembert...*, Briasson, David, Le Breton, Durand (eds.), París, 1751-1765, vol. I; trad. it.: *Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, Bari, Laterza, 1968.

³² *Ibíd.*

³³ *Ibíd.*

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* [1781], en *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique, lu par l'auteur à l'Académie des sciences le 22 août 1742 [Traité sur la musique]*, Ginebra, s/e, 1781; trad. cast.: *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba-Encuentro Grupo Editor, 2008, p. 290.

³⁶ Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, pp. 300-303.

³⁷ Immanuel Kant, *op. cit.*

³⁸ Immanuel Kant, *op. cit.*

³⁹ Immanuel Kant, *op. cit.*

⁴⁰ Immanuel Kant, *op. cit.*

⁴¹ Immanuel Kant, *op. cit.*

⁴² Immanuel Kant, *op. cit.*

⁴³ Immanuel Kant, *op. cit.*

⁴⁴ Immanuel Kant, *op. cit.*

⁴⁵ Immanuel Kant, *op. cit.*

⁴⁶ Immanuel Kant, *op. cit.*

⁴⁷ Claude Lévi-Strauss, "Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss", en Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, París, Presses Universitaires de France, 1950; trad. cast.: "Introducción a la obra de Marcel Mauss", en Marcel Mauss, *Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos, 1971, pp. L-LIII.

⁴⁸ Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XX Encore*, París, Seuil, 1975; trad. cast.: *Seminario 20, Aun*, Buenos Aires, Paidós, 1982, p. 88.

⁴⁹ Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue*, París, Seuil, 1978; trad. cast.: *El amor de la lengua*, Madrid, Antonio Machado, 1998.

⁵⁰ René Daumal, *Les pouvoirs de la parole. Essais et notes, II (1935-1943)*, París, Gallimard, 1972; trad. it.: *I poteri della parola*, Milán, Adelphi, 1968, p. 165.

Referencias bibliográficas

Croce, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Milán-Palermo-Nápoles, Sandron, 1902; Bari, Laterza, 1950; trad. cast.: *La estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, trad. de Ángel Vegue i Goldoni, Málaga, Librería Ágora, 1997.

Daumal, René, *Les pouvoirs de la parole. Essais et notes, II (1935-1943)*, París, Gallimard, 1972; trad. it.: *I poteri della parola*, Claudio Rugafiori (ed.), Milán, Adelphi, 1968.

Descartes, René, *Les passions de l'âme*, París, Le Gras, 1649; trad. it.: *Le passioni dell'anima*, en *Opere*, Bari, Laterza, 1967; trad. cast.: *Las pasiones del alma*, trad. de José Antonio Martínez Martínez y Pilar Andrade Boué, Madrid, Tecnos, 2006.

Diderot, Denis, "Beau", en *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot..., et quant à la Partie Mathématique, par M. d'Alembert...*, Briasson, David, Le Breton, Durand (eds.), París, 1751-1765, vol. I; trad. it.: *Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, Bari, Laterza, 1968.

Duhem, Pierre, *Sozein ta phainomena: essai sur la notion de théorie physique de Platon à Galilée*, París, Hermann, 1908; nueva edición con introducción de Paul Brouzeng, París, Vrin, 1990.

Freud, Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips*, Leipzig-Viena-Zúrich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920; trad. it.: *Al di là del principio del piacere*, en *Opere*, Turín, Boringhieri, 1977, vol. IX; trad. cast.: *Más allá del principio del placer* [1979], trad. de José Luis Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 2015.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik* [1817-1829], Berlín, Aufbau-Verlag, 1955; trad. it.: *Lezioni di estetica*, Turín, Einaudi,

1976; trad. cast.: *Lecciones sobre la estética*, trad. de Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989.

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilkraft*, Berlín-Liepāja, Lagarde und Friederich, 1790; trad. it.: *Critica del giudizio*, Bari, Laterza, 1969; trad. cast.: *Crítica del juicio*, trad. de José Rovira Armengol, Buenos Aires, Losada, 2005.

Klein, Robert, 'Giudizio' et 'Gusto' dans la théorie de l'art au Cinquecento", en Robert Klein, *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970; trad. it.: "Giudizio e 'gusto' nella teoria dell'arte nel Cinquecento", en Robert Klein, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Turín, Einaudi, 1975, 373-386; trad. cast.: "Giudizio y gusto en la teoría del arte del Cinquecento", en Robert Klein, *La forma y lo inteligible*, trad. de Inés Ortega Klein, Madrid, Taurus, 1980.

Lacan, Jacques, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XX Encore*, Paris, Seuil, 1975; trad. cast.: *Seminario 20, Aun*, trad. de Diana Rabinovich, Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre, Buenos Aires, Paidós, 1982.

Lévi-Strauss, Claude, "Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss", en Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, París, Presses Universitaires de France, 1950; trad. it.: "Introduzione all'opera di Marcel Mauss", en Marcel Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Turín, Einaudi, 1965; trad. cast.: "Introducción a la obra de Marcel Mauss", en Marcel Mauss, *Sociología y Antropología*, trad. de Teresa Rubio de Martin-Retortillo, Madrid, Tecnos, 1971.

Mallarmé, Stéphane, "Magie", en *Magie, Divagations*, París, Fasquelle, 1897; trad. cast.: *Divagaciones. Seguido de Prosa diversa/Correspondencia*, trad. de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Pontificia Universidad Católica de Perú, 1998.

Marx, Karl, *Das Kapital*, 1, Hamburgo, Meissner, 1867; trad. it.: *Il capitale*, Turín, Einaudi, 1975; trad. cast.: *El capital I*, trad. de Pedro Scaron, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.

Milner, Jean-Claude, *L'amour de la langue*, París, Seuil, 1978; trad. cast.: *El amor de la lengua*, trad. de Armando Sercovich, Madrid, Antonio Machado, 1998.

Montesquieu, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art* [1755]; ahora "Goût", en *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot..., et quant à la Partie Mathématique, par M. d'Alembert...*, Briasson, David, Le Breton, Durand (eds.), París, 1751-1765, vol. V; trad. it.: en *Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, Bari, Laterza, 1968, pp. 733-751; trad. cast.: *Ensayo sobre el gusto*, trad. de Ariel Dilon, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.

Nietzsche, Friedrich, *Die vorplatonische Philosophen* [1872-1873], en *Gesammelte Werke*, vol. IV, Múnich, Musarion Verlag, 1921; trad. cast.: *Los filósofos pre-platónicos*, trad. de Francesc Ballesteros Balbastre, Madrid, Trotta, 2003.

Rousseau, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues* [1781], en *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique, lu par l'auteur à l'Académie des sciences le 22 août 1742 [Traité sur la musique]*, Ginebra, s/e, 1781; trad. cast.: *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, trad. de María Teresa Poyrazian, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba-Encuentro Grupo Editor, 2008.

Zuccolo, Lodovico, *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, Venecia, Ginami, 1623.