

Invasió de la realitat. Formes performatives en el teatre contemporani. Notes per a un projecte teoricopràctic¹

Christina Schmutz i Fritwith Wagner-Lippok

l

a

Al final de la representació els espectadors no sabien si podien aplaudir o no. A fi de comptes durant tota l'estona no hi havia hagut ni un sol actor a l'escenari, només màquines que de tant en tant es bellugaven i proferien sorolls. Ara eren totes al fons de l'escena i semblava que estiguessin esperant els aplaudiments per la seva «representació». Després d'un breu silenci els espectadors van començar a aplaudir. Aleshores una de les màquines va avançar cap a la rampa per convertir-se en dipositària de l'aplaudiment. Va ser un instant emotiu i torbador com pocs n'havíem presenciats abans amb actors autèntics.

b

Pugem amb l'ascensor fins a la vuitena planta d'un gratacels berlinès, a la Kottbusser Tor. Serem testimonis d'una representació teatral en un domicili privat del barri de Kreuzberg juntament amb Sabine Schouten, especialista en arts escèniques de la Freie Universität de Berlín que fa servir aquesta experiència per introduir l'edició de la seva tesi doctoral, de l'any 2007. Ja a l'entrada de l'edifici, en un barri degradat en algunes zones, tres països amb molt mala pinta i acompanyats d'un gos ens barren el pas: «Aquí, de teatre

1. Aquest text es correspon en les parts essencials a les conclusions del projecte teoricopràctic que duia el mateix nom, que va ser dut a terme per Christina Schmutz i Frithwin Wagner-Lippok durant la tardor de 2008 i que va rebre el suport de la Generalitat de Catalunya, l'Institut del Teatre, l'Institut Goethe, l'Internationales Theaterinstitut (ITI), l'Allianz, el Departament d'Alemanya de la Universitat de Barcelona i la Sala Beckett.

per a vosaltres, no n'hi ha! Com a molt, una representació privada nostra», en cas que no paguem el «peatge» que ens exigeixen, ens donen a entendre... Per descomptat paguem, i aleshores entrem en un pis on experimentem una cosa absolutament inesperada: enfonsats en tous coixins de color rosa pastel escoltem els poemes d'una senyora d'edat que parlen del seu gat mort.

Si comparem, la nostra retirada es produeix de forma ordenada: els tres «males pintes» encara són allà, però ens tornen els diners i es revelen com a tres actors més que confereixen al muntatge el seu toc especial...

c

Aneu a una representació teatral però no hi ha cap obra. Sembla que la major part dels actors estiguin malalts. Tothom dóna per fet que la peça se suspèn perquè un home amb un vestit negre —i si ha passat alguna desgràcia?— n'explica el contingut als espectadors a grans trets. I a mesura que avança es va perdent més i més en detalls, i fins i tot comença a reproduir petites escenes entre els personatges. Tampoc no hi ha una escenografia reconoscible, podria ser que el director i els escenògrafs també estiguessin malalts; sigui com sigui, l'escenari és buit tret del fons, on hi ha un grup de taules que fan l'efecte de pertànyer a un altre muntatge teatral. La sala està il·luminada amb focus d'assaig que pengen sense solta ni volta i amb una violenta llum de treball. Comencen a produir-se petites descoordinacions; comença a sonar, per exemple, una música que no ha de sonar, i aleshores el narrador reacciona fent algunes observacions crítiques en direcció als tècnics; fins i tot s'arriba a una petita discussió entre ell i l'assistenta tècnica. Entremig, ell assegura al públic de forma molt poc creïble que tot ha estat «assajat» i «preparat», és a dir, «gravat» o «enregistrat». Mentrestant, com perduda, ha aparegut al costat de l'home del vestit negre una actriu que representa, com si vingués d'un altre món, fragments d'un últim «paper» encara per executar.

Llavors la història s'interromp, es demana de forma poc delicada al narrador que s'aturi: el seu temps s'ha acabat i la «segona part» ha de començar. L'home, furiós, abandona la sala del teatre. Algú li va al darrere per tal de calmar-lo. L'home torna, vol continuar explicant, se'l veu molt nerviós. La noia jove, que mentrestant ha anat omplint tota decidida les taules de l'altre escenari amb llibretes i bolígrafs, no para d'exigir que es deixi lliure l'espai «per a la pròxima escena». Ell es queda perplex, insisteix en la importància de la història, ella li replica cridant que ha de respectar els temps acordats. Però l'home no permet que el facin fora. Dominat pel pànic, intenta desem-

pallegar-se ràpidament de la resta de la història («perquè més tard vostès sàpiguen de què va!»), i mentrestant no paren d'increpar-lo per tal que abandoni l'escenari —una escena realment patètica. Finalment la història, de la qual només se n'han sentit fragments, s'ha acabat d'explicar, l'home abandona la seva posició i cau a plom en una butaca que hi ha en un costat.

Aleshores entra en escena una tècnic i us demana d'acostar-vos fins a les taules i d'asseure-us-hi. No hi ha ningú que s'hi negui, ningú no vol causar cap altre escàndol. Tu, com un bon nen, t'asseus en algun dels pupitres escolars. L'actriu d'abans, que mentre ha durat el canvi de localització ha estat provocant un soroll eixordador darrere les cortines, entra en escena amb un vestit vermell onejant i anuncia amb un estil revolucionari: «Dictat!». Tothom fa que sí amb el cap. Ara has d'escriure un dictat. No pas a l'escola, sinó al teatre. Com a espectador. S'assemblen molt. També en aquest moment t'estimaries més consumir la «història» assegut en una posició còmoda, de forma passiva i relaxada. I en canvi ara has de fer bé els deures i cal que et concentris. Al cap d'una estoneta t'envaeix un sentiment com el que tenies quan eres alumne, comences a «copiar», i et vénen ganes de fer l'animal, però alhora vols treure una bona nota, probablement us corregiran l'exercici... Efectivament: cap al final de la representació un dels actors llegeix en veu alta els noms de tots els presents i fa saber les notes del dictat, les quals han estat obtingudes públicament poc abans tot tirant el dau. «Les mateixes oportunitats per a tothom», diu en un grafit.

Malauradament la casualitat ha volgut que traguessis una mala nota. Saps perfectament que tot plegat és només un joc, que la teva nota no té res a veure amb els teus mèrits, i tanmateix et sents molest. Però ara se serveix xampany, i a més a més disposes de la possibilitat d'ensenyar, en un racó que hi ha al darrere del teló previst a tal efecte, «alguna cosa teva» que es retransmetrà per vídeo a la sala del teatre; en un altre racó del darrere del teló, al davant del qual s'acaba de situar un monjo amb hàbit i una estranya careta, pots, si et ve de gust, «confessar alguna cosa». Et decantes per la segona oferta i, efectivament, hi ha una mena de pare confessor (es tracta d'una dona) que t'aconsella, et consola i et pregunta, segons el cas, què et preocupa. Es respecta el secret de confessió, però per descomptat no te n'acabes de refiar.

A fora, mentrestant, les coses han pres un caire turbulent. El narrador del començament també porta una careta posada i explica en un to conspirador tota mena d'accions en què se suposa que pots prendre part. Però al cap d'una estona t'adones que de seguida hi ha algú que va representant tot el que descriu; es tracta d'actors també? O és que l'home de la careta va descrivint allò que es va trobant?

II

Les tres escenes descrites són exemples de «l'esllavissament de terres» que afecta el teatre des dels anys noranta i que tan aviat es presenta amb el nom de teatre «postdramàtic», com amb el nom de teatre «performatiu». En tots aquests casos el visitant experimenta de forma inevitable un conflicte personal que l'afecta i que implica una presa de decisions. Marxar o quedar-se? Respondre o callar? Intervenir o responsabilitzar-se d'una situació insuportable o irresponsable? Veure com es donen a conèixer al públic coses d'un mateix o estimar-se més l'anonimat? El visitant (ja que «espectador» ha deixat de ser probablement la denominació adequada) sempre disposa de diferents opcions, però no disposa de no fer res. Tot i que no acaba d'entendre què està passant, es veu embolcallat pels esdeveniments i ha de prendre decisions, per exemple se li demana que es canviï de lloc o se li ofereix una beguda.

X – el cas habitual

Tu ets aquest visitant. Vas al teatre. T'ho vas a passar bé i prou, que per una vegada siguin els altres els que treballin per a tu, et vols distreure... Al cine ja hi has anat, aquesta setmana; una exposició et fa mandra; de fet, el que et vindria de gust és seure tranquil·lament amb una copa a les mans. Sembla que hi hauràs de renunciar. A canvi faràs una mica de cultura i podràs fugir de la rutina. No ets pas un especialista, però et veus amb cor de valorar què és bon teatre i quin teatre no val res. Quan surtis t'agradaria anar a menjar alguna cosa, l'anada al teatre només representa, en realitat, l'inici del vespre, per això a l'entrada preguntes quanta estona dura la representació.

Et diuen que ningú no ho sap ben bé, que també depèn de tu. És estrany: per què de tu? Tu només ets l'espectador. Per descomptat, a l'anunci deia alguna cosa de «performance», però justament també s'espera que una cosa així estigui ben planificada!

A partir d'ara t'hauràs de confrontar amb esdeveniments poc habituals: no es representarà cap història sinó que s'esdevindrà alguna cosa en el transcurs de la qual possiblement sí que s'explicaran històries però que en el fons no sembla pas que tingui res a veure amb una narració o amb una representació. A diferència del que és habitual, no t'hi sentiràs emocionalment implicat sinó que d'alguna manera hi participaràs directament, posant-te fins i tot en perill; en unes altres circumstàncies hi ha força estones que pots anar escoltant com «de passada» mentre dediques simultàniament la teva atenció a altres esdeveniments que es produeixen al mateix temps, però aquí, pel que

sembla, res d'això no és gens clar, ni mica, i tu mateix n'hauràs de treure les teves pròpies conclusions.

