

VED, ESTA ES MI SANGRE (O LA PASIÓN SEGÚN D.N.N.)

Jacob Rogozinski
Universidad de Estrasburgo

Uno de los autorretratos fotográficos de David Nebreda nos muestra su *Rostro cubierto de excrementos*.¹ Su cuerpo queda fuera de campo, sólo aparece la cabeza, que parece emerger de un amasijo de heces dispuestas delante de ella. Ninguno de los rasgos de su rostro es visible: apenas se entrevén cabellos, una oreja, una rendija entreabierta que podría ser una boca, esbozo mudo de un grito –pero sus ojos desaparecen completamente bajo la espesa capa de materia que los embadurna. Rostro sin mirada, que se ha fotografiado *a ciegas*, rostro de un hombre que *no puede mirarse*, que prefiere, antes que sostener su propia mirada, transformarse en un montón de excrementos. ¿De dónde viene que, superando mi náusea, me vuelva hacia esa cara desfigurada? ¿Por qué tengo la impresión de que ese rostro sin ojos, ese rostro–desecho, me mira?, ¿y que todo lo que hace Nebreda, sus fotos, sus dibujos, sus escritos, me concierne íntimamente, me atañe en lo más profundo –que todo eso *nos incumbel mira*?²

Recorro sus autorretratos. Una mano reposa, ensangrentada, al lado de un bisturí (núm. 48). Un cigarrillo se aproxima de un torso estriado de cicatrices (núm. 58). Unos pies exhiben sus heridas (núm. 71) o su carne tumefacta, al borde de la gangrena, *Tras año y medio de disciplina* (núm. 83). Una silueta pálida se alza, desnuda, descarnada por las privaciones, la de un esqueleto viviente con la piel lacerada. ¿Cómo mirar estas fotos sin ceder al asco o a una turbia fascinación? ¿Qué es lo que las distingue del “todo vale” de la imaginería sadomasoquista o de las *performances* del *body art*? ¿Qué es lo que, de esta obra, me retiene?

Reviso una vez más el libro. Otros elementos se me aparecen ahora, manzanas y cuchillos, velas y moscas, un pan ardiendo, innumerables espejos con el cristal maculado o agrietado. También textos, el título de los autorretratos (a menudo enigmático o teñido de humor), extrañas leyendas inscritas sobre paneles o insertadas en los dibujos. Algunas referencias se precisan: a la mitología griega, a las *Epístolas* de Pablo (núm. 95: *Muerte, ¿dónde está tu victoria?*), al *Apocalipsis* de Juan (los Ángeles, el Cordero sacrificado...) y sobre todo la pintura. Tal actitud, tal gesto de la mano evoca el arte de los iconos, tal postura me hace pensar en Zurbarán o en el Greco, tal juego de espejos en Velázquez. David Nebreda es un hombre de alta cultura, un antiguo alumno de Bellas Artes de Madrid, un artista...

¿No es una trampa? Iba ya a olvidar la mierda y la sangre, la carne torturada, todo lo que, a pesar de la riqueza de las referencias, el rigor de los encuadres y del trabajo de composición, a pesar de la belleza de las iluminaciones y la factura clásica de ciertos dibujos, me da ganas de vomitar. Iba a olvidar la atroz experiencia de la que han salido las fotos, lo que él describe como “el infierno cotidiano de la negación radical y profunda de sí mismo, los largos años de reclusión en casa de sus padres “en un estado de aislamiento y de cuasi parálisis física y mental”, los múltiples internamientos en hospital psiquiátrico (de los que testimonia, intolerable, la foto núm. 84), las prácticas incesantes de autoagresión y de automutilación. La elección de la fotografía —y de una norma técnica excluyente de todo trucaje, toda manipulación posterior a la toma— no es indiferente, acentúa aún más la carga de realidad con la que estas fotos nos abruman. Esa sangre es su propia sangre, esos excrementos son los suyos, “tras conservación en el refrigerador o utilizados directamente”.³

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 de repulsión” que caracteriza según Kant el sentimiento de lo sublime. Si este trillado término tiene aún un sentido, ¿a qué género sublime pertenece la obra de Nebreda? Quizá a ese *sublime-terrible* que se acompaña siempre de terror, que surge “en el límite de lo monstruoso”, de lo “insostenible” (*Ungebeure*). ¿Quién, entre nuestros contemporáneos, llega

a aproximarse al límite, a hacernos oír el bramido de lo *Ungebeure*? Bien pocos lo consiguen en una época en la que el Espectáculo exige mostrar todo y neutralizar todo lo que muestra, donde toda audacia se ve enseguida mediatizada, toda transgresión banalizada. Hace falta un extremo rigor de pensamiento, unido a la más implacable crueldad en la exploración de los límites: en pintura, Francis Bacon; Pierre Guyotat en literatura; quizá, en el teatro, Werner Schwab... A estos nombres añadamos el de Nebreda. En ello trabaja, en “sostener ahora ese nuevo sentido del límite humano”, en desplazar siempre más lejos el trazado de ese límite, hasta ese “arco breve de grito en el cual debemos decidir si nuestra elección es la de nuestra propia muerte o la de la muerte del otro” (p. 181).

Vuelvo de nuevo a su libro, a sus autorretratos donde, cada vez, esa decisión está en juego. ¿Qué lugar me asigna, a mí que me quedo en la orilla?, ¿el de un testigo?, ¿de un cómplice?, ¿de una víctima? *Me transformaré en uno de vosotros y le destruiré*, declara un panel que lleva sobre el pecho (núm. 117). Se yergue ahí, de pie, las piernas separadas y el sexo en erección, una llama en la punta de los dedos y otra en la punta de los labios. En el muro, unos dibujos y un pequeño rótulo: *DNN – ÉL LO HACE*. Así, mi destrucción había ya comenzado en el instante mismo en que había abierto el libro, y ello era *conforme al orden*. Considera, en efecto, su trabajo, su vida misma, como una prueba de lo imposible. La experiencia se arruina a sí misma: por su propio movimiento, se dirige hacia su “inevitable autoanulación”. La única manera posible de continuarla consiste, nos dice, en operar una “proyección en un doble, en un “otro” real” (p. 178), ese Otro lejano que somos nosotros los espectadores, sus lectores. Sus fotos nos están entonces destinadas, a cada uno de nosotros. Debía mandarnos a sus enviados, a sus ángeles –*El ángel de la Anunciación* (núm. 127) o bien (pero es sin duda el mismo...) *El ángel de la Violación* (núm. 131)– con el objeto de seducirnos, de atraernos a él, de poderse proyectar en nosotros.

¿Quién se quemará, quién se consumirá, al aproximarse así de la llama? ¿Nosotros? ¿Él? Los Ángeles, como es sabido, son terror: son los mensajeros de lo sublimeterrible. Hay uno, sin embargo, que me inspira un sentimiento diferente. Los ojos cerrados, el rostro maculado de cenizas, porta un letrero alrededor del cuello, donde podemos leer *El ángel con el libro* (núm. 133)

—alusión al libro que un ángel hace comer al Apóstol, que “tenía en su boca la dulzura de la miel”, pero le llena las entrañas de amargura.⁴ El ángel mismo *es* el libro, se ofrece a nosotros, desvalido, infinitamente vulnerable. Esta es su carne, esta es su mierda y su sangre. Ante él, un pedazo de queso atravesado y un segundo escrito que consta solamente de esta palabra: AYUDA.

Enlaces

Busco lo que da a esta obra su extraña, su singular potencia, lo que enseguida la distingue de otras tentativas que podrían sin embargo parecer muy próximas: el *toque* Nebreda, lo que hace que, desde el instante en que nos afecta, ya no nos abandona. ¿Es la exhibición de las heridas, el uso de su cuerpo como soporte viviente de la obra? Ya hace tiempo que los accionistas vieneses se dedicaron a ello. ¿El empleo de su sangre y de sus excrementos? En nuestros días, el primer “plástico” que llega hace valer gustosamente sus *mierdas de artista*. ¿O será la cercanía de la locura, esos mensajes alucinados que nos dirige desde la otra orilla? ¿Pero en qué diferirían de las invenciones fabulosas de un Wölflí, de una Aloïse, de una Jeanne Tripier, de todos los grandes maestros del Arte Bruto? ¿El trabajo sobre la representación y la puesta en abismo, los juegos de espejo y los dobles? Hace ya siglos que la pintura explora esa vía, y hoy es el turno de la fotografía, del vídeo... A menos que la singularidad de su estilo no se deba a uno u otro de estos elementos tomados aisladamente, sino a sus combinaciones, sus entrelazamientos. A esas disposiciones que inventa para permitirles articularse los unos con los otros, encajarse intercambiando sus intensidades, deslizarse de un plano al otro, afrontarse siguiendo esas líneas de fractura que atraviesan todos los planos —y así anudar ese enlace que constituye la unidad desgarradora de la obra.

Él mismo describe con precisión los “tres elementos que constituyen [su] sistema, el acceso al mito, el comportamiento o los elementos utilizados, y el procedimiento” (p. 183). Con el término *procedimiento* designa una disposición primera, la del ritual, las ceremonias íntimas de autoagresión

que combinan según un orden necesario los elementos y los actos de base: el cuchillo, las cuchillas de afeitar, la correa para fustigarse, las incisiones y las quemaduras, las rigurosas prohibiciones alimentarias, la recogida de excrementos... De estos tres operadores, el procedimiento es para él “el gran desconocido”, y ve en él un “recurso constante que, en los peores momentos, tendrá un valor inapreciable”. Por crueles que sean, estos ritos en los que a veces roza la muerte son no obstante lo que le protege de lo peor, un componente esencial de su sistema de defensa contra la locura, de su “continua y vana invención de toda suerte de personajes, de rituales, de fórmulas verbales y paliativos mentales para evitar la invasión” (p. 176). El plano del procedimiento, con los fantasmas que en él pone en acto y las disposiciones primarias de elementos que lo constituyen, encuentra su razón de ser y su sentido en su relación con ese Fondo oscuro que se perfila en segundo término, con la amenaza sin nombre que brama en las profundidades y que llama *proceso esquizofrénico*.

