

una sola dimensión» (MANACORDA, 1996: 95).

15. Cfr. MUFSON, 1999 y Valentini monografía a cargo de D. Mufson, *Reza Abdoh*, PAJ Books, The John Hopkins University Press, Baltimore 1999; cfr. en “The Drama Review”, *Memory*, *Reza Abdoh 1963-1995*, (T148), invierno de 1995, y Biblioteca Teatrale, *Il teatro di fine millennio* (a cargo de V. Valentini), núm. 74-76, abril-diciembre de 2005, pp. 171-213. El trabajo de la compañía de Abdoh (iraní, se trasladó primero a Londres y después a los EE.UU.) Dar a Luz apenas había empezado a obtener fama y eco nacional e internacional cuando Abdoh murió de SIDA con sólo 32 años. Las reacciones a sus espectáculos variaban desde la adulación devota al rechazo total.

16. R. Abdoh, *Il teatro non ha a che fare con la teoria. Intervista a Reza Abdoh di Josette Feral*, en «Biblioteca Teatrale», *Il teatro di fine millennio* (a cargo de V. Valentini), núm. 74-76, abril-diciembre 2005, p. 178.

17. Cfr. DELGADO, 1999 y MAURIN, 2003. Tema dominante de los espectáculos de Peter Sellars es la denuncia de las responsabilidades del sistema político en conjunto, como instrumento de conocimiento crítico ante la realidad de los sistemas de poder y de explotación que dominan nuestra sociedad. Según el director, «Las artes tienen el deber de empujar a la acción y a la participación, descubrir qué pasa y hacerlo, un papel de activismo puro: dar a la gente la posibilidad de recuperar su sociedad, sus seguridades, la propia vida, no como espectadores sino como participantes comprometidos activamente» (Sellars, cit. en VALENTINI, 1996: 62).

18. Cfr. GUCCINI, 2005: 53-84, y GUCCINI, MARELLI, 2004. Y también GUCCINI, 2005b. Como explica Gerardo Guccini en los textos citados, esta forma expresiva nace de la práctica de la autopedagogía nacida de la articulación de la práctica de laboratorio en la sociedad y de la crisis del teatro de grupo.

19. De hecho, la naturaleza de estas *performances* –en las que los elementos actorales y teatrales se han reducido al mínimo y que toman como materia de la comunicación con el espectador hechos recientes de la historia de Italia– se acerca más al medio televisivo que al teatro: primero porque transcurren entre fabulación y testimonio (en *Radio Clandestina* el relato de Ascanio Celestini está punteado por inserciones de grabaciones de audio de las voces de los obreros de la Piaggio de Pontedera; en *Scemo di Guerra*, es la voz auténtica del padre del artista que in-

terviene la que refuerza el relato con sus recuerdos de la guerra); por la naturaleza de las historias que se explican, entre crónica, entrevista, contrainformación, en las cuales, aunque sean reelaboradas, para predominar y fascinar a las plateas cuentan precisamente con la falta de espectacularidad –como han observado los críticos– de artificio y de ficción.

*Agradecimientos a Cristina Falcone,
Gerardo Guccini y Annalisa Sacchi.*



Ficción – la madre de los sentimientos

Quien muestre sus heridas, sanará – sobre
la falsa autenticidad de los sentimientos

*Christina Schmutz
y Frithwin Wagner-Lippok*

Porque una función no representa ningún
significado, sino que origina algo¹

how to do things with words

Todo estaba bien. La realidad estaba allí y el lenguaje la describía. La hermenéutica, el arte de interpretar el significado, extendía sus maternas alas sobre las ciencias humanas. Es entonces, en 1955, cuando el filósofo inglés John Langshaw Austin impartió en Oxford las clases magistrales acerca del modo de llevar a cabo acciones mediante palabras.² Los oyentes escuchan la lengua de nuevo: no sólo lo que *significan* las palabras, sino también lo que *hacen*. A partir de ese momento las palabras construyen una realidad, se desploma el telón de acero que separa el signo de la cosa. A partir de ese momento la desazón se instaura entre los hombres de letras: el *performative turn* ocasionó una ruptura allí donde el *cogito* y su objeto (el resto del mundo) venían cohabitando púdicamente desde Descartes.