També a diferència del que passa normalment, et fixes clarament en l'espai que t'envolta i en els altres visitants. Possiblement per aquesta atmosfera especial, que més tard recordaràs, mentre que a penes podràs dir de què tractava el muntatge. Et resulta impossible comprendre el lligam que hi ha entre els esdeveniments, o bé només pots veure /sentir una part del que passa, en resum: t'escatimen informació, i t'assalta una sensació d'incertesa semblant a la de l'arribada en una ciutat desconeguda o al dia que et presentes a un nou lloc de treball...

Tot seguit parles amb altres visitants que han experimentat més o menys el mateix que tu, vas a prendre amb ells una cervesa, ja és massa tard per anar a menjar alguna cosa. Tornes cap a casa amb una sensació: el que acabes d'experimentar no té res a veure amb el teatre, més aviat té molt a veure amb TU...

III

Durant la tardor de l'any 2008 els directors de teatre Christina Schmutz i Frithwin Wagner-Lippok vam dur a terme un projecte teoricopràctic patrocinat per la Generalitat de Catalunya.² Aquest projecte es compon de diferents mòduls entrelaçats que giren al voltant de la qüestió de l'autenticitat teatral i que volen contribuir a l'aclariment d'una qüestió que els actuals estudis escènics³ es plantegen: en què consisteix la funció estètica i la significació social de la tendència *performativa*⁴ en el teatre contemporani?

Com que hi ha bones raons pràctiques i teòriques per no ignorar aquest desenvolupament, i com que nosaltres mateixos havíem inclòs en antics muntatges elements que, com avui sabem, reben l'etiqueta de «postdramàtics» o «performatius», volíem resseguir més detalladament els rastres i els efectes d'aquest desenvolupament i per això vam endegar el projecte esmentat més amunt.

2. El projecte duu el mateix títol que el present article. Va rebre el suport així mateix de l'Institut Goethe, de l'Internationales Theaterinstitut (ITI), de l'Institut del Teatre, de la Sala Obradors, de l'Allianz i de la Universitat de Barcelona.

3. A Alemanya el terme és «ciència del teatre», com també es parla de la ciència de la literatura, de la llengua, etc.

4. «Performatiu» i «performativitat» són manlleus en alemany i com a *termini tecnici* fan referència a determinats procediments de presentació teatral; en aquest context signifiquen una *no* al·lusió mera i general a «representació».

El plantejament inicial havia de focalitzar el discurs general al voltant del «teatre postdramàtic»⁵ en un concepte que s'hi relaciona de forma difusa però que es manifesta molt més fructífer pel que fa al seu contingut: *performativitat*.

Postdramàtic / performatiu

Els exemples descrits més amunt⁶ es poden classificar sense problema com a «*postdramàtics*» —amb la qual cosa hem arribat a una definició en negatiu que determina allò que aquest teatre ja *no* és, entenguï's «teatre dramàtic», en la mesura que trenca de diverses maneres amb les lleis del gènere dramàtic: usurpant al text la seva centralitat, renunciant a una faula (tançada), destruint la identitat dels *dramatis personae*, o bé deixant de «posar en escena» un text preexistent per passar a presentar a damunt de l'escenari esdeveniments desenvolupats pròpiament, situacions lúdiques, determinades atmosferes o altres.⁷ El ventall de possibilitats d'allunyar-se del concepte *dra-*

5. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. Amb aquest concepte genèric es qualifica, des de l'aparició de l'assaig de Lehman, les formes de presentació i producció que trenquen amb les lleis i regles teatrals «dramàtiques» i tradicionals, per exemple la centralitat del text, la separació d'actors i espectadors o bé la clara identificació actor-personatge.

6. L'exemple A és una al·lusió a la performance de Heiner Goebbels de l'any 2007, un muntatge auditiu i visual en un escenari buit de persones, amb sons i imatges creats en directe; s'hi pot veure, per exemple, un piano sol que interpreta Bach mentre plou. A Goebbels li interessa allunyar-se del teatre centrat en el text i en els personatges per tal de deixar pas a altres aspectes, com les coses tractades per Adalbert Stifter amb tant d'afecte. L'exemple B és un breu muntatge de la directora de cinema turca Ayse Polat i forma part del projecte teatral *X Wohnungen Berlin 2004. Theater in privaten Räumen* (Habitatges X Berlín 2004. Teatre en espais privats). Sabine Schouten va fer servir la seva experiència per introduir el seu tema *Sinnliches Spüren – Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater* (Observació sensible – percepció i creació d'atmosferes en el teatre): l'atmosfera de l'entrada a l'edifici, amb els tres païos, en contrast amb l'atmosfera *kitsch* dels coixins al sofà al pis de la senyora d'edat. L'exemple C és la descripció detallada de la nostra performance escènica que va tenir lloc a l'Obrador de la Sala Beckett de Barcelona el 28 de febrer i l'1 de març de 2009 i que és una part del projecte esmentat al títol.

7. Per exemple les *lectures-performance* dels anys noranta en què s'entrecreuen la ponència i la performance, com les presentacions privades de diapositives (aparentment) improvisades de Lili Fischer o la conferència de microbiologia al vol-

màtic és tan ampli com la varietat de formes *postdramàtiques*. És per això que el concepte “postdramàtic” expressa en el millor dels casos una delimitació més o menys clara en oposició al concepte «dramàtic»; i en el pitjor dels casos serveix per contribuir a la delimitació d’una determinada *escena* teatral en oposició al teatre «establert».⁸

Per contra, el concepte “performativitat” fa al·lusió a un fenomen que cal considerar positiu, extremament revelador i des del punt de vista heurístic molt valuós, atesa la seva capacitat de generar hipòtesis; és un fenomen la potència dialèctica del qual, així com les seves propietats paradoxals, han generat un paisatge complet de qüestions noves així com un desig de respostes. En aquest concepte es posa de manifest que ens trobem davant d’una cosa en la qual penetrem, que anem modelant, remodelant-la una vegada i una altra, donant-li força, desbastant-la, esculpint-la —es tracta manifestament d’un procés ple de poder i de resultats, i que conseqüentment es deixa observar i formular conceptualment. Més enllà d’això, si el terme «postdramàtic» representa l’*alteritat* amb relació al terme “dramàtic”, el concepte «performatiu» permet delimitar la seva definició en oposició a l’*aspecte semiòtic* característic del teatre tradicional, cosa que ens permet conduir l’atenció cap al que és essencial: l’abandonament dels significants (lingüístics) juntament amb l’especulació al voltant dels seus significats i l’observació de fenòmens formals, més «silenciosos»⁹ —cosa que portada a l’extrem condueix a limitar-se a la forma, a la performance pura.

tant del creixement de les cèl·lules i els tumors que Xavier Le Roy va combinar l’any 1998 a Viena amb una exposició en viu d’un tors nu d’esquena autèntic.

8. Que el concepte «postdramàtic» no és adequat per a la diferenciació entre produccions de teatre establert i lliure ho demostren muntatges de teatre establert com els de la berlinesa *Volksbühne*, que per moltes raons s’han de classificar sota aquesta etiqueta —en oposició a algunes produccions «lliures» que basen la seva innovació, per exemple, en mostrar per partida doble una part del que passa a l’escenari gràcies a l’ús del vídeo. Igualment qüestionable és un criteri implícit d’edat segons el qual directors com Frank Castorf o Jürgen Kruse ja no són percebuts com a «postdramàtics» tot i que tots dos trenquen, amb la seva estètica, moltes més regles «dramàtiques» que molts dels seus epígons.

9. «Efectivament es pot desviar l’atenció dels espectadors, si s’aconsegueix, cap al soroll d’una pedra que es desplaça lentament, descobrir ‘coses’ que potser no s’allunyen gaire d’una experiència amb la natura —o que d’aquesta manera es descobren a si mateixes en una altra dimensió.» Heinrich Goebbels en una entrevista amb Peter Laudenbach en ocasió de la seva instal·lació «Coses de Stifter», a: *Tip*, Berlín, 10 d’abril de 2007.

Quin és, doncs, el significat de *performatiu*? La paraula mateixa està composta per *forma* i el prefix *per* —que *grosso modo* significa «a través»: fer que una cosa passi per l'interior de la forma, o que la forma passi per l'interior d'una cosa, modelar-la, filtrar-ne l'expressió. Potser també el fenomen en què la forma es modela a si mateixa i s'autoexpressa. Originalment el concepte «performatiu» procedeix de la lingüística: John L. Austin,¹⁰ en la seva teoria dels actes de parla, descriu al costat d'enunciats «constatatius» (aquells que descriuen estats de coses o afirmen fets), també enunciats «performatius», amb els quals es *duen a terme* accions: «Jo us declaro marit i muller» no és tant una frase com la no execució d'un acte que «canvia el món».¹¹ La senyora X i el senyor Y són a partir d'ara un matrimoni. Les oracions performatives signifiquen allò que fan, és a dir, són *autoreferencials*; i són creadores de la realitat social de què parlen en el seu contingut, són *constituïdores de realitat*.

Amb tot, però, només s'arriba a la consumació d'un acte quan s'acompleixen determinades condicions extralingüístiques: el sacerdot o el funcionari corresponent han de pronunciar aquesta oració, i ho han de fer davant d'uns testimonis que acrediten que efectivament aquesta oració s'ha esdevingut en tal manera. La simple expressió de tals enunciats no és suficient: «L'enunciat performatiu s'adreça sempre a una comunitat que està representada cada vegada pels individus presents. En aquest sentit significa la representació d'un acte social. Gràcies a ell no només es duu a terme (es consuma) l'enllaç matrimonial, sinó que alhora també se'l representa».¹² Aquesta representació pública, encara que només sigui davant dels testimonis, és, per tant, *condició* per a l'*èxit* de la consumació d'un acte.

Austin sentia un interès especial justament per aquells casos en els quals els actes de parla *topen* amb la realitat i a conseqüència d'aquest encontre sorgeix una tercera possibilitat. Els actes de parla performatius es poden caracteritzar clarament també per la seva capacitat de «desestabilitzar dicotomies conceptuals, i encara més, de dur-les a la col·lisió».¹³ En oposició als

10. John L. Austin va introduir l'any 1955 el concepte «performatiu» en la filosofia del llenguatge en el marc del seu cicle de conferències a Harvard «How to do things with words».

