

Monumentos y diagramas del deseo

Daniel Link (UNTREF/ UBA)

Yo no sé si es una virtud o un defecto de nuestra lengua (carezco de la arrogancia categorial de Heidegger) pero en el español, que es la tercera lengua de comunicación del mundo, las nociones de *genre* y *gender* se dicen del mismo modo: género. Revisando unos archivos viejos para armar esta presentación, encontré unas frases más referidas al *genre* pero que hoy bien podría asociar al *gender*. Jorge Borges, el escritor a quien no sé muy bien por qué este año estamos festejando, me autoriza a una traslación semejante. En *Historia de la eternidad*, hablando de las Kenningar, señaló que "son, para de alguna manera decirlo, objetos verbales, puros e independientes como un cristal o como un anillo de plata" (382). Mucho, mucho tiempo después, en *Otras inquisiciones* (1952) Borges dijo, esta vez de los textos de Quevedo: "Son (para de alguna manera decirlo) objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata" (666).¹

Me cito, pues, *à la Pierre Menard*: el arte (de vivir: agrego ahora) aparecería allí donde algo (una expectativa, un horizonte de comprensión, una convención de género) se rompe. En los momentos más clásicos del siglo xx, el arte (de vivir) se levantó en contra de modelos puramente reproductivistas de la práctica para proponer una "transgresión" generalizada respecto de todo aquello que sostendría, por lo menos en hipótesis, a un género.

Para Croce, las poéticas genéricas representan el "maggior trionfo d'ell'errore intellettualistico" y el único concepto realmente universal en la estética sería el puro goce de *bellezza*. Los géneros son, por lo tanto, falsos universales y sistemas de constricción ajenos al arte (de vivir)². Del nominalismo de Croce hasta hoy son muchas las posiciones y los problemas suscitados por el género como categoría. Lo que queda claro, en todos los casos, es que el género se sobreimprime al arte (de vivir), sin coincidir con él y este es un rasgo del arte (de vivir) moderno. En "La ley del género", Derrida renuncia a la noción de

¹ Los ejemplos de repeticiones se multiplican. Véanse, para no insistir demasiado, las páginas 247 (*Discusión*) y 386 (*Historia de la eternidad*). El título de un volumen de la Biblioteca de Babel, *Axaxaxas mlo*, es un ejemplo del lenguaje austral de Tlön (435). Etcétera.

² La posición (nominalista) de Croce, aparece glosada por Klaus Hempfer en su *Gattungstheorie* (Munich, 1973) de donde tomamos las citas de Croce.

Leído en el Coloquio Internacional “Los mil pequeños sexos” (Buenos Aires, UNTREF: 14 de julio de 2016)

“pertenencia” y opta por la de “participación”: un texto (el cuerpo como texto, agregaría hoy) participa (alternativamente, esporádicamente) de un(os) género(s).

Estamos acostumbrados, pues, a pensar los géneros, por un lado, y el arte (de vivir), por el otro. Pero es poco lo que se reflexiona, en esos contextos institucionales, sobre los géneros como *instituciones* de la *cultura y del arte* (de vivir). Y nada, podría decirse, es lo que se dice sobre la articulación problemática, pero necesaria, entre arte (de vivir) y géneros. Para que haya “género” (es decir: para que haya cultura industrial) debe haber repetición o, lo que es lo mismo: para que haya “clase” debe haber una cierta recurrencia de ciertas formas que permitan la generalización. Es lógico pues, que toda lógica de géneros corresponda a un momento de repetición. Los géneros organizan la experiencia. Los géneros, en la cultura industrial, organizan la experiencias de las masas, su “vida cotidiana”. La complicidad entre género, texto y cultura, pues, garantiza la *legibilidad de la vida*, pero hay algunos momentos en los que el deseo triunfa más allá del género, de las clases, de la cultura y de la industria de reproducción. Y basta con con incluir esos momentos en una historia de la diagramatología³ para que todo quede claro como el agua.

*

Uno de esos momentos está monumentalizado en una escultura más o menos clásica (y más o menos anónima) que se encuentra en una de las salas que el museo del Louvre dedica a los tesoros de la antigüedad grecolatina (es una copia romana del siglo II de un original griego). Su voluptuosidad está estratégica y deliberadamente disimulada por los curadores del museo: cada vez que voy al museo tengo que buscarlo en otra parte.