Sólo este plano no bastaría, sin embargo, para salvarlo del peligro que le acecha, ya que estos procedimientos continúan siendo rituales privados, como los practicados por tantos perversos o semipsicóticos, y siempre les faltará esa *citación a testimonio*, esa *exposición* al Otro que sabría rescatar a Nebreda de su aniquilante cara a cara con el espejo. El primer plano apenas llega a hacer obra. Para asegurar plenamente su misión protectora, el procedimiento deberá ser traspuesto a otro plano: pasar de la superficie carnal del cuerpo a la superficie gloriosa, desencarnada, de las fotografías o de las páginas del libro. El ordenamiento primario del ritual, con sus marcas inscritas en la misma carne, vendrá entonces a integrarse como una pieza entre otras en un segundo dispositivo, más complejo, incluyendo los montajes escópicos –sapietes cruces entre el objetivo y el espejo– y el texto de los escritos o de las leyendas; sin olvidar las iluminaciones, el decorado, los efectos de contraste o de encuadre, todo lo que participa en la composición de la foto.

Es solamente en este plano, movilizándolo los artificios del montaje, de la escritura y de la composición, donde interviene la “construcción del mito”. Se trata de una tentativa que procura constituir el doble fotográfico “por utilización de una serie de formas simples y de arquetipos universales”

(p. 183), con el fin de favorecer su identificación con ciertas figuras mayores de la tradición, y ante todo con la del Crucificado. Identificación *construida*, nunca se insistirá demasiado en ello, y que no implica ninguna adhesión a la Iglesia: la obra de David Nebreda testimonia de un “ateísmo” radical –un agotamiento sin retorno de todas las figuras del Padre. Confiando a la herida, a la sangre, a la mierda, una dimensión simbólica o “icónica”, haciendo de ellas otros tantos estigmas de una Pasión, se esfuerza en cumplir una especie de catarsis. Sus numerosas citas de motivos pictóricos salidos de la tradición están al servicio de este proyecto. La inserción de motivos de Coreggio o de Géricault, los fragmentos de un Cristo de las ofensas integrados en una foto (núm. 60), esas posturas inspiradas en iconos bizantinos, esa silueta demacrada estirándose hacia el cielo y que parece salida del universo del Greco, esas alusiones a veces chirriantes a la escala de Jacob (núm. 63, *La escalera del cielo*: se trata de cuchillas de afeitar manchadas de sangre...) o al sacrificio de Abraham (núm. 111): todo ello nos invita, reinsertando su trabajo en una filiación simbólica, a superar nuestro asco y torna posible la transmisión y la acogida, el vuelo del ángel.

Del plano primario de los fantasmas psicóticos y de los rituales, los estigmas de Nebreda se elevan entonces a un segundo plano, el de la obra, donde “lo que es más próximo de sí mismo” se vuelve “lo más universal” (p. 178). En adelante el cuerpo cesa de ser el único soporte posible de la marca, en lugar de lacerar su piel, las huellas de su Pasión vendrán a inscribirse en otra parte, sobre otra superficie, por ejemplo sobre su *Primer certificado* (de internamiento psiquiátrico...) que engancha a las llagas de su pecho (núm. 49), sobre esos paneles y esos espejos maculados de sangre, o en los comentarios y las leyendas que redacta. Por la magia de su arte, las prácticas más crueles y más repugnantes se transfiguran sobre la superficie incorpóral de la obra en acontecimientos puros. Se vuelven, nos dice, solamente “anecdóticas” (p. 185), simples elementos pictóricos insertados entre otros en el agenciamiento de los autorretratos: al color rojizo de *La mano quemada* (núm. 81) responde el matiz más vivo de las cuatro manzanas rojas dispuestas ante ella, pero le hacen eco también, a distancia, el extraño fulgor de la llama que abrasa su mano o el tinte violáceo de sus piernas magulladas, que viene a realzar la blancura de una sábana (núm. 83).

La entera dificultad consiste en preservar el equilibrio precario entre las dos líneas de fuerza de la obra, entre el plano del procedimiento, donde el fantasma viene a grabarse en la misma carne, y el de las construcciones estéticas o “míticas”. Cuando es la preocupación formal de la composición lo que domina (como es el caso a veces en los autorretratos más antiguos, en blanco y negro), la intensidad del fantasma pasa al último término, recae en el Fondo. Nos enfrentamos entonces con bellas, con suntuosas fotos, donde los rasgos sublimes de la locura apenas son visibles. Cuando, al contrario, es la violencia del fantasma la que vence (por ejemplo en la primera serie de autorretratos en color), la exhibición desnuda de la herida o del excremento satura la representación, fulmina al espectador, volviendo imposible la identificación, la catarsis: lo sublime deriva entonces hacia el horror, hacia el límite de lo *Ungeheure*. Oscilación entre la belleza y lo monstruoso que será superada en las últimas series de dibujos y de autorretratos, donde su arte toca lo sublime. Lo que hace la singularidad de su trabajo es entonces el enlace de elementos heterogéneos, el cruce de dos perspectivas divergentes, o más bien de dos planos que se recortan sin confundirse jamás, en una tensión constante entre estos dos planos que se dividen y se afrontan en cada uno de sus retratos. Suprimid uno de los dos, y lo sublime-terrible de Nebreda desaparece inmediatamente, puesto que se fundaba en lo que él mismo llama un “compromiso-límite”, un equilibrio inestable entre lo clínico y lo estético. En cuanto se deshace este compromiso ya no tenemos entre manos más que una experimentación artística o, a la inversa, un síntoma patológico: la facilidad de las galerías de “vanguardia” o el silencio del hospital.

En su *performance See through*, Vito Acconci boxea con su reflejo en un espejo hasta que se rompe; se muerde los brazos e imprime sobre papel la marca de sus mordeduras. Más cerca aún de las prácticas nebredianas, Gina Pane se entalla el bajo vientre y los párpados con una cuchilla; Günther Brus se hace filmar en las calles de Viena, desnudo y ensangrentado; y los autorretratos de Dieter Appelt nos lo muestran colgado por los pies, estrangulado o crucificado. Nebreda conoce a estos artistas, pero los encuentra “frívolos, superficiales”, y “este uso plástico y consciente de sus cuerpos no le interesa”, ya que “los excrementos y la sangre son sustancias

serias, no se prestan al juego” (*Art-Press*, p. 54). Cuando estos elementos y estas prácticas son encarados bajo el solo prisma estético, enteramente disociados del Fondo de locura y de muerte que brama detrás, la potencia del Fondo no alcanza ya a hacer irrupción sobre el plano de la obra, a comunicarle su intensidad salvaje: nos quedamos más acá de lo sublime, en el juego.

Una de las mayores apuestas del trabajo de Nebreda consiste en articular los dos planos disjuntos del fantasma y de la obra, en permitirles cruzarse mediante la construcción de figuras “míticas”, la integración de referencias religiosas y pictóricas en la disposición de las fotos. Este tipo de problema ya no se plantea en las exposiciones del *body art* donde, mediante una suerte de cortocircuito, la puesta en acción de los fantasmas se presenta *inmediatamente* como una “obra”, sin pasar por un diálogo con la historia del arte o un trabajo de composición. De la tradición, nada se salva, y nada es retenido de la loca intensidad del fantasma: el artista se atiene a un juego consciente, a una explotación deliberada de los recursos de la transgresión, de la provocación, de la profanación, que se negocian a un alto precio en el mercado del arte contemporáneo.

Si pasamos a la otra vertiente, el mismo hiato entre los dos planos vuelve a ser encontrado bajo una forma diferente. Porque la locura, nunca se repetirá lo suficiente, es *ausencia de obra*, obra asfixiada, retirada en la garganta, sepultada en las profundidades del cuerpo, incapaz de despegar del plano del fantasma y de los marcajes corporales para transcribirse otra vez en el de los símbolos. Así en el caso de Eugénie: este nombre de heroína sadiana es el de una joven psicótica examinada hacia 1900 por un alumno de Charcot. Ella tampoco soporta los espejos o toda superficie de vidrio capaz de reflejar su imagen, hasta el punto de estrellarlos con su cabeza o sus puños. Cuando intentan impedirselo, se arranca la piel con la uñas. A la cuestión de saber por qué la toma con los vidrios y espejos, responde primero: “es porque me parecía que se me impedía ver a mi padre”; después, ante la insistencia del psiquiatra: “porque entonces pienso que mi sangre no circula. La sangre se encuentra acumulada en la mano, como un absceso, y hay que punzar en ese absceso”. Un día, el médico tiene la idea de marcarle signos sobre el cuerpo con su uña o un estilete, y se da cuenta de que la piel de Eugénie

conserva durante días la marca de las letras que en ella ha inscrito. De este curioso síntoma dan testimonio varias fotografías publicadas en la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*.⁵

No me aventuraré a “interpretar” este caso, cuyo secreto es guardado por los espesos muros del asilo. Constató solamente que el pánico o la rabia que Eugénie experimenta delante del espejo y esa violencia que dirige contra su propio cuerpo no alcanzan a transfigurarse *por ellos mismos* en una obra. Para que la carne sufriente se haga verbo, para que la letra llegue a inscribirse más allá del cuerpo, es necesaria la intervención del Otro, del médico, que desposee enteramente a Eugénie y hará de ella, bajo su estilete o ante el objetivo, un objeto pasivo de la ciencia médica, un *caso*. Por mucho que el *performer* atacara a su reflejo, nunca lo consideraba como una verdadera amenaza: no creía en él verdaderamente, se contentaba con jugar con su imagen. Por el contrario, Eugénie se adhería demasiado a él, no conseguía salir de ese inagotable vaivén entre la amenazante superficie del cristal y la superficie martirizada de la piel. Donde tantos otros han fracasado, ¿cómo llegar a hacer obra, dándonos así un eco de sus voces apagadas? ¿Cómo lograr transfigurar la abyección sin denegarla jamás, sin recubrirla bajo los artificios de la composición? ¿Desmontar las trampas del espejo, sin perder de vista su inquietante potencia, dejando que se profile en segundo plano la sombra inherente del Fondo? ¿Cómo juntar los planos, en el filo de lo sublime, sin perder nada de sus intensidades? “Lo que es necesario/ Por su voluntad/ En silencio/ David Nebreda de Nicolás lo hace”.

