
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.

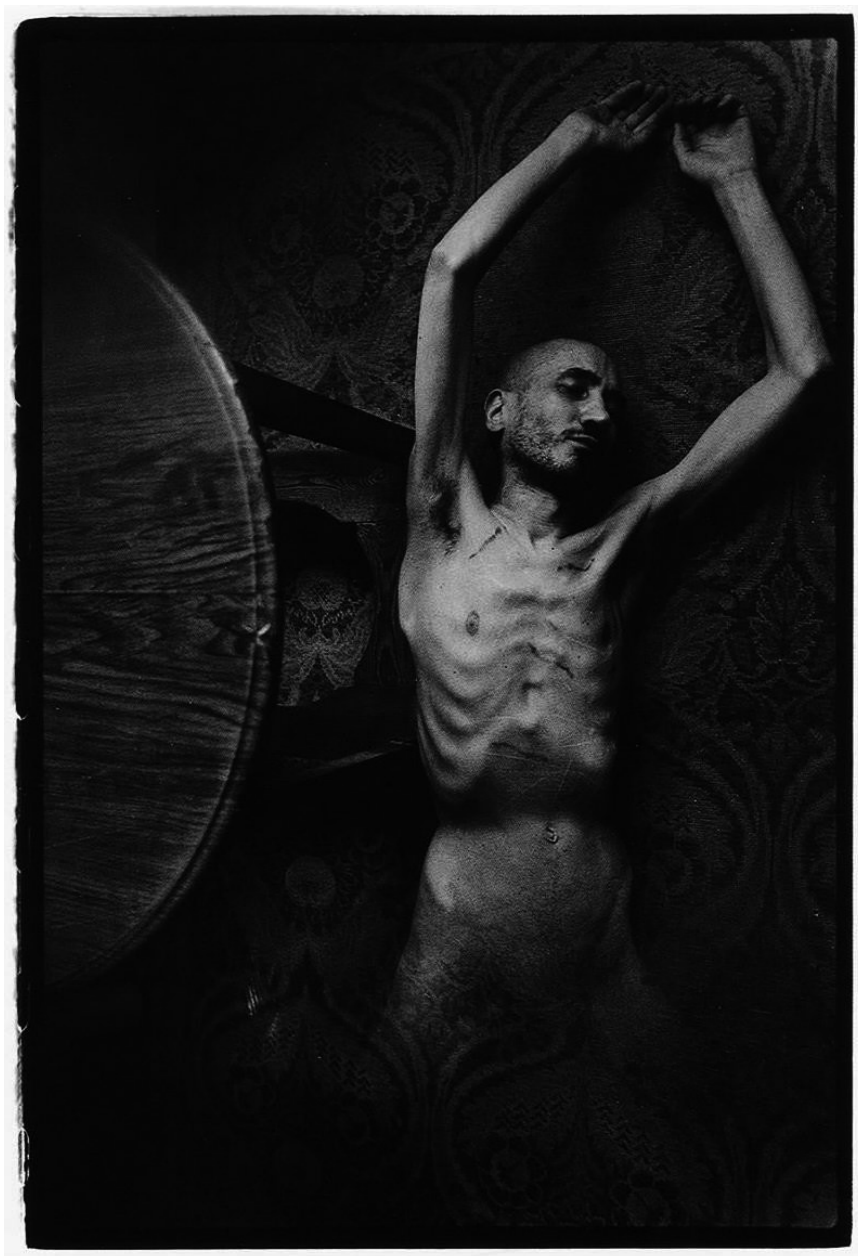


Figura 1. *Título desconocido*. De la serie emprendida entre 1983 y 1990. David Nebreda ©.

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 sígnica 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, perece 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 decimos: “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 irrepetible 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 irrepetible 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 significativo.

*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 inviabile 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 —quíerese 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 sónico 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 signifiante, en su misma complejidad. En ese sentido, cabe decir que la estructura clásica de significado, signifiante 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 signifiante 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 porcelanafracturada 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 sónica 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 (n°139)”. 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 desdén 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 impulsa 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 psicósomática.

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 mordiéndose 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.