³ Para un desarrollo teórico-histórico de la diagramatología, cfr. Link, Daniel. *Suturas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015

Leído en el Coloquio Internacional “Los mil pequeños sexos” (Buenos Aires, UNTREF: 14 de julio de 2016)



Vemos la espalda de un joven (blanco, desnudo, marmóreo) durmiendo sobre una cama infinitamente filigranada. Si damos vuelta alrededor de la escultura, para ver la cara del durmiente, como corresponde, encontramos una máscara más de lo que se entiende por modelo de belleza “clásica”. Sin embargo, poca es la tranquilidad que ese suave dormido nos entrega, porque es inevitable que en el mismo movimiento circular alrededor de ese cuerpo veamos lo que hay de escandaloso más abajo: los pechos (blancos, desnudos, femeninos, marmóreos) que la joven deja ver sin mostrar (porque está dormida y es por, lo tanto, inocente de nuestra mirada perversa). La joven sueña. Lo sabemos porque nuestra voracidad escópica captura su sueño voluptuoso, vuelto materia en su miembro (blanco, desnudo y marmóreo), apenas erecto. Esa escultura ha sido llamada “El Hermafrodita⁴ dormido”, y puede representar bien a esa figura de lo griego (de la precisa sexualidad griega). Pero la perturbación que desencadena en los visitantes al museo, sin embargo, poco tiene de griega: por un lado, ese cuerpo (dormido, blanco, marmóreo)

⁴ El asunto, por supuesto, está en Ovidio (*Met.* IV, 288): Hermafrodito o Hermafrodita (Ἑρμαφρόδιτος) era hijo de Afrodita y de Hermes. Como era un hijo “extramatrimonial”, Afrodita lo abandonó al cuidado de las ninfas en el monte Ida. El niño se convirtió en un joven de gran belleza. Una tarde de calor, Hermafrodito nadaba desnudo en un lago cuando la náyada Salmacis, que vivía en ese lago, se prendó del joven y trató de seducirlo. Pero Hermafrodito no le dio bola. Salmacis lo abrazó fuertemente, lo arrastró al fondo del lago y suplicó a los dioses que permitieran el acoplamiento de sus cuerpos, que Hermafrodito negaba. Atendiendo la patética súplica, los dioses le concedieron el deseo y ambos cuerpos se fusionaron en uno solo, de genitalia doble.

Leído en el Coloquio Internacional "Los mil pequeños sexos" (Buenos Aires, UNTREF: 14 de julio de 2016)

desestabiliza los sistemas por los cuales la belleza clásica suele ser reconocida. Por otro lado, ese cuerpo no es de este mundo, surge en el desorden de la clasificación, que la antigüedad pudo pensar como una naturaleza segunda, como *otra* naturaleza. ¿De dónde, de qué imaginación y de qué imaginario, nos preguntamos, pudo surgir el Hermafrodita (y es el comienzo de nuestro propio devenir griego)? Pero sobre todo, nos preguntamos por el sueño del durmiente: con quién sueña y en qué placeres encuentra su voluptuosidad esa conciencia, ese cuerpo resistente a los esfuerzos clasificatorios de la lengua. Joven, lo es, ¿pero de qué género? Y, sobre todo, ¿hacia dónde se fuga su deseo blanco, mármoleo, dormido?

El segundo momento al que voy a referirme es muy distinto y está muy distante en el tiempo, en los modelos de belleza que evoca (y que rechaza) y en los desórdenes que provoca. En una película estrenada en 1979 una mujer famosa por sus rasgos poco convencionales se desnuda. Es el final de la película y todos estamos cansados de sufrir con ella los horrores que ni en nuestras peores pesadillas nos persiguen.



Ella está, al final de una versión moderna de Caperucita Roja (pero no tan realista como para ser una película de asesinos seriales), milagrosamente viva. Cansada, y viva, se desnuda lentamente, no para la cámara porque es

Leído en el Coloquio Internacional “Los mil pequeños sexos” (Buenos Aires, UNTREF: 14 de julio de 2016)

ignorante de su existencia. ¿Para quién se desnuda? Va a dormir. Dormir, quizás soñar (“*To die, to sleep.*

To sleep, perchance to dream—ay, there’s the rub”⁵). Sus pesadas ropas caen al suelo y queda en ropa interior. Todo bastante convencional. Su cuerpo, estilizado y correoso, no responde a ninguna fantasía, a ningún estereotipo. Su pequeñísimo calzón apenas si oculta sus nalgas afiladas (“*bony ass*”)⁶, lo primero que vemos.