11. Erika FISCHER-LICHTE: *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 2004 (p. 32).

12. *Ibid.*

13. En el decurs de les seves classes, per exemple, Austin presenta el fracàs de la parella de conceptes «constatatiu» – «performatiu» com a exemple model i d'aquesta manera demostra que és justament aquest lligam amb la realitat el respon-

dos primers trets —autoreferencialitat i constitució de realitats— és possible aplicar a una representació de *teatre*, no sense problemes però, la condició institucional que per a Austin és decisiva a l'hora de determinar si un acte de parla performatiu té o no té èxit (i per tant si és *cert* o *fals* en tant que enunciat). L'exemple de la performance *Lips of Thomas* de Marina Abramović, de l'any 1975, demostra que el marc institucional d'una representació teatral no és en absolut gens clar. L'actriu nua de la performance, que es ratllava un pentagrama a la panxa amb una maquineta d'afaitar, que es fuetejava ella mateixa i s'estirava al damunt d'un bloc de gel que era sota d'un mòdul de calefacció, amb la qual cosa provocava que la ferida es posés a sagnar encara amb més força, va ser alliberada de la seva situació al cap de mitja hora pels mateixos espectadors enfurismats. Ara bé, van contravenir aquests espectadors les condicions institucionals d'aquella representació o més aviat, al revés, van acomplir-les amb la seva acció? Pot considerar-se la performance un èxit gràcies, només, a la seva col·laboració, o més aviat la van esguerrar? En definitiva, quin és el marc d'una representació així i de quina manera se'n pot garantir l'èxit?

En contrast amb el ritus social d'un enllaç matrimonial, en el cas d'una representació artística es fa difícil definir les condicions institucionals que determinen l'èxit o el fracàs dels actes (de parla) que s'hi han de consumir. A diferència dels actes de parla *reeixits* («Jo us declaro marit i muller» com a sacerdot en presència dels nuvis i dels testimonis, i acomplint unes determinades condicions prèvies, com per exemple que queda exclosa la bigàmia, que la publicació de les amonestacions s'ha fet amb prou temps d'antelació, etc.) i en clar contrast amb les representacions teatrals *convencionals* (en les quals no es qüestiona la distinció entre semblar i ser, entre actor i espectador, responsables i visitants, productor i consumidor, entre aquell que ofereix i el receptor, etc., ni a través de la disposició de l'espai, ni de l'«escenografia», ni del comportament del personal, ni de «la manera d'actuar» dels actors ni a través de cap altra alternativa oferta als visitants de la representació), a diferència d'això, l'*aspecte performatiu* de les representacions de Marina Abramović i de molts muntatges postdramàtics —no de tots, vegeu més amunt— assegura que es produeixi la col·lisió en algun aspecte, per exemple que es desmunti la tradicional bipartició entre actor-espectador, i juntament amb ella la de productor-consumidor.

En realitat, el canvi de rol d'espectador a col·laborador actiu (que en el

sable en darrer terme de la poca precisió i de l'oscil·lació de les dicotomies antitètiques.

fons ja va ser provocat per Brecht amb l'efecte d'estranyament) representa un vehicle corrent de l'art performatiu per tal de posar en marxa una oscil·lació de les interpretacions i d'aquesta manera fer possibles *experiències al llindar*: aquestes experiències es distingeixen de les experiències del teatre convencional en el fet que allò que «l'un interpreta com a frontera (potser fins i tot una frontera insalvable), és percebut per l'altre com un llindar que convida a traspasar-lo cap a l'altra banda».¹⁴ El que es traspassa aleshores són «les fronteres entre escenari i espectadors, individu i collectivitat o bé entre art i vida»,¹⁵ i es traspassen justament com a fronteres, és a dir, com a noves vies de transformació on es poden experimentar nous enfocaments i formes de reacció. «Una estètica del performatiu té com a objectiu aquest art del creuament de fronteres. [...] La frontera es converteix en un llindar que no separa sinó que uneix.»¹⁶ A través d'aquest canvi de rol és quan queda establert i alhora es fa «evident que el procés estètic de la representació sempre té lloc en tant que autocreació, com una mena de *llaç* autopoiètic que interactua entre públic i actors (*llaç interactiu autopoiètic*), permanentment canviant. Autocreació significa que si bé tots els participants la produeixen conjuntament, és impossible que sigui planificada, controlada i en aquest sentit produïda completament per una única individualitat, que l'autocreació defuig de forma permanent el poder de disposició de la individualitat».¹⁷ La parella de conceptes productor–receptor es disgrega. Actors i espectadors apareixen gràcies al seu comportament com a col·laboradors en una representació que ja no pot ser entesa, consegüentment, com a expressió d'un sentit preexistent. Es converteix, més aviat, en un esdeveniment en darrer terme no disponible, no controlable.

Amb el traspàs de llindars, el teatre performatiu no vol en cap cas actuar indiferenciadament, negar diferències o anivellar. Això conduiria irremediablement —d'acord amb la teoria del sacrifici de René Girard— a la irrupció de la violència.¹⁸ La producció de «víctimes propiciatòries» (escenificades per exemple en l'encarnació del «boc expiatori», al qual en la tradició hebrea se

14. Erika FISCHER-LICHTE, *Ibíd.*, p. 358.

15. *Ibíd.*

16.. *Ibíd.* p. 356.

17. *Ibíd.* p. 80-81.

18. «El fet religiós intenta incansablement suavitzar la violència i procura evitar el seu desencadenament. El fet religiós i el comportament moral tenen com a objectiu [...] la renúncia a la violència, i per arribar-hi compten paradoxalment amb la mediació de la violència.» René GIRARD: *La violence et le sacré*, Grasset et Fasquelle, 1972; cast. *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, 1983.

li carreguen ritualment tots els pecats de la collectivitat i a continuació «és enviat al desert», en oposició a un segon boc que és la víctima real, és a dir, que se sacrifica) es pot entendre, tal com exposa Girard, com a mecanisme per mantenir a ratlla el potencial d'agressivitat de tot el grup i apaivagar-lo. Les regles socials, diferenciacions i fronteres, que són les formes on el fet religiós persisteix i amb les quals la religió vol conjurar i apaivagar la violència immanent del grup, es veuen sacsejades per l'art, i no sense risc: perquè la mateixa llei, la seva violència «religiosa», de vegades traspassa la mesura i s'aguditza en excés. És per això que el fet performatiu s'ha de centrar més aviat en la «superació de contraposicions rígides, en la seva transformació en diferenciacions dinàmiques»,¹⁹ ha de dur a terme «un intent de tornar a l'encantament del món», el qual, després de la il·lustració, ha estat víctima de les «dicotomies conceptuals»,²⁰ dels procediments racionals, i ho ha estat perquè ha provocat la col·lisió d'aquestes dicotomies.

En la *superació* de la concepció tradicional dels rols (amb la mà al cor, al començament, qui té ganes com a espectador de participar activament en una representació teatral?) rau el sentit social, el sentit polític del teatre: «Que a l'escenari apareguin víctimes de la persecució política no fa que el teatre sigui polític».²¹ La dimensió política, en tant que fixa regles i fronteres ordenadores, i com a «llei sociosimbòlica», s'encarrega de fixar la mesura col·lectiva, de la qual l'art «sempre és l'excepció»: [...] el teatre, com a comportament estètic, és en conseqüència impensable sense el moment de la transgressió de la norma, de la *superació*.²² El mateix teatre no hauria nascut sense l'acte de la superació d'una barrera màgica en el moment en què «un individu es va deslligar del col·lectiu»,²³ va fer una passa endavant i es va situar a davant del grup per tal de representar un rol (especial). És quan el teatre obre el concepte logocèntric del món, «en què domina el procés identificatiu»²⁴ i la funció semiòtica s'interromp, se suspèn, quan esdevé polític: trenca les categories del polític, afirma l'existència de l'esclatxa i posa en escena el seu interès per tot allò que es pot trobar entremig de les regles, al darrere d'allò que està assentat, més enllà del significat codificat.

Cal entendre els «rols», la separació rígida dels quals el teatre performatiu

19. Erika FISCHER-LICHTE, *Ibíd.* p. 357.

20. *Ibidem*.

21. Hans-Thies LEHMANN, *Ibíd.*, p. 456 i seg.

22. *Ibíd.*, p. 457.

23. *Ibíd.*, p. 459.

24. *Ibidem*.

fa entrar en col·lisió, en un doble sentit, un d'intern i un d'extern: com a corresponsables en l'interior d'una acció que tot just s'està constituint en el «present de la performance» i en el sentit de l'anàlisi del marc, segons Erving Goffmann, com a part de l'entorn social que constitueix el marc. Evidentment és just aquesta diferenciació racional-jeràrquica entre *exterior* i *interior* la responsable de crear identitat social —mitjançant la integració i l'exclusió— i la que ara es veu en una situació difícil a través de les paradoxes desconcertants de l'autorreferencialitat i l'autopoiesi.

Amb el canvi de rols, tal com és capaç de provocar-lo clarament el marc performatiu, sovint trontollen altres convencions «inamovibles»: així l'espectador tradicional confia en l'elaborada perfecció de *l'obra d'art* que l'espera i que ell ha vingut a admirar; està content d'anar a veure la *peça*, el muntatge, «el Hamlet» que un actor determinat —conegut— li oferirà, li servirà. És *ell* l'autèntic rei, i davant dels seus ulls s'han d'anar desgranant uns esdeveniments que, entre altres coses, estan fixats en la forma d'uns rols sempre reconeixibles i sempre reutilitzables (cf. l'afirmació de l'actor a l'exemple c) i que sempre tenim a la nostra disposició. Si el «*llaç interactiu* autopoietic» performatiu s'encarrega ara que l'essencial, allò propi, no pugui ser controlat en el seu decurs,²⁵ la indisponibilitat esdevé principi: és aleshores quan al rei client se li escapa el poder d'anar sobre segur, aleshores pot passar en qualsevol moment que l'actor provoqui la decepció del públic o que la representació no faci riure, tot i que s'hi hagi «demanat» una comèdia. Les exigències de consum d'un públic aristocraticoburgès, ben acomodat, es veuen violentades pel fet performatiu en la mateixa mesura en què s'esfondren les dicotomies entre els conceptes actor-espectador o de *rol* en relació a *privat*.