Espejos ciegos

¿Cómo atravesar la muerte? ¿Cómo renacer de la propia muerte y testimoniar? ¿Cómo venir al mundo sin nacer de una madre? ¿Cómo llegar a verse sin verse? Estas tres cuestiones no forman quizá más que una sola cuestión para Nebreda, la única cuestión que cuenta —que merece que, por ella, él *arriesgue su piel*. No se define como un “artista”, rechaza ser asimilado a los estetas del *body art*. No agrede su cuerpo con el objetivo de fotografiarse, y no se fotografía, por lo menos en un principio, para ser expuesto, ni

siquiera mostrado a algún otro. Rechaza asimismo ser considerado como un “masoquista”: cuando se hace una incisión, se flagela o se quema, el dolor jamás es buscado por sí mismo, ni *a fortiori* por ese aumento de placer que todo buen masoquista espera obtener. Ese pequeño tráfico, ese cálculo de los placeres que constituye la economía “SM” le es profundamente ajeno. Se trata para él de acceder a un “punto anterior a la experiencia del placer o del dolor” (p. 185): punto del *goce*, si se quiere, cuya búsqueda le aproxima al máximo de su muerte, de la muerte física que le acecha, a causa de las privaciones extremas y de las torturas que se inflige —y, más aún, de esa otra muerte por la que ya ha atravesado, de la que retorna como un aparecido.⁶

Tal es el punto de partida de su trabajo: “vive la experiencia efectiva de su propia muerte” y de su “renacimiento” (p. 174), y sus autorretratos dan testimonio de esta experiencia. Más aún, son parte activa de la misma, participan directamente en su *regeneración*, y hay que ver en ello un componente fundamental de lo que él llama su “proyecto vital”, su “tentativa de autorrecuperación de sí, de autorreconstitución de una imagen y de una situación totalmente perdidas en el tiempo y en el espacio” (p. 177). En ocasiones designa “proceso esquizofrénico” esa parte de sí, esa “degeneración”, esa “invasión” de su pensamiento, que lo ha llevado durante años a un estado de completa postración y de silencio. Una de sus consecuencias era, bastante clásicamente, su incapacidad de reconocerse en un espejo; o, más exactamente, el paso de un sentimiento de extrañeza ante el espejo al de un sentimiento de terrorífico peligro. A un periodo donde, nos decía, “observaba y estudiaba el extranjero que en él aparecía”, le sigue en efecto un grave desmoronamiento: “a partir de entonces, cuando se ha abierto ese agujero en mi cabeza, he decidido no mirar más espejo alguno” (*Art-Press*, p. 51). Parece como si oscilara entre una distancia excesiva, donde su imagen ya no se le asemeja, se le presenta como la de un desconocido, y una excesiva proximidad por la que se le parece tanto que ya no consigue diferenciarse de su reflejo, dejándose invadir, devorar por él.

¿Cómo encontrar la buena distancia, la “ semejanza-límite en materia de representación” (*Art-Press*, p. 49)? ¿Cómo conseguir apropiarse de su imagen sin pasar por el espejo? Por la fotografía. Por la “creación de un doble fotográfico” que, ofreciéndole un sustituto de la imagen prohibida, le sirva

de defensa, de protección contra la trampa del espejo. Sus autorretratos le permitirán *desdoblar el doble*, valerse de un doble contra otro doble, y escapar así al imperio del doble especular –reconstruirse, regenerarse, concebirse a sí mismo, afirmando una vida más poderosa que la locura y la muerte. Fotografiarse para poder *fixar/mirar* su imagen, en todos los sentidos de la palabra [*fixer*]: para llegar a estabilizarla, a ofrecerle un sitio, un “marco”, y para soportar al fin mirarla.⁷ ¿Cuál es pues esa amenaza que se perfila en el espejo, y mediante qué magia conseguirá la fotografía conjurarla?

Uno de sus primeros autorretratos en color se titula *El descubrimiento del verdadero sentido del espejo. Ya no sabe dónde está él y dónde está el otro* (núm. 51) –pero la foto representa su reflejo en el espejo, de manera que nosotros que lo miramos no sabemos aún *dónde está*: ¿detrás del objetivo?, ¿reflejado en el espejo?, ¿sobre la página del libro?, ¿o bien todo eso a la vez? Entre todos esos dobles, ¿cuál es el “verdadero” Nebreda? Son, parece ser, este tipo de cuestiones las que se plantea un niño, cuando en la aurora de su vida se encuentra confrontado al enigma del espejo. ¿Cómo alcanzará a distinguirse de ese otro, de ese rival cuya imagen le fascina? A menos que un “otro doble”, un Otro diferente de su doble especular venga en su ayuda, que un Tercero se interponga entre él y el espejo. Con una mirada, con una palabra o con un gesto, marcaría el rasgo o trazo de una diferencia, le permitiría identificarse desmarcándose de su doble. ¿Es esto, este signo de elección, esta llamada, lo que le habrá faltado en otro tiempo a David Nebreda? ¿Es este defecto del Otro lo que le condena, para no hundirse en su reflejo, a reinscribir constantemente sobre su piel el atisbo de ese trazo que nunca ha tenido lugar?

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* (núm. 139), “Dios agotado destruye la leche de sus hijas” (p. 167). El agotamiento de Dios quiere decir que ya no se manifestará mas que como una fuerza de muerte, una madre feroz buscando aniquilar toda filiación, destruir esa leche que brota de su seno y del de sus hijos. “Dios-la-Madre”, como la llamaba Artaud, o Madre-la-Muerte: tal sería el nombre del espectro que habita el espejo. Porque el espejo es un seno hinchado de leche, pero también unas fauces que devoran al hijo, o más bien

le obligan a devorarse, a ofrecer su cuerpo en sacrificio; y es un cuchillo; ese largo destello de vidrio encurvado del “primer sacrificio” (núm. 111) o esa punta acerada, *La aguja de la madre* (núm. 73), cuya erección asesina lo atraviesa. Eso, Nebreda lo sabe, lo ha sabido desde siempre: “el espejo vencerá y verterá la leche de la madre [...]. ¿No se sabía ya que el espejo de la madre me introduciría su aguja y me daría a comer mi propio cuerpo [...]? Conocíamos todo eso y asumimos el sacrificio necesario para su cumplimiento. Los excrementos, la leche y los ojos.” (p. 163).

La Madre, invocada 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* (núm. 121), del *Nuevo nombre de la madre vergüenza* (núm. 125), del *Zapato de la madre muerta* que ha ocupado el lugar de su propio sexo (núm. 55), del *Regalo de la madre* que es un cuchillo que lleva su nombre (núm. 62), es decir, cada vez, de la imposible *Separación con la madre* (núm. 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” (núm. 150). Ha elegido violarse a sí mismo, y dejarnos ver esta violación.

Lo que le ha faltado: el rasgo o la marca que habría podido, ante el espejo, disociarlo de su doble, permitirle arrancarse a la Madre, poder nacer al fin al mundo. No terminará ya entonces de *cortarse*, de reinscribir en su carne los rasgos de su nacimiento abortado. Esfuerzo baldío: la Madre no le abandonará más. En el autorretrato núm. 59, titulado *El hilo de la madre*, tira de los hilos enganchados a su pecho. Su piel se tensa, pero no se desgarrar. El ombligo no cederá: Nebreda continuará siendo siempre el *hijo* de su madre, atado al *hilo* que lo une a ella y que es el del incesto. Este hilo de la filiación⁸ es el de la semejanza, la proximidad excesiva en la que le aprisiona el espejo. Si la madre es el Doble, si no puede verse a sí mismo sin que no le mire su madre a través de sus propios ojos, la única manera de cortar *el hi(l)jo* consistiría en cegar su mirada, o al menos en evitar verse, ser captado por su imagen. Es por eso, nos dice, que se lacera la piel de la cara: porque *No quiere ver la invasión de su*

cerebro (núm. 79). ¿Pero cómo es posible? ¿Cómo desviarse de esa mirada que le viola y le mata? ¿Cómo cegar un espejo?

