

## **"Lo íntimo en la teatralidad, un espacio político"**

(For the original article go to <http://www.calstatela.edu/al/karpa/claudia-cabrera>)

**Claudia Cabrera**(\*)

Universidad Nacional Autónoma de México. Estudios Latinoamericanos.

**Resumen:** La teatralidad conduce la mirada hacia lo real de un encuentro y para ello usa el artificio. Guiar la mirada hacia lo real pone en entre dicho las representaciones, pero no niega el proceso representativo, sino que trabaja dentro de él para horadarlo y hacerlo estallar. En ese sentido la teatralidad puede proveer un espacio de resistencia sobre otras prácticas del ver que estabilizan las representaciones, como el caso de la espectacularidad. La distancia entre ambas prácticas ha llevado a reconocer distintos terrenos de acción, uno de ellos busca y encuentra en los hechos íntimos ese espacio para trabajar con las propias representaciones. Merecen especial atención aquellos actos que son realizados de manera privada, pero que usan la documentación para trabajar con la representación. Este artículo recorre estas ideas a partir del trabajo del fotógrafo Madrileño David Nebreda, que en un encierro radical realiza actos privados que son registrados por una cámara. Llama la atención la teatralidad con que son documentados y sugiere preguntas sobre su utilización, así como por el encuentro íntimo diferido que provoca cuestionamientos sobre lo que vemos y lo que construimos.

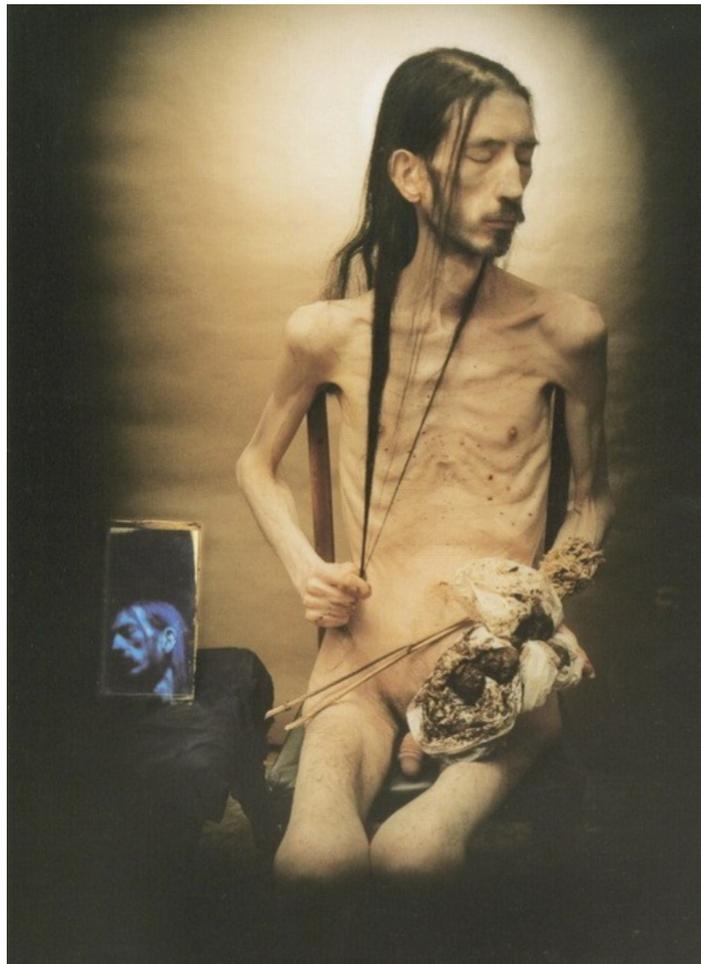
**Palabras Clave:** David Nebreda / fotografía / teatralidad y documentación / el arte y lo real / resistencias del ver.

Desde hace tiempo las prácticas artísticas están marcadas por lo que Hal Foster llamó “el retorno a lo real” que, entre otras cosas, convoca a mirar y reflexionar sobre las actividades cotidianas, sobre nuestros mundos domésticos e íntimos. El espacio de lo íntimo ha de ser el lugar donde se propicien encuentros que produzcan un extrañamiento para mirar lo cotidiano con la distancia necesaria que permita descubrir sus aberraciones y posibilidades.

