

Imágenes impúdicas: Autopornificación y capitalización de la extimidad

No era una cama cualquiera, aunque a simple vista pudiera parecerlo. Era *My bed* [*Mi cama*] (Emin, 1998). Faltaban dos años para culminar el siglo XX, que además acabaría con el milenio, una fecha casi futurista que ahora suena casi anticuada: 1998. Entonces esa cama común, en la trivialidad de su desorden un tanto impúdico, no tenía nada de especial; por eso mismo, en principio, se la juzgaría inmostable. Pero no: era una obra de arte. Firmada por la británica Tracey Emin, al año siguiente fue expuesta en la Tate Gallery de Londres y nominada al codiciado Premio Turner. Lo más importante, sin embargo, es que la cama era “de verdad”, lo cual desató un pequeño escándalo en el soñoliento mundillo del arte, cuando ya se pensaba que eso de provocar escándalos era cosa del pasado.



Escanear

No es casual que ese mismo año se hubiera estrenado la película *El show de Truman* (Weir, 1998), que causó considerable conmoción al mostrar el drama de quien descubre ser -con pavor y estupor- el protagonista de un programa de telerrealidad, mezclando tonos de comedia con ciencia ficción altamente predictiva, porque su estreno antecedió al éxito mundial de los *reality-shows*, catapultado por el pionero *Big brother* que irrumpiría pocos meses más tarde. Se adelantó también al su-

* Profesora de la Universidade Federal Fluminense. Investigadora del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico y de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro.

ceso estruendoso de las redes sociales de internet: de hecho, faltarían todavía cinco o seis años para que Facebook fuera inventada, en 2004, y más de una década para el nacimiento de Instagram, en 2010. Todos esos frutos del siglo XXI, géneros mediáticos altamente disruptivos, se popularizaron con velocidad inaudita hasta constituir el tejido básico de un nuevo mundo, donde una cama como la de Tracey se tornaría moneda corriente.

En 2014, a propósito, *My bed* fue comprada por 2,5 millones de libras esterlinas, y así pasó a integrar la colección permanente del prestigioso museo londinense, donde ahora comparte sala con un par de cuadros del consagrado pintor Francis Bacon. Más allá de lo anecdótico, ¿por qué detenerse en esta pieza, un tanto envejecida y ya canonizada, para evocar los dilemas de lo exponible en la contemporaneidad? Por varios motivos. Para empezar, porque la artista siempre subrayó que se trataba de su propia cama, no de una copia ni una representación, y eso es fundamental. Además, porque la obra no se agota en el mero mueble, un objeto aséptico y anónimo, como sería el caso de un pariente tardío del urinal de Duchamp, por ejemplo, que era un anodino producto industrial fabricado en serie y ya cumplió más de un siglo. La pieza de Emin, en cambio, está repleta de autorreferencias. Incluye todo un ajuar intimista que envuelve al lecho en cuestión: botellas de vodka, colillas de cigarros, cajas de remedios, lencería sucia con sangre menstrual, un par de pantuflas gastadas, pañuelos descartables y preservativos usados, restos de embalajes, papeles arrugados, ceniceros y hasta un perrito de peluche.

Cada uno de esos objetos, en principio íntimos y muy personales, ha sido resguardado

dentro de bolsas de plástico cuidadosamente etiquetadas y numeradas en varias ocasiones para que la instalación pudiera ser desmontada y remontada con total fidelidad al original. Que la reconstrucción se realice siguiendo esas técnicas forenses tan estrictas resulta crucial, ya que es así como se encontraba la cama de la artista aquel día de 1998 en el que ella decidió convertirla en arte, tras haberse hundido entre su colchón durante un período complicado. Según afirman algunas de las muchísimas interpretaciones de la obra, se trataría de un singular autorretrato. Una manifestación de extrema vulnerabilidad, que invita a identificarse con una experiencia al mismo tiempo dolorosa y banal. Sin embargo, podríamos preguntarnos: ¿esto es auténtico o performático?, ¿conmovedor o espectacular?, ¿personal o político?, ¿público o privado?, ¿arte o no arte?