Sigourney Weaver, entonces, muestra a la cámara el esplendor de su cuerpo transpirado, y lo que su escuálida ropa interior pretende esconder transforma, de pronto, el calzón en calzoncillo. Esa mujer, pensamos rápidamente -porque la cámara no se detiene demasiado en algo que debió ser obvio para todos a esa altura de *Alien*, no envidia nada, lo tiene todo y el bulto es la evidencia palpable de esa sobreabundancia.

Prácticamente cuarenta años después, es decir hoy, esa mujer es una gloria de la ciencia ficción y la última de las grandes divas de Hollywood⁷.

Ésta es, pues, la constelación que propongo: el hermafrodita dormido y su sueño hermético y Ripley desnudándose. Nunca sabremos con quién sueña el Hermafrodita mientras duerme, y en quién piensa Ripley mientras se desnuda. Ese agregado de misterio fundado en los desórdenes de la clasificación corporal pone en marcha al mismo tiempo el deseo y la pensatividad: si hay algo del *género* que el Hermafrodita muestra (y oculta, porque no nos dice su sueño), hay algo en *Alien*, sobre todo porque *Alien* ha sido declarada la más grande saga de la ciencia ficción de todos los tiempos⁸ y Ripley su única heroína perdurable, que excede los misterios del *genre* e

⁵ William Shakespeare. *Hamlet* (1600)

⁶ “Bony ass”: así lo califica Tess en la extraordinaria *Working Girl* (1988). Cfr. <http://www.awesomefilm.com/script/workinggirl.txt>

⁷ Después de *Alien*, después de *Aliens* (1986), después de *Alien 3* (1992), después de *Alien Resurrection* (1997), sigue siendo *la única heroína espacial* que la ciencia ficción (un género de hombres) tolera, y luego del *strep-tease* final de *Alien* sabemos por qué: Ripley tiene todo lo que hay que tener para ser una heroína del espacio.

⁸ Además de las cuatro películas originales de la 20th Century Fox, hay no menos de 38 novelizaciones, fotonovelas (sic), libros ilustrados, etc. que adaptan y desarrollan los caracteres y situaciones de la saga. De la información poco rigurosa disponible en la Red, se desprenden también incontables artículos sobre la ecología, la técnica, el vestuario, “el universo” que las películas representan y que dejaremos de lado. Luego está la saga de *Aliens vs. Predators* que pone al monstruo en una ecología alienígena mutante (que muta de película en película) y un retorno “de autor” de la mano de Ridley Scott como “precuela” de todo lo anterior y comentario biopolítico sobre la extinción y la mutación genética: *Prometheus* (2012), y su continuación, en rodaje.

Leído en el Coloquio Internacional “Los mil pequeños sexos” (Buenos Aires, UNTREF: 14 de julio de 2016)

interroga al *gender*⁹ como en esa escultura salvada del olvido por el cuidado anónimo de quién sabe qué enamorado (el colchón sobre el que descansa el Hermafrodita fue tallado por Bernini en 1619).

*

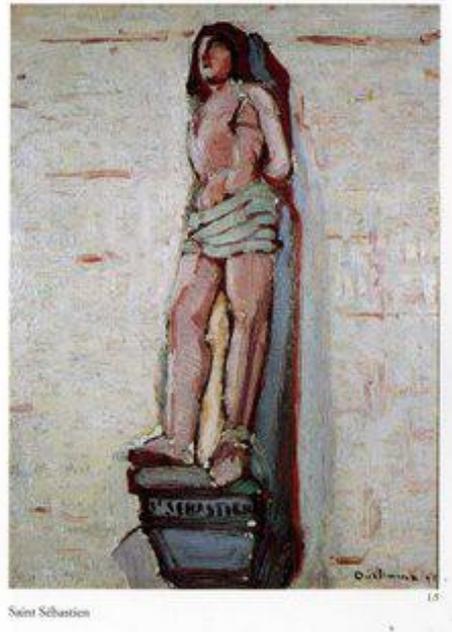
Decir Bernini es recordar, de inmediato, esa columnata elíptica que, como dos piernas abiertas, reciben a la multitud ante la casa de Pedro, es mentar el amor a Roma e invocar, por esa vía, el diagrama del deseo que subyace en las representaciones de Sebastiano martir, aquel de quien Federico García Lorca había señalado: “Convengamos en que una de las actitudes más hermosas del hombre es la actitud de San Sebastián”¹⁰.