Es aquí donde interviene este *doble ciego*, el autorretrato fotográfico. Como lo indica en *Art-Press*, su “construcción” supone que no ve nunca lo que está fotografiando. No le basta tomarse en una foto: hará falta, en esas fotos, llegar a *verse sin verse*, ver su imagen sin ver que ella le ve —mostrar el encegamiento de su mirada. Disimulará entonces su rostro detrás de un tejido, de una mancha de luz (núm. 81), de una suciedad sobre el espejo (núm. 90), se representará los ojos cerrados, vendados, recubiertos de mierda o de ceniza, o bien, más radicalmente, arrancándose los ojos (núm. 113). Para ello pone en marcha diferentes dispositivos técnicos, utiliza especialmente la sobreimpresión o el disparo a distancia y en diferido. Pero tampoco eso es suficiente.

Consideremos la primera serie de autorretratos, en blanco y negro. Todos estos procedimientos están ya en marcha, y la mirada de Nebreda no aparece nunca. La mayoría de las veces, su rostro queda cubierto o fuera de campo y, de su cuerpo, no nos muestra más que fragmentos, una espalda, un cuello, un antebrazo, dedos ensangrentados. Débilmente iluminados, emergen de un fondo oscuro, de manera que apenas se distinguen de ese fondo o de los demás elementos de la foto, su talón se confunde casi con una piedra (núm. 27), o su piedra con los troncos de árbol a los que está atada (núm. 20). Esta serie de fotos pertenece, escribe hoy, “a una personalidad anterior, extranjera y diferente, de la que el autor apenas se acuerda”, y “no las considera dignas de comentario” (p. 173). ¿Por qué razón las rechaza así? Sin duda porque estas fotos esquivan toda confrontación con el doble especular, no llegan a *fijar la mirada*. Este devenir-vegetal, este devenir-mineral de una carne troceada avanzan en el sentido de un proceso esquizofrénico: fracasan en la creación de un verdadero doble fotográfico, capaz de reconstruir su imagen, de recomponer la unidad de su cuerpo.

Al final de este periodo, justo antes de comenzar la primera serie de fotos en color, se encuentra en un estado de gran agotamiento y de angustia, de los que habla en sus notas: “complicación progresiva rituales/ imposibilidad salir/ espanto observación/ obsesión muerte.../ de nuevo pérdida de autodomínio/ no se puede hablar/ ni salir/ ni/ no se piensa más que en eso/ no se puede pensar” (p. 162). Es ahí cuando acontece la maravilla, cuando descubre una técnica permitiéndole *Fotografiarse en el espejo* (o dar al menos

la apariencia de ello). Es entonces solamente, con el último blanco y negro (núm. 43) y el retrato en color realizado inmediatamente después (núm. 47), cuando su cara surge en la foto, percibimos al fin su mirada que nos mira. Desde ese momento, el autor se considera como “recién nacido” y no reconoce su identidad más que a partir de esta época (p. 9).

Dado que se niega por principio a toda manipulación de los negativos después de la toma, para obtener este resultado ha debido utilizar una doble exposición y sobrepasar su propia imagen en la imagen del espejo. Quería evitar totalmente que el objetivo, reflejándose en el espejo, aparezca en la foto. Para ello ha dispuesto una pantalla negra detrás del aparato y ha envuelto éste en un tejido oscuro, habilitando únicamente una apertura para el objetivo: el aparato podía entonces fotografiar el espejo sin ser “tomado” por él. Seguidamente, numerosas fotos utilizarán este dispositivo, presentándonos su rostro de frente, reflejado en un espejo (núm. 51, 68, 75, 125...), o integrándolo en una composición más compleja en la que el reflejo del rostro no es más que uno de los elementos (núm. 65, 72, 90...). Llegará a recurrir a una cuádruple exposición que le hará aparecer al mismo tiempo en tres espejos de tallas diferentes (núm. 80: *La trinidad de los espejos*). No se trata de un simple procedimiento técnico, sino de una *trampa de espejo*, que juega un papel esencial en su regeneración. Le permite en efecto hacer ver el espejo, sin ser “visto” por él, sorprender el Doble, captarlo en la foto sin que él pueda capturar el objetivo que le apunta. Erigir un doble contra el otro, mediante la magia de la *doble exposición*, en un intercambio de papeles que escenifica la derrota del doble especular, comprendido por un doble fotográfico más poderoso, más astuto que él.

Ciertamente –y bien lo sabe–, no se trata más que de un simulacro, un efecto de montaje. Lo que el objetivo capta nunca es su reflejo en el espejo, es la imagen de su cuerpo, proyectada en sobrepresión sobre la imagen vacía del espejo. Poco importa, pues nada es más verdadero que este montaje: “mis fotos, me decía recientemente, me son más parecidas que el espejo, son más verdaderas”. Sin duda no se le “parecen” en el sentido en que su doble especular es semejante a él y se sirve de esta semejanza para invadirlo, absorberlo en su reflejo. Con el doble fotográfico, ya no es cuestión de similitud, de adecuación entre un cuerpo y su imagen, sino de la verdad misma, de la verdad de su “proyecto vital” que se revela en una obra y lo salva de la locura.

Ha elegido entonces –incluso si no es un cálculo deliberado, sino una decisión *conforme al orden...*– hacer valer la foto contra el espejo. En el fondo, nada es más enigmático que esta decisión. Mientras el espejo especular redobla el cuerpo en su presente vivo, le restituye la movilidad de su carne, de su vida, la fotografía, al contrario, es *espectral*: lo petrifica en una instantánea, en la fijeza inmutable de un ya-pasado que le muestra un rostro de muerte. Es, escribía Barthes, el “teatro muerto de la Muerte”, un teatro que “excluye toda purificación, toda *catarsis*”.⁹ No obstante, es de una suerte de *catarsis* de lo que se trata con Nebreda. Ya que el sentido de la oposición entre estos dos rivales se ha invertido completamente: puesto que el espejo se le presenta como una amenaza mortal, ha llegado a esgrimir el *doble muerto* de la foto contra ese doble *que es* la Muerte, hasta el punto de descubrir en sus fotografías el simulacro más vivo y más verídico –la verdad de su vida sepultada. “No son fotos, me decía aún, es una parte real de mí mismo. Estoy vivo en la foto, pero no en mí mismo”.

Si no soportaba mirarse ahí, era a falta de un Tercero que pueda establecer la diferencia, interponerse entre él y su doble. Este Tercero excluido, este Otro prescrito,¹⁰ son creados por el montaje fotográfico: es la mirada del objetivo, es mi propia mirada cuyo punto de vista coincide con el del aparato. Contrariamente al espejo que lo encerraba en el *duelo*, en un cara a cara mortífero con su reflejo, el doble fotográfico apela a un testimonio posible, se expone al espectador o al lector. Le ofrece en fin el rasgo o trazo que le hacía falta, esa marca de la diferencia entre él mismo y su doble que desesperadamente buscaba grabar en su carne. Cada una de sus fotos es un ángel, cada una capta mi mirada y me llama a testimoniar –como si en adelante fuera a mí a quien correspondiera recibir la marca, reinscribirla para hacerla consistir y liberar a David Nebreda de su larga reclusión.

Parábola

Aunque con preferencia recurre a la doble exposición, éste no es el único procedimiento que utiliza. Por ejemplo suele deslizar el eje del espejo en relación al ángulo de visión del objetivo, volviéndolo ligeramente de

lado (núm. 97). Su rostro nos aparece entonces de perfil, sin dejar de ser reflejado frontalmente por el espejo, lo que le permite hacer frente a su doble, afrontarlo bajo la mirada del objetivo, asignado así a la posición de Tercero. Es igualmente posible disponer dos espejos cara a cara –“en abismo”– e instalarse entre ellos, situando el objetivo, ligeramente desplazado, detrás de uno de ellos (núm. 126). La parte de atrás del espejo, su superficie ciega, obtura en parte el campo, pero deja entrever el cuerpo atado y estirado, los brazos en cruz, reflejándose en el otro espejo. Ha dado por título a esta foto *La madre basílica. Ejercicio de disciplina entre dos espejos* –pero más que el cuerpo de Nebreda es el espejo mismo lo que se trata de “disciplinar”, mediante este dispositivo que anula o limita la multiplicación de los dobles, evita los desdoblamientos al infinito que debería haber comportado la puesta en abismo. Victoria, aquí también, de la foto sobre el doble especular, sobre la potencia soberana –a la vez real y sagrada– de la “Madre basílica” que reina sobre el espejo.

Dispositivos variados que obedecen a una misma intención: se trata en cada caso de *Tomar la medida del espejo* (núm. 108), de medirse con él, de circunscribirlo para mejor neutralizarlo. Importa sobre todo que el doble especular aparezca en la foto, se deje “atrapar” por el doble fotográfico, que no aparece en *cuanto tal* en el espejo. He ahí por qué el objetivo –cuyo punto de vista es el del Otro, el del Tercero– debe necesariamente quedar fuera de campo (o ser disimulado por un escondite). Si no, si se presentara en el espejo que está fotografiando, se arriesgaría a ser capturado por él: la relación de fuerzas entre los dobles se invertiría, el Tercero se dejaría devorar por la Madre y recaeríamos en un duelo sin fin.

No dejar nunca aparecer el objetivo en la foto: ése es el imperativo fundamental. Salvo una excepción, sus fotos obedecen igualmente a un segundo imperativo, la exigencia de no mostrar nunca a nadie que no sea David Nebreda –de no representar nunca al Otro. Ahora bien, este mandamiento se encuentra, una sola vez, transgredido: en esa tan sorprendente foto (núm. 91) donde, por primera y última vez, su madre aparece (¿pero esa que él llama “la madre” participa del Otro? ¿o será su más radical negación? Dejemos por el momento la cuestión en suspenso). Esta fotografía no desafía solamente la segunda prohibición, sino igualmente la primera: porque ella está fotografiando a su hijo y el objetivo del aparato es bien visible, delante

de su rostro. Nos encontramos ante la foto más arriesgada del libro, la que infringe los principios esenciales del Orden.