Al encarnar todas esas supuestas dicotomías sin preocuparse demasiado por resolverlas, sino asumiendo la polisemia de sus ambigüedades, esta icónica obra también puede verse como síntoma de una contundente transformación histórica. En múltiples sentidos, la exposición ya no es más lo que solía ser. Otra pieza emblemática en esta genealogía es *Merda d'artista* [*Mierda de artista*], del italiano Piero Manzoni (1961), compuesta por un conjunto de latas con treinta gramos de la sustancia indicada en la etiqueta. “Conservada al natural, producida y envasada en mayo de 1961”, según rezan los rótulos de los embalajes, semejantes a latitas de atún y fabricadas en distintos idiomas. Mucho más recientemente, en diciembre de 2021, se supo que la *influencer* estadounidense Stephanie Matto estaba facturando cincuenta mil dólares por semana con la venta de sus propias flatulencias despachadas en frascos de vidrio (Cost, 14 de diciembre de 2021). Esa fértil trayectoria, que en pocas décadas llevó de la mierda de artista del siglo XX a los pedos de *influencer* de la era digital, contempla muchos más nichos de mercado:

otras estrellas de internet se enorgullecen de facturar altas sumas de dinero vendiendo sus sábanas sucias, por ejemplo, o algunas gotas del agua en la que se bañaron (Redacción Glamour, 25 de mayo de 2021). La hollywoodense actriz Gwyneth Paltrow, por su parte, comercializa unas coquetas velas perfumadas con el olor de su vagina, que también son bastante disputadas por sus millones de admiradores y clientes (Freeman, 3 de enero de 2020).



Escanear

Si el arte moderno se empeñó en transgredir todos los límites y “escandalizar a los burgueses” con toda suerte de provocaciones, sus proezas más audaces huelen a mohó hoy en día, sobre todo al contrastarlas con la insaciable feria circense de internet. Por eso, ahora sí, quizás valga la pena preguntarse: ¿Todos somos artistas, finalmente, o podríamos serlo? ¿En qué consiste exponer(se), ahora que aprendimos a vivir en la vidriera infinita? Aunque no parezca haber códigos -ni legales, ni estéticos, ni morales o éticos-, en ese territorio todavía novedoso y aparentemente ingobernable, algunas palabras clave sobresalen con estridencia: *yo, autenticidad, espectáculo, performance, autoficción, fake o falso*. ¿A qué nos exponemos cuando parecemos exponerlo (y venderlo) todo? ¿Qué ocultamos y por qué? ¿Para qué, para quién y de qué manera nos exponemos? En un universo tan disparatado y sin reglas claras, quizás suene paradójico destacar el obsesivo control mutuo que allí también se ejerce, así como la severidad de las miradas que no cesan de juzgar, denunciar, cancelar, condenar y humillar, al mismo tiempo en que todo lo espían y consumen.

Aunque parezca omnipotente en su vanidosa ostentación, hay una gran fragilidad en ese *yo* hipervisible, que se expone de las maneras más inusitadas y pide desesperadamente ser aplaudido. ¿En que bases se sostiene ese *yo* sobreexpuesto? ¿Qué busca al venderse en los espejos negros de las pantallas, que de algún modo replican (y resignifican) los rituales de los cubos blancos en las galerías de arte? Tras el desvanecimiento de la noción moderna de identidad, que ya no logra mantener la ilusión de ser fija y estable, la subjetividad contemporánea vio cómo se agrietaban todos los pilares que solían sostenerla. Además de haber perdido el amparo de las instituciones modernas hoy en crisis, el *yo* actual no se siente protegido por el perdurable rastro de un pasado individual o colectivo, ni por el ancla de una intensa vida interior ni por las sólidas paredes del hogar. Para fortalecerse y constatar su existencia, por tanto, debe hacerse visible y compartir su vida en las vitrinas del mundo.

¿Hasta qué punto? ¿Y el pudor? Pues tampoco es más lo que solía ser, evidentemente. La discreción y el decoro, como se sabe, eran valores casi sagrados para aquella cultura burguesa que impuso su (in)moralidad en buena parte del planeta hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, en cuyo amplio bagaje se inscriben tanto los museos como su famosa hipocresía. Es decir, la célebre moral hipócrita de la burguesía, para la cual era primordial la separación público-privado porque las cortinas, las persianas, los cerrojos y las alfombras permitían encubrir todo aquello que se sabía *non sancto*. La clase social que moldeó ese *ethos* apreciaba tanto los museos como el psicoanálisis, entre los muchísimos inventos modernos (o burgueses) que marcaron nuestra cultura en el último par de siglos. En todo caso, la autopromoción estaba mal vista en aquel universo de terciopelos, muselinas y brocados. Vanagloriarse era una actitud condenada por oportunista y poco noble, incluso vergonzosa y quizás hasta peligrosa, que por tanto debía ser prudentemente evitada. Pero las co-