No hay gran artista que no haya hecho su propio Sebastiano. Y casi podría decirse que las magnitudes del arte se resuelven en la relación que cada uno de ellos entabló con la imagen del mártir. Duchamp decidió en algún momento de su progresiva apatía romper con el arte retiniano. El artista de lo *déjà fait* encontró en la representación de San Sebastián las razones de ese abandono. Por eso propone no una versión propia (personal o subjetiva) del martirio sino una reproducción de una reproducción y, más precisamente, de la quincalla industrial de las santerías.

⁹ El “alien” diseñado por el artista suizo Giger (1940–2014) evoluciona en los diferentes *films* a partir de una biología tan sofisticada como incomprensible. En *Alien* responde a la lógica del cazador mamífero. En *Aliens* la manada se ha transformado en hormiguero con individuos y funciones precisas. *Alien 3* recupera el planteo original pero sin perder algunos predicados de *Aliens*. Hay que esperar a *Prometheus* para comprender la biología molecular (la genética) de la humanidad y de los alienígenas.

¹⁰ García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Madrid, Espasa Calpe, 1990. El dibujo de San Sebastián, publicado por Gregorio Prieto, procede del archivo de Enrique Gómez Arboleya. Fuente: Ian Gibson. *Federico García Lorca*. Barcelona, Crítica, 1998.

Leído en el Coloquio Internacional “Los mil pequeños sexos” (Buenos Aires, UNTREF: 14 de julio de 2016)



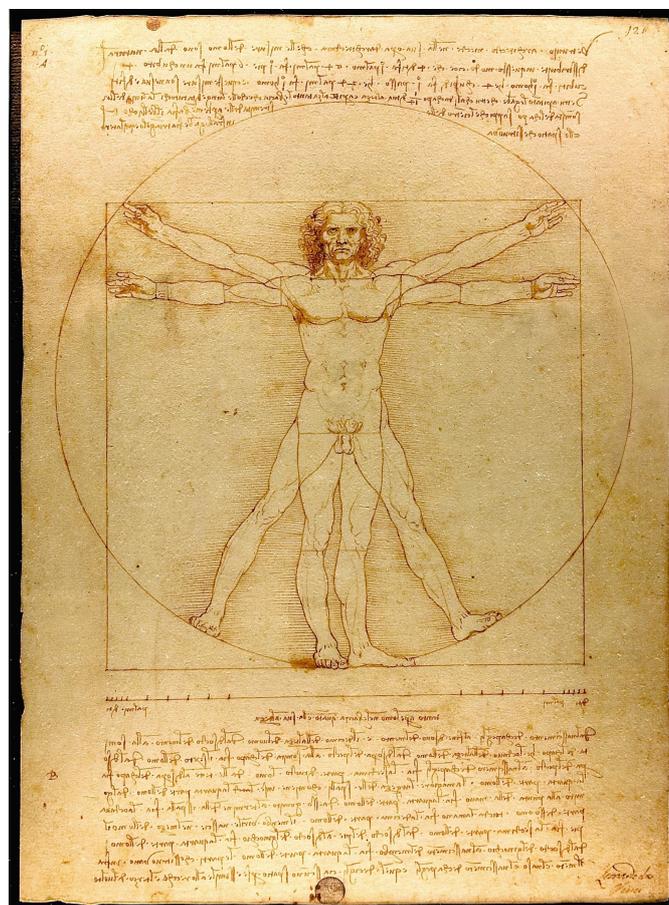
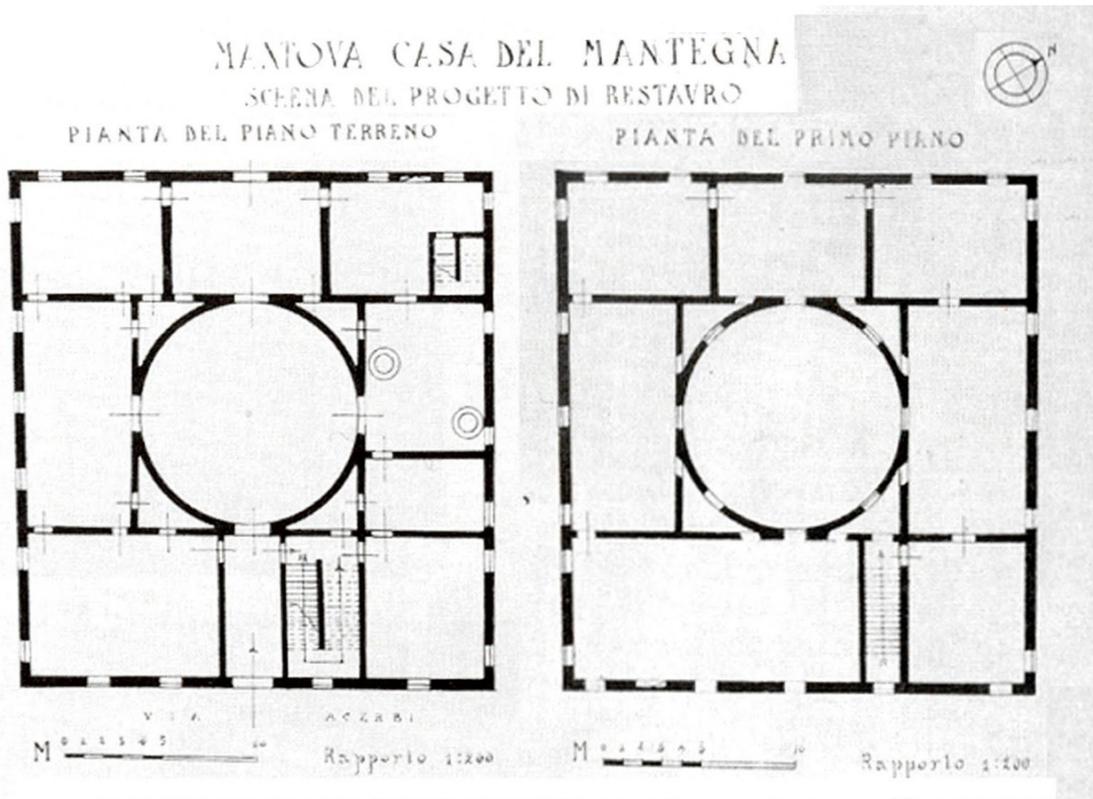
Lo que Duchamp nos enseña en 1909¹¹ es que no se pinta un tema porque sea interesante respecto de la subjetividad del artista, *sino porque lo es en relación con los estados de la cultura*.