---

\* **Claudia Cabrera**, Es artista multidisciplinaria e investigadora de procesos creativos inter y transdisciplinarios. Es maestra en Estudios críticos por el 17, Instituto de Estudios Críticos y Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM, actualmente es doctorante de Estudios Latinoamericanos (UNAM). Su trabajo artístico, aunque se ha diversificado, se centra en la dirección escénica y arte acción. Ha sido apoyada en diversas emisiones por el Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes (PADID) para investigar sobre procesos creativos. Publicó el libro *Límite y Emergencia. Procesos creativos inter y transdisciplinarios*. La actividad creadora la comparte con el interés por reflexionar sobre la participación del arte y la estética en la educación, ha trabajado como docente en diversas instituciones y como artista-maestra con el IMASE (Instituto Mexicano del Arte al Servicio de la Educación) donde desarrolla en México y países del habla hispana de metodología de Educación Estética impulsada por el Lincoln Center Institute.

Cabe puntualizar que estos encuentros no necesariamente se realizan en el espacio de lo privado, ni tampoco es aquello que trata de sí mismo en secreto; en todo caso es la cualidad de un contacto, desde luego personal, con el otro y lo otro. En el fondo se trata de producir miradas desde una comunidad hecha a partir del recibimiento de lo otro. Tal me pareció el encuentro que tuve con el fotógrafo madrileño David Nebreda<sup>(1)</sup>, al hojear un libro de arte y cuerpo. Ahí estaba la imagen:



*Autoretrato.* David Nebreda (Tomado de <http://candykilljoyy.blogspot.pe/2012/05/1952.html>, for educational purposes)

A primera vista parece un santo al estilo barroco. Es un hombre que expone su cuerpo de una delgadez extrema, desnudo; está hincado y de frente; su rostro gira ligeramente a su izquierda. Los ojos cerrados y el semblante tranquilo. Una de sus manos toma las puntas de sus cabellos largos y lacios, la otra sostiene una serie de cosas que no distingo del todo; al lado de él, en un marco, un retrato del mismo hombre. No pasa desapercibido el halo de luz que rodea la figura humana. La imagen llama poderosamente la atención y cuando se ha detenido la mirada sobre ella, es notorio el cuidado y acomodo de los objetos, la posición del cuerpo, el gesto de la cara, la iluminación. En definitiva, ahí no hay nada accidental o azaroso, ha sido un cuadro preparado con, permítase la metáfora, la precisión de un director

de teatro que consciente del espacio y de los objetos que lo ocupan, construye una escena que trata de dar cuenta de aquello a lo que ese cuerpo, ese hombre, está sometido. Es uno de los autorretratos de David Nebreda.

En una intimidad radical, Nebreda se somete a toda clase de auto-castigos que han de dejar huella, de manera evidente, en su cuerpo; sin embargo, esta privacidad es transgredida por el ojo de una cámara que, aun siendo manipulada por él mismo, resulta la apertura para la mirada del otro, esa mirada ajena que sin entender aquello, es tocado por lo que ve. — Cuando se nombra lo otro, se piensa en eso que queda extraño y en gran medida ininteligible, pero que causa asombro e interpela por su diferencia. Nebreda se sabe otro.- El ojo de la cámara nos permite entrometernos en esa terrible intimidad, es cierto; pero lo que llama la atención es que el fotógrafo/personaje lo sabe, pues lo que resulta de la cámara no es un simple documento que atestigüe los pasos y consecuencias de los castigos, la fragilidad y resistencia de ese cuerpo, sino la voluntad de que el proceso sea mirado en un momento específico y de una forma determinada. Se trata más bien de escenificaciones documentadas por una cámara, donde destaca la iluminación preparada; elementos de atrezzo recurrentes como: cuchillos, telas desgarradas, velas, letreros... y el cuerpo, es decir, él mismo. Y si bien es claro que la foto es el resultado de una escena construida, también lo es el hecho de que el montaje está elaborado para mirar aspectos que no son ficticios. Con todo, la manera de mostrarlos hace pensar en la teatralidad. Sobre ello habría que hacer una precisión, pues si bien no está interesado en actuar frente al público, si lo está en mostrar — con ayuda de la teatralidad, de la pose— su experiencia con el cuerpo, no cómo una exhibición de masoquismo, sino como muestra de esa búsqueda dolorosa de su identidad, la vivencia de la enfermedad, en la renuncia total de la apariencia para establecer un contacto con el otro a través de una huella que es la foto.

