

TESTIGOS DEL DOLOR DE LOS DEMÁS: CÓMO SE PERCIBE LA *PERFORMANCE*

Doris Kolesch

Mi aportación* se centra en una característica concreta de la expresión y la experiencia de la subjetividad en el arte contemporáneo a partir de los años 60 del pasado siglo: la percepción y la experiencia del dolor. El dolor parece ser una constante antropológica, en el sentido de que ninguna cultura o era conocida ha estado totalmente desprovista de experiencias o conceptos de dolor, aun cuando aquello que se conceptualice o experimente como dolor parezca muy diferente en cada caso. En tanto que fenómeno tanto físico como mental al que se enfrentan por igual individuos y sociedades, el dolor sin duda da muestras de ser una constante antropológica; no obstante, hay un aspecto del dolor que no es constante en absoluto sino, de hecho, extremadamente variable y dependiente de multitud de factores históricos, culturales, sociales, técnicos y mediáticos: se trata de cómo se percibe el dolor, cómo se presenta, se comprende y se conceptualiza y, por último, cómo se enfrentan los individuos o sociedades enteras a la existencia y la experiencia del dolor.

* Este artículo fue publicado como «Witnessing the Pain of Others: How Performance Art Is Perceived?», en Álvarez, I.; Pérez Carreño, F., y Pérez, H. J., *Expression in the Performing Arts*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Este preámbulo al tema que nos ocupa me parece importante porque mis reflexiones subsiguientes se basan en la premisa de que la manifestación y la percepción del dolor dependen también de factores mediáticos; y con esto me refiero a aquellos medios y técnicas con que nos enfrentamos como sujetos al dolor y lo expresamos dentro de una comunidad. Centrándome en la dimensión mediática de la experiencia y la expresión del dolor en el arte de la performance desde 1960 en adelante, confío en contribuir a una comprensión mejor de la experiencia estética concreta que han ofrecido y siguen ofreciendo a día de hoy estos eventos artísticos.

¿Por qué se ha abierto un camino tan extenso el dolor en las performances artísticas? Es esta sin duda una cuestión que merece la pena tratar. En 1962, Yoko Ono se golpeó repetidamente la cabeza contra el escenario al ritmo de la música *Wall Piece for Orchestra* y, unos pocos años después, en 1969, Ben Vautier se dio cabezazos contra una pared de cemento hasta que empezó a sangrar. En 1971 Valie Export se arrastró desnuda sobre trozos de cristal repartidos por el suelo durante su performance de *Erosion*; en 1973 Chris Burden organizó un evento semejante al arrastrarse desnudo en la oscuridad de la noche por una calle de Los Ángeles cubierta de vidrios rotos en *Through the Night Softly*. Peter Weibel cosió fotografías a su propio cuerpo en su performance de 1970 *Photo Haut Gedichte*, mientras que el mismo año, Vito Acconci se mordió en el brazo en su performance *Trademark*. Algunos de estos artistas de performance, como Gina Pane, Günter Brus y Marina Abramovic, se rajan o se abren la piel con cuchillos, hojas de afeitar o vidrios puntiagudos, se azotan con látigos o se exponen al fuego o las llamas. Otros artistas se privan de comida en sus performances y ayunan durante días, a menudo con una libertad de movimiento limitada. Se atraviesan con agujas o clavos, hasta el punto de que Chris Burden como parte de su performance *Trans-Fixed* en 1974, se crucificó al techo de un Volkswagen escarabajo, con el motor rugiendo a toda máquina en medio de la noche. Por último, pero no menos importante, artistas de la performance como Marina Abramovic, Peter Weibel, Denis Oppenheim, Timm Ulrichs y, una vez más, Chris Burden, se exponen en algunas de sus obras a peligros potencialmente fatales como una electrocución, una pistola cargada o incluso una escopeta.

Esta breve lista podría extenderse de manera casi infinita; no es ni sistemática ni completa. Tan solo quiero demostrar que traspasar límites y

romper tabús a través de daños físicos y heridas auto-inflingidas, además de fustigamientos, auto-mutilaciones y acciones auto-lesivas (particularmente desde los años 60 del pasado siglo hasta nuestros días) no son en caso alguno incidentes aislados, ni representan acciones excepcionales por parte de artistas de performance concretos, denunciadas a menudo por un gran sector de la crítica y del público en general como manifestaciones patológicas de problemas psicológicos, tendencias masoquistas o disfunciones sexuales. De hecho, lo cierto es más bien todo lo contrario: las acciones y conductas descritas, que a principio de los años 60 y en los 70 del pasado siglo se clasificaron como *body art*, representan a día de hoy una corriente significativa y determinante del arte de la performance, que no es ni mucho menos un elemento marginal o alternativo.

