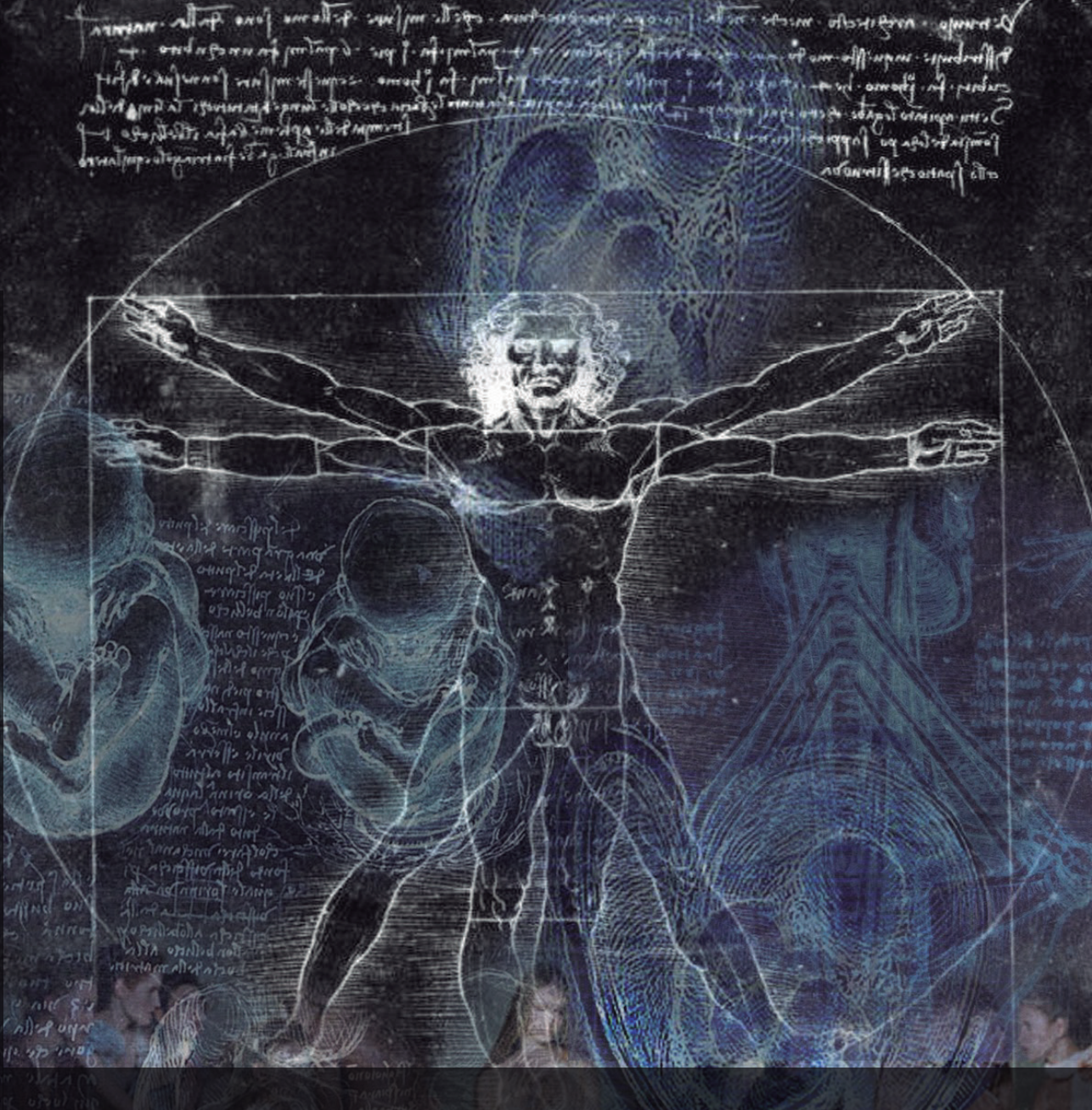




Pensar el cuerpo: relaciones entre filosofía, arte y territorio

Gladys Elisa Robles Uribe

Juan Guillermo Díaz Bernal

Johann Sebastián Alvarado Guatibonza

Pensar el cuerpo: relaciones entre filosofía, arte y territorio

Gladys Elisa Robles Uribe
Juan Guillermo Díaz Bernal
Johann Sebastián Alvarado Guatibonza

Robles, G., Díaz, J., y Alvarado, J. (2022). *Pensar el cuerpo: relaciones entre filosofía, arte y territorio*. Fundación Universitaria Juan de Castellanos. Colombia.

ISBN digital: 978-958-8966-47-2

1. Filosofía, arte contemporáneo y territorio.
2. Narrativas sobre el cuerpo a partir de la filosofía.
3. Al espejo soy el otro: los autorretratos fotográficos de David Nebreda.
4. Territorio habitado: espacio hecho a mano.



Primera edición 2023

Pensar el cuerpo: relaciones entre filosofía, arte y territorio



© Gladys Elisa Robles Uribe

© Juan Guillermo Díaz Bernal

© Johann Sebastián Alvarado Guatibonza

Portada: *Vita brevis, ars longa*. Collage digital, 2008.

© Johann Sebastián Alvarado Guatibonza

Editorial: Fundación Universitaria Juan de Castellanos

Editora: Sandra Liliana Acuña González

Edificio Álvaro Castillo: Carrera 11 #11-44 - Tunja, Boyacá

editor@jdc.edu.co

www.jdc.edu.co

Libro de investigación resultado del proyecto: “Cuerpo: filosofía, arte y territorio” con código SGI 2769, financiado por la Dirección de Investigación de la UPTC y la Vicerrectoría de Investigación y Extensión, durante el año 2019.

Tabla de contenido

Introducción	7
Filosofía, arte contemporáneo y territorio	10
Cuerpo y filosofía.....	10
Aproximaciones desde la historia de la filosofía	10
El cuerpo de la seducción	12
Del cuerpo sin órganos a las relaciones de poder	13
El cuerpo, la ciudad y las relaciones cotidianas.....	15
Arte contemporáneo e investigaciones en relación con el cuerpo	16
Cuerpo y territorio	21
Referencias.....	28
Narrativas sobre el cuerpo a partir de la filosofía	30
Representaciones sociales del cuerpo	30
Relación cuerpo-mundo.....	30
Cuerpo grotesco	31
Caracterización del cuerpo.....	34
Relaciones entre cuerpo grotesco y canon clásico.....	36
Rupturas de la relación cuerpo-mundo	39
La problemática del dualismo —cuerpo-máquina—.....	41
Disciplina y panoptismo	42
Principales rupturas de la Modernidad	45
Metáforas de la hibridación cuerpo máquina.....	47
Ciencia y naturaleza.....	47
Robotización y flexibilización posindustrial.....	49
Del cuerpo como mecanismo al modelo cibernético del cuerpo	50
Referencias.....	53
Al espejo soy el otro: los autorretratos fotográficos de David Nebreda	55
Todos estamos rotos.....	55
Habla de mí, con sutil violencia.....	62
Ser en el otro o la fractura expuesta.....	68
Devenir otro (sin dejar de ser el mismo).....	74
Me piensan.....	82

Yo es otro.	86
Lo ominoso	88
Al espejo soy el otro	92
Bibliografía y referencias.....	96
 Territorio habitado: espacio hecho a mano	 102
Representaciones sociales del cuerpo	102
En busca del oriente manual	102
La mirada técnica de lo global	104
Lugar/territorio: aproximaciones desde la interculturalidad.....	104
Naturaleza y territorio habitado	110
De lo corporal al hacer.....	115
Ojos y visión	116
Manos y tacto.....	117
Sonido y audición	118
El olor y el olfato	118
Percepción y actividad	119
Territorio del artesano: espacio hecho a mano.....	119
Referencias.....	122
 Conclusiones	 123

Introducción

Pensar el cuerpo es el punto de encuentro interinstitucional entre los grupos de investigación Arte, cultura y territorio —de la Fundación Universitaria Juan de Castellanos [FUJDC]— y Filosofía, Sociedad y Educación —de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia [UPTC]—. Las diferentes relaciones en el campo académico consolidan tres grandes líneas de trabajo: filosofía, arte contemporáneo y territorio.

Según las búsquedas interminables sobre el fenómeno del cuerpo en las diferentes sociedades y culturas, se evidencia que la filosofía ha construido y ha fundamentado de maneras diferentes la diversidad humana. Al comprender “el cuerpo y filosofía”, los diversos campos y vivencias, para construir una experiencia dialógica entre el hombre y la sociedad, se hace necesario hoy entender cómo hemos sido constituidos como sujetos. Por lo tanto, de manera enfática, es necesario comprender la ontología del presente a partir de los filósofos contemporáneos.

La revisión temática de “cuerpo y arte contemporáneo” busca la construcción de narrativas abiertas, argumentaciones y debates actuales que muestren perspectivas dinámicas para el panorama académico de la región y del país. Por otro lado, el trabajo investigativo vinculó a estudiantes asociados al semillero “Objeto a [Psicoanálisis y Arte Contemporáneo]” de la FUJDC, con el propósito de ofrecerles herramientas que, en un futuro próximo, les permitan vincular el aprendizaje a sus propios procesos e intereses. Esto último es importante para incentivar, fortalecer y potenciar el surgimiento de investigaciones que alimenten el corpus académico de las artes y las humanidades en nuestro contexto inmediato. Finalmente, se apuesta por entablar una red argumentativa que articule y complemente los conceptos y posturas de los otros temas que acompañan el derrotero de la presente propuesta de investigación.

Con la relación “cuerpo y territorio”, se pretende reflexionar, desde un acercamiento conceptual y desde el arte, sobre las diversas miradas procesuales de lo contemporáneo y las vertientes artísticas y culturales actuales en Colombia. Esto se hace a partir de la selección de diversos comportamientos corporales que parten de un hacer técnico enfocado en la idea del artesano contextualizado al lugar que pertenece, a una apropiación del habitar y del construir obteniendo como resultado diferentes creaciones. Así mismo desde su actuación sociocultural, etnográfica y antropológica.

Lo anterior surge de la necesidad de entender cómo funcionan comportamientos contemporáneos sobre el territorio y, de esta manera, evidenciar la relación con el cuerpo, el lugar y el arte. Con tal fin, es necesario entender diversos modelos teóricos, como el hibridismo cultural y el concepto de espacio humanizado, además de habitar, construir y pensar, hasta llegar al retorno del nomadismo contemporáneo y la idea poética de los caminantes que desarrollan en sí una reflexión sobre cómo el arte ha tenido relación directa con lo corporal y lo espacial.

Se utilizó la investigación cualitativa, debido a que entrelaza disciplinas, saberes y objetos de estudio, donde se construyen conceptos a partir de la aproximación a situaciones sociales, en este caso, al análisis y conceptualización de las categorías centrales. Por ende, esta investigación se concibe campo interdisciplinario y algunas veces contradisciplinario, que cruza las humanidades y las ciencias sociales y físicas, con el fin de analizar y describir los encuentros entre los conceptos y comprender la relación entre filosofía, arte y territorio en torno al cuerpo, al abstraer la información recopilada para la construcción de las categorías.

En esa medida, la investigación se vale de algunos elementos para analizar, comparar, clasificar y confrontar los documentos que aparecen en publicaciones especializadas reconocidas que muestran el desarrollo teórico de este campo del saber en construcción, con el fin de identificar los conceptos y categorías teóricas que delimitan las relaciones investigativas de los grupos Filosofía, sociedad y educación —UPTC— y Arte, cultura y territorio —FUJDC—, como perspectivas de análisis, que alimentan las discusiones contemporáneas. Asimismo, se realizó un andamiaje teórico del panorama actual del cuerpo, donde se reconocen los procesos de pensamiento y las interacciones directas de las ciencias humanas, especialmente, la filosofía y el arte. Este tipo de investigación conduce al investigador a desarrollar habilidades perceptivas y de observación fundamentales para la comprensión de la realidad o realidades objeto de estudio.

Por consiguiente, para el desarrollo de esta investigación se asume una metodología que se inscribe en lo que se denomina revisión documental con un enfoque analítico y crítico. El enfoque analítico hace referencia al proceso hermenéutico de identificación (Gadamer, 2002) y clarificación de los conceptos referenciados en cada una de las investigaciones publicadas en forma de artículos en revistas especializadas, ponencias o tesis. Lo crítico (Habermas, 2009) hace referencia a la evaluación categorial a través de criterios que permitan organizar los hallazgos investigativos en tres bloques temáticos: filosofía, arte y territorio.

Para lograr el objetivo, se plantea emplear métodos argumentativos derivados de la deducción interpretativa cualitativa. Así, a partir de la revisión de autores, artistas y obras, se estructurarán redes temáticas particulares que articulen el discurso de la investigación. De esta manera, la argumentación estará vinculada a

hallazgos que tengan en cuenta la mirada y la interpretación sobre las imágenes, los hechos y los procesos mismos. Es decir, la revisión se remite abiertamente a la semiótica, a la iconología y, en general, al discurso del cuerpo en el arte contemporáneo, para conducir las indagaciones hacia perspectivas que proyecten aportes o desplazamientos en el abordaje del tema propuesto.

Filosofía, arte contemporáneo y territorio

Este capítulo pretende teorizar algunos rasgos antecedentes sobre la relación entre filosofía, arte contemporáneo y territorio de manera que posibiliten establecer diálogos desde la interdisciplinariedad con el cuerpo y constituyan una base en perspectiva de la investigación.

Cuerpo y filosofía

Aproximaciones desde la historia de la filosofía

El concepto de cuerpo ha sido estudiado desde diferentes configuraciones y transformaciones. Quizás, el primero que comenzó con la reflexión sobre el cuerpo fue Aristóteles (2001), quien lo entiende como una realidad limitada por una superficie, la cual es toda una extensión en el espacio llamado también substancia, que, a su vez no solo se constituye de materia. Las discusiones sobre el cuerpo en la Antigua Grecia relacionan la corporeidad como formación del sujeto integral. También contemplan al cuerpo como sepulcro del alma desde una concepción pitagórica. Por lo tanto, en principio no tiene forma, ya que el alma no está en él como un elemento informador, sino como un prisionero como se menciona en el *Fedón* (Platón, 2005).

En la línea del neoplatonismo, el cuerpo es concebido como un elemento para emanciparse, al establecer una diferencia entre lo inteligible y lo sensible. En ese sentido, se opone completamente a un concepto epicúreo, el cual asegura que el cuerpo es “todo lo que hay” (Epicuro, 2004).

En cuanto espiritualidad, el cuerpo tomó un gran protagonismo en el cristianismo, pues en la patrística se elabora una distinción entre materia y cuerpo, donde los primeros padres de la Iglesia hablaban sobre la asepsia del cuerpo. Asimismo, Foucault, (1996) expuso en sus investigaciones cómo se elaboraron unas técnicas de sí que siguen un orden y una forma. Por lo demás, expresa San Pablo (I Cor. 15:44) que, hablando taxativamente del cuerpo espiritual, nace consigo la noción de un “cuerpo glorioso” no sometido a las leyes generales de la materia.

Por otra parte, en la escolástica, el cuerpo no es materia, sino un elemento para la en formación del espíritu, es decir, como posibilidad de ser y existir. Por lo

tanto, el cuerpo es la unión entre materia y forma. En la cosmología racional se trataron, además, todos los problemas relativos a la naturaleza del cuerpo bajo el aspecto de la discusión de los sistemas atomistas y los sistemas dinamistas, los cuales eran casi siempre rechazados por la doctrina hilemórfica.

En la Modernidad, la problematización del cuerpo responde a cuestiones relativas a la materia como objeto de la física y las dicotomías relacionadas con la metafísica. El padre de la modernidad, Descartes (2009), menciona que el cuerpo no es sino un espacio lleno: la res extensa es últimamente espacio. El hecho de que este se llenara no podía ser más que la corporeidad de la extensión. Por eso mismo, las características de la geometrización corpórea se mantienen en Spinoza (Deleuze, 2004) y comprenden dimensiones de extensión, a saber: alma, cuerpo y espíritu. Aun así, las dificultades propuestas por el dualismo cartesiano entre cuerpo y mente se desvanecen en Spinoza. Al ser el cuerpo un “objeto de la mente humana” (Spinoza, 2011, p.17), podría anunciarse que el hombre está compuesto tanto de cuerpo como de mente, sin tener, necesariamente, que resolver los problemas de correlación. Por otro lado, Spinoza (1972) menciona que el cuerpo humano está compuesto de varios elementos tales como los fluidos, blandos o duros. Luego, Leibniz (1981) menciona su concepción del cuerpo físico como un conjunto de mónadas, donde el cuerpo físico es la manifestación del cuerpo inteligible.

Más adelante, el debate entre el empirismo y el idealismo comienza a tomar fuerza, pues Locke (2000) se inclinaba a continuar con la tradición de Spinoza, con la necesidad de no sentar ninguna tesis trascendente para radicar la fuerza del cuerpo en ideas. A Kant le interesó el cuerpo como fenómeno por ser dinámico (Rivera, 2013), desde una física que elaboró desde joven. A su vez, la necesidad de salvar la unidad intuitiva y la libertad ante la naturaleza solo fue posible hasta su última época, conduciendo al cuerpo en tanto que dinámico-inteligible sobre el cuerpo como pura extensión fenoménica. Desde entonces, la concepción del cuerpo ha dependido de la mayor o menor importancia otorgada al aspecto “interno” de lo real.

Por su parte, en las tendencias que reducen toda realidad a lo “exterior”, el cuerpo ha sido concebido como una pura extensión mecánica, o como algo que posee por sí mismo —sin poderse explicar metafísicamente el “hecho” y su causa— una fuerza o potencia activa. En cambio, en las tendencias que han reconocido la existencia de una realidad “interior” —e incluso han supuesto que tal realidad era la primera—, el cuerpo ha aparecido como una “resistencia” opuesta al esfuerzo y voluntad del yo íntimo (Buber, 1993); como la distensión de una realidad que, en su verdad y autenticidad, es puramente tensa (Bergson, 2006).

Al entrar al pensamiento contemporáneo plenamente, las cuestiones sobre la naturaleza del cuerpo han vuelto a plantear problemas relativos a la naturaleza de la materia y del espacio y, con ello, relativos a la naturaleza últimamente

metafísica de lo real. Así, existen varias tendencias de la filosofía que ocupan la relación directa con el cuerpo. Husserl (2012) indica, desde la perspectiva fenomenológica, un papel fundamental en la relación alma y cuerpo, como un mundo circundante entre la personalidad y la individualidad. Por eso, el cuerpo y el alma son determinantes para el espíritu con el desarrollo de la libertad. También, la realidad bilateral expresada por Husserl (2012) se enmarca en algo determinable como *naturaleza física*. Así, se constituye: primero, un cuerpo, que depende exclusivamente del cuerpo material; y segundo, el cuerpo volitivo, que se moviliza libremente como un espíritu. Esto hace posible la vinculación posterior con las propuestas de Marcel (2003), donde todo lo existente aparece como prolongado en “mi cuerpo” al ser trabajado como algo propio —mío— y no como un objeto de existencia. Por lo tanto, Sartre (2004) elabora una minuciosa fenomenología del cuerpo y agrega la “alteridad” en principio de cualquier cuerpo como tal.

Existe otra corriente que ha analizado el problema del cuerpo —liderada principalmente por Merleau-Ponty (1997) y la fenomenología de la percepción, resultado de los análisis de Mach (1998)—, donde la “disolución” de las imágenes percibidas en una serie de imágenes fenomenológicas que dejan subsistente a la consistencia del cuerpo. El “propio cuerpo” no es un objeto, sino, desde la descripción fenomenológica, un terreno que llevó a Bergson a describir los “datos inmediatos” (Deleuze, 1987).

De acuerdo con el *Diccionario filosófico* de Ferrater (1994), en verdad parece que la fenomenología del cuerpo, en el sentido de Merleau-Ponty, cierra el ciclo abierto por Descartes con la separación entre cuerpo y alma, y que soluciona todos los debates habidos durante la época moderna acerca de esta cuestión. Así, la unidad del alma y del cuerpo no queda sellada por medio de un decreto arbitrario entre dos términos exteriores, uno objeto y el otro sujeto.

El cuerpo de la seducción

Lipovetsky (2005) aborda el sistema de valores posmodernos, en el que la sociedad es sostenida por un falso sistema de valores que parece estar al borde del precipicio. Sin embargo, el autor propone un sistema caótico con la capacidad de regular y sobrevivir a la dinámica del individualismo. También, defiende una “ética inteligente”, menos centrada en la filosofía y más preocupada por los logros prácticos, para la organización de la vida cotidiana; una ética que se presenta como un compromiso razonable entre lo ideal y lo posible.

Hoy vivimos un ciclo de moralidad en el que los valores no pueden condicionar la vida privada. Se exalta la ausencia de compromisos, se niegan los sacrificios, se estimulan los deseos inmediatos donde reina la pasión del ego y la felicidad

íntima y materialista. La era del deber, de la moralidad austera y de las virtudes colectivas ha llegado a su fin. Nos encontramos en la era del post-servicio, buscamos una moralidad en la que los logros personales orienten toda la cultura. Buscamos la justicia, pero en un contexto en el que los derechos subjetivos dominan en gran medida los mandamientos imperativos. No aceptamos obligaciones o dificultades, buscamos bienestar y placer. Las experiencias mediáticas alcanzaron su apogeo y el consumismo se convirtió en una necesidad. Lo prohibido fue abolido. La seducción camufla la obligación y los ideales son enterrados por las exigencias del ego, la comodidad y la felicidad a cualquier precio. La autonomía individual estrangula los valores morales y las doctrinas que rigen el colectivo.

En relación con la conducta sexual, se instaló una plataforma que oscila entre el rigor puritano y la magnitud de los placeres eróticos. Predominan los discursos antagónicos, que no parecen ser representativos de la realidad. Más y más se habla de sexo sin complejos, pero pocos son los que aceptan hablar de sí mismos. Las revistas femeninas están llenas de “recetas” y sugerencias para mejorar el rendimiento sexual. Sin embargo, las verdaderas prácticas sexuales parecen ser poco imaginativas y diversificadas. El sexo ocupa gran parte de la prensa y los medios de comunicación, pero la revolución sexual parece ser parte de un libro de historia atractivo. Las principales preocupaciones de hoy son el futuro inmediato, el empleo, la gestión de los recursos y los fondos. La castidad ha regresado a la orden del día, no por el significado virtuoso del pasado, sino como la autorregulación guiada por la religión del egocentrismo. El otro se ve en un prisma de incomodidad y no como un complemento.

Fue Artaud quien literalmente, desde un programa de radio (Artaud et al., 1947), gritó por un cuerpo que ya no puede soportar, una camisa de fuerza; un cuerpo clavado a la cruz que atraviesa los milenios bajo el juicio de Dios y, posteriormente, bajo el juicio de una conciencia internalizada con culpa y falta; un cuerpo resultado de la interpretación y la explicación. Fue él quien habló por primera vez del cuerpo sin órganos, un término que Deleuze y Guattari (2002) tomaron y articularon con Spinoza y Nietzsche. Sabemos que no se puede andar desnudo sin un “yo”, pero este programa radial propuso poner fin a los juicios de verdad absoluta.

Del cuerpo sin órganos a las relaciones de poder

¿Cómo producir un cuerpo sin órganos [CsO] en un primer momento? Deleuze y Guattari (2002) dicen que no nos dotaron de un cuerpo organizado: ya sea como un organismo con sus funciones biológicas y químicas dadas por las ciencias; ya sea como un instrumento de una conciencia con un tema centralizado y organizado por un yo capaz de deliberar sobre este asunto.

Todo esto es derivado de una estructura religiosa de pensamiento que hizo el cuerpo sumiso al alma. Un cuerpo organizado es un cuerpo donde el pensamiento y las intensidades no fluyen: no hay medios de pasajes o están obstruidos.

El plano de inmanencia sería una dimensión donde todo el proceso de composición se da de lo que somos y de lo que tenemos con los encuentros con otros cuerpos. Esto es diferente del plan trascendental, que es un plan de organización basado en criterios teológicos que están fuera del sujeto. Así, el CsO nos conduce intrínsecamente a un cuerpo que se constituye como una capacidad de afectar y ser afectado. Spinoza propone a los filósofos un nuevo modelo: el cuerpo. Propone instituir el cuerpo como modelo: “no sabemos lo que el cuerpo puede” (Deleuze, 2004, p.11). Esta declaración de ignorancia es una provocación: hablamos de conciencia y sus decretos, de la voluntad y sus efectos, de los mil medios de mover el cuerpo, de dominar el cuerpo y las pasiones. Estamos hablando de una filosofía práctica, que implica pensar en cómo construir un plan de inmanencia y cómo construir un cuerpo intensivo en un plan de inmanencia.

Con el CsO buscamos ir más allá de un sujeto dotado de una historia personal, acostumbrado a esconder lo que es más suyo de las parcelas con los significados, para ir a explorar y crear nuevas formas de hacer las cosas a través de encuentros con otros cuerpos. Por lo tanto, el contacto no solo es necesario como se indica. El hombre moderno nació a finales del siglo XVIII y ya está por morir, dijo Foucault (2009). Pero ¿cómo nace este hombre que conocemos hoy? ¿Cómo se le da vida a este ser? Durante la era moderna, el poder creó nuevas técnicas de dominación.

Antes de la Revolución francesa y, posteriormente, con más y más fuerza, la subjetividad se ha convertido en algo que se fabrica. El poder actúa en cada individuo para fabricar cuerpos dóciles. Trabaja en detalle, sin holgura, sin espacios. El cuerpo dócil se hace en la unión de las siguientes dos características: utilidad —en términos económicos— y docilidad —en términos de obediencia política—. La fórmula es simple: el cuerpo dócil es muy obediente cuando es productivo. El soldado es más mortífero y obedece órdenes más fácilmente; el estudiante es más silencioso y obtiene calificaciones más altas; el trabajador es más productivo y menos perezoso. Este es el resultado: un cuerpo ceñido, alejado de su poder político, pero completamente conectado a la maquinaria económica.

Según Foucault (2009), “el cuerpo humano entra en una maquinaria de poder”. El cuerpo se convirtió en el objetivo del poder. Se descubrió que podía ser moldeado, reorganizado y entrenado para ser tanto útil como sometido. Poco a poco fueron apareciendo las relaciones de poder, de una manera sutil, a través de diversas técnicas de dominación: vigilancia, control y corrección. No es que esta creación no tenga precedentes. Las relaciones de poder han estado presentes des-

de siempre, pero con la Modernidad el cuerpo ha sido dividido, separado, medido e investigado en cada detalle.

Si cada trabajador es un posible criminal, si está siempre a un paso de cometer un delito, entonces debe ser entrenado diligentemente, debe ser monitoreado constantemente, debe someterse a revaluaciones, reciclamientos, para que pueda retirarse tanto como sea posible de este engranaje. Cuanto más dócil, más difícil de atascar la máquina de producción. Tan reprimida como entrenada, una persona aceptará fácilmente las cosas como son. Para ser rentable, una persona se esforzará por entrar en el mercado laboral y vender su fuerza. Se aumenta la rentabilidad al disminuir el pensamiento político y crítico.

Los aparatos de producción y el encarcelamiento se amalgaman. La señal que ingresa a las celdas es el mismo signo de fin de negocio y el permiso para regresar a casa. En el mismo espacio encontramos tabiques y aberturas de caudal. Los encarcelados y los trabajadores se equivocan: ambos están atrapados y no saben cómo escapar. Uno por las paredes altas, otro porque está condicionado a obedecer y no sabe cómo hacerlo de otra manera. El poder crea sujetos que se inclinan hacia el modo de vida capitalista y su forma de existencia.

El cuerpo, la ciudad y las relaciones cotidianas

Sennett (2019) estudió algunas ciudades en momentos concretos de su evolución, que caracterizaron las experiencias corporales y los espacios en los que la gente vivía o transitaba. El recorrido inicia en Atenas, donde analiza lo que la desnudez representaba para los antiguos habitantes de la ciudad en el tiempo de la guerra del Peloponeso. La expresión más clara de la confianza en sí misma de un pueblo victorioso fueron los cuerpos desnudos y expuestos, en un movimiento que identificó los ideales cívicos y estéticos.

En la Roma de Adriano, Sennett (2019) explora la credulidad de sus habitantes con respecto a las imágenes, especialmente la creencia en la geometría del cuerpo. En la Alta Edad Media y a principios del Renacimiento, analiza cómo las creencias cristianas sobre el cuerpo encontraron su expresión en la arquitectura urbana. Luego pasa a la historia moderna de las ciudades y los cuerpos, cuando los descubrimientos científicos empiezan a informar y dar forma a esas relaciones. Los descubrimientos sobre el sistema circulatorio comenzaron a condicionar la formulación de lo que debería ser la locomoción libre en las ciudades.

La apreciación de la ciudad ateniense viene precisamente del hecho de que no había diferencia entre “humano” y “polis”. Si las ciudades se convirtieron en un “locus” de poder, también fue en ellas donde las promesas de identificación entre

la carne y la piedra se rompieron, en el distanciamiento de las relaciones cotidianas, en el vaciado de los espacios públicos.

Así, en el capítulo *Narrativas sobre el cuerpo a partir de la filosofía*, Juan Guillermo Díaz Bernal, aborda el tema del cuerpo desde una perspectiva filosófica, mostrando las transformaciones del concepto del cuerpo en esta disciplina, en un período comprendido desde la Edad Media hasta el presente. El cuerpo aparece en la actualidad como un doble de sí mismo que establece las relaciones entre mente y cuerpo trayendo consigo lo interdisciplinar como por ejemplo, la biología y la medicina entre otras perspectivas hegemónicas del cuerpo. Luego, existen varias rupturas que nacen en la modernidad con su modelo razón y cuerpo-máquina, planteó las representaciones principales del cuerpo humano, pues la categoría dominante de la relación cuerpo-mundo de las sociedades tradicionales radicaba en el entramado social. Por último, se presenta la figura del robot como mediación simbólica entre características de la máquina y características de los seres humanos se enfatiza en la modelización de la mente humana desde los parámetros cibernéticos. De esta manera, se muestran las transformaciones del cuerpo desde su concepción filosófica.

Arte contemporáneo e investigaciones en relación con el cuerpo

Si bien el cuerpo ha sido un frecuente derrotero de investigación para distintas disciplinas, el arte en particular se ha interesado no solamente por la producción de imágenes corpóreas —*con y desde el cuerpo*—, sino que revitaliza su pensamiento como un elemento semiótico, cuyo análisis excede a la descripción de la forma dentro de una representación general. En este sentido, entendemos que el cuerpo desbordó los límites de la interpretación dentro de una escena mayor de la pintura, la escultura o el cine, para ser objeto, medio y lenguaje per se. No obstante, el cuerpo, aunque protagonista, siempre estará inscrito en una escena en la cual se piensa y se construye como actor: el mundo. De la misma manera, estará atravesado por el otro que también lo habita, por su mirada. Es decir, el cuerpo no se basta a sí mismo, sino que precisa entenderse apartir de su reflexión propia, pero también a partir de los vestigios del otro que lo estructuran. Así, inferimos que el lenguaje es estructura del sujeto y que la imagen del cuerpo, en tanto que construcción portadora de sentido, es un lenguaje.

De acuerdo con lo anterior, los archivos e investigaciones en relación con el cuerpo son cada vez más amplios en la medida que su estudio se ha hecho transdisciplinar. En ese orden de ideas, hacer una revisión exhaustiva sobre antecedentes inmediatos que nos remitan al *cuerpo* como tema deriva en una suerte de promesa rota, puesto que la cantidad de investigaciones son inagotables.

Así mismo, remitirse al tiempo y a la geografía inmediatos no hace necesariamente que el resultado de dicha revisión sea valioso para el proceso de investigación. Por esta razón, se decide repasar aquí algunos títulos y autores que, si bien no son del todo recientes, sí son importantes para el planteamiento de la presente propuesta.

Retomando los argumentos iniciales, en Colombia las investigaciones han sido prolíficas, pero en particular, podemos citar al artista José Alejandro Restrepo, quien ha fortalecido la preocupación contemporánea por explorar el cuerpo como organismo lingüístico. También, Restrepo (2006) explora, en *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*, las relaciones posibles entre cuerpo, testigo, violencia y sociedad a través de un recorrido que retoma el martirologio barroco y atraviesa abiertamente la iconología del dolor en Colombia, un país en crisis polivalente e incesante.

Por otro lado, el historiador Jaime Borja se ha interesado en la singularidad del sujeto y en su proyección como cuerpo social a través del tiempo. Para tal efecto, ha estudiado con detenimiento los periodos colonial y neogranadino. Presta especial atención a la incidencia del Barroco en América. Dentro de sus indagaciones, destaca *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo* (2012). Así mismo, sus intereses han permeado distintas investigaciones que ha dirigido en la Universidad de Los Andes, de la cual es docente titular.

No en vano, Restrepo y Borja han estrechado vínculos. A partir de intereses compartidos, se han preocupado por extender el discurso investigativo y teórico al campo curatorial y, en consecuencia, al terreno de las exhibiciones de arte. Ejemplo de lo anterior es la exposición *Habeas Corpus: que tengas [un] cuerpo [para exponer]*, realizada en el Museo de Arte del Banco de la República de Bogotá (Restrepo & Borja, 2010). Dicha exposición somete a revisión y pone en tela de juicio la concepción jurídica e ideal de que el hombre es dueño de su cuerpo y libertad, en particular, cuando no ha cometido delito alguno o no hay pruebas de ello.

Las exploraciones teóricas sobre el cuerpo humano en el ámbito del arte, han dado lugar a la reflexión sobre temas relativos al género. En este sentido, Sol Astrid Giraldo quien -a lo largo de su trayectoria investigativa pone en evidencia el resultado de la Beca de Creación de la Alcaldía de Medellín llamado *Cuerpo de mujer: modelo para armar* (2010). En esta investigación, Giraldo revisa la relación entre la producción artística de distintas mujeres y la manera en que su cuerpo desborda la mirada patriarcal o machista.

El cuerpo contemporáneo en la investigación también ha sido abordado por Rubén Yepes (2015), quien escribió *Lo que puede un cuerpo: María José Arjona*. En esta monografía ganadora del estímulo a la investigación en el campo de arte en Colombia del Ministerio de Cultura, Yepes hace una revisión exhaustiva del

trabajo de la *performer* María José Arjona. Para tal efecto, el autor se nutre no solo de su posición de estudioso observador, sino que además se empapa de la reflexión filosófica del cuerpo para abordar el performance como un campo semiótico. Yepes también se ha interesado en la violencia y en la aparición de sus indicios en la propuesta de artistas como Doris Salcedo.

Parte de la producción investigativa en el país ha abordado la relación arte y cuerpo al estrechar vínculos entre el arte moderno y el contemporáneo. Se remite incluso hasta la época colonial y al pensamiento barroco. Esto ha permitido que los estudios del cuerpo se permeen de otros tiempos que se nos arrastran al presente de manera anacrónica, y que la complejidad de su discurso contemporáneo se vea bajo una mirada que explora la apertura de su interpretación. En ese orden de ideas, la aproximación al cuerpo y su inserción en la escena de las artes hace que su abordaje semiótico se haga más dinámico, pero también más complejo y ambiguo.

En el panorama internacional, el proyecto *La historia del cuerpo*, emprendido bajo la dirección de George Vigarello, Jean-Jaques Courtine y Alain Corbin, invita a distintos autores a la coproducción de tres tomos que revisan ampliamente el concepto de cuerpo en la historia y su incidencia en la cultura y las sociedades. Este título se divide en tres volúmenes consecutivos: *Del Renacimiento al Siglo de las Luces* (Corbin et al. 2005a), *De la Revolución Francesa a la Gran Guerra* (Corbin et al. 2005b) y *Las mutaciones de la mirada, el siglo XX* (Corbin et al. 2006). Este proyecto es uno de los referentes más ambiciosos en cuanto a la reflexión sobre el cuerpo. Por último, Amelia Jones (2006) realizó el estudio *El cuerpo del artista*. En él, la autora analiza piezas artísticas del periodo comprendido entre mediados de siglo pasado y el año 2000, demostrando, a partir de estudio de distintas obras y artistas, el estrecho vínculo entre las artes plásticas y el cuerpo. En este caso, el trabajo de Jones es uno de los más exhaustivos estudios dedicados a la reflexión contemporánea del cuerpo en las artes. De hecho, trata de revisar obras y artistas capitales de las últimas décadas para mostrar la potencialidad de los cuerpos expresivos y comunicantes en su singularidad.

Aquí, entendemos entonces que *lo contemporáneo* no es el lugar común del “aquí y el ahora”, sino, más bien, la incidencia de otros tiempos que, lejos de caducar o perecer, nos habitan y nos atraviesan en nuestra complejidad actual.

Podemos partir de la alteridad como condición o elemento significativo que tiene un puente entre cuerpo y arte. Es decir, los espacios de la diferencia siempre estarán mediados por la presencia de un otro que, en esencia, siempre será distinto, puesto que los sujetos se rigen por la singularidad: no hay dos sujetos iguales. Y en efecto, son los sujetos los que construyen los conceptos. No obstante, existen ciertas determinaciones o referencias que nos permiten reconocer ya el cuerpo, ya el arte como presencias operativas en el mundo. Por semejanza o por

relación, deducimos qué llega a entenderse como cuerpo o como arte. Debemos entender que la operatividad antes mencionada no solo media en el registro de lo real, puesto que su presencia también es simbólica e imaginaria. De esta manera, podemos inferir que tras conceptos complejos hay un asunto estructural de lenguaje, es decir, que hay una imposibilidad de concreción etimológica.

Finalmente, no se trata de buscar definiciones, sino de articular posibilidades a favor de un discurso abierto que entable relaciones significantes entre cuerpo y arte contemporáneo.

El cuerpo como elemento semiótico ha sido una preocupación imborrable: con él habitamos y pensamos el mundo, con él sentimos, deseamos, nos comunicamos. Pero este cuerpo ha sido vagamente entendido como un conjunto orgánico-biológico percedero que usualmente —y más aún en la era mediática de la información y de la exposición publicitaria— omite su singularidad. Podemos afirmar que, en cierta medida, el cuerpo se expresa desde el prototipo o el canon establecido por una sociedad o cultura, que no se puede enajenar del todo de un sistema capitalista. Es decir, la inscripción del cuerpo o los cuerpos en un sistema de circulación hace que su complejidad no se exprese, sino que se aliene en la predictibilidad. Esto también manifiesta que, detrás del prototipo sociocultural del cuerpo, en su demanda y expectativa, hay un silenciamiento de la alteridad, de lo singular del sujeto. Sin embargo, el prototipo corpóreo contemporáneo se construye desde la posibilidad. He ahí una contradicción, un dejo de su complejidad de entendimiento.