Discípulo del gran Paolo Ucello, Andrea Mantegna es uno de los grandes pintores arqueólogos del Renacimiento. En casi todos sus cuadros (pero en ninguno tanto como en dos de los tres San Sebastián que pintó) abundan las referencias a la arquitectura clásica, que sirven, sobre todo, para crear un clima de desolación. Protegido de los Gonzaga, en Mantova (la ciudad de Virgilio), Mantegna contribuyó al brillo de una corte de segundo orden, al mismo tiempo que era requerido de otras ciudades italianas y, sobre todo, de Roma.

La casa del Mantegna en Mantova (diseñada por él mismo) sigue siendo hoy una maravilla arquitectónica: en un cubo, Mantegna inscribió un cilindro (el patio interior), al cual dan las ventanas del edificio.

¹¹ Cfr. Marcel Duchamp. *San Sébastien* (1909)

Leído en el Coloquio Internacional "Los mil pequeños sexos" (Buenos Aires, UNTREF: 14 de julio de 2016)



Leído en el Coloquio Internacional “Los mil pequeños sexos” (Buenos Aires, UNTREF: 14 de julio de 2016)

La planta muestra una articulación entre el cuadrado y el círculo que evoca el problema matemático insoluble de la cuadratura del círculo¹² que fue, además, un dispositivo para establecer las proporciones del centro del cuerpo humano (o de una humanidad que ya marchaba hacia su ruina) en una cosmovisión falócrata que Mallarmé puso en crisis definitiva en el *Coup de des*, donde aparece en relación de equivalencia tipográfica la “pluma solitaria perdida...” (*plume solitaire éperdue*) con “su pequeña razón viril” (*sa petite raison virile*). La “razón” es la razón del diagrama. Y Mallarmé dice que la razón del diagrama (constelación o galaxia) es, hasta él, pequeña por viril. “Un golpe de dados...” es una constelación sin centro y en él, como se dice: “Nada habrá tenido lugar sino el lugar”. El acontecimiento es lo que falta en su lugar. Así en Mallarmé como, poco después, en Duchamp.

Cuando hubo que comenzar con un arte nuevo, Mallarmé y Duchamp, por diferentes vías, impugnaron la noción de centro (viril, fálico) del mundo y propusieron una apertura para el lenguaje, para la música, para la escritura, pero también para la experiencia.

Vuelvo a Mantegna: a diferencia de lo que se ve en los anteriores Sebastianos que pintó, Mantegna hace gala en éste de una libertad conseguida a fuerza de favores políticos: el cuerpo del Mártir (en el abdomen, sobre todo) abunda en anotaciones musculares de gran exquisitez que llaman al tacto.