La desjerarquització s'inicia ja amb l'autor (i amb el «dramaturg», figura que en el teatre alemany s'ha anat situant des de meitat del segle XX com a perfil professional de nova creació entre l'autor i el director) i amb el seu text, aquella instància irrefutable des del temps de la tragèdia grega que fins avui (amb dret) s'ha continuat respectant fonamentalment i que des del punt de vista jurídic només pot ser modificat restrictivament i en la mesura que ho permetin les editorials teatrals. Les formes teatrals postdramàtiques i performatives assalten aquest bastió, i allà on topen amb menys problemes és en els casos en què no fan ús de cap text o bé se l'inventen.²⁶

25. Una citació agafada al vol, ens sembla que és de Roland Barthes, es va convertir en el lema del projecte: «L'essencial és desconegut, l'essencial no es pot controlar: el punt exacte de la mort».

26. És possible que el boom de la dansa / teatre tingui a veure amb això: s'hi

La solidesa, el caràcter palpable i per tant també *manipulable*, desapareix gràcies a l'acció corrosiva del fet performatiu i és arrabassat de les mans d'un públic anhelant que s'hi arrapa. En lloc d'això, resten la fugacitat, la transitorietat i el record d'un esdeveniment que ja només sura en algun lloc del temps com a fet, com a procés, i d'aquesta manera, si bé representa realment de forma central l'essència del teatral, la seva presència, alhora infringeix, però, una exigència acceptada tàcitament per a l'«obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica»: ²⁷ que estigui ben fixada, protegida i que mai sigui incòmoda. I en aquest sentit es pot aventurar que és justament el performatiu allò que amenaça la substància dramàtica del teatre, però que d'altra banda conserva l'essència del fet teatral, potser la salva.

De tot el que hem dit es desprèn que, gràcies al poder autoreferencial, constitutiu de realitats, destructor de dicotomies que defineix el *llaç interactiu* autopoiètic de la performativitat, queda del tot capgirat un tret essencial del teatre dramàtic, la «representació»: no s'imita o «interpreta» una «presència» existent en un altre lloc (la peça, la falla, la figura, etc.), sinó que hi ha un succés, un muntatge que *s'esdevé*, ara i aquí, de forma individual, imprevisible i irrepètible —el fugaç *producte* instantani d'una combinació i combinatòria cada vegada diferent d'invitats, artistes i factors espaciotemporals, fins i tot de la temperatura i de tots els altres elements casuals, i de les molèsties que formen part de l'esdeveniment de la mateixa manera que les accions que hi estan planejades i previstes.²⁸ Sobretot el que és diferent és el públic, a cada representació, i encara que fos el mateix, fins i tot, no seria pas igual que el dia anterior en la seva experimentació i en les seves reaccions a causa de la diferència dels moments puntuals i de les circumstàncies privades

ajunten el caràcter performatiu amb la renúncia o la impossibilitat del text, i així s'evita alhora un problema amb el qual s'ha d'enfrontar el «teatre parlat», i no en darrera instància, en termes de drets d'autor.

27. Cf. l'article de Walter Benjamin que duu el mateix nom, aparegut l'any 1936 primerament en una versió en francès escurçada a la *Zeitschrift für Sozialforschung*.

28. D'aquest fet es desprèn lògicament que el teatre performatiu no necessàriament se subjecta a uns espais teatrals concrets amb unes condicions externes determinades, sinó que dóna la benvinguda a la influència casual del vent i de les condicions climàtiques, de la llum, dels sorolls, etc., en «localitzacions» poc habituals i difícilment controlables, com a part de l'esdeveniment teatral —condicions que en una mesura limitada també són vàlides per a les representacions a l'aire lliure; la qual cosa demostra que el teatre convencional, en part, també s'accontenta i fins i tot coqueteja amb els riscos i els imponderables (performatius).

canviants que s'hi relacionen, però sobretot a causa de la mateixa repetició i del record que ella mateixa origina.²⁹

La performativitat no representa per tant cap novetat sinó que és l'expressió reforçada del *caràcter intrínsec d'esdeveniment* que caracteritza el teatre, caràcter que igualment —per sort o per desgràcia de l'artista implicat— plana per damunt de tota representació significativa i la fa impossible *per definitionem*, perquè és irrepetible, i d'aquesta manera la converteix en utopia. El *re* de la paraula representació és el seu enemic: com a *re* reflexiu, com a referència per tant, es veu relativitzat (si no anul·lat) pel *re* de la repetició temporal. En la mesura que exigeix igualtat, *re*-producció, el seu mateix caràcter efímer el converteix en absurd. Potser es pot endevinar en el teatre burgès l'intent desesperat, condemnat al fracàs, d'aquesta utopia, tal com Adorno la va reconèixer en la figura d'Ulisses.³⁰ La realitat és o bé incontrolable o bé inexperimentable: a Ulisses només se'l fa *particip* de la bellesa del cant de les sirenes a costa de la fascinació, de l'encadenament al pal major, al *fascinum*: al pal màgic-defensiu del vaixell que passa remant febrilment. Els remers lliures no el senten, tenen les orelles preventivament tapades. La realitat o bé fuig o bé penetra a l'interior tan aviat com se la reclou o se li posen límits. No se

29. Jérôme Brel parodia aquest efecte i l'aporia de «repetició» que conté (la qual «afecta de ple» no només els espectadors que tornen a acudir al muntatge sinó també els actors que hi tornen a actuar) en el seu muntatge de dansa *The last performance* (representat entre altres l'any 1999 el dia de la festa de la dansa al *Theater am Halleschen Ufer Berlin*), on els actors realitzen i repeteixen diverses vegades accions parcialment buides de sentit, cada vegada més fragmentàriament, i finalment només en insinuats gestos residuals, mitjançant els quals els espectadors recorden les parts vistes al començament, i sense voler-ho es disposen a (re)-construir mentalment «tota l'escena» —ja aquí com a participants actius. Al final no hi queda literalment res, ni de la «peça» ni dels ballarins: tot desapareix de l'escenari. La seva darrera acció és deixar un aparell reproductor de so a damunt de l'escena òrfena, que al final va dient ben fort i de forma fantasmal els noms dels espectadors presents. Citem aquesta escena en la nostra «performance escènica» *perform 13*, on a continuació del dictat de la tercera part llegim els noms dels espectadors amb les «notes» que han tret al dictat i alhora els tornem les llibretes. En relació amb *The last performance* de Jerome Bel cf. Peter STAMER: *Ich bin nicht Jerome Bel – Überlegungen zum Verhältnis von Figuration / Răpresentation im Tanztheater* a: Bettina Brandl-Rissi, Wof-Dieter Ernst, Meike Wagner (editors): *Figuration – Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. ePODIUM Verlag, Magúncia 2000, sèrie INTERVISIONEN, Texte zu Theater und anderen Künsten (volum 2).

30. Cf. Max HORKHEIMER i Theodor ADORNO: *Dialektik der Aufklärung*, (*Dialèctica de la ill·lustració*), 1947.

la pot pas retenir, i el seu gaudi només seria possible, òbviament, si deixéssim de proposar-nos de controlar-la i de domesticar-la. Una societat (burgesa) que fixa i canonitza el seu art ja ha perdut aquest art o l'ha fet emmudir. Per damunt dels cadàvers avancen inconscientment els autèntics «performadors», els espectadors, i se celebren a si mateixos i celebren els seus vestits de nit. El que queda del vell drama és la vanitosa autoafirmació dels visitants que acudeixen passejant al teatre en parelles: «penis i vagina, penis i vagina, penis i vagina, sempre l'un al costat de l'altra», diu Pollesch citant Brecht, a qui s'atribueix aquest comentari maliciós, fet en veure l'afluència d'espectadors cap a l'interior del Berliner Ensemble.³¹ El teatre performatiu és l'intent de fer saltar pels aires aquesta fatalitat i de fer proper i disponible l'art; tanmateix, només com a captació del moment, experiència transitòria, d'una banda com a esdeveniment irrepetible, però de l'altra com a fet històricament *confeccionable col·lectivament*.

Amb «representació» s'expressa la reproducció d'una pre-sència (que se suposa en algun altre lloc) que no es troba aquí per ella mateixa, sinó que es veu «representada» a través del significat del teatre semiòtic. On és aquesta absència? Si es vol evitar la metafísica d'aquest (no)lloc, d'aquesta utopia, doncs, és inevitable definir la representació com a empresa impossible en la seva totalitat, i ella mateixa conseqüentment com a *utopia*. Descubrim una dialèctica molt interessant i encara no esgotada en la idea que la societat burgesa, amb la seva eterna recerca d'aquest (no)lloc (en forma de les impossibles *obres* d'art i la seva repetició destinada al fracàs) és segurament més revolucionària, justament per la conservació d'aquestes utopies, que no pas la postmoderna en el seu intent de desfer-se d'aquestes utopies i la seva fe a instal·lar-se en una immanència pura en l'ara i aquí.³²

31. A l'entrevista amb René Pollesch, a: Frank-M. RADDATZ: *Brecht frisst Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*. Henschel Verlag: Berlín, 2007, p. 205.

