

Referencias

- AUTORES VARIOS (2002): *Tamáss 1. Representaciones Árabes Contemporáneas. Beirut*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- AUTORES VARIOS (2004): *Informe Barcelona 2004: El fascismo postmoderno*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- ATXAGA, Bernardo (2007): *Markak*. Pamplona: Pamiela.
- BARTHES, Roland (1993): *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI.
- BERGER, John (2001): *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BUCK-MORSS, Susan (2001): *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La balsa de la medusa.
- CALVINO, Italo (1993): *Le città invisibili*. Milán: Mondadori.
- CELATI, Gianni (1973): «Il racconto di Superficie» en *Il verri*.
- CHAKAR, Tony (2005): *A window to the world*. Beirut: The Lebanese Association for Plastic Arts, Ashkal Alwan.
- CHAKAR, Tony: en <http://www.partizanpublik.nl/catastrophicspace>
- DAL LAGO, Alessandro (2006): *Mercanti d'Aura. Logiche dell'arte contemporanea*. Bolonia: Il Mulino.
- DEBORD, Guy (1999): *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.
- (2002): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre- Textos.
- DELEUZE, Gilles (1984): *La imagen- movimiento*. Barcelona: Paidós.
- DELGADO, Manuel (1999): *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- (2007): *Sociedades movedizas*. Barcelona: Anagrama.
- GENET, Jean (2002): *Cuatro horas en Chatila*. Madrid: Ediciones Nación Árabe.
- HEJDUK, John (1993): *Víctimas*. Murcia: Caja Murcia.
- KASSIR, Samir (2006): *La desgracia de ser árabe*. Córdoba: Almuzara.
- KERBAJ, Mazen (2006): *Beiryouth, juillet-août 2006*. París: L'Association.
- LEPECKI, André (2006): *The body in expanded field: perception, collective and*

image in Heine Avdal and Deep Blue. Oslo: Spartacus/Norwegian Cultural Council.

SAID, Edward (2002): *Orientalismo*. Barcelona: Mondadori.

SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.



Invasión de la realidad. Formas performativas en el teatro contemporáneo¹

Notas para un proyecto teórico-práctico

Christina Schmutz
y Fritwith Wagner-Lippok



I

a

Al final de la representación los espectadores no sabían si podían aplaudir o no. Al fin y al cabo en todo el rato no había aparecido ningún actor en el escenario, sólo unas máquinas que se movían de vez en cuando profiriendo ruidos. Ahora estaban todas en el fondo del escenario y parecían esperar los aplausos por su «representación». Tras un breve silencio, los espectadores empezaron a aplaudir. Entonces una de las máquinas avanzó hacia la rampa para convertirse en la receptora del aplauso. Fue un instante emotivo y conmovedor como pocos habíamos presenciado antes con actores auténticos.

b

Subimos en ascensor hasta la octava planta de un rascacielos berlinés, en la Kottbusser Tor. Vamos a ser testigos de una representación teatral en un domicilio privado del

barrio de Kreuzberg, junto con la especialista en artes escénicas Sabine Schouten, de la Freie Universität de Berlín, que utiliza esta experiencia para introducir la edición de su doctorado de 2007. Ya en la entrada del edificio, sito en un barrio con zonas degradadas, tres tipos con muy mala pinta y con un perro nos cortan el paso: «¡Aquí no hay teatro para vosotros! ¡Como mucho una representación privada hecha por nosotros!», eso por si se nos ocurre no pagar el «peaje» que nos exigen... Por supuesto pagamos, y a continuación entramos en un piso donde experimentamos algo absolutamente inesperado: hundidos en blandos almohadones de color rosa pastel escuchamos los poemas de una señora mayor que versan sobre su gato muerto.

En comparación, nuestra retirada tiene lugar ordenadamente: los tipos con «mala pinta» todavía están ahí, pero nos devuelven el dinero y se revelan como tres actores más que confieren al montaje su toque especial...

c

Acudís a una representación teatral, pero no hay obra. Parece que la mayoría de los actores están enfermos. Todo el mundo da por hecho que la obra se suspende puesto que un hombre vestido con un traje negro –¿y si ha ocurrido alguna desgracia?– está explicando a grandes rasgos su contenido a los espectadores. A medida que avanza se va perdiendo cada vez más en los detalles, e incluso empieza a reproducir pequeñas escenas entre los personajes. Tampoco vemos una escenografía reconocible, tal vez el director y el escenógrafo también estén enfermos. Sea como sea, el escenario está vacío salvo en el fondo, donde hay un grupo de mesas que parecen pertenecer a otro montaje teatral. La sala está iluminada con focos de ensayo colgados sin ton ni son y una cegadora luz de trabajo. Empiezan a producirse pequeñas descoordinaciones; empieza a sonar, por ejemplo, una música

que no debería sonar, el narrador reacciona haciendo algunas observaciones críticas sobre los técnicos; incluso se produce una pequeña discusión entre él y la asistente técnica. Entremedio, él asegura al público de forma poco creíble que todo ha sido «ensayado» y «preparado», es decir, «grabado» o «registrado». Entretanto, al lado del hombre del traje negro, ha aparecido, como perdida, una actriz que representa, como si viniera de otro mundo, fragmentos de un último «papel» que todavía debe ser ejecutado.

Entonces la historia se interrumpe, se pide de forma poco delicada al narrador que se detenga, la «segunda parte» debe empezar. El hombre, furioso, abandona la sala. Alguien le sigue para calmarlo. El hombre vuelve, quiere seguir explicando, se le ve muy nervioso. La chica joven, que mientras tanto ha ido poniendo, muy decidida, bolígrafos y libretas encima de las mesas del otro escenario, no cesa de exigir que dejen libre el espacio «para la siguiente escena». Él, perplejo, insiste en la importancia de la historia, ella le responde a gritos que debe respetar los tiempos acordados. Pero el hombre no permite que lo echen. Preso del pánico, intenta soltar rápidamente el resto de la historia («¡para que sepan ustedes más tarde de qué trata!»), mientras no cesan de increparle para que abandone el escenario –una escena realmente patética. Finalmente, la historia, de la cual sólo se han oído fragmentos, se ha acabado de explicar, el hombre abandona el lugar y cae desplomado en una butaca que hay a un lado.