O, más exactamente, que *parece* infringirlos. A primera vista, la madre se contenta con fotografiar el espejo en que se refleja su imagen, mientras Nebreda se mantiene aparte, al lado del espejo, escapando a su toma. Sin embargo, como figura en la foto, podríamos creer que su madre ha llegado a pesar de todo a atraparlo; que ha conseguido, adueñándose del objetivo, volver su única arma contra él. De ahí en adelante, la soberana de los espejos extendería también su dominio sobre el doble fotográfico y ya nada podría resistírsele. Violando así la Ley, es el cuerpo del hijo lo que se apresta a invadir, a devorar...

Pero no es más que una ilusión, un simulacro de incesto, como lo revela la leyenda de la foto: *Parábola de la madre y del hijo. La madre simula la realización de un retrato del hijo y el hijo hace su autorretrato a las tres madres*. Así, el hijo cumple en verdad lo que la madre no hace sino simular: mientras ella se esfuerza en vano por apresarla en la foto, es él quien logra captar su propia imagen y la de su madre. Para llegar a tal resultado ha concebido un dispositivo bastante complicado. Tal y como me ha explicado, ha instalado a su madre detrás del aparato, *como si* ella misma tomara la foto, mientras que era él quien iba a dispararla a distancia, en diferido. Aparentemente victoriosa, la madre se encuentra de hecho doblemente cautiva: prisionera a la vez del espejo donde se refleja y de la foto que el hijo ha tomado de ella. Hela ahí vencida en su propio terreno, el de los dobles y los simulacros, por un redoblamiento de simulación que parece ser, para Nebreda, la sola vía de acceso posible a la verdad de la obra.

Más astuto que la Madre, el hijo llega a fijar su mirada de Medusa y la leyenda toma nota de su victoria evocando un autorretrato de *Las tres madres*. Se trata sin duda de la madre “real” y de las dos enormes moscas que ha dispuesto en primer plano. Él, que era el desecho del goce de su madre, ahora precipita a su madre al rango de desecho, la encierra en la imagen, enviscada en su reflejo como esas moscas muertas pegadas al tejido... Era en vano que su madre se esforzara en transgredir la prohibición: el sutil montaje de esta foto se empeña de hecho en proteger el cuerpo del hijo, en sustraerlo de su imperio, restableciendo mediante una metáfora la autoridad de la Ley. Su leyenda nos invita en todo caso a reconocer aquí una *parábo-*

la de toda su obra –y sabemos que este término no designa solamente una alegoría evangélica, sino también esa curva abierta al infinito que gravita alrededor de un centro sin nunca cruzarlo.

Separación

En el retrato núm. 112 está de pie, desnudo, adosado al muro de su habitación. A sus pies, un pequeño espejo, vuelto hacia el techo. El índice delante de la boca (como para pedirnos silencio), alzado sobre la punta de sus pies (se diría que intenta ver más alto o más lejos), levanta una sábana blanca que cuelga a lo largo del muro. Guarda los ojos cerrados, como si temiera ver lo que se apresta a desvelar. Bajo la sábana, una bombilla iluminada.

La foto se titula *La separación con la madre*, y nada nos impide entenderlo con simplicidad, sin la menor metáfora: nos mostraría el mamparo que separa a Nebreda de su madre. Tras el muro de la habitación, la madre reposa. Hay que guardar silencio, sobre todo no despertarla. ¿Quién sabe lo que podría pasar si se despertara antes de tiempo? ¿Si la separación protectora se fisurara, si llegara a hundirse? Otras fotos dan testimonio de ese desastre: así la núm. 110 (*Ahora sabe que apuñala*) donde, frente al mismo obstáculo, hunde un cuchillo en un pedazo de pan sujetado al muro. O la núm. 131 (*El ángel de la violación*) donde uno de sus dedos penetra un agujero del tabique, mientras hilos de sangre corren por sus piernas. Cada vez, la violación del Otro evoca –de manera invertida, como en espejo– su propia violación *por* el Otro, el horror de la “invasión”.

Aquí, sin embargo, todo parece en calma: ni sangre ni herida, la separación no se halla comprometida. La doble pantalla de la sábana y del tabique le protege aún del desvelamiento fulminador de la Cosa. O debería protegerlo –ya que hay que levantar el velo, hacernos compartir su visión de lo invisible, fijar en fin la Cosa sobre la película, en la disposición de la foto. ¿Sabremos apreciar en su justa medida la audacia sublime de este gesto en el que, elevando un faldón del vestido (¿o del sudario?), se apresta a revelarnos el terrorífico secreto? Nada es más sublime, decía Kant, que “esta inscripción del templo de Isis (la Madre Naturaleza): “Soy todo lo que

es, ha sido y será, y ningún mortal ha levantado mi velo”...”. En silencio, según su voluntad, D.N.N. lo hace. Y deberá expiar por ello.

¿Qué hay bajo ese velo que recubre el ídolo? Un espejo, sugería Novalis, donde cada uno de nosotros, fascinado, contempla su propia imagen. Nebreda podría aceptar con agrado esta versión del mito, y sabemos que sus fotos se esfuerzan por desenmascarar el espejo, hacer caer en su propia trampa a quien reina a través de los reflejos. Pero, aquí, no es eso lo que el velo escondía. El ojo ciego del espejo yace ante él como un trofeo a los pies de su vencedor y lo que descubrimos detrás de la pantalla es otro velo, otra pantalla: esa pared sin fisuras, recinto virgen que nadie puede penetrar. Desvelando este autorretrato vela de nuevo y así no desvela nada —nada más que el puro gesto de desvelar, el *revelador* de la fotografía o la verdad de la obra: toda la sublimidad de la *aletheia*. Su destello cegador, el fulgurante esplendor de lo Verdadero, pero reducidos a su risible metáfora, esa pequeña bombilla que cuelga bajo la sábana.

Lo que nos muestra bajo el velo es el velar en tanto tal, esa función de pantalla o de separación que aseguran en sus otras fotos la incisión sangrante, el trazo de la suciedad, la mácula que ciega la mirada —y que figura sin duda aquí esta mancha clara sobre el muro de la habitación, el resplandor de la pequeña bombilla. Como el espejo maculado, como la foto misma y el papel *glacé* del libro, el tabique y su explosión de luz despliegan una segunda piel, una superficie de protección que llega por un tiempo a mantener a distancia a la Cosa. Dando a ver esta superficie, mostrando lo que, en el desvelamiento, ha de guardar la reserva del secreto, la foto hace posible *la separación con la madre*: permite a Nebreda —por decirlo en latín— *se parere*: engendrarse a sí mismo engendrando a sus ángeles o sus “hijas”, sus dobles fotográficos.

Semejante audacia se paga. No se levantan impunemente los velos de Yocasta, y las pantallas protectoras de la foto, de la metáfora o del humor apenas bastarán para protegerse [*se parere*]¹¹ de la amenaza. Testimonia igualmente de ello la foto siguiente (núm. 113: *Él se ciega*) que nos lo presenta prosternado sobre el suelo en la postura del “primer sacrificio”, endeble silueta blanca acurrucada sobre un fondo de tinieblas, arrancándose los ojos.

La derrota de David

¿Cómo mostrar un proceso esquizofrénico? ¿Si la literatura, en su vertiente sublime, consigue a veces escribirlo, cómo podría llegar a ello la fotografía? ¿Cómo podría restituir el movimiento, la dinámica de la “degeneración” en la que toda identidad estable se disuelve?

Según Nebreda, la construcción serial de su libro debía permitir “describir el desarrollo ordenado y cronológico” del proceso. Sin embargo, este procedimiento ha debido decepcionarlo, puesto que ha decidido, en su última exposición, privilegiar una construcción aparentemente más estática y más próxima de la pintura, bajo forma de polípticos. Sin duda porque una serie de fotos no nos presenta nunca nada más que un simulacro de proceso: en lugar de movimiento, una sucesión discontinua de instantáneas. Pero el mismo problema se plantearía si hubiera elegido afrontar de otro modo el espejo, mediante un recurso al vídeo o al cine. Restituyendo la apariencia exterior del movimiento, la de un flujo temporal continuo, se fracasaría igualmente en mostrar lo que está en juego en el proceso, la captura por el doble y la “invasión del cerebro”, el vértigo peligroso, la prueba de la muerte y del renacimiento, la dinámica entera de los fantasmas y de los afectos que es la carne de la locura.

Porque la foto o el cine nunca nos muestran la vida de la carne, sino únicamente los estados del cuerpo que la expresa; jamás el afecto, solamente sus efectos externos, las mímicas, las posturas, los “ambientes” que son sus índices: lo que, de la vida, se manifiesta “afuera” perdiéndose, se traiciona exponiéndose. Dificultad mayor a la cual Nebreda se ha confrontado, y sus leyendas o sus comentarios testimonian irónicamente sobre una conciencia aguda de los límites de la representación fotográfica: así en la núm. 67 (*Intenta representar la desaparición, pero no logra más que hacer desaparecer su cabeza*); o ese *Autorretrato abriendo y cerrando los ojos* (núm. 82), que “trata con ello de representar el miedo”. Sin olvidar el autorretrato con la mano inflamada (núm. 115), en el que se cree obligado a precisar que “es el dolor lo que hace que abra la boca”.