32. No podem continuar desenvolupant aquí el pensament políticament incorrecte que també això és inherent al teatre postdramàtic / performatiu en tant que ideari, però volem esmentar el fet que el nostre projecte i els nostres muntatges propis també treballen per això amb l'ús de textos d'autor; és l'intent, per dir-ho d'alguna manera, de recuperar el drama postdramàticament i alhora de reparar-lo tal com es «repara» un cotxe en un taller, completament renovat per poder-lo tornar a portar, millorat, a escena. El drama ha mort, visca el (nou) *drama!* (i no només el *teatre*, com podrien arribar a dir certs postdramàtics empedreïts). És per això que un antic muntatge duia per títol la críptica frase *no dormim* – d⁴ sessions postdramàtiques, en què d⁴ es referia a «drama després del drama». Hans-Thies Lehmann

Un cop determinada la noció de «performativitat» de la següent manera: com a estructura constitutiva de realitat, autoreferencial i desjerarquitzadora de les representacions teatrals, que mostra el seu caràcter intrínsec d'esdeveniment tot traspasant com a llaç interactiu paradoxal i autopoietic definicions de teatre ja fixades, i que provoca oscil·lacions entre les interpretacions i desestabilitza dicotomies, ara ja és possible intentar aclarir l'essència del concepte d'*autèntic* a l'escenari i la qüestió central al voltant del *sentit estètic* i de la *significació social* de la performativitat.

Tal com ja ha quedat aclarit, del caràcter intrínsec d'esdeveniment del fet teatral es desprèn, com a conseqüència estètica essencial, la desestabilització del repartiment de rols i de la claredat, tret que aquest caràcter no es vegi domesticat i desactivat (com passa en el cas d'Ulisses) per les fixacions de rol canonitzades. En la mesura que el teatre (dramatúrgia, direcció, actors) està ara disposat a relativitzar el fet semiòtic i a obrir-se a l'«imaginatiu», pot arribar a extreure *autenticitat* del seu caràcter d'esdeveniment, reproduint millor i més completament «tot el que és el cas»³³ i el «món», o bé inventant-ne un de nou en contraposició a allò que des de fora (desautoritzat ja fa temps per les autoritats intel·lectuals i/o desautoritzat històricament) se suposa que és el cas, o hauria de ser el cas.

Roland Barthes és l'autor que, en el marc de la seva teoria lingüística, atribueix al signe una significació que va molt més enllà que la de ser només un mer significant, i d'aquesta manera emancipa no només l'aspecte material de les persones i coses, colors i sons que conformen una representació teatral sinó també el difícilment comprensible valor propi de les idees i les imatges imaginades pels subjectes, en oposició a la primacia de la significació (objectiva), d'aspecte semiòtic: «Són preferibles els miratges de la subjectivitat que no pas l'estafa de l'objectivitat; és preferible l'imaginatiu del subjecte que no pas la seva censura».³⁴ És per això que el vam convidar, en el marc del nostre projecte, a participar-hi el segon dia de les nostres xerrades (aquesta part de

diu al respecte: «Políticament pensat: es tracta alhora del destí dels errors de la imaginació dramàtica». (cf., p. 463).

33. «El món és tot el que és el cas» diu la proposició I de Ludwig Wittgenstein en el seu *Tractatus logico-philosophicus* de 1918. El cas és en una representació teatral no només els seus significants i els seus significats pretesos o analitzats, sinó també, per exemple, tots els altres fenòmens percebuts o provocats o produïts per reacció com ara sorolls secundaris, associacions, humors, etc., i tots els seus efectes retroactius.

34. Citat per Christian LINDER: *Fragmente der Wollust. Außenseiter und Verführer – Über Leben und Werk von Roland Barthes*. Lettre, tardor 2008, p. 98.

l'entrevista, així com l'esbós del nostre propi exercici pràctic dut a terme dins aquest projecte, és a dir, la «performance escènica» que va ser mostrada els dies 28 de febrer i 1 de març de 2009 a la Sala Obradors, es publicaran més endavant).

Sense, arribats a aquest punt, voler seguir desenvolupant la teoria,³⁵ a continuació esmentarem encara dos punts clau de la nostra recerca que aboquen llum —encara que dispersa— damunt de l'àmbit que abraça l'espai entre representació, performativitat i autenticitat de les representacions teatrals. A l'extracte d'una entrevista del novembre de 2008 amb el cap de redacció de la revista alemanya de teatre *Theater der Zeit*, segueix el breu esbós d'un taller dut a terme pel grup de performances *She She Pop* el mes de febrer de 2009 a l'Institut del Teatre.

IV

*La crisi de la representació*³⁶

A l'entrevista mantinguda amb Frank-M. Raddatz es tracta la relació entre Brecht i el teatre performatiu en ocasió de la seva peça teatral *Hysteria oder Brechts LAB*.³⁷ A l'obra s'enllaça una història de doble fons amb la teoria de Brecht i un esdeveniment real. Dos actors representants d'escoles interpretatives oposades actuen a diferents nivells de realitat: l'actriu brechtia-

35. Entre altres coses hi ha un aspecte central de la nostra investigació que no pot ser esmentat aquí: la nostra tesi que el «performatiu» que s'ha infiltrat en els teatres és una conseqüència de la «teatralització» de les relacions socials que nombrosos teòrics del teatre han observat, entre ells Boris Groy.

36. Extractes de l'entrevista de dos dies entre el cap de redacció de la revista teatral *Theater der Zeit*, Frank-M. Raddatz i els directors del projecte que va tenir lloc a l'Institut del Teatre els dies 24 i 25 de novembre de 2008, Christina Schmutz i Fritzhwin Wagner-Lippok. A l'«Entrevista amb un fantasma» també hi va participar Roland Barthes, en la figura de l'actriu Christine Petzold, que va triar algunes de les seves citacions d'un conjunt de fitxes preparades a tal efecte. Aquesta entrevista es publicarà més endavant. Per dir-ho d'alguna manera constitueix una situació de representació performativa inversa, ja que Roland Barthes existeix realment com a *Text* i com a inversió del títol del projecte «Invasió de la realitat», i en tant que (ir) realitat corporal influeix i modifica la realitat de l'entrevista.

37. *Hysteria oder Brechts LAB* va ser estrenada el mes de setembre de 2008 a Düsseldorf al Forum Freies Theater. Nosaltres vam assistir a dos assaigs així com a l'última representació al BAT, l'Studiotheater de l'Ernst-Busch-Theaterhochschule de Berlín, el dia 30 de setembre de 2008.

na Claudia Burckhardt, del Berliner Ensemble, i l'actor nord-americà Harold Kennedy German, procedent del teatre de representació clàssic.

FRANK-M. RADDATZ: Sí, la història és més o menys que ells dos prenen part en un acte que gira al voltant del teatre de Brecht, i els protagonistes intercanvien opinions al respecte. Les citacions de Brecht es poden combinar de manera que en resultin diàlegs força oposats. Això és possible gràcies al fet que Brecht va arribar a formular fragments i posicions realment diferents; i després hi ha una història que explica Harold i en què ell participa, i Claudia hi representa diferents personatges, la muller i l'amant, etc. Ells tota l'estona van representant fragments, i després hi ha justament els passatges de transició en els quals discuteixen sobre qüestions d'estètica, i després acaben desembocant en una baralla de marit i muller.

Es tracta de la història documentada d'un estafador que es fa passar per metge —també davant de la seva dona i dels seus parents—, i efectivament és algú que realment coneix a fons la professió mèdica però que no va arribar a presentar-se mai a l'examen final i que fa veure que treballa a Suïssa en l'Organització Mundial de la Salut mentre que en realitat viu de dipositar a Suïssa, suposadament, els estalvis dels seus pares o parents, quan a l'hora de la veritat els utilitza per a la seva manutenció; això arriba a funcionar més o menys uns disset anys i quan es destapa la veritat liquida els seus pares i la seva dona i també intenta matar la seva amant. En realitat aquest home existeix, és empresonat a França i darrerament s'ha convertit al cristianisme. Però això ja no surt a l'obra.

CHRISTINA SCHMUTZ: I els passatges de transició...

RADDATZ: Bé, ell es construeix tot un món de ficció al seu voltant i ho fa, de fet, en nom del consum. Bé, és important per a nosaltres que els metges tinguin un cert nivell de vida. L'amant també ha de ser mantinguda econòmicament, per exemple quan viatgen... Realment es tracta d'una bona representació d'aquesta bombolla d'especulació. En aquell moment jo encara no ho sabia.

En el teatre de Brecht es tracta justament de la il·lusió teatral, i aquesta és la història d'algú que també ha viscut la il·lusió i d'algú que ha existit realment. Amb un final que fa posar el pèls de punta...

FRITHIN WAGNER-LIPPOK: La il·lusió, de fet, es trenca diverses vegades a l'escenari; quan en un passatge ella es pensa que està a punt de matar-la, i de cop i volta la cosa es posa seriosa, i hi ha un crit, i ell li posa una cosa que representa una cadena al voltant del coll, de manera que ella es pensa —i quan dic «ella» vull dir l'actriu— es pensa de debò, jo vaig tenir ben bé aquesta sensació, que ara la mataria, tot i que evidentment jo sabia que això

no passaria ara i aquí, a Düsseldorf, i ho sabia amb la seguretat amb què es poden saber aquestes coses; però la interpretació era tan absolutament dramàtica, era tan absolutament antibrechtiana la manera en què la realitat feia acte de presència quan l'actriu de cop tenia por que la matessin. I com deia, l'actriu ho va fer molt bé.

RADDATZ: Ella seu al costat d'ell, es dirigeixen amb el cotxe cap a alguna banda, tot plegat molt brechtia, no es tracta pas d'un cotxe com els de la vida real; aleshores baixen dels seients respectius que, diuen ells, són un cotxe, i després ve aquesta història que ell intenta matar-la, em refereixo a aquesta amant que té. I de fet, porta una cadena i intenta escanyar-la, i simultàniament intenta deixar-la fora de combat amb un electrodomèstic i de ruixar-li gas lacrimogen a la cara perquè no es pugui defensar. I malgrat tot, ella aconsegueix alliberar-se, o sigui que al final sobreviu i ell l'acompanya a casa amb el cotxe, i ell afirma més tard que ella l'ha atacat.