Entonces entra en escena una técnica y os ruega que os acerquéis hasta las mesas y os sentéis. Nadie se niega, nadie quiere causar más escándalo. Tú, como un niño bueno, te sientas en uno de los pupitres escolares. La actriz de antes, que mientras ha durado el cambio de localización ha provocado un ruido ensordecedor detrás de las cortinas, entra en escena con un vestido ondulado de color rojo y anuncia en un estilo revolucionario: «¡Dictado!». Todo el mundo asiente

con la cabeza. Ahora vas a tener que escribir un dictado. No en la escuela, sino en el teatro. En calidad de espectador. Pero se le parece mucho; también ahora preferirías consumir la «historia» sentado en la butaca, de forma pasiva y relajada. Y en cambio resulta que debes hacer bien los deberes y concentrarte. Al cabo de poco te invade un sentimiento parecido al que tenías siendo estudiante, empiezas a «copiar», y te entran ganas de hacer el animal, pero al mismo tiempo quieres sacar buena nota, probablemente os corregirán el ejercicio... Efectivamente: hacia el final de la representación uno de los actores lee en voz alta los nombres de todos los presentes y hace públicas las notas del dictado, las cuales han sido obtenidas poco antes tirando los dados públicamente. «Las mismas oportunidades para todos», reza un graffiti.

Desgraciadamente, la casualidad ha querido que sacaras muy mala nota. Sabes perfectamente que se trata únicamente de un juego, que tu nota nada tiene nada que ver con tus méritos, y sin embargo estás molesto. Pero ahora se servirá champaña, y además dispones de la posibilidad de enseñar, en un rincón justo detrás del telón dispuesto a tal efecto, «algo tuyo» que se retransmitirá por vídeo en la sala del teatro; en otro rincón, detrás del telón, ante el cual se acaba de situar un monje con su hábito y una máscara extraña, puedes, si te apetece, «confesar algo». Te decantas por la segunda oferta y, efectivamente, una especie de padre confesor (se trata de una mujer) te aconseja, te consuela y te pregunta, según sea el caso, sobre lo que te preocupa. Se respeta el secreto de confesión pero, por descontado, no te fías ni un pelo.

Fuera, mientras tanto, las cosas han tomado un cariz turbulento. El narrador del comienzo también lleva puesta una máscara y explica en un tono conspirador todas las acciones en las que se supone que puedes participar. Pero al cabo de un rato te das cuenta enseguida que hay alguien representando todo lo que describe; ¿son también de actores? ¿O es que el hombre de la más-

cara va describiendo lo que va encontrando?

II

Las tres escenas descritas son ejemplos del «hundimiento de tierra» que afecta al teatro desde los años noventa y que tanto se presenta como teatro «postdramático» y como «teatro performativo». En todos estos casos el visitante experimental de forma inevitable un conflicto personal que le afecta y que implica tomar decisiones. ¿Irse o quedarse? ¿Responder o callar? ¿Intervenir o hacerse responsable de una situación insostenible o irresponsable? ¿Ver cómo se da a conocer al público cosas de uno mismo o preferir el anonimato? El visitante (ya que «espectador» ha dejado de ser probablemente el término adecuado) siempre dispone de diferentes opciones, pero no dispone de la siguiente: *no* comportarse. Pese a no acabar de entender lo que está pasando, se ve absorbido por los acontecimientos y debe tomar decisiones, como por ejemplo cuando se le ruega que cambie de sitio o se le ofrece una bebida.

X – *el caso habitual*

Tú eres ese visitante. Vas al teatro. Sólo te apetece pasarlo bien, dejar que por una vez sean los otros los que trabajen por ti, quieres distraerte... Esta semana ya has ido al cine, ir a ver una exposición te da pereza; de hecho, lo que te apetece es sentarte tranquilamente con una copa delante. Pero parece que vas a tener que renunciar a ello. A cambio te darás un buen baño de cultura y podrás huir de la rutina. No eres un especialista en teatro, pero te sientes capacitado para valorar el buen teatro y el que no vale nada. Cuando salgas, te gustaría ir a comer algo, ir al teatro sólo es, en realidad, el inicio de la velada, por eso preguntas en taquilla cuánto va a durar la función.

Te responden que no se sabe con certeza,

que eso depende de ti también. Qué raro: ¿por qué de ti? Tú sólo eres un espectador. Por supuesto, en el cartel decía algo de «performance», ¡pero justamente se espera que una cosa así esté bien planificada!

A partir de ahora, deberás enfrentarte a acontecimientos poco habituales: no se representará ninguna historia sino que sucederá algo donde posiblemente sí que se explicarán historias, pero en el fondo no parece tener nada que ver con una narración o con una representación. A diferencia de lo habitual, no te sentirás emocionalmente implicado sino que de algún modo participarás directamente, poniéndote incluso en peligro; en otras circunstancias puedes estar escuchando «por encima» mientras prestas atención a otros sucesos que ocurren simultáneamente, pero aquí, según parece, todo eso no está nada claro, y tú mismo deberás sacar tus propias conclusiones.

También a diferencia de lo que ocurre normalmente, te fijas claramente en el espacio que te rodea y en los demás visitantes. Posiblemente sea por esta atmósfera especial, que más tarde recordarás, pero apenas podrás decir sobre que trataba el montaje. Te resulta imposible comprender la conexión entre los acontecimientos, o sólo puedes ver/oír una parte de lo que ocurre, en resumidas cuentas: te están ocultando información, y te asalta la sensación de incertidumbre parecida a la de llegar a una ciudad nueva o presentarte por primera vez en tu nuevo lugar de trabajo...