sas han cambiado: ahora vale pedir elogios y negociar los *me-gusta*, vale exponer la propia cama mancillada y vender los fragmentos más recónditos de la vieja intimidad. La mayoría de los tabúes inherentes a la sobreexposición se ha disuelto junto con los muros que solían separar la esfera pública del ámbito privado; otros persisten y algunos se agigantaron, pero arriesgarse parece valer la pena y hasta puede ser increíblemente redituable.

¿Qué se expone, entonces, y qué se deja terminantemente afuera? ¿Qué se elige vender ante la mirada ajena y qué se oculta para evitar linchamientos y ostracismos? La inmensa mayoría intenta proyectar un *yo* espectacular, capaz de competir en el saturadísimo mercado de la atención. Un personaje que resulte lo más llamativo, original y atractivo posible, pero al mismo tiempo conservando cierto realismo. Debe parecer auténtico, pues caso contrario no sobrevivirá al feroz monitoreo de la exposición virtual. Un *yo* atractivo y real, o que al menos así lo parezca. Pero no es tan fácil como suena: en una época asediada por desconfianzas e incertidumbres, el consenso en torno a nociones como realidad y verdad se ha visto seriamente estremecido. Expresiones como *reality-show*, *instagramable*, *fake news* y *postverdad* son elocuentes: las fronteras entre realidad y espectáculo se han diluido. Tal vez por ese motivo ya no le cabe a la ficción recurrir a lo real para contagiarse de su peso y ganar veracidad con recursos de verosimilitud, como solía ocurrirles a la literatura decimonónica y el arte realista en general. Amenazada por los avances de la espectacularización, la realidad se desdibuja y pierde potencia legitimadora. Ante el aluvión sin fin de imágenes y discursos, lo real que tanto se desea ya no es más autoevidente. Además, la validez de los criterios para diferenciar ambos polos, otrora opuestos, se pone permanentemente en cuestión. ¿Realidad o ficción? ¿Verdadero o falso?

Al mismo tiempo, y por eso mismo, lo real (o “la verdad”) se valoriza y se busca por todas partes, incluso en una cama desaliñada o en

un eructo embotellado con garantía de origen. Ahí es donde se despliega la nueva estrategia de la exposición. Los diversos canales mediáticos y artísticos sacan provecho de la seducción implícita en el hecho de que aquello que se dice o se muestra fue realmente vivido por alguien. El anclaje en la vida real es irresistible, aunque sea algo banal. Quizás especialmente si es trivial, o enfatizando aquello que toda vida tiene de común y pedestre. Algo que se constata en el éxito reciente de una aplicación llamada BeReal, por ejemplo. O sea: una red social de internet que incentiva a sus usuarios para que sean reales o, al menos, para que lo intenten. *Be real*, sé real o intenta parecerlo: prueba este nuevo aparatito y parecerás alguien de verdad. ¿Por qué esto convoca multitudes? Quizás porque produce efectos de identificación en los espectadores. Por eso se nos ofrecen herramientas para estetizar la “desrealizada” vida cotidiana, que para ser percibida como real debe ser intensificada autoficcionalizándose. Lo real, entonces, recurre al *glamour* de algún modo irreal -aunque innegable- que emana del brillo de las pantallas para realizarse plenamente en esa *performance* más o menos ficcionalizada en la que se convirtió la existencia.

Sophie Calle es una figura tan pionera como emblemática de esa ambigua sobreexposición autobiográfica. “Mis obras hablan de la vida cotidiana de cualquier ser humano”