Resulta que el dia abans ja ha assassinat la seva família, i els seus fills, i aleshores l'acompanya a casa d'ella i li diu: «No et pensis pas ara que et volia matar, jo, aleshores ja t'hauria pogut matar directament a casa teva amb els teus fills». I aleshores queden per dinar a l'endemà. Ell diu que li tornarà els diners de Suïssa que ella li havia donat. Evidentment no ho fa pas sinó que intenta cremar-la a dins de casa seva, però tampoc no se'n surt.

Bé, que es tracta d'aquesta parella està relativament ben assenyalat, de fet, possiblement a tu et resulti difícil només perquè tota l'estona es van produint aquests canvis: entre l'*entertainer*, Harold, és a dir aquest personatge o no-personatge a l'escenari —i de cop, altra vegada aquesta escena.

I el més graciós de tot plegat és que malgrat que tothom sap que ell és un assassí, un criminal, sempre és capaç de captar al seu favor, gràcies a l'extrema simpatia que irradia com a actor, les emocions dels espectadors. Aleshores el veus allà al mig totalment afligit per haver matat els seus fills, i de seguida torna a captar la simpatia del públic —tot i que aquesta màquina de Brecht no para de funcionar en tota l'estona i es va explicant la manera com es crea la il·lusió teatral. I després hi ha moments molt angoixants, com quan ell parla (no recordo ara a qui acaba de matar), i Claudia s'està al seu costat amb un cigar gruixut i diu: «disculpa que t'interrompi justament ara, això torna a ser típic d'aquest tipus de teatre, ara passarà això i allò. Aquí es fabriquen emocions, i ja tens el nostre cervell deixant de funcionar. Endavant, doncs!».

I aleshores ell torna a començar i torna a ser el seu torn i es posa a parlar com si tingués davant nens petits, i no hi ha manera d'escapar-se'n. I aleshores ella el torna a interrompre i explica què està passant —i d'aquesta mane-

ra l'espectador, l'autèntic protagonista, topa permanentment amb aquest conflicte.

SCHMUTZ: És a dir una alternança entre una manera de representar il·lusionista, psicològica, que t'implica en els esdeveniments, i d'altra banda una forma distanciada. [...]

Aquests canvis són molt interessants. Ja he vist com ha de funcionar tot plegat i què és el que es pretén, però també m'he adonat, tot i que els nivells estaven clarament denotats, que malgrat tot m'emocionaven. Aquesta oscil·lació, doncs, també funciona sense la intervenció d'elements postdramàtics, fins i tot amb Brecht o amb això que has fet tu mateix: ara s'interpreta sense distància, ara s'interpreta amb distància. Sobretot era Harold qui anava alternant les maneres, amb Claudia més aviat vaig tenir la sensació que al capdavall tot ho havia interpretat amb una certa tècnica distanciadora, però Harold ens va representar a estones autèntic teatre de la il·lusió. Estava fet expressament això o més aviat va tenir a veure amb l'origen dels actors?

RADDATZ: No, d'una banda hi ha el teatre de la il·lusió, certament. Ell treballa d'actor, oi?, i no només treballa per a Brecht sinó que també ha de treballar amb altres directors, i per dir-ho així en aquest cas explica a més a més que també està filmant una mena de pel·lícula, perquè curiosament hi ha dues pel·lícules al voltant d'aquesta història que a Alemanya és poc coneguda però a França ho és més, i ell es fica a dins de les històries com ho fa un actor de cinema o com un actor emocional; aquest tipus [representatiu] d'interpretació consisteix en el fet que, tot i que ja coneixes el truc, sempre t'acabes veient confrontat amb els teus esquemes emocionals, per entendre'ns, aquells que sempre et fan reaccionar a aquest model. Es tracta gairebé d'un impuls biològic, és per això que aquest tipus de teatre, tot i que Brecht o altres també van poder analitzar-ho, encara continua sent tan extremament estimat. I continua sent reproduït al cinema i a la televisió.

WAGNER-LIPPOK: Sobretot aquesta escena «de la bombeta»³⁸ fa pensar en l'oscil·lació entre diferents realitats interpretatives. Tinc la impressió que allà una realitat passa sense interrupció a l'altra, i diria que s'esdevé en el sentit de la banda de Möbius, la qual es pot descriure matemàticament. Una cinta normal té dues cares, si l'agafes, la talles, gires 180 graus un dels extrems resultants i tornes a enganxar els dos extrems ja tens una banda de Möbius, que només té una cara. I això és terriblement enigmàtic. Si dic que ara em trobo en un dels plans (de la realitat) i miro cap amunt, aleshores em

38. En el muntatge de Frank Raddatz l'actor trepitja una bombeta que hi ha per terra —accident o fet expressament?

trobo simultàniament també en l'altre pla, des del qual miro cap avall. De fet, només em cal anar caminant «uns quants» metres i ja arribo a la part de baix, bé ara no ho puc demostrar però quan vas caminant per damunt d'aquesta cinta acabes arribant al mateix lloc, per entendre'ns, per sota de tu mateix, i mires cap avall. Això significa per tant que hi ha dues realitats a damunt d'una superfície normal; tu et penses que ets tot sol allà dalt, i hi ha l'altre, i tots dos són a les antípodes. Pel que ens afecta a nosaltres: ara em trobo a la «realitat», i l'altre pla és el que és interpretat. I que vagin passant de l'un a l'altre és, em sembla, com un somni per a l'artista que treballa performativament. Tal com Marina Abramović fa en les seves performances, en què ella mateixa es causa dolors corporals extrems i provoca emocionalment els espectadors fins a fer-los pujar a damunt l'escenari per interrompre la història. I d'aquesta manera es crea la situació en què ells ja no saben si continuen sent espectadors o bé ja formen part de la performance, dit d'una manera més taxativa, si no és justament perquè volen interrompre la performance que participen en ella. Bé, aquesta és la idea amb la qual nosaltres treballem, en el sentit de la cinta de Möbius. Hi ha cap estructura d'aquest tipus en el teu cas, també?

RADDATZ: En el darrer exemple també queda molt clar que aquesta categoria és molt forçada: el que fa ella és clarament una performance artística, això no té res a veure amb el teatre. Teatre vol dir reflexió, de fet. Evidentment que s'hi poden trobar punts de contacte. Al teatre romà se sacrificava gent, això se sap, se'ls tallaven les mans, etc. Però això nosaltres no ho fem en absolut, i per tant, i això també ho he explicat en relació a Romeo Castellucci,³⁹ jo més aviat expressaria el meu rebuig quan a l'escenari es destrossa gent o se l'ataca amb pastors alemanys. Personalment jo no ho consideraria teatre. Si jo sé que vaig a la performance de la senyora X i que allà s'hi destrossen cossos i que també hi ha gossos que els ataquen, aleshores em puc plantejar si em ve de gust de veure-ho o no, si és que m'interessa. Per dir-ho d'alguna manera ens deixa aquest marge de llibertat. És per això que ho trobo una mica difícil tot això.

És evident que hi ha dos sistemes de referència diferents, d'una banda aquests actors que al Brechts Lab discuteixen sobre Brecht, i després aquest pla interpretatiu amb aquesta línia argumental de l'estafador. I al començament els passatges transitoris es mostren amb força claredat. Aleshores ella

39. Romeo Castellucci és cofundador i director artístic de la companyia de teatre Societas Raffaello Sanzio, coneguda per la força visual i la radicalitat de les seves performances.

diu, au va, interpreta'ns alguna cosa, vinga! I després diu, torna-ho a fer, va!, i aleshores ell es posa un nas vermell; sí que hi ha una mica d'estranyament, és a dir, per a l'espectador és relativament senzill de seguir. Aquesta és la situació de partença, i algú va explicant com a actor el que ell està interpretant, i ell ho interpreta una estona. Bé, i a l'escena següent ella també hi participa, i ell retorna a aquest pla d'actor, i aquests passatges transitoris són cada vegada més fluids i ràpids perquè ella treballa, per entendre'ns, amb la intel·ligència de l'espectador. Quan arriba el punt en què l'espectador ja ha entès l'esquema bàsic, no cal anar-lo repetint eternament sinó que es pot donar per suposat, de manera que el programa arrenca aleshores de forma una mica més dinàmica. Això demana el treball cognitiu de l'espectador.

I, efectivament, després hi ha la discussió que tu has descrit; es discuteixen tots dos sobre estètica, i ella diu: tu et penses que jo no sé què hi passa en el cap de l'espectador, i aleshores ell diu: exactament, digue'm doncs què hi passa, en el cap de l'espectador, i ell aleshores s'asseu, i ella diu: «distorció» —aleshores ell riu i ella torna a parlar-li com a figura escènica, per entendre'ns, és a dir, com a personatge de pel·lícula: «Per cert, el meu pare ha trucat i vol els seus diners», i aleshores continua així tota l'estona, i ja es tornen a trobar altra vegada en l'altra història. Aquest és el punt d'inflexió, per dir-ho així, on aquesta banda de Möbius es tomba, gira.

WAGNER-LIPPOK: Sí, això em fa venir al cap Harold Pinter, que als anys setanta feia servir aquestes coses a les seves obres. També allà la realitat, per dir-ho així, es transforma de sotamà en una realitat escènica, en una irrealitat. Escriptors com Harold Pinter ho han abordat d'una forma lògica, mentre tu, de fet, hi arribes des de dues línies argumentals (*storylines*) clarament definides, i gràcies al fet que es van entrellaçant estretament s'acaba produint de cop aquest passatge transitori. No es produeix pas d'una forma lògica. Però d'alguna manera sorgeix de l'*experiència*, perquè ja no hi ha cap instància més que pugui dir: ara Claudia se li ha adreçat en qualitat de tal, ara Harold s'ha sentit com a qual —o bé: ara l'espectador ja ho sap, ah! Ara és... En realitat ja no hi ha ningú que pugui decidir el que és el cas, o tal com ho va expressar meravellosament Thomas Bernhard en una de les seves obres: «el nen no sap què està passant aquí».

RADDATZ: Bé, però no és pas així. Pressuposes que tens al davant persones intel·ligents.

SCHMUTZ: Però sí que se les acaba portant a un extrem, si no, aquestes persones intel·ligents no en treuen res de tot plegat; sí que se'ls demana un esforç, sí que s'hi han de mullar...