A continuación, hablas con otros visitantes que han experimentado más o menos lo mismo que tú, tomáis juntos unas cervezas, ya es demasiado tarde para ir a comer algo. Vuelves a casa con una sensación: lo que acabas de experimentar no tiene nada que ver con el teatro, más bien tiene mucho que ver CONTIGO...

III

En otoño de 2008, los directores de teatro Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Li-

ppok, llevamos a cabo un proyecto teórico-práctico patrocinado por la Generalitat de Catalunya.² Este proyecto se compone de diferentes módulos entrelazados entre sí que giran entorno a la cuestión de la autenticidad teatral y que pretenden arrojar luz a una pregunta que se plantean los actuales estudios de las artes escénicas:³ ¿en qué consiste la función estética y el significado social de la tendencia *performativa*⁴ en el teatro contemporáneo?

Dado que disponemos de buenas razones prácticas y teóricas para no ignorar este desarrollo, y dado que nosotros mismos hemos incluido en antiguos montajes elementos que, como hoy sabemos, se les otorga la etiqueta de «postdramáticos» y/o «performativos», deseábamos rastrear con más detalle las huellas y los efectos de dicho desarrollo, y para ello iniciamos el proyecto citado más arriba.

El planteamiento inicial debía focalizar el discurso general sobre el «teatro postdramático»⁵ en un concepto relacionado con éste de forma difusa pero que resulta mucho más productivo en lo referente a su contenido: *performatividad*.

Postdramático - performativo

Los ejemplos descritos más arriba⁶ pueden fácilmente clasificarse como «*postdramáticos*», con lo que hemos llegado a una definición en negativo que determina lo que este teatro ya *no* es, entiéndase «teatro dramático», en tanto que rompe de diversas maneras con las leyes del género dramático: usurpando al texto su centralidad, renunciando a una fábula (cerrada), destruyendo la identidad de los *dramatis personae* o bien dejando de «poner en escena» un texto ya dado para pasar a presentar en escena acontecimientos desarrollados propiamente, situaciones lúdicas, determinadas atmósferas u otros.⁷ El abanico de posibilidades de alejarse del concepto *dramático* es tan amplio como la variedad de formas *postdramáticas*. Es por ello que el concepto postdramá-

tico expresa en el mejor de los casos una delimitación más o menos clara en oposición al concepto «dramático»; y en el peor de los casos sirve para contribuir a la delimitación de una determinada *escena* teatral en oposición a un teatro «establecido».⁸

Por el contrario, el concepto performativo hace alusión a un fenómeno que se debe considerar positivo, extremadamente revelador y desde el punto de vista heurístico muy valioso, dada su capacidad de generar hipótesis; un fenómeno cuya potencia dialéctica y propiedades paradójicas ha generado un paisaje entero de nuevas cuestiones, así como un deseo de respuestas. En este concepto se pone de manifiesto que nos hallamos ante algo en lo que penetramos, algo que vamos moldeando, remodelando una y otra vez, proporcionándole fuerza, devastando, esculpiendo; se trata claramente de un proceso cargado de poder y resultados, y que en consecuencia permite ser observado y formulado conceptualmente. Más allá, si el término «postdramático» representa *lo otro* en relación con el género dramático, el concepto «performativo» permite delimitar su definición en oposición a *lo semiótico* característico del teatro tradicional, lo que nos permite dirigir nuestra atención hacia lo esencial: el abandono de los significantes (lingüísticos), junto con la especulación acerca de sus significados y la observación de fenómenos formales, más «silenciosos»,⁹ lo que llevado al extremo conduce a limitarse a la forma, a la performance pura.

¿Cuál es, entonces, el significado de *performativo*? La propia palabra está compuesta por *forma* y el prefijo *per*, que *grosso modo* significa «a través»: hacer que una cosa pase por el interior de la forma, o que la forma pase por el interior de una cosa, modelarla, filtrar su expresión. Tal vez también el fenómeno en el que la forma se modela a sí misma, y se autoexpresa. Originalmente el concepto «performativo» procede de la lingüística: John L. Austin,¹⁰ en su teoría de los actos del habla, lo describe junto con los enunciados «constatativos»

(aquellos que describen estados de cosas o afirman hechos, también enunciados «performativos»), con los cuales *se llevan a cabo* acciones: «Yo os declaro marido y mujer» es menos una frase que la ejecución de un acto que «cambia el mundo».¹¹ La señora X y el señor Y constituyen a partir de ahora un matrimonio. Las oraciones performativas significan aquello que realizan, es decir, son *autorreferenciales*; y son creadoras de la realidad social de la que habla su contenido; son *constituidoras de realidad*.

Pese a todo, sólo se llega a la consumación de un acto cuando se cumplen determinadas condiciones extralingüísticas: el sacerdote o el funcionario correspondiente deben pronunciar esta oración, y deben hacerlo ante unos testigos que acrediten que esta oración fue efectivamente formulada de ese modo. La simple expresión de tales enunciados no basta: «El enunciado performativo se dirige siempre a una comunidad que está representada cada vez por los individuos presentes. En ese sentido significa la representación de un acto social. Gracias a él no sólo se lleva a cabo (se consuma) el enlace matrimonial, sino que al mismo tiempo se representa».¹² Esta representación pública, aunque sea sólo ante los testigos, se convierte, por lo tanto, en *condición* para el *éxito* de la consumación de un acto.