Escanear

(Calle, en Corradini, 20 de octubre de 2007, párr. 53), afirmó la artista francesa en una entrevista de 2007. “A través de mi vida, mis sufrimientos y mis fracasos, la gente ve su propia vida reflejada” (párr. 53). Siempre con gran éxito de público y con algunas polémicas (que obviamente contribuyen a aumentar la repercusión), Calle

suele empujar los límites de lo tolerable cuando pone en escena tanto su propia intimidad como la ajena. El disparador puede ser el mensaje que un amante le envió al separarse, o bien un vídeo que captura la agonía de su madre o un diario fotográfico que narra la historia con su exmarido, entre otras desdichas de la vida antes considerada privada. En el lejano y analógico año 1983, la artista encontró una agenda telefónica perdida, cuyas páginas fotocopió antes de devolverla sin identificarse. Luego llamó a varias de las personas que figuraban en la lista y habló con ellas sobre el dueño, después transcribió esas conversaciones y las publicó en *Libération* (Calle, 2 y 4 de agosto de 1983), un periódico de alcance nacional. Siguiendo esa peculiar estrategia, que de cierta forma anticipaba las viralizaciones enredadas de nuestra era digital, creó (y divulgó) el retrato de un desconocido. Al que no le gustó nada ser transformado así en una obra de arte fue al propietario de la agenda extraviada, quien consideró invadida su privacidad ante semejante exposición no consentida.

A pesar de las controversias, esas indagaciones se han multiplicado en la escena artística del siglo XXI. Muchas de esas piezas rozan los límites de lo prohibido al sondear el desajuste entre moral y ley cuando se enfocan las nuevas prácticas expositivas, que desafían (o atropellan) los antiguos límites entre público y privado. Un ejemplo es *The others [Los otros]*, de Eva y Franco Mattes (2011): un vídeo compuesto por 10.000 fotos que los autores “robaron” en 2011 de computadoras personales al azar. Ellos alegan que la obtención de las imágenes no supuso un acto de piratería ni delito alguno, pues fue aprovechada una falla técnica que permitió el acceso a equipos de todo el mundo. No obstante, admiten que la intención del proyecto fue explorar deliberadamente ciertos vacíos legales y morales, poniendo a prueba los límites entre público y privado, así como los modos de relacionarnos con las imágenes propias y ajenas. De hecho, esas fotografías son del tipo que más abunda en las redes sociales de internet. Al apropiár-

selas sin el consentimiento –ni siquiera el conocimiento– de sus dueños, y al optar por exhibirlas en el espacio abierto del museo, los artistas convierten al espectador en una especie de cómplice voyerista y ponen en pauta la implosión de nociones como privacidad, ética y propiedad (Vicente, 2014).



Escanear

Otro caso es la instalación titulada *Wanna play? Love in times of Grindr [¿Quieres jugar? El amor en tiempos de Grindr]*, del holandés Dries Verhoeven, llevada a cabo en Berlín en 2014. En ese experimento, el artista recurrió a la aplicación Grindr, que promueve encuentros entre hombres homosexuales usando geolocalización vía teléfonos portátiles y que en aquella época ya contaba con cinco millones de usuarios. Verhoeven expuso, en pantallas gigantes instaladas en el espacio público de las calles, algunos de los diálogos –supuestamente privados– que él mismo mantenía en tiempo real con usuarios de esa red, manejando cinco celulares en simultáneo. Sin embargo, el hecho de no haber avisado a sus interlocutores fue considerado un abuso. Al ser descubierto y acusado de “violación digital”, el artista fue excluido de la aplicación por invadir la vida privada de sus suscriptores. Además, cinco días después de la inauguración, se vio obligado a suspender la *performance*, que contaba con el apoyo de la Embajada de Holanda en Alemania y de un afamado centro cultural local (Ottavi, 8 de octubre de 2014).

Los ejemplos no paran de replicarse y, con su inabordable diversidad, nos interpelan ante las esquivas transformaciones en curso,

que incitan a performar “la vida real” en un horizonte de transparencia aparentemente ilimitada. Todos estamos involucrados en esos procesos históricos y, de algún modo o de otro, contribuimos a reforzarlos. Como fruto de esa convivencia, se generan formas subjetivas cada vez más distantes del paradigma moderno del *homo psychologicus*, es decir, de aquel modelo de subjetividad típico de la sociedad industrial que fue responsable de concebir las ideas de intimidad y privacidad, además de llevarlas hasta su exasperación. Tal vez incluso hasta su agotamiento, previo a la presente reformulación, que dio a luz una especie de extimidad visible y ambiguamente real (Sibilia, 2016). Un indicio de ese clivaje histórico es que la sexualidad, la masturbación y la propia desnudez suelen comparecer, de manera explícita, en muchas obras de arte contemporáneas, que a su vez se replican en el panorama mediático y en las ominipresentes pantallas interconectadas, explotando tabúes más o menos atávicos ante una creciente *pornificación* de la cultura visual y una politización de las imágenes corporales.