RADDATZ: A veure, amb «intelligent» vull dir que cal que la lògica d'i-

dentitat es transformi en lògica de faula. I això una persona ho pot entendre sense cap problema.

WAGNER-LIPPOK: Això ho dius tu. Però és cert que no només hi ha crisis matrimonials que comencen així, quan de cop la comunicació es transforma en malentesos, fins i tot guerres matrimonials i guerres autèntiques, i hi ha gent que des de fora ho volen interrompre o reconduir i diuen: vinga va, ara de debò; va vinga!; som-hi, entre nosaltres, parlant com a actors. Però aleshores n'hi ha un d'ells que continua interpretant el paper, i en aquest moment ja tens una situació paradoxal d'aquestes en què també pot passar qualsevol cosa.

RADDATZ: Sí, és clar, però aleshores això ja és vida. Això d'aquí és teatre, vull dir que aquí jo també tinc una lògica de la imitació, la tinc dins el cap.

WAGNER-LIPPOK: El que vull dir és que si el teatre ha d'imitar el món, aleshores també ha de representar aquestes estructures paradoxals; també tenim fora del teatre aquests diferents rols: o bé hi som dins o bé hi som fora...

RADDATZ: No et pots pas quedar atrapat en aquesta lògica mimètica. L'intent consisteix en realitat a desprendre's de l'estructura mimètica, cal afirmar aquests espais artístics com a realitat pròpia; que els espais artístics també afirmen altres realitats diferents a la realitat en què ens movem, i que justament *això*, per dir-ho d'alguna manera, representi la qualitat de l'art, que no fem un doble d'allò que igualment ja coneixem. I en aquest desdoblament, o en aquest altre espai que s'obre aquí és on jo experimento.

Abans ja havia fet una altra obra que aparentment no té res a veure amb això, de fet. Tracta la història d'un soldat que va quedar traumatitzat per la guerra del Vietnam i que explica a una psiquiatra el que li va passar a la guerra. Un amic seu ha estat atropellat després d'haver saltat d'una torre i en realitat li hauria tocat *a ell* de saltar. És per això que té mala consciència i comença a carregar-se molta gent per tal de venjar el seu amic. Cada vegada que comet un assassinat té una necessitat encara més gran de seguir-se venjant, etcètera, i al final els morts el persegueixen, i ell abusa dels cadàvers de la gent que ha mort i els arrenca el cor. És una història terrible.

I de tant en tant es produeixen interrupcions, i apareixen cites de *La Ilíada* d'Homer, i aleshores un s'adona que a *La Ilíada* es descriu exactament el mateix: en relació a Aquil·les, que perd el seu amic Patrocle quan li diu: fes això. I Patrocle duu a terme aquest desgraciat intent d'atacar Troia, i mor a causa de la intervenció dels déus. És llavors que Aquil·les inicia la seva campanya de venjança i després d'haver causat la mort a uns quants, en necessita més, i al final arriba el torn d'Hèctor, i tampoc no en té prou i aleshores hu-

milia el seu cadàver arrossegant-lo i després celebra un gran funeral, i el que es descriu és això: un funeral a Vietnam, els rituals que se celebren allà per acomiadar-se de la gent i tota la resta.

I continua encara endavant de forma paral·lela, i el que fa que sigui tan inquietant és el fet que tot plegat tingui lloc amb milers d'anys entremig i en uns plans de llenguatge completament diferents, de manera que s'origina un eco molt estrany. A *La Ilíada*, però, i aquest és el gran mèrit d'Homer, s'acaba arribant a la superació de la venjança perquè el pare d'Hèctor, Príam, se'n va secretament fins al campament d'Aquil·les i diu: vull que em torneu el meu fill. I aleshores tots dos es posen a plorar i s'expliquen com és d'horròsola la guerra, i es donen la mà, i Príam, cosa que no ha passat mai encara —un pare al qual l'altre home li ha mort els fills— li agafa la mà i es posen a menjar junts i Aquil·les ordena secretament que rentin el cadàver que ha maltractat brutalment, i que l'emboliquin en llençols nets, etcètera. De cop retornen, doncs, a una idea humanística i diuen: ara tenim una treva, per quina raó hauríem de seguir lluitant? Vol dir que, sigui com sigui, aquí té lloc per primera vegada la civilització de la guerra. I aquest és el significat darrer de *La Ilíada* d'Homer, no l'exaltació de deu anys de guerra, sinó, per dir-ho d'alguna manera, el pensament «Canta'm, oh Musa, la ira d'Aquil·les» —i al final mostra com se supera aquesta ira.

En això darrer no hi veig cap correspondència, tota la resta vaig poder-la identificar sense problemes, però on havia d'anar a buscar un exemple en què dos generals dels Estats Units i del Vietcong s'abracen? O bé en alguna altra guerra comparable dels segles XIX o XX? I aquí s'obre de cop un abisme.

Curiosament ara no puc nuar o connectar les bandes [de Möbius] (si ara parteixo de dues cintes), sinó que aquí n'hi ha una que es trenca. I mira que abans tot quedava tan bonic: al muntatge anava arribant una pel·lícula com si fos en off. I aleshores la psiquiatra explica de cop un parell d'històries quotidianes en què per exemple els pares d'un nen palestí que ha estat mort per soldats israelians han donat permís per fer un trasplantament d'òrgans del nen, també per a nens israelians. Aleshores se sent l'afirmació del pare que diu: d'aquesta manera el meu fill continua vivint en cinc nens israelians. Aquesta és la mateixa actitud. També hi va haver l'intent del representant de l'església anglicana que volia que els pares dels terroristes i els pares de les víctimes dels atacs amb bomba a Londres celebressin conjuntament la missa, evidentment hi va haver aleshores protestes per part dels cristians, de manera que l'acte no va poder tenir lloc perquè d'alguna manera la vigilància no hauria funcionat, però en realitat és justament aquest gest el que malauradament no es produeix.

Tots dos expliquen aquests fets, de cop s'asseuen i es posen a interpretar Príam i Aquil·les i reciten aquests textos. D'aquesta manera una de les històries penetra en l'altra, perquè no pot pas anar de cap altra manera, perquè aquí ja no dispo de cap peça complementària.

Però una estructura és una cosa així, amb la qual m'agrada treballar i que m'interessa, a diferència d'aquestes narracions lineals. Això n'hi ha d'altres que ho fan millor.

V

Per un camí tossut a través del terreny de la representació, la performativitat i l'autenticitat dels muntatges teatrals avancen els seguidors de l'*Institut für Angewandte Theaterwissenschaften* de la ciutat de Gießen (Institut de ciències teatrals aplicades), el director del qual, Heiner Goebbels, és el creador de la performance amb màquines esmentada al començament (cf. I. A). D'aquesta institució també procedeixen les (gairebé tot) dones del grup de performance *She She Pop* (SSP). En el taller preparat pels directors del projecte, *True Fiction – Performing the Self*, dut a terme a l'Institut del Teatre de Barcelona entre el 2 i el 5 de febrer de 2009, que va ser enregistrat en viu i emès tant pels col·laboradors en el projecte (Josep Gifreu i Laia Rodrigues) com per la cadena de televisió BTV, el grup va demostrar (representat per Sebastian Bark i Lisa Lucassen) com ho fan per crear autenticitat a l'escenari.

El «treball de l'actor sobre ell mateix» i —per citar el segon títol conegut d'Stanislavski— el «treball de l'actor sobre el paper» coincideixen aquí: els membres del grup SSP fan servir per a les seves representacions i tallers elements de la pròpia biografia com a material i paradigma per al rol del jo, que ara ja ha deixat de ser una dimensió fixa, per passar a ser una funció feta d'atribucions realitzades per un mateix i pels altres, el conglomerat diari constituït de creences i prejudicis, records i ideals, emocions actuals i percepcions com les que ara mateix assalten el «propietari» d'aquest jo efímer, que d'aquesta manera s'aproxima tant a un *dramatis persona* com ho fa aproximadament una cara dibuixada damunt de la sorra a una estàtua de marbre: es desintegra davant l'assalt de qüestions crítiques relatives a fragments que es van agregant, segons les circumstàncies, a figuracions cada vegada noves.

El grup SSP converteix el destí de l'individu i de la seva subjectivitat en el centre d'atenció. A damunt de l'escenari s'elabora una identitat polifacètica, canviable, sovint contradictòria, que es pot anomenar *estratègia*. El material

interpretatiu del grup SSP són *estratègies per a l'autorepresentació*. Essencialment s'assemblen a les estratègies artístiques: els membres del grup SSP s'escenifiquen ells mateixos i el seu públic en el procés recíproc entre espai lliure i delimitació que té lloc dins el muntatge, i d'aquesta manera inverteixen i capgiren el dubte en l'autenticitat del subjecte: en lloc de desconstruir el propi paper, es construeixen a cada show una biografia instantània feta de les atribucions, prejudicis, èxits i fracassos, i l'ofereixen perquè sigui identificada. Això vol dir que construeixen un subjecte relatiu, una identitat relativa que cada vespre sorgeix de les condicions existents.

L'exigència de ser *autèntic* deixa així d'adreçar-se a l'individu per passar a ser acomplerta per la situació. L'individu n'ha de treure el millor possible i per fer-ho necessita una estratègia. En el marc de les *condicions i regles* els que hi prenen part actuen de forma autèntica en tant que segueixen aquesta estratègia.