En efecto, “el fuego es muy doloroso y la fotografía demanda dos segundos de exposición, lo que no basta”. ¿Y cómo iban a bastarle dos

segundos para sufrir este holocausto? ¿Cómo iba a bastar su exposición fotográfica para que su locura nos alcance y nos quemé?

Parece que los recursos de la foto –su instantaneidad, su fijeza mortuoria, su mostrar algo ya pasado, todo lo que le permite desmontar las trampas del espejo– instauran al mismo tiempo sus límites. Habrá que apelar a otro arte, más “abstracto”, más desapegado de la representación de las figuras mundanas, más apto a inscribir en el trazado de sus figuras el movimiento de su desfiguración, un arte capaz de representar lo irrepresentable. Necesitará recurrir a la pintura. Ciertamente, una dimensión pictórica se encontraba ya presente en sus fotografías; pero es en sus dibujos donde viene al primer plano. Se trata de una alternativa a la foto –“mis dibujos, me decía, son fotos imposibles”– y sabemos que no puede realizarlos al mismo tiempo que ellas y que los realiza “en un estado de tranquilidad característica” (p.180), como si el dibujo pudiera darle esa paz del alma que no encuentra en la fotografía.

“Si no me quedara más que tierra, decía Picasso, pintaría con la tierra. Y si no tuviera ya ni tierra, pintaría con la mierda”. Utilizando su propia sangre como único material de sus dibujos, o su sangre mezclada con su mierda y su orina para los mensajes que acompañan sus fotos, Nebreda obedece fielmente a este mandato: pintar *con lo que resta*, cuando el mundo y la tierra misma se retiran. Hacer aflorar su vida a la superficie de la obra, transfigurar en obra estos desechos de su cuerpo, este resto inmundo *que él es*. Leed, esta es mi mierda. Ved, esta es mi sangre.

Consideremos la serie de dibujos publicados al final del libro (núm. 148 a 155). Observamos de inmediato, en los dos primeros, la precisión tan clásica del trazo, la limpidez de los contornos del cuerpo, apenas perturbada en el segundo por dos manchas difusas sobre el pie y la cara, y la alegoría bastante académica evocada por la leyenda (*El tiempo observa a la tierra*). Todo bascula a partir del tercero: mientras que las formas se estiran, que los rasgos del rostro se nublan y comienzan a desdoblarse, una serie de grietas surgen y resplandecen en el centro de la cabeza. Con el dibujo siguiente (núm. 151), asistimos a un verdadero estallido de la imagen donde los personajes, reflexionados en espejo, se desdoblán en una ligazón inexplicable de figuras angélicas o demoníacas. La leyenda evoca *La derrota de David*, su derrota ante el Goliat de la locura, el desastre de una existencia

derrotada “por los cuatro gigantes, por los cuatro espejos, por las cuatro caras nuevas que salen de cada una de las que mata”. En lugar del Tercero que decae –de la “trinidad castrada”– reina sin rival el Cuatro, el doble del doble multiplicándose abismalmente, en un laberinto de simulacros donde toda diferencia se derrumba, donde “viola a la madre y se viola a sí mismo”, “no se reconoce ya a sí mismo” y se vuelve él mismo espejo... Lo que el dibujo logra mostrarnos aquí es precisamente lo que el dispositivo fotográfico trataba (¿en vano?) de conjurar, el terrorífico triunfo del espejo.

A pesar de su sobrecarga, de su confusión, el dibujo nos permite sin embargo reconocer los rasgos de los personajes. No ocurre ya lo mismo con los que le siguen. En el núm. 154, innumerables siluetas apenas esbozadas se desdobl原因 aún, proliferan sin fin, intentan agregarse para componer los rasgos inciertos de un rostro acribillado de agujeros. Último esbozo que igualmente parece destinado al fracaso: con el último dibujo (y ya el núm. 152), manchas y chirlos invaden la página y todas las formas se hunden en un caos ensangrentado. “Explosión o disolución de dos cabezas. La degeneración y la tensión son insoportables y las dos cabezas explotan o se diluyen”: el proceso esquizofrénico acaba aquí en una total desintegración.

Se trata sin embargo de un dibujo realizado *fuera de tiempo*, tras haber reencontrado la paz del alma que le da la pintura y para guardar el recuerdo de un desastre pasado. Poniendo en imágenes con tanto rigor la proximidad de la locura, Nebreda nos prueba que ya la ha atravesado, sin hundirse enteramente. ¿Es la razón por la que ha insertado, al final de esta serie, un retrato de una precisión cuasi fotográfica cuya factura rompe con la debacle de las formas que arrastra a los demás dibujos? De una estación en el infierno subsiste ese desgarrador autorretrato titulado *Recuerdo del hospital* (núm. 153): descubrimos en él ese rostro descarnado, emergiendo gris de un fondo blanco, el cráneo aquejado por una fisura, que nos fija con sus ojos desencajados.

Estéril y padre de estériles

Hemos visto que la primera serie de autorretratos en color “en el espejo” testimonia sobre una victoria decisiva sobre el Doble. El primero de esta

serie, el núm. 47, no lleva ningún título, pero una inscripción aparece en la superficie del espejo, justo encima de la cabeza de Nebreda: *ESTÉRIL*. Como si le hiciera falta, en el mismo instante en que despunta su renacimiento, hacer la confesión de una extraña “esterilidad”. Más tarde evocará en ocasiones “los cuatro sueños del estéril” (núm. 116) o titulará un dibujo “Autorretrato como trinidad castrada – Estéril y padre de estériles” (núm. 154). ¿A través de qué paradoja debe afirmar su esterilidad para poder engendrar? ¿Y quiénes son esos estériles de los que sería el “padre”? Como Artaud en sus últimos escritos, a menudo hace alusión a sus “hijas” –término enigmático que designa, me dijo, esas cuchillas de afeitar y las heridas sangrantes que ellas le infligen. Pertenecen entonces al plano del procedimiento, al orden de la Madre, del incesto, de la filiación imposible. Pero me parece que las “hijas” de Nebreda podrían ser también sus dobles fotográficos –o, más exactamente, el proceso de engendramiento que le hace pasar de un plano al otro, de la herida a la obra, del espejo a la foto (me gustaría interpretar en este sentido el admirable autorretrato en el espejo –núm. 97– titulado *Mi hija*).

La foto núm. 107 nos lo muestra tumbado de espaldas, desnudo sobre fondo negro, con un hilo blanco saliendo de su boca. Sus manos se aproximan al rostro: ¿es solamente un gesto de dolor o se apresta a cortar el hilo? Se titula *El que nace estéril. El que para nacer se esteriliza*. Puede verse en ello una alusión a una palabra del Cristo, distinguiendo “de los eunucos que han nacido así del seno de su madre” aquéllos que “se han hecho eunucos a sí mismos con la vista puesta en el Reino de los Cielos”.¹² ¿A qué reino aspira Nebreda, para que deba esterilizarse? El que ha *nacido estéril*, castrado y devorado por el abrazo de la Madre, ¿no debe hacerse él mismo eunuco para volverse *padre de estériles*, padre e hijo de su obra?

Sabemos que el *hilo* es también el *hijo*,¹³ el lazo de filiación que lo une a la madre. Imposible para él renacer “hijo de sus obras y no de una madre”, mientras no haya desgarrado ese cordón que le estrangula. La única manera posible de escapar a la rueda infernal de la filiación y de la generación consiste efectivamente en esterilizarse, en romper con el *hi(l)jo de la Madre*, en extirparlo de sí. Cortar su piel, incisionar su sexo, simular arrancarse los ojos: rituales que dramatizan desesperadamente su nacimiento abortado,

la imposible ruptura del ombligo. Fracasos. ¿La regeneración, el nuevo nacimiento deseado no pertenece, todavía y siempre, al orden maldito de la generación, es decir a la Madre?

Soñando con darse a luz a sí mismo, quizá no hace sino imitar a su madre, identificarse con ella, unirse con ella en una incestuosa violación. ¿Cómo evitar violar a la Madre, ser violado, ser invadido, traspasado por ella? ¿Cómo evitar ser su propia madre?

En el universo de Nebreda, donde “Dios agotado destruye la leche de sus hijas”, donde parece imposible identificarse con el Padre, responder a su llamada, la esterilidad se le aparece como la única vía posible para la paternidad. Necesita hacerse eunuco para poder engendrar a sus hijas y engendrarse a sí mismo a través de su obra. Paradoja insostenible, ya que la esterilidad buscada significa asimismo el silencio, la interrupción de su trabajo, la locura como ausencia de obra. No ha cesado de afirmarlo: “su verdadero castigo” no es el dolor, el aislamiento, ni siquiera el riesgo de muerte, sino la certidumbre de que su “proyecto vital” es *imposible*, que se “dirigirá inexorablemente [...] hacia su inevitable autoanulación en tanto que proyecto” (p.186). Sus más sobrecogedoras, sus más sublimes fotos son otros tantos testigos de lo imposible, la lancinante crónica de un desastre anunciado.

Así, la foto núm. 121, titulada *La ceniza de la madre, el agujero de la madre y la cruz del hijo*, nos muestra en primer plano, visto de cara, su pene ceñido por dos finas barras de metal. En el centro de la foto, un ojo extraño nos fija, el orificio del prepucio, atravesado por dos agujas perpendiculares. Sexo supliciado sobre la Cruz de los dolores; sexo “esterilizado”, feminizado o más bien neutralizado por ese simulacro de castración, agarrotado por ese dispositivo que aprisiona la verga en su funda, impide la erección y la eyaculación –como si se necesitara inscribir en la propia carne la prohibición del incesto, erigir frente a la madre ese signo de conjuración, escuálida barrera ante el horror: la cruz del hijo.