Mientras tanto, en los márgenes de los circuitos más candentes de las artes oficiales, esas prácticas también se naturalizan: millones de imágenes de las vidas íntimas de cualquiera son expuestas voluntariamente (o no) sin causar grandes alborotos. Un caso interesante, entre los muchísimos que podrían mencionarse, es el de la enfermera australiana Beth Whaanga, que sufrió varias cirugías en diversas partes del cuerpo para extirpar tumores, y después, en 2014, posó desnuda para una fotógrafa. Con el título *Under the red dress [Debajo del vestido rojo]*, la iniciativa tenía como meta “compartir su historia e impulsar a otros a tomar medidas preventivas” (Bahadur, 14 de febrero de 2014, párr. 1). Cuando decidió publicar las fotos en su perfil de Facebook, avisó que las imágenes eran “desafiantes” y que contenían *topless*, y aclaró que de ningún modo tenían la intención de ser eróticas. Aun así, no faltaron las críticas por la supuesta inadecuación de exhibir una

piel desnuda y llena de cicatrices en la popular red social de internet. En consecuencia, varios “amigos” dejaron de seguirla y algunos hasta la denunciaron, clamando censura.

¿Hay límites, entonces, para lo exponible? El terreno es movedizo y, además, quizás todavía estemos en transición hacia otro “suelo moral”. A modo de ilustración de estos desplazamientos, puede ser provechoso observar un último ejemplo. En este caso, se



Escanear

trata de una joven que participó en el proyecto *Apartamento 302*, del fotógrafo brasileño Jorge Bispo, que en 2013 se propuso retratar mujeres desnudas con una estética realista y reivindicando cierta “belleza real”, contra los estereotipos mediáticos. En una nota periódica sobre ese experimento, la chica contó que su novio quedó “choqueado” cuando supo que ella había respondido a la convocatoria. Pero fue solo un susto inicial: “hoy a todo el mundo le parece normal” (Amorim, 1 de septiembre de 2013, p. 32), declaró la retratada, alegando incluso que sus padres “muestran las imágenes en las fiestas de familia” (p. 32) y que a sus hijos “también les encantan” (p. 32). La extimidad, por tanto, parece traspasar cada vez más libremente las paredes (y los pudores) que antes solían restringirla, limitando lo (in) mostrable.

¿Se muestra todo, entonces? ¿Se dice y se expone toda la *verdad* y nada más que la verdad? Evidentemente, no es esa la impresión que tenemos. Una atmósfera de irrealidad y falsedad no solo emana de las redes sociales de internet, sino que impregna todos los rincones del mundo contemporáneo. Sin embargo, los ejemplos evocados en estas páginas dan cuenta de cambios históricos de enorme en-