Per al taller es van construir situacions interpretatives que obligaven a recórrer a tals estratègies d'autorepresentació. Atès que en un determinat entorn, tal com el grup SSP el fa servir, també els no-actors poden desenvolupar autèntiques estratègies de rol, el taller estava obert a tots els membres de l'Institut del Teatre. El nostre interès⁴⁰ se centrava en l'estil interpretatiu de la immediata, que el grup SSP propaga en els seus treballs i que també va ser practicat al taller amb nombrosos exercicis referits a identitats interpretatives canviants: són aquestes representacions més «autèntiques» atesa la seva dependència a una situació? Els poden fer la competència les qualitats dels actors professionals o bé en aquest cas els no-professionals es mostren superiors? Existeix cap diferència entre performadors i actors professionals? Dit amb altres paraules: «On rau la diferència entre autenticitat i interpretació?»⁴¹

El performador és, en el grup SSP, creador i protagonista de la seva acció a l'escenari; no hi ha autoria prèvia, ni dramaturgia ni direcció. S'«interpreta l'autoescenificació». I d'aquesta manera fem esment d'un aspecte essencial de l'autenticitat: en el cas del grup SSP l'autenticitat és el resultat de la relació de l'actor amb el públic a partir de la seva biografia: ell només *pot*, pel que fa al *contingut*, ser autèntic, perquè no existeix una relació aliena

40. També els directors del projecte hi van prendre part i d'aquesta manera van poder examinar introspectivament i en certa mesura en el tub d'assaig determinats aspectes de la temàtica gràcies a la col·laboració conjunta.

41. La membre de l'SSP Mieke Matzke: «Spiel-Identitäten und Instant-Biographien», dins Gabriele Klein i Wolfgang Sting (editors): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Transcript, 2005, p. 96.

prèvia (procedent d'un text aliè i de les indicacions que conté o de les acotacions fetes pel director a l'actor durant els assaigs). Com que d'altra banda depèn d'ell de quina manera i en quina mesura aporta elements de la pròpia biografia a l'estratègia interpretativa, li queda un espai creatiu per a la interpretació.

A les "performances" del taller es va fer servir una càmera que sovint estava instal·lada a l'espai del costat i que retransmetia en viu. Com a «text» s'utilitzaven «situacions» preparades i material propi improvisat amb el qual cadascú es construïa la seva «biografia instantània», el seu «paper» per a l'exercici. Fins a quin punt aportava cadascú de si mateix era qüestió personal. Al final del taller hi va haver una performance de dues persones al voltant del tema «*The world we live in*». Aquesta va ser també l'escena de la representació amb què vam concloure el taller.

Els directors del projecte van valorar com a observació decisiva la constatació que una situació interpretativa ben definida (*game*) pot donar lloc a improvisacions interessants i fascinar un públic actual, coneixedor dels mitjans, almenys de la mateixa manera com les inflexions «sorprenents» d'una acció dramàtica (*play*). És interessant que aquesta observació ens mení al concepte de sorpresa, de l'imprevisible, amb la qual cosa fa la seva aparició un nou aspecte de l'«autenticitat»: versemblança en el sentit de *manca de planificació* del transcurs de l'acció o de la interpretació. Els membres del grup SSP remarquen la diferència entre *game* i *play*: un *play* té (gràcies al text dramàtic) un fil argumental ja donat que a la segona lectura o visió no sorprèn pels esdeveniments que conté sinó perquè ell mateix és gairebé increïble (no pas trivial o banal) i perquè amaga en el seu interior alguna cosa indeterminable, incompreensible, un enigma, la decisió inexplicable d'un dels responsables de l'acció (del caràcter dramàtic) o bé el misteri del món mateix i la seva autoria (en el cas de *personae* tipificats o allegòrics), dimensions que continuen sorprenent com la primera vegada, independentment de les vegades que s'hagin vist, en el cas de les grans obres dramàtiques fins i tot més i més profundament. Per contra, un *game* guanya gràcies al seu transcurs obert de l'acció; en aquest sentit manté constantment la intriga perquè un no sap *què* passarà quan performadors amb talent es posen a treballar amb idees sempre noves i amb nous elements d'intriga.

A la intriga de la representació extrema s'hi ha d'oposar, al *game*, la qualitat (igualment poc previsible) de l'actuació. Una performance interpretativa, tal com passa amb les del grup SSP, pot representar, tot i ser autèntica en el sentit de la imprevisibilitat de decisions interpretatives, una repetició banal o trivial d'experiències quotidianes i, en la seva qualitat de còpia, esdevenir

«autèntica» només moderadament. La diferència entre les dues cares de l'aspecte «imprevisibilitat» d'autenticitat (la novetat d'un procediment com a *fet* i la seva novetat *de contingut*) també va quedar clara al taller: sobretot a les performances del final hi va haver moments sorprenents, de gran valor, però per contra el gruix de les presentacions sovint es va orientar cap a «formats» coneguts i previsibles d'autorepresentació.

Així es pot endevinar una diferència essencial entre art dramàtic i performatiu, i també el seu dilema, que de forma provisional formulem així: el primer d'ells té la tendència a sofrir una manca de representació sorprenent i espontània, i en aquest sentit autèntica, i també de *desenvolupament a l'escena* de l'acció —el darrer pateix sovint per l'absència de *procediments* o bé *accions* que tinguin un contingut interessant, que valguin la pena de veure i que en aquest sentit siguin «autèntics», és a dir: nous, o representats *d'aquesta manera*. Actors amb empena o performadors amb talent poden compensar en gran mesura, per descomptat, la debilitat del gènere en què treballen, de manera que en tots dos casos es pot oferir al públic distracció de nivell.

Per acabar, no volem deixar d'esmentar un aspecte que fa referència a les estratègies on s'utilitza material autobiogràfic (com és el cas del grup SSP): com se soluciona el problema de la representació escènica autèntica quan ens plantegem la pregunta «és versemblant o no» o quan «l'autenticitat [...] no és realitat pura sinó un efecte de la representació, una estratègia especial de l'escenificació»⁴² i en conseqüència, es necessita sentiment i intimitat per tal d'«acreditar el que es representa»? Es converteix aleshores la versemblança *irradiada* en el nou criteri pragmàtic de l'«autèntic» per a l'intèrpret, que ha de respectar tant l'aficionat del grup SSP com el professional? I a tal efecte, no es troba en millor disposició d'acomplir-lo l'actor format quan només assumeix el marc performatiu, la interpretació amb la pròpia autobiografia?⁴³ En aquest context val la pena reproduir un petit extracte de l'entrevista entre el catedràtic de teatre i dramaturg Samuel Weber i Kathrin Tiedemann,⁴⁴ la directora del *Forum Freies Theater* FTT a Düsseldorf, que també ha participat activament en el projecte:

42. Hajo Kurzenberg, professor d'arts escèniques i pràctica teatral a la universitat de Hildesheim: «Theatralität und populäre Kultur», dins Gabriele Klein i Wolfgang Sting (editors): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Transcript, 2005, p. III.

43. Justament per causa d'aquesta sospita nosaltres mateixos treballem amb textos dramàtics i en general amb actors professionals.

44. A *Reality strikes back – Tage vor dem Bildersturm*. Editorial Theater der Zeit, Recherchen 47, 2007, pp. 37-38.

KATHRIN TIEDEMANN: Potser ha sentit a parlar del *Rimini Protokoll* [...] Normalment desenvolupen les seves idees teatrals a partir de les narracions biogràfiques de la gent amb qui treballen d'actors. Altres directors [...] fan que siguin bombers de debò els que representen a damunt de l'escena els papers de bombers.

SAMUEL WEBER: No conec aquests muntatges. Però el concepte de realitat que s'amaga al darrere de la idea «bombers de debò» em resulta sospitós. Un concepte general es representa aquí com a realitat. Però la realitat de què parlem en aquest cas és el món del consum, que aparentment es desenvolupa a través de categories aparentment autoidentiques com els noms de les marques, però simultàniament devalua les persones com a productes de marca hipostasiats i d'aquesta manera els desprèn de la seva singularitat. La realitat em sembla molt més ambivalent i heterogènia. [...] Per això la tendència a portar a l'escenari [un bomber] com a exemplar dels *bombers en general* pot representar al capdavant el cim de l'estetització.

Conclusió

Les interpretacions «autèntiques» sense dimensió performativa, i que per tant es poden descriure íntegrament com a representacions, es refereixen per força a una «presència» metafísica que «representen». Aquesta posició ja no està garantida des de començament de l'era moderna (Descartes). És per això que els models més crítics, aquells que qüestionen una presència així, van un pas més enllà, tot i que no ofereixin una resposta materialista (com Brecht). Models purament representatius són deutors d'aquesta perspectiva crítica i en aquest sentit són més incomplets que aquells que tematitzen, qüestionen, analitzen la condició prèvia tàcita d'una presència fora de l'acció escènica d'ara i aquí.

Tanmateix és possible pensar en interpretacions representatives «autèntiques» —per exemple quan els nens representen de forma versemblant «personatges» a l'escenari. Amb això el concepte d'«autèntic» es deslliga de l'observador i es converteix en un atribut de l'interpret. En resum: quan *ell* sap o pot saber que el «personatge» representat per ell és qüestionable per la seva existència o, altrament dit, és dubtós en la seva qualitat, aleshores deixa de ser «autèntic». Aleshores està ocultant una part de la «veritat», independentment de si l'espectador se n'adona o no.⁴⁵

45. Aquesta «veritat» és el saber comú potencial entre l'escena i el públic, que

És per aquesta raó que l'«autenticitat» ha estat definida com la qualitat de la relació entre l'actor i el públic. Si és veritat que al teatre es veuen reflectides i prèviament modelades les accions de la societat, d'això es desprèn el «sentit social» de la performativitat teatral: l'actor «autèntic» ofereix sota la màscara del paradigma escènic un model de rol, la qualitat essencial del qual és la relació autèntica i fidel a la veritat entre ell i l'observador. L'espectador pot confrontar i examinar en aquest model de rol els seus i altres models de rol.

Com a resultat s'ha guanyat una associació del concepte d'autenticitat a l'actor i a l'escena: no és pas qüestió de gustos quin tipus de representació escènica es pot considerar «autèntica», sinó que aquest tret té a veure de forma pragmàtica amb les relacions interpersonals (vàlides o opinables) i amb les expectatives pel que fa a la forma que a partir d'aquí han cristallitzat.



és el compromís bàsic i constitutiu de la interpretació teatral —una interpretació lingüística i de papers que només pot ser interpretada *conjuntament* i en la qual actors i espectadors tenen diferents comeses (complementàries).