

EL DOLOR EN ESCENA

XAVIER ESCRIBANO

Universitat Internacional de Catalunya

En un article recent, en el qual es destaquen les connexions entre *performance* i medicina, i que aplica aquesta noció, en els seus respectius papers, tant a professionals de la salut com als seus pacients, s'adverteix que, en la gran varietat de comportaments d'algú que pateix dolor (*performances of pain*), alguns pacients poden arribar a ser veritables experts en, o bé l'ocultació, o bé l'exageració dels signes de dolor. Així —segueix el mateix article— persones que desitgen obtenir drogues narcòtiques aprenen a imitar el comportament i l'aparença de persones afectades per dolors aguts causats per certes malalties. Altres, al contrari, poden intentar no manifestar visiblement dolor i comportar-se donant mostres de fortalesa i de salut, perquè no desitgen rebre atenció mèdica, en previsió, per exemple, d'una pèrdua d'independència¹. Sigui a través de l'ocultació o bé de l'exageració, en un cas i l'altre, respectivament, es produeix un desajustament en el «circuit interpersonal del dolor» (en el qual es poden distingir bàsicament aquests quatre moments successius: experiència aversiva, expressió, reconeixement, comportament de socors). Per defecte o per

1. G. A, CASE, *Performance and the Hidden Curriculum in Medicine*. Performance Research, vol. 19, 4, 2014, p. 12.

excés, experiència àlgica i expressió dolorosa no semblen trobar-se en mútua correspondència, com tampoc ho estan el reconeixement aliè i el comportament d'ajut o socors subsegüent. A conseqüència de tals desconexions, podem constatar l'existència d'actituds tan polaritzades com, d'una banda, la cerca d'indicadors comportamentals que adverteixin de l'existència d'un dolor no manifest en subjectes inexpressius, o de l'altra, la desacreditació desconfiada davant d'un comportament que refereix o expressa explícitament el dolor, però que no en presenta una causa visible.

Per tal de posar una mica de llum en la dinàmica d'aquestes situacions es pot recórrer a la idea artística d'encarnació (*Verkörperung, embodiment*), present en la tradició teatral moderna i contemporània, assumint el punt de vista plessnerià segons el qual el distanciament de l'actor respecte del seu personatge no fora possible sense la distància, o fins i tot l'escissió (*Abspaltung*), que cada home o dona sosté respecte d'aquells papers que quotidianament desenvolupen en societat. D'aquesta manera, sosté Plessner, l'actor ressalta un aspecte peculiar de la natura humana, la seva capacitat representativa, i així «l'existència humana l'acabem comprenent com l'encarnació d'un paper que respon a l'esbós d'una imatge més o menys fixada i que s'ha de mantenir conscientment en diverses postures representatives»².

Tot seguint aquest camí, poden considerar-se almenys dues possibles versions de l'encarnació artística del dolor. La primera, elaborada en el si del teatre modern (per exemple, en *Paradoxe sur le Comédien*, de Diderot), és una representació que es troba al servei d'un paper, literàriament o poèticament fixat, que es pretén transmetre fidelment mitjançant l'actuació. L'encarnació del dolor, aquí, no és altra cosa que l'encarnació del personatge sotmès a

2. H. PLESSNER, *Zur Anthropologie des Schauspielers*, a: *Zwischen Philosophie und Gesellschaft*. Bern: Francke Verlag, 1953, p. 180-192.

l'experiència dolorosa. La persona encarnant de l'actor es dilueix en el personatge encarnat del paper, desapareix el cos físic en la seva materialitat i queda substituït pel cos semiòtic –és a dir, portador de signes– en la seva signicitat. Es tracta d'un procés de «descorporització», de sublimació artística de l'individu actuant. La segona de les versions de l'encarnació artística del dolor ve agafada de la mà de la *performance* o art d'acció, i més en particular del gènere d'autoagressió. La posada en escena de la carn dolorosa, en la seva exposició brutal a la mirada de l'espectador, converteix en irrellevant el paper representat, redirigeix l'atenció de l'espectador del *personatge encarnat* cap a la *persona encarnant*, i del cos semiòtic al cos material en la seva fisicitat més concreta. Es tracta aquí de corporitzar el dolor, fer-lo visible i quasi tangible. Allò que sembla una provocativa destrucció de les bases mateixes de l'art dramàtic i de les seves categories més fermament establertes, pot veure's, tanmateix, com un retorn a l'origen ritual o cultural d'aquest, al servei d'un teatre que no és espectacle d'evasió, sinó esdeveniment de transformació de totes les parts implicades en l'esdeveniment.