Austin sentía justamente un interés especial por aquellos casos en los que los actos de habla *topan* con la realidad y debido a este encuentro surge una tercera posibilidad. Los actos de habla performativos se pueden caracterizar claramente también por su capacidad de «desestabilizar dicotomías conceptuales, y aún más, provocar su colisión».¹³ En oposición a los dos primeros rasgos –autorreferencialidad y constitución de realidades– resulta posible aplicar a una representación de *teatro*, no sin problemas, la condición institucional que según Austin es decisiva para determinar si un acto de habla performativo tiene éxito o no (y por lo tanto si en tanto que enunciado es *cierto* o *falso*). En el ejemplo de la performance

Lips of Thomas, de Marina Abramović, de 1975, se demuestra que el marco institucional de una representación teatral no es en absoluto claro. La actriz desnuda de la performance, que reproducía un pentagrama en su barriga con una maquinilla de afeitar, se azotaba a sí misma con un látigo y se echaba sobre un bloque de hielo situado bajo un módulo de calefacción, con lo que la herida empezaba a sangrar con más fuerza todavía, se vio liberada de esa situación al cabo de media hora por los propios espectadores furiosos. Ahora bien, ¿contravinieron esos espectadores las condiciones institucionales de aquella representación o más bien al revés, las cumplieron con su acción? ¿Se puede considerar que la performance fue un éxito gracias, sólo, a su colaboración, o más bien la estropearon? En definitiva, ¿cuál es el marco de una representación como esa y de qué modo se puede garantizar su éxito?

En contraste con el rito social de un enlace matrimonial, en el caso de una representación artística cuesta definir las condiciones institucionales que determinan el éxito o el fracaso de los actos (de habla) que deben ser consumados. A diferencia de los actos de habla *llevados a buen puerto* («Yo os declaro marido y mujer» como sacerdote en presencia de los contrayentes y los testigos, y cumpliendo con determinadas condiciones previas, como por ejemplo que quede excluida la bigamia, que la publicación de las amonestaciones se haya realizado con tiempo suficiente, etc.), y en claro contraste con las representaciones teatrales *convencionales* (donde no se cuestiona la distinción entre parecer y ser, entre actor y espectador, responsables y visitantes, productor y consumidor, entre el que ofrece y el que recibe, etc., ni a través de la disposición del espacio, ni de la «escenografía», ni del comportamiento del personal del teatro, ni de «la manera de actuar» de los actores, ni a través de ninguna otra alternativa ofrecida a los visitantes de la representación), a diferencia de todo ello, *lo performativo* de las representaciones de Marina Abramović

y de muchos montajes postdramáticos –no todos, véase más arriba– se asegura que se produzca la colisión en algún aspecto, por ejemplo, que se desmonte la tradicional bipartición entre actor–espectador, y, con ella, la de productor–consumidor.

En realidad, el cambio de rol de espectador a colaborador activo (que en el fondo ya fue provocado por Brecht con el efecto de extrañamiento) representa un vehículo corriente del arte performativo para poner en marcha una oscilación de interpretaciones y de este modo hacer posible *experiencias en el umbral*: éstas se distinguen de las experiencias del teatro convencional en que lo que «uno interpreta como frontera (incluso insalvable), es percibido por el otro como un umbral que invita a traspasar al otro lado».¹⁴ Lo que se traspasa entonces son «las fronteras entre escenario y espectadores, individuo y colectividad o bien entre arte y vida»¹⁵, y se traspasan justamente como fronteras, es decir, como nuevas vías de transformación donde se puede experimentar nuevos enfoques, nuevas formas de reacción. «Una estética de lo performativo tiene como objetivo este arte del cruce de fronteras. [...] La frontera se convierte en un umbral que no separa sino que une».¹⁶ Gracias a este cambio de rol queda establecido y al mismo tiempo «se hace evidente que el proceso estético de la representación se lleva a cabo siempre en tanto que auto-creación, como un *lazo* autopoiético que interactúa entre público y actores (*lazo interactivo autopoiético*), permanentemente cambiante. Con auto-creación nos referimos a que si bien todos los implicados la llevan a cabo conjuntamente, es imposible que sea planificada, controlada, y en este sentido producida completamente por una única individualidad, que la auto-creación rehuye de forma permanente el poder de disposición de la individualidad».¹⁷ La pareja de conceptos productor–receptor se disgrega. Actores y espectadores aparecen gracias a su comportamiento como colaboradores en una representación que ya no puede ser entendida, consecuentemente, como expresión

de un sentido preexistente. Se convierte, más bien, en un acontecimiento en último término no disponible, no controlable.

Con el traspaso de umbrales, el teatro performativo no pretende en ningún caso actuar indiferenciadamente, negar diferencias o nivelar. Eso llevaría sin remedio –de acuerdo con la teoría del sacrificio de René Girard– a la irrupción de violencia.¹⁸ La producción de «víctimas conciliatorias» (escenificadas por ejemplo en la encarnación del «chivo expiatorio», al que la tradición hebrea carga ritualmente todos los pecados de la colectividad, y a continuación «es mandado al desierto», en oposición a un segundo chivo que es la víctima real, es decir, que se sacrifica) se puede entender, tal como expone Girard, como mecanismo para mantener a raya y suavizar el potencial de agresividad del grupo entero. Las reglas sociales, diferencias y fronteras, en cuya forma persiste lo religioso y en las que la religión desea conjurar y suavizar la violencia inmanente del grupo, se ven sacudidas por el arte, no sin riesgo: pues la propia ley, su violencia «religiosa» sobrepasa a veces la medida y se agudiza en exceso. Por ello lo performativo debe centrarse más bien en la «superación de rígidas contraposiciones, de su transformación en diferenciaciones dinámicas»¹⁹, debe llevar a cabo «un intento de volver a un estado de encantamiento del mundo», el cual, tras la Ilustración ha sido víctima de las «dicotomías conceptuales»²⁰ de los procedimientos racionales, y lo ha sido porque ha provocado la colisión de dichas dicotomías.