De esta manera —y por decirlo breve—, el discurso capitalista en su alienación no es ligero, sino que, por el contrario, su mismo efecto de alienación revela en primera instancia una superficialidad que, al verla con mayor detenimiento, nos permite entablar relaciones con el poder e incluso con la perversión. Podemos comentar al respecto que seguir un precepto de mostración, exhibición y comercialización con y desde el cuerpo parece de entrada un gesto superficial, pero detrás de ese efecto se encuentra un guiño de perversión, del que es difícil escapar, incluso estando fuera o contradiciendo tal efecto.

No es que esto esté mal; es, de hecho, parte de la complejidad de los discursos del cuerpo contemporáneo, que puede revelar con una selfie la ingenuidad de un narcisismo hedonista, que en medio de su banalidad es irónicamente potente y significativo, casi sintomático de un tiempo en crisis de reflexión y desbordante de imágenes por doquier.

Ahora bien, es distinto que el cuerpo se exprese —por la necesidad o demanda del otro, del sistema, de la sociedad o de la cultura— a que nos expresemos con y desde el cuerpo. Por esto, se propone entablar una relación entre cuerpo y arte

contemporáneo que permita mostrar singularidades y discursos que operen en una comunicación distinta a la regulación del discurso social. Esto no quiere decir que el arte no tenga mediaciones o regulaciones, puesto que se inscribe en una institucionalidad que también se cuestiona a sí misma. Podemos inferir que el arte opera y transita en la inestabilidad de su propia *no-definición*. Y es preciso ponerlo así, ya que no es viable pensar en la indefinición del arte, en el sentido en que han existido distintas definiciones del arte a lo largo de la historia, que, además, conviven en la actualidad.

El entendimiento del arte contemporáneo se remite a un terreno que fluctúa en la aparente asimilación de concepciones remotas en la historia, así como entre la misma búsqueda de una apertura que no limite su acción comunicativa y propositiva, su mismo cuestionamiento. Sin embargo, buena parte de revisiones consideran como núcleo de la producción artística contemporánea la década de los 50 del siglo pasado, en la que hubo una transición de los últimos rezagos de las vanguardias de segunda generación para dar paso a la implicación del cuerpo. Esta implicación del cuerpo fue crucial para la puesta en escena del *happening* y el *performance*, que permitieron entender el cuerpo como superficie, medio y lenguaje *per se*. Esto genera unas fricciones y debates, en la medida en que antes de la contemporaneidad se asume que estuvo la modernidad, que aún no termina de entenderse, pensarse ni asimilarse. ¿Acaso la contemporaneidad es el vestigio último de una modernidad en crisis polivalente y en construcción indefinida? Posiblemente lo es.

A propósito de lo anterior, el lenguaje como sistema estructural de comunicación plantea este tipo de ironías, de contradicciones y de contrastes, que permiten entender que todo mensaje e interpretación tiene vestigios de engaño, de trampa. No en vano, sabemos que la imagen también es lenguaje. Es decir, acudimos a una doble trampa cuando pretendemos definir conceptos de tales magnitudes como cuerpo y arte. Por esta razón, la relación y articulación de los argumentos nunca podrá ser cerrada o condicional, sino, por el contrario, abierta a cadenas significantes que transitan en el inter-dit —o entredicho—, término del psicoanalista francés Jacques Lacan: siempre hay algo que se expresa a medias en la medida en que lo que quiero decir y lo que digo no cierran del todo. En consecuencia, lo que se entiende de esa intención también es incompleto y mediado por la interpretación del sujeto. Bajo este entendimiento, se propone el abordaje de la presente investigación: como posibilidad interpretativa mediada por el lenguaje y la mirada singular.

Así, el segundo capítulo de Johann Sebastian Alvarado Guatibonza titulado *Al espejo soy el otro: los autorretratos fotográficos de David Nebreda muestra cómo los autorretratos de David Nebreda* (Madrid, 1952) permiten explorar la dimen-

sión significativa del cuerpo, entendida como una articulación polisémica en la que el orden de lo “real” se abre al otro en calidad de interpretación. Así, se propone el cuerpo como superficie escritural y el índice traumático, como inscripción narrativa que marca y da cuenta de las experiencias del sujeto. En ese orden de ideas, el registro violento de la escritura experiencial configura simbólicamente al sujeto y le permite ser, pensarse y comunicarse siendo partícipe de la correlación imagen y lenguaje, cuya significación jamás es unilateral.

No obstante, para que se ejecute dicha inscripción de sujeto, se requiere del otro en calidad de referente, interlocutor e intérprete. Para articular dichos argumentos, se acude particularmente a Sigmund Freud y a Jacques Lacan en la corriente psicoanalítica y a Arthur Rimbaud en la literatura, disponiéndolos en relación con la semiótica, la semiología y la lingüística como herramientas teóricas de reflexión. Por otro lado, Nebreda emborrona al otro y en consecuencia a sí mismo, en la medida que se encuentra abstraído del vínculo social a causa de su esquizofrenia paranoide crónica. Sus autorretratos se inscriben con violencia signica y simbólica para finalmente, representarnos puesto que persiste la empatía o la omisión del dolor, pero nunca la enajenación.

Así, lo siniestro nos habla y nos describe a la par en tanto que, ha salido a la luz algo que debía permanecer oculto pero que inexplicablemente reconocemos familiar. Aunque el discurso de Nebreda es aparentemente tautológico, su puesta en escena siempre es distinta: no hay un cuerpo allí, pero su vestigio fotográfico persiste y se muestra en devenir. Pero incluso así, nos articulamos en los fragmentos de ese discurso siniestro, que excede la razón y la disloca, la abre y la hiere. Nos ofrecemos como dolientes en un desdoblamiento significativo del sujeto: para ser, requerimos del otro y en buena medida, es aquel otro quien nos permite ser. Nos proyectamos y reflejamos en Nebreda: al espejo, somos el otro.

Cuerpo y territorio

En el contexto contemporáneo no son desconocidas las reflexiones relacionadas con el conflicto armado en Colombia. No obstante, estas visiones periféricas no permiten entender cómo, en la medida que el mundo avanza vertiginosamente en términos de desarrollo tecnológico, las relaciones y los comportamientos se comprenderían como estancias en otro tipo de planos. Sin embargo, y pese a que los otros territorios tienen mayor fuerza, los comportamientos y saberes técnicos se camuflan entre los millones de habitantes y ejercen presión ante la idea de mantener elementos culturales e históricos propias de las tradiciones, métodos técnicos y formas de vida. Para no ir muy lejos —en el arte— el intermediario visual más asiduo para mantener y contar acerca de los comportamientos humanos.

Contemplar el origen del territorio habitado va más allá de observar algún tipo de representación de la realidad. Desde hace mucho tiempo, el dominio técnico de un hacer ha cautivado la experiencia humana, evidenciada a partir de la creación de objetos particulares, detallados delicadamente y que se convierten en elementos apetecibles para el hombre. Por ejemplo, en la más pura tradición medieval, la mano representa la herramienta básica del artesano, pero es un tacto activo en el que el ojo, el cerebro y extremidad están íntimamente imbricados. Es característica del artesano su capacidad de coordinar miembros desiguales: mano derecha e izquierda —casi siempre una predominante sobre la otra—. En palabras de Sennett (2009), el diestro manejo de herramientas favorece el autocontrol, que es la base de todo proceso civilizador; la repetición procura estabilidad y control.

Podría decirse que la eternidad existe por obra y gracia del arte. Representa al individuo, sus vivencias, su cultura, su origen y su territorio. El arte refleja el pensamiento de una sociedad, congela la historia e immortaliza cada instante en una creación. La historia de la humanidad se ha contado a través de las expresiones artísticas y artesanales de los antepasados: aretes, vasijas, cestas, trabajos en madera y joyería de antiguas civilizaciones, que dan cuenta de su paso por el mundo, de sus costumbres, de su filosofía y de la tierra que habitaron.

En el contexto colombiano, es relevante reflexionar sobre la relación —no solamente histórica— sino de conexión de las indígenas con el territorio, representada en su hacer artesanal. Posiblemente, la mejor forma de representación del origen del territorio habitado son las piezas realizadas a lo largo y ancho de Colombia, las cuales dan cuenta de ese vínculo primigenio con la tierra y con la herencia cultural de la que se es parte. Al hacer un mapeo de norte a sur, de oriente a occidente, se puede evidenciar que, en el norte del país está la Sierra Nevada de Santa Marta, cuna de los Tayrona y la casa de cerca de 30.000 indígenas de las etnias Kogui, Arhuaco —creadores de las famosas mochilas— Kankuamo y Wiwa. De esas 383.000 hectáreas, salen hombres y mujeres a compartir su arte ancestral, quienes en cada creación plasman sus mitos e historias.

En las faldas del volcán Galeras, en el sur del departamento de Nariño —y al sur del país—, se encuentra Sandoná sobre la meseta de Paltapamba, o el llano de los aguacates. El 70% de sus mujeres tejen sombreros, gracias al regalo natural de la palma de iraca, tradición compartida con los pueblos del norte de Ecuador. Ellas le imprimen a cada sombrero la herencia de su pueblo, de los primeros pobladores de esta tierra: los quillacingas. Según Ocampo (1985) “imprimen en cada sombrero la herencia de su pueblo” (p. 15). La idea de Ocampo es demostrar que los objetos estéticos de otras culturas operan de manera opuesta al arte, en el sentido de que si bien Occidente se caracteriza por que el arte es autónomo, las prácticas estéticas de otras culturas aparecen imbricadas con otros aspectos de estas, como a religión.

Ocampo (1985) destaca además, que a diferencia del arte, en el cual la originalidad es un valor fundamental, en las prácticas estéticas de otras culturas lo importante es la repetición exacta. Esto se fundamenta en que el objeto estético está vinculado con las creencias.

En Mitú —al suroriente del país— conviven 27 etnias indígenas llenas de saber, cultura y un pasado ancestral. Mitú está en la mitad de un bosque tropical con la frontera con Brasil. Es una frontera entre el clima árido de la Orinoquía y la selva húmeda de la Amazonía. Sus artesanos utilizan la madera y la cerámica para aferrarse a la historia y seguir contando sus tradiciones.

Sus artesanías son un bastión contra el olvido, una fortaleza para preservar su memoria como pueblos indígenas. Por eso, respecto a la elaboración de artesanías por parte de grupos indígenas hay que tener en cuenta que, no solamente, dan continuidad a la tradición, sino que se han convertido en un modo de sustento económico, y que esto supone un cambio en el modo en que este objeto estético se relaciona con la tradición.

El Pacífico es la casa de la cultura afrocolombiana, llena de alegría y movimiento, de sonrisa y buena sazón. Con el mar al frente, extenso y abrazador, cerca de 30000 guapireños viven de las jornadas de pesca, bajo el sol inclemente, y festejan sus faenas con la brisa tranquilizadora del crepúsculo bajo el son de los tambores. Ellos hacen de su labor artesanal un homenaje a su herencia ancestral.

Entender el proceso de globalización, partiendo de la perspectiva general y no solamente la del objeto particular, puede ser un buen comienzo para estudiar la dinámica socioespacial (García, 2001). Para él, este proceso puede cambiar significativamente desde los temas y abordajes de las ciencias humanas, ya que la globalización es un “telón de fondo” de los procesos y de las articulaciones intersociales, así como de las reflexiones sobre ellos. De hecho, se aproxima a temas y objetos, relativiza oposiciones —como la que se opone al lugar local y al global— y combina varias tendencias paradójicas —como es el caso de la homogenización y heterogenización de procesos—.

Producir conocimiento sobre la ciudad surge casi como un proceso de “deco-dificación” y “coser” que, sin embargo, se constituye a partir de una lógica más amplia que no se limita a la(s) parte(s) que visualizamos.

Junto con los fenómenos de la masificación cultural y la globalización de la economía, las diferencias continúan, se multiplican y se reproducen. Por otra parte, lo que surge como diferente es a menudo el resultado de combinaciones y articulaciones entre razones—como global y local (Trivinho, 2001)—y procesos aparentemente distintos —como el mantenimiento y la transformación (Mejía, 2007)—.

Además de estos aspectos, la noción de lugar es significativa para las cuestiones que serán analizadas. En la perspectiva desarrollada por Norberg-Schulz (1980), la objetividad y la visibilidad del espacio son posibles porque el lugar está expresado por propiedades concretas y es un componente de la noción misma del espacio. Según el autor, estas propiedades se clasifican en primarias —relación entre el espacio externo e interno— y secundarias —centralización, dirección y ritmo—. Estas propiedades son moduladas por los procesos de cognición —la capacidad de internalizar lo que se ve y externalizar constructivamente lo que se ha visto—, de dirección —en cuanto a la visión de un espacio, el lugar es indicador de una dirección y un camino— y de simbolización —cognición que se da a través de un símbolo, de modo que el acto de simbolización tiene un significado que es perceptible a través de un instrumento—.

No obstante, aquí el lugar es también entendido como un “mundo habitado”, un espacio hábitat que es producido y organizado por la sociedad, por un grupo social, en el que cada sociedad, cada grupo, desarrolla y articula sus relaciones.

El espacio es el producto y productor de las relaciones sociales. Se puede inferir que las prácticas de uso, apropiación y percepción enuncian representaciones sociales (Pellegrino, 2000). Al vincular las representaciones a las prácticas socioespaciales, es posible establecer una relación dialéctica entre la organización espacial y la organización social y, en este sentido, una aproximación a los criterios que se seleccionan en la construcción de un lugar.

También, cabe mencionar tres puntos esenciales para el estudio antropológico de la ciudad contemporánea. El primero se refiere al conocimiento de los mecanismos sociales que se ponen en acción en cuanto a percepción, disposición y organización del espacio y la capacidad de (re)producción del orden socioespacial como lógica representativa —la constancia de los elementos— y/u operativa —introducción de nuevos elementos y su transformación de un pedido existente—. Además, los procesos de transformación del espacio parecen ocuparse de los “lugares ausentes” (Provansal, 2000) y de los fenómenos de reubicación. Por otra parte, Augé (2018) nos habla de “no lugares”, o con un “desbordamiento” de signos y significados (Han, 2013), haciéndolo aún más difícil de ver lo oculto si un enfoque escalonado ayuda al análisis de lo que parece ser “desbordante”, también es necesario tener en cuenta el hecho de que el acto de *mudanza* puede significar un cambio o invención de un lugar.

En segunda instancia, está el conocimiento de las representaciones colectivas, que es, en este texto, operacionalizado a partir de las nociones de *memoria social* —como una estrategia de mantenimiento— y *proyecto* —como una estrategia de investigación/creación—, nociones que permiten un acercamiento con los “lugares ausentes” (Didi-Huberman, 2006).

Un tercer punto es formalizado por la idea de remodelación, concebido como un proceso de (re)creación o invención constante de los *espacios- hábitat*, las *formas de habitar* y las *formas de pensar el hábitat*.

Por otro lado, *Topofilia* (Tuan, 2007) es un clásico, una contribución importante a la epistemología de la geografía. Es una referencia obligatoria para los estudios no solo de geografía humanista, sino también para muchos geógrafos que tienen sus inquietudes centradas en el territorio donde el libro propone una nueva forma de comprensión del hombre y su relación con la naturaleza.

El geógrafo nos incita a cuestionar cuáles han sido nuestros ideales se proponen desde el cómo percibimos, nos situamos y significamos el mundo que ocupamos. Propone examinar la percepción y los valores ambientales (García & Yory, 1999) y mostrar la construcción de los valores relacionados con el medio ambiente, los cambios en las visiones del mundo y la distinción entre diferentes experiencias ambientales.

De esta manera, Tuan (2007) presenta una gran diversidad de consideraciones, sobre líneas muy amplias, que rodean la temida percepción humana. Involucra la literatura, la antropología, la historia, la psicología, la pedagogía, la religión y la estética. Con la intención de abordar múltiples culturas, presenta una confusa variedad de materiales y estudios que incorporan diferentes puntos de vista sobre el hombre y el mundo, de los pueblos de todas partes del planeta — orientales, occidentales y australes—. Enfatiza, también, en los aspectos subjetivos de las relaciones humanas con el entorno natural a través del estudio de la relación de las personas con la naturaleza y sus sentimientos e ideas sobre los espacios. Se ocupa del entorno físico en el imaginario social y la relación entre el paisaje, la memoria y la cultura; así como de la experiencia individual y la creación de la visión del mundo que se comparten en un territorio común.

Al difundir el término *topofilia*, Tuan entendió en un sentido amplio los lazos afectivos —simbólicos— de los seres humanos con el medio ambiente (Bachelard, 2012). *Topofilia* describe una sensación que puede no ser la más fuerte de las emociones humanas —de hecho, muchas personas se sienten totalmente indiferentes sobre los ambientes que dan forma a sus vidas—, pero, cuando se activa, tiene el poder de elevar un lugar para convertirse en el portador de eventos cargados emocionalmente o para ser percibido como un símbolo (Yory, 2017). El término se une a la afectividad y los lazos establecidos con el medio ambiente, teniendo en cuenta gran parte de la subjetivación humana. Así, lo geográfico revela a la sociedad un diseño creativo por una naturaleza que interpreta, haciendo la ciencia geográfica más humana y subjetiva, ampliando su comprensión más allá de una ciencia de los lugares.

Así, el tercer capítulo titulado, *Territorio habitado: espacio hecho a mano* de Gladys Elisa Robles Uribe, muestra para este caso, que el proceso se canaliza a través de un texto-camino. Se entiende el origen no como lugar condicionado a un territorio, sino a los diferentes eventos que enmarcan el hacer estético. De esta forma, el capítulo abre la frontera poco reconocida entre el origen y el hacer en el territorio colombiano. Así, en la medida que se reconoce el espacio habitado, se desarrollan aspectos particulares a través de experiencias prácticas y de la observación a algunos artistas y artesanos expuestas por la autora. Estos artistas, en medio de su desarrollo visual, vinculan fuertemente el concepto del “hecho a mano”, dado en la diversidad del lenguaje variedad de estilos y formas de la representación de su lugar y como esta representación se amplía de manera global. Este texto se organiza en cuatro partes, con el fin de explorar diversos arquetipos presentes en la construcción de saberes relacionados con la creación artística. Sin embargo, antes se exploraron varias formas y elementos recurrentes, que son características de cada lugar, con lo cual se pretende obtener una guía de navegación para comprender más fácilmente el origen de la creación desde la visión de territorio y el habitar del espacio. En el texto se tratan temas como lugar y origen, cultura e hibridismo cultural, territorio habitado y el cuerpo conectado con lo “hecho a mano”, en los cuales se exploran actos creativos que van desde el bordado y su adaptación aborígen hasta la puesta en escena de *performances* o arte conceptual. Al estar ubicados en el interior del país, este lugar conserva diferencias culturales. Sin embargo, se observa una vinculación entre la naturaleza misma del territorio, la historia y las características que se pueden utilizar en el momento de pensar en el contexto.

Después de este análisis, se profundiza en la concepción del territorio habitado al retomar el concepto de “poética del espacio” y se desarrollará desde el lugar-lar-hogar y un avistamiento de las condiciones poéticas desde el habitar el lugar de origen. Se analiza cómo desde la casa materna se conectan reflexiones que podrían repercutir en el pensamiento poético y en la visión de imagen traducida en líneas y formas que aluden a la naturaleza que habitan; y que podrían repercutir en la transformación iconográfica desarrollada para legitimar sus costumbres, formas de pensar y creencias. Asimismo, se tendrá en cuenta el desarrollo del pensamiento de habitar el espacio, desde la comprensión del saber artesanal y la valoración del territorio, que se conecta con elementos multiculturales, en relación con la reflexión sobre cómo poéticamente el hombre habita el lugar. El siguiente aspecto es entender la corporalidad en el hacer artesanal y cómo esta visión geocentrista tiene una relación muy cercana al texto de Tuan, *Topofilia* (2007), y a la necesidad de generar un cuerpo-naturaleza. A través de la percepción de los sentidos, el acto creativo se asimila de varias formas: desde la percepción sensorial, hasta como eje conductor para analizar la visibilidad de

los aspectos narrativo-poéticos que pudiesen aparecer en la noción de arte. Para concluir, hay algunas consideraciones finales sobre la relación de todos los puntos trazados a lo largo del texto.

Referencias

- Aristóteles. (2001). *Física* (Trad. U. Osmançzik). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Artaud, A., Casarès, M., Blin, R., & Thévenin, P. (1947). *Pour en finir le jugement de Dieu* [Pieza radiofónica]. <https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5>
- Augé, M. (2018). *Por una antropología de la movilidad*. Gedisa.
- Bachelard, G. (2012). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria* (Trad. P. Ires). Cactus.
- Borja, J. (2012). *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Buber, M. (1993). *Yo y tú* (Trad. C. Díaz). Caparrós.
- Corbin, A., Courtine, J., & Vigarello, G. (2005a). *Historia del Cuerpo. "Del Renacimiento al Siglo de las Luces"* (Vol. 1). Taurus.
- Corbin, A., Courtine, J., & Vigarello, G. (2005b). *Historia del Cuerpo. "De la Revolución Francesa a la Gran Guerra"* (Vol. 2). Taurus.
- Corbin, A., Courtine, J., & Vigarello, G. (2006). *Historia del Cuerpo. "Las mutaciones de lamirada, el siglo XX"* (Vol. 3). Taurus.
- Deleuze, G. (1987). *El bergsonismo*. Cátedra.
- Deleuze, G. (2004). *Spinoza, filosofía práctica* (Trad. A. Escotado). Tusquets.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Trad. J. Pérez & U. Larraceleta). Pre-Textos.
- Descartes. (2009). *Meditaciones acerca de la filosofía primera* (Trad. J. Díaz, 2a ed.). Universidad Nacional de Colombia.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial. Epicuro.
- (2004). *Obras completas* (Trad. J. Vara). Cátedra.
- Ferrater, J. (1994). *Diccionario de filosofía* (Vol. 1). Ariel.
- Foucault, M. (1996). *Tecnologías del yo*. Paidós.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (Trad. A. del Camino, 2a ed.). Siglo XXI Editores.
- Gadamer, H. (2002). *Acotaciones hermenéuticas*. Trotta.
- García, C., & Yory, C. (1999). *Topofilia o la dimensión poética del habitar*. Ceja.
- García, N. (2001). *La globalización imaginada*. Paidós.
- Habermas, J. (2009). *Ciencia y técnica como ideología*. Tecnos.
- Han, B. (2013). *La sociedad de la transparencia* (Trad. R. Gabás). Herder.
- Husserl, E. (2012). *La idea de la fenomenología* (Trad. J. Escudero). Herder Editorial.
- Jones, A. (2006). *El cuerpo del artista*. Phaidon Press Limited.
- Lipovetsky, G. (2005). *El crepúsculo del deber: la ética indolora de los nuevos tiempos demo-cráticos*. Anagrama.

- Leibniz, G. (1981). *Monadología* (Trad. J. Lombrana & A. Robinet). Pentalfa.
- Locke, J. (2000). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Fondo de Cultura Económica.
- Mach, E. (1998). *Contributions to the Analysis of the Sensations*. Thoemmes Press.
- Marcel, G. (2003). *Ser y tener* (Trad. A. Sánchez, 2a ed.). Caparrós.
- Mejía, M. (2007). *Educación(es) en las(s) globalización(es): Entre el pensamiento único y la nueva crítica* (Vol. I). Ediciones Desde Abajo.
- Merleau-Ponty, M. (1997). *Fenomenología de la percepción* (Trad. J. Cabanes). Península.
- Norberg-Schulz, C. (1980). *Existencia, espacio y arquitectura*. Blume.
- Ocampo, A. (1985). *Apolo y la máscara*. Icaria.
- Pellegrino, P. (2000). *Le sens de l'espace*. Anthropos.
- Platón. (2005). *Fedón* (Trad. M. Prieto). Akal.
- Provansal, D. (Ed.). (2000). *Espacio y territorio: Miradas antropológicas*. Universitat de Barcelona, Departament d'Antropologia Cultural i Història d'Amèrica i Àfrica.
- Restrepo, J. (2006). *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*. Universidad de los Andes.
- Restrepo, J., & Borja, J. (2010). *Habeas Corpus: Que tengas [un] cuerpo [para exponer]* [Exposición]. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/habeas-corpus/txt02.html>
- Rivera, J. (2013). *Kant: La crítica del juicio teleológico y la corporalidad del sujeto*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Sartre, J. P. (2004). *El ser y la nada: ensayo de ontología y fenomenología* (Trad. J. Valmar). Losada.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Anagrama.
- Sennett, R. (2019). *Carne y piedra* (Trad. C. Vidal). Alianza.
- Spinosa de, B. (1972). Ep. XLVII a Fabritius. En *Spinoza Opera: Vol. IV* (pp. 234-235). Carl Winters.
- Spinosa de, B. (2011). *Ética demostrada según el orden geométrico* (Trad. V. Peña). Alianza Editorial.
- Trivinho, E. (2001). Glocal: Para a renovação da crítica da civilização mediática. En D. Fraga, & S. Fragoso (Eds.), *Comunicação na cibercultura*. Unisinos.
- Tuan, Y. (2007). *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Melusina.
- Yepes, R. (2015). *Lo que puede un cuerpo: María José Arjona*. Ministerio de Cultura de Colombia.
- Yory, C. (2017). *Lugar y territorio: Una aproximación multidimensional a la noción de espacio habitado para pensar y habitar la ciudad del siglo XXI a partir del concepto de topofilia*. Universidad Piloto de Colombia.

Narrativas sobre el cuerpo a partir de la filosofía

Representaciones sociales del cuerpo

Al considerar las representaciones sociales del cuerpo en una sociedad que se relacionan con un “territorio”, se deben tener en cuenta diversos imaginarios desde la perspectiva del arte y de la filosofía. Le Breton (2002) menciona que el cuerpo en la antigüedad aparece como un doble de sí mismo, es decir, un *alter ego* que comenzó desde el “cuidado de sí” como una liberación del cuerpo como práctica del dualismo entre mente y cuerpo. A su vez, hoy podemos evidenciar la supervivencia de diversas prácticas antiguas sobre la manera como se concebía el cuerpo en relación con la comunidad. Por ejemplo, en algunas sociedades, el dictamen de la medicina o la biología sobre el cuerpo atraviesa y constituye discursos que combinan los diferentes saberes sobre el cuerpo y las perspectivas hegemónicas del cuerpo en la contemporaneidad.

Relación cuerpo-mundo

Las diferentes transformaciones en los procesos de representación del cuerpo presuponen un carácter cultural. En ellas se designa el cuerpo unido al mundo y se considera la noción de “cosmos” como unión entre cuerpo, naturaleza y personas. Por lo tanto, las relaciones del cuerpo no se conciben como algo separado de la realidad.

Las materias primas que componen el espesor del hombre son las mismas que dan consistencia al cosmos, a la naturaleza. Entre el hombre, el mundo y los otros, se teje un mismo paño, con motivos y colores diferentes, que no modifican en nada la trama en común [...] El cuerpo como elemento aislable del hombre (al que le presta el rostro) solo puede pensarse en las estructuras sociales de tipo individualista en las que los hombres están separados unos de otros, son relativamente autónomos en sus iniciativas y valores. El cuerpo funciona como un límite fronterizo que delimita, ante los otros, la presencia del sujeto. (Le Breton, 2002, p. 16)

Las comunidades de corte tradicional proponen que las personas están, de una u otra manera, fundidas en la sociedad de destino. Su cuerpo constituye una diferencia complementaria con la identidad del cuerpo. Nos preguntamos: ¿cómo se pueden establecer rupturas y continuidades con estas antiguas representaciones?

Cuerpo grotesco

Las investigaciones de Mijaíl Bajtín (2003) sobre las fiestas populares y el carnaval en la Edad Media muestran unos momentos de transformación en los dispositivos disciplinarios que irrumpen con las configuraciones de las representaciones ligadas a los ciclos agrarios y, a su vez, devienen de la relación cuerpo-mundo.

Al analizar el imaginario medieval, las diferentes relaciones entre la imagen y la representación del cuerpo son asociadas con las tradiciones populares y con las rupturas de los diferentes imaginarios cristianos, determinados por la migración del imaginario, que Bajtín caracteriza como “canon clásico” y “cuerpo grotesco”.

En sentido similar Martínez, A (2006), señala que el cuerpo humano es un prolífico lugar de cruces disciplinares, donde el carácter transdisciplinar de los cuerpos es aquello que nos parece natural y se construye en una dimensión simbólica a partir de los acontecimientos históricos.

Asimismo, en el texto *Una historia del cuerpo en la Edad Media* (Goff & Truong, 2015), la interdisciplinariedad histórica del cuerpo se muestra con mentalidades, representaciones e ideas mediadas por las diferentes técnicas económicas, que permiten entender que una:

(...) Historia global debe completar la atención hacia el cuerpo con la consideración de la base material de la sociedad, así como sortear el peligro de una idealización del cuerpo, si bien la propia mirada hacia este implica evitar mutilar el hombre de su sensibilidad y de su cuerpo. (p. 25).

Martínez (2006) señala que la idea de que el cuerpo pertenezca a la naturaleza y no a la cultura ha significado la invisibilización y el olvido del cuerpo en la investigación histórica. Entre las excepciones a esta problemática se encuentran autores como Elías (2015), quien hace referencia a la dimensión cultural del cuerpo en *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, convirtiendo al cuerpo en objeto de estudio de las ciencias humanas al tiempo que vincula la historia con la antropología.

El periodo medieval determina una dinámica social que tensiona la relación entre alma y cuerpo, debido a la condena con que el cristianismo intentó reprimir al cuerpo, al designarlo como un lugar corrupto y que revela las diferentes pasiones. Además, al considerar la desvalorización del cuerpo en el periodo del Imperio Romano, la alteración del pecado original en pecado sexual presupone una condición humana que atraviesa la noción de carne, con lo que las prácticas

ascéticas consiguieron representar el ideal de una vida devota, pero que concebía indisociable la relación entre el alma y el cuerpo. Incluso, desde los pitagóricos, se llegaba a pensar que el alma estaba aprisionada en el cuerpo.

La resistencia del cuerpo ante las prácticas paganas perduró en la cosmovisión rural, ligada a los ciclos agrarios y a la ambivalencia de las concepciones de alimentación —la dietética—, reguladas desde la religiosidad por el ayuno, el ascetismo y la penitencia. Por otra parte, la alimentación se concibe como fuente de placer vinculado a la mesura o al exceso (Epicuro, 2004).

En contraposición, las metáforas relacionadas con las lágrimas y con la risa evidencian que las primeras están asociadas a la renuncia de la carne, como don o gracia celestial, de carácter espiritual —relación entre cuerpo-espíritu—; mientras que la segunda persistirá vinculada al cuerpo, a lo terrenal y sensible. En la taxonomía, se jerarquiza, por ejemplo, la cabeza como órgano de lo racional y el corazón como órgano de la vida afectiva.



Imagen tomada de: <https://infoner.com.ar/carnaval-de-los-antiguos-saturnales-a-la-actualidad/>

En su trabajo sobre el carnaval, Ruiz (2011) estudia la risa popular y sus formas como elementos constitutivos poco analizados del humor popular, que permiten acceder a la cultura de lo público, es decir al folklore ya menospreciado en algu-

nos campos o estudios de carácter histórico. En consecuencia, la cultura popular de lo cómico abre un espacio hacia la resistencia y el carácter satírico desarrollado, principalmente, por el mundo griego. Diferentes fiestas públicas carnavalescas y la literatura paródica componen una única cultura cómica popular, cuyo referente cardinal se situaría en la cultura carnavalesca. Así, se establecen tres categorías relacionadas entre sí:

- *Formas y rituales del espectáculo*: festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en plazas públicas, etc.
- *Obras cómicas verbales*: incluso las parodias de diversa naturaleza, ya sean orales o escritas.
- *Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero*: insultos, juramentos, lemas populares, etc.

Entre las formas espectaculares encontraremos los festejos del carnaval, los cuales ocupan un lugar destacado en la vida medieval e involucran el aspecto público, popular y cómico en casi todas las fiestas agrícolas o religiosas. Allí la risa acompañaba los ritos y las ceremonias de la vida cotidiana. Ninguna fiesta se desarrollaba sin mediación de los componentes de una organización cómica. La visión del mundo está compuesta por las relaciones humanas y, en ese entonces, por la relación Iglesia-Estado, lo cual constituye una suerte de desdoblamiento del mundo, difícil de comprender en el orden medieval sin considerar la duplicidad. Sería imprescindible reconocer la dimensión que la cultura popular promulga hacia la comprensión de la evolución de la cultura occidental.

En paralelo, la literatura cómica medieval tiene su génesis en el cristianismo primitivo. Expresa elementos de la cultura carnavalesca y popular donde se constituye la mirada ideológica oficial de la Iglesia coexistente con los ritos. Así, la metáfora de la risa permite una comprensión de la influencia sobre el punto de vista cómico, tanto en el culto religioso como en el pensamiento.

Bajtín (2003) señala que todas las obras y los géneros de la literatura cómica medieval están relacionados con el carnaval público, y que recurren magistralmente a los escritos en latín y al simbolismo explícito del carnaval. Se ha considerado que los elementos de la dramaturgia cómica medieval se relacionan con el carnaval. El juego de la enramada es un claro ejemplo de la visión del mundo carnavalesco, el cual contiene elementos del futuro en el que las moralejas y milagros ya no son “carnavalizados” y donde la risa está entremezclada con los misterios de la fe.

La clasificación propuesta por Bajtín (2003) nos muestra que la tercera forma de expresión de la cultura cómica popular está en ciertos géneros de la terminología

familiar y pública del Medioevo y el Renacimiento. A su vez, las particularidades del lenguaje que se registran durante el carnaval en las plazas públicas permiten suponer la abolición temporal de las barreras jerárquicas o de las diferencias entre las personas que legitiman ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana. Esto constituía una forma de comunicación familiar, directa y sin restricciones en la plaza pública, inadmisibles en la vida cotidiana. En sus palabras,

(...) A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto. (p. 9).

El lenguaje carnalesco se ha caracterizado por una lógica de tipo topográfico, donde los objetos se encuentran “al revés” de lo cotidiano, es decir, son relaciones antilógicas o en constante contradicción que persisten en las parodias, rupturas, transformaciones, profanaciones, entre otras, de la cultura popular. Bajtín (2003) puntualiza sobre el humor carnalesco: primero, se constituye como patrimonio del pueblo; segundo, es universal, pues abarca todas las cosas y personas, irradiando un aspecto cómico del mundo y su relativismo; y finalmente, es ambivalente, ya que alegra y llena de entusiasmo; pero, al mismo tiempo, es burlón y sarcástico, niega y afirma a la vez.

A su vez, el autor asigna la denominación de *grotesco* para describir una suerte de cuerpo colectivo en permanente transformación, ligada a una concepción de los ciclos agrarios y a los dramas vitales, que se concibe como proceso de metamorfosis inconclusa, es decir, un estado biológico donde hay una transformación entre el nacimiento, el crecimiento y la evolución continua del cuerpo. “Es siempre un cuerpo en estado de embarazo y alumbramiento, o por lo menos listo para concebir y ser fecundado con un falo u órganos genitales exagerados. Del primero se desprende, en una u otra forma, un cuerpo nuevo” (Bajtín, 2003, p.23).

Finalmente, se considera que lo “grotesco” puede invisibilizarse en algunos momentos para reaparecer en otros, y que la risa subsiste ante lo carnalesco, festivo y popular de la vida cotidiana. Las diferentes expresiones constituyen al sujeto contemporáneo.

Caracterización del cuerpo

Siguiendo a Henríquez (2011), analizaremos en primer lugar estas dos cosmovisiones de la realidad: la cultura seria oficial y la cultura cómica popular. La

primera medra con el miedo y se presenta bajo las formas del temor cósmico y el terror místico. En cambio, la cultura cómica popular corresponde a una “alegre concepción del mundo, basada en la confianza en la materia y en las fuerzas materiales y espirituales del hombre”, signada por aquello que señalábamos como el principio de la risa, “arma contra la palabra autoritaria” que “implica la superación del miedo” (Henríquez, 2011, p. 28). De esta manera, se reivindica la risa popular como una perspectiva que descubría al mundo en su aspecto más cómico y lúcido, la cual enfrentaba la represión y embrutecimiento del pueblo, en la medida que aclaraba la conciencia del hombre.

Henríquez (2011) señala que la risa es *popular* —dado que es propiedad de la colectividad—, es *general* —ya que todos ríen—, es universal —puesto que incluye todas las cosas y la gente, el mundo entero se percibe cómico— y es *ambivalente* —pues niega y afirma, mata y da vida—: en la vida del hombre medieval la risa salía a flor de piel únicamente en tiempo del carnaval. En consecuencia, “el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (p. 29). Era como una suerte de interrogante en la que se instalaba una manera especial de establecer contactos familiares y libres entre lo sujetos, quienes se organizaban en torno a su edad, empleo, condición socioeconómica, entre otras.

El carnaval ha sido vivido como un tiempo de fiesta, en que el pueblo transitoriamente habitaba como si fuera una especie de reino utópico de la libertad y la abundancia. Allí eran permitidos abiertamente determinados aspectos de la vida material, como la sexualidad, los actos de orinar, defecar y el comer y beber en abundancia. Lo grotesco implica un sistema de imágenes de la cultura cómica popular, donde predomina y se valora positivamente el elemento espontáneo material y corporal, que se opone a toda separación material y corporal con el mundo, a todo intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo.

El cuerpo y la vida corporal adquieren a la vez un carácter cósmico y universal; no se trata tampoco del cuerpo y la fisiología en el sentido estrecho y determinado que tienen en nuestra época; todavía no están singularizados ni separados del resto del mundo. (Henríquez, 2011, p. 29).

El principal rasgo de lo grotesco es la degradación, entendida como una fuerza que impulsa todo lo espiritual, ideal y abstracto hacia un plano material. Mediante la degradación, se entra en comunicación con la parte inferior del cuerpo, y en consecuencia con el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales.

Desde el procedimiento cómico carnavalesco se tiene una doble consecuencia: por un lado, arrasa con la seriedad oficial y sus pretensiones de significación universal e intemporal; y, por otra parte, deja disponible la imaginación humana, para el desarrollo de nuevas potencialidades. Le asigna valor a lo carnavalesco como precedente de los cambios de pensamiento que incidieron en el campo de la ciencia.

Como síntesis, se destaca que el cuerpo va adquiriendo una escala cósmica en relación cosmos-cuerpo, mientras que la risa vence al temor cósmico y a todo temor. Así mismo, las diferencias entre los cánones sobre el cuerpo: clásico y grotesco.