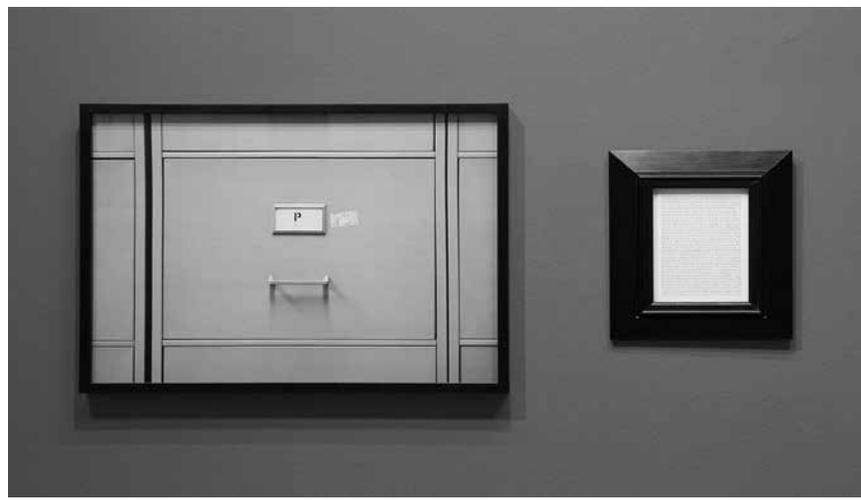


Escanear

vergadura, incluso en el campo de los valores y las creencias en vigor. Es posible que se estén configurando nuevos modos de vivir, basados en un “suelo moral” distinto, lo cual implicaría un gradual abandono de la hipocresía burguesa rumbo a impetuosos cinismos neoliberales. Una moralidad de nuevo cuño viene instaurándose: esta no se inhibe ante la capitalización total de la existencia ni se avergüenza por el deseo de exponer cualquier cosa que pueda llamar la atención (Sibilia, 2022a). Y, por supuesto, mejor todavía si esa exposición factura buenos rendimientos (Sibilia, 2022b). Si la hipocresía brillaba con todo su fulgor en la intimidad doméstica y en los púdicos espacios públicos de la vida moderna (museos, galerías, cines, teatros, cafés, salones, calles, diarios, revistas), hoy quizás sea un tipo peculiar de cinismo el que estimula estas novedades. Un amplio y creciente conjunto de prácticas, gestos, imágenes, declaraciones y actitudes que habrían sido impensables pocas décadas atrás ahora proliferan en sintonía con la implosión de los diques de la extimidad.

Referencias

- Amorim, C. (1 de septiembre de 2013). Conheça as definições do novo nu feminino, que se multiplica nos mundos real e virtual. *O Globo*. <https://oglobo.globo.com/ela/gente/conheca-as-definicoes-do-novo-nu-feminino-que-se-multiplica-nos-mundos-real-virtual-16952092>
- Bahadur, N. (14 de febrero de 2014). Beth Whaanga's powerful breast cancer portraits lost her 100 friends, but could save many more lives. *The Huffington Post*. <https://www.huffpost.com/>



Sophie Calle. *Purloined : Lucian Freud, Francis Bacon's Portrait*, 1998-2013.
© Sophie Calle / ADAGP, Paris 2023. Courtesy Perrotin

entry/beth-whaanga-breast-cancer-scars-face-book_n_4775901

Bispo, J. (2013). *Apartamento 302* [muestra fotográfica]. apartamento302.tumblr.com

Calle, S. (2 y 4 de agosto de 1983). L'homme au carnet. *Libération*.

Corradini, L. (20 de octubre de 2007). Sophie Calle, en el espejo. *La Nación*.

Corradini, L. (20 de octubre de 2007). Sophie Calle, en el espejo. *La Nación*.

Cost, B. (14 de diciembre de 2021). I make \$50K a week selling my farts in a jar. *New York Post*. <https://nypost.com/2021/12/14/reality-tv-star-strikes-gold-with-50000-a-week-fart-scheme>.

Emin, T. (1998). *My bed* [arte encontrado]. Tate.

Freeman, H. (3 de enero de 2020). Why is Gwyneth Paltrow selling a candle that smells like her vagina? *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/fashion/2020/jan/13/why-is-gwyneth-paltrow-selling-a-candle-that-smells-like-her-vagina-goop>.

Mattes, E. y Mattes, F. (2011). *The others* [slideshow de fotografías]. HEK.

Mazoni, P. (1961). *Merda d'artista* [lata y excremento humano]. MoMA y otros.

Ottavi, M. (8 de octubre de 2014). A Berlin, un artiste diffuse ses conversations Grindr sur écrans géants. *Libération*. https://www.liberation.fr/arts/2014/10/08/a-berlin-un-artiste-diffuse-ses-conversations-privees-grindr-sur-ecrans-geants_1117383/

Redacción Glamour (25 de mayo de 2021). Miss Bum-bum vende água do próprio banho por R\$ 63 mil. *Glamour*. <https://glamour.globo.com/lifestyle/trending/noticia/2021/05/miss-bum-bum-vende-agua-do-proprio-banho-por-r->

63-mil.shtml

Sibilia, P. (2016). *O show do eu: A intimidade como espetáculo*. Contraponto.

Sibilia, P. (2022a). Da hipocrisia aos cinismos: Deslocamentos do "solo moral". *Anais do 31º Encontro Anual da COMPÓS*. <https://proceedings.science/compos/compos-2022/trabalhosda-hipocrisia-aos-cinismos-deslocamentos-do-solo-moral?lang=pt-br>

Sibilia, P. (2022b). Genealogías de lo obsceno: Sexo y dinero, del burdel a Onlyfans. En L. Caminada y F. Gonçalves (dir.), *Políticas y narrativas del cuerpo* (pp. 614-634). Eudene, Universidad Nacional del Nordeste, Ceneri Rosse. https://eudene.unne.edu.ar/images/PDFs_Descarga/PoliticasyNarrativasdelCuerpo-FINAL.pdf

Verhoeven, D. (2014). *Wanna play? Love in times of Grindr* [instalación]. Hebbel am Ufer.