En la *superación* de la concepción tradicional de los roles (con la mano en el corazón, al principio, ¿quién, como espectador, desea participar activamente en una representación teatral?) radica el sentido social, lo político del teatro: «Que en el escenario aparezcan víctimas de la persecución política no convierte el teatro en político.²¹ Lo político, en tanto que fija reglas y fronteras ordenadoras, y como 'ley socio-simbólica', se encarga de fijar la medida colectiva, de la cual el arte es 'siempre la excepción': [...]

el teatro, como comportamiento estético, es por lo tanto impensable sin el momento de la trasgresión de la norma, de la *superación*».²² El propio teatro no habría nacido sin el acto de superación de una barrera mágica en el momento en que «un individuo se separó del colectivo»²³, avanzó un paso y se situó ante el grupo para interpretar un papel (especial). Cuando el teatro abre el concepto logocéntrico del mundo, «en el que domina el proceso identificativo»,²⁴ y la función semiótica se interrumpe, se suspende, es cuando se convierte en político: rompe las categorías de lo político, afirma la existencia de la grieta y escenifica su interés por todo lo que se puede hallar entre las reglas, detrás de lo que está ya asentado, más allá del significado codificado.

Debemos entender los «roles», cuya separación rígida el teatro performativo hace entrar en colisión, en un doble sentido, uno interno y otro externo: como corresponsables en el interior de una acción que se está constituyendo en el «presente de la performance», y en el sentido del análisis de marco, según Erving Goffman, como parte del entorno social que constituye el marco. Evidentemente es esta diferenciación racional-jerárquica entre *exterior* e *interior* la responsable de crear identidad social –mediante la integración y la exclusión–, y la que se encuentra ahora en una difícil situación por las desconcertantes paradojas de la autorreferencialidad y la autopoiesis.

Con el cambio de roles, tal como es capaz de provocarlo el marco performativo, a menudo se tambalean otras convenciones «inmovibles»: así, el espectador tradicional confía en la trabajada perfección de la *obra de arte* que le está esperando y que él ha venido a admirar; se alegra de ir a ver la *pieza*, el montaje, «el Hamlet» que un actor determinado –conocido– le ofrecerá, le servirá. Es *él* el auténtico rey, y ante sus ojos se deberán ir desgranando unos hechos que, entre otras cosas, están fijados bajo la forma de unos roles siempre reconocibles y siempre reutilizables (cfr. la afirmación del

actor en el ejemplo C) y que siempre tenemos a nuestra disposición. Si el «lazo interactivo autopoiético» performativo se encarga ahora de que lo esencial, lo propio, no pueda ser controlado en su transcurso,²⁵ la indisponibilidad se convierte en principio: entonces es cuando al rey cliente se le escapa el poder de recurrir a algo seguro, cuando puede pasar en cualquier momento que el actor cause la decepción del público o que la representación no provoque la risa, pese a que se haya «pedido» una comedia. Las exigencias de consumo de un público aristócrata-burgués, acomodado en su butaca, se ven violentadas por lo performativo del mismo modo que desaparecen las dicotomías entre los conceptos actor-espectador o *rol* en relación a *privado*.

La desjerarquización empieza ya con el autor (y con el «dramaturgo», figura que en el teatro de habla alemana se ha ido situando desde mediados del siglo XX como perfil profesional de nueva creación entre el autor y el director) y con su texto, esa instancia incuestionable desde los trágicos griegos que, hasta hoy (con razón), se ha seguido respetando fundamentalmente y que desde una perspectiva jurídica sólo puede ser modificado restrictivamente y en la medida en que lo permitan las editoriales teatrales. Las formas de teatro postdramáticas y performativas asaltan ese bastión, y allá donde topan con menos problemas es donde no se utiliza ningún texto o bien se lo inventan.²⁶

Lo sólido, lo palpable y con ello también *manipulable*, desaparece gracias a la acción corrosiva de lo performativo y se ve arrebatado de las manos de un público deseoso que se aferra a ello. En lugar de eso, permanecen la fugacidad, lo transitorio y el recuerdo de un hecho que sólo flota en algún lugar del tiempo como suceso, como proceso, y de ese modo, aunque representa realmente de forma central la esencia de lo teatral, su presencia infringe al mismo tiempo una exigencia aceptada tácitamente para la «obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica»²⁷: que esté bien fijada, pro-

tegida y que jamás sea incómoda. Y en este sentido se puede aventurar que es precisamente lo performativo lo que amenaza la sustancia dramática del teatro, pero que por otro lado conserva la esencia de lo teatral, y tal vez lo salve.

De lo dicho se desprende que, gracias al poder autorreferencial, constructor de realidad, destructor de dicotomías que define el *lazo interactivo* autopoiético de la performatividad, se ve invertida otra característica esencial del teatro dramático, la «representación»: no se imita, «interpreta» una «presencia» existente en otro lugar (la obra, la fábula, la figura, etc.), sino que se produce un suceso, un montaje que *ocurre*, aquí y ahora, de forma individual, imprevisible e irrepetible –el fugaz *producto* instantáneo de una combinación y una combinatoria cada vez distintas de invitados, artistas y factores espacio-temporales, incluso de la temperatura y de todos los demás elementos casuales, y de las molestias que forman parte del acontecimiento del mismo modo que las acciones planeadas y previstas.²⁸ Sobre todo lo que cambia en cada representación es el público, e incluso si se tratase del mismo sería diferente del de día anterior en su experimentación y en sus reacciones debido a la diferencia de los momentos puntuales y de las circunstancias privadas cambiantes que aquí se relacionan, pero sobre todo a causa de la misma repetición y del recuerdo que ella misma origina.²⁹