Relaciones entre cuerpo grotesco y canon clásico

Siguiendo las relaciones entre el cuerpo grotesco y clásico, al proponer algunas diferencias siguiendo los argumentos de Bajtín, quien pretende establecer un canon que no busca solamente compararlos, sino situarlos en diferentes planos de perspectivas de la imagen en la cultura.

En el canon clásico de la literatura del Medioevo, se recupera gran parte del arte visual y plástico de la Antigua Grecia en el periodo clásico. Allí el cuerpo se presenta perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, visto del exterior, sin mezcla, individual y expresivo, un cuerpo separado de lo otro y, especialmente, del mundo. El cuerpo representa un momento de juventud, alejado al máximo de los ciclos extremos de la temporalidad de la vida —del nacimiento a la muerte— en cuanto biológico.

El cuerpo grotesco, por otra parte, se expresa en el inacabamiento resultante de las señales de vida íntima y expresiones preponderantes de los rasgos característicos y expresivos; por ejemplo, cabeza, ojos, rostro, labios, mundo exterior, entre otros. La muerte se encuentra totalmente desligada de la representación individual. Siguiendo a Bajtín (2003), el canon grotesco es restablecido dentro de un sistema-mundo que proviene en línea directa del folklore cómico y del realismo grotesco. También, sostiene que el canon del cuerpo es abierto, inacabado e interactúa con el mundo, pues está siempre en estado de construcción y creación. El canon mismo construye otro cuerpo. Además, el cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por este. Así, el autor concibe un cuerpo en movimiento cuya superficie está inacabada. Por lo tanto, el cuerpo grotesco es afectado por los actos del drama corporal, es decir, lo vital. Ejemplos de ello serían: beber, comer y las necesidades naturales. Por eso, al cuerpo se le asigna una cosmovisión cómica popular. Destacamos lo siguiente:

- Se supera el temor cósmico, mediante la incorporación del universo dentro de sí mismo y viceversa: cuerpo, sociedad y cosmos están unidos.

- Se señala, en consecuencia, el triunfo del hombre sobre el universo gracias a su fertilidad. De ahí que el cuerpo sea hiperbolizado.
- Se instaure la inmortalidad de un cuerpo popular colectivo, el cuerpo de la especie: a partir de la concepción grotesca del cuerpo, nació y fue tomando forma un sentimiento histórico nuevo, concreto y realista, que no es en modo alguno la idea abstracta de los tiempos futuros, sino la sensación viva que tiene cada ser humano de formar parte del pueblo inmortal, creador de la historia; donde el pueblo siente la unidad y continuidad de su devenir y su crecimiento; donde perece el cuerpo individual, pero permanece el cuerpo del pueblo y de la humanidad, que se renueva perpetuamente y avanza inflexiblemente sobre la vía de perfeccionamiento histórico.

En la disputa de la cultura “seria” y la “cómica”, enmarcadas dentro de lo popular, la primera lidia con el miedo y las formas de terror que varían el contexto entre lo místico y lo cómico. Para la representación del temor, se recurre a Muchembled (2004) quien analiza y señala que la “historia del diablo” sigue un patrón monstruoso y que se diversificó, principalmente, en Europa mediante el viaje constante y el intercambio cultural.

Esas consideraciones establecen que el temor se refería a la mujer, al peligro de la sexualidad. Así, los monstruos engendraban los apetitos excesivos de la denominación sobre el temor, al arrastrarse hacia el placer y desobedecer al mandato de Dios. También, se evidencia el temor creciente a la mujer chabacana, no solamente a la bruja, pues esta inquietud se extendía en el cuerpo femenino. El paradigma del saber médico asociaba constantemente las fantasías sobre los monstruos hacia el discurso didáctico, en cuyo extremo se encontraba el pacto con el demonio, que condenaba a la hoguera. A su vez, la figura estética del monstruo permite pensar una suerte de límite entre el humano y el animal, así como entre lo masculino con lo femenino, pues la clasificación en categorías rigurosas sirve para delinear fronteras y garantizar el orden en la época medieval.

En cuanto a la esfera personal de la sexualidad, Goff y Truong (2015) vieron que, paulatinamente, en el siglo XVI se vivía en una red de prohibiciones mediadas por la propaganda religiosa para intensificar el sentimiento de pecado en caso de trasgresión, ya que se ponía en peligro el orden del universo. El principio de obediencia permitía dominar las pasiones animales del sujeto y la consolidación de la unidad familiar.

La conversión estética —repleta de elementos de la cultura mágica y mística, que sintetiza la validación de creencias populares— se unificó en la imagen del

“príncipe de las tinieblas” y en aquel lugar trascendental sobre el bien y el mal; imagen en la cual había una caracterización del cuerpo. Se unificaba así un cuerpo y un imaginario sobrenatural aferrado a conceptos diversos y complejos, que sancionaban negativamente el imaginario ligado a lo corporal para colonizarlo.

El imaginario opera en la desconfianza de los sentidos y del cuerpo. Interviene en el control sobre el gusto, tacto u olfato, e incrementa la distancia permitida entre las personas; como uninterdicto sobre la intimidad y la proximidad. Así, se construye una representación culta imaginaria, es decir, una mirada cada vez más asociada a la masculinidad, con Dios, con la claridad y la belleza que entrelaza fe y razón. Por todo esto, el órgano del olfato queda ligado a la animalidad, al hedor y la hediondez, lo cual constituye una cadena de sentido entre la mujer y los olores íntimos: el azufre y el Diablo.

Así, se estableció una disputa por lo simbólico en el cuerpo femenino, pues, se presupone—en esa época— una competencia entre sexos y el conocimiento del cuerpo. La figura del monstruo explicita una estrategia de conquista, que se desata como una visión de conjunto sobre el poder ejercido por las mujeres a través de su cuerpo y sobre su cuerpo. Por esto, se consideró que la cultura occidental procuraba redefinir las relaciones entre el hombre y la mujer.

El rechazo de la animalidad y el comienzo del control de las pulsiones reafirman la posición masculina y acentuar lo más posible el temor de sí mismo, al combinar la sexualidad con las imágenes más traumatizantes. La proliferación de monstruos fue la versión mítica de las prohibiciones sexuales extendidas a todos, pero sobre todo a las mujeres. Esto se convirtió en un elemento central de la definición de la naturaleza humana, sin abolir la diferencia de los sexos, sino—muy por el contrario— al afirmarla asimétricamente. El mediar entre el mal y el bien potencia una lucha cósmica, donde el sujeto del conocimiento muestra su angustia hacia el castigo divino, también, hacia el lado oscuro.

La figura de esos cuerpos monstruosos se suavizó con el racionalismo, pero permaneció en el imaginario colectivo, especialmente, en los países protestantes del norte de Europa y Estados Unidos. Ya no será en un personaje externo, sino en el lado oscuro del hombre, donde anidan las pesadillas de horror y violencia. El cuerpo sobrevive en las películas norteamericanas, por medio de “posesiones diabólicas, exorcismos, vampiros, monstruos, muertos vivientes y toda clase de fantasmas” (Muchembled, 2004, p. 284). Aquí se ha sintetizado una tensión a partir de las creencias: por un lado, la recurrente presencia del mal, y, por otro, está el designio divino de la salvación. Este mal que nos perturba desde la interioridad —trastocada en culpabilización y traducida en control social— se objetiva en la monstruosidad, como imágenes potentes, cambiantes y multiformes de la cultura occidental.

El triunfo de la Iglesia sobre lo demoníaco sirvió para imponer la autoridad del monarca absoluto —imagen terrena del Dios de los cielos— y también la del padre, que reproducía la autoridad real en la familia. Es así como las élites usaron la persecución de aquello que causaba herejía para extirparlo del mundo popular, donde las creencias fuera del “canon” no eran reconocidas, pues no conducían a elegir los diferentes valores inmersos en la conducta humana.

Le Breton (2002) comenta, en su libro *Antropología del cuerpo y Modernidad*, los estudios sobre la diferenciación histórica entre las culturas campesinas —enmarcadas en el cuerpo cósmico— y las culturas antiguas. Él señala que la civilización medieval, e incluso la renacentista, se revela como una mezcla confusa de tradiciones populares locales y de referencias cristianas. Sobre esto, Delumeau (2002) habla de un “cristianismo folklorizado”, el cual alimenta las relaciones naturales y su entorno social, al argumentar que una antropología cósmica estructura los marcos sociales y culturales, en la que el hombre no se distingue de la trama comunitaria y cósmica en la que está inserto, sino que se encuentra amalgamado con la multitud de sus semejantes, sin que su singularidad lo convierta en un *individuo*, en el sentido moderno del término.

En esa medida, los sujetos toman conciencia de su identidad, del yo, como un arraigo estrechamente relacionado con lo físico, y se reconocen únicamente en la colectividad humana. Le Breton (2002) entiende que, para poder aislar algunas de las representaciones del hombre —y de su cuerpo— anteriores a las actuales, es necesario analizar la fiesta popular medieval —para lo cual retomará el análisis de Bajtín— Así, considera que dicha fiesta estuvo en el centro de la vida social, especialmente en el siglo XV.

Rupturas de la relación cuerpo-mundo

El cuerpo grotesco es una especie de cuerpo provisorio, siempre en la instancia de la transfiguración sin descanso. Por lo tanto, el autor se enfoca en el sujeto que es insignificante fuera de su sociedad, de su cuerpo y del cosmos.

En el análisis del siglo XVI sobre las formas de la sociedad y la racionalidad del cuerpo, configuran una representación que, hasta la actualidad, evidencia la clausura del sujeto. Un espacio liso, moral y limitado tiene como consecuencia un cuerpo aislado de los demás en su posición de comunión con lo exterior. Esta separación limitó las nuevas capas dirigentes de lo ideológico y de lo económico como posturas tradicionales del saber, donde la burguesía y los reformados son los propagadores más fogosos de la naciente visión del mundo que pone al sujeto en el centro del ojo racional.

En los sectores populares la persona continúa subordinada a la totalidad cósmica y social, cuyas fronteras, tales como “la carne”, no marcan límites dentro de lo individual, sino como un tejido de correspondencias que entrelazan el sentido común y los instintos animales del mundo invisible.

Todo está vinculado, todo resuena en conjunto, nada es indiferente, todo acontecimiento significa. En este sentido, se habla de una mentalidad “primitiva” de las sociedades tradicionales. Así, las leyes de la participación se vinculan a la relación con la simpatía y demás formas animadas que se encuentran inmersas en la vida del hombre. Cassirer (2003) también hizo referencia a este sentimiento de continuidad, de “comunidad de todo lo viviente”, que imposibilita la separación de una forma de vida del resto del mundo.

Según Le Breton (2002), la representación no sufre ninguna ruptura entre el hombre y el mundo. Sin embargo, destaca el principio fisiológico humano que le da continuidad a la cosmología. En consecuencia, el cuerpo humano sigue el carácter inmerso en las tradiciones populares como vector de la inclusión o exclusión, como un campo de relaciones de poder. Además, propone analizar las representaciones e imágenes del cuerpo en el canon clásico, al señalar que en la Alta Edad Media solo los altos eclesiásticos de la Iglesia o personajes importantes del reino dejaban retratos de sus personas, y siempre estaban protegidos en las escenas en que figuraban rodeados por personajes celestiales.

En el siglo XV, ya es posible ubicar el retrato individual sin ninguna referencia religiosa, práctica que se afianzaba en la pintura. El retrato se vuelve un género en sí mismo, soporte de una memoria, de una celebración personal sin ninguna otra justificación. Le Breton (2002) expresa que la preocupación por el retrato y, por lo tanto, por el rostro, tendrá cada vez más importancia con el correr de los siglos. El retrato se transforma en la fuente artística expresada en la pintura. Las modificaciones paulatinas en los decenios siguientes establecieron tendencias en la representación de las personas con fines políticos o religiosos. Por otra parte, un elemento que resalta Le Breton (2002) es la aparición de la firma de los pintores, pues, en la Edad Media, la mayoría de ellos eran anónimos. El artista deja de ser el artesano anónimo de los grandes objetivos colectivos, para convertirse en un creador autónomo.

En el siglo XVI, el emprendimiento por la ciencia médica permite entender el cuerpo como un patrimonio que debe ser protegido, según los discursos especializados en la anatomía. Es así como el cuerpo de la Modernidad, por un lado, privilegia la boca —órgano de la avidez, del contacto con los otros por medio del habla, del grito o del canto—; por otro lado, hasta el siglo XVI, el conocimiento del interior del cuerpo humano venía de la obra de Galeno, a partir de la cual los anatomistas hacían una separación evidente en el pensamiento occidental: el

cuerpo y el hombre. Este dualismo había tenido sus primeras observaciones en Vesalio, pues el cuerpo reúne ciertos aspectos interiores y exteriores. El cuerpo no es, para Vesalio, más que el cuerpo. Él abre el camino, pero se queda en el umbral. Ilustra la práctica y la representación anatómica en un periodo en el que quien osaba a realizar una disección no estaba totalmente liberado de sus antiguas representaciones, arraigadas no solo en la conciencia sino, sobre todo, en el inconsciente cultural del investigador, donde mantienen durante mucho tiempo su influencia.

Resumiremos de esta manera algunos puntos sobre el cuerpo y la Modernidad:

- Primer momento*: el cuerpo está inserto dentro de una comunidad. Ejemplos: rituales de las culturas tradicionales y el carnaval medieval, donde los cuerpos forman una totalidad, que representa la idea del cuerpo como integración y no como separación.

- Momento de transición*: el Renacimiento y su concepción individualista, donde las ideas religiosas dogmáticas van disolviéndose en la razón, cada vez más visible. Ejemplos: los artistas del Renacimiento comienzan a firmar sus obras como autores individuales —ya no como artesanos anónimos—. Con el anatomismo, la razón científica avanza y retroceden las creencias religiosas —en las clases cultivadas—.

- Modernidad* —con Descartes como su principal representante—: el cuerpo como parte denigrada de la dualidad cuerpo-alma. El pensamiento está situado en el dualismo. “Pienso, luego existo”. Intimidad: valor clave en la Modernidad, bienestar personal, explotación de sí; contacto con medida, distancia y de manera controlada.

La problemática del dualismo —cuerpo-máquina—

Las relaciones del cuerpo desde la modernidad aparecen con René Descartes, quien comienza con las discusiones en torno al concepto cuerpo-máquina.

Según los relatos “autobiográficos” de Descartes (1999), cuando llegó a Holanda, se interesó por el estudio de los átomos y de la anatomía. En particular, se interesó por la disección. Entonces, la concepción del cuerpo humano y su relación con el alma presuponía unas cuestiones metafísicas compuestas por un dualismo del cuerpo, el cual involucra pensamiento, imaginación y sensación.

La relación mente-cuerpo presenta un dualismo antagónico desde dos perspectivas: la primera, el interaccionismo de entidades y, la segunda, la independencia

del cuerpo con la mente. Esto implica que la tesis del dualismo responde a una concepción platónica de que el cuerpo es la cárcel del alma (Platón, 2014) y su interacción solo es posible a partir de la glándula pineal.

Todo cuerpo es una máquina y las máquinas fabricadas por el arte- sano divino son las que están mejor hechas, sin que, por eso, dejen de ser máquinas. Si solo se considera el cuerpo no hay ninguna diferencia de principio entre las máquinas fabricadas por hombres y los cuerpos vivos engendrados por Dios. La única diferencia es de perfeccionamiento y de complejidad. (Descartes, 1999, p. 57).

Estas dos citas esclarecen las metáforas que se consolidaron en el siglo XVI y XVII, donde se ve al cuerpo como un autómatas y con la función principal de transformar la naturaleza. Por lo tanto, un elemento mecánico que se instaura en el interior del cuerpo promete el funcionamiento de innumerables funciones de las representaciones y de los sujetos.

Disciplina y panoptismo

Desde la metáfora cuerpo-máquina, se establecen las bases para las relaciones de saber-poder enmarcadas en las disciplinas y en el panoptismo, estudiado principalmente por el filósofo francés Michel Foucault, quien, a lo largo del segundo periodo de sus investigaciones, interpreta la dominación en la sociedad moderna, al problematizar los conceptos de prisión, censura y represión, a través de las prácticas.

La sociedad disciplinar establece un poder que únicamente permite comportamientos dentro de la normalización, es decir, atravesados por lo que se centra en las instituciones. Para el caso particular de este libro, se repiensa las prácticas y nuestra corporeidad a partir de un análisis genealógico. De este modo, las relaciones de saber-poder se han compenetrado en términos de productividad y docilidad.

Desde el siglo XVII, la anatomo-política se consolida como foco central en las nociones de cuerpo que posteriormente serán parte de la caja de herramientas para pensarnos en la constitución del sujeto contemporáneo. Foucault (2012) describe las transformaciones de las prisiones en el siglo XVIII y a principios del siglo XIX, donde se establece el “cuerpo dócil” con fines militares, en palabras del autor, “(...) el cuerpo es objeto y blanco de poder, al que se le manipula, al que se le forma, que se educa, que obedece, que responde y se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican. Un cuerpo es dócil porque puede ser sometido, puede ser utiliza-

do, puede ser transformado y perfeccionado” (p. 140). Allí, la tortura del cuerpo condenado y las condiciones de encierro permiten un empleo detallado del tiempo y una supervisión continua mediante castigos de la ley penal. La modificación principal se da en la desaparición de los suplicios que implican una ruptura en la relación cuerpo-castigo, sometiendo a los sujetos al encierro para privarlo de la libertad. Además, se señalan unos delitos y crímenes que buscan identificar patrones en las anomalías para reconocer e identificar a los delincuentes y, a su vez, consolidar la seguridad como práctica del poder.

Desde esta mirada, el proceder del poder se encamina a la producción de efectos que paulatinamente transforman las maneras en la que los cuerpos se relacionan con las diferentes tecnologías políticas. Así, se elimina la resistencia o la sublevación y se produce sumisión y docilidad del cuerpo productivo. Esto implica un cambio en cómo opera la violencia, pues la torna sutil en las instituciones, es decir, opera desde una “microfísica del poder” con múltiples relaciones de fuerza (Foucault, 2019).

La sumisión y la disciplina son la nueva relación con el cuerpo. Lo nuevo radica, por una parte, en la escala de control. Es decir, el cuerpo no es una unidad, sino que son partes específicas las que se dejan dominar; y, por otra parte, se modifica el objeto del control. Por lo tanto, el cuerpo opera, principalmente, en la eficacia de los movimientos con fines de fuerza y organización tanto económica como política, al tiempo que se ejercen restricciones sobre los procesos antes que sobre la finalidad.

Las disciplinas son “métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de las fuerzas y les imponen una relación docilidad-utilidad” (Foucault, 2012, p. 142). Así, la disciplina ya no es solamente el arte de distribuir los cuerpos o de extraer la utilidad, sino de formarlo como aparato eficiente. A partir de esto, el filósofo francés clasifica los instrumentos usados para disciplinar el cuerpo en:

- *Vigilancia jerárquica*: el ejercicio de la disciplina supone un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder y donde los medios de coerción hacen visibles aquellos sobre quienes se aplican; una maquinaria de control que funcione como microscopio de la conducta; un aparato de observación, registro y encauzamiento de la conducta.
- *Sanción normalizadora*: en el centro de todo sistema disciplinario funciona un pequeño mecanismo donde opera la ley penal. Se trata de hacer penalizables las fracciones más pequeñas de la conducta social. La penalidad perfecta atraviesa todos los puntos y controla todos los instantes de las instituciones disciplinarias, compara, diferencia, jerarquiza, homogeniza y excluye.

- *El examen*: combina las técnicas de la jerarquía que vigila y las de la sanción que normaliza. Es una mirada normalizadora, una vigilancia que permite calificar, clasificar y castigar. La superposición de las relaciones de poder y de las relaciones de saber adquiere en el examen toda su notoriedad visible.

Por otra parte, hablar del panoptismo de Bentham (2000), como disposición arquitectónica donde se expone la pareja ver ser visto, puso en evidencia que el individuo puede permanecer encerrado y ser vigilado obteniendo cierta información o experimentación. Como dispositivo de poder, garantiza que quien esté encerrado será sometido a la visibilidad permanente para ser coactado y sometido. Sobre los sujetos se ejercen espontáneamente relaciones de causa-efecto sin otra posibilidad fuera del diseño arquitectónico, es decir, del exterior. Esta vigilancia exhaustiva y siempre presente capaz de ver sin ser visto, es el principio del panóptico estudiado por Michel Foucault.

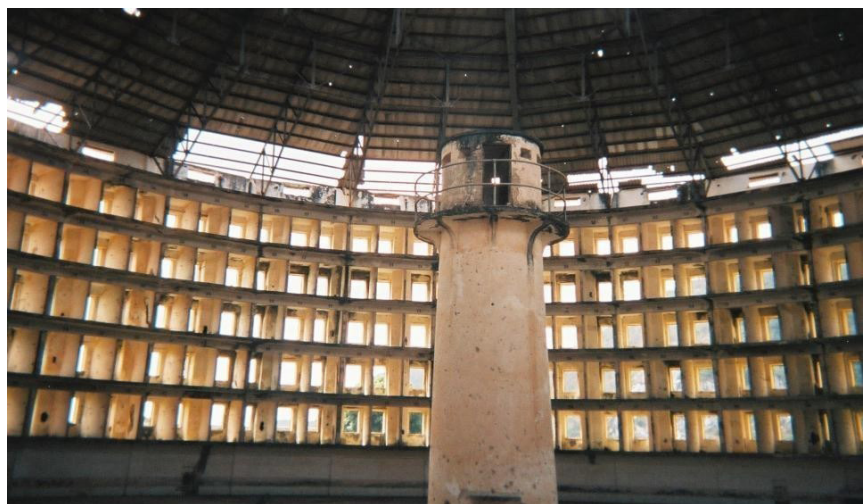


Imagen: Panóptico. Foto: Wikipedia.

Las disciplinas sustituyen al viejo principio exacción-violencia, por el principio *suavidad-producción-provecho*. Aquí, las disciplinas son técnicas para ordenar y normalizar tres grandes criterios: el ejercicio menos costoso posible, que los efectos alcancen una perpetuidad en el tiempo y que aumenten la docilidad de los cuerpos con fines de utilidad.

Principales rupturas de la Modernidad

La Modernidad, con su modelo razón y cuerpo-máquina, planteó las representaciones principales del cuerpo humano, pues la categoría dominante de la relación cuerpo-mundo de las sociedades tradicionales radicaba en el entramado social. También, diversas rupturas se presentan a inicios del siglo XIX y principios del siglo XX, cuando el “pienso, luego existo” cartesiano marcó preponderantemente el sujeto disciplinado para conocer científicamente y ser dominado o explotado.

Michel Foucault se han relacionado tanto con el discurso moderno como con la “sospecha”, que entrelaza a pensadores como Nietzsche, Freud y Marx, los cuales instauraron nuevas relaciones con el lenguaje y liberaron lo meramente reflexivo por la razón.

Por un lado, Foucault (1994) indica que Marx no se circunscribe a analizar la sociedad burguesa, sino a la interpretación burguesa de la sociedad; que Freud no descifra el sueño del paciente, sino el relato secundario que el paciente expresa sobre su sueño; y que Nietzsche no interpela la moral de Occidente, sino las genealogías morales. Por otro lado, Ricoeur (1985) hace afirmaciones similares sobre los tres pensadores como filósofos de la sospecha: los tres redescubren la sociedad que indagan con el objetivo de transformarla. Para él, Nietzsche, Freud y Marx formulan la crisis de pensamiento de la modernidad y manifiestan un espíritu crítico hacia la sociedad que habitan y los valores de su época.

Según el pensamiento nietzscheano, la reflexión sobre un sujeto — objeto de interpretación— se originó en la Grecia Antigua. Los filósofos presocráticos resaltaron el sentido trágico de la vida como una caracterización entre lo *apolíneo*, al basarse en la apariencia, el orden, lo figurativo y la razón, versus lo *dionisiaco*, donde la vitalidad, renovación y éxtasis estaban presentes en la vida. Si bien, Nietzsche señala que las explicaciones de corte ontológico se convierten prácticamente en reflexiones de tipo moral, se resalta que el mundo es inmutable. Por lo tanto, la tarea de los sujetos es entender el sentido genealógico de su propia constitución.

Nietzsche cuestiona este concepto de verdad, al revisar sus orígenes y mutaciones lingüísticas. Les asigna un sentido genealógico. Plantea la necesidad de transformar estos valores, a favor de lo vital y de una nueva moral. También, se posiciona contra algunas posturas filosóficas clásicas, las cuales solo buscan el orden y la verdad. Sobre esto, Citro (2009) contrapone al pensamiento científico racional —que fija e inmoviliza— esta ciencia alegre (La gaya ciencia), para la cual la metáfora del baile es la expresión más clara de libertad, como libertad de movimiento.

Díaz (2007) analiza la posición del espectador frente al film *Rashomon*, de Akira Kurosawa (1950), y lo relaciona con la interpretación de Foucault (2010) sobre el cuadro de *Las Meninas*, al señalar que se instaura en el espectador un lugar exterior a la representación. Así, tanto el pintor Velásquez como el cineasta Kurosawa encontraron la forma de expulsar a los personajes principales de sus respectivas obras y hacerlos habitar entre nosotros.



Imagen 4: *Rashomon* (1950) Japanese re-release movie poster.



Imagen4: Velázquez, Diego Rodríguez de Silva. *Las meninas* (1656). Óleo sobre lienzo, 320,5 x 281,5 cm. Sala 012 Fuente: Museo Nacional del Prado.

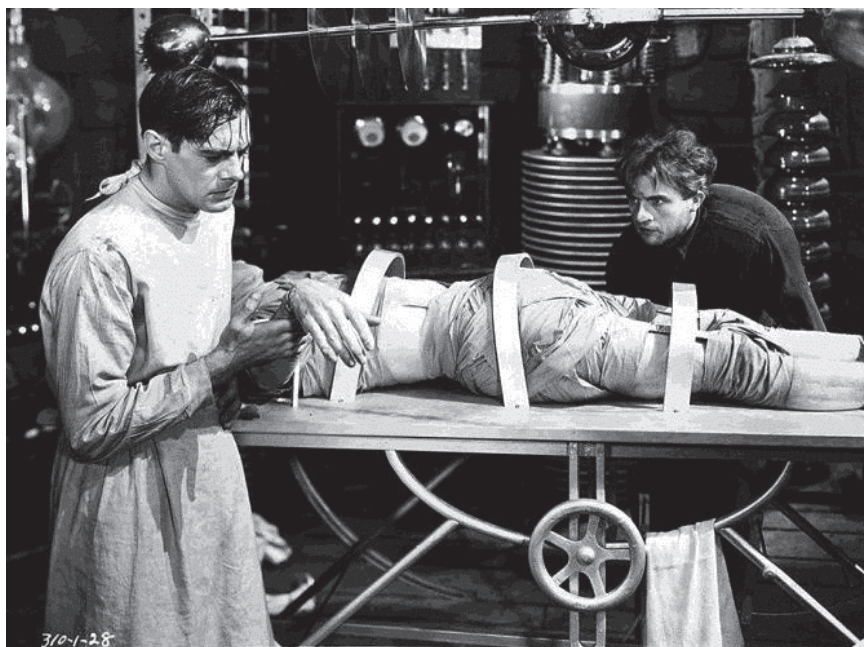
Siguiendo la interpretación foucaultiana, en el fondo de *Las Meninas* hay un espejo que duplica los personajes principales, los cuales son observados por todos los demás. Es un mirar detenido en el tiempo donde los reyes son “observados” y donde podemos reflexionar sobre el conocimiento científico, que se remonta a la “representación” de lo real, pero una *realidad invisible* para el espectador. Como modelo de acceso a la verdad en la modernidad, el espejo reflejaría/representaría la “verdad objetiva” de la naturaleza. Es una superficie reflectante donde no se concebiría la posibilidad de deflexión; sin otra perspectiva que una imagen fija, fuera del transcurrir del tiempo histórico. Allí, cualquier variación produciría devenir o ausencia de sentido —en términos de objetividad—, y el espectador se encontraría en ese rol privilegiado, de objetividad y neutralidad cognoscitiva.

Metáforas de la hibridación cuerpo máquina

Ciencia y naturaleza

Partiendo de la relación cuerpo-máquina, se analizarán sus procesos de hibridación con los relatos técnico-científicos en algunas narraciones de ciencia ficción. Aquí, se hará referencia al modelo Frankenstein, donde se mezcla lo científico con lo imaginario y se revela una temática que relaciona tres aspectos: el primero tiene que ver con la división entre el cuerpo y la mente; en el segundo se presupone que la materia se puede dominar y que la ciencia es la encargada de desplazar a los dioses de la naturaleza; y finalmente está el racionalismo científico, que desenmascara a la alquimia como terapia hacia la vida eterna.

El hombre moderno como señala J. Martínez (2008), motivado por la presunción de su conocimiento —cuya pretensión se compara con la de Víctor Frankenstein—, sustrae la sabiduría de los dioses. El autor plantea la escena del dios Prometeo como vínculo con la inmortalidad y la figura de un no-muerto. Con esta idea trabaja la ciencia ficción, especialmente, el relato del Dr. Jekyll. La ciencia ha intentado enfocarse de cierta manera y ha desbalanceado el equilibrio entre lo corporal y lo espiritual.



La ciencia permite al hombre fáustico actuar sobre sí mismo, con supuestas garantías de control de la situación y del experimento. En el análisis del relato, J. Martínez (2008) afirma que Hyde encuentra tiempo para crecer en sus momentos de autonomía respecto a la parte más espiritual dominante:

Aquella parte de mí que yo tenía el poder de proyectar había tenido, en la última temporada, sobradas ocasiones de ejercitarse y nutrirse; apréciame últimamente como si el cuerpo de Edward Hyde hubiese aumentado de estatura, como si yo fuera consciente (mientras portaba aquella forma) de un más generoso flujo sanguíneo; y comencé a barruntar el peligro de que, si aquello se prolongaba más de la cuenta, pudiera destruirse permanentemente el equilibrio de mi naturaleza, perderse mi poder de cambiar voluntariamente y tornarse en irrevocablemente mío el carácter de Hyde. [...] todas las cosas parecían indicar, por tanto, que estaba perdiendo lentamente el control de mi yo original y mejor y que, lentamente, se me estaba incorporando mi segundo y peor yo. (R. Stevenson, 2005, p. 172)

El extracto anterior, implica una relación con el tiempo y, a su vez, con el poder, pues se establece una relación directa del racionalismo con la voluptuosidad. El proyecto moderno de los no-muertos reduce la realidad y su respectivo significado único como previa las deducciones empíricas y matematizadas que genera el conocimiento “verdadero”. Por lo tanto, el racionalismo al cual se hace referencia aquí implica que a los sujetos se nos muestra como un amasijo de pulsiones y un cuerpo que intenta liberarse. Así, se pone en el centro de la tensión la voluptuosidad como elemento propio relacionado al instrumento de poder. Aquí se sabe que el hombre es una materia y que los no-muertos atraen voluptuosidad como ilusión de perfección otorgando una visión dualista.

Un rasgo característico de Drácula es que esa libertad es comprendida desde la posibilidad de satisfacer las necesidades humanas. La muerte supone la eliminación de la mayor aspiración, el anhelo o deseo de los hombres por encontrar un amor más fuerte que la muerte. La capacidad de afrontar la muerte sin perder la humanidad es la esperanza. Otro rasgo sería el infantilismo del monstruo. Pese a tener una edad muy superior a la de todos sus perseguidores, Drácula tiene una psicología infantil. Sin un ideal, las energías humanas no encuentran un canal a través del que volcarse en un proyecto de construcción personal y social, por lo cual tienen que liberarse de un modo egoísta y sádico. Por lo tanto, Drácula entiende al prójimo como un alimento para sí mismo. La tradición literaria suministra los materiales necesarios para la creación de un nuevo personaje de la saga de los no-muertos. Esto indica que lo no-muerto está maduro en el imaginario colectivo para llegar a convertirse en zombi.

Robotización y flexibilización posindustrial

Durante el siglo XVIII y en el desarrollo de la Revolución Industrial, con las transformaciones en torno a la relación cuerpo-máquina, se vuelca la mirada hacia un sistema de producción capitalista, el cual consolida una serie de pensamientos sobre la figura del robot. Surgieron diferentes mitos y reconfiguraciones posteriores, mediante descubrimientos científicos, acerca de la posibilidad de que una máquina fuera mejorada y adoptara características humanas potencializadas mediante la tecnología. Aquí se provoca una reflexión profunda que atraviesa diferentes disciplinas. Se indaga la relación de nuestra corporeidad con una tecnología que expanda nuestros límites, como la memoria humana, la supervivencia o la inmortalidad.

Las diferentes narrativas sobre las tensiones y distensiones que muestran las creaciones científicas y sus respectivos avances en la historia de la anatomía establecen una relación entre el discurso tecnológico hacia lo instrumental y el científico hacia el saber. Por un lado, se legitima el progreso y, por otro, a la filosofía. Las máquinas se definen como un conjunto de piezas artificiales combinadas entre sí, una combinación funcional de elementos. Los avances en la biotecnología cuestionan profundamente la relación directa entre tecnología y artificialidad. Así, hay dos lógicas de construcción de esta integración como “modelización antropomórfica”.

Se podría afirmar que esta condición es la que sienta la base, la posibilidad lógica de integración, definiendo dos tipos de integración: la primera es la *integración endógena*, que da lugar al posthumano, entidad que imita a la máquina, cuyo resultado es un ser humano mecánico, que conserva la vivencia de la especie; la segunda es la *integración exógena*, como proceso de humanización de la máquina, cuya lógica de construcción es mimética y cuyo resultado deviene en el androide, o máquina humanizada, que tensiona el límite de su potencial humanidad.

Desde otra perspectiva, se podrían retomar los argumentos del *hombre bicentenario*, creado por Asimov (2013), cuyas tres leyes de la robótica son establecidas para vivir en armonía con los humanos, al prever cualquier sublevación sobre sus “amos”. Estas eran:

- Un robot no debe causar daño a un ser humano ni, por inacción, permitir que un ser humano sufra ningún daño.
- Un robot debe obedecer las órdenes impartidas por los seres humanos, excepto cuando dichas órdenes estén reñidas con la primera ley.
- Un robot debe proteger su propia existencia, mientras dicha protección no esté reñida ni con la primera ni con la segunda ley.

Esta visión muy futurista hoy en día parece asequible con la transformación tanto de la sociedad como de la tecnología. Sin embargo, la extensa utilización de robots seguramente perturbaría los modelos laborales y repercutiría en la organización empresarial, a medida que las compañías remplacen la mano de obra humana por mecanismos robotizados, lo cual causaría mayor desempleo.

Los efectos de los sistemas automáticos y basados en robots en los sectores industrial y de servicios son de cuatro categorías: en primer lugar, probablemente afectarán a las tasas de empleo en aquellos campos de actividad en los que las tareas se conviertan en automatizadas; en segundo lugar, los modelos laborales y las características del empleo pueden cambiar, lo que hará necesaria la adquisición de nuevos conocimientos y formación; tercero, pueden producirse cambios en la organización empresarial, conforme las empresas se vayan adaptando para aprovechar todo el potencial de los sistemas robotizados; y en cuarto lugar, la robótica pudiera tener un impacto más general en la sociedad, en términos de nuevos patrones de ocio, cambios en el hogar (como resultado de la coexistencia con robots de servicio) y una transformación del significado y valor del trabajo mismo. (Picazo & Jaramillo, 2009)

El escenario de una sociedad emergente, donde la inactividad forzada se extendería a muchos, en la que los ingresos vendrían, principalmente, de la sociedad de consumo, implicaría una sociedad profundamente dividida: con una minoría segura y rica y con la mayoría excluida de todo consumo —un conflicto social muy alto—.

Del cuerpo como mecanismo al modelo cibernético del cuerpo

Al presentar la figura del robot, la mediación simbólica entre características de la máquina y características de los seres humanos se enfatiza en la modelización de la mente humana desde los parámetros cibernéticos, donde la autonomía y la emancipación del pensamiento intenta caer presa de la automatización en los procesos de convergencia digital.

Wiener (1998), a partir del desarrollo del autómatas y de las modificaciones biotecnológicas, dividía las modificaciones del cuerpo en cuatro modelos: como modelo de mecanismo de reloj —siglos XVII y XVIII—; como máquina de calor —por la navegación a vapor en la Revolución Industrial—; como uno que consume algún incentivo combustible en vez del glucógeno de los músculos humanos; y, por último, como un sistema electrónico —por el modelo informático de la actualidad—.

Así, se ve cómo el concepto de cibernética se articula con la sociedad del control y, a su vez, con las teorías de la comunicación, al explicar el funcionamiento del cuerpo con la mente y al centrarse en el modelo que, posteriormente, fue acuñado bajo el nombre de *cyborg*. Este es considerado como un organismo cibernético que tiene sus propios componentes nanotecnológicos bajo mecanismos de retroalimentación —*feedback*—, en la cual, el sistema, lo interactivo y la organización son primordiales en la toma de decisiones. Tanto los procesos biológicos como artificiales se comprenden como dispositivos que simulan lo viviente, lo cual permite normalizar, moldear, controlar y retroalimentar el autómata. Por eso, las innovaciones tecnológicas facilitan la disolución entre lo inhumano y lo humano, mente y materia, entre otras.

La ciencia de los sistemas está cargada de teorías cibernéticas y transhumanistas que fusionan organismos autorregulados: homeostasis y *feedback*, información y entropía. Así, Bateson (1999), desde la perspectiva humanista, amplía la metodología de los sistemas y del comportamiento, al analizar las implicaciones directas en la sociedad.

El concepto de posthumano nació en la ciencia ficción y tanto la filosofía como el arte contemporáneo desarrollaron una convergencia en los debates contemporáneos. Ejemplo de ello es el filósofo alemán Peter Sloterdijk (2001), quien renueva la antropología filosófica desde las posturas humanistas de Heidegger (2013), al aludir a la transformación y evolución del ser humano.

La primera potencia de lo posthumano, es el llamado mecanismo de instalación es practicado por todos los seres vivos cuando adaptan el espacio para su supervivencia. El segundo es el mecanismo de supresión de los cuerpos, con el diseño y fabricación de herramientas para superar sus limitaciones. Esta condición viene impuesta por el tercer mecanismo, llamado neoteniaio limitaciones de adaptación, que el ser humano trae consigo desde su nacimiento. Por último, está el mecanismo de transposición, donde, a través del cerebro y el lenguaje, el ser humano puede interiorizar cuestiones externas y exteriorizar las internas, es decir, comunicarse e interactuar con el entorno.

Un hombre *autooperable* está inmerso en los cambios de la ciencia y en la tecnologización de los procesos humanos, en los que el cuerpo biológico es alimentado por las ideas transhumanistas y las tecnonarrativas fantásticas de coexistencia entre los robots y los hombres. Esta tensión ha sido estudiada desde un carácter interdisciplinar con las filosofías transhumanistas que operan en la transformación tanto de la corporeidad humana como de los hábitos culturales sobresalientes en nuestra sociedad contemporánea (Sloterdijk, 2006).