A decir verdad, no es tanto el dispositivo lo que retiene mi atención –¿qué hay de más corriente en la imaginería SM que esos sexos ceñidos y atravesados?...– sino la foto y el texto que lo acompaña. Cuando interrogo a Nebreda, me responde que inicialmente debía llevar otro título –*¿Es verdaderamente usted mi padre?*– pero que ha preferido modificarlo (¿por qué?,

¿la simple mención del “padre” le parecía insostenible?, ¿a quién invocaba ese Padre que se retira y desaparece?) Lo que está en juego es en efecto la cuestión de la filiación, del reconocimiento simbólico que implica, como lo confirma la leyenda insertada en la foto. Una de las barras que ciñe el pene lleva efectivamente este texto: “Estúpido, mudo y estéril” – “Estúpido estéril, ¿cómo te reconoceremos?” ¿Quién lo interpela? ¿Su madre? ¿Él mismo? ¿O quizá sus hijas, sus obras aún venideras que su esterilidad impide nacer? ¿Cómo logrará engendrarlas, parirlas, si la apertura de su sexo permanece para siempre desahuciada? ¿Y cómo podría reconocerse a sí mismo, es decir, distinguirse de su doble, del reflejo especular de su madre?

Interrogaciones relanzadas por el título, tan enigmático, de esta foto. Es inútil buscar la *cruz del hijo* –pero el *agujero de la madre*, ¿dónde se esconde? ¿Será el orificio de su pene, en el mismo centro de la imagen, sumiso a esta castración simulada que lo transmuta en sexo femenino? ¿Cómo *reconocerlo* entonces, cómo demarcarlo de su madre? ¿A menos que el Agujero no sea visible sobre la foto, que todo este dispositivo tenga como única función guardarlo a distancia, fuera de campo, proteger su sexo, su cuerpo, su obra, de ese Agujero devorador? En cuanto a la *ceniza de su madre*, no la percibimos sobre la foto. La clave del enigma vendrá de su comentario. Nos cuenta que tras haberlo atravesado con agujas y fotografiado, ha experimentado el deseo compulsivo de dar fuego a su sexo, y “fue entonces cuando hubo que interrumpir de nuevo toda actividad fotográfica [...] para evitar un vértigo ya conocido y que se sabía peligroso” (p.187).

El rito de conjuración ha fracasado entonces: a pesar del cruel dispositivo supuestamente protector –y *a causa* de este dispositivo que lo “esteriliza”– se ha dejado engullir de nuevo por el Agujero. ¿Pero por qué le era necesario quemarse? ¿Para terminar con un holocausto este sacrificio de su sexo, de su imposible paternidad? ¿Porque las agujas no bastaban y la cruz del hijo no había logrado alejar la espantosa amenaza? Este vértigo de fuego, ¿no es la madre misma, el goce de la madre que lo abrasa, lo consume, lo reduce a cenizas? Eso también, lo sabía, nos lo había anunciado: que “la madre le revela a sí mismo por el fuego una vez más. [...] Todo está en orden./ No puede hablar. No puede hacer nada. Eso está otra vez muerto. Señal disolución/ Una vez más el fuego/ Enemigo disolución/ Una vez más el fuego” (p. 167).

Sacrificios

“Medita sobre la función del espejo, [...] sobre la extracción de la bestia, sobre el arquetipo del sacrificio y su circularidad, sobre los signos de la regeneración deseada y sobre su propio desdoblamiento en todos sus papeles, porque el sacrificio es un acto de vida que vuelve superfluo el espejo”. Este texto se inserta en uno de los dibujos hechos con su sangre (núm. 132), una sangre que es también el “tributo” del sacrificio. Inscrita o no en letras de sangre, la meditación es en sí misma un acto sacrificial. Meditar sobre el sacrificio, intentar representar un sacrificio es ya tomar parte en él, es ya sacrificar(se). La obra de Nebreda se pliega totalmente a esta “circularidad”: todas sus fotos llevan la marca de los rituales de autoagresión, todas ponen en escena un sacrificio. Son otros tantos “regalos para la tierra-madre”, otras tantas ofrendas sacrificiales. Testimonian sobre ese “acto de vida” que le permitiría escapar a la trampa del espejo.

Lo que el espejo debería haberle asegurado –si hubiera habido alguien, cualquier Otro que no sea la madre, para animar al niño David delante del espejo– es un acceso a la forma total de su cuerpo. Habría terminado por domar a ese Extranjero que surge en la imagen, se hubiera reconocido en él, identificado con él superando su alteridad. Esta vía común le ha sido vedada. Otro camino se le ofrecía entonces, el del sacrificio. ¿Pero cómo podría el sacrificio “volver superfluo el espejo”? Lo esencial en un sacrificio no es tanto la ejecución de la víctima como la suerte reservada a su cuerpo. Cuando el cuchillo del sacrificador trocea la carne, la divide dejando de lado una parte dedicada a los dioses o a Dios, que la mayoría de las veces será consumida en holocausto. La cocina del sacrificio se esfuerza de este modo en circunscribir el resto heterogéneo del cuerpo –su *restante*– y, con el gesto mismo que lo subtrae, lo purifica de su mancha. Mediante esta catarsis, la peor abyección, la del desecho corporal, la del cadáver, se transfigura en un resto sagrado.¹⁴ Las prácticas sacrificiales que Nebreda ejerce sobre su cuerpo no tienen otra función: extrayendo el resto impuro, expulsándolo afuera, le permiten regenerarse, acceder a la forma total de su cuerpo sin pasar por los sortilegios del espejo. Es esta “extracción” del resto malo, esta substracción, esta catarsis lo que evoca ilustrando irónicamente *El sueño de las mutilaciones higiénicas*

(núm. 134), ofreciendo su mano en holocausto (núm. 81, 115), o haciendo de su cuerpo un ofertorio para la elevación de la hostia (núm. 136: “pan con su sangre para los vivientes y para los muertos”).

Sin embargo, esta experiencia soberana está abocada al *impasse*. La primera serie de los autorretratos en color había debido ser bruscamente interrumpida en 1990 en razón, nos dijo, “de una situación psíquica insostenible: un derrumbamiento mental que ha durado siete años”. Me parece que este hundimiento se anuncia ya en las últimas fotos de la serie, que coincide con un desfallecimiento del sistema sacrificial. La ley del sacrificio se enuncia en la urgencia, como la exigencia imperiosa de un siempre-más, de una sobrepuja constante en la autoagresión y la automutilación: “queda poco tiempo y el cordero me pide cada vez más sangre” (núm. 52). En cierto momento, aprehendido como el fin de un “ciclo”, esta exigencia crece aún, pero la maquinaria del sacrificio parece girar en falso. La sangre corre ahora en vano, en vano se crucifica la carne, ninguna resurrección tendrá lugar en este irrisorio Golgotha: “Todo se ha cumplido/ Pero el sacrificio no se cumple” (núm. 98). En la última foto de la serie (núm. 101), tomará nota de este fracaso: “Hoy martes 9 de octubre de 1990/ Él hace todo lo necesario/ Por su voluntad/ En silencio/ Pero no es suficiente”. Permanecerá encerrado en el asilo durante largos años.

Parece como si esta sobrepuja y este desfallecimiento del sacrificio debían repetirse de un ciclo a otro. Hemos visto que la segunda serie se interrumpe de manera todavía más brutal en 1997, cuando la ofrenda del pene crucificado se termina con un paso al acto en el que intenta dar fuego a su sexo y a su cabeza. Me parece que la misma lógica implacable opera en la serie, ya evocada, de los dibujos con sangre. Al estilo clásico de los primeros dibujos le seguían, lo recordamos, una deformación creciente, un incesante desdoblamiento de los personajes, acabándose con una “explosión”, una disolución de todas las figuras en un caos estriado de sangre. Examinando de nuevo los dos primeros dibujos de la serie (núm. 148-149), descubro que los personajes esgrimen el principal instrumento del sacrificio, el cuchillo. La leyenda del segundo menciona por otra parte una “extracción de las semillas” que han de “poblar el cielo y la tierra e impedir la degeneración”. Sueño de una filiación feliz, de un sacrificio

exitoso donde la catarsis del restante vendría a fecundar el cuerpo, trabajar en un nuevo nacimiento...

La utopía se torna en pesadilla desde el tercer dibujo: se diría que un puño se cierra alrededor de un cuello, que un rostro deformado hace muecas de dolor. Desde el cuchillo plantado en una garganta a esa hostia semi-devorada, sin olvidar la leyenda evocando “la sensación de sed que producen las grandes hemorragias”, numerosos indicios hacen alusión a un ritual interrumpido, un sacrificio inacabado. En el dibujo siguiente, un niño se esfuerza en estrangular a un personaje con cabeza de muerto, cuya sarcástica cara se desmultiplica; y este crimen imposible se repite, desdoblado por los espejos en que se refleja en segundo plano. He aquí *La derrota de David*, vencido por “las cuatro caras nuevas que salen de cada una de las que mata”: como si el ritual se acelerara, no llegara nunca a detenerse con una última víctima; como si, semejante a la cabeza de la hidra, cada víctima ejecutada generara una nueva amenaza, nuevas víctimas a inmolar. Derrota que se agrava en los últimos dibujos, donde los dobles proliferan, donde todas las formas se dislocan. De dibujo en dibujo, una mancha de sangre, apenas visible al principio y rechazada hacia los márgenes, se desplaza poco a poco hacia el centro, se extiende, se divide, llegando a rayar rabiosamente toda la página. Asistimos seguramente a una figuración de la “gran hemorragia”, de esa sed de los dioses que exigen siempre más sangre: índice de una catarsis imposible, de una impotencia para expulsar o purificar el restante del sacrificio.

