

***Dolor Exquisito*: el amor como ciclo performático**

Dolores Curia

(Universidad de Buenos Aires)

Dolor exquisito (2008) es una versión traducida y adaptada por Ricardo Ibarlucía, dirigida por Emilio García Wehbi, que transpone al teatro la obra de Sophie Calle, artista francesa, reconocida por convertir mediante la documentación anécdotas de su vida personal en obras de arte conceptual¹. Entre sus obras, se cuentan acciones tales como seguir a un extraño por las calles de Venecia y documentar cada uno de sus movimientos² o infiltrarse como camarera en un hotel para poder husmear en las habitaciones de los huéspedes y recolectar información sobre sus vidas. Calle trabaja partir del desafío de los límites entre *lo real* y la ficción, entre la vida y el arte, jugando con el forzamiento de zonas limítrofes entre ambas esferas. En el caso de la obra visual que dio origen a la pieza teatral que nos ocupa, *Douleur exquise*, Calle utiliza, una vez más, una experiencia personal como material para la creación artística.

El origen de esta obra teatral puede rastrearse a partir del visionado por parte de García Wehbi y Maricel Álvarez de *Douleur exquise*, obra que formó parte de la gran retrospectiva que el Centro Pompidou –en Berlín, en 2004- dedicó a Sophie Calle, titulada *M’as-tu vue*. En *Douleur exquise*, Sophie Calle relataba, mediante 92 fotografías y fragmentos de cartas de amor escritas por ella, los pormenores de un viaje a Japón que realizó y que la llevaría a una ruptura amorosa.

¹ Entendemos este concepto como una tendencia que –iniciándose como movimiento en los años 60- subraya y convierte en epicentro y objetivo primordial de la obra de arte la conceptualización de una idea. Es decir, que toda la materialidad de la obra (si la tiene) está en función de la transmisión de un concepto, más allá, de las conclusiones que se puedan desprender del análisis formal de la misma.

² Calle denominó a ese proyecto *Suite Vénitienne*: "En 1980, a partir de una fiesta celebrada en Venecia, se dedica a perseguir sutilmente a un invitado, con el fin de tomar parte de su intimidad. De ese mismo año también es su proyecto *Detective*, donde encarga a su madre que contrate a un detective para que le siga y realice un pormenorizado detalle de su vida diaria incluyendo un soporte gráfico, de esta forma posee la información recibida del detective y la información que ella ha recogido en su diario personal, así las compara. Está obsesionada por la mirada, tanto la de los otros como la suya propia. Qué miran los otros cuando me miran, además de una necesidad de saber del otro, como lo demuestra en 'Suite Vénitienne'." En http://es.wikipedia.org/wiki/Sophie_Calle

A través de las fotos de su viaje, Sophie realiza una cuenta regresiva hasta el momento que denomina el Día del Dolor. Luego de la ruptura, decide objetivar sus penas a través de una encuesta realizada a sus allegados para indagar acerca del día que cada uno de ellos consideraba como el más triste de sus vidas. A partir de la escucha de estos relatos, y después de tres meses, Calle se recompone. También documenta estos testimonios y los expone junto a fotos del teléfono rojo de la habitación en la que recibió la noticia de la ruptura.

Calle cedió los derechos para que Wehbi pudiera poner en marcha la obra con una única condición: que él y la actriz viajaran a Japón y transitaran por los mismos lugares en los que ella había estado durante su estadía en ese país.

La obra de Wehbi puede dividirse en dos partes (al igual que la obra conceptual de Calle): en la primera etapa, la actriz relata lo que muestran las fotografías proyectadas en la pantalla gigante. El personaje comenta las imágenes en las que aparece acompañándolas con textos de tipo epistolar. Se encuentra en todo momento de frente al público y recita, a modo de diario íntimo, cartas que se refieren de manera directa (usando la primera y la segunda persona) a ese hombre al que se hace constante referencia, pero que jamás aparece en escena. Estas fotos van proyectándose una a una a modo de una cuenta regresiva en la que el punto culminante es el Día del Dolor. En la que podemos identificar como la segunda parte de la obra, se genera una interacción que difícilmente podríamos calificar como diálogo entre los textos reproducidos por los videos en primer plano de colaboradores (también actores), en donde se da testimonio sobre el día que consideran más triste de sus vidas, proyectados sobre la cabeza de un muñeco que se encuentra (al igual que el personaje femenino) frente al público. Estos testimonios se alternan con los parlamentos de la actriz que, mediante el recurso de la repetición, reitera una cantidad significativa de veces su versión de los hechos (sobre la noche de la ruptura por teléfono) que va variando sensiblemente, pero de manera gradual, a medida que se desarrolla la obra, hasta llegar al punto culminante.