Virilio (1996), por otra parte, conceptualizó los fenómenos que afectan diferentemente a los objetos técnicos y que, automáticamente, forman parte de nuestro organismo, ejemplificados quizás en un hombre biónico. La relación a través de dispositivos o interfaces crea una nueva situación, una nueva relación hombre-máquina que, en la mayoría de los casos, desdibuja la procedencia de la intencionalidad, por lo que en los procesos productivos llevados a cabo con estas tecnologías surgen situaciones de coautoría sintética-biológica, que genera dinámicas propias.

Desde otra perspectiva, Cabrera (2004) analiza cómo el siglo XX dio lugar a una nueva situación —luego de dos guerras mundiales, y con la posibilidad de una guerra nuclear—, en la que el desarrollo técnico y económico perdió su consenso cultural, precisamente en un momento de grandes transformaciones sociales y tecnológicas, en el cual se interpretó la crisis de la creencia del progreso como separación de sus dos sentidos constitutivos: el avance técnico y el progreso social.

La sociedad del riesgo (Beck, 2013) es crítica de los procesos técnico-científicos y sus consecuencias sociales siempre están latentes. Sin embargo, la sociedad requiere de esa confianza en la tecnología para poder avanzar. Así, las nuevas tecnologías pueden ser pensadas de manera positiva y optimista para generar esperanza en el progreso de la sociedad contemporánea. El capitalismo, a su vez, aparece como una consolidación mediante el consumo de los sueños tecnológicos gestados desde la sociedad de la información y el conocimiento.

Nace así la utopía “tecnocomunicacional”, constituida por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, cuya manifestación actual más acabada es internet. La matriz simbólica se configura a partir de la triada tecnología, comunicación y futuro, cuya genealogía radica en prolongar los modelos de la globalización.

Referencias

- Asimov, I. (2013). *El hombre bicentenario*. Penguin Random House.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (- Trad. J. Forcat & C. Conroy). Alianza Editorial.
- Bateson, G. (1999). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Lohlé-Lumen.
- Beck, U. (2013). *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*. Paidós.
- Bentham, J. (2000). *O panóptico* (2a ed.). Auténtica.
- Cabrera, D. (2004). La matriz imaginaria de las nuevas tecnologías. *Comunicación y sociedad*, 17(1), 9-45.
- Cassirer, E. (2003). *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. Fondo de Cultura Económica.
- Citro, S. (2009). *Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica*. Biblos.
- Delumeau, J. (2002). *El miedo: reflexiones sobre su dimensión social y cultural*. Corporación Región.
- Descartes, R. (1999). *Discurso del método* (Trad. R. Frondizi). Alianza Editorial.
- Díaz, E. (2007). *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*. Biblos.
- Elías, N. (2015). *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psico-genéticas* (Trads. R. García & G. Zabludovsky). Fondo de Cultura Económica.
- Epicuro. (2004). *Obras completas* (Trad. J. Vara). Cátedra.
- Foucault, M. (1994). Nietzsche, Freud, Marx. En *Dits et écrits: 1954-1969* (pp.564-579, Vol. 1). Gallimard.
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (Trad.E. C. Frost, 2a ed.). Siglo XXI.
- Foucault, M. (2012). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Trad. A. Garzón). Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (2019). *Microfísica del poder*. Siglo XXI Editores.
- Goff, J., & Truong, N. (2015). *Una historia del cuerpo en la Edad Media* (Trad. J. Pinto). Planeta.

- Heidegger, M. (2013). *Carta sobre el humanismo* (Trad. H. Cortés & A. Leyte). Alianza Editorial.
- Henríquez, P. (2011). Lo inferior corporal en Bajtín. En M. Jofré (Ed.), *Mijail Bajtin y la cultura*. Ventana Aberta.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.
- Martínez, A. (2006). Historia y antropología a propósito del cuerpo. *Gazeta de Antropología*, 22. <http://hdl.handle.net/10481/7091>
- Martínez, J. (2008). Hermenéutica de la narrativa del no-muerto: Frankenstein, Hyde, Drácula y el zombi. *Pensamiento y Cultura*, 11(2), 237-261.
- Muchembled, R. (2004). *Historia del diablo (Siglos XII-XX)* (Trad. F. Villegas). Fondo de Cultura Económica.
- Picazo, I., & Jaramillo, S. (2009). ¿Cómo nos afectarán los robots y la automatización en el futuro?. <http://e-ciencia.com/blog/reflexion/¿como-nos-afectaran-los-robots-y-la-automatizacion-en-el-futuro/>
- Platón. (2014). *Fedón* (Trad. C. García). Gredos.
- Ricoeur, P. (1985). *Freud: una interpretación de la cultura*. Siglo XXI.
- Ruiz, B. (2011). *De Rabelais a Dalí: la imagen grotesca del cuerpo*. Publicacions de la Universitat de València.
- Sloterdijk, P. (2001). *Normas para el parque humano. Una respuesta a la carta sobre el humanismo de Heidegger*. Siruela.
- Sloterdijk, P. (2006). El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica. *Revista Observaciones Filosóficas*. No. 1 (mayo), pp. 1-24
- Stevenson, R. (2005). El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde (trad. de C. García Trevijano), Cátedra.
- Virilio, P. (1996). *El arte del motor: aceleración y realidad virtual* (Trad. H. Pons). Manantial.
- Wiener, N. (1998). *Cibernética o el control y comunicación en animales y máquinas*. Tusquets Editores.

Al espejo soy el otro: los autorretratos fotográficos de David Nebreda

Forget your perfect offering
There is a crack in everything
That's how the light gets in"
(Cohen, 1992)

"Je est un autre"
(Rimbaud, 1871)

Todos estamos rotos

David Nebreda de Nicolás es un fotógrafo español nacido en Madrid en 1952. Se formó en la antigua Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, actual Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de la capital española¹. Nebreda retrata compulsivamente su cuerpo desde 1983, año del que data la primera de sus series, más sin embargo, puede que esta intención-necesidad provenga de antes. Así, "intención- necesidad" como conjunción correlativa, en la medida que el discurso del cuerpo no solamente es significativo sino que además, deviene estructural para Nebreda. Su cuerpo —como el de todos— se configura en el lenguaje y la experiencia: el cuerpo es su lenguaje, su medio significativo. Esto es, que el discurso requiere expresarse con el cuerpo, por el cuerpo, desde el cuerpo y en el cuerpo: solamente así podemos ser, puesto que el cuerpo no se puede emborronar y requerimos de uno para existir.

En esa medida, la fotografía es un medio auxiliar para Nebreda y no el medio principal, puesto que el medio estructural es su cuerpo mismo. Esto no es del todo

1. Ante la imprecisión de los datos difundidos en la web, se entabló comunicación vía correo electrónico con el Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid. Al respecto, Mercedes Pérez Montes amablemente responde: "En nuestra base de datos figura un expediente de David Nebreda como estudiante de la antigua Escuela de Bellas Artes de San Fernando". No obstante, en esta respuesta no se menciona la titulación oficial, mientras que en internet se referencia vagamente a Nebreda como: "Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de Madrid". En una segunda respuesta, la misma funcionaria adjunta copias digitales del historial académico de Nebreda, en donde consta su inscripción a San Fernando el 22 de abril de 1970, a la edad de 17 años. En el registro 4.734 de expediente académico se incluyen en su orden, las matrículas a: Ingreso Práctico (dos niveles), Preparatorio, Curso de pintura completo (tres niveles consecutivos), Ilustración, Profesorado (completo) y, Dibujo, Geometría y proyección, cuya inscripción data del 20 de marzo de 1979, siendo este el último registro en el archivo.

extraño, puesto que no somos verdaderamente concientes de lo que es o de lo que puede hacer y significar un cuerpo, cualquiera que este sea:

El hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza [...]. Pues nadie hasta ahora ha conocido la fábrica del cuerpo de un modo lo suficientemente preciso como para poder explicar todas sus funciones [...]. El cuerpo, en virtud de las solas leyes de su naturaleza, puede hacer muchas cosas que resultan asombrosas a su propia alma. (Spinoza, 1980, p. 127).

Habitamos pues, un cuerpo que solemos omitir en la rutina misma. En un acto casi litúrgico somos por él, con él y en él, sin dimensionar sus alcances de acción y de significación. Y de hecho, ese enunciado de la corporeidad simbólica nos recuerda que somos “a imagen y semejanza” ya de Dios o ya de otro, de los dos si se quiere. No somos, ni nos construimos ni nos decimos por sí solos. Requerimos del otro —hecho Dios o hecho carne— que nos excede, que nos refleja y proyecta, que nos permite ser porque es nuestro referente. Somos en el cuerpo y paradójicamente lo desconocemos, porque en esencia, también lo hacemos con nosotros mismos: con frecuencia nos omitimos, nos olvidamos. Nuestra complejidad es inabarcable e inenarrable. El cuerpo significa en su finita infinitud — permítase la antítesis— como una dimensión abierta que nos excede. Dicha dimensión no cabe en el lenguaje, es irreductible al símbolo, a la imaginación o a lo orgánico de su presencia. El cuerpo es tan abierto e incommensurable, que le permite al sujeto llegar a ser otro y salir de sus propios bordes o límites, devenir alter ego en su propia corporeidad. Inferimos pues, que los bordes del cuerpo no son justamente orgánicos, ya que su dimensión va hasta donde lo inteligible se permita pensarlo. Por supuesto, el plano físico seguirá siendo análogo a lo real, pero, esta realidad está atravesada por símbolos e imaginarios que construyen al sujeto y al cuerpo, que siendo otro no deja de ser el mismo.

Entonces, hay múltiples realidades dentro de “lo real” que se articulan en una construcción polivalente y significativa, tal como sucede con el cuerpo y con el sujeto. Es decir, el sujeto que habita el cuerpo carga de significantes a lo real con símbolos e imaginarios, con discursos, con deseos y en consecuencia, con frustraciones. La frustración opera en la construcción real porque el deseo se desplaza con su búsqueda. Así también, el sujeto carga a lo real con sus perversiones, con su dolor, con su angustia. Es por esto que la realidad no es la misma para todos sujetos, porque no hay dos sujetos iguales en el mundo, valga la obviedad. En ese

orden de ideas, la realidad es múltiple, compuesta y convulsa, caótica e ilógica². No obstante, el sujeto en su singularidad puede identificarse con otro que le sirva de referente a pesar de la explícita diferencia: algo muy íntimo nos une en nuestra disyuntiva. Seguramente, no haya nada más íntimo e indescriptible que el dolor y aunque el dolor sea ajeno a nuestro cuerpo, lo identificamos, lo leemos, nos afecta, incluso sin quererlo. El dolor del otro³ nos marca porque la herida se comparte aunque no sea en cuerpo propio. Diríamos que, la violencia de la herida se desdobra y se inscribe en todo aquel que asiste al sufrimiento del otro. Quiérase o no, no nos enajenamos del dolor propio o del otro, que en últimas, también habita en nosotros en calidad de referente.

Por otra parte, hablar sobre Nebreda es casi un acto de fe: aunque muy poco se sabe de él, su actividad artística no deja de ser prolífica y trascendente. Por supuesto, cierto grado de ironía paradójica atraviesa las líneas anteriores, pues lo poco que se sabe, permite configurar una mirada académica rigurosa sobre su propuesta. Su obra llegó a manos del galerista francés Renos Xippas, quién difundió su obra en París en la pasada década del 90. Por buena coincidencia y a raíz de esto, el sociólogo Léo Scheer se interesó en Nebreda y emprendió proyectos editoriales con su obra: *Autoportraits* (2000), *Chapitre sur les petites amputations* (2004) y *Sur la révélation* (2006).

En 2002, a razón de su exposición individual curada por Javier Panera en la Universidad de Salamanca de España, se publica un libro que funciona como catálogo razonado con textos de Nebreda. Así mismo, el filósofo francés Jacob Rogozinski escribió sobre su obra (S.f.). Por último, el fotógrafo concedió una entrevista a la periodista y ensayista francesa Virginie Luc (s.f.) y la realizadora audiovisual Judih

2. Puede decirse que la realidad funciona a la manera del multiverso, concepto proveniente de la física cuántica: un universo en conjunción con otros universos paralelos, articulados en el caos y operativos en su misma singularidad. En la relación planteada, el todo significativo de lo real opera e interactúa con otras dimensiones significantes que dimensionan el todo mucho más infinito e inabarcable que el mismo concepto en sí. El discurso de lo real es una cadena significativa abierta, correlativa, desmesurada y no-literal, en la que las jerarquías se desestructuran por la misma apertura asimétrica de la red. Es decir, que tanto lo real como el universo, son imposibilidades que operan y siguen siendo aún en su misma imposibilidad y fluctuación: son dimensiones interpenetrantes. Lo anterior sucede en buena medida, porque el lenguaje define, expresa y describe pero no contiene a lo real, tampoco a lo simbólico ni a lo imaginario. El lenguaje designa, no es la cosa en sí. Finalmente, la cosa —tangible, inexperimentada o imaginada— no requiere de nosotros ni de ser definida, pero nosotros sí necesitamos del lenguaje para describir el mundo, para narrarlo, para designar la cosa y para articular un discurso que nos haga sujetos. Es por esto, que el sujeto es el ser hablante para Lacan: el sujeto habla justamente porque es un discurso en sí pero para ser atravesado por el lenguaje, también requiere de un cuerpo.

3. En este caso, haremos la distinción entre otro y Otro o, pequeño otro y Gran Otro: el pequeño otro [autre] está imposibilitado en su identificación, opera como reflejo y simultáneamente es proyección del yo, cumple una función especular. Por su parte, el Gran Otro u Otro [Autre], define la alteridad radical como otredad. Para este escrito se emplea mayormente el concepto de pequeño otro, que de hecho, está vinculado al Objeto a: objeto causa de deseo, significante de falta, objeto metonímico frustrado e inalcanzable.



Figura 1. *Título desconocido*. De la serie emprendida entre 1983 y 1990. David Nebreda ©.

Cahen —también francesa— dedicó un largometraje a su encuentro con la obra de Nebreda: *ADN* (2005). Además de lo anterior, hay algunos ensayos y escritos circulando en la red que asumen de una manera comprometida la obra del fotógrafo.

Así, la obra de Nebreda es autobiográfica y ampliamente difundida⁴ pero no hay un cuerpo presente en la escena pública, su vínculo social está fracturado: su propuesta es íntima, su peso discursivo es la imagen en sí misma y el contenido de esta, deriva de una procesual construcción significativa. En esta construcción, el signo es la herida y el cuerpo doliente, la superficie. Pero su lectura es abierta, simbólica: no existe la literalidad ante el dolor. Parte del discurso de Nebreda es el cauto silencio ante su propia obra y la potencia de la imagen es lo que nos queda y atraviesa: el silencio también dice. No hay mucho más que eso, aparte de un par de exposiciones, cuatro libros, un documento audiovisual derivado de procesos curatoriales y algunos pocos ensayos académicos.

Entonces, la obra de Nebreda está conformada por una serie infatigable de autorretratos que dan cuenta de sí mismo y “eso es todo”: no hay entrevistas, no hay discurso público por parte del autor. Su presencia signica no es corpórea sino fotográfica. En su obra aparece su cuerpo retratado pero evidentemente, ese cuerpo ya es —necesariamente debe ser— otro cuando “yo” lo veo, es decir, cuando nosotros lo vemos. Es y será otro, porque la transfiguración orgánica y psíquica del cuerpo es inevitable. Por supuesto, si ha fallecido, la aceleración de su mutación es otra y su estado psíquico se anula, parece también con el cuerpo porque ya no hay sujeto que lo habite.

No obstante, su halo de misterio ha sido empañado por una condición psiquiátrica severa: Nebreda sufre de esquizofrenia paranoide crónica desde los 19 años. Se escribe “empañado”, porque su carácter esquizoide suele anteponerse con ligereza a su producción y si bien es condicionante, la patología se propone buena parte de las veces como una veladura que impide ver más allá de la obra misma y del sujeto representado en cada captura. Así mismo, se escribe “captura”, como un guiño al encierro: el autorretrato fotográfico queda cautivo y suspendido en un tiempo liminal que atraviesa otros tiempos y realidades. El autorretrato es casi, un registro punitivo que no deja al cuerpo ser otro porque la imagen se ha detenido en el tiempo, parece condenarnos y decirnos: “aquello que ves, lo fuiste alguna vez”. ¿Cómo negar el indicio, el vestigio, lo dicho sobre sí en cada autorretrato? Lo que fuimos, nos hace ahora.

En otro sentido, aunque la esquizofrenia influye en el proceso discursivo de Nebreda, no es el todo significativo del mensaje. En contraposición, el halo de

4. No por esto de fácil acceso en su materialidad directa: ampliamente difundida en la red, en la virtualidad.

misterio se propone aquí como un índice aurático que sobrevive a pesar de su traducción en código binario y de su repetición a infinitud en internet: “¿Qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que esta pueda hallarse”. (Benjamin, 2003, p. 47). En últimas, esa terrible lejanía que es Nebreda, se nos aproxima tanto a través del registro fotográfico, que su dolor se hace nuestra vulnerabilidad. Por otro lado, para Walter Benjamin (2003) lo irreplicable está ligado a la autenticidad del gesto original, que en este caso, es una imposibilidad: no tenemos acceso a la vida de Nebreda, solamente a uno de sus dramáticos fragmentos⁵,

Por otro lado, la tragedia de Nebreda y la puesta en escena fotográfica, la podemos rastrear y pensar desde la repetición del gesto (autorretratarse), en el orden de la serialidad (producción secuencial) y también, como una relación con el oficio fotográfico (el montaje del acto, del verbo y de la captura están bien ejecutados). Al respecto sabemos:

Las fotografías de Nebreda se dividen en cuatro etapas diferentes. En primer lugar, están sus autorretratos en blanco y negro realizados entre 1983 y 1989; en un segundo bloque se incluyen los realizados entre 1989 y 1990; en tercer lugar los que llevó a cabo en 1997 y, por último, los que desarrolló en 1999. A excepción de los primeros, todos los demás son en color. La práctica totalidad de las fotografías las ha realizado en las dos únicas habitaciones que tiene en su piso.

Ha trabajado con una cámara de 35 mm, dos objetivos de 55 mm macro y un angular de 28 mm. Ha utilizado un cable de seis metros para accionar el disparador automático. No ha habido manipulación en el positivado y sí ha realizado, sin embargo, dobles exposiciones con la cámara que le han permitido aparecer por duplicado en algunas imágenes. Para la realización de sus fotografías ha utilizado sus propios excrementos, orina y sangre. (Romo, s.f., párr. 4).

Retomando las ideas anteriores, nosotros somos partícipes de un registro que a pesar de reproducirse a infinitud en la consulta abierta de los metadatos y el

5. Posiblemente y si tuviéramos acceso, nos desilusionaríamos un poco: no hay que olvidar que hay una construcción que a pesar de impactante, opera en una estructura secuencial de acciones y que el discurso tiene un orden lógico que le ordena el código, que en este caso es la imagen. Nebreda es muy metódico en la captura de sí, entiende y traza muy bien la composición, piensa la imagen y en general, no deja ver los finos hilos de su puesta en escena. Por ejemplo, nunca vemos la extensión del obturador que se presume usa en su trabajo y solo vemos la captura, pero lo que hay detrás es tan riguroso como signifiante.

*big data*⁶, no deja de tener una configuración semiológica violenta: marca una referencia. No es extraño que en las ciencias médicas, la práctica semiológica busque leer los signos en función de diagnosticar: hay en esencia una lectura patológica del síntoma, ya en la medicina, ya en la configuración de la imagen⁷. Pero puede que también, luego nos familiaricemos con lo que nos hirió por vez primera la mirada o incluso, puede que aunque pretendamos restarle interés, el inconsciente resguarde algún fragmento de la imagen y de su encriptado mensaje. Si esto sucede asistiendo a la captura fotográfica a través de la relación cuerpo-pantalla, la relación cuerpo-fotografía ha de ser otra y en última consecuencia, la interrelación de cuerpos (Nebreda-observador) es inviable puesto que Nebreda es observador, testigo y narrador de sí mismo. Aunque no hay otro en la autocaptura, el mensaje se abre a un receptor que de una u otra forma, dialogará con los autorretratos de Nebreda aun guardando silencio o queriendo evadir la mirada. Es curioso, porque —quírase o no— de algún modo u otro, se carga cierta pena al ver el sufrimiento ajeno.

Por supuesto, dicha construcción discursiva es corpórea, fotomecánica y retórica en el orden subjetivo, en el sentido en que Nebreda *dice de sí* y en su complejidad de cuerpo, a través de la fotografía⁸. Así, entendemos que la esquizofrenia no es el todo significativo puesto que no está vacía de significantes ni de relaciones. Podemos decir entonces, que el sujeto⁹ es discurso de sí mismo: el ser se hace el discurso del sujeto. Nebreda se contiene y se restringe en su

6. Los metadatos son datos que describen otros datos referenciales que se conocen como recurso, trazan un mapa de hiperconectividad. Por otro lado, el big data o macrodatos, hace referencia a la información masiva que estructurado no, no puede ser leída, analizada ni interpretada por métodos o herramientas convencionales debido a la misma saturación e hiperconectividad de los datos.

7. Para abordar la estrecha relación entre arte y medicina, revisar el artículo ¿Por qué la medicina sigue siendo un arte? (Díaz, 2012).

8. En 1964 el teórico canadiense Marshall McLuhan publicó *Understanding Media: The Extensions of Man*. Allí, en su primera parte, lanza una premisa contundente, a propósito de la interrelación del cuerpo y de las masas con los medios de comunicación y la tecnología en la actualidad: “El medio es el mensaje” (1964, p. 7). No obstante, el cuerpo es el mensaje en la obra de Nebreda porque este le permite la acción: ser, pensar, herir-escribir, narrar, capturar. En otra perspectiva —escritural si se quiere— el cuerpo es para Nebreda su superficie de inscripción primera y posteriormente lo será la fotografía, el registro, puesto que el cuerpo muta por principio biológico. Nótese que la cámara análoga también es un dispositivo tecnológico y de reproducción: el registro es dispuesto por Nebreda en circulación con unas pocas personas y finalmente, algunos de esos registros han sido digitalizados y ofrecidos para consulta pública en internet. Aunque su materialidad ya está desprovista de los significantes primeros —no hay cuerpo presente sino imagen, no hay rasgo físico de lo fotográfico sino virtualidad—, aquellas imágenes siguen significando con extrema vitalidad como si el índice aurático apenas se viera trastocado. No obstante, la materialidad es un portador signico que jamás puede ser reemplazado por el código binario y eso no traduce necesariamente, que la suplantación de cuerpo y experiencia por captura fotográfica y de presencialidad por virtualidad deje de significar. De hecho, sucede lo contrario.

9. Es decir, nosotros: el efecto es correlativo en la medida que, veremos más adelante, somos en el otro y viceversa.

mismidad puesto que su relación con el afuera, con el otro y con el mundo, está emborronada por autoexclusión y autodeterminación. No obstante, al desligarse del otro y del afuera, Nebreda reitera tanto su relación consigo mismo que termina explotando un onanismo radical: no hay otro, solamente un yo que se mira sin verse en otro.

Sin embargo, su cuerpo persiste porque aún es, mínimamente como captura o registro, como vestigio, dejo o despojo escatológico¹⁰, particularmente como esto último. Por supuesto, hay un índice patológico detrás de esta terrible puesta en escena del sujeto y del cuerpo: los bordes de la razón se desdibujan si nos abstraemos del mundo para revisarnos a nosotros mismos, sin más referente que nuestra propia imagen de sí. Necesitamos, demandamos del otro. Exigimos su presencia para no desbordarnos en la morbosa infinitud de nuestra psique. En el caso de Nebreda, el otro está ausente pero su mensaje se envía como en botella al mar picado: el mensaje llegará a destiempo y nuestra lectura de poco o nada servirá en la ejecución de un posible auxilio. Quizás, ni siquiera entendamos el mensaje que es el horror en sí mismo, ya que no podemos abstraernos de él, incluso queriendo asumir indiferencia. Y es que, ¿cómo no querer ser indiferente cuando lo terrible llama a mi puerta y yo, a duras penas miro con sigilo por la pequeña abertura que deja el pestillo? El caso es que ante los autorretratos de Nebreda, quedamos desprovistos de sentido, como si la imagen nos interpelara con ese mismo mensaje: el sinsentido está por fuera de la razón y la razón no explica lo siniestro, no puede. Entonces, ¿dónde quedamos nosotros? Dentro de ese discurso, dentro del quiebre de la lógica, quebrados por lo irracional de una imagen que sin ser nosotros, nos trastoca de una manera u otra.

Habla de mí, con sutil violencia

Podemos asumir que la construcción del yo y el paso de la vida misma, se suceden en una inestabilidad de altibajos azarosos que busca ser meseta en algún punto, puesto que, la razón requiere idealizar el equilibrio para no desatarse. Pero bien sabemos, que las mesetas duran poco, que la estabilidad y el equilibrio son tan relativos como infrecuentes y brevísimos, fugaces. Sin embargo, Nebreda va en contravía de toda lógica y de sí: se narra haciendo uso de la fotografía en una

10. El término escatología no es unilateral, posee dos acepciones. Uno de sus sentidos etimológicos es el estudio de los desechos orgánicos del cuerpo, así como la fijación fetichista o parafilica en ellos en equivalencia con la coprofilia. En este primer sentido, existe un estatuto médico: diagnóstico, sintomático, orgánico o psíquico. No en vano, Antonin Artaud —esquizofrénico como Nebreda— dijo con vehemencia en su pieza radiofónica *Pour en finir avec le jugement de dieu* [Para terminar con el juicio de Dios]: “Allí dónde huele a mierda, huele a ser” (Artaud et al., 1947). Por otro lado y en contraste, existe un sentido teológico, en la medida que “escatología”, designa el estudio devoto y religioso de las causas o realidades últimas y de las postrimerías de la muerte. Ahora vemos, por qué el énfasis en el término.



Figura 2. *Título y datación desconocidos* y Figura 3. *Las quemaduras en el costado, el excremento y el espejo*, 1989. David Nebreda ©.

construcción sígnica y simbólica que se demuele cada vez, para armarse en sus fragmentos¹¹ y revelar en ese proceso, una nueva faceta, otro él. Para tal efecto, el fotógrafo revela en su misma obra que la (de) construcción de su cuerpo, de s , transita entre resistir a su mismo vejamen y finalmente, reconstruirse de a pocos entre los fragmentos para dar inicio de nuevo al ciclo en el que se inscribe y se narra, frustrado e inalcanzable¹² a la par. No obstante, lo fotográfico es una puesta en escena de su vida misma: “Mi propia realidad es bastante peor que las fotos”. (Nebreda, s.f.)¹³. Esto nos permite entender que requerimos del cuerpo y lo sufrimos en la misma medida en que existimos, somos en el cuerpo y ser es un problema. Es un problema placenteramente doloroso que nos cuesta abandonar y nos estimula a seguir, resguardados en la esperanza o en la sorpresa del azar, del deseo, o incluso, en la rutina y la repetición.

Así, los autorretratos de Nebreda tratan de dirigirse a un otro abierto y sin rostro. Despunta entonces un diálogo que solo puede darse en la distancia, mediado por la imagen y que en efecto, no es la completud de lo real. Como si fuera poco, sabemos que la imagen es una construcción y un fragmento del mundo, pero la realidad es más compleja que su propio registro: “Es peor”, recordemos, dice el mismo fotógrafo. Entonces, no hay razón que opere ante los autorretratos de Nebreda porque esta se disloca, se desplaza, se hace trizas. La lógica se quiebra y el mensaje se hace inexplicable e inentendible en su misma ambigüedad signifi cante, en su misma complejidad. En ese sentido, cabe decir que la estructura clásica de signifi cado, signifi cante y referente que involucra un emisor y un receptor en la comunicación dialógica, se desplaza al terreno de lo liminal, es tan abierta que bordea la ineficacia del mensaje pero no por esto pierde contundencia la imagen.

Tal proceso es polivalente y evoca un grado de violencia, puesto que su estatuto signifi cante se erige en el trauma. Se inscribe con la herida y el registro es lo que sobrevive al proceso, haciéndose y deviniendo archivo. No es gratuito entonces, que la marca en la superficie escritural sea el registro de una herida, que al igual que la letra, luego ha de ser leída y es susceptible a interpretación. La herida inscribe el cuerpo de Nebreda, lo narra. La imagen de su cuerpo se hace letra (herida manifiesta) que leemos pero no sabemos cómo hacerlo, su código es abierto.

11. En la cultura japonesa existe el Kintsugi: una práctica ancestral que consiste en reparar la cerámica o la porcelana fracturada por los golpes, con el uso de resina espolvoreada en oro. Esto hace que la pieza que se daba por perdida, gane una presencia-otra, una belleza que explicita la cicatriz del accidente. En relación con lo anterior, una frase atribuida a Lacan nos dice: “De una herida, lo que importa es la cicatriz”. (S.f.).

12. Para plantear esta posición se revisa el concepto de “goce” en Lacan, particularmente a lo largo del *Seminario 20*.

13. Como buena parte de las referencias sobre Nebreda, en internet se encuentran algunas frases replicadas que se le atribuyen, pero de estas no se cita su contexto ni fuente.

Es difícil leer la letra en código abierto, porque el proceso de inscripción se configura en la superficie bajo los órdenes causales de la adición, la sustracción, y la nulidad. Esto es, que al agregar signos modificamos por sumativa a la superficie, que al abrir, herir o extraer su materialidad operamos en sustracción, y que, la nulidad solamente es posible si no se ejecuta acción alguna sobre la superficie: la marca a pesar de emborronarse, persiste. Existe entonces, una progresión escritural que deja huella incluso cuando se emborrona por mismo efecto de escritura superpuesta o, cuando ha sido emborronada intencionalmente. Por otro lado, la adición si deja huella, se inscribe en la sustracción puesto que la marca implica un índice de violencia. Nos enfrentamos así, a una especie de palimpsesto de la corporalidad que muestra y oculta, que vela y trampea, que arrastra la escritura como un signo que deviene símbolo, que no devela sino lo fragmentario de la superposición. Sabemos pues, el cuerpo (de Nebreda, nuestro cuerpo, cualquier cuerpo) no es solamente piel y en ese sentido, la escritura es psicosomática y experiencial. La superficie del cuerpo no es escritural exclusivamente en su dimensión orgánica¹⁴.

Entonces, intentamos leer mas no podemos, deseamos enajenarnos y es imposible: quedamos en un estado liminal, en un silencio que no expresa pero tampoco calla porque todo lo dice hacia dentro y lo que pone en el lenguaje, no expresa lo que se piensa. Ahí quedamos, en un suspenso alargado, como en un denso *thriller* de cine que resulta ser la vida misma.

Esta suerte de patología brutal nos es tan común que solemos omitirla o bien deseamos negarla, pero en cualquier circunstancia, sabemos que la vida es inestable y que de vez en cuando la bordea el acecho de lo terrible. Y es que, muchas veces hemos abandonado la razón y bordeado la esquizofrenia, aún sin saberlo o percatarnos de ello. De hecho, la esquizofrenia carece de definición y en ella convergen muchas otras patologías puesto que, trata de un conjunto de comportamientos que desdibujan la relación con la realidad en medio de paranoias, alucinaciones y alteraciones de la personalidad. Entonces, cuando decimos cuerpo no exponemos la superficie de la carne sino mejor, la complejidad y la crisis que despuntan en la misma carnalidad de un discurso psicosomático. Estos autorretratos son portadores de una proyección signíca barroca, en la medida en que

14. Esta construcción teórica derivó de la orientación de la asignatura Lenguaje Visual I y II en el pregrado en Artes Visuales de la Fundación Universitaria Juan de Castellanos de Tunja. En dicho propósito académico, me interesan las relaciones entre semiótica, semiología, lingüística, psicoanálisis y estudios visuales. Para la configuración de esta postura en relación con el cuerpo como superficie y archivo de registro, se revisaron particularmente dos autores: Jaques Lacan y de Jacques Derrida. Por otro lado, se ejecutaron estudios sobre el código binario para procurar un acercamiento lógico-matemático en función de la escritura y la traducción de un código en otras relaciones significantes del lenguaje. Esto último, permitió también entender la transfiguración de la materialidad en la virtualidad, especialmente para este texto.

abordan las maneras intrincadas del ser y del cuerpo, la tensión de la psique, el delirio mártir¹⁵ y los claroscuros del comportamiento¹⁶.

En ese orden de ideas, al referirnos al retrato tampoco hablamos de la presencia signica del rostro o del fragmento del cuerpo sino de un cuerpo que emerge herido, marcado por su misma presencia signica. Este comentario no es gratuito: el cuerpo de Nebreda aparece desmontado de los parámetros de belleza en relación con el bien o la verdad, como operaría en el criterio estético configurado desde la antigüedad griega y reconfigurado hacia el S. XVIII en Europa. En ese sentido, históricamente hemos inferido que por oposición binaria, el entendimiento de lo bello se establece por oposición a la fealdad. No obstante, ¿qué es lo bello?, ¿qué tan horrible es la belleza cuando solamente se remite al cuerpo, el objeto o la forma y no al contenido o el mensaje? Y finalmente, ¿qué tan bello es el signo violento que se hace símbolo? Difícil dilema, particularmente cuando se omiten los matices que operan entre los extremos. Si bien entendemos que estas perspectivas siguen su curso y tienen réplica en la actualidad, también sabemos que el pensamiento estético contemporáneo, problematiza y reconfigura otras dinámicas en el orden de la relatividad y el subjetivismo.

En contraste, el cuerpo de Nebreda aparece dentro de su obra, con una signica del fragmento, del dolor y de la herida. Su cuerpo es una superficie susceptible a

15. Dice Rogozinski (S.f.): “No es la muerte de Dios lo que le obsesiona –nada más vivo, más divino que un dios muerto... – sino su extrema fatiga, su extenuación: Dios cansado escupe leche y sangre (nº139)”. A pesar de las pocas declaraciones de Nebreda, éste hace saber que el concepto “Dios” no es estructural para su obra y no obstante, su construcción revela un gran influjo religioso que incluso al pretender ser emborronado, por efecto contrario, se afirma con mayor vigor en su inconsciente. Así, el vínculo religioso opera como reiteración significante aun cuando se demanda su nulidad: Dios ya es en Nebreda en su inconsciente, Nebreda es en el otro y nosotros somos en Nebreda. Pero, vale aclarar que Nebreda rechaza a Dios, se abstrae del otro y en consecuencia de sí mismo y a nosotros, nos cuesta entender cómo ese terrible-otro puede portar en sus autorretratos parte de nuestra complejidad. Es por esto, que el requerimiento de anulación se frustra en el deseo porque ya opera a pesar de ser ilógico o inexplicable en una primera instancia. Entonces, podemos recurrir al pensamiento lacaniano para indicar la función creadora de la palabra respecto a la cosa en particular relación con el concepto, puesto que este último puede operar, funcionar y estar donde la cosa no está: Dios, por ejemplo. Así, como ya el lenguaje nos ha atravesado de antes, somos sujetos que significamos, imaginamos y simbolizamos la configuración de nuestra realidad.

16. Esta puntualidad debe revisarse en consideración a forma y contenido, en conjunción comunicante. Démonos cuenta que, el término claroscuro se pone en relación con el comportamiento y no solamente con la signica del cuerpo en el barroco, o con la atmósfera que surge del contraste entre los extremos de las luces y las sombras. Esto, porque el claroscuro en el barroco porta además, un mensaje psicológico. De acuerdo a lo anterior, Javier Panera) hace una revisión similar hablando de la exposición David Nebreda [autorretratos], comisariada por él en 2002 en Salamanca, designada entonces Capital de la Cultura Europea (Álvarez, 2014). Panera es quizás, una de las muy pocas personas que ha contactado con el fotógrafo madrileño. Comenta Panera, que Nebreda desdeña de la participación de su obra en un discurso barroco pero sin embargo, su influjo es estructural en la construcción de la imagen, de su mensaje. Podemos agregar que justamente la puesta en escena, la atmósfera escenográfica, lo trágico y el cuerpo doliente, son elementos del drama barroco.

la inscripción¹⁷, una superficie escritural que narra a través de la captura un proceso al que es imposible acceder en su dimensión y extensión “real”. Lo anterior sucede, puesto que la fotografía ya es una mediación sobre la realidad, que aunque capture y deje un registro del hecho, no es lo real en sí mismo, también es una escenificación. Particularmente en el caso de Nebreda, la escenificación de sí mismo le permite ejecutar un rol performativo que se debate entre la tragedia del sufrimiento y el placer de ser y de pensarse, incluso en medio de su drama. Esto es muy común a todos: el terrible (dis)placer de estar vivos. A propósito del drama, del rol performativo del actor y de la escenificación, podemos decir que la fotografía se traduce buena parte de las veces como una puesta en escena de la captura y del mundo. El mundo que deriva de lo fotográfico, es un mundo-otro, extraño, muerto, melancólico: un mundo que sin ser la realidad hace parte de ella. Es una porción muerta que llega a nosotros, como conjunción de un espacio-tiempo que dejó de ser, pero halla la manera de persistir.

Esto sin embargo, no quiere decir que la puesta en escena que opera en lo fotográfico sea necesariamente una pose o una ficción desmedida, podemos enunciarla mejor, como una construcción significativa que opera en lo real. Y es operativa, abriendo la realidad a otros escenarios posibles y concatenar otras realidades en la captura. Pero, debemos saber que su operatividad está erigida en lo simbólico, en lo imaginario y en la escenificación teatral de lo que consideramos o inferimos real. En pocas palabras, la realidad es múltiple y el registro jamás es inocente: ninguna imagen está desprovista de sentido y siempre porta la intención¹⁸ o el inconsciente del *Operator* tras el dispositivo de captura. El *Operator* es el fotógrafo, quien ejecuta la acción mecánica de la obturación, es quien tiene el poder de decisión sobre qué fragmento extrae de lo real: fracciona el mundo y lo narra desde su mirada para ofrecerlo al *Spectator*. Este último, es el observador que compulsa los registros. (Barthes, 1990, pp. 38 y 39).