La revolución de Austin se basa en la inocente observación de que la lengua no sólo

transmite significado, sino que, además, *siempre* hace algo (*perform*): «ahora comienza» no es una información, sino que *desempeña la función* de «advertencia», de «pregunta» o de «protesta».³ Tras una clasificación inicial entre actos de habla *constatativos* y actos de habla *performativos*, Austin preparó los *locutivos*, *ilocutivos* y *perlocutivos*. El acto ilocutivo de un enunciado expresa con la *ilocución* la *función* que el hablante le otorga (el enunciado «¡fuego!» *debería exhortar* hacia la huida o a que se tomen medidas para apagar el fuego).

Esta sutileza lingüística no es en absoluto inocua: el reconocimiento de la función ilocutiva –descrita por Austin al principio de las clases todavía como *un acto de habla performativo*– desplaza la mirada del *significado* de los textos –también una puesta en escena puede ser considerada como «texto»– a su *efecto* y *presencia* inmediatos y en cierto modo corporales.

muerte del autor

A partir de este momento los sujetos del arte –en el caso del teatro: dramaturgo, director, actor y espectador– construyen conjuntamente el *sentido* en el *acto de leer*,⁴ el texto (en el libro o en el escenario) avanza, tal y como es, puntos de cristalización entendidos como una *materialidad de la comunicación*⁵ que transmiten o «preforman» un conocimiento no dicho, cuando no crean ya un sentido *a priori*. Este cambio de orientación conduce finalmente en 1968 a la *muerte del autor*, al reconocimiento del «nacimiento del lector».⁶ Poco después de ocupar el autor el sitio vacante dejado por Dios, éste desaparece como *un rostro en la arena*⁷ y deja tras de sí un trono terriblemente vacío cuyos contornos se diluyen lentamente con el fondo. Un proceso cambiante de formación y comprensión se convierte entonces en el agente omnipresente. El destronamiento del autor y el cuestionamiento del carácter del signo en el escenario

tiene consecuencias desoladoras para el «viejo» teatro.

0

teoría teatral artística

En lugar de limitarse meramente a representar teatro, desde Aristóteles se viene reflexionando sobre el *cómo* y el *porqué* del drama como base del acontecimiento teatral. Por ello es posible realizar un recorrido histórico que abarcaría desde la forma trágica más pura hasta el teatro «postdramático».⁸ En este intervalo los constituyentes teóricos aristotélicos han sido descartados y los muros de contención burgueses (que protegían doblemente: al teatro de la estrepitosa sociedad y a ésta del peligroso canto de sirena de un contacto demasiado directo con el arte) superados y disueltos.

El teatro «representativo» que envolvía los textos en las puestas en escena que los espectadores debían desenvolver de nuevo de forma «centrípeta»,⁹ buscando en él el sentido hermenéutico (del signo exterior apreciable a los sentidos hacia el interior), el teatro de significaciones ocultas, de actores radiografiados como personajes, a una generación comprometida políticamente con el presente e interesada en la deconstrucción del sospechoso predominio de la comunicación, les parecía inadecuado, posizo, sí, incluso, hipócrita. Porque lo social que se representaba en escena, el significado, brillaba por su ausencia: el actor que encarnaba a Macbeth únicamente señalaba su aspecto histórico que, a su vez, señalaba alguna cosa profunda oculta (el panorama propiamente humano de las posibilidades que van desde el ídolo hasta el monstruo). Detrás de la acción dramática se hallaba un *sujet* y detrás de él un tema al que éste aludía.

Cabe atribuir el fracaso de los actos de habla ilocutivos en el teatro a esta estructura de referencia doble del teatro, por tanto se deteriora la performatividad. Wol-

fgang Iser ha hecho ver en este sentido que estos actos de habla tienen lugar *en el interior* de una convención estética (con la aprobación del espectador) y por ello el acto de habla performativo –en el marco de la ficción– es posible. Si el enunciado «¡Fuego!» el espectador lo entiende en el marco de la ficción o fuera de él depende de la expectativa y de una decisión suya más o menos consciente acerca del marco (ficción o realidad) de este enunciado.¹⁰

colapso del signo

La *invasión de la realidad*,¹¹ provocada por el, tanto teórico como social, *performative turn*, modificó profundamente la situación semiológica: a partir de ahí ni acción ni actores no *significan* más que a *ellos mismos*. Un terreno sólido llamado realidad, en caso de existir, resulta inalcanzable para los signos. No hay salida de la cueva de los signos.¹² Es por ello que el concepto de signo, vigente desde la distinción que hacía Saussure entre significado y significante se vuelve obsoleta: la «unidad de la diferencia» colapsa en la identidad banal. Allí donde los cuerpos ya no remiten a nada, allí acaba la teoría de los signos y se crea el espacio. Espacio para una nueva visión sobre el teatro.