De manera coloquial podemos entender lo teatral como algo que tiene cierta artificialidad y exageración que llama la atención. Algo sale de la cotidianidad. Este es el momento que interesa, pues sucede que llamar la atención sobre algo conlleva otorgarle una presencia “extraordinaria” que quiebra el estatuto establecido y reclama una nueva visión. La “teatralidad” con la que se muestra Nebreda rompe con su terrible cotidianidad y la de nosotros mismos, para poner en primer plano la pregunta de cómo ver aquello, pero sobretodo hace que tengamos un encuentro con algo otro e íntimo, algo inesperado ante lo cual no sabemos aún cómo reaccionar, nos coloca en un estado liminar. Este aspecto de la teatralidad es el que me interesa subrayar, pues es la fisura por la cual se rompen nuestras representaciones y podría significar un espacio crítico y de resistencia ante las configuraciones y modos de relacionarnos con y en el mundo.

Pero la teatralidad no es la única manera de llamar la atención sobre algo, lo hace igualmente la espectacularidad, cuya técnica también recurre a la exageración, pero sus implicaciones son otras, como bien ha observado Guy Debord, se trata de crear una apariencia y hacer de esta una verdad, con ello se resta importancia a la propia existencia y el propio deseo para darle lugar a la alienación del espectador hacia el objeto contemplado. (*Sociedad del espectáculo*). La teatralidad y espectacularidad comparten y conjugan nociones como apariencia, verdad, real, artificialidad, exageración, representación; sin

embargo, la manera en que se entrelazan en cada uno de los procesos implica políticas distintas de la mirada que conviene distinguir.

Pensemos en el proceso de creación de la apariencia, característica de lo espectacular. La pretensión de la apariencia sería reproducir algo que no está presente, pero que supone su existencia bien configurada. Aparentar algo implica que sabemos cómo es ese algo. Se tiene clara la idea y a partir de ella se construye una representación. No hay cabida para otras asociaciones, se trata de identificar una idea y hacerla aparecer. En este caso la representación pretende estabilizar la idea a través de dispositivos cuyo propósito es hacer ver como real aquello que no está, que no se vive. La experiencia incluso puede ser contraria a lo que señala porque la base no está en la experiencia, sino en la idea. En este caso el hecho sucede en el terreno del espectáculo que, cómo señala Guy Debord “es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda la vida humana, y por tanto social, como simple apariencia.” Cuyo resultado es el empobrecimiento, el sometimiento y la negación de la vida real (*Sociedad del espectáculo*).

Nuevamente el autorretrato de Nebreda. Para la foto el autor ha dispuesto los objetos y su cuerpo de cierta manera para hacer mirar algo. Los objetos están dispuestos ahí a propósito — en ese sentido están de manera artificial — y la luz que hace un halo a su alrededor, también es artificial. La escena está preparada para que se vea en una atmósfera que recuerda ciertas representaciones religiosas, así como las características de su cuerpo y su pose. Sin embargo, no se podría asegurar que quiere hacerse pasar por santo, que lo está representando o que efectivamente lo es. Lo que se ve, sin duda alguna, es la *evidencia* de la actividad a la que se somete el autor, que podría ser la misma práctica asceta de algunos santos, pero por extraño que parezca, la representación que crea Nebreda nos revela que no se trata de uno. Se sabe que hay una puesta en escena cuyo objetivo no es simular, sino documentar y mostrar su experiencia. Ser testigos de esta vivencia es lo que asombra y conmueve. La puesta en escena hace el hueco para contactar con esa realidad imposible de representar. Lo que se distingue de esta puesta es la evidencia de “lo real”. Las señas de su cuerpo lo delatan. No estoy segura de qué es lo que veo y a pesar de las señas no lo puedo descifrar. Lo cierto es el cuerpo, su uso, pero no sólo eso, también es importante la disposición de los objetos y el uso de la luz. Esa es la realidad que me conmueve.