Consideramos que esta obra problematiza dos cuestiones de capital importancia para los estudios de las artes escénicas en la actualidad. Por un lado,

plantea las dificultades y novedades que trae el uso de la concepción de biodrama³ entendida como práctica que propone el cruce de la realidad y la ficción sobre el escenario, como una búsqueda orientada a la investigación documental en el teatro, entre otras cosas, con la realización de una biografía escénica.

Dolor exquisito se vale de lo testimonial como punto de partida para la creación dramática. Desafía, en este sentido, las fronteras entre el arte y el mundo, dando continuidad a uno de los pilares programáticos de las vanguardias históricas. Inquietud que retoman también las neo-vanguardias de los años 60 y 70. Esta intención de quebrantar las divisiones entre lo real y la ficción, la vida y el arte, puede ser leída desde un punto de vista performático⁴. A esta relación arte-vida se refiere Cornago Bernal cuando indaga sobre lo performático en un sentido epistemológico (como modo de conocimiento):

La motivación última es una vez más la necesidad de replantear la relación entre el arte y la realidad, situando en primera fila tanto a la materialidad de los lenguajes empleados como la implicación del receptor como sujeto creador y la relevación del contexto (...). El arte se rebela como una escuela idónea para lograr una percepción más directa de la realidad, liberada de los discursos previos que mediatizan y homologan la comprensión.⁵

En este sentido, la categoría de performatividad nos es de gran ayuda como plataforma de despegue para pensar este aspecto, sobre todo, por el énfasis que el concepto de performance hace en el aspecto procesual de las acciones y los acontecimientos. Pensar una obra desde el punto de vista performático implica

³ Sobre la aparición de este término puede verse la nota de Ana Durán: *Biodrama en acción*, Clarín, 1º de noviembre de 2005: "En el 2002, Vivi Tellas pensó que era momento de oficializar para el teatro de Buenos Aires, una búsqueda que se baluceaba por distintas salas: poner en fricción al teatro y a la vida. Pero la vida real. Así, creó el Biodrama, como si la crisis del año anterior hubiera sembrado la duda acerca de en qué realidad creíamos vivir los argentinos. La consigna fue simple: 'el director debe elegir a una persona argentina viva y, junto con un autor, transformar su historia en material de trabajo dramático'. Y la primera elegida fue la artista plástica Mildred Burton bajo la mirada de la actriz y directora Analía Couceyro."

⁴Entendemos el concepto de performance según la definición de Diana Taylor: "Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas (...)", en "Hacia una definición de performance", en *Conjunto, revista de teatro latinoamericano*, Casa de las Américas, Nº 128 (abril - junio), La Habana, Cuba.

⁵ Óscar Cornago Bernal, "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso", *Gestos*, año 19, Nº 38, noviembre 2004, p. 17

atender al aspecto del desarrollo temporal y la duración porque, justamente, de lo que *Dolor exquisito* pretende dar cuenta es de un proceso que, en un primer momento, ha tenido lugar en la vida real de la artista francesa y, luego, es recreado por una actriz de un modo ritual. Prueba de que el acento está puesto en el *cómo* y no en el *qué* es la anulación del *suspense*, ya que desde un primer momento sabemos que finalmente el calvario del personaje llegará a su fin. Lo que se privilegia en la obra es el devenir de los estados, la progresión gradual que se va dejando ver en la repetición de un texto casi igual a sí mismo una y otra vez. Los cambios de van mostrando dosificadamente a través del lenguaje corporal, de la gestualidad de la actriz y variaciones mínimas en el texto. La repetición se da, pero como productora de sentido, ya que no consiste en un procedimiento mecánico, sino en un proceso de matices mediante los cuales de va mostrando la transformación.



Dolor Exquisito - Foto 1
Fotografías de Emilio García Wehbi.