La performatividad no es por lo tanto nada nuevo, sino la expresión reforzada del *carácter intrínseco de acontecimiento* propio del teatro, carácter que igualmente –por suerte o por desgracia para el artista implicado– planea por encima de toda representación significativa y la convierte en imposible *per definitionem* porque es irrepetible, y de ese modo la convierte en una utopía. El prefijo *re* de la palabra representación es su propio enemigo: en tanto que *re* reflexivo, como *referencia* por tanto, se ve relativizado (si no anulado) por el *re* de la *repetición* temporal. En la medida en que exige igualdad, *re*-producción, su mismo carácter

efímero lo convierte en absurdo. Tal vez se pueda adivinar en el teatro burgués el intento desesperado, condenado al fracaso, de esta utopía, tal como Adorno la reconoció en la figura de Ulises.³⁰ La realidad es o bien incontrolable o bien inexperimentable: a Ulises sólo se le hace *partícipe* de la belleza del canto de las sirenas a costa de la fascinación, de ser encadenado al mástil, al *fascinum*: al palo mágico-defensivo del barco que pasa remando, febril. Los remeros libres no lo oyen, llevan los oídos tapados preventivamente. La realidad o bien huye o bien penetra en el interior tan pronto como se la recluye o se la limita. Es imposible retenerla, y su goce sólo sería posible, obviamente, si dejáramos de proponernos controlarla y domesticarla. Una sociedad (burguesa) que fija y canoniza su arte ya lo ha perdido o lo ha hecho enmudecer. Por encima de los cadáveres avanzan inconscientemente los auténticos «performadores», los espectadores, y se celebran a sí mismos y a sus trajes de noche. Lo que permanece del viejo drama es la vanidosa autoafirmación de los visitantes que acuden paseando al teatro en parejas: «pene y vagina, pene y vagina, pene y vagina, siempre el uno al lado de la otra», dice Pollesch citando a Brecht, a quien se atribuye este comentario malicioso, realizado al presenciar la afluencia de público hacia el interior del Berliner Ensemble.³¹ El teatro performativo es el intento de hacer saltar por los aires esa fatalidad y que el arte sea cercano y disponible; sin embargo sólo como captación del momento, como experiencia transitoria, por un lado como acontecimiento irrepetible pero por el otro como hecho históricamente *confeccionable colectivamente*.

Con «representación» expresamos la reproducción de una pre-sencia (a la que suponemos en otro lugar) que no está aquí por sí misma sino que se ve «representada» a través del significante del teatro semiótico. ¿Dónde se encuentra esta ausencia? Si se quiere evitar la metafísica de este (no-)lugar, de esta utopía, es inevitable definir la representación en su totalidad como empre-

sa imposible y en consecuencia a ella misma como *utopía*. Descubrimos una dialéctica muy interesante, y todavía no agotada en la idea de que la sociedad burguesa, con su búsqueda eterna de este (no-)lugar (bajo la forma de las imposibles *obras* de arte y su repetición destinada al fracaso), es seguramente más revolucionaria, precisamente por la conservación de esas utopías, que la post-postmoderna en su intento de deshacerse de estas utopías y en su fe en instalarse en una inmanencia pura del aquí y ahora.³²

Una vez determinada la noción de «performatividad» de la siguiente manera: como estructura constructora de realidad, autorreferencial y desjerarquizadora, de las representaciones teatrales, que manifiesta su carácter intrínseco de acontecimiento traspasando como lazo interactivo paradójico y autopoietico definiciones de teatro ya fijadas, provocando oscilaciones entre las interpretaciones y desestabilizando dicotomías, ya es posible tratar de aclarar la esencia de lo *auténtico* en el escenario y la cuestión central acerca del *sentido estético* y del *significado social* de la performatividad.

Tal y como ha quedado aclarado, del carácter intrínseco de acontecimiento del hecho teatral se desprende, como consecuencia estética esencial, la desestabilización del reparto de roles y de la claridad, a menos que ese carácter no se vea domesticado y desactivado (como ocurre en el caso de Ulises) por las fijaciones de rol canonizadas. En la medida en que el teatro (dramaturgia, dirección, actores) está ahora dispuesto a relativizar lo semiótico y a abrirse a lo «imaginativo», de su carácter de acontecimiento puede llegar a extraer *autenticidad*: reproduciendo mejor y de forma más completa «todo lo que es el caso»³³ y el «mundo», o tal vez inventándose uno nuevo en contraposición a lo que desde fuera (desautorizado ya hace tiempo por las autoridades intelectuales y/o desautorizado históricamente) se supone que es el caso, o debería ser el caso.

Roland Barthes es el autor que, en el mar-

co de su teoría lingüística, atribuye al signo una significación que va mucho más allá de su mera consideración como significante, y de ese modo emancipa no sólo el aspecto material de las personas y cosas, los colores y sonidos que conforman una representación teatral, sino también el difícilmente comprensible valor propio de las ideas y de las imágenes imaginadas por los sujetos, en oposición a la primacía de la significación (objetiva), de lo semiótico: «Son preferibles los espejismos de la subjetividad antes que el engaño de la objetividad; es preferible lo imaginativo del sujeto antes que su censura».³⁴ Por ello lo invitamos, en el marco de nuestro proyecto, a participar en la segunda jornada de nuestras charlas (esta parte de la entrevista, así como el esbozo de nuestro propio ejercicio práctico llevado a cabo en el marco de este proyecto, es decir, la «performance escénica» que se presentó los días 28 de febrero y 1 de marzo de 2009 en la Sala Obradors se publicarán más adelante).

Sin querer (llegados a este punto) seguir desarrollando la teoría,³⁵ a continuación mencionaremos todavía dos puntos clave en nuestra investigación que arroja luz, aunque dispersa, en el ámbito que abarca el espacio entre representación, performatividad y autenticidad de las representaciones teatrales. Al extracto de la entrevista realizada en noviembre de 2008 con el jefe de redacción de la revista de teatro alemana *Theater der Zeit* le sigue el breve esbozo de un taller llevado a cabo por el grupo de performances *She She Pop* durante el mes de febrero de 2009 en el Institut del Teatre.