1. nacimiento de lo auténtico

final de la ficción

Una vez desmantelada la forma, el único reducto que se mantenía en pie era la ficción misma. A consecuencia de la repercusión que comportó la ruptura de Austin, del nacimiento de los *performative studies* y del descubrimiento también para el teatro de lo performativo, en el último tercio del siglo xx acabó desmoronándose la base dramática del teatro, la hermenéutica de los textos dramáticos. La ficción también se ve sacudida y al teatro y a los actores se les arran-

ca de debajo los pies el suelo literario en el que se apuntalaban. En cierto modo, el teatro fue devuelto a la tierra de la que procedía: a la fenomenal diversidad de la sociedad humana.

La teoría liberadora provenía del campo de la literatura: el concepto *Präsenzkultur* (cultura presencial), introducido por Hans Ulrich Gumbrecht, remite a una cultura que desplaza el foco de la *cultura-sentido* de la *representación* (que interpreta el cuerpo del actor como signo) a un tipo de cultura en la que el cuerpo y las cosas están presentes y son palpables *como tales*,¹³ como entes mismos. El foco se desplaza desde el *carácter de signo* de aquello que existe hacia su *materialidad*. En el teatro orientado hacia la cultura del sentido de la teoría de los signos, es válida la afirmación: «La presencia física de los personajes/de los cuerpos de los actores se ve, por decirlo así, borrada por su función de signo», es por ello que no existe «en la cultura presencial ninguna analogía con el teatro de la cultura del sentido».¹⁴

falsa autenticidad de los sentimientos

La sanción de «no auténtico» aplicada al teatro afecta sobre todo a los sentimientos. Cuando un actor se mueve por el escenario, eso se percibe en general como algo bastante auténtico. Si el movimiento del actor indica que está caminando por otro lugar que no es propiamente el escenario, pongamos que va por la calle, el movimiento en sí se acepta generalmente como «genuino». Son en el llanto y la risa falsos, «afectados», los que provocan recelo. El escepticismo se produce en el teatro que fácilmente toca la fibra cuando expone sentimientos. En su repetición, el sentimiento se convierte necesariamente en una copia. Lo que se puede hacer es sólo estimular la expectativa «mediante una ‘recuperación de los recuerdos’, lo que Roland Barthes llama la ‘retórica de la fotografía’»,¹⁵ válida igualmente para el teatro: recuerdo de sentimientos vividos ya

alguna vez. Es cierto que el actor ha aprendido técnicas concretas, como poder estar –o parecer–, «a discreción», triste o esperanzado, pero estos sentimientos han sido producidos técnicamente y por ello no son «auténticos». Como puede «invocarlos» a conveniencia, les falta autenticidad, una autenticidad que exige imprevisibilidad y espontaneidad.

2. por lo auténtico se relega la poesía¹⁶

Las corrientes performativas contribuyeron activamente al grandioso hundimiento de la ficción y alimentaron la nostalgia por lo «auténtico». Actualmente, músicos de verdad comparten también el escenario, o la apuntadora –como suele ocurrir con las representaciones de Pollesch en Berlín– ayuda desde la tribuna misma a recordar el texto a viva voz. La mezcla de ficción y realidad ha devenido realidad. La realidad ha incorporado la ficción.