José A. Sánchez observa que una de las estrategias para acercarse a la experiencia real es tomar la corporeidad misma, la propia materia, como el lugar de la creación. El teórico español describe el proceso de varios artistas que en las décadas de los 60s y 70s realizaron sus piezas a través de “las prácticas del arte corporal [donde] se trataba de poner en evidencia el dolor que la hipocresía social y política negaba” (139). El investigador habla de varios artistas que otorgaron una función estética a la resistencia física y al dolor, pero aclara, refiriéndose al trabajo de Gina Pane<sup>(2)</sup>, que “no se trata de un ejercicio de masoquismo, sino de una experiencia del ser real en cuanto cuerpo, de una búsqueda de conocimiento, y de una reflexión sobre la identidad” (138). Sin duda Nebreda tiene muchos puntos en contacto con estos ejemplos, pero de él distingo, además, la construcción cuidadosa de la escena. Una elaboración que no pasa desapercibida, es decir, además del cuerpo y su manipulación, añade elementos que componen una atmósfera.

Resulta decisivo el cruce entre el artificio y la experiencia real que se establece en la teatralidad, a partir de ello se rebasa la vivencia privada, y, sin convertirse en escándalo, convoca a una intimidad real, única e irrepetible. En este procedimiento lo que se destaca y nos importa, es que el acto de representar descubre la evidencia. Estas representaciones no van encaminadas a estabilizar una imagen o representación, sino que la cuestionan, construyen un espacio de resistencia ante visiones establecidas y descubre, como en este caso, una realidad inaudita. Al ver ese retrato, ese cuerpo, se experimenta un *shock* y la expectación en lugar de diluirse, crece; la combinación de encantamiento, asombro y espanto propone preguntas que no pueden dejarse del lado al mirar aquello: ¿Qué es la locura? ¿Por qué esa reminiscencia a la religión? ¿Cuánto tiempo llevó crear esa imagen y cómo se vive? ¿qué tan distante es esa imagen de mí y por qué me atrae? ¿Cómo recibo aquello? ¿Por qué el interés de mostrarse así? ¿Qué es lo que me resulta tan inquietante?... cuestionamientos que surgen al saber que todo aquello ha sido preparado para la mirada, es decir, que se ha usado la teatralidad para provocar una experiencia con “lo real”. La mirada se mueve y se traslada hacia la evidencia, dicho con mayor precisión: del ejercicio de ver aquella escenificación surge la evidencia, pero ésta se encuentra en la relación, la evidencia no se ubica en lo que se muestra, sino en lo que surge de ello.<sup>(3)</sup>

Hay en la teatralidad una potencia que surge del artificio; con ayuda de éste se produce un encuentro frontal con un hecho real que de alguna manera irrumpe como lo otro, aquello que no encuentra una identificación ni referencia, pues está en el presente inestable. Se hace necesario establecer y encontrar otras relaciones para recibir eso tal vez lejano, eso totalmente otro. Importa que lo otro tiene lugar y que se da su recibimiento. Habrá que recordar que las escenificaciones de Nebreda las recibimos en imágenes fotográficas, esto es una nota que no puede dejarse de lado. Barthes, cuando habla de fotografía, afirma que “es el advenimiento de yo mismo como otro” (40). Esta sensación surge en dos momentos, cuando se mira un retrato propio, de alguna manera se ha convertido la persona en imagen. Ese que está ahí es otro. El otro momento surge cuando uno sabe que va a ser objeto de una fotografía, entonces inevitablemente se crea una pose —se usa la teatralidad y su artificio— se hace una imitación de uno mismo, de alguna manera se crea una imagen de sí mismo (42). Uno es otro. El artificio de la pose hace reconocer la no identidad de uno mismo y posibilita el encuentro con ese otro ajeno y a la vez familiar. Con ayuda de la pose, del artificio, se reconoce algo real en el retrato, algo que es otro, que es lejano y cercano, que es y no es. Tal sucede con los retratos de Nebreda, dónde él es y no es.