IV

*La crisis de la representación*³⁶

En la entrevista con Frank-M. Raddatz tratamos la relación entre Brecht y el teatro performativo en ocasión de su propia obra *Hysteria oder Brechts LAB*.³⁷ En ella se enlaza una historia de doble fondo con la

teoría de Brecht y un suceso real. Dos actores procedentes de dos escuelas interpretativas opuestas actúan en diferentes niveles de realidad: la actriz brechtiana Claudia Burckhardt, del Berliner Ensemble, y el actor norteamericano Harold Kennedy German, procedente del teatro de representación clásico.

FRANK-M. RADDATZ: Sí, la historia es más o menos que ellos dos participan en un acto en el que se habla del teatro de Brecht, y los protagonistas intercambian sus opiniones al respecto. Las citas de Brecht se pueden combinar de manera que den como resultado diálogos bastante opuestos. Eso es posible gracias al hecho de que Brecht formuló fragmentos y posiciones realmente diferentes; y después hay una historia que cuenta Harold y en la que él participa, y en la que Claudia representa diferentes personajes, el de esposa y el de amante, etc. Durante todo el rato ellos van interpretando fragmentos, y después justamente están esos pasajes de transición en los que discuten sobre cuestiones de estética y que acaban desembocando en una pelea entre marido y mujer.

Se trata de la historia documentada de un estafador que se hace pasar por médico –también ante su mujer y sus parientes–, y que efectivamente conoce a fondo la profesión médica, pero que no llegó a presentarse nunca al examen final y que simula trabajar en Suiza para la Organización Mundial de la Salud, cuando en realidad vivía de depositar en Suiza, supuestamente, los ahorros de sus padres o parientes, utilizándolos para su manutención; eso le funciona más o menos durante unos diecisiete años y cuando se destapa todo, liquida a sus padres y a su esposa e intenta matar también a su amante. En realidad este hombre existe, está preso en Francia y ahora se ha convertido al cristianismo. Pero eso ya no aparece en la obra.

CHRISTINA SCHMUTZ: Y los pasajes de transición...

RADDATZ: Bueno, él se construye un

mundo de ficción a su alrededor, y lo hace, de hecho, en nombre del consumo. Para nosotros es importante el hecho de que los médicos tengan un determinado nivel de vida. La amante también debe ser mantenida, por ejemplo cuando viajan... Se trata de una buena representación de la burbuja de la especulación. En ese momento yo todavía no lo sabía.

En el teatro de Brecht se trata precisamente de la ilusión teatral, y ésta es la historia de alguien que también ha vivido la ilusión y de alguien que ha existido realmente. Con un final que pone los pelos de punta...

FRITHWIN WAGNER-LIPPOK: La ilusión, de hecho, se rompe varias veces en el escenario; en el momento en que ella cree que él la va a matar, la cosa de repente se pone seria, se produce un grito y él le pone algo alrededor del cuello que parece una cadena, de modo que ella cree de verdad ahora –y con «ella» me estoy refiriendo a la actriz–, yo también tuve realmente esa sensación, de que la iba a matar, pese a que yo evidentemente sabía que eso no iba a pasar aquí, en Dusseldorf, y lo sabía con la seguridad con la que se puede saber estas cosas; pero la interpretación era tan absolutamente dramática, era tan absolutamente antibrechtiano el modo en que la realidad hacía acto de presencia cuando la actriz de golpe tenía miedo de que la matasen. Y, como decía, la actriz lo hizo muy bien.

RADDATZ: Ella está sentada al lado de él, se dirigen en coche hacia alguna parte, todo muy brechtiano, no se trata de un coche como en la vida real; entonces se bajan de los respectivos asientos que, según dicen, son un coche y después viene esta historia en la que él la intenta matar, me refiero a su amante. Y de hecho, él lleva una cadena e intenta estrangularla, y al mismo tiempo la intenta dejar fuera de combate con un electrodoméstico y rociándola en la cara con gas lacrimógeno para que no se pueda defender. Y pese a de todo ella consigue zafarse de él, de modo que sobrevive y él la lleva a casa con el coche, y él afirma más

tarde que ha sido ella quien le ha atacado.

Resulta que el día anterior él ya había asesinado a su familia y a sus hijos, y entonces la acompaña en coche a su casa y le dice: «No creas que quería matarte, te hubiese podido matar en tu casa junto con sus hijos». Y entonces se citan para el día siguiente para comer. Él le dice que le devolverá entonces el dinero de Suiza que ella le había entregado. Por supuesto él no lo hace sino que intenta quemarla en la casa, pero tampoco lo consigue.

Bien, que se trata de esta pareja está relativamente bien indicado, de hecho posiblemente a ti te resulte difícil sólo porque se van produciendo estos cambios todo el rato: entre el *entertainer*, Harold, es decir, este personaje o no-personaje en el escenario, y de golpe otra vez esta escena.

Y lo más gracioso es que pese a que todo el mundo sabe que se trata de un asesino, de un criminal, siempre es capaz de captar a su favor, gracias a la extrema simpatía que irradia como actor, las emociones de los espectadores. Entonces lo ves allí en medio totalmente afligido por haber matado a sus hijos, y de inmediato capta las simpatías del público –pese a que esta máquina de Brecht no deja de funcionar en ningún momento, y se va explicando cómo se crea la ilusión teatral. Y luego hay también momentos muy angustiosos, como cuando él habla (no recuerdo a quien acaba de matar), y Claudia está a su lado con un puro muy grueso y dice: «disculpa que te interrumpa ahora, eso es típico en este tipo de teatro, ahora va pasar esto y lo otro. Aquí se fabrican emociones, y ya tienes nuestro cerebro dejando de funcionar. ¡Adelante, pues!».