Algunos productores teatrales –por ejemplo *Rimini Protokoll*, Roberto Castellucci, *She She Pop*, *Gob Squad*– sustituyen a los actores, directamente y sin pensárselo mucho, por personas reales y con funciones reales: el grupo de performance *Rimini Protokoll* puso en el escenario en Berlín a un grupo de bomberos auténticos para que hablasen acerca de su trabajo.

quien muestre sus heridas, sanará

La promesa de autenticidad se ha convertido, como consecuencia de este desarrollo, en la marca al agua o filigrana del teatro «postdramático» contemporáneo. El autor, director y teórico del teatro Frank M. Raddatz, redactor jefe de *Theater der Zeit*, no cree en absoluto saldada la cita de Beuys que encabeza este apartado: el teatro postdramático sería más bien un proceso para «cicatrizan heridas y para dejarlas en el inconsciente e inarticuladas»; la nueva veracidad sería «una poción mágica que de un

modo nada dramático cerraría las grietas, las heridas y los traumas. [...] la aparente recurrencia tan neutral a la caja empírica de los hechos meramente ocurridos, resulta, observándolo más de cerca, ambivalente; en la práctica, con el material recogido, en parte casualmente, se levanta una barrera contra lo inconsciente, cuyo efecto, Brecht ya temía que pudiese enturbiar las imágenes».

La autenticidad referida, según Raddatz, quiere suscitar sorpresa y a tal efecto se permite a Brecht: «el efecto principal que persigue toda la técnica del distanciamiento con estos elementos básicos es provocar extrañeza». Mientras que para Heiner Müller, legítimo sucesor de Brecht a la vez que estéticamente situado a las antípodas de éste, se trata de la «autenticidad de la percepción primera de lo desconocido, el horror ante la primera aparición de lo nuevo», los postdramáticos festejan una autenticidad en la «que en modo alguno se vea el horror, y donde lo cotidiano muestre que le es extraño. Lo que se ve es un teatro épico que ha perdido la voluntad de conformar futuro, donde unos bomberos, como los del montaje *Vom Feuer (Del fuego)* del dúo de directores Hofmann & Lindholm, no hacen sino representar a unos bomberos».

Estos postdramáticos criticados por Raddatz se encuentran a años luz de Heiner Müller –cuya escritura organiza textos «contra los cuales la pluma se subleva»–; el teatro postdramático, en cambio, rehúye esta clase de espanto. Pero tampoco comulgan con el modelo de Brecht, porque no investigan en la materia que ponen en escena. «Es ingenuo creer que el poeta pueda todavía hoy en día presentar algo sin entenderlo», dice Raddatz citando a Brecht. Sin embargo no les interesa en absoluto: cuando *Rimini Protokoll*, por ejemplo, hace una adaptación de *El capital* de Karl Marx, o bien, en la adaptación del *Lear* de Shakespeare del grupo de performance *She She Pop* donde los actores dejan que «sus auténticos padres se sometan a todo tipo de preguntas en el escenario», se desvanece «el

horror de la obra original [...] cuando esta generación de directores de teatro demuestra sus capacidades discursivas». Con la inocente trivialidad de tonterías como estas, «es justo el teatro de la sociedad de la información que presenta el *hype* de un auténtico, cuya veracidad se sella con la contingencia».

Otra característica frente a los textos de Heiner Müller: lo *auténtico* significaría «también la estética de la rúbrica que Heiner Müller aclamaba», pero en su torbellino del horror, que en *Hamlet Máquina* resucita el suicidio de su mujer, Inge Müller, «la muerte real se convierte en la base estructural de un fragmento sintético. Lo que Brecht denomina ‘propia praxis’, resulta en Müller parte de un collage que, como bloque textual indisoluble, liga la figura shakesperiana de Ofelia, acontecimientos de la vida privada de Ulrike Meinhof y el propio suicidio de su mujer indisoluble. ‘Soy Ofelia. A la que el río no conservó. La mujer en la cuerda floja. La mujer con las venas cortadas. La mujer de la sobredosis. NIEVE EN LOS LABIOS. La mujer con la cabeza en el horno de gas. Ayer dejé de matarme... Destruyo las herramientas de mi cautiverio la silla la mesa la cama». Lo auténtico, por ello, no es el descubrimiento del colectivo teatral postdramático, solamente tiene el derecho que, según Raddatz y citando a Adorno, «cualquier tipo de objeto puede ser acaparado por el arte, siempre que éste tenga lugar en el reino de lo factual».