Resulta útil para la reflexión el análisis que hace Deleuze acerca de lo que él nombra como “potencia de lo falso” (178). Cuando la narración deja de aspirar a lo verdadero en provecho de lo falso, es decir, de eso que reconozco que he construido de mí, como una pose o forma de mostrarme, se valora la potencia artística creadora, la capacidad de crearme, crear el mundo, crear la verdad. Se diluye el deseo de llegar a lo “verdadero”, pues no hay verdad, lo que existe es la potencia de creación. No se trata de que cada uno tenga su verdad, sino de la coexistencia de presentes y pasados cuya base no es la verdad, sino la vivencia. Y si bien la narración ha perdido su interés por lo verídico, no es arbitraria, siempre responde a una necesidad, por un lado y por otro, no se construye de manera

individual, detrás de un relato hay otro de otro y así sucesivamente. –además de lo que nuestro, está lo que de ahí se desprende a la vista del otro- Tampoco se detiene “no hay sino devenir y el devenir es la potencia de lo falso de la vida, la voluntad de potencia” (191). Merece especial atención el hecho de que ante ciertos sucesos se experimenta un quiebre sobre lo que se mira, así como en el modo de mirar, pues no sabemos cómo recibir lo que estamos viendo, cómo nombrarlo entonces puede suceder que se busque otra forma que procure la estabilidad —que busque la verdad—. Pero esto no pasa con la potencia de lo falso, sino que se sostiene en una acción continua de cambio, no para llegar a una forma, imagen, sino que transita de una a otra. Se trata, como aclara Deleuze, de estar en metamorfosis en vez de tomar una forma.

La acción constante de alterar o transformar pone en evidencia la fuerza performativa que implica la teatralidad al llevarnos a un momento de no saber cómo recibir aquello por su realidad. Abro un paréntesis necesario para aclarar lo que se entiende por fuerza performativa. Es cierto que las nociones de “performance”, “performatividad”, “performático” tienen una enorme complejidad por su vacilación conceptual. Hay dificultades para establecer su genealogía y con ello explicar su naturaleza. Se trata de nociones polisémicas, que como dice Taylor al hablar del *performace* “implica simultáneamente proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo...” (“Hacia una definición del *performance*”). Hay algunas contradicciones problemáticas en los usos de la noción que declaran la imposibilidad de atraparlo en un concepto definitivo. Este es el hecho que me interesa, característica a la que me apegó para referirme a la fuerza performativa en la teatralidad. La noción revela la capacidad de desestabilizar las representaciones, fenómeno que a su vez experimenta la propia noción. En un sentido el *performace* tiende a dar sentido por medio de la acción, de crear realidad, pero también puede ocurrir que ese momento, acontecimiento, no contemple un desenlace específico, es decir que no ofrezca la reintegración hacia una definición y quede abierto. El suceso queda entonces tan sólo como marca o huella que no logra un sentido y que a cambio acentúa la experiencia que hace proliferar la posibilidad de varios sentidos siempre en fuga. El *performace*, dice Taylor, “tiene que ver tanto con olvidar como recordar, desaparecer y reaparecer” (*Estudios de la representación. Una introducción* 37). Hay actos que quedan abiertos para que la presencia del otro active un sentido (lo sentido por él) que se pierde en el momento que el presente desaparece. Es un estado liminal que, siguiendo a Turner “podría describirse como un caos fecundo. Un almacén de posibilidades, no un ensamblaje fortuito, sino un esfuerzo por nuevas formas y estructuras...” (99). Esta característica se vive en un presente que declara siempre la posibilidad de algo por venir. Así pues, lo performativo, como lo explican los artistas que se dedican a su elaboración, sólo existe en presente, ahí radica parte de su fuerza junto con el apego que exige a la vivencia de lo real, eso ha de producir un sinnúmero de posibilidades.