Atado a una columna, San Sebastián se presta (porque sabe que su destino está en otra parte) a la mirada de los curiosos (o sus torturadores), aquéllos que, al pie del cuadro, intercambian con total naturalidad las injurias que constituyen al mártir (y que Didier Eribon ha utilizado para caracterizar la la experiencia homosexual)¹³.

Pero la grandeza de Mantegna no se detiene allí: al poner a San Sebastián contra un fondo de edificios derrumbados, el pintor dice que ese trauma no sólo interpela (captura y constituye) la conciencia del mártir

¹² Se denomina “cuadratura del círculo” al desafío geométrico de hallar con sólo regla y compás un cuadrado que sea igual a la de un círculo dado. La operación sólo se puede resolverse mediante repeticiones sucesivas.

¹³ “En el principio, hay la injuria. La que cualquier *gay* puede oír en un momento u otro de su vida, y que es el signo de su vulnerabilidad psicológica y social (...), traumatismos más o menos violentos que se experimentan en el instante pero que se inscriben en la memoria y en el cuerpo (porque la timidez, el malestar, la vergüenza son actitudes corporales producidas por la hostilidad del mundo exterior)”. Eribon, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona, Anagrama, 2001, pág. 29.

Leído en el Coloquio Internacional "Los mil pequeños sexos" (Buenos Aires, UNTREF: 14 de julio de 2016)

sino también a la civilización en su conjunto. Un mundo en el que es posible estigmatizar a uno es un mundo en el que se puede estigmatizar a todos y a cualquiera: *la ruina de la civilización*. La perspectiva que domina el cuadro ("sotto in sú", de abajo hacia arriba), no hace sino acentuar la grandiosidad de la representación y, por lo tanto, universalizar el comentario de Mantegna: la iconografía de San Sebastián, con todo lo operístico que incluye, es el lugar donde la cultura anuncia (con ruido de fracaso) su propio punto de derrumbe.

En Lorca, en Mantegna, en Guido Reni (que pintó el San Sebastián que arrebató al narrador de *Confesiones de una máscara*¹⁴), la mirada de Sebastiano se dirige al cielo y hay, creo, sólo un cuadro que diagramatiza las miradas de la Familia Occidental de tal modo que se comprenda el sentido de esa mirada, que es una mirada de protesta y sublevación desesperada.

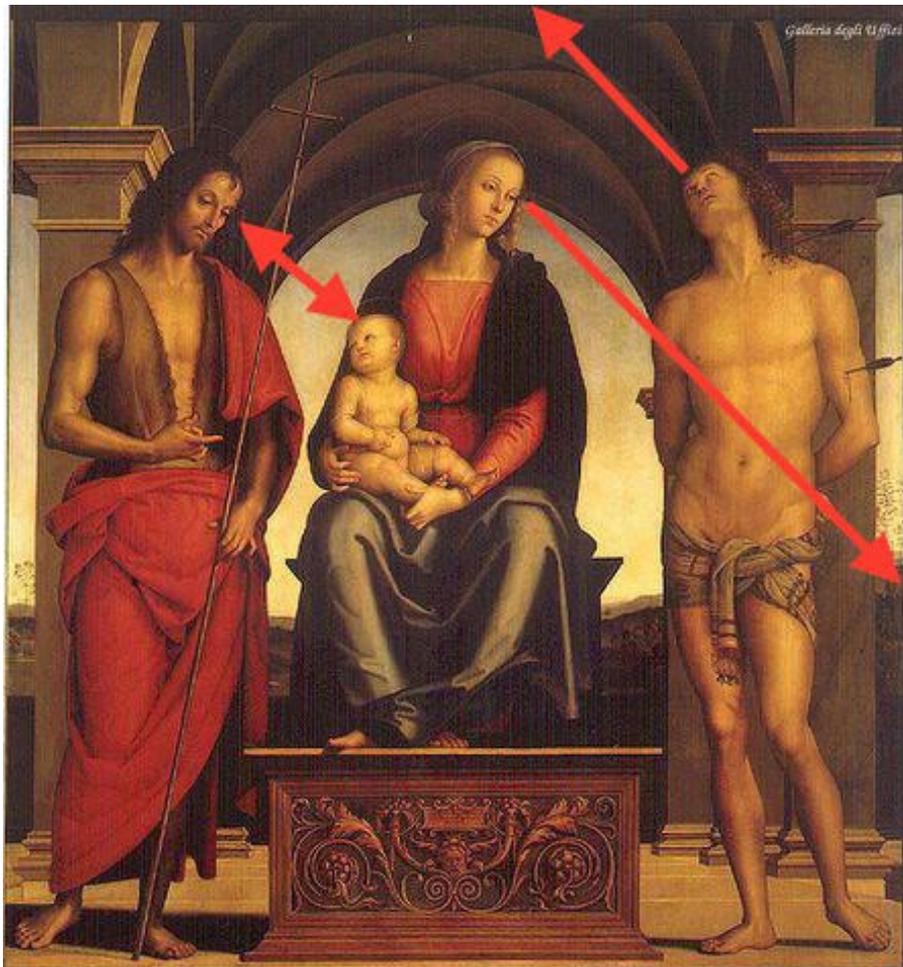
Así lo demuestra este San Sebastián pintado por Il Perugino (hizo otros dos). Sólo hay dos cuerpos que importan: el cuerpo de la Sagrada Familia y el cuerpo homosexual (el cuerpo sexualizado por la vía de la ascesis): y ambos se (o)ponen en pie de igualdad. Cristo, María y San Sebastián, aunque sus miradas no se crucen (o precisamente por eso) *representan* las tres vías de la carne. Lo que los documentos de la Iglesia estigmatizan es lo que los artistas de la Iglesia celebraron: el placer de la carne, puro y absoluto; el amor inalcanzable (porque es socialmente imposible, pero también porque está más allá del afán reproductivo y en ese más allá encuentra su plano de inmanencia).