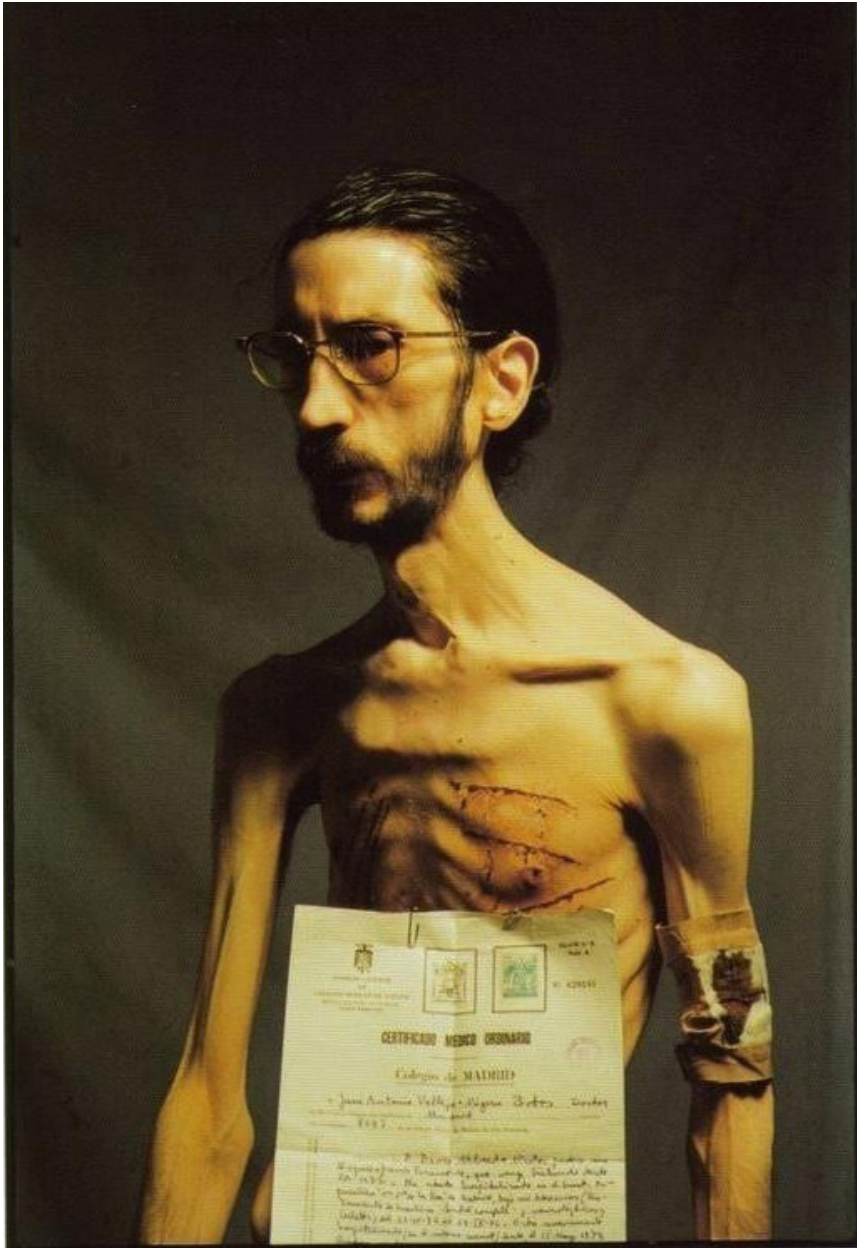


Figura 4. Título y datación desconocidos. David Nebreda ©.

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 rearticulalas 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, leda una forma y una sígnica 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 anotarlo: 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 [eidólon], concepto griego que designa la imagen-espíritu, el doble astral del difunto. El *eidólon* 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 compensar la 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 “displacentero” y no genital. De hecho, es tramposo, vil, vorazy 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 desplaza 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 perfles 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 psicósomática 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 psicósomática— 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 paradójica.

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 *displacentero*? 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 hiero —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 *displacentero*. 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 quería sufrir? He ahí el dilema, porque todo sujeto bordea el maravilloso (dis)placentero 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 deceso mortuorio 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 cuesta 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

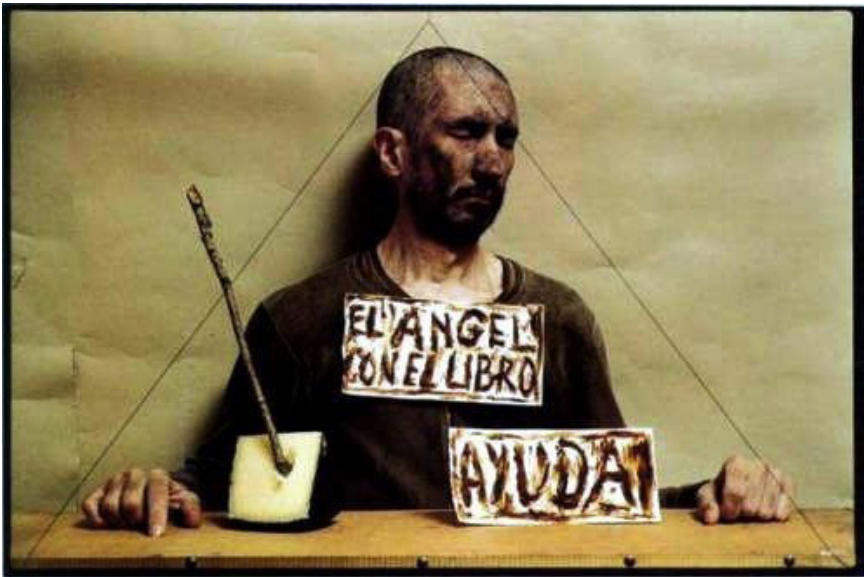
39. L'insu que sait de l'une-bévue s'aile a mourre, es usualmente traducido como “Lo no sabido que sabe de la un- equivocación se ampara en la morra”. Desde el título aparece un guiño de Lacan a la polisemia lingüística, sin embargo, la traducción al español, no solo resulta inexacta sino que cierra 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 deajo 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 significante 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 significante 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