Pero el efecto de conmoción surgido del contacto con lo real, con la experiencia real, no es ignorado por el mundo del espectáculo, donde también se busca la fuerza de lo performativo para crear una realidad. En la búsqueda de esa fuerza han proliferado los *reality shows*, donde se proponen situaciones en las que participan personas “reales” que

reaccionan de manera “real”. Sin embargo, los elementos que se ponen en juego siguen pretendiendo crear la ilusión de lo verdadero, ese es su propósito. En ellos se sigue actuando a partir de la apariencia. No hay cabida para ninguna otra construcción. La mirada se adormece con la ilusión de verdad. Ejemplos igual de nocivos, pero más crudos, son los escenarios dejados por sicarios que usan el artificio para dejar dispuestos los cuerpos, sus pedazos, de una manera específica. Es sabido que lo que se ve ahí es real, de eso se trata, de ver lo verídico de la amenaza ¿qué se puede decir de ello? No hay espacio para pensar ninguna otra posibilidad, sólo atenerse a la amenaza, que desde luego se ha de basar en la ejecución de un hecho real, y esto es lo que constituye su monstruosidad. Parece que la conjunción verdad-realidad produce un efecto de representación o sobrerrepresentación que en lugar de abrir el espacio para que suceda el encuentro con lo otro y las múltiples narraciones que lo podrían acompañar, lo cierra para imponer un orden específico. Este uso de imágenes explicita el peligro de buscar lo real de una verdad, que significaría en todo caso generar la realidad de una verdad, buscar su creencia e imposición a través de lo real. Es la verdad de la violencia.

El sometimiento y la mirada adormecida con la ilusión de “verdad” puede provocar una añoranza por lo real, por un suceso que se vivencie; en últimas se trata de una añoranza por la vida, por *sentir* la vida. Algunos hacedores de teatro buscan esta sensación en un intento por conectarse con la experiencia real, un ejemplo de ello fue el montaje *Ternura Suite*<sup>(4)</sup>, sobre un texto de Edgar Chías, bajo la dirección de Richar Viqueira.

Acerca de la puesta en escena, comenta Alejandro Flores:

No apta para cardíacos ni para estilistas del arte. No apta tampoco para defensores de las buenas conciencias. Tampoco apta para alguna liga protectora de animales. Mucho menos para cualquier mente infestada de fervor religioso, ideológico o feminoide. Ternura suite, de todo lo que muestra, lo que menos tiene es ternura. Sino todo lo contrario: escozor, odio, barbarie, infamia, turbiedad. (...)

Bastan como ejemplo dos imágenes sumamente gráficas: el rabo de una rata viva la cual se agita en la garganta de uno de los actores; un recto humano perforado por un taladro encendido. (...)

Tal vez se acabaron de una vez por todas los tiempos del teatro lógico.

Ternura suite se asienta en el lado light de nuestra relación con la realidad (el video) para sacudirnos las tripas, para invadirnos y para violarnos con la palabra y la imagen. No es teatro de formación. No es teatro político.

Tampoco es Teatro. Para bien o para mal, estas categorías ya caducaron.

Ternura suite nos toca desde la interferencia, desde la incomodidad, y nos concierne porque es sucia y cruel. (“Nada de ternura y mucho snuff”)

La efectividad del montaje de Viqueira es notable en términos de apuntar a lo real. Mucho se ha dicho de la desventaja que tiene el teatro sobre el cine o la televisión para construir la ilusión ¿qué camino le queda al teatro para representar la violencia? La respuesta que propone Viqueira y los dos actores que participan en el montaje, es representarla de manera

“real”. El resultado puede ser incluso más escandaloso que en el cine: al ver en “vivo” las acciones violentas a las que se someten los actores y una rata, espectador y ejecutante se encuentran en un mismo espacio de manera que la agresión es para ambas partes. La historia es sencilla, un hombre viola a una mujer; después de vivir esta sumisión, la mujer tiene la oportunidad de vengarse y lo hace de manera espectacular. El montaje lanza una provocación emocional que podría sugerir un cuestionamiento acerca de ¿cómo se participa de ello como espectador, es decir qué pasa cuando no se hace nada? ¿Qué se hace mientras se mira aquello, más allá de la representación, en la vida cotidiana, en la vida íntima? Pero las preguntas se desdibujan al saber que eso que veo, a pesar de que quienes lo realizan se someten a un juego rudo y violento delante de mis ojos, es una apariencia, pues no hay violación, ambos actores están de acuerdo en que eso pase, entonces la pregunta se dirige al trabajo de los actores y su sometimiento a la apariencia ¿saben que así es?... –Nebreda utiliza el artificio para mostrar algo que no es aparente, su realidad; Viqueira utiliza el artificio para mostrar de manera “real” una apariencia-