Sabemos por qué los artistas (desde Piero) acudieron una y otra vez a representar al mártir: sólo él les permitía estudiar la belleza del cuerpo

¹⁴ Cfr. Mishima, Yukio. *Confesiones de una máscara* (1949). Madrid, Espasa-Calpe, 2002, pág. 46-48: "Y de pronto apareció ante mi vista, en un ángulo de la página siguiente, un cuadro que me causó la impresión ineludible de que había estado allí, esperándome, para que yo lo viera. Era una reproducción del San Sebastián de Guido Reni que se encuentra en la colección del Palazzo Rosso de Génova (...). Su desnudez blanca e incomparable resplandece sobre el fondo crepuscular. Sus brazos musculosos de guardia pretoriana acostumbrados a tensar el arco y a blandir la espada están alzados en ángulo gracioso y sus muñecas atadas se cruzan inmediatamente encima de la cabeza. Tiene la cabeza levemente alzada y los ojos abiertos de par en par, contemplando con calma profunda la gloria de los cielos. No es dolor lo que emana de su pecho lampiño, de su abdomen tenso, de sus caderas levemente inclinadas, sino una llama de melancólico placer, como el que produce la música. Si no fuera por las flechas con la punta profundamente hundida en el pectoral izquierdo y en el costado derecho, parecería un atleta romano descansando de su fatiga, apoyado en un árbol oscuro de un jardín. Las flechas se han hundido en la carne tersa, fragante y juvenil, y pronto consumirán el cuerpo, desde adentro, con llamas de supremo dolor y éxtasis. Pero la sangre no mana, y ni siquiera están las innumerables flechas que se ven en otras representaciones del martirio de San Sebastián. Esas dos flechas solitarias proyectan sus calmas y gráciles sombras en la suavidad de su piel, como las de una rama en una escalinata de mármol."

Leído en el Coloquio Internacional “Los mil pequeños sexos” (Buenos Aires, UNTREF: 14 de julio de 2016)

masculino. Y si ese cuerpo se volvió el más sexy de toda la iconografía cristiana fue precisamente porque los artistas siempre supieron que no había otra celebración posible de las delicias de la carne sino ésta.



Que mire el Niño a su padre con el dedo tieso (es su destino y es su cárcel), que mire María (con infinita melancolía) la Tierra hacia la que la mirada de esos dos complotados la expulsan. San Sebastián, en cambio, mira hacia lo alto: él comprende, desde el fondo de la tortura a la que lo condenan, que es a él a quien miran (¡a quien llaman!) desde el cielo.

La Sagrada Familia, lo dice Il Perugino desde el fondo de los tiempos, no es nada sin San Sebastián. Digan lo que se les dé la gana, asocien homosexualidad y exterminio cuántas veces quieran. La cosa ya fue escrita y esas imágenes no mienten: mejor, es *elegir* el cielo.