La estética postdramática se contenta con «una autenticidad de los materiales que se nutre de temas en bruto, sin pulir.» Lo que no ha sido tocado es lo que se considera auténtico –aquí vuelve a aparecer el ya mencionado menosprecio a la ficción. Cuando Daniel Wetzel, del grupo *Rimini Protokoll*, afirma que «en general nosotros trabajamos más bien con espectadores potenciales que con actores, puesto que cuanto más tienen que ver con el teatro aquellos que participan en un proyecto de estas características, tanto más difícil resulta el proceso» –ahí detrás, pues, se descubre el ideólogo, por que

como consecuencia, con «la no-preparación del actor» ya bastaría para garantizar el carácter de auténtico. «Auténtico» significa pues «ingenuo» o «natural» y niega *a priori* la autenticidad de formas artísticas elaboradas.

La ideología que se deja traslucir en tales declaraciones señalan el problema. La reducción del concepto de autenticidad a la «presentación de una mera dispersión fáctica» que caracteriza también al grupo de performance *Gob Squad* cuando recoge a transeúntes y los hace pasar al interior del teatro, hace de la contingencia la marca al agua o filigrana que lleva estampada la «desliteraturización del teatro». Cuando una actriz de *Gob Squad* dice gritando al público: «¡Olvidad la metáfora, el teatro y todas esas chorradas!», se descubre la «naturalidad profundamente ideológica» del teatro postdramático, para el cual el hecho poético resulta una espina clavada en su ojo super-instruido.

De la poética en la que el horror es «el elemento básico y verdadero de toda vida y existencia», como dice Raddatz citando a Schelling, emergen los sentimientos de un fondo oscuro, pero seguro. La afinidad con el horror también tiene que ver con las «terribles deformaciones de la historia», y con el duelo (Müller), experiencias dolorosas de las que carecen los jóvenes defensores de la cultura de la diversión: «A raíz de su constitución desliteraturizada, las nuevas formas teatrales, así como el teatro épico, comparten un espectro emocional cercano que favorece la diversión, la alegría, el placer y que se muestra más bien esquivo ante la estética del horror, del shock y de la ruptura de tabús».

Lo auténtico, observado con detenimiento, surge como erradicación del hecho poético. Una creciente vanguardia teatral preocupada de las máximas de Brecht, además de deshacerse del texto dramático, anula las posibilidades de entender más profundamente el mundo. Esconde las grietas y levanta barricadas ante lo desconocido. Pero sorprender sólo lo puede hacer

«aquél que va al fondo de las cosas, que expresa dramáticamente».¹⁷

3. la salvación – aporías de lo auténtico

Si el concepto de auténtico se ha vuelto tan precario, que incluso la generación rebelde de directores de teatro fracasa ante su formulación, significa que el problema es de hondo calado; puede ser que se arraigue en la propia noción de lo auténtico y en la economía de su uso correspondiente. La solución posiblemente se encuentre, justamente, en las propias *aporías de lo auténtico*. La muchacha enamorada, a la última persona a quien confesaría su sentimiento sería a la persona anhelada –quien quiera sinceridad, pues, tal vez sólo podrá encontrarla a través de un rodeo, siguiendo otro camino, el camino de la ficción.

ironía poética

Poner ante el público a unos bomberos auténticos no funciona como escena auténtica. Tan pronto éstos pisan el escenario, la escena adquiere una poética páfida y pierden misteriosamente su auténtica inocencia. Los auténticos bomberos que se ponen a charlar en el aquí y el ahora sobre sus experiencias reales tienen un efecto *extrañamente falso* y forzado, nada auténtico. Forman parte de la «puesta en escena», que Martin Seel designa como «presencia vistosa».¹⁸ La destrucción de lo ficticio en escena mediante el elemento, resulta, de forma muy misteriosa, ineficaz. La realidad sale muy mal parada.

Pedir que los bomberos sean auténticos en escena es absurdo. Irresoluble. Tratar de que haya autenticidad conduce, paradójicamente, a los fundamentos de lo ficticio. Y si somos conscientes de este fracaso, y nos lo tomamos con ironía, entonces toma una forma, poética. Esto es *ironía poética*.