En cuanto al personaje de Álvarez (único personaje humano presente en la escena) podemos decir que, una vez más, la obra muestra su carácter de *constructo* y reflexiona sobre sus materiales. Re-teatraliza al personaje: marca su carácter ficcional combatiendo toda pretensión naturalista. Álvarez dirige sus parlamentos de frente al público, apela directamente a él, a pesar de que durante la primera mitad de la obra se dirige al destinatario de sus cartas. Además, las categorías de autor, director y actor son puestas en crisis. Álvarez es una actriz que encarna a un personaje que, a la vez, es un álter-ego de la artista francesa. Es por este juego de cajas chinas que el espectador llega a perder la referencia de *quién* está hablando realmente. La distorsión de estos límites viene dada desde la obra de Calle, ya que ahí la artista conceptual cumple una función-autor, pero también, al tomar elementos de su propia vida, se convierte ella misma en material para su obra. Esta disolución de las categorías clásicas parece ser, según Patrice Pavis, una constante en el teatro de fines del siglo XX (y principios del XXI):

(...) la obra pos-representacional da el último toque a la disolución del personaje (...) El cuerpo que habla no se distingue del personaje, reducido a un tema enunciador, ni del texto disperso entre actantes indefinidos. Cuerpo, tema, discurso ya no constituyen una frontera ni identidad propia.⁶

También aparece otro elemento interesante referido a los aspectos procesuales y performáticos que la obra pone en juego. Este elemento tiene que ver nuevamente con el valor testimonial de la obra Calle que Wehbi retoma, su interés por la introspección, su interrogación por el sentido de la acción, su intervención en la vida cotidiana tanto propia (la exposición de una historia personal, de correspondencia privada, etc.) como ajena (el trabajo con testimonios y fragmentos de historias de vidas reales que se presentan mediatizadas por el dispositivo tecnológico), el interés por los rituales de la vida cotidiana. ¿A qué se debe este énfasis en lo testimonial que parece haberse convertido en un *leit-motiv* contemporáneo y que no representa, de ninguna manera, un hecho aislado? Es notable la insistencia con la que la exposición de la vida privada se hace presente

⁶ Patrice Pavis, "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico", *Teatro XXI*, Filosofía y Letras, UBA, N° 11, primavera, p. 8.

una y otra vez en las más disímiles disciplinas, desde el ya mencionado biodrama, los *reality-shows* televisivos, el auge de la literatura y el periodismo de corte testimonial, etc. Está claro que por la amplitud de este tema y por los límites espaciales que este trabajo presenta no es posible, ni es nuestra intención, desarrollar aquí un estudio pormenorizado sobre este fenómeno. Sin embargo, resulta interesante, por lo menos, dejar planteada la cuestión.



Dolor Exquisito - Foto 2

Siguiendo esta línea temática, nos parece fructífero tener en cuenta las definiciones proporcionadas por Richard Schechner, sobre todo, en lo que se refiere al alcance referencial del concepto de performance:

El objeto de esta disciplina incluye los géneros estéticos del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos; comprende también los ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representación y juego; performance de la vida cotidiana, papeles de la vida familiar, social, profesional; acción política, demostraciones, campañas electorales y modos de gobierno (...)⁷

⁷ Richard Schechner, *¿Qué son los estudios de performance y por qué hay que conocerlos?*, *Performance, teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000, p. 12

Según Schechner, es justamente el carácter reiterativo el que determina que un conjunto de acciones humanas adquieran un valor ritual y, por ende, performático. Es en la repetición en donde el rito funda su carácter simbólico y un sentido social. Es por esto que Schechner habla de:

(...) "conducta restaurada" o "conducta practicada dos veces"; actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*. Ese proceso de repetición, de construcción (ausencia de "originalidad" o "espontaneidad") es la marca distintiva de la performance, sea en las artes, sea en la vida cotidiana, la ceremonia, el juego o el ritual.⁸

En este caso, tanto la obra de Wehbi como la de Calle parecen estar planteando la posibilidad de entender el proceso de ruptura amorosa como un ritual constituido por etapas (o fases) más o menos prefijadas que, en mayor o menor medida, contendrían las siguientes etapas: dolor extremo, proceso curativo gradual mediante la objetivación de la propia historia, y finalmente, su superación.⁹

Cabe preguntarnos también por otro aspecto problemático que la obra plantea con respecto a la categoría de personaje. Junto a la actriz, permanece en escena, durante toda la obra, un objeto. Se trata de un muñeco de tela de contorno humano, pero sin rasgos. En el espacio donde debería aparecer un rostro sólo vemos una planicie que funciona como soporte para la proyección de los testimonios de unos actores/personajes muy difíciles de catalogar.