Amb tot, més enllà de la renovació o la revolució de les categories estètiques, hem de preguntar-nos com interpretar el significat del tractament performatiu del dolor. Per a Fischer-Lichte, un dels procediments més destacats de l'art de la *performance* és l'èmfasi posat en la vulnerabilitat, la fragilitat i la insuficiència del cos³. Així és, la corporització de la vulnerabilitat, amb les evidents transformacions (reaccions fisiològiques, fractures, cremades, ferides, etc.) que comporta, posa en relleu que el cos humà no és un material com un altre qualsevol, que pugui modelar-se o treballar-se a voluntat. En la seva transformació i constant esdevenir,

3. E. FISCHER-LICHTE, *Estètica de lo performativ*. Madrid: Abada Editores, 2011, p. 169.

propi d'un organisme vivent, el cos manté la seva condició d'indisponibilitat. A excepció feta d'un cadàver embalsamat o plastinat a tal efecte, el cos vivent no pot ser convertit en obra d'art, davant de la qual hi càpiga l'actitud correlativa de mer espectador. En la interpretació proporcionada per Fischer-Lichte, la insistència de l'art d'acció i la *performance* en el fet que la corporalitat que els actors generen en el transcurs de la realització escènica no té caràcter d'obra, pot explicar-se, entre altres motius, com una reacció a la creixent preponderància dels mitjans tecnològics. La tecnologia digital, per exemple, fa possible que els cossos es volatilitzin en una reproducció tècnica que, malgrat l'aparent proximitat, allunya i impedeix qualsevol contacte. Al cos virtual –que és, de fet, un cas eminent de «descorporització»- el teatre i l'art de la *performance* hi oposen el físic ésser-en-el-món: «A les imatges dels mitjans tècnics i elèctrics, reproduïdes a milions, el teatre i l'art de la *performance* hi oposen el cos humà –també com a sofrent, precisament com a sofrent, malalt, vulnerable i marcat per la mort-, el cos humà en la seva singularitat i en el seu potencial per a esdevenir, irradiant lluminositat i, malgrat el seu patiment, “esplèndid com el primer dia”»⁴.

La immersió en un món de virtualitat creixent, especialment visual, ha estat descrita pel sociòleg Richard Sennet com una de les causes plausibles de l'alarmant indiferència que moltes persones demostren davant dels patiments reals d'altres persones en les grans ciutats d'Occident. Més enllà d'una simple possibilitat individual, segons Sennet, la insensibilitat davant del dolor real d'altres esdevé un tret distintiu de la nostra època, i més concretament, de la manera de viure de les grans metròpolis, convertides en àgores visuals, en les quals es produeix una sobreexposició a imat-

4. *Ibid*, p. 191.

ges de dolor virtual, així com un ingent consum de dolor virtual, que paradoxalment inhibeix, per sadollament i endormiscament de la consciència corporal, la resposta adequada enfront de les situacions reals⁵. Davant de la manca de consciència de la pròpia insuficiència, relacionada amb les imatges prototípiques de plenitud que saturen els mitjans de comunicació de masses i, d'altra banda, la privació sensorial que comporta la hipertròfia de la mediació tecnològica, Sennet advoca, com a tasca veritablement civilitzadora, per la necessitat de confrontar-nos amb experiències en les quals puguem descobrir la nostra pròpia incoherència, insuficiència i fragilitat. Enfrontar-nos a una percepció alterada de nosaltres mateixos, posar-nos en contacte amb la nostra pròpia limitació o insuficiència, fer-nos capaços de reconèixer el dolor de l'altre són tasques prioritàries –segons Sennet– de l'esforç civilitzatori contemporani.

La corporització escènica del dolor i la vulnerabilitat podria considerar-se com una manera efectiva de dur a terme la tasca civilitzadora preconitzada per Sennet. En efecte, es tracta d'usar el cos i els seus patiments per tal de comunicar i influir en el món social, generant una transformació d'actituds o d'hàbits perceptius. Els missatges corporals d'aquesta «retòrica del dolor» poden parlar amb una autenticitat i poder que manca en els missatges verbals. Sembla simptomàtic que la corporització del dolor i de la vulnerabilitat duta a terme per l'art d'acció o *performance*, de manera especial pel gènere d'autoagressió, amb representants actuals com Angelica Liddell, Franco B. o Jean Fabre, per citar només alguns casos, floreixi amb especial puixança en el mateix temps en què la realitat virtual, d'una banda, i les proclames transhumanistes, de l'altra, prometen la supera-

5. R. SENNET, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 18.

ció de les limitacions i la vulnerabilitat de la condició corpòria, girant l'esquena a la llista desesperadament extensa de formes contemporànies de patiment. D'aquesta manera, més que posar-se en guàrdia davant de la possibilitat de ser víctimes d'engany pel fingiment d'un dolor inexistent, sembla que l'esforç cultural contemporani ha d'abordar la problemàtica molt més preocupant de la resposta a un dolor existent, però majorment no reconegut.