Estas performances han horrorizado y fascinado en la misma medida a los espectadores y algunas continúan haciéndolo hoy en día. En los estudios que tratan acerca de eventos artísticos como estos en el arte de la performance, el teatro y las bellas artes, ha sido habitual atenuar o neutralizar la impresión y la desconcertante inconmensurabilidad de tales actuaciones, tratando de aplicarles un modelo explicativo o interpretativo concreto. Por ejemplo, a Gina Pane con sus obsesivas auto-lesiones, se la toma casi sin excepción por una artista feminista que (dependiendo de la interpretación concreta que se adopte) está o bien expresando una crítica a las estructuras de poder del patriarcado y las definiciones del rol de género, o bien perpetuando el mito de la relación entre feminidad y masoquismo (dos explicaciones como mínimo opuestas, que por cierto, no concuerdan en absoluto con las propias explicaciones de Pane y que ignoran incontables aspectos de sus performances que van más allá de cualquier interpretación particular que se les haya dado). Las interpretaciones que defienden que Chris Burden se convirtió a sí mismo en un chamán o en un chivo expiatorio en *Trans-Fixed* o *Shoot*, para así transmitir experiencias extraordinarias al público, parecen más bien implausibles y no nos permiten comprender por qué querría un artista voluntariamente ser disparado en el brazo delante del público (por no hablar de la discordancia entre la violencia del acto y la banalidad de su representación en una foto o en una película de 16 mm).

En vista de esto querría adoptar un enfoque diferente, aunque no pretendo ser capaz de dar explicación alguna definitiva o adecuada del fe-

nómeno mencionado más arriba. En vista de todos los tabúes rotos, los límites traspasados y las dolorosas prácticas que han adoptado y siguen adoptando a día de hoy numerosos artistas de performance, soy escéptica ante cualquier explicación plenamente coherente y definitiva. En mi opinión, en cualquier comentario, descripción o reflexión, uno de los objetivos del análisis de estos eventos artísticos debería ser reconocer su componente de desafío e inconmensurabilidad.

Mi aportación destaca un factor al que rara vez se le presta suficiente atención. La anterior lista de performances que, de muy diferentes maneras, han exhibido, mostrado o tal vez incluso inducido o demostrado dolor, no es solo incompleta y asistemática, sino que deja fuera el elemento tal vez más crucial de todos al ignorar completamente al público y sus reacciones en cada caso.

Mi punto de partida para las reflexiones que siguen es que la importancia histórica del arte de la performance no solamente radica en la forma en que ha ampliado los temas y las herramientas de la representación, ni en su mezcla e hibridación de campos y disciplinas artísticas hasta entonces separados. El que me parece un factor esencial es el intento de establecer lo que por entonces era una relación completamente nueva entre el artista y el público; entre el hecho teatral y la manera en que es percibido. Nos hallamos ahora ante una escena de arte, teatro y performance, que, desde el punto de vista de los estudios sobre teatro, como mínimo puede ser descrito como post-postdramático. Impulsos e innovaciones fundamentales del arte de la performance desde los años 60 hasta los 80 del siglo XX se han abierto camino hasta el teatro y la cultura popular. Incluso en los teatros de algunas ciudades muy conservadoras, la reacción del público tiende a ser ahora de aburrido rechazo cuando un actor orina sobre el escenario (y no porque se considere dicha escena asquerosa, inapropiada o incluso desagradable, sino aparentemente porque ha sido vista tantas veces con anterioridad que el elemento de provocación y escándalo ha desaparecido), por no hablar de programas de telerrealidad inmensamente populares como *Gran Hermano* que después de todo no son más que la explotación consumista y televisiva y la trivialización de prácticas artísticas desarrolladas en los años 60 del siglo XX en la última vanguardia del movimiento neo-vanguardista. En vista de este desarrollo histórico, merece la pena detenerse un momento para recordar cuáles fueron el principal impulso y los motivos que llevaron a que surgiera el arte de la performance en la segunda mitad del pasado siglo.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