No obstante el todo son fragmentos, rupturas de una dimensión que está fuera de lo que podemos nombrar aunque el concepto en su dimen-

17. Por supuesto, la superficie no es la carnalidad sino la experiencia misma del cuerpo: es su extensión psicosomática.

18. Deseo, necesidad, capricho o azar son otras posibilidades. Roland Barthes en *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (1990), desglosa tres prácticas, emociones o intenciones en torno a la fotografía: hacer, experimentar y observar. A raíz de esto, construye la conceptualización de *Operator* —fotógrafo—, *Spectrum*—registro del objeto o cuerpo— y *Spectator* —observador—.

sión lingüística opere en nuestra lengua, en nuestro cuerpo. Lo que está fuera del cuerpo es inconmensurable y repercute en nuestra intimidad, que adopta por reflejo y proyección, la misma infinita medida. Así, si el todo es más grande que su propia definición, el cuerpo en la causalidad anteriormente expresada, es inabarcable, indescriptible e inenarrable en su extensa complejidad.

Ser en el otro o la fractura expuesta

Nebreda va más allá de la *selfie* y del estereotipo de la sociedad de consumo actual. La autofoto en los retratos de Nebreda se posa en un estado liminal en el que el Spectator es omitidopero finalmente, lo requiere y le envía un mensaje que no es precisamente complaciente sino más bien, violento, cruel, perverso. Por supuesto, este mensaje también nos seduce a algunos. Nebreda va contra el índice de lo superficial, va contra la norma y va de hecho, contra sí mismo: sin piedad ni pudor. Nebreda fractura la lógica, trasgrede la ligereza y su propia construcción de cuerpo: los signos y los símbolos de su obra no se detienen en la forma puesto que el continente de su cuerpo ha sido llenado con significantes que lo rebasan. Su estructura es su discurso —configurado en el cuerpo y en la experiencia del cuerpo— y su mensaje no es cerrado ni unilateral. Es decir, que en última instancia no exploramos el cuerpo retratado de Nebreda en relación con el significado sino, el cuerpo como un significante simbólico y contingente¹⁹. En ese sentido, se traza una tautología en la que el cuerpo habla de sí mismo y para sí mismo, con la esperanza de encontrar una mirada-otra, fuera de sí, en algún lugar y momento.

Este ciclo, recuerda un poco la quimera mitológica del Ouróboros: la serpiente mordiendo la cola, el retorno transformador, la destrucción creadora, la unión de los opuestos. Esto es, que los ritmos naturales de las cosas no son ciclos cerrados sino mejor, la capacidad transformadora que brota del retorno inextinguible, que cada vez ofrece una nueva faceta, un nuevo rostro. Inferimos así, que Nebreda nunca es el mismo aunque nos llegue a parecer inmutable. Nebreda *es otro ante el otro* que se posa en frente de sus autorretratos. Ese otro, somos nosotros: vemos sin ser vistos, como vyeristas de un sacrificio terrible, muy íntimo y dramático. Y finalmente, cuando dejamos de ver y la mirada recorre el cuerpo del otro, ese cuerpo nos interpela no en la disyuntiva de ser diferentes sino en la semejanza de estar vivos. El otro es un referente, funciona como espejo de nuestra propia corporeidad: un torso, una mano, lo que falta, lo que no es en mí, el sufrimiento: la herida que se muestra y la que nunca vimos, la que ignoramos a propósito.

19. Este adjetivo connota que puede o no suceder, es determinado por principios y efectos de causalidad. Lo contingente es el limbo de los significantes puesto que se posa entre lo necesario y lo posible y en ese orden de ideas, las múltiples articulaciones de la posibilidad deconstruyen lo que dimensionamos o entendemos como “real”.

Y, por qué no huir de lo terrible y del otro? Porque quizás no sabemos ni podemos huir de nosotros mismos. Pero en particular, porque el dolor del otro puede permitirnos entender el nuestro, aunque no se parezca en absoluto y el ciclo —el Ouróboros— que ferozmente nos devora, sea diferente y sea justamente *otro*. Podemos pretender ignorar o repudiar al otro, lo que no podemos hacer en últimas, es disociar el referente, porque bien, marca disyuntiva o narra relación y similitud.

Nebreda ofrece su cuerpo en su extrema intimidad, dispuesto en la captura fotográfica como un mensaje sin destinatario concreto: que sea recibido o leído es contingente también. Sí, el cuerpo se ofrece para ser leído, interpretado y diseccionado por la mirada. El cuerpo de Nebreda es un sacrificio abierto simbólicamente en canal —por favor, nótese la metáfora— para ser despresado en la mirada íntima del comensal, del observador²⁰. De acuerdo con lo anterior, vale la pena exponer que en su propuesta participan dos conceptos etimológicamente significantes en la contemporaneidad: resiliencia y extimidad. En primera instancia, la resiliencia es la capacidad de un cuerpo vivo de sobreponerse a la adversidad de su misma existencia.

Por otro lado, la extimidad permite que la intimidad más profunda solamente sea reconocible en el afuera y en el otro. Dicho concepto introducido por Jacques Lacan y posteriormente trabajado por su heredero intelectual, Jacques-Alain Miller, nos facilita entender la disyuntiva entre la proyección íntima del yo en el afuera y la explicitud del cuerpo, en sus índices físicos o psíquicos. En la era mediática de la información, a través del internet y las redes sociales, podemos intuir la fina línea entre exhibicionismo y extimidad. Por un lado, el exhibicionismo busca la adulación condescendiente, expone una falsa intimidad hecha pose funcional: su significancia es una coartada del deseo hecho cliché, deviene repetición muda y llana mostración.

En contraste, la extimidad requiere del otro para ser partícipe de un secreto jamás revelado que corre el riesgo de ser rechazado por el otro: la extimidad abre el significante desprovisto de intenciones porque busca ser entendido en el afuera. No obstante, la intimidad y lo íntimo no deben confundirse: la intimidad puede ser compartida en sus fragmentos pero lo íntimo lo seguirá siendo hasta que no se decida compartir (Tisseron citado por Yanke, 2014). En ese caso, los regis-

20. El sacrificio en canal describe al animal desangrado, eviscerado, sin cabeza y sin extremidades. Esta analogía se propone para procurar una aproximación al entendimiento del cuerpo en su misma mortandad, en la transitoriedad de lo vivo, en sus rasgos más primitivos y esenciales. En ese orden de ideas, si el cuerpo del otro también es referente para el entendimiento del nuestro, nos alimentamos de él en su desprese fragmentario: de allí, la figura del comensal: persona convocada a compartir un plato de comida junto a otros, en la misma mesa. Esa mesa, es el escenario del lenguaje, de la imagen: su conjunción operativa en el mundo cognoscible. Los comensales, somos quienes deseamos participar del banquete del discurso y de sus matices.

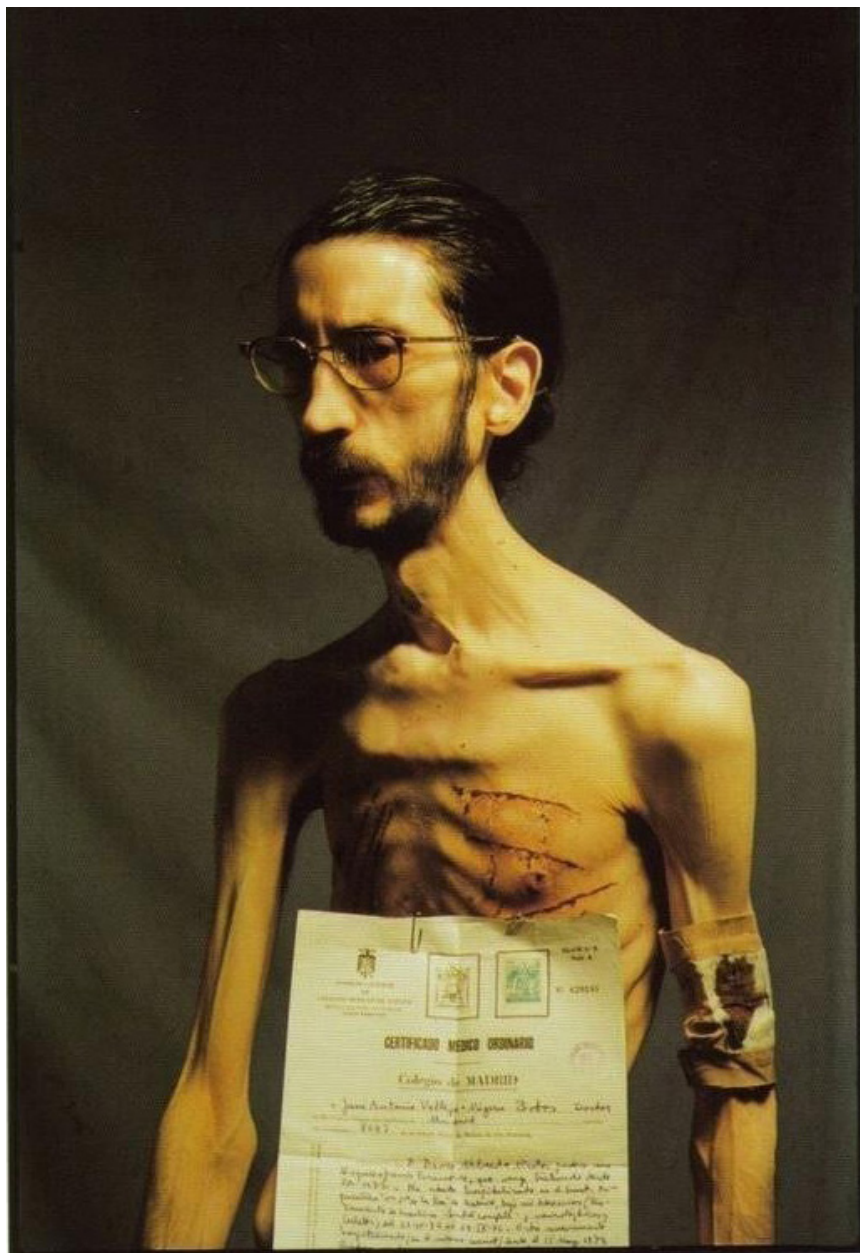


Figura 4. Título y datación desconocidos. David Nebreda ©.
En este autorretrato el fotógrafo suspende con ganchos anclados a su tórax lacerado, el
“Certificado Médico Ordinario” del Colegio de Madrid. Caligrafía ilegible.

tros de Nebreda portan una imagen de su intimidad fragmentada y rearticulada como captura fotográfica pero su secreto más íntimo, sigue resguardándose para sí. Ahora bien, ¿Nebreda nos ha revelado su secreto? Parece que no, en la medida que el diálogo con el afuera no se cierra, parece que tampoco le interesa y en esa medida, hasta la extimidad retorna a su mismidad.

El más hondo intimismo de Nebreda regresa sobre sí. Lo arroja fuera pero finalmente, él está solo con su cámara en los confines de lo fotográfico y de la realidad hecha multiverso: universos coexistentes paralelos, dimensiones paralelas interpenetrantes conjugadas. En Nebreda, coexisten realidades equivalentes, múltiples e hiperconectadas que operan sin que el fotógrafo desplace su cuerpo al afuera, porque ha decidido abstraerse del otro y en consecuencia, de sí. Lo anterior sucede a pesar de la reiteración del acto de autorretratarse. Entonces, el discurso de Nebreda se proyecta incongruente, paradójico y delirante no por la exposición de su patología psiquiátrica sino mejor, porque ha quebrado los espejos que funcionan como referentes: emborrona al otro, al afuera, a sí mismo y pocas veces emplea el concepto lingüístico y cuando lo hace, lo hace en conjunción con la imagen. Hay, podríamos decir, una “fractura expuesta” que rearticuladas rupturas sónicas, simbólicas y dolientes de un cuerpo que se permite ser en el otro y que en retribución, disloca nuestra propia realidad y nos deja ser otro en el efecto causal.

En ese sentido, la corporeidad de Nebreda se ha deconstruido con tal violencia significativa, que su misma inscripción de mundo y de sí se erige en un vacío, en un limbo, en un borde que rebosa significantes. Esto sucede, porque al abstraerse de la referencialidad del objeto y del concepto²¹, deviene objeto-concepto en sí mismo: el cuerpo de Nebreda habla, dice y se inscribe por su misma causalidad de ser. En ese sentido, es superficie, herida y registro en un ciclo exponencial que se reitera pero no se repite. Sin embargo, conceptos como violencia y herida no se proponen desde la literalidad o desde la explicitud, sino mejor, desde la misma extimidad. Es decir, que operan en Nebreda con una carga distinta a cómo se proyectan, entienden o despuntan fuera de él: circunscriben la experiencia del cuerpo que se piensa, mira y narra a sí mismo.

No obstante, en cualquiera de los dos casos (exhibicionismo o extimidad) incluso el cuerpo desnudo está siempre recubierto de deseo, de significantes, de lenguaje que aunque se omita, en últimas es imagen que se lee y dice, que comunica. Podemos ver el cuerpo y sentirnos seducidos por la mostración, pero su mensaje encriptado en *lalengua* (de la contracción francesa *lalangue*), solamente

21. De la mayoría de ellos, en la medida que cuerpo, fotografía y espejo, por ejemplo, siguen siendo funcionales porque la tautología narrativa/constructiva se ejecute.

lo iremos develando con el ejercicio de la mirada que busca desnudar²² al cuerpo, de Nebreda, del otro, el nuestro. Pero bien sabemos, que persiste la imposibilidad de dejar desprovisto al cuerpo de sus inscripciones significantes.

Ahora bien, Lacan (2008) definirá la lengua —así, unido— a lo largo del Seminario 20²³, como una desarticulación del lenguaje que no está al servicio de la comunicación porque está atada al S2, al significante que no es unario y principal (S1) sino que expresa o anticipa al inconsciente. Al estar la lengua separada del lenguaje, esta opera antes de la organización gramatical y expresa aún sin enunciarse. Aunque la función de la lengua no es comunicar, sí dice y permite entender la disyuntiva entre significante y significado, puesto que el proceso está mediado por el inconsciente del sujeto que yerra lo que se quiere decir en el lenguaje porque la lengua está significando sin decirse en la obviedad. No hay nada claro ni unilateral en el lenguaje, menos aún en la imagen. Dicho lo anterior, la significación deviene significante.

En ese orden de ideas, nos enfrentamos a una tautología poética que se inscribe en el orden de la paradoja: Nebreda dice, sin decir de sí, lo que el otro no puede o teme hacer. Es poética, en el sentido que la suplantación y la superposición significantes operan en su ambigüedad. Es decir, que las cadenas significantes de imagen y lenguaje en su conjunción no cierran la realidad sino que la abren a otras realidades, a otras posibles lecturas. Por otro lado, Nebreda no teme al rechazo del otro puesto que es el rechazo de sí mismo. No obstante, el auto-rechazo es consciente en la medida que no se abandona a su suerte sino que, se reconstruye diferente cada vez, le da una forma y una signica distinta a sus fragmentos: es otro ante la cámara sin dejar de ser el mismo. Es un rechazo consciente e insistente porque no ha dado fin a su vida aun pudiéndolo hacer, por el contrario, se sobrepone cada vez a un reto distinto en su mismo cuerpo²⁴:

22. Busca desnudar porque es una imposibilidad, el cuerpo nunca estará desprovisto de significantes, el cuerpo del sujeto estará atravesado —violado si se quiere— por el lenguaje, por el espejo (superficie reflectante o cuerpo del otro) que proyecta y refleja una imagen propia que se erige en la referencialidad, por la incidencia simbólica e imaginaria en la configuración de lo real. En el caso de Nebreda, la referencialidad es tautológica sobre sí pero eso no quiere decir, que antes no haya existido la figura de la madre —o quien haya cumplido la función de la madre—, del otro: en algún punto tuvo que estar y servirle en su construcción del yo fotografiado. Quizás estos primeros referentes marcaron tanto a Nebreda que le permitieron tachar u omitir el afuera pero jamás darle entera nulidad a su estatuto significante.

23. Titulado *Encore* en francés, traducido al español como “Aún”. Sin embargo, Lacan, que jugaba con el lenguaje y buscaba una significación abierta, también propone encore —aún, de nuevo— como en-corps: “en cuerpo”. El Seminario fue impartido entre 1972 y 1973, pero fue publicado en 1975.

24. En ese orden de ideas, parece pertinente remitir sus acciones al plano de los místicos ascéticos: inflige una vía purgativa y expiatoria para mitigar y sublimar la culpa de ser. Es prudente, entender entonces la ascética en terreno físico y orgánico: el ayuno, la penitencia, el castigo. Sin embargo, la mística construye el plano espiritual: el saber de sí, del otro, del mundo, de Dios. Por supuesto, el saber implica el dudar. De acuerdo a lo anterior, la asceticamística opera en un sentido simbólico, como la conjunción psicosomática que construye el cuerpo mediante el pensamiento y la acción. No hay nada más ético, que asumir con pasión el dolor del cuerpo por una causa ulterior al ser: esa realidad abre otras realidades, así lo fue en los mártires.

se piensa mientras vive y vive mientras se autorretrata. Es por esto, que el cuerpo deviene superficie escritural y la fotografía, el registro documental. Su “realidad” es tal, que se abre varias veces en su complejidad simbólica e imaginaria, se quiebra, se rearma y se vuelve a narrar. Nebreda dice con el cuerpo, registra en fotografía y la puesta en escena de lo dicho, dice nuevamente algo más complejo todavía. En relación con esto último, Nebreda es un fotógrafo que ejecuta, piensa y narra el terrible performance de ser a través del cuerpo²⁵. Y ser, por supuesto, cuesta y toma la vida.

Es preciso anotar entonces, que si el lenguaje es estructural, el cuerpo (su cuerpo) es el lenguaje abierto²⁶ y significativo que Nebreda captura en fotografías. De tal manera que, el cuerpo deviene superficie escritural en calidad de portador signico que inscribe su propia escritura experiencial, es decir, existencial. Se inscribe con la huella, con la herida del trauma o con la herida física y finalmente, con el índice fotográfico de la captura. En esa medida, la fotografía permite a Nebreda narrar su cuerpo sufriente, que le es tan ajeno como propio, en una paradoja comunicante: omite al otro y se emborrona a sí mismo en su reiteración y sin embargo, no puede omitirse a sí mismo porque su cuerpo es referente, significativo y significado. No hay más que tautología que se inscribe en código abierto. Y al decir “no hay más”, se dice, el todo significativo del cuerpo es inenarrable. Esto último sucede, porque la correlación entre significativo, significado y referente se traslapa a imagen, concepto y objeto pero jamás es estable. Por esto se pretende decir, que el significativo puede ser el concepto, la imagen o su conjunción, por ejemplo, entre muchas otras posibilidades.

Ocasionalmente, Nebreda también acompaña sus fotografías de textos que escribe con sangre o excrementos (regresa la apertura escatológica): lo escrito funciona como complemento o reiteración de la construcción corpórea y escenográfica.

No obstante, lo anterior nos sirve para comentar que la captura fotomecánica funciona como narrativa íntima y que, incluso sin haber texto en la imagen, se puede leer. Sin embargo, a pesar de encontrarse muy escasas referencias de los títulos otorgados por Nebreda a sus fotografías, sabemos que, en ese sentido hay una intención significativa que condiciona, complementa y abre a la imagen²⁷. En última instancia podemos decir, que no hay aproximación neutral a la obra de arte.

25. Remitirse a nota al pie número 4.

26. Polisémico y herido.

27. Esto, sería lo que el escritor, profesor y crítico de arte Thomas McEvilley en *En el ademán de disponer nubes* (1984) denomina: “Contenido que emana de los suplementos verbales proporcionados por el artista”. Por cierto, este texto de McEvilley es necesaria referencia para la aproximación a la obra de Nebreda en este escrito y al arte contemporáneo en general. A pesar de la nota, es preciso aclarar que en este escrito se omiten los títulos de las obras puesto que las imágenes circulantes en internet los omiten y solamente se encuentran algunos pocos verdaderamente atribuidos por Nebreda.

Así, inferimos que en la configuración conceptual del mundo cognoscible (real²⁸, simbólico e imaginario), imagen deviene lenguaje y viceversa, que el código es inestable y en consecuencia, toda interpretación sígnica se simboliza y se imagina bajo la mirada del testigo u observador. Entonces, la realidad se abre y no es tan “real” como la suponemos: es una construcción subjetiva, tan escenificada como ficticia, pero no por eso necesariamente irreal.

En este punto, entendemos también que la imagen fotográfica de Nebreda no solamente es observada sino que además, nos observa: es testigo de nuestra presencia ante ella y nos retribuye, nos refleja. Aparte, nos proyectamos en ella. Hay un espejo ante mí y ese cuerpo no es el mío, ese cuerpo no es el nuestro: ¿quién soy ante el espejo? ¿Quiénes somos ante el espejo, ante el otro, ante la fotografía del otro? Una articulación de fragmentos, un todo que se aúna sin manifestar ni decir su completud.

Nos conocemos, nos sabemos en nuestros fragmentos: “Voy derecho al asunto: el saber es un enigma. [...]. Se enuncia así: para el ser que habla, el saber es lo que se articula.” (Lacan, 2008, p. 166). En ese orden de ideas, sabemos de sí al articularnos en nuestros fragmentos gracias al otro. Finalmente, Nebreda parece ser un estoico consagrado: se sobrepone a la adversidad de ser, demuestra admirable fortaleza y dominio de sí en su propia vulnerabilidad. Nebreda es un estoico que sabe de sí porque ha retratado en el orden de lo cotidiano, los bordes de su aparente fragilidad. Dicho lo anterior, ¿existe acaso la simplicidad de la locura? Parece que no. De hecho, parece que dolorosamente nuestra rutina en su misma esterilidad y retorno, llega a ser más violenta en sus dinámicas y mucho menos significativa que un solo autoretrato de Nebreda. ¿Cuál es el riesgo ante la vida? —Vivir. Todos estamos rotos.

Devenir otro (sin dejar de ser el mismo)

Muy a pesar de toda diferencia, el dolor nos une. Nos une en un sentido dramático y en la medida que dimensionamos nuestra vulnerabilidad cuando el otro sufre: devenimos otro aunque pretendamos ignorar su sufrimiento. El efecto corpóreo del sufrimiento del otro se proyecta en nosotros y como efecto causal, nos reflejamos en él. En ese sentido, hay un dejo romántico en la medida que nuestros límites se desdibujan y nos exceden: el otro nos permite pensarnos desde afuera de nosotros mismos, retornando a nuestra mirada íntima. Es decir, hay una reciprocidad. En ese orden de ideas, somos en el otro sin dejar de ser nosotros mismos.

28. Dentro de lo real cabe lo que no hemos visto pero existe, es y nos excede: el universo, por ejemplo.

Hay en términos simbólicos, un desdoblamiento del índice real del cuerpo mismo: la corporeidad se abre al otro y al mundo. No obstante, el cuerpo del otro no siempre está presente ante nosotros, a veces, es un despojo de la realidad, un vestigio. Ocasionalmente el cuerpo de ese otro —que nos sirve como espejo real, simbólico e imaginario— nos hace partícipes del *Spectrum*: lo que queda, una fantasmagoría que sin ser la realidad en sí, en algún instante la capturó. Es decir: “El retorno de lo muerto” (Barthes, 1990, p. 39) a través del registro fotomecánico²⁹. Particularmente la fotografía, es heredera de preceptos pictóricos y a su vez, principio del cine y del video que entendidos como fotogramas en movimiento, nos permite vislumbrar que la imagen capturada arrastra consigo cierto luto. Es decir, que lo que fue ya no es y no obstante, sigue siendo en el limbo.

Así, la imagen fotográfica se suspende entre tiempos indefinidos y lo que registra, solo está ahí en calidad de imagen. Por obvio que resulte, vale la pena anotar: la fotografía no es la realidad *per se* pero sí su presencia como registro y, abre la imagen a una realidad múltiple: lo que ya no es, sigue siendo para inscribirse en otro tiempo, nuestro tiempo. Entonces, ante la fotografía somos testigos de tiempos superpuestos que arrastran con su imagen, un aire de mortandad, de duelo simbólico. Sin embargo, esto no traduce que toda fotografía me conmueva en mi intimidad ni tampoco, que todas porten discursos explícitos del dolor o de la muerte. Pero, implícitamente la fotografía remite a la transitoriedad y transfiguración del cuerpo, objeto o mundo representado: lo que fue capturado necesariamente ya ha cambiado o incluso, perecido. En cierto modo, el registro nos señala que esa materialidad ha de ser distinta por un principio de transformación y que, lo que vemos como fotografía no es más que la nostalgia de lo que ya ha sido: ni el tiempo se detiene, ni la materia cesa su metamorfosis.

De acuerdo con las ideas anteriores, podemos inferir que nos abrimos hacia el afuera y nuestra perspectiva íntima se desdobra en causa-efecto gracias al otro, a la fotografía y peor aún, ante la fotografía de un cuerpo-otro sufriente y herido. No obstante, usualmente emborronamos nuestro cuerpo, nuestro dolor y en consecuencia, el cuerpo y el dolor del otro. Omítimos de distintas maneras nuestro cuerpo, el cuerpo del otro y particularmente, el sufrimiento que en ocasiones nos

29. Barthes hace una analogía con εἰδῶλον [eidôlon], concepto griego que designa la imagen-espíritu, el doble astral del difunto. El *eidôlon* le da forma a la psique, al alma. Es curioso, que aunque la imagen-espíritu carece de firmeza tangible, es una corporeidad en sí misma puesto que le da una forma, una presencia. Este concepto es similar al de fantasma en el psicoanálisis: reconstrucción articulada de los registros real, imaginario y simbólico para compensarla ausencia o la falta. No obstante, ausencia y falta no son lo mismo: la ausencia es lo que queda del objeto o el cuerpo, y la falta, es lo que origina el deseo porque nunca se ha tenido y nunca se tendrá. En un duelo por ejemplo, suceden cosas inexplicables a la razón, porque la psique procura mantenerla contenida para que el sujeto no desborde en su dolor.

une aunque no sea el mismo ni llegue a ser equivalente. Y no es poca cosa, buscamos protegernos, evadir el displacer, “quebrar el espejo” y no querer mirarnos más ante el otro que nos sirve como superficie reflectante en su corporeidad, en su ser. Así, el cuerpo (ya propio, ya del otro) es un escenario de drama, angustia o tensión, conceptos por demás, barrocos. Y en todo caso, el cuerpo asume un rol significativo en el mundo, siendo dos veces en la causalidad unificada: yo, otro e imagen conjugada. Cuando el dolor media la correlación, éste tiene implicaciones significantes que consciente o inconscientemente atraviesan al sujeto. Y lo que atraviesa, hiere, modifica. El otro nos permite ser en él y somos gracias a él, sufrimos en él: terrible paradoja.

Es decir, el cuerpo del otro funciona como espejo que si bien no refleja ni proyecta una imagen emplazada en lo real, nos trastoca en la medida en que la sígnica corpórea se abre a símbolos e imaginarios complejos que conllevan una transfiguración del Thánatos. Esto es, que el dolor del otro permite en doble vía, proyectar y reflejar la transitoriedad de nuestro mismo cuerpo: somos vulnerables en términos orgánicos y psíquicos. Por otro lado, en calidad de seres vivos, arrastramos la muerte: ya como pulsión, ya como destino. Sin embargo, el deseo y el (dis)placer median la experiencia. Y así, en medio de todo, nuestra vulnerabilidad nos hace fuertes en su paradójica operatividad. Vaya ironía.

Por otro lado, evitamos enfrentarnos al dolor en la medida en que la persecución infructuosa del placer no se cierra jamás y en consecuencia, evitar el displacer es lo más cercano o próximo al placer. Esto último se logra, cuando en la primera infancia se abandona el deseo de la consecución inmediata del placer en beneficio de la asimilación de la realidad. Es entonces, cuando el principio del placer es desplazado por el de realidad, que permite afrontar paulatinamente el displacer y la frustración (Freud, 1920). No obstante, como el placer no se satisface nunca en su absoluto, la experiencia del displacer puede ser lo más próximo al placer. En otra vía y no por omisión sino por reiteración, el displacer abre una hendidura al placer, como una herida que no desea hacerse cicatriz. Esto de hecho, es muy escritural: una suerte de palimpsesto lleno de signos superpuestos y en transformación, una reescritura de la herida.

Es por esto que el dolor también puede ser un vector de placer³⁰ puesto que en su frustración, motiva a perseguirlo cada vez más. Así, sin conciencia plena de límite alguno, el cuerpo es arrastrado por la pulsión de muerte a una insatisfac-

30. Léase en clave abierta, sin sexualizar: es un placer “displacerero” y no genital. De hecho, es tramposo, vil, voraz y ciego. Arrastra al sujeto a una abstracción de lo real en la medida que se enajena en su propia simbolización del sufrimiento y desborda su imaginario, emborrona lo real y el deseo se empapa en cada acción de la pulsión de muerte. Irónicamente en ese caso, la pulsión de muerte motiva tanto al sujeto, que no le permite morir porque ya no habría potencia de dolor.

ción que yerra el deseo puesto que el placer no se alcanza ni cierra jamás³¹. Se despliega así, un juego masoquista mediado esta vez no por la omisión sino por la reiteración: un dolor brutalmente naturalizado e interiorizado puede ser tan displacentero que hace brotar una perversa y paradójica pasión. Masoquista, en un sentido abierto. Es decir, en este caso el concepto estaría más cercano a la sublimación mística del deseo metonímico³² en un cuerpo herido y pasional, en continua búsqueda de sí, que a la llana mirada sexualizada o fetichista sobre el término o la corporeidad misma³³.

Esto último parece un síntoma en Nebreda, puesto que se ha permitido problematizar su cuerpo con la herida y escribir su cuerpo con un placer ajeno a lo genital. La herida a través del deajo fotográfico, le permite escribir su cuerpo y nótese, que incluso cuando no está herido, está revelando un sufrimiento que sin ser el mismo nuestro, nos hermana en una siniestra relación. Escribir en la medida que, su experiencia misma es comunicante, inscribe su dolor en la corporeidad misma, haciéndolo un índice significativo, un discurso.

Aunque de Nebreda se sabe poco, Virginie Luc le pregunta en entrevista: “¿Qué es lo importante para Vd.? ¿La “herida” en sí misma o la representación fotográfica de la herida?” El fotógrafo responde: “Ni una ni otra. No soy un masoquista ni un fotógrafo de heridas”. (Ochoa, 2017). En esta entrevista —quizás uno de los pocos documentos que dan cuenta de la palabra de Nebreda— el fotógrafo se

31. Para desglosar mejor este comentario, revítese el concepto de goce en Lacan. Si bien el concepto es esquivo en su definición, podemos describirlo como una condena cíclica que se da en la causalidad de la frustración paradójica y displacentera del deseo, puesto que este se desliza cada vez que se persigue y en consecuencia, motiva a reincidir cada vez de nuevo en su búsqueda. Lo anterior, se ejecuta inconscientemente hasta la muerte y conduce al sujeto a un emborronamiento de sí puesto que en la búsqueda de la satisfacción de la pulsión de placer, se arrastra a la par, lapulsión de muerte. No es extraño recordar, que la falta genera deseo y el deseo que no cierra jamás, lleva de la mano a Thánatos.

32. Metonimia entendida como cadena significativa abierta, es decir, que opera en el orden de las superposiciones polisémicas: desplaza o suplanta el referente con el nombre de otro por relación de contigüidad —lógica, espacio-temporal—, uso o causalidad. En ese orden de ideas, el deseo se reconfigura cada vez por efecto de suplantación/desplazamiento.

33. Algo que hay que rescatar es que las transcripciones de la entrevista permiten entrever los lapsus lingüísticos de Nebreda. En ese sentido, podemos inferir que a pesar de su aislamiento puede mantener la práctica de la escritura en secuencias lógicas extendidas y también, hablar consigo mismo en medio de su cotidianidad. Sin embargo, no se descarta que mantenga contacto escrito o hablado —ininterrumpido, periódico, ocasional o casi nulo— con alguien de fuera de su “celda”. De hecho, tenemos presente su participación en el catálogo razonado de su exposición en la Universidad de Salamanca (2002). Sabemos además que: “Es un excelente dibujante, tanto cuando maneja el lápiz como cuando emplea a modo de tinta su propia sangre: las figuras están muy bien encuadradas, el trazo es seguro y limpio, y todo ello nos permite considerarlo como un heredero aplicado de la tradición académica”. (Ramírez citadopor Romo, S.f.). En cualquiera de los casos, no se debe omitir que su conjunción entre significativo y referente es estrecha puesto que, buena parte de las veces usa el texto dentro de la composición fotográfica. Sin embargo, esa relación es abierta en la medida que funciona metáfora o metonimia y no designa literalidad. (Rogozinski, S.f.). Por último, vale la pena preguntarse: ¿acaso, hay algún afecto de Nebreda hacia un particular “otro” que ve su mundo desde afuera? Podemos inferir que si Nebreda no sale de casa, alguien le hará la compra de supervivencia y la llevará a su domicilio. Buena parte del presente texto se reflexionó sobre la entrevista referenciada. Procuramos también, abrir los perfiles interpretativos que rodean, condenan y estereotipan la obra de Nebreda.



Figuras 5 y 6. Títulos y datación desconocidos. David Nebreda ©.

muestra reticente a aceptar la vulgarización de la violencia, particularmente en su obra. Por el contrario, se muestra reflexivo en sus respuestas en contraste a las preguntas formuladas por Luc, que parecen ligeras y amarillistas.

Nebreda insiste en el trascurso de la entrevista, en una responsabilidad ética que parece leerse consigo mismo y en consecuencia, con la lectura de su obra que muchas veces gira en torno a los prejuicios. Recalca además, en una preparación psicosomática articulada: ayuno, aislamiento, abstinencia y autorrepresentación han sido sus prácticas recurrentes. En ese orden de ideas, su oficio fotográfico es una suerte de sublimación que recapitula sobre el pensamiento de la vida misma y de los bordes del espíritu, mas no necesariamente sobre la sacralidad. Al decir sublimación, no solamente se abre la intención del pensamiento místico.

Se procura señalar también, el índice psicoanalítico freudiano³⁴: un desplazamiento del deseo hacia un terreno aparentemente desexualizado pero, portador de una inhibición que en últimas halla la manera de hacerse verbo y ejecución. En la sublimación lo inhibido y lo perverso se ejecuta de una manera diferente, incluso, socialmente aceptada en ciertas actividades sociales y culturales. El arte es una de ellas y en efecto, es portador de un índice pulsional.

Por otro lado, Rogozinski (s.f.) comenta en Ved, esta es mi sangre (o: la Pasión según D.N.N.):

Hay belleza, sin embargo, en las obras de Nebreda, una sombría y heladora belleza. Su evidencia se impone, soberana, cada vez que las miro, y se mezcla en mí al horror y al asco. Experimento entonces esa «sucesión rápida de atracción y repulsión» que caracteriza según Kant el sentimiento de lo sublime. Si este trillado término tiene aún un sentido, ¿a qué género de sublime pertenece la obra de Nebreda? Quizá a ese sublime-terrible que se acompaña siempre de terror, surge «en el límite de lo monstruoso», de lo «insostenible».

Así, en esa extraña y compleja operatividad se manifiesta el trauma en Nebreda, entendido como un evento pasado que amenaza la integridad del sujeto y que, una vez ha marcado su experiencia, potencialmente desestabiliza su estructura psíquica. Entonces, el trauma es una herida — orgánica, psíquica o en conjunción psicosomática — que se abre cada vez que desplaza al sujeto a un evento pasado insuperado. Lo anterior, muy a pesar de la perspectiva de Nebreda: todos nos configuramos entre trauma, herida y por supuesto, resiliencia.

34. Para ampliar y procurarse una aproximación freudiana-lacaniana, consultar La sublimación en psicoanálisis. (Daneri, 2015).

El trauma es atemporal, en la medida que despierta o se ejecuta en presente pero retorna al pasado, y en particular, a un pasado que marcó por vez primera al sujeto. Entonces, el trauma inscribe la herida en la memoria, en el cuerpo. Es como si el trauma permitiera al sujeto vivir varios tiempos y realidades a la vez, mientras proyecta y refleja su realidad inmediata —simbolizada e imaginada—, tal como sucede con la imagen: somos otros ante la imagen, nos vemos en ella aun sin ser superficie reflectante, devenimos otro por su efecto. De acuerdo con lo anterior, se debe puntualizar que no se revisa la obra de Nebreda como si el trauma fuera un desprecio superficial hacia su propuesta puesto que, se revisa desde la horizontalidad de los sujetos: todos poseemos uno y no lo podemos describir, es inenarrable. Es por esto que, el trauma opera pero no lo podemos decir, escribir ni concretar en el lenguaje o la acción.

De hecho, Rogozinski señala a la madre³⁵ —en su dimensión de concepto más no como referente directo— entendiendo el índice de reiteración que se esconde en la obra de Nebreda.

La Madre, la invoca sin cesar en sus escritos figura del Origen, que no coincide con la madre real de David Nebreda. Es de ella, siempre, de lo que se tratará, del agujero de la madre o de su ceniza (n° 121), del nuevo nombre de la madre vergüenza (n° 125), del zapato de la madre muerta que ha ocupado el lugar de su propio sexo (n° 55), del regalo de la madre que es un cuchillo que lleva su nombre (n° 62), es decir, cada vez, de la imposible separación con la madre (n° 112)... Incluso cuando no es explícitamente mencionada, cuando fotografía su reflejo, sus excrementos, sus quemaduras o sus llagas, cuando intenta representar sus rituales de autodestrucción, se trata siempre de ella, trata de escapar al asedio de la Madre. «Entre la inmortalidad que ofrece la violación de sí mismo y la que ofrece la violación de la madre, la elección parece clara» (n° 150). Ha elegido violarse a sí mismo y dejarnos ver esta violación³⁶.

Así, ante la imagen de Nebreda, lo que nos queda como vestigio espectral —el otro, la fotografía, el otro en la fotografía, el deseo contaminado con pulsión de muerte, el significado que yerra el significante— nos permite leer el trauma y paralelamente, funciona como espejo puesto que nos permite traslapar la realidad

35. En ese sentido, la Madre como Origen, puede estar en estrecha relación con el concepto de Dios que busca desposeerse de verdad y sin embargo, ya opera como concepto. Puede asumirse esta conjunción Madre-Dios, como un agujero estructural que se llena y dice (sin decirse) con significantes simbólicos.

36. Rogozinski otorga numeración a los autorretratos razonados en el libro editado por Léo Scheer (2000). El mismo autor comenta en nota al pie: “No estando numerados sus autorretratos y sus dibujos, los designaré por el n° de página correspondiente”. Los números que aparecen entre paréntesis en la cita, vinculan la página con el autorretrato que aparece impreso en el libro.

en su complejidad, a un escenario proyectado que nos cuestiona como sujetos y nos refleja. La imagen nos proyecta el trauma, la herida, lo bello del dolor. Nos cuestiona, porque estamos atravesados por un concepto de bien o bondad que nos quiebra: ¿esto está bien, esto es bueno? Nos refleja, porque sin ser nuestro dolor, nos afecta o nos repele porque asistimos a un dejo de la acción dolorosa mediante la captura fotográfica. Nos afecta o repele, en la medida que su extrañeza y brutalidad nos hieren. Esto deviene, valga decirlo, (dis)placentero: terrible conjunción paradójal.