Pero habría que tener cautela al pensar que hacer aparecer la violencia —o hacer una representación hiperrealista de ella— sea la salida para conmovir y llevar la mirada a tocar un hecho real, que en un sentido aseguraría el cuestionamiento sobre cómo vivimos. Si bien se experimenta una añoranza por lo real (es decir, por la capacidad de tener una verdadera experiencia) puede pasar que esta añoranza se confunda por una añoranza de verdad. En ese sentido, hay dos preguntas que serían indispensables, la primera rondaría acerca de la posibilidad o imposibilidad de tocar una experiencia real a través del artificio, o de pensar el artificio pornográfico, como la única manera de acercarse a un hecho real; la segunda interrogaría la necesidad de acercarse a lo que hemos supuesto como real.

Lo que sabemos es que contemplar la violencia como verdadera y real no necesariamente rompe con ella, en todo caso asegura la exhibición necesaria para imponer su fuerza. Al final es comprensible y tolerable, aunque brutal y pasmosa. Sabemos que hay actos violentos y quizá la actualidad se muestra cada vez más con ese carácter; sabemos que hay mujeres violadas y conocemos la necesidad de venganza; también se sabe de la existencia de muertes injustificadas y que existe la desesperación que lleva al asesinato, que hay psicópatas e incluso regímenes asesinos. La imagen es estable y verídica por eso se sabe cómo ver esa situación para tolerarla, en ese sentido hay acuerdo. También hay estabilidad.

Acercarse a lo real —no a una representación “real” de una verdad— rompe con la verdad establecida, descubre otras verdades que no tiene una sola respuesta, por eso es preciso adentrarse a la situación, describirla en sus pliegues para indagar por qué y cómo surge tal circunstancia, esto implica observar relaciones que van más allá de la idea lógica de causa y efecto, se trata de dejar que la mirada explote en algo real e impredecible y por tanto difícil de juzgar. También se trata de convocar a la intimidad, lugar donde es posible enfrentarse y reconocer la vida y el deseo propio y solo así volver a mirar el mundo. Cuando esto sucede el hecho se resiste firmemente a la comprensión, lo que no quiere decir que no pueda ser interpretado, pero lo que se descubre está sin duda más allá de cualquier interpretación. Esta es otra violencia, una que rompe con el orden establecido y que nos llama a reflexionar a la vez que provoca un choque sobre aquello que se ve todos los días y descubre en ello

una nueva imagen; la posibilidad de otro orden; una revelación de la vida; una revelación que se queda en el hecho y no añora ninguna verdad ni presencia. Es una violencia sin violencia que como escribe Jean-Luc Nancy “consiste en que la revelación no suceda y quede inminente. O bien, es la revelación de eso que no tiene nada que revelar.”<sup>(5)</sup> Este momento sucede en la intimidad, ahí reconocemos cuando hemos sido tocado por otro y por lo otro.

La teatralidad, más que crear una apariencia como lo hace lo espectacular, podría tener como objetivo una mirada descriptiva, es decir, una mirada que acerque a la evidencia, y convoque a la intimidad, una mirada documental que despliegue en este acto el pensamiento crítico. No se trata de averiguar cómo ofrecer un espectáculo, —ni cómo hacer verídica y real la violencia, por ejemplo— sino de cómo dejar en estado de duda aquello que miramos cotidianamente. El uso de lo artificial en la teatralidad hace poner atención sobre el mundo para desestabilizar formas de ver y activar otras miradas. Nos hace mirar más lejos y más cerca, busca el punto preciso de la evidencia, de lo que sucede en el acto de mirar que no hace otra cosa que producir una experiencia cuya consecuencia es la construcción de una nueva relación con el mundo. Esto es lo que importa cuando he sido invitada a ver la terrible realidad de Nebreda y la generosidad y cuidado con la que sacudió mi día a día y me abrió la posibilidad de recibir aquello otro, que me interpela en lo íntimo.