El arte de la performance es un híbrido que resultó de traspasar los límites entre géneros establecidos, surgió cuando artistas con experiencia en diferentes disciplinas (desde la música y la danza a la escultura, la pintura y la fotografía) perseguían nuevas formas de exhibir y articular sus ideas y, al margen de sus diferencias, se centraron en la ejecución dramática de dichas ideas. Sin duda no es una coincidencia que el arte de la performance lo iniciaran fundamentalmente y luego lo reivindicaran artistas sin una relación especialmente cercana al teatro o, por ejemplo, artistas sin ninguna formación como actores o directores. No obstante es incuestionable que el arte de la performance se constituyó con una identidad propia claramente distinta del teatro burgués tradicional. El arte de la performance tiende a rehuir tanto la práctica como la imagen tópica del teatro convencional, con su escenario con un prosenio en forma de arco y la separación física que conlleva entre lo que ocurre en el escenario y el público del auditorio, así como de sus procesos de creación de ilusión y sus modelos de representación y percepción. De aquí en adelante me ceñiré a la labor de comentar los modelos de representación y de percepción.

En lo que respecta a la *aesthesis* de la representación, el arte de la performance precisamente rechaza el «como si» de la forma de representación teatral. El actor no es Hamlet o Iago ni la actriz es Antígona, sino que representa el personaje, se mete en el papel y actúa como si fuera Hamlet, Iago o Antígona. Por esta razón, el pacto implícito que existe entre los que actúan y el público está absolutamente claro: la persona herida, asesinada o muerta sufre una resurrección milagrosa justo al caer el telón, y reaparece sobre el escenario encarnada por el actor o la actriz totalmente ilesos, si bien es cierto que con la significativa ambigüedad de ser al mismo tiempo el personaje representado y la persona en la vida real. La presentación y la representación del personaje, junto con la verdadera identidad del actor, existen simultáneamente por un corto espacio de tiempo, mientras que en el transcurso de la representación teatral previa, la tendencia es a que la representación del personaje eclipse la identidad del que actúa, o trate de ocultarla por completo.

Un artista de performance, por otro lado, no representa un personaje de ficción o un papel sino que en principio se representa solo a sí mismo (lo cual no debe entenderse como que la *persona* del artista sea idéntica a la de su vida privada). El tiempo en que se realiza la acción no representa

un periodo de tiempo de ficción distinto y, en principio, el espacio físico no simboliza un espacio diferente. Por el contrario, la performance ocurre en el aquí y ahora de este tiempo y lugar, que antes que nada y por encima de todo se refiere tan solo a sí mismo.

Ligado a este rechazo del papel dominante de la representación «como si» está el rechazo al código de percepción establecido en el teatro. Después de todo, el «como si» va emparejado estéticamente con una actitud de distanciamiento estético por parte del receptor. El placer, el éxito, la fascinación, así como las limitaciones del teatro descansan en el hecho de que las personas que miran son de hecho observadoras y, en menor medida, también oyentes. Con una actitud de distanciamiento estético, el público puede seguir lo representado y sentirse libre de las limitaciones y agobios pragmáticos de la comunicación e interacción cotidianas: en el teatro puedo mirar embobada sin pudor alguno los pechos de una mujer (al menos mientras esté sobre el escenario); puedo escudriñar embelesada a la gente y fijarme en cada una de sus palabras (un comportamiento que vemos mal en la vida real y que incluso los niños pequeños aprenden a dejar muy pronto). En el teatro puedo recostarme en mi asiento y, sin obligación ninguna de intervenir, adoptar una postura o no hacer nada de nada, puedo sentarme y mirar mientras en el escenario un personaje asesina a otro.

El título de mi comunicación, «Testigos del dolor de los demás», es una referencia explícita al último libro publicado por la gran ensayista Susan Sontag, cuyo libro *Ante el dolor de los demás* (2004) es una reflexión en profundidad sobre la fotografía de guerra. Sin lugar a dudas las lúcidas consideraciones de Susan Sontag sobre este tema, así como sobre la forma en que se enfrenta la sociedad a la enfermedad y al SIDA, constituyen una importante fuente de inspiración para la cuestión que nos ocupa. Sus dos ensayos sobre Antonin Artaud, en mi opinión, se encuentran entre los mejores de toda la investigación acerca de Artaud. Pero me temo que también estoy en desacuerdo con Susan Sontag, en el sentido de que supone una gran diferencia ver imágenes de sufrimiento, tormento y dolor, o ver performances que no solo representan sufrimiento, tormento y dolor, sino que lo muestran y lo exponen. Por dar alguna pista, por lo menos del tenor general de mi argumento, propongo lo siguiente: mi teoría es que el arte de la performance cambia la relación entre lo que ocurre y lo que se presencia, hasta el punto de que el público se convierte en partícipe y parte inte-