Un ejemplo de lo dicho está en las *lectures-in-love*,¹⁹ de Catalina Esquivel, quien quiere interpretar el gatillo pero debe entrete-

ner la acción porque es así como se ha acordado. No puede «llenar» psicológicamente el intervalo de tiempo que se crea porque no representa «personaje» alguno que se pueda colocar en el lugar vacío, ningún «yo-escénico». Entonces intenta maquinalmente crear uno mientras nosotros la observamos en este proceso. Eso es lo que más cautiva de este tipo de teatro, que vemos a los actores en el proceso de construir unas máscaras que ya no acaban de encajar, que todo el tiempo se están rompiendo, etc. «Constatar su deficiencia se convierte entonces la intención comunicativa de estos trozos»,²⁰ como describe Wolfgang Iser como estrategia de la literatura moderna, y pone como ejemplo la novela de Henry James *The Figure in the Carpet*, que juega con las ideas y representaciones del observador para hacer de ellas, de estas mismas ideas y expectativas, el tema principal de la obra.

Ironía es distanciamiento. También en relación con uno mismo. Cuando la autenticidad –y la identidad con ella– deviene imposible, el veredicto de Uwe Japps es válido: «Cuanto menos obvia sea la identidad, tanto más se confía en la ironía. Allí donde, sin problema alguno, ya no es posible mantener una identidad sustancial, existe la vía indirecta de la ironía como posible salida».²¹

Las *lectures-in-love* se imponen por la ironía poética. Tratan con ironía lo que más arriba hemos llamado performativo, ironizan también la teoría: Juan Urraco se presenta con su nombre auténtico y explica, manteniéndose fiel a la verdad, acerca de su trabajo de doctorado; Laia Cabrera, con la desenvoltura lapidaria propia de una «mujer de la limpieza», coge con mucha calma el cubo de agua y totalmente ensimismada se pone a fregar durante un buen rato todo el suelo del teatro –sin insinuarse ninguna parte como simbólica o semántica, sino fregando por todos lados e indiscriminadamente, incluso debajo de los pies de los espectadores, que se muestran entre divertidos y desconcertados. La escena no *re*-presenta una acción ausente y ficticia sino que

es lo que materialmente es: fregar el suelo del teatro y nada más. Eso no significa abandonar la hermenéutica sino sólo la aceptación de la *materialidad de la comunicación*.²² La acción escénica, aparentemente absurda, naturalmente también se puede interpretar como simbólica (por ejemplo como anulación de la separación entre teatro y realidad). El resultado es que el espectador vacila entre un «significado» hermenéutico y una simple experiencia material; resumiendo: experimenta la performatividad.

4. conclusión

Los sentimientos son la sustancia aglutinante de nuestros recuerdos. Guían la construcción de aquello que denominamos realidad. Si lo auténtico puede garantizar tan poco la sinceridad de sus sentimientos como lo hace el teatro representativo, entonces no es adecuado para salvar los sentimientos. Tal vez los sentimientos se encuentran en algún lugar entre lo auténtico y lo repetido. Cuando los sentimientos ya nos dejan de interesar, sino que habitan los espacios como ambientes, entonces nosotros, como actores y como espectadores, debemos cambiar nuestro punto de mira y aprender a mirar de forma centrífuga en vez de centrípeta –hacia el interior del actor. El espacio del teatro deja de ser entonces «solamente una cueva donde los actores interpretan y los espectadores están sentados, sino que las representaciones teatrales se construyen en él mediante el trato específico con el espacio».²³ El sentimiento propiamente –la última reserva utópica del presuntamente sujeto declarado muerto– es un parque natural protegido, que ya no es auténtico del todo, pero que vale la pena conservar.

Ironía poética es el programa para driflar las deformaciones e ideas mal entendidas sobre lo que es auténtico y que quiere construir nuevos puentes hacia la poesía de estos espacios.

Notas

1. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, UTB-Taschnebuch, W. Fink Verlag (1984), p. 32.

2. John Langshaw Austin, *How to do Things with Words. The William-James-Lectures delivered at Harvard University 1955*, manuscrito póstumo de las clases, Claredon Press, Oxford (1962). La versión alemana *Zur Theorie der Sprechakte*, Reclam, Stuttgart (1972). [*Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós, Barcelona (1971)]

3. John L. Austin, *How to do things with Words*, Oxford, (1962), 6, lección 2. En alemán, op. cit. p. 94.

4. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, UTB-Taschnebuch, W. Fink Verlag (1984), p. 175 y siguientes. A diferencia de Austin, Iser hace referencia explícitamente también a la ficción e investiga la validez de su teoría en el ejemplo de *Hamlet*: p. 91 y siguientes.

5. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt (2004), p. 94 y siguientes. [*Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*, México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia (2005)]

6. Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, publicado como artículo en el año 1968 en: *Le Bruissement de la langue*, París (1984); traducción alemana *Der Tod des Autors*, en: Uwe Wirth (editor), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. (2002), p. 110.

7. Se atribuye esta expresión a Michel Foucault quien la utilizó en un artículo del año 1966 –sin embargo su origen se encuentra en un poema de 1932 del lírico sueco Gunnar Ekelöf.

8. Al lado de las recientes, por no decir el reconocimiento que se merece Richard Sennett, se hallan también, por supuesto, las corrientes de siempre: en la mayoría de teatros sigue dominando el modelo sujeto-objeto y una “lectura” lineal y jerárquica: autor texto dramaturgo director actor representación crítica espectador – o bien, cuando autor y dramaturgo desempeñan únicamente un papel asesor: director texto actores...

9. Véase Mariana Simoni, *Acentos performativos na experiência teatral contemporânea. Um diálogo construtivista com Rene Pollesch*. Tesis doctoral, Pontificia Universidade Católica do

Rio de Janeiro, 2011, p. 67 y siguientes. En su trabajo, Simoni desarrolla relaciones entre el concepto performativo y la experiencia teatral contemporánea, partiendo de una perspectiva interdisciplinaria que tiene en cuenta teatro y literatura.

10. Véase Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok, *Invasió de la realitat – Formes performatives en el teatre contemporani. Notes per a un projecte teòrico-pràctic*, Estudis Escènics, 35 (2009), p. 288-308; Frithwin Wagner-Lippok y Christina Schmutz, *Qui sempre té esperança mor cantant. Aparença i realitat al teatre contemporani. – Sobre el paper performatiu de l'autenticitat – Peça teatral Schwarze Tier Traurigkeit (Animal negro tristeza) de Anja Hilling*, Revista *Pausa* núm. 32 (2010), Edición de la Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia, Barcelona, pp. 12-29; Frithwin Wagner-Lippok, *Realidades oscilantes: Observações sobre o performativo no teatro contemporâneo – Oscillating Realities: Observations on the Performative in Contemporary Theater*. O Perceveijo, Periodico de programa de pós-graduação em artes cênicas, PPGAC /Uni Rio, II julio-diciembre (2010), p. 124.

11. El sistema semántico está “cerrado operacionalmente”, véase Niklas Luhmann, *Theorie der Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, suhrkamp, Frankfurt a. M., 1987.

12. Hans-Ulrich Gumbrecht, «Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz – Über Musik, Libretto und Inszenierung», en: Josef Frühl y Jörg Zimmermann (eds.), *Ästhetik der*

Inszenierung, Aesthetica, Edition suhrkamp, Frankfurt a.M. (2001), p. 63-76.

13. Hans-Ulrich Gumbrecht, op. cit., p. 69.

14. Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, (*Essais critiques III*) Frankfurt a. M. (1990), p. 28, citado en: Petra Maria Meyer, *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung*, Paderga Verlag, Düsseldorf (2001), p. 30. Véase también Roland Barthes, *La Chambre Claire*, 1980, [*La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona (2009)]

15. Frank M. Raddatz, *Die Vertreibung der Dichtung durch das Authentische (El destierro de lo literario a través de lo auténtico)*, Verlag Theater der Zeit, 2009.

16. Frank M. Raddatz, op. cit.

17. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, suhrkamp taschenbuch, Frankfurt a.M., (2003), p. 152 y siguientes y página 156 y siguientes.

18. *Lectures-in-love – on caram és la compra preformativa de la blancaneus?*, dirección: Frithwin Wagner-Lippok, Christina Schmutz, Sala Obradors enero de 2011.

19. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, UTB-Taschenbuch, W.Fink Verlag (1984), p. 35

20. Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. (1983), p. 25.

21. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt/M.: Suhrkamp (2004), p. 34.

22. Roselt, *Wo die Gefühle wohnen*, op. cit., p. 67-68.