Los testimonios de los "actores en video" (según el programa de mano de la obra) se suceden uno tras otro, intercalados con los parlamentos del personaje principal, en el tiempo de la representación pero (la naturaleza misma del dispositivo utilizado lo indica) han sido, obviamente, grabados en un tiempo anterior al de la función. La funcionalidad de estos videos parece ser la de dar

⁸ Richard Schechner, ob. cit., p. 13

⁹ Casi a modo de broma, Barthes parece estar hablando de esta posibilidad de lectura del amor como ritual cíclico: "A lo largo de una vida todos los 'fracasos' amorosos se parecen (y con razón: todos proceden de la misma falla). X... e Y... no han sabido (podido/querido) responder a mi 'demanda', adherir a mi 'verdad'; no han cambiado un ápice su sistema, para mí, uno no hizo sino repetir al otro. Y sin embargo, X e Y son incomparables, es de su diferencia, modelo de una diferencia infinitamente renovada, de donde extraigo la energía para recomenzar.", *Fragments de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1982, p. 112.

presencia en la escena a una ausencia. De esta manera, estarían funcionando como signos (entendiendo como tal a aquello que está en lugar de otra cosa).

El uso de la técnica del video trae aparejado, entonces, una relación problemática con la dimensión temporal, es decir, propone como material para el teatro un elemento que es esencialmente duradero –que permanece siempre igual a sí mismo-. También plantea una nueva relación en lo que se refiere a la materialidad de esos cuerpos, en términos de ausencia-presencia. Se transgreden, de esta manera, dos características fundantes del teatro: por un lado, su carácter efímero y, por otro, la interacción que se establece entre el actor y el espectador (ambos presentes, materialmente hablando, en el contrato de la teatralidad).



Dolor Exquisito - Foto 3

¿Cómo podemos clasificar a estos “actores en video”? ¿es coherente darles el estatuto de personajes?, ¿podrían entenderse todos ellos como un personaje colectivo?, ¿o quizás correspondería asociarlos a lo que Sánchez llama “actor mediado”¹⁰?, ¿qué es lo que prevalece: el carácter de objeto del muñeco o esta ausencia-presencia de los actores que podríamos llamar “personajes”? Todos estos interrogantes no pueden ser respondidos en este trabajo, la cuestión requiere, por supuesto, más espacio y también una investigación más profunda que pueda ahondar con mayor eficacia en estas prácticas que, seguramente, empezarán a ser cada vez más frecuentes en el ámbito teatral contemporáneo.

Ficha técnica

Escrita por: Sophie Calle

Idea: Maricel Alvarez, Emilio García Wehbi

Traducción y versión: Ricardo Ibarlucía

Intérprete: Maricel Alvarez

Actuación en video: Guillermo Arengo, Blas Arrese Igor, Pompeyo Audivert, Cristina Banegas, Gaby Ferrero, Paula Ituriza, Horacio Marassi, Juliana Muras, Osmar Nuñez, María Onetto, Alberto Suárez, Diego Velázquez

Diseño de vestuario: Martín Churba, Andrea Saltzman

Diseño de luces: Alejandro Le Roux

Diseño sonoro: Marcelo Martinez

Asistencia artística: Felicitas Luna, Juliana Muras

Dirección: Emilio García Wehbi

dolorescuria@gmail.com

Palabras clave: Calle- *Dolor exquisito*- Wehbi - Álvarez- performance – biodrama

Keywords: Calle- *Dolor exquisito*- Wehbi - Álvarez- performance – biodrama

¹⁰José Antonio Sánchez utiliza este concepto para referirse justamente a este tipo de casos donde la presencia del actor en escena es mediatizada por un dispositivo tecnológico. Reflexiona sobre la incidencia de los avances técnicos en el ámbito teatral, es por eso que se pregunta: “¿De qué modo la utilización en directo de las nuevas tecnologías de la imagen, la comunicación y la robótica están afectando la escena contemporánea?”, en “La escena del futuro”, *Archivo virtual de las artes escénicas ARTEA* (<http://artesescenicass.uclm.es>), Universidad de Castilla, La Mancha, España.