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

gral de la performance y ya no es un espectador a una distancia prudencial. El arte de la performance (y no por el tema del que trate de forma inherente, sino por su estructura formal y su poder mediático) no consiste tan solo en ser testigos del dolor de los demás. Más bien provoca una forma de percepción de más amplio alcance que llega a ser comprensión; sentir el dolor, incluso hasta el punto de verse físicamente afectado y agredido por él, aún cuando no exista ningún tipo de contacto físico con el público.

No obstante, es importante hacer hincapié en que esta reconfiguración de la relación entre el arte de la performance y el público no equivale a la simple eliminación de la distancia estética. El *noli me tangere* (no me toques), que el arte contemporáneo ha desarrollado y cimentado como una continuación transformadora de las prácticas rituales y religiosas a lo largo de los siglos, no es algo que pueda ser eliminado por unos cuantos artistas de performance. «Se ruega no tocar», «*Bitte nicht berühren*», «*Please don't touch*», «*Prière de ne pas toucher*», «*Si prega di non toccare*», los visitantes de museos, exposiciones y galerías se pasean entre estas amigables admoniciones a lo largo y ancho de este mundo. El mensaje es que todo el contacto con el arte debería limitarse al contacto visual. La percepción sensorial o experimentación táctil de fenómenos estéticos, o la *aesthesis* en el sentido etimológico de la palabra, fueron proscritas hace tiempo de la gama de posibilidades receptivas admitidas. Cualquiera que ose acercarse y tocar lo expuesto la hará saltar una alarma, será el blanco de una reprimenda por parte de los vigilantes de sala, y de las miradas incrédulas y de rechazo del resto de los visitantes o, en el peor de los casos, será acusado de poco menos que vándalo que destruye premeditadamente el arte o de ladrón.

Ocurre algo semejante con el teatro. Me siento discretamente en mi butaca en la oscuridad del teatro, con los ojos y oídos completamente orientados hacia el elevado e iluminado escenario. La comunidad social que formo con mis compañeros del público rápidamente se revela como un cuerpo social disciplinado si oso susurrar demasiado alto, moverme demasiado o llevar a cabo otras acciones que caen fuera del marco estricto de mi papel como miembro del público. También rige aquí la regla del «no tocar». Los actores se exponen a mi mirada y estoy autorizada a satisfacer mi curiosidad, mis pulsiones de mirona y mi deseo vehemente de ver cualquier movimiento sin miedo a ser censu-

Doris Kolesch, Freie Universität Berlin, Alemania

rada por ello. No obstante, si llegara a irrumpir en el escenario para tocar a esa figura que me fascina, palpar un tejido del vestuario o buscar el contacto directo con un personaje, estaría rompiendo un tabú y armando un escándalo. Debería haber perdido el juicio (aún sin haber hecho otra cosa que emplear y dejarme seducir por mis sentidos) para atreverme siquiera a algo así, y ya de paso estar en buena forma física, para ser capaz de saltar la barrera arquitectónica real que es el umbral de esa frontera simbólica, de esa invisible cuarta pared.

Se ha hecho evidente hasta qué punto la regla de «no tocar» está culturalmente arraigada e interiorizada en contextos estéticos precisamente a partir del arte de la performance y de las actuaciones dramáticas de las décadas anteriores, la cuales han empleado una gran variedad de estrategias y técnicas diferentes encaminadas a romper las barreras entre los actores y el público, y a animar a los espectadores a ir más allá de la observación hasta el punto de tomar parte y partido. Desde la segura distancia de aquel a quien se le relatan dichos hechos, quien los lee en crónicas periodísticas o en los libros, o piensa acerca de ellos en la oficina, es difícil imaginar la compleja mezcla y el conflicto de impulsos, decisiones, hábitos, expectativas, dudas y disquisiciones que experimenta cualquiera que se vea involucrado en esas situaciones. La presunta cuestión estética de si debería intervenir, unirme al artista, despegarme del grupo de espectadores curiosos y expectantes (si debería cambiar de bando, por así decirlo, por un momento) se convierte en una cuestión ética y existencial crucial, que no es solo capaz de hacer añicos mi forma de entender el arte, sino también mi actitud frente al mundo, así como mi propio sentido del yo.