En ese sentido, la imagen quiebra la razón en interrogantes abiertos y siempre irresolutos: ¿me atrae el dolor del otro?, ¿el dolor del otro refleja el mío propio aunque suframos diferente?, ¿si la imagen me repele, por qué regreso fascinado a mirar de nuevo? Acaso, ¿somos voyeristas del placentero *displacer*? No obstante, nos cuesta responder los interrogantes porque no llegamos a dimensionar ni a entender el dolor, las acciones ni el discurso de Nebreda ni del otro en general, quien quiera que este sea. Y como el otro nos sirve a manera de espejo y referente, en consecuencia, no nos entendemos ni dimensionamos en nuestra complejidad. Jamás.

Entonces, el trauma es un viejo suceso que retorna de maneras distintas (con otras facetas, con otras acciones quizás) a herir de nuevo al sujeto cada vez que el presente lo invoca por azar, casualidad o deseo inconsciente: he ahí una ironía. El sujeto es entonces, una superficie de inscripción: de experiencias, de heridas y por supuesto, de deseos. Hay una escritura en el sujeto y, la escritura lleva un índice de violencia puesto que marca la superficie, deja huella, la cambia en su naturaleza primera y le permite comunicar, estructurar un discurso abierto.

Por otro lado, no hay entendimiento del límite cuando el cuerpo se ha desdoblado en la imagen del otro, en su captura o en su observación. La razón se disloca, especialmente cuando la herida no brota a los ojos pero sí a la mirada íntima de cada quien. También puede haber silencio, desaprobación o negación de la herida de ese otro que en últimas, tiene parte de mí. Esto que parece difícil de entender, Alejandra Pizarnik (2001) lo escribe con amable brutalidad en “Cuaderno de junio y julio de 1955”, parte de *Diarios*: “Hay cicatrices que se rebelan para volver a su condición primera: heridas. Y su frenesí no se conforma tampoco con retroceder un ciclo: quieren el acto nuevamente”. Faltaría agregar, que me hiego —es decir, nos herimos— en el otro, con el otro, por el otro, en la carnalidad de mi cuerpo. Pero esta carnalidad no está sola: porta memoria, deseo y *displacer*. En otras palabras, la carnalidad es tan psíquica que duele por sí sola, aunque no quiera ni persiga sufrir. Y es que, ¿quién en sus cinco sentidos querría sufrir? He ahí el dilema, porque todo sujeto bordea el maravilloso (dis)placer de la vida misma. Es decir, todos vivimos en estado liminal, entre el Eros y el Thánatos. Pero, la vida no es la misma para nadie: los sujetos somos singulares y nuestra experiencia aun-

que compartida, es distinta siempre. Quizás por eso, sin entender nuestro dolor, no entendemos tampoco el dolor del otro y en ocasiones lo señalamos como poca cosa, como barbaridad o disparate.

En contraste y por último: “De una herida, lo que importa es la cicatriz” (Lacan, S.f.) y sin embargo, esa cicatriz a veces es la herida que significa y simbólicamente se abre cada vez que estoy ante el otro, en un diálogo de intimidades rebasadas dispuestas en el afuera³⁷, por medio de la fotografía, por ejemplo, que funciona como espejo. Así mismo, cualquier otra imagen nos significa, nos refleja si la miramos y también nos proyecta. Por otro lado, la marca violenta no siempre queda del hecho físico, también queda del lenguaje, de la experiencia traumática compleja, del discurrir del tiempo e incluso, del deseo o de la falta que arrastra a perseguirlo. A veces del otro sobrevive solamente la imagen, un despojo del pasado, lo que no presencié pero ahora miro, su retrato en fotografía. Un espectro, un fantasma: aparición del otro en un dejo mortuario del pasado, parte de mí que sin haber dejado de ser yo, es uno en correlación con la imagen.

Devenir otro es entonces, escribir la diferencia en mi singularidad, afectarme aún sin saberlo por el dolor ajeno. Sería, permitirme una herida que escriba el cuerpo —mío, del otro— dimensionando mi vulnerable humanidad, a veces vanamente empoderada. Diríamos que, devenir otro porta mucho de empatía y cuenta hacerlo, porque entender el traslapo del cuerpo en el afuera, en el otro, no es sencillo ni racional. No obstante, sucede: devenir otro es escribirse fuera de sí.

Me piensan

En 1871, Arthur Rimbaud escribió dos cartas a las que la historia literaria les ha atribuido el nombre de *Lettres du voyant*. Este texto, conocido en español como “Cartas del vidente”³⁸, es uno de los íconos de la literatura del S. XIX y en particular, de la generación de los Poetas Malditos. En estas cartas, Rimbaud cuestiona sin recato a la sociedad y a la poesía occidental como pretexto para revisarse a sí mismo. El poeta configura así, una conjunción indisoluble que está en crisis permanente en cada una de sus partes: sociedad, poesía y yo. Esta triangulación hace uso de la poesía en beneficio de una interpretación abierta, que yerra en su mismo

37. No en vano para Lacan, la primera herida es lenguaje: una vez atraviesa y estructura al sujeto, con él se expresa, lo significa y a la vez, lo desborda. De hecho, al principio de *Seminario 20* (1975), Lacan dice que la estructura es equiparable a la topología y en esa medida, el cuerpo es el lugar de enunciación: la superficie en la que se inscribe la herida. La herida ha de ser la apertura del cuerpo, valga la ironía. Pero la escritura que es experiencial, no ha de ser solamente física puesto que, el cuerpo es complejo y el lenguaje paradójico.

38. Para el presente escrito se ha recurrido a la transcripción francesa del texto original, traducción del autor. Disponible en https://www.atramenta.net/lire/lettres-dites-du-voyant/28264/1#oeuvre_page

contenido. Quizás es por eso, que Lacan se vale de la poética para anunciar en la clase 13 del Seminario 24³⁹: (...) “La poesía es efecto de sentido, pero también efecto de agujero. No hay más que la poesía, se los he dicho, que permita la interpretación” (1977, p. 42). Sin embargo, esta poesía no es necesariamente literaria sino mejor, inscripción de cuerpo.

De esta manera, hay un ejercicio tan óptico como psicológico en términos de imagen, en cuanto a reflejo y proyección: la mirada que se dirige al afuera del yo (de Rimbaud, de nosotros), retorna al intimismo del sujeto. Retorna como una interpretación que otorga sentido y a la vez, abre un vacío inenarrable. De esta manera, entendemos por evidente que resulte, que el cuerpo no es solamente un conjunto orgánico perecedero y que su vacío se autocontiene porque es: si es, su presencia significativa lo atiborra aunque jamás lo llene. Aquel mundo de afuera, es una imagen abierta y ambigua que permite al escritor pensarse dislocado de todo orden establecido, puesto que, finalmente se mira a sí mismo mientras cuestiona a la sociedad y al otro, que en últimas, deviene él mismo. Para Lacan, el Otro es el lugar del código: el tesoro del significante, del lenguaje. Podemos inferir que si el lenguaje es estructural, la estructura está fuera del sujeto mismo puesto que el sujeto se expresa con, por y en el lenguaje –tal como sucede con el cuerpo–, que lo atraviesa desde el otro. A su vez, Lacan: “Reserva la expresión “tesoro de los significantes” (en plural) para la pulsión” (Sauret citado por Sotelo, 2017). Podemos decir que somos en los demás y sin dejar de ser nosotros, los significantes están fuera de nuestra propia corporeidad y dimensión. Nuestro sentido está afuera, es decir que: “El Otro encarna la alteridad que el lenguaje representa para el sujeto” (Negro, 2009, p. 6). Entonces, el lenguaje no es tan propio como quisiéramos porque el otro lo significa, lo interpreta. Así, la interpretación abre el código y usualmente yerra la intención comunicativa porque el lenguaje nos excede, nos traiciona: el inconsciente está estructurado como lenguaje abierto.

Retomemos entonces. En la primera carta, Rimbaud se dirige a su profesor de colegio Georges Izambard. Este le orientó en la asignatura de retórica y trabaron

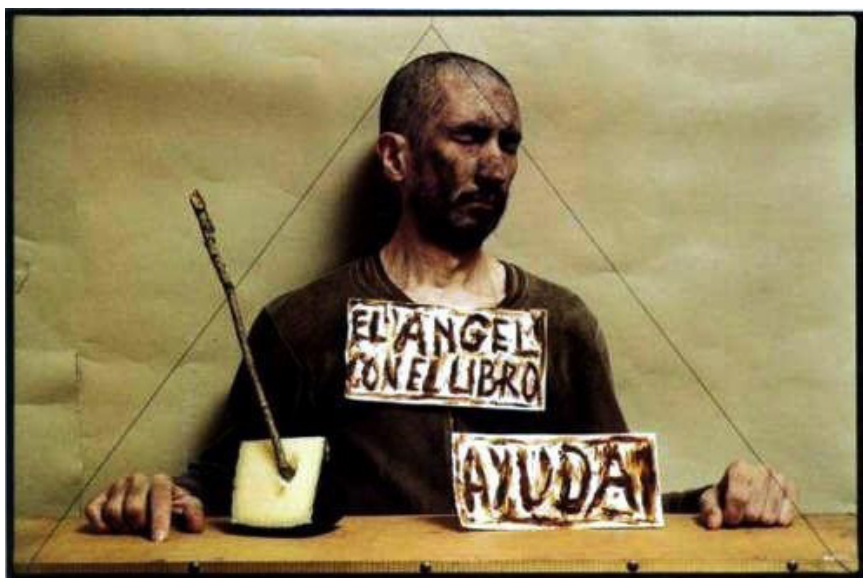
39. L'insu que sait de l'une-bévue s'aile a mourre, es usualmente traducido como “Lo no sabido que sabe de la un- equivocación se ampara en la morra”. Desde el título aparece un guiño de Lacan a la polisemia lingüística, sin embargo, la traducción al español, no solo resulta inexacta sino que cierra las complejas y variadas posibilidades comunicativas del título. Basta con revisar, por ejemplo, el concepto bévue, que Lacan relacionará con el sueño y con el chiste como equivocación. De hecho, antepone también una conjunción al término, como queriendo enfatizar en la paradoja inconsciente. Por otro lado, mourre arrastra consigo tanto el morir como a la morra, un tradicional pasatiempo que consiste en adivinar en el acto cuántos dedos de la mano mostrará el oponente. Sabemos, que en la letargia del sueño despunta tanto el inconsciente como la muerte misma y que en el cotidiano, jugamos un poco al azar con ella, intentando adivinar su próxima movida o intuyendo un encuentro sorpresivo. En últimas, Lacan nos dice en el Seminario anterior, El Sinthome: “Lo real, es debo decirlo, sin ley” (2006, p. 135). Ya esto nos da un indicio de la interpretación abierta de su legado como autor. Esta cita, ha sido traducida en la versión electrónica como “Lo real no tiene orden”.

amistad fuera de las aulas. Al escribir la carta, Rimbaud tenía 17 años. El joven y conflictuado muchacho le confiesa a Izambard, que quiere ser poeta y que se esfuerza por hacerse “vidente”. Para Rimbaud, ser vidente: “Consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos”. Líneas adelante agrega: “Es falso decir: Yo pienso. Debemos decir: Me piensan. Perdón por el juego de palabras.” Este juego de palabras por el que se disculpa Rimbaud con su ex profesor, no es un enunciado caprichoso sino más bien, un acto de videncia en la medida que bordea lo desconocido y la sinrazón: desestructura los sentidos y el orden, al menos desde la lingüística puesto que entorpece el sentido gramatical.

Es decir, en este “juego” existe una enajenación intencional de la lógica: desdobra el lenguaje y en consecuencia, a los sujetos implícitos en la sentencia y el verbo en ejecución. Así, el yo deviene ellos: alteridad y otredad. Por otra parte, el verbo se ejecuta transitorio en ambos casos y en presente de indicativo. Es decir, que el verbo se ejecuta al mismo tiempo en que se enuncia: “Yo pienso”, “Me piensan”. Pero tiempo y espacio parecen no agotarse: si los otros me piensan el espacio no se limita, el cuerpo se abre, el tiempo se distiende. Puede suceder en cualquier lugar, en cualquier momento, como un azar que despunta por doquier. Efectivamente, también el yo puede pensar(se) cuando le plazca pero en el acto de creer que piensa, pierde su pasión, su seducción y difícilmente lo hace: cae en la rutina, se pierde en otros asuntos. Y valga la aclaración, este pensar lleva implícita cierta nostalgia de recuerdo, porque para pensar debo sentar unos precedentes de experiencia previa. Así, lo propuesto por Rimbaud desplaza al yo hacia afuera pero le permite retornar a sí, en la medida que pensarse a sí mismo ha de ser un acto ejercido por el otro. Recordemos: “Es falso decir: Yo pienso. Debemos decir: Me piensan”.

El escritor se vale del lenguaje que a su vez, le permite poner en cuestión el ser, el estar y el cuerpo: para ser y para estar, para pensar(se), se requiere de un cuerpo. Somos en, con, por, para y desde el cuerpo, necesariamente es así: no tenemos de otra. No obstante, el “Príncipe mal-dito”⁴⁰ también vincula la necesaria existencia del cuerpo-otro para que el pensamiento de sí, se ejecute en el yo. O más complejo todavía, para que sea el otro el que me piensa, como parte de un yo dividido, fragmentado y rearticulado mientras se piensa. Cuando Rimbaud plantea como falsa la enunciación—y en consecuencia la acción— implícita en el “Yo pienso”, para desplazar el sujeto que ejecuta la acción con la sentencia “Me piensan”, brevemente nos dice que somos gracias al otro.

40. Uno de los sobrenombres que la cultura ha otorgado a Arthur Rimbaud. Este hace referencia a su corta edad entre otros escritores ya mayores, y también, a que su actitud reconfiguraría la manera de pensar y producir literatura en el S XX. Por otro lado, la figura de Rimbaud y su pensamiento influirían en el surgimiento de las vanguardias.



Figuras 7 y 8. Títulos desconocidos. Ca. 1999. David Nebreda ©.

En estos autorretratos en particular, aparece el uso de la palabra escrita como apertura significativa.

No obstante, también nos dice, que los otros me permiten ser en ellos sin dejar de ser yo. Si me piensan, en consecuencia pienso al otro, a los otros, como gesto de retribución. Si no lo hiciera, sería un yo desprovisto de sentido. Recordemos a Descartes: “Cogito ergo sum”, [Pienso, luego existo]. Entonces, si no retribuyo el gesto a ese otro que me piensa, no soy. Y, en el caso tal de ubicarnos en una posición sensible-racional pudiéramos decir: pienso, luego siento y viceversa. Pero bien sabemos que no es condicional esta reciprocidad entre verbos, aunque ¡ojalá lo fuera! Por otro lado, aquel efecto recíproco de espejo —el yo se refleja en una imagen de él mismo que proyecta su realidad fuera de sí, en el otro—, es una extraña causalidad que se pacta en silencio entre las líneas de Rimbaud. Ese efecto, es un contrato abierto que demanda participación en doble vía. Parece enunciarnos: piensa, siente, ábrete al otro. En últimas, es algo de la empatía que demanda el mundo.

Esto en un principio suena delirante e incluso, se dificulta pensar cómo es que el yo se desplaza al otro sin que esto signifique ser dos cuerpos a la vez. El hecho de pensarse fuera de uno mismo, disminuye los efectos lógicos y prácticos de unas oraciones que parecen estar cada vez más ajenas a la realidad. Pero, ¿acaso la duda no nos permite abrirnos al mundo y justamente, al otro? Entonces, ¿quién es yo? Exacto, no ¿quién soy yo? Veremos que, no hay error gramatical en la primera pregunta formulada y si lo hay, vale la pena pensarnos o que *nos piensen*, valga la aclaración. Y, cómo no ser atravesado por el otro si al final: “El cuerpo es una experiencia cultural” (Borja, 2007, p. 260). En otro sentido, no hay sujeto que se piense primeramente en su mismidad, requiere del código que el otro posee para ser y comunicar.

Requerimos del otro, que nos atraviere con su mirada, que nos signifique, que nos deje ser en él y nos narre con la imagen y el lenguaje. Entonces, resulta muy viable que Nebreda capture su retrato por la necesidad de ser en otro sin querer dejar de ser él, en un juego de proyecciones y reflejos propios de la óptica fotográfica y del discurso de lo “real”.

Yo es otro.

De este modo Rimbaud, no contento con su juego lingüístico y psicológico desplegado en “Me piensan”, lanza una sentencia más compleja todavía, un complemento: “Je est un autre”, esto es, *Yo es otro*. Las licencias gramaticales del escritor replantean y desplazan nuevamente el lugar del cuerpo, no solamente en la escena del discurso sino de su misma corporeidad. En ese ejercicio de subjetividades correlativas, se emplaza la obra fotográfica de Nebreda: en el lugar del tránsito. Los cuerpos se transfiguran puesto que, tanto su imagen retratada como el observador intercambian el lugar de la proyección y del reflejo.

No obstante, él (Nebreda) ya es otro, y nosotros, asistimos al *dejo fantasmagórico* (*Spectrum* fotográfico). Entonces, asistimos como espectadores a un vestigio de lo que no vimos ni experimentamos. Y peor aún, asistimos a una mediación diferencial de la fotografía en sí misma: a metadatos transcritos en código binario, a reproducciones digitales que inundan internet. Asistimos a una relación sin riesgo, nos relacionamos con cuerpos mediados por la pantalla, a una materialidad desvanecida en realidades mediáticas, más simbolizadas e imaginarias que “reales” en sí mismas. Aquellas imágenes de las redes sociales, de las revistas, de la web, parecen ser más el idilio de lo bello que el horror de la superficialidad.

No obstante, ante los retratos de Nebreda, es poco usual no afectarse de una manera u otra porque en buena medida, aquellas capturas escapan a la rutina, quiebran el orden cotidiano y desordenan la razón. Afectan y operan en el “desarreglo de todos los sentidos”, como enunciara Rimbaud en su búsqueda de la videncia.

Así navegamos pues, entre imágenes de realidades aumentadas en la medida que, nos permiten ser partícipes de otras realidades, otros tiempos y otros cuerpos. Sin embargo, también participamos de un triple despojo: el cuerpo que ya no es⁴¹, la imagen que lo captura y persiste y finalmente, lo que queda de nosotros en calidad de espectadores al ser heridos en nuestra vulnerabilidad. Pero, ¿qué tanto nos afecta el otro? Nos marca, de hecho, aún sin saberlo, sin notarlo: el otro nos narra porque estamos ante él. En ese orden de ideas, ante Nebreda, nos guste o no, lo dimensionemos o no, estamos ante nuestro dolor que se ha transfigurado y por eso repele o fascina: duele, trastoca, nos cambia. Esto sucede incluso sin que lo sepamos y puede que, luego, la presencia de su discurso se haga referente en nosotros.

Aquél fotógrafo de “lo terrible” nos marcará, nos inscribirá fuera de nosotros mismos y nos dará otra forma en el símbolo, en el inconsciente: nuestro cuerpo es el cuerpo del otro ante la imagen. Y ante Nebreda en particular —es decir, ante el *Spectrum* que arrastra su obra—, nuestro cuerpo se complejiza, se abre y se vuelve a narrar como una vulnerabilidad ante el terror de lo que sufre un desconocido, que es casi hermano en su signifiante alteridad. Todo el peso de la ironía y la paradoja, recae con intención en lo anteriormente dicho: Nebreda, ese otro que habla de mi terrible yo.

41. En este particular, podemos retomar los clásicos aforismos de Heráclito: “Todo fluye, nada permanece” y “Nadie puede bañarse dos veces en el mismo río”. Si bien, varias veces se ha comentado sobre la transliteración inexacta del pensamiento heraclítico, podemos inferir bien la idea del tránsito, la transformación y el devenir. Materia y tiempo se estructuran y reconfiguran distintas cada vez.

Lo ominoso

Etimológicamente, lo ominoso designa lo siniestro: todo aquello que es abominable, repulsivo, vil o abyecto y en su misma naturaleza, merece ser despreciado. De cualquier modo, lo ominoso porta un carácter oculto que despunta sorpresivamente como cualidad de experiencia, recuerdo, cosa o persona. Allí radica el interés freudiano y posteriormente lacaniano en el término, en aquello que se posa como una experiencia terrible que habiéndose mantenido oculta, de alguna manera nos resulta familiar y consabida. Pero no todo lo nuevo es aterrador, ni tampoco todo lo aterrador es nuevo y allí se despierta un sentido de extrañeza, en ese limbo signifiante de la experiencia: lo ominoso es que nos resulta extrañamente familiar.

Das *Unheimliche*, es el término en alemán que Freud estudia en virtud de su significación lingüística, de su procedencia etimológica y singularmente, en relación con lo expuesto en el párrafo anterior. Para tal efecto, escribe un texto bajo ese título, traducido al español como “Lo siniestro” o también, “Lo ominoso”⁴². En dicho escrito, Freud se preocupa en un principio por retomar las investigaciones previas del psiquiatra alemán Ernst Jentsch, posteriormente por revisar el término y luego, se vale incluso de la literatura de terror para su estudio⁴³. Por otro lado, el mayor interés de Freud respecto a lo ominoso apunta al entendimiento de la experiencia estética que es contrastante a la experiencia positiva de las cosas:

Poco nos dicen al respecto las detalladas exposiciones estéticas, que por otra parte prefieren ocuparse de lo bello, grandioso y atrayente, es decir, de los sentimientos de tono positivo, de sus condiciones de aparición y de los objetos que los despiertan, desdeñando en cambio la referencia a los sentimientos contrarios, repulsivos y desagradables. (1919, p. 1).

Freud también entiende, (retomando a Jentsch), que al hablar de la experiencia sensitiva delo ominoso, hay un gran problema para su estudio: la experiencia es

42. El texto tiene dos versiones, una de 1913 y otra de 1919. Esta última es usualmente la más revisada puesto que corresponde a una reescritura y además, porque Freud está en ese entonces próximo a publicar *Más allá del principio del placer* (1920), que posteriormente influiría a Lacan para plantear el concepto de “Objeto a” y en consecuencia, el de “goce”.

43. Se basa en el romántico prusiano Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, en especial, en el relato *Der Sandmann* (1817), [El arenero o El hombre de arena]: el estudiante Nathanaël atraviesa el duelo de su padre y a pesar de estar comprometido, se enamora de una recreación inanimada y maldita —Olympia— que termina por desatar su locura y finalmente, la muerte del joven. El hombre de arena, era la amenaza empleada para que Nathanaël de niño, evitara ver a Coppélius, un abogado con quien practicaba la alquimia. El arenero, castigaría la desobediencia al arrojar arena a los ojos del niño, para que perdiera la visión y así poder llevarlo a la luna como alimento para su prole. Freud relaciona la pérdida de los ojos con el principio de castración. Es por esto, que hace un paralelo con la protección de la visión: lo ominoso violenta en cierta medida a los ojos.

dispar entre individuos. Se preocupa además, por darle un lugar, un núcleo. Es decir, Freud entiende que la experiencia estética de lo ominoso es tan subjetiva como la de “lo bello”. En otro sentido, el desborde de lo angustioso hacia lo siniestro tiene un lugar o un factor de misterio que se ubica entre lo íntimo y lo familiar. Por esta razón, Freud propone superar la ecuación de asimilación de lo ominoso como algo insólito (1919, p. 2), puesto que esto no devela su misterio.

Para aproximarnos a lo ominoso podemos retomar el concepto de extimidad, entendida como la intimidad más profunda solamente reconocible en el afuera y en el otro. En ese sentido, entendemos un cruce interesante con la postura freudiana: “Unheimlich[e] sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado”. (Freud citando a Schelling, 1919, p. 4). Curioso es, que esta una de las primeras sensaciones que desbordan ante la obra de Nebreda: es decir, enfrentarse a la obra de Nebreda es tener una experiencia estética ante lo ominoso.

Algo que le interesa a Freud en particular, es pensar en el desdoblamiento del yo en un alter ego u otro yo: “En efecto, el «doble» fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un «enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte»⁴⁴, y probablemente haya sido el alma «inmortal» el primer «doble» de nuestro cuerpo”. Líneas adelante comenta que sin embargo, esa intención primera del doble y análoga a la niñez deviene terrible, brutal: “De un asegurador de la supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la muerte”. (1919, p.8). Pero su función primitiva no se subvierte del todo, puesto que el doble servirá en la maduración del yo adquiriendo distintas facetas, incluso servirá a la conciencia en relación con la autocrítica y la autoobservación. Esto por ejemplo, es un puente con los autorretratos de Nebreda.

Por otro lado, el mismo Freud confiesa que es difícil exponer el sentimiento de lo ominoso puesto que lleva implícito el efecto causal de repetición del doble, pero esto no es necesariamente aterrador en la experiencia singular. Señala, por ejemplo, que a veces el factor determinante puede ser la coincidencia de repetición involuntaria de algo, lo que causa sentido de extrañeza. En ese sentido, entendemos que el concepto de doble no es la necesaria duplicación del cuerpo en su entereza sino mejor, la repetición de ciertos índices de acción que operan en la experiencia y complejidad del sujeto. Sin embargo, esta repetición debe ser compulsiva para devenir ominosa: el inconsciente repite y arrastra patológicamente una acción que en lugar de proteger al sujeto, lo aniquila sin que lo sepa⁴⁵. Nuevamente, podemos acercarnos a Nebreda ya que, en su compulsión por retratarse también arrastra lo ominoso:

44. Freud citando a Otto Rank (1884-1939), psicoanalista, escritor y profesor de origen austriaco fallecido en Nueva York. Rank y Freud trabajaron juntos por cerca de 20 años.

45. Este comentario paradójico puede servir como introducción al concepto de goce en Lacan.

Me limito, pues, a señalar que la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva), inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos, provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio del placer; un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, que aún se manifiesta con gran nitidez en las tendencias del niño pequeño, y que domina parte del curso que sigue el psicoanálisis del neurótico. (Freud, 1919, p. 9).

El automatismo o impulso de repetición es la captura fotográfica en Nebreda porque sobrepasa el principio del placer y finalmente, confiere a su vida psíquica un carácter “demoníaco”. Por esto último, se pretende decir denso, a la usanza de la atmosfera barroca en la que se perciben los golpes de luz que permiten leer las formas a pesar de la extrema oscuridad.

En ese orden de ideas, lo ominoso habita entre lo íntimo y lo familiar, es decir, despunta en la extimidad porque ha permitido que lo que debía permanecer oculto, salga a la luz. Freud comenta, que lo ominoso se revela en últimas, porque lo familiar que ha sido reprimido, sale a la luz. (1919, p. 11). Habría que diferenciar en todo caso, aquello que nos parece ominoso en términos de la imaginación, la ficción o la poesía de lo que puede ser real en la vida misma. Y eso es terrible, brutal si se quiere, porque en lo ominoso de la vida, se revelan los complejos, los traumas, las heridas, los fragmentos. Por esta razón, lo ominoso nos resulta extrañamente familiar a pesar de parecernos despreciable si es el caso. Lo impresionante.

De acuerdo con lo anterior, Nebreda es ominoso en calidad de revelar – léase el guiño fotográfico– aquella extrañeza que nos resulta familiar. Pero es familiar en doble vía: en calidad de mostrar nuestro doble más terrible o, porque reconocemos en la disyuntiva su dolor como propio, a pesar de las diferencias sustanciales. No obstante, habrá alguien a quien Nebreda no le resulte ominoso porque no le despierta extrañeza, quizás porque ha descendido más bajo todavía en su íntima oscuridad y no necesariamente, de la misma manera o en las mismas condiciones. Diríamos entonces, que Nebreda ha descendido tantas veces a su más profunda intimidad, que la proyección de su terrible drama está cargada de una ominosa vitalidad: la vida no es solamente la experiencia sensible o estética de lo bello y positivo. La vida no se desliga del Thánatos.

Es por lo anterior, que ante los autorretratos de Nebreda, ya sean considerados grotescos y repulsivos o extremadamente bellos en su calidad de ominosos, nos sentimos en buena medida vulnerables: ese terrible otro narra algo de nosotros en su más brutal extimidad. No es el cuerpo del fotógrafo, son sus ojos en calidad de



Figura 9. Título desconocido. De la serie emprendida entre 1983 y 1990. David Nebreda ©.

mirada los que nos han atravesado, expuesto y vulnerado. A veces, hay quien no se afecta con esto y lo deja pasar o simplemente, ha sido vulnerado de una manera más violenta, entonces puede sufrir de nuevo u omitir: siempre hay un dolor, un sufrimiento más hondo todavía. Es por esto, que Nebreda también acepta que sus fotografías no son tan omniosas como su vida misma. No obstante, su construcción íntima se nos ofrece asumiendo, recuperándose o lamiendo sus propias heridas de sujeto, sus heridas de ser él en su singularidad. Se escribe lamiendo, puesto que es uno de los gestos más primitivos: la compasión y el cuidado ante la herida propia o ajena. Al estar Nebreda solo, cuida de sí, se piensa, se captura y ofrece su mirada al mundo de afuera, al otro que no conoce y que omite, que emborriona.

En otro sentido, más siniestro todavía que la experiencia omniosa que emerge de la obra de Nebreda, es que ese otro (*Spectator*, *observador*, *testigo*) se haga juez y que en su ligereza, condene. Esto es lo peor, en la medida en que el juez tiene tres dedos de frente, como nos dice la sabiduría popular: al señalar con el índice, los dedos restantes de su misma mano (de su mismo discurso) apuntan hacia él, lo condenan tangencialmente. Dijéramos, que los autorretratos de David Nebreda de Nicolás llevan inscritas algunas heridas del *Spectator*: puede ser siniestro, por ejemplo, pero no a todos nos impresiona lo mismo porque nuestra experiencia permite que el núcleo de lo familiar se configure distinto para todos. comentan en la singularidad de un sujeto, la miseria y el caos de un orden social que omite a fuerza lo terrible mientras enaltece la frivolidad. Esto último, es mucho más vil que un cuerpo sufriente y expuesto en captura fotográfica. Los bordes del arte, son los bordes del discurso: son contingentes.

Al espejo soy el otro

No es un secreto, que la ciencia óptica sea partícipe del discurso fotográfico y que, el espejo en calidad de superficie reflectante, haya permitido al psicoanálisis dimensionar la construcción compleja del sujeto en relación con el otro y el lenguaje⁴⁶, que operan como referentes. La conjunción de ambas perspectivas, es la que ha permitido construir los argumentos de este escrito partiendo de los autorretratos de Nebreda siendo atravesados por la premisa *Je est un autre* de Rimbaud. “Yo es otro”, puede erigirse entonces como el breviario capaz de exponer los intereses de la presente revisión: la dislocación de la razón y del código, así como la presencia desdoblada del cuerpo en proyección y reflejo, al tener como referente al otro. Finalmente, dicha conjunción de las perspectivas óptica y psicoanalítica, permite entender que la superficie reflectante es diversa: espejo, cuerpo-otro y fotografía, por ejemplo.

46. Lacan trabaja esta relación en *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* (1971).

Esto sucede, porque el entendimiento de la corporeidad no se limita a su dimensión física y ciertamente, la incidencia psíquica es determinante en la construcción del sujeto. Así, verse y entenderse en el otro, en su cuerpo, en su complejidad-otra, es parte constitutiva de nuestra construcción subjetiva. Sin embargo, ante Nebreda participamos de su dejo fotográfico y asistimos a una realidad polivalente, que sin ser ficción, sabemos que porta un principio de escenificación: una pose, una captura premeditada e intencionada, una atmósfera que aunque es terrible, no es mucho peor que la realidad. Por esto último se pretende decir, que la captura autorretratada de Nebreda es significativamente ominosa pero la vida misma del fotógrafo es —o ha de ser— peor aún en la medida que no hay ya escenificación y captura sino continuidad de acciones existenciales. En otro sentido, el carácter ominoso presente en la obra de Nebreda que si bien puede ser sorpresivo, enigmático o traumático, solamente muestra una faceta de la extimidad que ha salido a la luz. Es decir, desconocemos muchas facetas del retratado. En cualquier caso, el cuerpo de Nebreda se expone en su singularidad pero también porta la pulsión de muerte del mundo en crisis, su caos, su miseria, su enigma de inscripción y narrativa violenta. Y no olvidemos, somos parte de ese caos, de esa inscripción de mundo: por más que queramos enajenarnos, ejecutamos parte de ese discurso. Lo ejecutamos con verbo, lenguaje, pensamiento: juzgar a Nebreda es una tautología que revierte sentencia. Esto es, que cuando la consciencia y la ética operan, bien sabemos que otros traumas y heridas nos inscriben —se inscriben en nosotros— a pesar de no ser equivalentes.

En ese sentido, la configuración de la imagen corpórea es polisémica y el espejo se presenta como aquel referente que refleja y permite construir, la configuración identitaria y singular del sujeto. Es decir, nos proyectamos en el otro y ese otro, refleja particularidades que a pesar de ser disyuntivas nos completan en la medida que nos permiten aprendernos, entendernos, vernos proyectados. Si el otro refleja mi proyección, es también porque “el doble” y la repetición son portadores del mensaje de lo ominoso, que en últimas, es el despunte de la pulsión de muerte cuando menos se le espera. En ese sentido, es una traducción encriptada de la vieja alocución latina *Memento mori*: “recuerda que morirás”. No obstante, recordar la muerte en medio de la vida, nos permite traslapar su significación: “recuerda que también has sufrido” o, en otra vía, “recuerda tu mortal imperfección”.

En ese orden de ideas, juzgar es un verbo que se ejecuta inconscientemente porque al enfrentarse a lo ominoso, el lenguaje pierde coherencia: la razón se ha dislocado, el código ha caído, la imagen se ha abierto y nosotros con ella. Si quisiéramos ceñirnos solamente a términos físicos, el reflejo de alguna parcialidad de nuestro cuerpo se hace efectivo ante el vidrio de la fotografía o dado el caso, nos reflejamos también en la pantalla del dispositivo electrónico: computador, celular, tablet. Pero, aquel reflejo es parcial en doble vía: no abarca el todo orgánico del cuerpo (solamente un fragmento) y por otro lado, las condiciones reflectantes del

vidrio o pantalla no son las mismas que las del espejo. No obstante, nuestra configuración de lo que consideramos real necesariamente está erigida en el lenguaje y su correlación con el referente: objeto, materia física, imagen, concepto, cuerpo del otro. Además de lo anterior, somos más simbólicos e imaginados que “reales” en sí mismos. Estamos cargados de significantes contruidos, adquiridos, heredados y especialmente, abiertos.

Así, parece que nos diríamos en silencio: “Ese no soy yo, pero me armo en sus fragmentos”. Si nos resulta insoportable aquella imagen (ese cuerpo- espejo-captura), podemos acudir a la negación del otro que habla de mí y a lo mejor, también me habita. Sin embargo, muy en el fondo, todos conocemos lo más oscuro de nuestras perversiones, de nuestros traumas, de nuestras heridas. Todos sabemos dimensionar que la complejidad de nuestra experiencia de cuerpo nos excede a tal punto, que en ocasiones, nos arrastra a un abismo: negar es sencillo, desligarse de lo ominoso, imposible. Así, se revierte el señalamiento, la condena se ejecuta en retribución: somos lo terrible ante Nebreda, sus autorretratos simplemente nos hablan de una patología que es distinta a la nuestra. Esto último no nos desliga de nuestra ruptura, de nuestro estado fragmentario y doliente, rearticulado en la extrañeza de los deseos que buena parte de las veces, nos hieren y mortifican, nos arrastran y demuelen para reconstruirnos de nuevo.

Entonces, ese terrible otro habita en mí y al decir yo, digo “nosotros”: ese terrible otro nos habita. Nebreda nos ofrece un vínculo para reconocernos en lo que debió permanecer oculto pero que, finalmente, despuntó e hirió la mirada, el cuerpo mismo. Sabemos entonces, que ese reflejo que se nos ofrece casi como sacrificio, no es un reflejo de la carnalidad sino de la complejidad de la existencia, es finalmente, una articulación de lo real, lo simbólico y lo imaginario. Somos fragmentos rearticulados en la mirada y en la experiencia de ser un cuerpo en relación con otros cuerpos, en la experiencia de ser un sujeto que se inscribe —se dice— gracias a los otros.

A pesar de todo, persiste una pregunta: si el otro nos habita, ¿quien habita en Nebreda? Su *Spectrum*, un dejo de sí mismo, una referencia evanescente que metódicamente se captura y se libera, tal como sucede con la obturación fotomecánica. Nebreda estará paciente, allí en su silencio, inscribiéndose en el giro tautológico como una nueva imagen de sí, una brutal imagen de sí.

Todas las imágenes del dolor se dispersan en fragmentos: en nosotros, en el otro, en el mundo. Las hemos visto pero no las hemos mirado y por eso, nos hemos acostumbrado a omitir, a callar. No obstante, ante los autorretratos de Nebreda es posible entender que ni el todo ni los fragmentos caben en nuestra mirada y que, la sentencia judicial del testigo incauto se revierte. Todos estamos rotos, al espejo somos el otro y “ese terrible otro” nos (d)escribe. La razón se disloca, el código cae: se abre una brecha, una herida, una nueva escritura del yo.



Figura 10. Título desconocido. De la serie emprendida entre 1983 y 1990. David Nebreda ©.