Vicente, P. (ed.) (2014). *Asuntos domésticos*. Diputación de Huesca.

Weir, P. (director) (1998). *El show de Truman* [película]. Scott Rudin Productions.

Calibán -
RLP, 21(1),
205-209
2023

Raúl Antelo*

Ars: C'est la vie

Y puesto que los círculos por los que podemos hacer cruzar a las cosas y a los seres durante el curso de nuestra existencia no son muy numerosos, acaso pueda yo considerar la mía como en cierto modo realizada, cuando, después de haber hecho salir de su remoto marco el florido rostro que había elegido entre todos, lo haya traído a este nuevo plano en que tendré por fin conocimiento de él por medio de los labios». Me decía esto porque creía que existe un conocimiento por medio de los labios; me decía que iba a conocer el sabor de aquella rosa carnal, porque no había pensado que el hombre, criatura evidentemente menos rudimentaria que el erizo de mar y aun que la ballena, carece todavía, sin embargo, de cierto número de órganos esenciales, y especialmente no posee ninguno que sirva para el beso. Ese órgano ausente lo suple con los labios, y con ello llega acaso a un resultado un poco más satisfactorio que si estuviera reducido a acariciar a la amada con una defensa córnea. Pero los labios, hechos para llevar al paladar el sabor de aquello que les tienta, han de contentarse, sin comprender su error y sin confesar su decepción, con vagar por la superficie y tropezarse con el cercado de la mejilla impenetrable y deseada. Por lo demás, en ese momento, el contacto mismo de la carne, los labios, aun en la hipótesis de que llegaran a ser más expertos y a estar mejor dotados, no podrían sin duda gustar en mayor medida el sabor que la naturaleza les impide actualmente aprehender, porque en esa zona desolada en que no pueden hallar su alimento, están solos, ya que la mirada, y luego el olfato, los han abandonado desde hace mucho.

Marcel Proust, *El mundo de Guermantes*¹

Jean-Luc Nancy (2009) decía que *le sexe est sens*. De hecho, ya Platón nos mostraba en *El banquete* que Eros, siendo *philo-sophia*, amor al conocimiento, nos enfrenta al desafío de extraer la verdad incluso de lo más bajo y lo más ínfimo, puesto que cada cosa tiene forma eterna. "La mujer es el semblante del conocimiento. Amarla es producir" (Rio, 1916, p. 165). En rigor, no existe ninguna diferencia entre el amor a la verdad y el amor al lenguaje, *philosophia* y *philologia*.

Solo que la reminiscencia platónica, como señaló Jacques Lacan (1954-1955/1985), no es la rememoración analítica. Si la experiencia actual presupone siempre la reminiscencia, puesto que esa reminiscencia proviene de la experiencia de vidas anteriores, necesariamente todas esas experiencias han sido también guiadas por una reminiscencia. No

existe, por lo tanto, motivo para que esta alcance un objetivo trazado con anterioridad, lo cual demuestra que estamos lidiando con otra forma de temporalidad, no cronológica. Su emergencia en el sujeto significa, asimismo, el pasaje de la ignorancia al conocimiento, y nada puede finalmente ser conocido porque ya todo es conocido.

Ahora, el saber de la lectura y de la interpretación, la *filología*, es una inclinación del lenguaje hacia el propio lenguaje, es decir, es atracción por el lenguaje como inclinación, declive o torsión. Figura. La filología ama, nos dice Werner Hamacher (2009/2011, p. 29), porque no es ella misma quien es amada. Es siempre otra. La disciplina de la lectura ama su no querer y su no ser querida. Es un saber de *misología*. En ese sentido, se puede encontrar en *La divina comedia* un episodio del Purgatorio, próximo a 1296, que nos ofrece una clave para entender en qué consiste el amor a la letra, a la lectura.

* Profesor titular de Literatura Brasileña en la Universidade Federal de Santa Catarina.

1. N. del T.: Traducción de P. Salinas. La traducción corresponde a: Proust, M. (2016). *En busca del tiempo perdido* (vol. 2). Alianza. (Trabajo original publicado en 1913).