No debería subestimarse la importancia del papel que juegan en muchas performances las referencias a imágenes históricas y modelos de exposición, y a las tradiciones iconográficas que nos son familiares a partir de la pintura, el cine y la televisión. Podría decirse que las exhibiciones de dolor recrean lo que ya se ha visto antes miles de veces y lo traducen a un hecho físico, haciendo de ello una realidad gráfica, penetrante y que está muy lejos de estar desprovista de un medio o de ser inmediata, por el contrario (al menos en el arte de la performance en que está presente el dolor) pone en primer plano al cuerpo como medio. Podría decirse que, desde el punto de vista del público, es embarazoso y en ocasiones doloroso, por la simple razón de que los espectadores no cuentan con ninguno de aquellos modelos de percepción establecidos y reconfortantes a

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

los que retirarse, puestos en práctica al contemplar pinturas, fotografías, películas e imágenes de televisión. Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* afirma:

Se le ha reprochado a las imágenes que sean una forma de ver el sufrimiento a cierta distancia, como si hubiera otras formas de mirar. Pero mirar de cerca, sin la mediación de la imagen, sigue siendo solo mirar. (Sontag, 2004, 117.)

El argumento que emplea Sontag para sostener esta afirmación es que la observación requiere que se tome cierta distancia; que conlleva un espacio entre el observador y la cosa observada. Aunque en principio estoy de acuerdo con ella, en lo que sigue quiero defender que entender la percepción del arte de la performance como ver y nada más que ver no es describirla adecuadamente. Esta es la razón por la que deliberadamente he decidido no publicar ninguna de las muchas fotografías disponibles de performances artísticas de Marina Abramovic, Vito Acconci, Chris Burden, Günter Brus, Valie Export, Yoko Ono, Gina Pane, Ben Vautier, Peter Weibel y otros, dado que expresarían muy mal la realidad del medio mismo de la performance y, en algunos casos, no dirían nada acerca de aquellos aspectos de nuestra percepción del arte de la performance que son vitales para este debate.

¿Qué ocurre en realidad en el arte de la performance? Las performances, al renunciar al concepto representacional de la estética, socavan la convención perceptiva de la distancia estética que es consustancial a la estética convencional. Los miembros del público se convierten en participantes que son responsables de lo que han visto, oído y experimentado, y esto lo digo en dos sentidos: primero, por tomar parte en aquello que ocurre; y segundo, por la responsabilidad asociada a los sucesos mismos que tienen lugar y por lo que en cada caso se ha visto y oído, dado que no se ofrece ningún punto de vista principal, ninguna versión dominante ni ninguna interpretación autorizada. Los espectadores se convierten en testigos y el acto de presencia que les hace testigos da origen a una responsabilidad en términos de su respuesta: la receptividad y la responsabilidad son aquí inseparables. Podría decirse que se demanda una reacción o una respuesta que no tiene nada que ver con opiniones, ideas, puntos de vista o códigos morales, sino más bien con el desarrollo de una relación intersubjetiva; con la relación entre las personas, que es previa a toda

Doris Kolesch, Freie Universität Berlin, Alemania

discusión acerca del contenido u otra cuestión y, más aún, previa a cualquier intento de llegar a un consenso.

Aunque la figura del testigo tiene sus orígenes en el teatro griego, donde el público era tanto el objetivo de aquello que se representaba en el escenario como su testigo, ha tenido que llegar el arte de la performance para subrayar realmente esa dimensión del acto de carga testimonial que es inherente al teatro. Sin pretender sugerir que hay que adscribirle una validez preferente a las propias declaraciones de los artistas a la hora de explicar sus obras, querría mencionar la performance *Shoot* de Chris Burden, en que un amigo le dispara con un rifle en el brazo mientras él está de pie al fondo de una galería en presencia del público, que su autor describió como fallida, y no porque la bala debiera tan solo rozarle y terminara atravesándole el brazo, sino porque el público no intervino. El hecho de que la intervención concreta del público haya detenido la actuación de muchos artistas y de que algunos participantes en performances artísticas hayan llevado a sus artistas a los tribunales por infligir daño corporal, evidencian que la relación que existe entre autor y público cambia sustancialmente durante estas acciones artísticas violentas.