Una pregunta final: ¿Por qué el capitán de la guardia romana, después de haber sobrevivido a la tortura sagitaria gracias a la intervención de ángeles y *putti* -tal como puede verse en esta representación de Rubens (1602-1603),

Leído en el Coloquio Internacional "Los mil pequeños sexos" (Buenos Aires, UNTREF: 14 de julio de 2016)

que no se iba a perder semejante festival de carne atormentada- volvió a lo del emperador Maximiano a reprocharle su conducta, sólo para recibir una segunda condena, ésta definitiva: fue apedreado hasta la lapidación (la misma suerte que corren algunos homosexuales musulmanes y algunas adúlteras africanas en nuestro tiempo).

La caridad cristiana querrá leer allí la voluntad de poner la otra mejilla, pero esa interpretación repugna políticamente. ¿Fue la soberbia lo que condenó al mártir? ¿Después del comercio que tuvo con Dios, resultado del cual son estos diligentes paramédicos, se creyó inmune a los poderes del mundo? ¿Por qué volver a repetir un *coming-out* que tanto sufrimiento le produjo? Llamado desde el cielo por una mirada que lo constituye, ayudado en su recuperación por las caricias de estos enviados supraterráneos, que lo confirman como lo que es, un cuerpo marcado, la figura en un diagrama excéntrico, ¿qué más quería Sebastiano?

La única lección posible para comprender la renuncia al nácar angélico y la aceptación de su papel ante la historia (de todo lo cual es indicio la posición de su cara, ya rendida) es imaginar las palabras que el santo llevó a los oídos del Estado y de las cuales la versión latina¹⁵ es un pálido reflejo: "Ad hoc me Dominus resuscitare dignatus est, ut conveniam vos et redarguam vos de malis, quae Christi famulis irrogatis" ("Para esto el Señor tuvo la gracia de prorrogar mi vida: para que me presente ante vos y para reprenderte por los males que impones a los siervos de Cristo"). En la versión de la *Legenda*, Sebastián es un activista que vuelve para protestar por la violencia ejercida contra sus semejantes (una violencia biopolítica, un plan de exterminio, diría Gabriel Giorgi). Para eso lo preparan los ángeles de Rubens y en eso lo convierten. Y las palabras del mártir al Estado no admiten doble interpretación. Sebastián es el primero en transformar el proceso de abyección y de

¹⁵ Según Iacobus de Voragine. [Legenda Aurea. De sancto Sebastiano.](#)

Leído en el Coloquio Internacional “Los mil pequeños sexos” (Buenos Aires, UNTREF: 14 de julio de 2016)

vergüenza¹⁶ en orgullo, en principio de vida: *he vuelto para decirte que no de nuevo. Y volveré cuantas veces sea necesario.*



He vuelto para decirte que no de nuevo.
Y volveré cuantas veces sea necesario.

Estas palabras traducidas a nuestra propia lengua nos permiten adivinar, o imaginar, o completar no sólo el pensamiento de Ripley mientras se desnuda sino también el sueño de aquel hermafrodita de mármol y dormido.

¹⁶ Cfr. Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada* (tomo II). Buenos Aires, Ibero-Americana, 1948, pág. 105. La vergüenza no es más que el sentimiento original de tener mi ser *exterior*, insumido en otro ser y como tal sin defensa alguna, iluminado por la luz absoluta que emana de un puro sujeto; es la conciencia de ser irremediamente lo que fui siempre: como «aplazamiento»; es decir, en el modo del «todavía no» o del «ya-no-más». La vergüenza pura no es sentimiento de ser tal o cual objeto reprensible; sino de ser, en general, un objeto; es decir, de *reconocerme* en ese ser degradado, dependiente y coagulado que soy para otro. La vergüenza es sentimiento de pecado original, de caída original, no del hecho de que yo hubiera cometido tal o cual falta; sino simplemente del hecho de que he «descendido» al mundo, en medio de las cosas y que tengo necesidad de la mediación de otro para ser lo que soy. El pudor, y sobre todo el temor de ser sorprendido en estado de desnudez, son sólo especificaciones simbólicas de la vergüenza original: el cuerpo simboliza aquí nuestra objetividad sin defensa. Vestirse es disimular su objetividad, reclamar el derecho de ver sin ser visto; es decir, de ser sujeto puro. Por eso el símbolo bíblico de la caída, tras el pecado original, es el hecho de que Adán y Eva «se dan cuenta de que están desnudos». La reacción contra la vergüenza consistirá justamente en percibir como objeto a aquel que advierta *mi* propia objetividad”.