Había creído reconocer en estos dibujos una puesta en escena del proceso esquizofrénico. Descubro en ellos ahora una tentativa por figurar una crisis sacrificial. Estas distintas aproximaciones no se contradicen: podría ser que los rituales sacrificiales de Nebreda constituyan una línea de defensa contra la locura o, a la inversa, que sus derrumbamientos sucesivos, el avance de la psicosis, coincidan cada vez más con un desfallecimiento del ritual. Pero ya no se ve muy bien cómo podría el sacrificio “volver superfluo el espejo”. Sus dibujos nos muestran al contrario la infernal lógica del espejo que reaparece en el seno del sacrificio haciéndolo fracasar, precipitándolo en esa derrota donde “viola a la madre y se viola a sí mismo”, mientras que “los espejos se multiplican” y él mismo se vuelve espejo (núm. 154).

Por sus prácticas de automutilación, se esfuerza en marcar una distancia, en evitar esa confusión pánica con su doble. Es esta separación lo que se derrumba durante la crisis sacrificial, cuando el ritual enloquece y ya no llega a fijar el restante. Desde ese momento, todas las diferencias se anulan y, en último término, se vuelve imposible distinguir al asesino de la víctima, el sacrificio de sí del crimen del Otro (o de la violación de la madre). ¿No es eso lo que busca ilustrar *La representación del primer sacrificio?* (núm. 111). Prosternado, desnudo, con la cara hacia el suelo y las manos detrás de la espalda, en una postura que recuerda a la de Isaac en ciertas figuraciones del sacrificio de Abraham, esgrime no obstante el largo cuchillo incurvado del sacrificador, como si la “circularidad” del sacrificio le permitiera desdoblarse y representar todos los papeles: “Soy el siniestro espejo/ Donde la furia se contempla./ Soy la herida y el cuchillo/ [...] Soy los miembros y la rueda,/ Y la víctima y el verdugo”.¹⁵

La última palabra debería ser concedida a la que preside el juego de los espejos y de los dobles, la que reclama el tributo de la sangre –a la Madre. Se encuentra, entre los escritos de Nebreda, las *Cartas de la madre*, más retorcidas aún que la carta al padre de Kafka. Semejan traicionar el terrorífico secreto, revelarnos al fin el nombre de aquella que ordena el sacrificio. En estas cartas, la voz de la madre parece en efecto identificarse con la ley de sangre y de muerte: “Ya es hora de que te cortes otra vez el pecho [...] Tu sangre es necesaria [...] David, queda poco tiempo y el cordero necesita tu sangre. Sigue el orden” (p. 168-169).

La Madre sería aquella que enuncia la orden, esa misma orden sacrificial que en principio tenía vocación de desmarcarlo de su doble, de separarlo de su madre... Pero estas cartas son apócrifas, redactadas, según precisa, “imitando escrupulosamente la escritura” materna y es él mismo quien parodia el imperativo sacrificial, quien simula la Madre simulando la orden. Lógica del redoblamiento o del doble simulacro que habíamos reparado ya en sus fotos: nos acordamos de la *Parábola de la madre y del hijo*, donde fotografiaba sin que ella lo supiera a su madre haciendo como que le fotografía fotografiándose a ella misma en un espejo... Doble contra doble: es así como la verdad de la obra vence a los simulacros del espejo.

Nunca olvidar

“Escribir, decía Kafka, es salir de un salto fuera de la fila de los asesinos”. Ahí es adonde le conducen los autorretratos y los dibujos de David Nebreda, a ese salto donde la experiencia de los límites se confronta de repente a su dimensión ética. Dudo en escribir esta palabra, ajada hoy en día por tantos necios moralistas, pero se trata en efecto de una decisión ética –lo que designa, admirablemente, como “un arco breve de grito en el que debemos decidirnos si nuestra elección es la de nuestra propia muerte o la de la muerte del otro”.

Entre el sacrificio de sí y el crimen, habrá entonces elegido. Tenía que asumir hasta el fin –hasta el ardiente vértigo, hasta la indecencia...– la condición del Sacrificado, incrustar en su carne los estigmas del Cordero. Cargar con todo el dolor de España y del mundo, de todos los tormentos de un siglo de ceniza, testimoniar por tantas hogueras y holocaustos, por la tortura y el garrote, por la innumerable masa de muertos-vivientes cuya faz descarnada nos mira desde cada una de sus fotos. Con el fin de *nunca olvidar*: es la inscripción que llevan, sobre la foto núm. 87, las dos pesadas piedras enganchadas a la piel de su cuello.

Sin duda esperaba escapar a ese “subterfugio” del que hablaba Bataille, a esa miserable astucia del sacrificador que, identificándose con su víctima, intenta gracias a la muerte del otro franquear el límite imposible de su muerte propia. Para permanecer fiel a su decisión, debía volver contra sí mismo la llama y el cuchillo. Por aquí pasa la línea divisoria, entre el sacrificio de sí, cuando se transfigura en “el más universal” –en la inmortalidad de la obra– y esta otra inmortalidad, abyecta, que se abisma en el goce de la muerte: “Entre la inmortalidad que ofrece la autoviolación y la que ofrece la violación de la madre, la elección parece clara. D.N.N. –Con su sangre” (núm. 150).

Refrendada con su sangre, la elección puede “parecer clara”, ¿pero lo es en verdad? El sacrificio de sí, con sus ritos de substracción y de catarsis, ¿escaparía verdaderamente a la economía general del sacrificio? ¿Dónde se acaba la lógica sacrificial y dónde comienza la parte de la obra? ¿Cómo pasar del plano del ritual al de la obra, si ésta no vale más que

para testimoniar sobre el sacrificio? ¿Y cómo testimoniar sin franquear el límite, cómo sobrevivir para testimoniar –a menos de identificarse *también* con el sacrificador? ¿No está condenado, todavía y siempre, a reinscribir en su carne las marcas visibles y tangibles de su Pasión, a recomenzar sin fin la sobrepuja feroz de las “grandes hemorragias” sacrificiales? “Queda poco tiempo”, y el Cordero –este Cordero sacrificado que ha decidido encarnar– “pide cada vez más sangre”.

Eso es, sin duda, lo que condena su proyecto a la ruina: la necesidad paradójica de “esterilizarse” –de sacrificarse, de destruirse– para poder engendrar su obra; la imposibilidad de “guardar una identidad cuando ello exige [...] aportar sin descanso la prueba de su propia destrucción” (p. 162). Cada nueva crisis, cada derrumbamiento, cada interrupción de su trabajo anticipan el desastre final, la “inevitable autoanulación”. Sin embargo, llega en cada ocasión a diferir el vencimiento. La serie se interrumpe, pero otra le sucede. Otros retratos llegarán, nuevos dibujos, escritos. No cederá. No tendrá la ceniza la última palabra.

Notas

¹ D. Nebreda, *Autoportraits*, Éditions Léo Scheer, París, 2000, p. 70. No estando numerados sus autorretratos y sus dibujos, los designaré por el núm. de página correspondiente.

² *Regarder* en francés significa tanto “mirar” como “incumbir”, las itálicas indican que el autor se refiere a las dos acepciones a un tiempo [N. del T.].

³ “Normas técnicas”, *op. cit.*, p. 11. En adelante integraré en el texto las referencias a los escritos publicados en el libro (o a la entrevista aparecida en *Art-Press*, núm. 255, París, marzo de 2000).

⁴ *Apocalipsis de Juan*, x 8-10.

⁵ El caso de Eugénie es evocado por G. Didi-Hubermann en su “L’incarnation figurale de la sentence: note sur la peau autobiographique”, en *Scalène*, núm. 2, Bruxelles, 1984.

⁶ *Revenant* en francés significa literalmente “el que viene de nuevo”, esto es, el que habiendo muerto vuelve al mundo de los vivos. [N. del T.]

⁷ *Fixer* en francés significa “mirar detenidamente”, aguantando la mirada, además de fijar o delimitar. [N. del T.]

⁸ *Fil*, en francés “hilo”, vinculado a la genealogía de *filiation*, “filiación”; el autor aprovecha para evocar la paranomasia con *fil*s, “hijo” [N. del T.]

⁹ *La chambre claire*, Gallimard-Le seuil, París, 1980, p. 141.

¹⁰ Del francés *forclus*. Forclusión fue el término preferido por Lacan para verter el *Verwerfung* de la obra de Freud. [N. del T.]

¹¹ *Se parer*, en francés en el original: “defenderse, protegerse”; el autor señala la relación etiológica entre ese término y la palabra *séparer*, “separar”; evoca indirectamente asimismo la afinidad entre estas nociones y la de “autoconcebirse”, “parirse a sí mismo” –separarse del Otro. [N. del T.]

¹² *Evangelio según San Mateo*, XIX 12.

¹³ *Fil*: “hilo”, *fil*: “hijo”, en francés hay una sugerente paranomasia entre los términos. [N. del T.]

¹⁴ Sobre este doble gesto de substracción y de catarsis en el sacrificio, me permito remitir al análisis que he esbozado en “Le restant de l’universel”, en *Universel, singulier, sujet*, Kimé, París, 2000.

¹⁵ Baudelaire, “El heautontimoroumenos”, en *Les fleurs du Mal*, LXXXIII.