En su libro *The Body in Pain*, Elaine Scarry escribe que debe tomarse en serio el dolor como prueba de las limitaciones del lenguaje. El dolor destruye el lenguaje dado que no puede ubicarse con exactitud ni expresarse adecuadamente con palabras; quebranta la posibilidad de comunicarse: «Sea lo que sea lo que consigue el dolor, lo consigue en parte mediante su imposibilidad para ser compartido y garantiza esta imposibilidad mediante su resistencia al lenguaje.» (Scarry, 1985, 4.) Ahora, lo que experimentamos en el arte de la performance no son, o al menos no son tan solo, imágenes de dolor, tampoco son meramente expresiones de dolor, sino el dolor mismo que experimentan los cuerpos en el momento mismo en que lo representan. (Cf. Lehmann, 1999, 392.)

Desde sus inicios, la idea *de* dolor ha pertenecido al teatro, y de hecho este se estableció prácticamente como la mimesis misma del dolor: se imitaban y sugerían de forma aparentemente real el tormento, el sufrimiento, el dolor y el horror, de forma que (la larga y eficaz tradición de la catarsis lo confirma plenamente) podía y todavía puede llegar a provocar una dolorosa empatía mediante el dolor simulado.

Al arte de la performance y al teatro postdramático le pertenece más concretamente la

«mímesis para herir: cuando el escenario está pensado para reflejar la vida misma, cuando en él tienen lugar caídas y golpes reales, surge la preocupación acerca de la seguridad del *actor*. El hecho de que exista una transición desde la *representación del dolor* al *dolor experimentado durante una representación*, es el elemento nuevo que, por su ambigüedad moral y estética, se ha convertido en la referencia del problema de la exhibición [...].» (Lehmann, 1999, 392-3.)

Estas performances de «*cuerpos soportando dolor*» hacen que se dé una escisión en la percepción: «por una parte el dolor exhibido; por otra el juguetón, placentero acto de su exhibición, que en sí mismo revela muestras de dolor.» (Lehmann 1999, 392-3) Podría decirse que las performances manifiestan el rechazo de la comunicación verbal. Es más bien aquí, en la práctica real, auténtica, del corte o la herida sobre uno mismo, de la caída, del golpearse a uno mismo, del sangrar, etc., que no en los, a menudo reales, niveles de representación lingüístico-semióticos, simbólicos o significativos, donde el dolor se revela a sí mismo.

Por cierto, para obtener este efecto tan intenso, tiene relativamente poca importancia si los artistas experimentan realmente dolor en lo que dura su performance, o si son capaces de minimizarlo o incluso evitarlo empleando ciertas técnicas (bien se trate de movimientos de baile o ejercicios concretos, técnicas de concentración, o en algunos casos un sentido del yo chamánico o místico, o bien sea por la forma concreta en que se infligen las lesiones).

Por otra parte, esa percepción del dolor bien podría resultarle al receptor una experiencia de lo más dolorosa; el grito de Antonin Artaud y los experimentos vocales de las performances artísticas y el teatro contemporáneo que siguen esa tradición lo corroboran de forma sorprendente, semejante a la brillante interpretación de Lear por parte de Luk Perceval en *L. King of Pain* (2002). Mediante efectos técnicos extremos aplicados a voces y sonidos, esta producción rompe el contrato audiovisual al que normalmente se suma cualquier espectador como observador y oyente, esto es, el contrato según el cual siempre será posible averiguar qué cuerpo es responsable de producir tales o cuales sonidos y cada identidad personal tienen una voz concreta. Por el contrario, las voces enajenadas y distorsionadas electrónicamente en *L. King of Pain* (voces desgajadas técnicamente de los cuerpos) no se muestran como voces pro-

pías, sino siempre como las de otra persona, como voces del equipo de efectos especiales o de la imaginación colectiva, la tradición, la moralidad, etc. El eco producido artificialmente y los efectos dobladores, cacofonías y tonos estridentemente disonantes, así como el continuo silbido chisporroteante, crujiente y punzante subrayan que el pacto audiovisual ha sido abolido.