### **Bibliografía consultada**

Barthes, Roland, *La cámara lúcida*. Notas sobre fotografía, trad. de Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona: Paidós, 1990.

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, (1967) Trad. de José Luis Prado, Madrid [pdf], recuperado de <http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf>. Consultado el 30 de marzo, 2014.

Deleuze, Gilles , *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. de Irene Agoff, Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2004.

Flores, Alejandro, “Nada de ternura y mucho snuff” [en línea] *El Economista*, 11 agosto 2011. <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2011/08/11/nada-ternura-mucho-snuff>. Consultado el 29 de diciembre, 2013.

Nancy, Jean-Luc. “Image et violence” en *Au fond des images*, Paris: Galilée, 2003. pp. 35-56.

-----, *La evidencia del filme*, trad. de Irene Antón, Madrid: errata naturae, 2008.

Pane, Gina: *Lettre à un(e) inconnu(e)*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París, 2003.

Ramírez, Juan Antonio, *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*,

Madrid: Siruela, 2003.

Sánchez, J. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, México: Paso de Gato. 2012.  
Schechener, Richard. *Estudios de la representación. Una introducción*, México: FCE, 2012.

Taylor, Diana, “Hacia una definición del *performance*”, [en línea] Ponencia presentada en el Segundo Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Político, realizado del 14 al 23 de junio de 2001, trad. de Marcela Fuentes, en <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html> Consultado el 30 marzo 2014.

Turner, Victor, *Antropología del ritual*, (comp. Ingrid Geist), México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2008.

## NOTAS:

---

<sup>1</sup>David Nebreda nació en 1952, es licenciado por la Facultad de Artes de Madrid y padece esquizofrenia, enfermedad que se manifestó desde los 19 años. Después de estar en varias clínicas psiquiátricas renuncia a la medicación para tratar su padecimiento y decide recluírse en un apartamento, donde ha producido su obra. “Todas las fotografías y todos los dibujos (...) el conjunto de la obra —declara expresamente Nebreda—, son autorretratos realizados en situación de aislamiento, sin ayuda, intervención o presencia de ningún testigo”. (Ramírez, *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo* 81)

<sup>2</sup> Gina Pane, artista fraco italiana que es pieza clave para el surgimiento del accionismo francés con énfasis en el movimiento de arte corporal. Sus piezas celebres se caracterizan por las dolorosas pruebas a las que sometía a su cuerpo, principal instrumento de trabajo. Ella afirma que “EL LENGUAJE CORPORAL contiene la base de una verdadera ciencia del hombre que tienta con renovar todas las fuerzas del inconsciente, con la memoria de lo humano, de lo sagrado, con el espíritu: PSIQUE, con el dolor y la muerte, para restituir la conciencia a su fuerza primera: LOS SECRETOS DE LA VIDA.” (15)

<sup>3</sup> Jean Luc-Nancy lo observa cuando escribe “No se trata de visión [...], sino únicamente de la mirada: de la apertura de un ver dirigido a lo real, delante del cual la mirada se lleva a sí misma y que, de esa manera se deja llevar hasta sí misma. Se trata, por tanto, de un tal <llevar> y <llevarse> y del alcance de ese <llevar>: llevar una mirada a la intensidad de una evidencia y de su precisión. Sin duda, no es la evidencia de lo que está simplemente dado (llanamente o empíricamente, si tal cosa es posible), sino de la evidencia que viene a mostrarse por poco que miremos. [...] la evidencia se impone como el establecimiento de una mirada” (70).

<sup>4</sup> La obra se estrenó en el año 2011 en la Ciudad de México. La historia se desarrolló en un espacio prácticamente vacío donde solo a parecen dos actores. La historia comienza cuando una mujer es abordada en su casa por un desconocido quien la somete a toda serie de humillaciones. En un momento la historia da un giro para convertirla a ella en el verdugo.

<sup>5</sup> “La violence sans violence, c’est que la révélation n’ait pas lieu, et reste imminente. Ou bien: elle est révélation de ce qu’il n’y a rien à révéler.” (*Au fond des images* 56)