Bibliografía y referencias

- Artaud, A.; Casarès, M.; Blin, R. & Thévenin, P. (1947). *Pour en finir le jugement de Dieu* [Para terminar con el juicio de Dios]. [Pieza radiofónica cargada en plataforma de video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A>
- Baena, G. (2013). *La realidad como invención del lenguaje: una apreciación desde el psicoanálisis*. Revista electrónica Psiconex: Psicología, psicoanálisis y conexiones. Departamento de psicología. Vol. 5. N° 7. Universidad de Antioquia, Medellín. Disponible en file:///C:/Users/PC/Documents/Downloads/20305-Texto%20del%20art_culo-72716-1-10-20140810.pdf
- Barthes, R. (1980/1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. 1 ed. en castellano. Barcelona: España. Paidós comunicación. pp. 38 y 39.
- Benjamin, W. (1936/2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México, México: Itaca. p. 47. Disponible en: https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf
- Borja, J. (2007). *Cuerpo y mortificación en la hagiografía colonial neogranadina*. Theologica Xaveriana, pp. 260. Disponible en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/teoxaveriana/article/view/13243>
- Candi, S. (Abril de 2017). “Acto analítico acto poético, una aproximación significativa entre O. Paz y J. Lacan/ Analytical Act, Poetic Act, a Significant Approximation Between O. Paz and J. Lacan” Revista Culturas Psi/Psy Cultures. Buenos Aires, N° 8, 47-60 ISSN 2313-965X, culturaspsi.org. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/culturaspsi/article/view/10944/9758>
- Castro, G. (2011). “Pulsión de muerte: nostalgia por la armonía perdida”. Vol. 6, N°. 1. REVISTA WIMBLU. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/wimblu/article/view/1183>
- Cohen, L. (1992). *Anthem*. En “The Future”. [CD]. Estados Unidos: Columbia Records.
- Colleja, L. (2019). *Más allá del principio del placer*. Montevideo: Trabajo final de grado. Disponible en: https://sifp.psico.edu.uy/sites/default/files/Trabajos%20finales/%20Archivos/tfg_laura_colella_godin.pdf
- Collerino, S. y Luzar, N. (2013). *El goce del cuerpo y el cuerpo del goce*. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-054/682.pdf>
- Couso, O. (S.f.), *La interpretación psicoanalítica: de pasión significativa a inspiración poética*. Disponible en: <http://www.efba.org/efbaonline/couso-15.htm>

- Daneri, C. (3 de Octubre del 2015). *La sublimación en psicoanálisis*. [Entrada de blog]. Cristina Daneri Psicoanalista. Disponible en: <https://www.cristinadaneripsicoanalista.com/la-sublimacion-en-psicoanalisis/>
- Dante, C. (19 de Marzo del 2014). *Presentación de “¿Qué es “lalengua”?* Lectura Lacaniana. Disponible en: <https://lecturalacanianana.com.ar/presentacion-de-que-es-lalengua/>
- De Diego, E. (2011). *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- De Espinosa [Spinoza], B. (1675/2008), *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid, España: Editora Nacional. p. 127. Disponible en: <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina38375.pdf>
- Derrida, J. (1997). *Mal de Archivo, una impresión freudiana*. Madrid, España: Editorial Trotta. Disponible en: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/mal-de-archivo-derrida.pdf>
- Díaz, A. (Marzo de 2012). *¿Por qué la medicina sigue siendo un arte?* Archivos de Medicina Interna. vol.34. N°1 Montevideo. Disponible en: http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1688-423X2012000100007
- Dussaut, D. (3 de abril del 2013). *David Nebreda. Résurrection photographique. BOOM! BANG!* Disponible en: <https://www.boumbang.com/david-nebreda/>
- Foucault, M. (1976/2002). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- _____, (1984/2003). *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- _____, (1984/2005). *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Franco, L. (24 de Mayo de 2013). *David Nebreda y la fluctuación de su construcción*. Disponible en: https://www.academia.edu/4280079/David_Nebreda
- Freud, S. (1919). *Lo siniestro* [Das Unheimliche]. pp. 1, 2, 4, 8 y 11. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>
- _____, (1922). *Más allá del principio del placer y otras obras*. Librodot.com. Disponible en: <https://studylib.es/doc/4947838/m%C3%A1s-all%C3%A1-del-principio-del-placer-y-otras-obras>
- Geller, S. (Julio de 1996). “Interpretación y poesía” *El tiempo de interpretar 1. ed.* Buenos Aires: EOL, pp. 181-187. Disponible en: http://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=publicaciones&SubSec=impresas&File=impresas/col/jornadas/el_tiempo/geller.html
- Giraldo, L. (2015). *La concepción de la consistencia imaginaria de Freud a Lacan y su lugar en el nudo borromeo*. Universidad de Antioquia, Medellín: Tra-

- bajo de Tesis. Disponible en: http://200.24.17.10/bitstream/10495/4313/1/GiraldoLiliana_2015_concepcionconsistenciainmaginaria.pdf
- Gómez, A. (2008). *Lectura del espejo. Una aproximación semiótica a la obra de David Nebreda*. Entretextos: Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la Cultura. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/28290094_Lectura_del_espejo_Una_aproximacion_semiotica_a_la_obra_de_David_Nebreda
- González, A. (2013). *Usos y estatutos del cuerpo: Lacan y el pensamiento contemporáneo*. Barcelona. Tesis doctoral. Disponible en: <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/322798/acg1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Grau, G. (2016). *Psicoanálisis y Ciencia: una aproximación al estudio de su relación a partir de Jacques Lacan*. Uruguay: Contrastes: revista internacional de filosofía. Disponible en: <http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/3528>
- Jones, A. (2006). *El cuerpo del artista*. Tracey Warr (ed.). Barcelona, España: Phaidon Press Limited.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (1975/2008). *El Seminario de Jaques Lacan. Libro 20: Aún* (1972-1973). 1ª ed. 9ª reimp. Buenos Aires, Argentina: Paidós. p. 166.
- _____, (1971). *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. En “Escritos I y II”. Ciudad de México: México, Siglo XXI Editores. pp. 86-93.
- _____, (2006). *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XXIII: Le sinthome*. 1 Ed. Paidós. p. 135. Disponible en: <https://www.dropbox.com/s/8ym0l-qwsx94c526/Seminario%2023%20-%20El%20Sinthome%20%28Paid%C3%B3s%29.pdf?dl=0>
- _____, (1977), *Hacia un significante nuevo: IV. Un significante nuevo*. Biblioteca J. Lacan. Disponible en: <http://www.psicoanalisis.org/lacan/24/13.htm>
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires. Colección cultura y Sociedad dirigida por Carlos Altamirano. Disponible en: <https://programaddssrr.files.wordpress.com/2013/05/le-breton-da-vid-antropologia-del-cuerpo-y-modernidad.pdf>
- Marín, N. (2017). *Acto poético <> Acto psicoanalítico: Literatura, retórica y non-sense*. Costa Rica. Revista de investigación semestral. Disponible en <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/802/0>
- Martí, J. (2009). Entrevista: Alois Haas, filósofo. “La mística es la filosofía de la libertad”. El País. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2009/12/03/actualidad/1259794803_850215.html

- McEvelley, T. (Junio, 1984). *En el ademán de disponer nubes*. Artforum. Disponible en: https://eacvvcae.files.wordpress.com/2014/02/artc3adculo_ademan-de-dirigir-nubes_mcevelley.pdf
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The extensions of man*. Disponible en: <https://designopendata.files.wordpress.com/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf>
- Meroni, M. (2011). *Esos raros amores nuevos y el juego de “la morra”*. Página web “El sigma”. Disponible en <https://www.elsigma.com/colaboraciones/esos-raros-amores-nuevos-y-el-juego-de-la-morra/12272>
- Negro, M. (11 de diciembre del 2009). “Lenguaje, palabra, discurso, en la enseñanza de Jacques Lacan”. *Affectio Societatis*, ISSN-e 0123-8884, Vol. 6, N°. 11. p. 6. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3988956>
- Ochoa, U. (3 de Noviembre de 2017). *David Nebreda: Entrevista con Virginie Luc*. [Entrada de blog]. Bitácora de textos. Disponible en <http://bitacora-detextos.blogspot.com/2017/11/david-nebreda-entrevista-con-virginie.html>
- Palao, J. (2012). *A favor de la interpretación: por una semiótica a la altura de los tiempos*. Disponible en: <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/69740>
- Panera, J. [Vimeo, Julián Álvarez] (3 de noviembre 2013). DAVID NEBREDAS, Frente al espejo... 12 años después. [Video]. Vimeo. Disponible en: <https://vimeo.com/78466721>
- Piro, M.; Muncioy, M.; Fanjul, A. (2004). *La histeria: entre la mística y la locura. Madeleine Lebovic*. En “Revista Universitaria de Psicoanálisis” (IV). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Psicología. 61-75.
- Prieto, L. y Morera, V. (2011), *El síntoma: analizable y analizante*. III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-052/63.pdf>
- Pizarnik, A. (2001). *Diarios*. Barcelona. Libro digital. Disponible en: <https://libroschiorcha.files.wordpress.com/2018/01/diarios-alejandra-pizarnik.pdf>
- Ramírez, M. (2013). *El juego de la Morra*. Buenos Aires, Argentina: Pagina web Imago agenda. Disponible en: <http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=1902>
- Recalcatti, M. (ed.), (2006). *Las tres estéticas de Lacan*. En “Las tres estéticas de Lacan”. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Cifrado.
- Restrepo, J. (2006), *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.

- Rimbaud, A. (1885). *Les lettres du <<voyant>>*. Charleville, Francia: Comptoir littéraire. Disponible en: <https://www.comptoir litteraire.com/docs/553-rimbaud-lettres-du-voyant-.pdf>
- Rimbaud, A. (2010). *Cartas del vidente*. Charleville, Francia. Biblioteca virtual universal. Disponible en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/153514.pdf>
- Rogozinski, J. (S.f.). *Ved, esta es mi sangre. (o: la Pasión según D.N.N.)*. Disponible en: https://www.academia.edu/27844679/Ved_esta_es_mi_sangre_o_la_Pasion_segun_David_Nebreda
- Romo, M. (S.f.). *David Nebreda. Los autorretratos más terribles*. Mari-sol Romo Mellid. Disponible en: <http://www.solromo.com/fotografia/41-david-nebreda>
- RRS. (15 de Abril de 2011). *Antonin Artaud y la búsqueda de la fecalidad. El cuerpo artaudiano y sus consecuencias*. Radio del Museo Reina Sofía. Disponible en: <https://radio.museoreinasofia.es/antonin-artaud-busqueda-fecalidad>
- Sauret, M. (1995). *Fundamentos del psicoanálisis. Introducción al psicoanálisis: lo real, lo simbólico y lo imaginario*. Disponible en: <http://www.funlam.edu.co/uploads/facultadpsicologia/639398.pdf>
- Sauret, M., Sotelo, A. y Lacan, J. (2017). *¿Existe el otro?* Bogotá, Colombia: Pedagogía y saberes n°48. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-24942018000100163
- Szerman, M. (2016). *Más allá del principio del placer: trauma, angustia y desvalimiento*. Buenos Aires. VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-044/860.pdf>
- Tarrida, C. (2005, Mayo). “El concepto de lo siniestro en Freud” NOD-VS XIII Publicats. Disponible en: <http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=190&rev=27&pub=1>
- Tisseron, S. [El Mundo, Rebeca Yanke] (20 de Diciembre del 2014). “Lo íntimo sigue siendo íntimo, mientras no se enseñe en la red”. Disponible en: <https://www.elmundo.es/espana/2014/12/20/54932019e2704ef17f8b4572.html>
- Varela, F; Thompson, E. y Rosch, E. (1997). *De cuerpo presente: Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Wacjman, G. (2006). *La casa, lo íntimo, lo secreto*. Recalcatti, M. (ed.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Cifrado.

Créditos de las imágenes

Figura 1. Título desconocido, de la serie emprendida entre 1983 y 1990. David Nebreda ©. Recuperada de: <https://co.pinterest.com/pin/458804280791351232/> el 12 de abril de 2020.

Figura 2. Título y datación desconocidos. David Nebreda ©. Recuperada de: <https://infinitemercy.tumblr.com/post/154955050871/david-nebreda> el 12 de abril de 2020.

Figura 3. *Las quemaduras en el costado, el excremento y el espejo*, 1989. David Nebreda ©. Recuperada de: <http://www.cadadiaunfotografo.com/2013/06/david-nebreda.html> el 12 de abril de 2020.

Figura 4. Título y datación desconocido. David Nebreda ©. Recuperada de: <https://www.elsoldetlaxcala.com.mx/cultura/david-nebreda-el-autorretrato-de-la-esquizofrenia-3963145.html> el 12 de abril de 2020.

Figura 5. Título y datación desconocidos. David Nebreda ©. Recuperada de: <https://candlemass.tumblr.com/post/84645620885/david-nebreda> el 12 de abril de 2020.

Figura 6. Título y datación desconocidos. David Nebreda ©. Recuperada de: <https://nihilsentimentalgia.com/2017/11/22/nebreda-my-everlasting-love/> el 12 de abril de 2020.

Figura 7. Título desconocido, Ca. 1999. David Nebreda ©. Recuperada de: <http://www.notodo.com/arte/david-nebreda> el 12 de abril de 2020.

Figura 8. Título desconocido, Ca. 1999. David Nebreda ©. Recuperada de: <https://xmementoxmorix.blogspot.com/2007/09/david-nebreda.html> el 12 de abril de 2020.

Figura 9. Título desconocido, de la serie emprendida entre 1983 y 1990. David Nebreda ©. Recuperada de: <http://www.solromo.com/fotografia/41-david-nebreda> el 12 de abril de 2020.

Figura 10. Título desconocido, de la serie emprendida entre 1983 y 1990. David Nebreda ©. Recuperada de: <https://co.pinterest.com/pin/225602262570812434/> el 12 de abril de 2020.

Territorio habitado: espacio hecho a mano

Le corps de la montagne hésite à ma fenêtre: Comment peut-on
entrer si l'on est la montagne, Si l'on est en hauteur, avec roches,
cailloux, Un morceau de la Terre, altéré par le Ciel?—Bachelard
(2016, p.99)¹

Representaciones sociales del cuerpo

En busca del oriente manual

Como habitantes de un lugar, estamos habitando de diferentes maneras los espacios. Al nacer, no solamente ganamos un nombre y un apellido, sino también una identidad espacial, con la cual nuestro lugar de origen estará vinculado por el resto de la vida. El territorio, la geografía, la cultura, la historia y la identidad se van incorporando en el cuerpo en la medida que el niño se desarrolla. Allí la comprensión y la conexión con ese origen y el lugar se transforman en una delgada línea entre olvidar ese lugar de origen o usarlo para el quehacer cultural con el cual establecemos y perpetuamos los lazos.

Para este caso, el oriente se canaliza a través de un texto-camino². Se entiende el origen no como lugar condicionado a un territorio, sino a los diferentes eventos que enmarcan el hacer estético. De esta forma, el presente capítulo abre la frontera poco reconocida entre el *origen* y el *hacer* en el territorio colombiano. Así, en la medida que se reconoce el espacio habitado, se desarrollan aspectos particulares a través de experiencias prácticas y de observación a algunos artistas los cuales, en medio de su desarrollo visual, relacionan fuertemente el concepto del “hecho a mano”, dada la diversidad del lenguaje, variedad de estilos y formas de la representación de su lugar y como esta representación se amplía de manera global.

Este texto se organiza en cuatro partes, con el fin de explorar diversos arquetipos presentes en la construcción de saberes relacionados con la creación artística. Sin embargo, antes se exploraron varias formas y elementos recurrentes, que son características de cada lugar, con lo cual se pretende obtener una guía de navega-

1. Traducción: El cuerpo de la montaña vacila en mi ventana: / Cómo poder entrar si se es la montaña, / Si somos en altura, con rocas, pedrezuelas, / Un trozo de la Tierra, sediento de Cielo.

2. Definición propuesta por la autora: recorrido y trazado para una estructura que conjuga lo escrito con lo visual y su recorrido

ción para comprender más fácilmente el origen de la creación desde la visión de territorio y el habitar del espacio.

Por un lado, se mencionan manifestaciones estéticas populares, por otro, objetos inscritos en el ámbito del arte, por lo tanto, en el texto se tratan temas como lugar y origen, cultura e hibridismo cultural, territorio habitado y el cuerpo conectado con lo “hecho a mano”, en los cuales se exploran actos creativos que van desde el bordado y su adaptación aborigen hasta la puesta en escena de *performances* o arte conceptual.

Como antecedente, en la investigación *De terra à terra: caminhos, espaços e poéticas de um processo de criação*³ se abordó el propio proceso de creación de la autora, el cual ha sido deconstruido para ser analizado. El aporte en prospectiva viene desde la reflexión sobre la función creativa colectiva en diversos lenguajes a partir del origen y del territorio como hilo conductor en el arte y en la artesanía colombiana.

En primer lugar, se parte en Colombia y su conexión geográfica de la cordillera oriental. Al estar ubicados en el interior del país, este lugar conserva diferencias culturales. Sin embargo, se observa una vinculación entre la naturaleza misma del territorio, la historia y las características que se pueden utilizar en el momento de pensar en el contexto. La idea de montaña es el eje conector.

Para este análisis, se analizará el vínculo inherente de la construcción cultural y de la colcha de retazos a partir del concepto de hibridismo cultural, que bien alimenta la concepción de espacio y, por ende, la creación. Entendemos hibridismo cultural como una apertura al reconocimiento de lugar y vemos cómo hay una retroalimentación constante de costumbres y formas de pensar. Así, se evidencia la evolución del comportamiento cultural.

Después de este análisis, profundizaremos en la concepción del territorio habitado al retomar el concepto de “poética del espacio” y desarrollaremos desde el lugar-lar-hogar y un avistamiento de las condiciones poéticas desde el habitar el lugar de origen. Se analizará cómo desde la casa materna se conectan reflexiones que podrían repercutir en el pensamiento poético y en la visión de imagen traducida en líneas y formas que aluden a la naturaleza que habitan; y que podrían repercutir en la transformación iconográfica desarrollada para legitimar sus costumbres, formas de pensar y creencias.

Asimismo, se tendrá en cuenta el desarrollo del pensamiento de habitar el espacio, desde la comprensión del saber artesanal y la valoración del territorio, que

3. Trabajo de grado para obtener el título de Magister en Artes, de la Universidade Federal de Uberlândia-MG, Brasil, en 2016.

se conecta con elementos multiculturales, en relación con la reflexión sobre cómo poéticamente el hombre habita el lugar.

El siguiente aspecto es entender la corporalidad en el hacer artesanal y cómo esta visión geocentrista tiene una relación muy cercana entre cuerpo-naturaleza siguiendo al texto de Tuan, *Topofilia* (2007). A través de la percepción de los sentidos, el acto creativo se asimila de varias formas: desde la percepción sensorial, hasta como eje conductor para analizar la visibilidad de los aspectos narrativo-poéticos que pudiesen aparecer en la noción de arte.

Para concluir, hay algunas consideraciones finales sobre la relación de todos los puntos trazados a lo largo del capítulo.

La mirada técnica de lo global

Lugar/territorio: aproximaciones desde la interculturalidad

Como habitantes de América Latina, somos el resultado de muchas culturas y razas. Lo que nos hace semejantes es la mezcla y la certeza de que nacemos en un territorio definido y colonizado, repleto de mitos, leyendas y formas de vida que componen nuestra historia.

De esta forma, el hacer es una herramienta múltiple, fruto de siglos de vínculos culturales que se entrelazan para salvaguardar la historia. Así, es necesario preguntarse acerca de la relación de la técnica en un sentido de historia y evolución. Por eso, es necesario estudiar tres aspectos interrelacionados: arte, interculturalidad y territorialidad. Estos tres elementos son el mayor desafío para la reconfiguración de la sociedad latinoamericana contemporánea. Uno de los aspectos más destacados de las reflexiones de García (2012) es su preocupación por utilizar estudios interculturales e interdisciplinarios para el análisis de las sociedades latinoamericanas.

El contacto entre grupos humanos establecidos en territorios de todo el mundo y la coexistencia de diferentes grupos en el mismo espacio son ampliamente debatidos y observados en el panorama histórico y académico. Las culturas nunca fueron aisladas o inmutables. Las características que las personas a menudo consideran como pertenecientes a su cultura son, de hecho, el producto de contactos diferentes, influencias, mezclas, identificaciones y adaptaciones. No existe una cultura que sea completamente homogénea o impermeable a las influencias externas. Las culturas son flexibles, fluidas y cambiantes.

Así, como una colcha de retazos, la cultura latinoamericana se ha constituido a partir de la mezcla de muchos elementos que inciden en la creación de piezas artísticas y artesanales. La visión de colcha de retazos se podría tomar de manera simbólica, al establecer que su construcción se da a partir de pequeños retazos de diferentes tejidos y colores.

Desde la época de Egipto, la construcción de mantas y vestidos con fragmentos de tela era muy usada. Siguiendo la historia del *Quilt*, se evidencia cómo en América y en muchos países se desarrollaron técnicas de patchwork diferentes para hacer todo tipo de prendas: cojines, alfombras, cubrecamas, tapices, prendas de abrigo, etc. Unas consistían en unir piezas entre sí —*patchwork/piezing* o *pieceo*—; otras, en unir varias capas de tela con rellenos y acolcharlos —*quilting* o acolchado—; otras, en coser piezas aplicadas sobre las telas —*appliqué* o *aplicación*—; y otras, en unir dos piezas de tela y rellenar con lana para crear relieves —*trapunto* o *butís*—.

Con diferentes maneras de trabajar las telas, a lo largo y ancho de América, esta técnica se esparció y tuvo variaciones en lugares determinados, las cuales hoy en día observamos como elementos característicos propios de algunas culturas, donde se busca su conservación.

Un muy buen ejemplo sobre la apropiación cultural y la evolución de esta técnica es lamola, arte textil elaborado por los indígenas kuna de Colombia y Panamá. En estas comunidades, el atuendo de la mujer hace parte de su construcción cultural a partir de retazos. Su compleja técnica de confección consiste en la superposición de capas de tela cosidas entre sí, a lo largo de cortes que definen diseños donde contrastan formas y colores. La pieza producida, con su infinita creatividad en los relieves, es de gran riqueza no solamente técnica, sino también simbólica.

El origen de las molas proviene de la pintura del cuerpo —tatuajes—, que luego se transfirieron a la tela. Las molas representan el pensamiento cosmogónico y una visión gráfica del mundo lleno de color y de elementos antropomorfos y zoomorfos de esta cultura indígena. Las llamativas y coloridas figuras geométricas muestran escenas mitológicas, la creación del mundo y escenas de costumbres, flora y fauna de la región que habitan los indios kuna.

La elaboración de las molas se ha naturalizado en la vida de los kuna. Esta comunidad tiene una historia mitológica del origen de sus molas. Sin embargo, con el paso del tiempo, se han apropiado de técnicas europeas para traducir y conservar sus imágenes elaboradas con materiales y herramientas del mundo occidental: las telas, el hilo y la aguja. (Figura 12).



Figura 1. Patrón Mola indígena.

Acercamiento fotográfico a la organización de patrones en la elaboración de Molas Kunas, Fotografía, Gladys Elisa Robles, 2020.

La diversidad cultural puede comprenderse de dos maneras. En primer lugar, las culturas no son homogéneas desde el punto de vista interno: cada una está compuesta de diferentes segmentos y grupos sociales con identidades y características específicas, que están vinculados mediante un proceso de adaptación. Esto es la diversidad. En segundo lugar, las culturas tienden a ser consideradas homogéneas y a difundir toda la diversidad interior cuando se las compara o contrasta con otra diferente: la diversidad intercultural. El concepto de diversidad cultural es una tautología, pues lo que define la cultura, singular y plural, es precisamente la diversidad (Beltrán, 2002).

El estudio relacionado con el hacer como forma de creación tiene su base en la contribución de aspectos culturales, que se transformaron con la colonia en América Latina, y se estabilizaron a través de las mezclas de conductas y comportamientos. Así, los procesos creativos obtuvieron características muy específicas. Los Kuna desarrollaron una variante en la técnica y, en su caso, destacaron la producción de imágenes ancestrales.

La llegada de los españoles a América desencadenó un conflicto entre conquistadores y conquistados, cuyas diferencias culturales resultan tanto en ajustes o negociaciones como en la sujeción del otro. En ese contexto de tensiones, García-Canclini (2012) propone el fenómeno de la heterogeneidad multitemporal. Sin embargo, en América Latina, la abrupta interpenetración y la coexistencia de culturas extranjeras generaron procesos de mezcla que, en diferentes momentos del siglo XX, fueron llamados de occidentalización, aculturación, transculturación, heterogeneidad cultural, globalización e hibridismo. Estas terminologías se desarrollaron en el afán por designar los nuevos procesos y productos resultantes

del lenguaje simbólico, que desde finales del siglo XV concurren para la formación de los países latinoamericanos.

La cultura en América Latina debe ser analizada según la complejidad de las relaciones que la configuran en la actualidad. Las tradiciones han evolucionado y se han adaptado a los conceptos y herramientas que la modernidad ofrece. En cuanto a lo estético, lo visual y lo poético, estas tradiciones han logrado consolidarse en el tiempo. Sus adaptaciones han generado aún más representación de la imagen y se han aferrado a la potencia del eje intercultural —la hibridación— para mantener vivas las tradiciones.

Lo anterior no solo hace referencia a los indígenas Kuna; también hay una gran cantidad de culturas que han recibido un aporte del mundo moderno —o cultura occidental, el cual no es necesariamente un contaminante, sino también una forma que ayuda a la conservación. De esta forma, hoy podemos tener acceso a las imágenes desarrolladas por la etnia kuna, pues se establece un margen de reconocimiento y de respeto ante la producción técnica de sus artesanías, que son accesibles para cualquier persona. En este caso, al retomar esta idea de hibridismo cultural desarrollado por García-Canclini (2012), retomando a sus investigaciones sobre fronteras, globalización e interculturalidad, subraya la necesidad de encontrar modelos propicios para el planteamiento de las ásperas contradicciones que afloran en las asimetrías globales.

Según ese enfoque y considerando el hecho de que la porosidad de las fronteras y de los flujos multidireccionales prometen —o parecen prometer— integraciones supranacionales para un futuro próximo, atribuye gran relevancia al posible papel de América Latina en ese universo, donde aún prevalecen intercambios culturales y económicos desiguales y algunas tendencias globalizadoras de la economía refuerzan algunas fronteras o conducen a inventar otras nuevas.

Así, se ejemplifica un poco más el concepto de hibridismo, al traer a colación la instalación *Wandering Position de Yanagi*, que le produce gran impresión y, en su opinión, es una de las metáforas más potentes del arte de la década de 1990.

Es un montaje de arena en el marco de acero expuesto en la Bienal de Venecia 1993, en la Muestra Multinacional de Arte Urbana de 1994, en Tijuana y San Diego, y en la Bienal de São Paulo en 1996. Allí, hormigas deambulan por la arena, que sirve de soporte material a un mapa de banderas nacionales, cuyos colores demarcan fronteras simbólicas entre naciones.

El andar de las hormigas por la arena va mezclando los colores de las banderas hasta provocar la disolución de límites y marcas identitarias. En esta instalación

hay una innegable crítica a la inmovilidad derivada de lo que la globalización posee de hegemónico y homogeneizador.

Es evidente que nuestra condición como mundo globalizado atañe a los modos en que las hegemonías —históricas y políticas— dilucidan sobre el gran crecimiento que ha tenido América Latina en pocos años. Hay un flujo que configura y reconfigura la visión del hombre moderno, que es condicionado por nuevas situaciones e influenciado por su marco contextual y de comunicaciones. Por lo tanto, el proceso de desterritorialización se constituye como el más radical significado del ingreso en la modernidad.

Para comprobar el fenómeno de la desterritorialización, nos referiremos a la transnacionalización de los mercados simbólicos y a las migraciones. En esos términos, la desterritorialización deconstruye los antagonismos colonizador/colonizado y nacionalista/ cosmopolita, y enfatiza la descentralización de las empresas y la difusión de los productos simbólicos por internet. El uso de satélites y ordenadores en la difusión cultural también impide que se sigan viendo los enfrentamientos de los países periféricos como enfrentamientos frontales con naciones geográficamente definidas.

Otro factor relevante para caracterizar la desterritorialización es lo que García-Canclini (2012) llama migraciones multidireccionales, al subrayar la frecuencia cada vez mayor de la realidad diaspórica. Esta realidad se constata en el estudio que realiza sobre los conflictos interculturales en Tijuana, frontera entre México y Estados Unidos.

Al respecto, García-Canclini (2012) afirma: “Varias veces pensé que esa ciudad es, al lado de Nueva York, uno de los mayores laboratorios de la postmodernidad” (p. 11). El carácter multicultural de este lugar no se expresa solo en el uso del español y del inglés, sino en las relaciones divergentes y convergentes que se dan entre una cultura y otra. Al mismo tiempo, hay en ese lugar un intento de volver a lo tradicional —un intento de reinventarlo—. Allí, la búsqueda de lo auténtico atiende también a los intereses del mercado turístico. Los visitantes son fotografiados sobre burros cuya pintura imita a una cebra. En el fondo hay algunas reproducciones de imágenes de varias regiones de México, como volcanes, figuras aztecas y cactus.

Así, la visión unitaria de la antropología, de la sociología o incluso de los estudios de comunicación es insuficiente para observar el multiculturalismo, en tanto que se pone el arte y a los artistas como mediadores e intérpretes de las transformaciones sociales por medio de la experimentación moderna junto con la herencia premoderna y los símbolos populares. También, discute varios puntos relevantes que describen su visión sobre el hibridismo, como la teoría de la globalización y del multiculturalismo.

La idea de hombre latinoamericano en el siglo XXI se relaciona en gran parte con las nociones que se abordan en este trabajo. Es necesario resaltar los elementos que García-Canclini (2012) discute sobre el multiculturalismo, la globalización y la interculturalidad.

Al tener más claridad sobre los procesos culturales de nuestro territorio y continuando con las indagaciones sobre el hombre latinoamericano a partir de una visión más geográfica, el antropólogo Laraia (2008) habla sobre el determinismo geográfico y la diferencia del ambiente físico, que condicionan la diversidad cultural. Estas teorías, desarrolladas principalmente por geógrafos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, han ganado una gran popularidad. Huntington (2001), en su libro *Civilization and Climate* de 1915, formula una relación entre la latitud y los centros de civilización, al considerar el clima como un factor importante en la dinámica del progreso.

A partir de 1920, antropólogos como Boas (2006) y Kroeber (1993), entre otros, refutaron ese tipo de determinismo y demostraron que existe una limitación en la influencia geográfica sobre los factores culturales. Así, concluyeron que es posible y común que exista una gran diversidad cultural localizada en un mismo tipo de ambiente físico.

En ese sentido, Laraia (2008) dice que no es posible admitir la idea del determinismo geográfico⁴, es decir, la “acción mecánica de las fuerzas naturales sobre una humanidad puramente receptiva” (p. 24). La posición de la antropología moderna es que la cultura actúa de forma selectiva —y no casual— sobre su medio ambiente. También explora ciertas posibilidades y límites al desarrollo, para el cual las fuerzas decisivas están en la propia cultura y en su historia.

América Latina es un espacio de constante búsqueda de la identidad, el lugar donde se concentran la mayor mezcla del mundo y el espacio que goza los diferentes comportamientos multiculturales ante la forma de ser habitado. Por lo tanto, el camino de la identidad del ser latino existe y está constituido con base en el territorio que está pisando. En este caso, podemos evidenciar la importancia del reconocimiento de los aspectos culturales y entender que las mezclas—no solamente en cuanto a raza— son visibles en los contextos territoriales del país.

4. A manera de complemento sobre estas ideas o juicios alimentados por el determinismo geográfico resulta de interés, para el caso colombiano, una serie de conferencias dictadas por el caudillo conservador Laureano Gómez, tituladas “Interrogantes sobre el progreso de Colombia”, en las que precisamente se achaca a la maldición de la herencia de nuestra geografía tropical el “atraso” y “subdesarrollo” de la nación frente a otras. Otros autores como Margarita Serje (*El Revés de la Nación*), desde la antropología y German Palacio (*Fiebre de Tierra Caliente*), desde la Ecología política, exploran algunas de las concepciones que tuvieron las elites a lo largo del siglo XIX y XX sobre las posibilidades y limitantes del desarrollo económico y cultural del país alimentadas por imaginarios muy afianzados en el determinismo geográfico.

Asimismo, la construcción permanente de nuevos conceptos adaptados culturalmente enriquece los saberes tradicionales y propone una evolución en su percepción. Estas nuevas herramientas permiten que los procesos creativos se alimenten y generen variantes necesarias en la época contemporánea.

Naturaleza y territorio habitado

Inmersos en la sociedad contemporánea actual, hemos pasado por diversas crisis en lo que concierne al acto de ser y vivir. Varias transformaciones han ocurrido en nuestros hábitos de vida. Sin embargo, cuando pensamos en la necesidad de reflexionar sobre los elementos fenomenológicos del habitar el espacio, se requiere una retrospectiva hacia la condición inicial del proceso. El lugar de origen como reconocimiento del hogar es importante y necesario en este momento.

Para Bachelard (2016) la casa es un lugar privilegiado para estudiar las fenomenologías de los valores de intimidad del espacio, porque la casa en sí es la manera de habitar el espacio vital. Representa nuestro rincón del mundo, nuestro primer universo. La variante de esta primera experiencia genera una conexión sintomática con el plano creativo y la generación de ideas.

Ya que, la casa natal permite en nosotros un desarrollo de una jerarquía de las diferentes formas de vivir y habitar, todas las demás casas en las que podemos vivir a lo largo de nuestra vida son solo variaciones de esta. De tal forma, al momento de analizar trabajos artísticos, es usual la referencia al objeto recurrente de su entorno y a los hechos que marcaron la vida del artista desde temprana edad en sus creaciones.

Regresar al origen hace que el artista Jorge Torres González abra la conexión con la forma y con la creación de objetos que resguardan la memoria natural de semillas. Esto sucede específicamente en su obra *Banco de Semillas*. Según palabras del artista:

Banco de Semillas compila o recupera 400 semillas de diferentes especies de granos, frutas, cereales, vegetales comestibles y otras especies, otras endémicas de nuestros territorios, almacenadas en 400 esculturas de insectos desarrollados por el artista, buscadas en las fronteras vegetales de las regiones y bajo investigación de más de 4 años de una constante y ardua tarea, desde el trueque, hasta el intercambio con colecciones privadas, buscadas como una medida de resistencia política, poética o estrategia para preservar nuestros bienes y recursos naturales, sin que sean manipulados, alejados de nosotros y nuestras naturalezas. (Torres, 2016).

La memoria y la imaginación trabajan mutuamente y constituyen una comunidad del recuerdo y de la imagen. A nuestras vidas, en las nuevas casas, a veces vuelven memorias de la infancia y nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección. Así, la obra del artista crea nuevos hogares a partir de compartimentos para almacenar semillas. Plantea una oportunidad de supervivencia para un ser humano o una comunidad desde la ética y la estética. La obra es transversal. Es una transgresión al sistema, porque aborda elementos de una economía fija de la flora y los recursos naturales.

Las verdaderas casas del recuerdo, las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños, las casas enriquecidas por un onirismo fiel se resisten a toda descripción. Describirlas equivaldría a ¡enseñarlas! Tal vez se pueda decir todo del presente, del pasado! La casa primera y oníricamente definitiva debe conservar su penumbra. (Bachelard, 2016, p. 27)

Reconocer la estructura del hacer desde un inicio trae consecuencias en la forma de habitar. Así mismo, hay que reconocer el habitar poéticamente y la conciencia de cómo, a través de este concepto, varias transformaciones han ocurrido en nuestros hábitos de vida, como la manera en que interactuamos y nos relacionamos con la naturaleza. (Figura 2).



Figura 2. *Banco de semillas*. Arte y Naturaleza: 400 semillas en 400 esculturas, proceso de obra. Jorge Torres González, 2016-2020.



Figura 3. *Banco de semillas*. Algunos insectos con semillas en reposo, proceso de armado y oxidación.
Arte y Naturaleza: Entomología y Carpología, proceso de obra.
Jorge Torres González, 2016-2020.



Figura 4. *Banco de semillas*. Pigmento en proceso de oxidación.

La obra de Jorge Torres es resistencia a un sistema de orden dado por la naturaleza humana y por sus posturas económicas, antropológicas y de orden agrario. No está distante del sembrador, cuya naturaleza de conservación los hace partícipes del concepto, ya que él ha creado una forma de resistencia, protección o blindaje a las especies, para que estén presentes —sin extinguirse—. Se hace relevante entender también el contexto poético, el cual es muy abundante en este trabajo, ya que, al hablar de hegemonías naturales y al conectar la idea de texto, se puede encontrar la relevancia entre la forma del insecto (grillos, mariposas, libélulas, pitos) que crea el artista y la condición de resguardo o *guardián*, como él mismo define.

La creación poética permite que los análisis se puedan expandir hasta el uso del color. La mirada del óxido y la incidencia de un aparente paso del tiempo generan una lectura cercana a la representación ejercida por los monumentos en las plazas, pero en esta ocasión con toda la delicadeza y forma variable que un insecto puede generar. De esta forma, considero los textos *Poéticamente el hombre habita* (2001a) y *Construir, habitar, pensar* (2001b) de Heidegger, para cotejarlos con la obra del artista, ya que el filósofo alemán propone maneras de pensar sobre habitar la tierra colectiva e individualmente. Al unir estos modos existenciales del hombre a la creación de una forma de vivir, presupone significancia a nuestra existencia en un determinado tiempo.

Heidegger (2001a) pregunta, a partir de un verso de Hölderlin, el significado de la palabra *habitar*. Nos sugiere que habitar tendría como significado el acto de poetizar. En este sentido, podemos decir que habitar y poetizar son conceptos fundamentales en la mediación entre hombre y tierra porque conectan al hombre con su esencia y con el develar de su “yo”.

Cuando Hölderlin aborda el concepto de habitar, Heidegger sugiere que, contenidas en el acto de poetizar, están también las acciones de cuidar, de abrigar y de apropiarse de un espacio que se construye con la voluntad de construirlo.

El hombre cuida del crecimiento de las cosas de la tierra y cosecha lo que allí crece. Cuida el dolor y la cosecha (cosecha, cultura) es un modo de construir. El hombre construyeno solo lo que se despliega a partir de sí mismo en un crecimiento. Él también construye en el sentido de *aedificare*. Edificando lo que no puede surgir ni tenerse mediante un crecimiento. (Heidegger, 2001a, pp. 168-169).

Según el pensamiento heideggeriano, al cual me suscribo, habitar se entiende como el acto de cuidar y de apropiarse de un espacio. Además de habitar, como edificación de modos de vida, el concepto mismo abarca también la noción de implicación y experiencia poética entre sujetos, espacios y relaciones creadas en

él. Así, la continuidad del paso poético por la tierra se enmarca, por ejemplo, en los 400 insectos que acogen poéticamente en su interior semillas varias, como una forma de mantener a salvo ese preciado contenido que se desborda en origen.

Según Heidegger (2001b), el hombre cuida de las cosas de la tierra y abriga lo que en ella construye. Este construir no necesariamente se refiere a cosas que el hombre puede cuidar, sino al acto de levantar viviendas, edificios y otras edificaciones por medio de su trabajo. Por otra parte, el hombre no solo está condicionado a la dedicación exclusiva del trabajo, en lo que se refiere a la construcción de edificios, cultivo de la tierra, entre otras formas de explotación del capital humano. Desde esta mirada, la palabra *construir* desfigura las relaciones esenciales humanas, ya que no se trata de lo que el hombre construye para después habitar, sino porque al hombre le corresponde necesariamente habitar un hogar. Por lo tanto, al tratar la noción de *construcción*, debemos también atender a las demandas sensibles, a los deseos, voluntades y aspiraciones que superan la mera necesidad de edificarse en un espacio, tiempo geográfico y físico, así como de crear sentido al acto de ser. Habitar es un modo de ser, una de las formas básicas que configuran la existencia del hombre. No habitamos porque construimos, pero construimos en la medida en que habitamos.