Durante la representación, el volumen sube de forma significativa y la banda sonora de voces tecnológicas, notas musicales y efectos electrónicos, que se intensifica gradualmente, va asumiendo el papel generador de tensión dramática por encima del cada vez más redundante modelo literario. Se llevan las voces hasta sus límites y en ocasiones más allá: por ejemplo en espeluznantes arias gritadas, en ataques de rabia que duran varios minutos, en orquestadas batallas corales de gritos y en el ya mencionado chisporroteo de un silbido repetitivo e irritante creado electrónicamente, o en sonidos no identificados que parecen oscilar entre voces mecánicas y pájaros cantando. Los micrófonos que se les distribuye a los actores periódicamente amplifican y multiplican esos ataques hablados, gritados y bramados, difícilmente inteligibles. Durante el proceso, se ponen a prueba los límites fisiológicos de los órganos sensoriales del público (así como las cuerdas vocales de los actores). El sufrimiento de esas emisiones vocales radicales causa sufrimiento en los forzados oídos del público, llevado hasta el agotamiento por los volúmenes extremos y la suspensión de los límites electrónicos normales de tono y frecuencia.

No puedo entrar en más detalles aquí, pero querría pedirles que tomen en consideración hasta qué punto es un medio esencial la cualidad sónica y vocal del arte de la performance para expresar y también transferir sufrimiento, por la mera razón de que los sentidos auditivo y visual están dispuestos de forma diferente. Mientras que el ojo puede permitirse un vistazo general y una mirada distante, el oído asimila voces, sonidos, tonos y ruidos mientras penetran en el cuerpo entero, y a menudo es imposible decir de dónde vienen (¿están estos sonidos en mí, rodeándome, o ambas cosas a la vez?) o sencillamente evitarlos.

Aún así, estaría dando una imagen absolutamente parcial, falsa de hecho, si hubiera de dar la impresión en lo que respecta a estas experiencias auditivas al límite, de que la dolorosa percepción de las performances artísticas se basa tan solo en agresiones o atropellos físicos al público. No, lo que es más frecuente y significativo del arte de la performance es,

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

me parece, una situación bastante paradójica, que querría ilustrar como conclusión citando el ejemplo de la compañía de danza brasileña Grupo Cena 11. La estética de Cena 11 se basa en la caída, o para ser más exactos, en que los bailarines se dejan caer sobre el duro suelo del escenario. Los protagonistas de este procedimiento frecuentemente toman una pequeña carrera antes de saltar, catapultándose por un momento a una posición horizontal fugazmente suspendida, solo para golpear duramente contra el suelo sus cuerpos planos, desprotegidos y sin apoyo, siempre con el acompañamiento del fuerte ruido del impacto de su caída. La reacción del público es muy reveladora. Aunque los espectadores están sentados de forma relativamente confortable en las butacas del teatro, el espacio se llena de una continua sensación de desasosiego, y se les puede oír claramente deslizándose para adelante y para atrás en sus asientos, soltando gemidos a duras penas silenciosos o quejidos entre dientes, con algún «¡Ay!» claramente audible, acompañado por un estremecimiento general o un respingo cuando los cuerpos de los bailarines golpean el escenario con un gran estrépito¹. Los miembros del público, totalmente ilesos (físicamente al menos), pierden completamente la compostura viendo desplomarse esos cuerpos. Su dolor y preocupación se expresa mediante fuertes reacciones tales como malestar físico, murmullos incontrolados o respiraciones profundas, así como miradas de reojo y hacia otro lado. Lo que tiene lugar aquí, obviamente, es una agresión (completamente intangible, muy real aún así) al cuerpo de los espectadores, que son virtualmente incapaces de protegerse de lo que está ocurriendo.

El mero acto de observar algo se convierte en empatía (que no compasión) física inesperada, una sensación físicamente compartida y comprendida, que activa todo recuerdo y percepción físicos del dolor en la gente que lo presencia, así como demuestra su sobre todo irritante, desagradable, y en algunos casos doloroso incluso, desvalimiento ante la cuestión de cómo habrían de reaccionar ante lo que están viendo y cómo podrían responder a ello de forma *responsable*.

Traducción: Javier Hernández Iglesias

¹ Véase también la tesis doctoral en estudios teatrales presentada en la Freie Universität de Berlín por Rost, Katharina, 2007, *Das Leiden anderer spüren. Zur Übertragung von Schmerz. (Sentir el dolor de los demás. Comunicar el dolor)*.

Bibliografía

- Lehman, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Mersch, Dieter, 2002, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Scarry, Elaine, 1985, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York: Oxford University Press.
- Sontag, Susan, 2004, *Regarding the Pain of Others*, New York: Picador. (Traducción al castellano por Aurelio Major, 2003, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Alfaguara.)