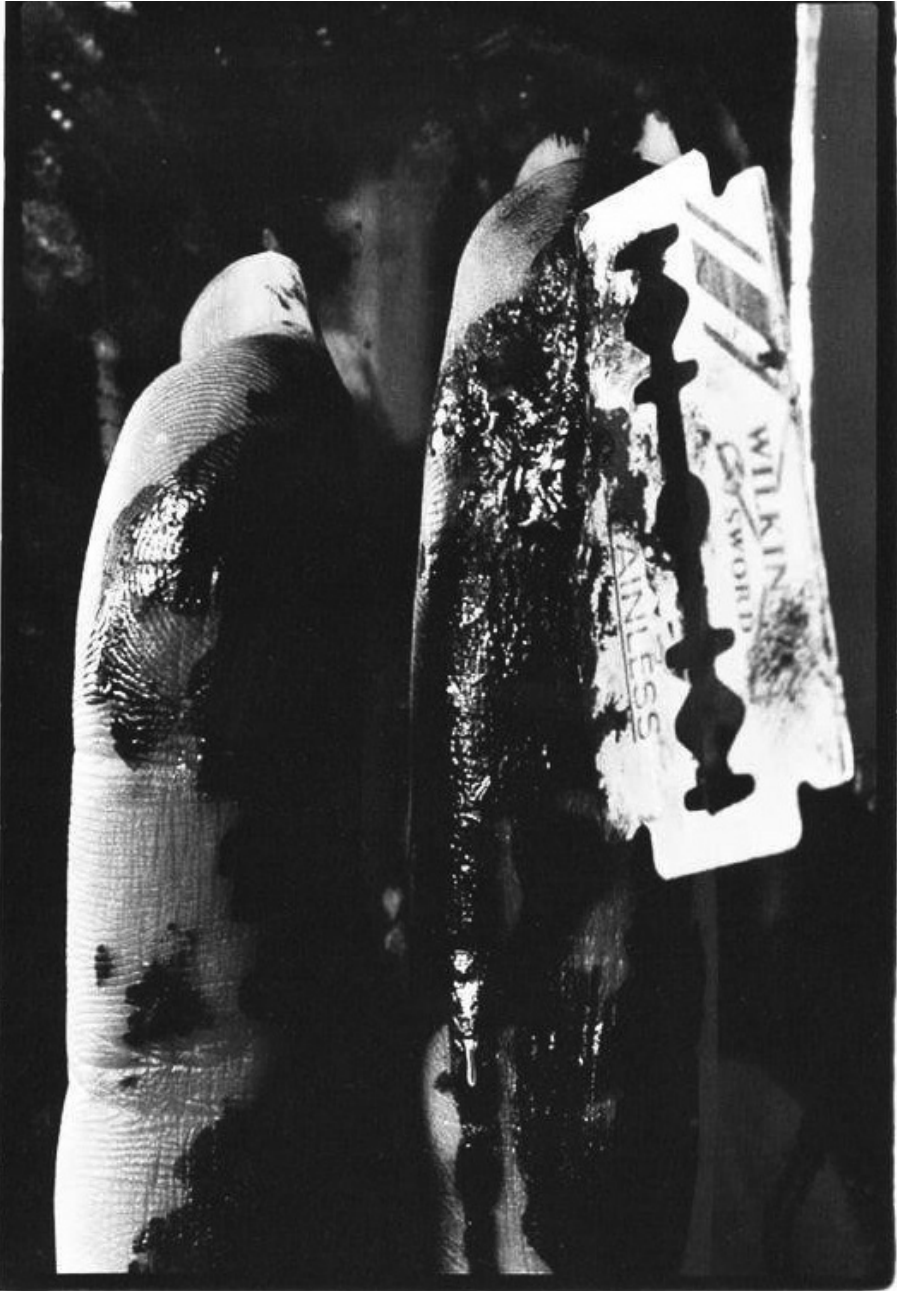


Figura 9. Título desconocido. De la serie emprendida entre 1983 y 1990. David Nebreda ©.

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, culturapsi.org. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/culturapsi/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_coellella_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_concepcionconsistenciaimaginarial.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-%20E1%20Sinthome%20%28Paid%20C3%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://programadssrr.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://eacvcae.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, Nº. 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.; Municoy, M.; Fanjul, A. (2004). *La histeria: entre la mística y la locura. Madeleine Lebouc*. 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://libroschorcha.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.academica.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.