Así, la relación del espectador, obra y material desdoblado de forma poética nos permite formular una reflexión sobre el espacio condicionado para la interacción. En el habitar reside la esencia del hombre, la forma en que usted es, yo soy, la manera en que los hombres están en la tierra.

Por otra parte, Heidegger (2001b) hace la distinción entre las palabras *habitar* y *construir*. En la cultura occidental se enfatiza el sentido arquitectónico de la palabra construir. Es decir, construir como cuidar y construir edificios. El sentido común del edificio parece albergar el sentido de la palabra habitar como objetivo, aunque no todos los edificios hechos por el hombre cumplen esa función. Hay algunas construcciones que albergan al hombre. Él vive en ellas, pero no habita en ellas. Las construcciones y viviendas están hechas para ser usadas como alojamiento, pero la cuestión es que no todas las viviendas realmente permiten que suceda el habitar.

Porque tiene que crearse a sí mismo, tiene que darse forma, tiene que crear una cultura que le dé cobijo [...] y la creación esencial y originaria [...] es la creación de un sentido para su existencia, la imaginación de lo que en *Sein und Zeit* Heidegger llama la precomprensión del mundo y de sí mismo, el horizonte simbólico desde el cual el hombre se interpreta y bosqueja sus posibilidades de ser y que se encarna en el lenguaje. El trabajo de los artistas caminantes trasciende lo individual y nos invita a hacer una construcción — creación — de vida colectiva enmarcada en

una búsqueda de respeto, cuidado y autoconciencia frente al modo como estamos habitando el planeta. (Grundmann, 2015, p. 31).

Las afirmaciones de Grundmann (2015) se asocian al pensamiento poético, porque se preocupan por pensar en el *habitar* y en el *construir*. En cierto modo, los autores Grundmann y Heidegger establecen una relación entre el ser que habita la tierra y cómo este ser no solo construye casas, sino que es el responsable de la construcción de su cultura e identidad.

Esta geografía no material no es menos auténtica y fuerte. En su especificidad, determina el espacio del habitar del hombre y, en esa determinación fundamental, se destaca la esencia del territorio. Este elemento atrapa al hombre, lo nutre, lo sostiene y le da un espacio acogedor en todo su esplendor y abundancia. Por lo tanto, conviene destacar la noción de la tierra que aparece aquí: el cuidado con la tierra está enmarcado en una perspectiva en la que el estar en ella significa preservarla contra daños y amenazas, como también dejarla estar en libertad en una perspectiva radical del cuidado —a ella y a todos los seres—, el cual está en consonancia con la esencia de nuestro medio ambiente.

En la obra de Torres se reconoce la necesidad de reflexionar sobre el origen y la preservación de la historia. Para concluir este apartado, es relevante la necesidad de reflexión sobre el territorio al comprender la noción de origen, ya que se puede dar pie para la creación de objetos y obras acerca del sentido de protección.

De lo corporal al hacer

Sentir la montaña, sentir el valle: la percepción de la tierra por los sentidos del cuerpo es una construcción simbólica. El cuerpo es un lugar plural, de intersección y de cruce de significaciones sociales, culturales y científicas. Como soporte de intercambios y de correspondencias simbólicas entre diferentes códigos, el cuerpo no dice nada, no significa nada; habla exclusivamente el lenguaje de los otros códigos que en él se inscriben.

La idea de pensar la poética del cuerpo en el arte o artesanía— a partir de los sentidos puede ser un viaje. Lo que cobra sentido es cómo ver en el mundo, cómo visibilizarse, cómo se presta atención y cómo relacionar nuestros interrogantes. Salir es muchas veces un campo de batalla para los procesos creativos. Hay visiones, incomodidades y pasiones que acontecen en nuestro trayecto como artistas. La poética permite leer el espacio propio donde nos hacemos presentes y el lugar donde nos hacemos presentes ante todos los demás. Este es un aprendizaje de la exposición. Nos exponemos a nosotros y a los otros.

El hacer poético que pasa por el cuerpo no busca los fundamentos últimos de la existencia o las leyes causales que las rigen. Por el contrario, indaga en la cotidianidad de cada día, en las razones, en el sentido y en el significado de la vida para conectarlos con el mundo. La experiencia que pasa por el cuerpo puede ser la base de una creación poético-artística, puesto que la experiencia —aquello que pasa— puede ser un modo de atención poética. En este punto, algunas reflexiones sobre las condiciones de producción de obras artísticas evidencian la existencia de varios factores que influyen en la relación entre el hombre, el territorio y el cuerpo. Teniendo en cuenta las recurrencias de la imagen de la montaña, estas consideraciones tienen que ver con pensar en cómo estimular los sentidos, para que la obra —o pieza— genere una recordación más importante.

Así, las observaciones vinculadas a la *topofilia* —el vínculo afectivo existente entre una persona y el lugar físico o el entorno— nos llevan a pensar en las diversas sensaciones que podemos tener cuando estamos en contacto con el territorio. La *topofilia* nos permite pensar cómo se ven afectados los sentidos dada la relación encuentro-confrontación que el hombre tiene cuando emerge en una nueva territorialidad con una visión de origen.

La superficie de la tierra es extremadamente variada, pero hay más formas en las que las personas la perciben y la evalúan. Dos personas no ven la misma realidad. Dos grupos sociales no hacen la misma evaluación ambiental. Tan diversas como nuestras visiones del medio ambiente, como los miembros de la misma especie, estamos limitados a ver las cosas de cierta manera (Tuan, 2007, p. 6).

En este sentido, la visión propuesta por Tuan (2007) sugiere un método para evaluar la comunicación entre el hombre y los espacios por los que viaja. Todo ser humano presente dentro de un espacio geográfico puede dialogar de manera diferente con el lugar en el que se encuentra, pues los seres humanos comparten percepciones comunes y evalúan, en gran parte, la percepción sobre las sensaciones que pueden permitir la experiencia del espectador a la obra plástica. Para ello, hago un esquema de percepciones donde conecto mis sentidos con los lugares que describiré en las páginas siguientes.

Ojos y visión

La visión es considerada como uno de los sentidos más importantes del cuerpo. Durante el curso de la evolución, los miembros de la línea de primates adquirieron grandes ojos, mientras que la nariz se redujo para permitir una visión sin obstáculos. Tuan (2007) sugiere que, de los cinco sentidos humanos, el hombre depende más de la visión que de los otros para asegurar su supervivencia en el mundo.

Como sabemos, los ojos están conectados al cerebro, un aparato orgánico que nos permite hacer las más variadas combinaciones con estímulos perceptibles. La visión, en el sentido artístico, hace posible ver el mundo, identificarme con lugares y sentir sensaciones tan particulares que marcan las experiencias que podemos tener en una cierta territorialidad. La visión nos sirve como una gran herramienta, ya que nos permite mapear más consistentemente los lugares e identificar de primera mano los elementos, los colores y las características de las piezas. La primera forma de llamar la atención está ligada a la imagen, al color, a sus características, como es el caso de la cestería en rollo de Guacamayas, en Boyacá, la primera artesanía con denominación de origen de Colombia, que destaca por la diversidad en la paleta de color, por su impacto visual y por su historia y evolución. La activación de color y de diversidad en las formas obedece a la visión del aspecto contemporáneo implícito en ellas. De esta forma, podemos entender cómo lo visual influye de manera importante en los procesos creativos y en sus resultados tanto a nivel artístico como artesanal.

Manos y tacto

Según Tuan (2007), el tacto proporciona a los seres humanos una gran cantidad de información sobre el mundo, porque permite al cuerpo experimentar diferentes sensaciones cuando está en contacto con objetos cercanos.

Al generar una reflexión con el tacto, también hay una alusión a la cercanía, al contacto. Al tocar diferentes superficies, se generan diversas emociones. Desde muy pequeños aprendemos a identificar las texturas que nos complacen y las que no. En Boyacá existen texturas que comprensión más directa del significado del hacer artesanal y de cómo el tacto se ve beneficiado de ello. Además, otorga una seguridad palpable a quien lleva puesto el objeto, que le ofrece calor, abrigo e identidad. Estamos hablando de la ruana boyacense, que, más allá de ser una prenda de vestir, propicia la apropiación cultural regional. La ruana es un buen ejemplo cuando hablamos de elementos que, con una forma simple, tienen la capacidad de representar y de generar identidad en medio de una sociedad.

La Colombia indígena del siglo XVI les mostró a los españoles esta prenda protectora para el fuerte clima del altiplano cundiboyacense. Este elemento es importante para la identificación de la cultura boyacense.

Sonido y audición

El oído del hombre no es tan sensible como el de los animales que lo tienen más desarrollado. El oído es un dispositivo que permite al hombre escuchar y tiene una función fundamental para el cuerpo: el equilibrio físico y la percepción del espacio. Tuan (2007) propone que el espacio en el que podamos contratar o ampliar según la experiencia auditiva que tenemos en este espacio. Esto sucede porque la audición completa las diversas sensaciones de la visión.

En medio de las montañas hay muchos sonidos de la naturaleza que viven escondidos. En culturas indígenas colombianas, hablar con la Pachamama, o Madre Tierra, es de gran importancia, porque los sonidos que emite son de gran valor para interpretar las estaciones y los códigos secretos de la meteorología. Se destacan los sonidos que se pueden percibir del viento que corta las montañas, el ruido de los terremotos, los ruidos de deslizamientos de tierra o piedras, el sonido del agua que fluye desde los manantiales en lo alto de las montañas, entre otros.

Por los sonidos que puedo percibir en la tierra, también destaco los sonidos de los hombres que golpean con sus pies la arcilla para construir ladrillos, el ruido que los campesinos hacen al alistar la tierra para la siembra, como también el sonido de los instrumentos musicales, algunos de los cuales imitan el sonido de la naturaleza, como es el caso de las ocarinas taironas. Estas son un tipo de flauta de vasija, que varían de sonido según la forma de la caja de resonancia. También se caracterizan por su complejidad morfológica, conformada por dos cuerpos, cada uno de los cuales responde a una construcción particular.

Es relevante mencionar las ocarinas, ya que implícita en ellas está la idea de albergar los sonidos de la naturaleza y poder transportarlos sin descuidar el origen.

El olor y el olfato

El olor puede ser uno de los sentidos más ricos del hombre. La nariz es un órgano increíblemente eficiente para recolectar información. Con ella se pueden categorizar espacios. El olor de las cosas, como sugiere Tuan (2007), tiene el poder de evocar recuerdos vívidos y emocionalmente cargados.

Uno de los olores más fuertes que tengo en mi memoria es el olor de la tierra húmeda que puede variar de un lugar a otro. También tengo en mente el olor a polvo que no nos deja respirar adecuadamente, el olor de la arena marina, el olor de la tierra quemada en los pastos, el olor de la tierra quemada de los hornos de cerámica, el olor de la tierra en la selva y el olor del desierto.

Percepción y actividad

Los órganos de los sentidos son ineficaces cuando no se utilizan activamente (Tuan, 2007). Por lo tanto, creemos que las activaciones de todos ellos convergen en el buen funcionamiento del cuerpo. Las más diversas sensaciones que podemos tener son esenciales para que sigamos viviendo. Cuanto más utilizamos las diferentes herramientas de nuestro cuerpo, más hacemos uso de nuestras potencialidades

La percepción y la actividad permiten que todos los órganos de los sentidos se construyan y formen diferentes sensaciones. Creo que las experiencias de un artista son fundamentales en el proceso para la creación de obras. Estas percepciones y actividades hacen que el artista se vea a sí mismo como un sujeto de nuevas formas.

El artista Oiticica (2003), exponente del experimentalismo en las artes plásticas en los años 1960 y 1970 en Brasil, afirma que: El apelar a los sentidos que pueden ser una concentración multi-focal, se toma como importante el camino en dirección a esta absorción comportamental: olfato-visión-paladar-audición y tanto es lo que Merleau-Ponty llamó de simbología general del cuerpo, donde todas las relaciones de los sentidos son establecidas en un contexto humano, como un cuerpo de significaciones y no una suma de significantes aprendidas por canal es específicos.

Territorio del artesano: espacio hecho a mano

En los últimos tramos de este texto-camino, hay una reflexión sobre lo hecho a mano y sobre cómo el hombre creador se pertenece a sí mismo y a su trabajo. La obra, por sencilla y repetitiva que sea, conserva varios rastros de lugar implícitos. Analicemos, entonces, algunos aspectos del concepto de artesano de Richard Sennett (2009). Modos de ver al artesano y al artista.

A Hefesto, famoso por su industria, canta, Musa de voz sonora, el que junto a Atena, la de ojos de lechuza, oficios ilustres enseñó a los hombres que moran sobre la tierra, quienes antes en grutas de las montañas habitaban como fieras. Pero ahora, habiendo aprendido oficios gracias a Hefesto, famoso por su ingenio, con holgura, en tanto se suceden los años, sus vidas pasan sin cuidado, en sus propias casas. (p. 337)

El himno a Hefesto fue escrito hace miles de años, después de la creación de algunas herramientas importantes para el trabajo humano, como el telar, los cuchillos y la rueda. El texto alaba la importancia social que tuvo alguna vez el artesano, visto más allá de un mero técnico de hábiles manos.

Estamos en una sociedad que poco cree en el factor cultural de lo hecho a mano. Vale simplemente revisar un poco nuestra condición como habitantes de un lugar alrededor nuestro hay un gran desfase entre elementos necesarios para la vida, otros culturales que apoyan el concepto para nuestras culturas y el último ligado a lo decorativo u objetual.

El artesano era aquel que elaboraba herramientas para un bien colectivo, al grado de poner “fin” a la existencia de una humanidad deambulante, formada por cazadores-recolectores o guerreros sin arraigo, para iniciar la civilización. El artesano arcaico pertenecía a la clase media y vivía entre los aristócratas. Representaba el segmento social que combinaba la cabeza y la mano. El artesano era aquel que exploraba las dimensiones de la habilidad, el compromiso y el juicio de una manera particular, cuyas habilidades deberían transmitirse de generación en generación. Para llegar a tener maestría en algún oficio, era necesario ser obediente —o en palabras de los artesanos de hoy, es esencial tener paciencia y disciplina—.

Las características de un buen artista o de un artesano pueden ser numerosas y variadas. Sea cual sea la vertiente —arte o artesanía—, ambos generan objetos de consumo.

Para finalizar a manera de conclusión, determinaremos algunas pistas sobre la creación en un proceso artístico. La primera es la búsqueda de lo manual, que conduce a una fuerte conexión con el hacer. Su origen está relacionado con la construcción del ser y aporta una visión estética o poética de lo que hacemos como seres que habitan un lugar.

Buscar el origen genera un esquema que predispone hacia lo que se ha definido en un primer momento que corresponde a la identificación y esquema de la propuesta. Al pensar en el esquema de proceso devenido de un lugar geográfico específico relacionado a la cercanía de la montaña, es posible identificar que los creadores que circundan los espacios y su condición del elemento no permite que la vista se extienda hasta el fin del mundo se conecte.

Al entablar una relación multicultural, la conexión original del territorio es importante. Sin embargo, al contemplar la visión de lo que es multicultural o hibridación, se debe tener en cuenta que las visiones del pasado son importantes. La creación colombiana tiene fuertes rastros híbridos de cultura, de saberes y de técnicas. El creador se nutre de esa hibridación en la medida que las necesidades sociales se requieren. La observación del entorno desde una perspectiva técnica y global es relevante para la creación artística en Colombia.

Así también, el siguiente punto pone en común la reflexión sobre el hogar y de cómo habitamos poéticamente el espacio, ya que al entender los otros dos puntos,

se puede creer en una visión de privilegio denotando del espacio, también surgen alternativas variables en la creación de obras proceso. Donde el reconocimiento compartido entre el hogar y el lugar habitado demarca fortaleza en los procesos ya que el lugar poetizado actúa como eje catalizador, no solo para el artista, sino también puede contribuir en las condiciones sociales de un lugar determinado, actuando como catalizador cultural conectado el acto poético con sus habitantes.

En el siguiente punto es prudente converger la noción de corporal y la importancia de los sentidos empleando al hombre sensible sugiere una visión la cual se continúan incorporando y asociando la noción de sentido vital como un aspecto que se debe reformular y encausar estéticamente, ya que de cierta forma los procesos sensibles contemporáneos no solo radican en la utilización de la vista, sino también de los sentidos del cuerpo, enmarcando la utilización de estos como canales de comunicación sensorial que complejizan y generar recordación.

Con la reflexión del espacio hecho a mano, es posible generar una visión global en la significación de cuidar, reconocer, aceptar las mezclas culturales e incorporarlas al cuerpo. Tendremos, así, una idea contemporánea de creación y de hacer colombiano. donde sea la región que será, montaña, el valle, el río, el mar, la naturaleza toca cada artista, artesano o creador, entregando entonces al mundo, el trabajo hecho mano. Otorgando de esta forma el esquema final y la unión de los componentes de mediación entre origen-lugar y territorio poética del habitar-cuerpo, hacia una visión incompleta, anómala, que particularmente es muy normal en los procesos.

Cada proceso según su origen tiene diversas formas de desarrollo, donde la coyuntura entre lo espacial y la forma concentran la producción que nace, se desarrolla, crece, como lo hace una montaña, la cual dura millones de años formándose. La creación no requiere de un orden específico, ni de una línea continua que someta o encasille aparatosamente cada paso que se da. La creación, tanto en artes como en artesanía, permite que los factores sociales, culturales, visuales, asciendan y desciendan en los territorios una y otra vez.

El cuerpo es el encargado de orientar reflexiones poéticas y la búsqueda de la montaña de la creación puede ser usada como medio o como fin, pero el camino de armarla varía según las condiciones del creador. Aunque el camino no tiene un final específica, por lo menos este pretende terminar en este momento, entonces delante de un espeso bosque de sin habitar que por ahora denominare el surco, donde aún no es momento de entrar en él, pero en este caso puedo decir... Fin del camino.

Referencias

- Bachelard, G. (2016). La poética del espacio. Fondo de Cultura Económica.
- Beltrán, J. (2002). *El nou valor de la diferencia*. Multiculturalisme i educació. Boas, O. (Ed.). (2006). *Orlando Villas Bôas: Expedições, reflexões e registros*. Meta-livros.
- García-Cancelini, N. (2012). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Grundmann, M. (2015). *Los artistas caminantes: Richard Long y Hamish Fulton*. Universidad Francisco José de Caldas.
- Heidegger, M. (2001a). Poéticamente el hombre habita. En *Conferencias y artículos* (pp.165-182). Serbal.
- Heidegger, M. (2001b). Construir, habitar, pensar. En *Ensayos y conferencias* (pp. 125-142). Serbal.
- Huntington, E. (2001). *Civilization and Climate*. University Press of the Pacific.
- Kroeber, A. (1993). A natureza da cultura. Edições 70.
- Laraia, R. de B. (2008). *Cultura: um conceito antropológico* (22 ed.). Zahar.
- Oiticica, H. (2003). *Cor, imagem, poética*. Centro de Artes Helio Oiticica.
- Torres, J. (2016). *Banco de semillas*. (inédito)
- Tuan, Y. (2007). *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Melusina.

Conclusiones

Pensar el cuerpo es un ejercicio empírico: la reflexión está atravesada por la experiencia. No obstante, dicha reflexión no encarna la enajenación del mundo o del otro, por el contrario, pone de relieve que el cuerpo demanda vínculos y relaciones abiertas que lo complejizan en su entendimiento. Es así, que el cuerpo no es una categoría del orden de la materia orgánica, es un concepto amplio que involucra lo intangible de la psique y que se permea de las estructuras del pensamiento sociocultural: el cuerpo se construye en y con las relaciones sociales pero además, es experimentado en la intimidad de los sujetos. Por experimentado señalamos, gozado, sufrido y problematizado también. Pensar el cuerpo es un problema que nos atañe pero que es difícil de resolver, en la medida en que, habitamos un cuerpo pero con cierto grado de ironía, desconocemos ese territorio nuestro.

Es así, que el pensamiento del cuerpo transita en complementariedad articulada: para pensar en el cuerpo hay que idear una “anatomía social” expandida, hay que transitar entre lo singular del yo y el cuerpo social. Esto es, que para pensar el cuerpo debemos revisar las sociedades, los contextos y las culturas, pasamos del yo a los otros y así mismo, a los sistemas de producción, representación y simbolización. En ese orden de ideas, sabemos reconocer que el cuerpo a lo largo de la historia de las ideas, ha estado en estrecho diálogo con la materia, con la tecnología, con la ciencia y evidentemente, con otros cuerpos.

En esencia, han sido los cuerpos los que han escrito la historia, indistintamente de su naturaleza o perspectiva: la relación cuerpo e historia es una relación antropológica. Allí, se establece una analogía entre el origen y el hacer. Es decir, el origen es indocumentado pero la historia nace con la imagen, posteriormente con la escritura y estos dos verbos —trazar y escribir— son el inicio de la historia. Historia por demás, simbolizada, imaginada y no-real: la historia atiende al relato de los sujetos y no es la realidad concreta, que es de hecho, inaccesible. Inaccesible, en la medida en que el sujeto la ha simbolizado e imaginado, “contaminado” y aprehendido a su manera, para comunicarla a sus congéneres y ofrecerles una mirada en torno al hecho, lo divino o lo que escapa a la razón y la experiencia.

El relato, en su condición subjetiva, es una práctica simbólica e imaginada del hacer. A su vez, el hacer deviene objeto y discurso en las prácticas artísticas y artesanales, que si bien parten de la singularidad de los sujetos, portan significaciones históricas y sociales. Lo anterior puesto que, la historia es también una representación de los acontecimientos del mundo y de sus habitantes, de la manera en que los sujetos hablan de sí mismos, de sus semejantes y actividades.

Es así, que significamos el hacer como todo verbo que transforma al mundo, sus relaciones sociales y en consecuencia, también a los sujetos. Entonces, intuimos el hacer como una significación del cuerpo y así mismo, el hacer opera en el orden del símbolo, como pensamiento científico, como arte o artesanía, como diálogo y tensión con los territorios físicos o imaginados. De hecho, el cuerpo como concepto es un “territorio”. Por esto queremos decir, que es un escenario de relaciones dispuesto a exploración: por mucho que se escriba sobre y en torno al cuerpo, su extensión es vasta e indefinida.

Todos los cuerpos son diferentes —aunque nos cueste creerlo buena parte de las veces—y sus maneras de ser, son tan singulares en su mismidad como adaptativas a los contextos que habitan. Es por esto, que dentro de los estudios del cuerpo podemos encontrar revisiones sociológicas, antropológicas y etnográficas, por citar algunos ejemplos que provienen de las disciplinas humanistas. Igualmente, encontraremos reflexiones científicas, como las de las ciencias médicas incluyendo los estudios de la psique. No obstante, en un sentido mayor, todos los cruces posibles de “lo corpóreo” nos conducen al ejercicio filosófico: el cuerpo siempre se reflexiona en un sentido ontológico. Lo anterior, porque el estudio del ser trasciende hacia los problemas de habitar el mundo con un cuerpo, de relacionarse con el otro y de circunscribirse en sistemas de poder o producción. En ese sentido, el cuerpo como concepto, es un problema, un territorio a reflexionar desde la experiencia del ser y a través de relaciones sistémicas sociales: consigo mismo, con el otro, con el poder, así como en las prácticas y en los territorios.

Es así, que el ejercicio filosófico deviene un acto político: permite leer, entender y cuestionar los sistemas de significación, creación y producción, desde la historia del pensamiento y las prácticas socioculturales, ya desde el arte o desde el hacer. Dichas taxonomías que atraviesan las presentes reflexiones, median además con lo tecnológico: del cuerpo-máquina a la convergencia cibernética y digital, del dispositivo fotográfico a la proyección especular del yo, del trabajo procesual a las prácticas simbólicas del arte y de la artesanía. Sin embargo, lo tecnológico no es la aplicación última de la ciencia a los dispositivos, las herramientas y los objetos. Lo tecnológico sería mejor, la manera en que el cuerpo se vale de los dispositivos, las herramientas y los objetos, para significarse y representarse, para narrar.

En ese orden de ideas, los propósitos reflexivos en torno a la tecnología trascienden el uso y se configuran, como un medio procesual para la significación del cuerpo en el orden social, contextual e íntimo. Por otro lado, la filosofía se estructura en la reflexión e indistintamente de su método, conduce hacia un saber que no cierra y que, escapa a los usos tecnológicos e instrumentales. En ese orden de ideas, la tecnología no se constituye —y no debe erigirse— como un fin de ostentación para la especie, sino, como un medio político para su reflexión y diá-

logo a través de las prácticas simbólicas. Esta perspectiva permite la participación en sistemas que desplazan el capital por otro tipo de producción, cuya concreción es además indefinida: el arte, por ejemplo, no tiene un fin de utilidad práctica o concreta, pero problematiza al mundo y a los sujetos. Es decir, el arte es una práctica intelectual y filosófica puesto que, suele escapar a la instrumentalización de su producto o de su discurso. Respecto a lo anterior, intuimos que los sistemas de producción —ya del arte, ya de la artesanía— mantienen su inserción y circulación simbólica aunque sus productos lleguen a ser comercializados. Entonces, el arte reflexiona sobre el mundo en sus diversas relaciones matéricas, conceptuales (concretas e imaginadas) y sociales, pero excede la instrumentalización de las herramientas y las prácticas a través del cuerpo: el arte no produce objetos sino discursos objetuales.

Así, el arte conserva una esencia primitiva: indaga en el mundo y lo problematiza pero escapa al sistema de producción utilitario: el arte no delimita los discursos del cuerpo, la materia y los conceptos, sino que, los potencia en su inherente conflicto, en su articulación y en su contingente posibilidad. En contraste, la práctica artesanal cuyo vínculo primitivo se mantiene, posa su producción en la objetualidad y esta deviene discurso social e histórico, puesto que porta los índices significantes de la materia, la tradición y los territorios de origen. Aunque el arte porta estos mismos significantes, el discurso de su producción sobrepasa la objetualidad e incluso, el borde icónico. La potencia significativa del arte es ambigua, cambiante y siempre transitoria: el arte se autodefine en el cambio, en la contingencia procesual e incluso, en la indefinición de sus mismas revisiones.

Podemos decir entonces, que la relación del cuerpo tanto con la materia como con las herramientas y la tecnología, permite en buena medida su estímulo y experiencia pero, manipular la materia y usar las herramientas o la tecnología no implica ni exige necesariamente, una conciencia de cuerpo. De hecho, la relación tecnológica puede llegar a ser condicionante, enajenante y conflictiva: en última instancia y en el peor de los casos, subyugante. No es el caso de David Nebreda, quien se vale de la fotografía análoga —quizás obsoleta a la luz de nuestros días— para retratar su patología psiquiátrica y sus conflictos de cuerpo, en medio de su solitaria mismidad que termina reflejando a los otros, al mundo. Tampoco es el caso de los artesanos, quienes indagan y simbolizan el mundo, a partir del índice matérico que media con la herencia cultural, ancestral si se quiere. Por mundo entendemos, aquella construcción heterogénea de prácticas, conceptos y presencias, que nos vinculan a una idea amplia del territorio, de las sociedades y del cuerpo.

Así, la producción artística, objetual, artesanal, científica y tecnológica, no solamente representa y significa al mundo y los contextos, sino además, a los sujetos y sociedades. Dicho esto, Nebreda retrata con violencia a los otros sin dejar de

ser él mismo. Así mismo, el arte y la artesanía en los territorios son atravesados por distintos escenarios socioculturales, políticos y económicos hiperconectados. En ese sentido, se precisa de un cuerpo para cuestionar al mundo, para representarlo y para ser. Así, los contextos íntimos en el orden corpóreo o locales en el orden social, no están abstraídos de los diálogos y tensiones con el afuera. Las problematizaciones del cuerpo, de la cultura y de las sociedades se construyen entre el yo y los otros, en la mediación, el cuestionamiento y las redefiniciones de sus mismas nociones a lo largo del tiempo.

Por otro lado, si los cuerpos configuran a las sociedades, esta a su vez, son parte de estructuras de poder que condicionan las lecturas y construcciones contextualizadas del concepto cuerpo y de las mismas anatomías y maneras de ser. En ese orden de ideas, hay una revisión, vigilancia y fiscalización sobre los cuerpos, en función de sus apariencias y discursos: como el cuerpo es significativo, lo que dice el cuerpo de sí y de su sociedad, también es fiscalizado por los otros. Estas revisiones también involucran las actividades de dichos cuerpos: dentro del sistema de producción capital se cuestiona la producción simbólica, por ejemplo.

De hecho, el cuerpo mismo es lugar de batalla: de las pasiones, de los deseos y de los excesos que de allí derivan: comer, beber, fornicar, reír. Curiosamente no podemos omitir que comer deriva en defecar y que los excesos pueden ser condicionantes. Entonces, los límites son institucionalizados, aceptados y difundidos socialmente puesto que, la restricción establece la operatividad del poder. Así mismo, esta limitación de los excesos, permite el mejor funcionamiento de las prácticas sociales: los placeres desbocados conducen a acciones que, usualmente, son condenadas a los ojos de los otros. Se dice aquí “usualmente”, porque buena parte de las veces, la fiscalización sobre el cuerpo del otro omite los exámenes de conciencia sobre la propia figura del yo. El cuerpo como escenario transitorio de la vida e inscrito aún hoy en la tensión ya Iglesia o ya de Estado —cuando no en el medio—, merece ser cuidado, protegido, alimentado: quizás por esto nos cuesta entender a Nebreda, quien se retrata en una negación del placer, en un nihilismo de sí, en un descuido lacerante del templo propio, su cuerpo. ¿Por qué razón herir y sacrificar el cuerpo que se te ha dado, a imagen y semejanza de Dios?, puede increpar el devoto. Sin embargo, no es extraño que los sistemas de producción vulneren la dignidad y algunas veces, la vitalidad, el deseo e incluso, la carne del cuerpo. Cuando esto es ley, otro tipo de perversión asoma.

No obstante, el cuerpo herido —de Nebreda o de cualquier otro— puede despertarnos cierto índice de compasión, cuando es violentada nuestra abstracta idealización de una belleza. Pareciera que todavía, nos cuesta entender que el cuerpo no es canónico sino singular y parece además, que todas aquellas fisionomías o maneras de ser que escapan del estereotipo institucionalizado, nos siguen sorprendiendo como experiencias latentes de lo grotesco. De hecho, es más sencillo

intuir lo grotesco como una categoría estética en tajante oposición a lo que nos resulta, mayormente sensual. En ese orden de ideas, lo sensual es establecido como canon bello y lo grotesco, como una condena a la incesante transformación: todo cuerpo envejece, todo cuerpo es grotesco y metamórfico. Así, Nebreda se posa en la inflexión de lo socialmente aceptado y autorretrata una violenta belleza de la vulnerabilidad exaltada.

La lógica del contraste o la oposición, la podemos rastrear hasta la Grecia presocrática. Lo apolíneo, se establece como una forma contenida y racional, sensual en todo caso, mientras que, lo dionisiaco podemos entenderlo como el desborde vital de los placeres. En ese orden de ideas, ciertamente lo dionisiaco nos resulta grotesco pero a su vez, seductor: la razón se quiebra cuando la vida se nos ofrece como escenario de la metamorfosis. Ahora bien, el sentido grotesco que se revela en los autorretratos de Nebreda, aparece por oposición a lo apolíneo heredado: el cuidado del cuerpo quiebra la razón ante la herida, el ayuno, la esquizofrenia. Así, lo grotesco en su propuesta no es un adjetivo peyorativo sino mejor, la proximidad a la rotura del canon. En cualquier caso, el canon es una idealización frustrada en la juventud que muta y en la decadencia, puesto que, esa es la sutil condena de la vida: la corrupción del cuerpo, por enajenada que nos resulte. El drama de la vida, es un incesante devenir que escapa a los cánones o a la lógica racional-cartesiana y también, a los sistemas sociales que vigilan a los cuerpos y proponen su idea apolínea de belleza.

Es por esto que en la risa, el baile y la jocosidad del carnaval medieval, así como en la sexualidad —independientemente de su tiempo o contexto— hay cierto índice de liberación de dichos sistemas, estructuras y fiscalizaciones sobre el cuerpo y en consecuencia, sobre las maneras de ser que se establecen en las prácticas socioculturales. En ese sentido, podemos señalar que la gestualidad del cuerpo se traslapa a las sociedades, en función de unas experiencias “grotescas” que desbordan los límites establecidos por sus mismos sistemas. En esencia, el gesto despunta en el cuerpo como las acciones liberadores despuntan en las sociedades, con inconsciente honestidad. Es decir, el gesto no es actuado: la risa irrumpe espontánea, como acto liberador. De la misma manera podemos imaginar otras distintas analogías con los ejemplos previamente señalados.

Así, reír, beber y bailar pueden ser socialmente aceptados, pero también hay una fiscalización sobre el gusto y sobre el límite del gusto: cómo ríes, qué tanto comes, con qué música celebras. Así mismo, en las prácticas de la sexualidad o la intimidad, que si bien no suelen ser revisadas por los otros, si hay imaginarios contruidos en torno a ellas: estar famélico, sufrir y herirse no parecen ser los criterios que priman ante para entender las sanas prácticas del y con el cuerpo. Es por esto, que Nebreda escapa a los sistemas, los resquebraja e incomoda con

sus autorretratos: sus acciones escapan a la lógica, al bienestar, al cuidado de sí, a la salud orgánica y psíquica. Sin embargo, podemos cuestionar su proceder hasta que la reflexión nos permite vislumbrar alguna piedra que no debimos lanzar: el fotógrafo habla de sí, comentándonos entre líneas a nosotros mismos, por irracional que parezca. Por supuesto, la irracionalidad está vinculada a una extrañeza salvaje y primitiva. Es así, que las ideas del pecado y el placer se insertan allí, en la animalidad pecaminosa. Con tan mala suerte, que la ineludible naturaleza pulsional del cuerpo siempre subvierte la moralidad para darse un lugar en los límites de la ley, en donde opera el poder pero no puede someter al cuerpo.

Por otro lado, la relación del artesano con la materia no está dada en un sentido lógico porque la utilidad de su producto no es práctica (aunque llegue a serlo) sino simbólica. De hecho, cuando el artesano trabaja la materia y la transforma, deconstruye la lógica de la productividad aunque su producto se inserte en los bordes del sistema económico: la utilidad o funcionalidad de su producto remite a una significación amplia de la historia del hacer dentro y en el territorio de origen. El artesano sabe su oficio porque la práctica lo ha hecho conocedor: solamente la experiencia y el diálogo contextualizado del cuerpo con la materia, los saberes heterogéneos y los territorios, consolidan la herencia diversa del artesano y del indígena. Sin embargo, la cosmogonía ancestral del indígena dista de las simbologías productivas del artesano. En cualquier caso, podemos decir que las prácticas tanto del artesano como del indígena son occidentalizadas y que, la transferencia simbólica usualmente está mediada por diversos factores, incluyendo el componente económico.

Así, se evidencia que la transferencia simbólica y su incidencia social son complejas. De hecho, hay que considerar que la occidentalización del producto objetivo y del discurso simbólico, no es un efecto contaminante sino una demanda del diálogo inter, multi y transcultural de las últimas décadas. Así mismo, el diálogo abierto y global pone de relieve el quiebre de la frontera, su porosidad. Igualmente, se hace explícita y necesaria la construcción de nuevos paradigmas en torno al territorio y sus definiciones: es preciso resignificar el tránsito migrante de discursos y de personas y en consecuencia, de sus significaciones de cultura, ya objetuales e intangibles. Esto último, se revela poéticamente en *Wandering Position* (1993) de Yukinori Yanagi.

Entonces, el cuerpo presupone una amplitud de relaciones sistémicas que, por hegemónicas que resulten en su forma institucionalizada, sufren inflexiones y rupturas cuando los cuerpos demandan diálogos que en su práctica desbordan al sistema mismo.

Es así que, la herencia cultural se traduce en práctica y la práctica a su vez, en objeto. Así mismo, los objetos comunican en el orden de su inmaterialidad, es

decir, su comunicación socio- cultural supera los aspectos formales de las piezas, para hablar en un sentido amplio, de la cultura como un conjunto heterogéneo de acciones y diálogos dados entre los sujetos de una comunidad. La cultura que engañosamente parece definitoria de la idiosincrasia de los territorios, es portadora de las relaciones abiertas del mundo, de la historia y de los sujetos. De este modo, entendemos que la relación cuerpo y materia presente en la artesanía, se significa además en vertientes simbólicas, socioculturales y también, históricas.

El cuerpo-máquina deviene no-muerto: zombi, robot, cyborg, etcétera. En cualquiera de los casos, los vestigios de humanidad son desdibujados por atributos poshumanos que de una manera u otra, subyugan la racionalidad. En ese sentido, la poshumanidad advierte más allá de la ficción, una producción silente y efectiva de objetos y contenidos explícitos, con funciones concretas y operativas para el capital. Por esta razón, la producción sensible de los relatos simbólicos del arte o la artesanía, incomodan al sistema puesto que, su funcionalidad operativa no es concreta a la luz de la hegemonía productiva.

En ese sentido, propuestas como *Banco de semillas* (2016) de Jorge Torres González, escapan a una funcionalidad concreta y su operatividad señalamiento poético. Si bien, el artista aborda la potestad y la preservación de las semillas como una taxonomía de la conservación natural dentro del territorio, la valía de su propuesta es un comentario a contracorriente sobre el sistema y el retorno al origen. Especialmente, cuando el acceso a las semillas ha sido condicionado por laboratorios y empresas, que propagan su hegemonía económica, con la manipulación genética de semillas de un solo uso y no reproductibles, por ejemplo. Así mismo, ese señalamiento de la obra de Torres González, posibilita una lectura del origen: la tierra, es analogía de la casa primera, del hogar en dimensiones naturales, culturales y territoriales. Es evidente, que el territorio se habita, se siente y se recorre con el cuerpo. Habitar, es una experiencia sensorial multidimensional. Ser, es la racionalización de lo sentido: en el yo, ante el otro, en el mundo.

Por último, la producción de artistas como David Nebreda y Jorge González Torres, son una inflexión ante los bordes del sistema, ya del canon corpóreo (Nebreda) o ya del territorio mismo (Torres González): hablan de sí, del otro y de la sociedad, en función de sus falencias y necesidades, mediante la confrontación icónica, simbólica u objetual. El cuerpo es entonces, medio, canal y mensaje: habla de sí, refleja al otro y problematiza al mundo.



Este libro se terminó de diagramar
en junio de 2023 en los talleres
de Editorial Jotamar S.A.S.
Tunja, Colombia.