Y entonces él vuelve a empezar y es su turno otra vez, y se pone a hablar como si tuviese niños delante, y uno no puede sus traerse. Y luego ella le vuelve a interrumpir y cuenta lo que ocurre –y de este modo el espectador, el verdadero protagonista, se encuentra siempre con este conflicto.

SCHMUTZ: Es decir una alternancia entre un manera de representar ilusionista, psicológica, que te implica en los aconteci-

mientos, y por otro lado una forma distanciada [...]

Estos cambios son muy interesantes. Ya he visto cómo debe funcionar el conjunto y qué es lo que se pretende, pero también me he dado cuenta, pese a que los niveles estaban claramente denotados, que sin embargo me emocionaban. Esta oscilación, pues, funciona sin la intervención de elementos postdramáticos, incluso con Brecht o con lo que tú has hecho: ahora se interpreta sin distancia, ahora se interpreta con distancia. Sobre todo era Harold quien iba alternando, con Claudia tuve la impresión de que lo interpretaba todo más bien con una cierta técnica distanciadora, pero Harold de vez en cuando nos ofreció auténtico teatro de la ilusión. ¿Era eso intencionado, o más bien tenía que ver con el origen de los actores?

RADDATZ: No, por un lado tenemos el teatro de la ilusión, ciertamente. Al fin y al cabo, él trabaja como actor, ¿no? Y no sólo trabaja para Brecht, sino que también debe trabajar con otros directores, y por decirlo así, en este caso cuenta además que está rodando también una especie de película, porque curiosamente existen dos películas sobre esta historia que en Alemania no es demasiado conocida, pero en Francia más, y él siempre se mete en la historia como un actor de cine o bien como un actor emocional; este tipo [representativo] de interpretación consiste en que, aunque conoces el truco, siempre acaba uno confrontado con sus esquemas emocionales, para entendernos, esos que siempre te hacen reaccionar ante este modelo. Se trata casi de un impulso biológico, es por ello que este teatro, pese a que Brecht u otros lograran analizarlo, sigue siendo extremadamente apreciado. Y continúa reproduciéndose en el cine y en la televisión.

WAGNER-LIPPOK: Sobre todo esta escena «de la bombilla»³⁸ recuerda a la oscilación entre diferentes realidades interpretativas. Tengo la impresión que allá una realidad pasa a la otra sin interrupción, y creo que eso tiene lugar en el sentido de la cinta de

Möbius, que se puede describir matemáticamente. Una cinta normal tiene dos caras, si la cortas y giras 180° uno de los extremos resultantes y vuelves a pegar los dos extremos, obtienes una cinta de Möbius, que tiene sólo una cara. Y eso es terriblemente enigmático. Si digo que me encuentro en uno de los planos (de la realidad) y miro hacia arriba, entonces me encuentro simultáneamente también en el otro plano, desde donde miro hacia abajo. De hecho, sólo necesito caminar «unos cuantos» metros y ya llego a la parte de abajo, ahora mismo no lo puedo demostrar, pero cuando uno va andando por esa cinta acabas llegando, por decirlo de algún modo, al mismo sitio pero por debajo de ti mismo, y miras hacia abajo. Ello significa por lo tanto que nos encontramos ante dos realidades en una superficie normal; uno cree estar totalmente sólo ahí arriba, y está el otro, y ambos se encuentran en las antípodas. En lo que respecta a nosotros: yo me encuentro en la «realidad», ahora, y el otro plano es lo interpretado. Y que vayan pasando del uno al otro es, me parece, como un sueño para el artista que trabaja performativamente. Tal y como Marina Abramović hace en sus performances, en las que ella misma se provoca dolores corporales extremos y provoca emocionalmente a los espectadores hasta hacerlos subir al escenario para interrumpir la historia. Y de ese modo se crea la situación en la que ellos ya no saben si continúan siendo espectadores o si ya forman parte de la performance. Dicho de forma más taxativa, si no es justamente porque quieren interrumpir la performance por lo que participan en ella. Bueno, esta es la idea con la que estamos trabajando nosotros, en el sentido de la cinta de Möbius. ¿Existe una estructura de este tipo en tu caso, también?

RADDATZ: En este último ejemplo también queda muy claro lo forzado de esa categoría: lo que hace ella es claramente una performance artística, eso no tiene nada que ver con el teatro. Teatro significa reflexión, de hecho. Por supuesto podemos

encontrar puntos de contacto. En el teatro romano se sacrificaba gente, eso es conocido, se les cortaba las manos, etcétera. Pero ese no es nuestro caso, y por lo tanto, y eso lo conté también en relación con Romeo Castellucci,³⁹ yo más bien expresaría mi rechazo cuando en el escenario se destroza gente o se le ataca con pastores alemanes. Personalmente no lo consideraría teatro. Si yo sé que voy a la performance de la señora X, y que allí se descuartizan cuerpos y que también hay perros que les atacan, entonces me puedo plantear si me apetece verlo o no, si me interesa. Por decirlo de algún modo, nos deja este margen de libertad. Por eso el tema me parece algo difícil.

Es evidente que existen dos sistemas de referencias diferentes, por un lado estos actores que en el Brecht Lab discuten acerca de Brecht, y luego este plano interpretativo con esta línea argumental del estafador. Y al principio los pasajes transitorios se muestran de una forma clara. Entonces ella dice: ¡vamos!, intérpretenos algo, y más tarde dice: vuelve a hacerlo, ¡va!, y entonces él se pone una nariz roja; ahí hay algo de extrañamiento, es decir, para el espectador resulta relativamente fácil seguir el hilo. Esta es la situación de partida, y alguien va contando como actor lo que él está interpretando, y lo interpreta un rato. Bueno, y en la siguiente escena ella también participa, y él retorna al plano de actor, y estos pasajes transitorios se vuelven cada vez más fluidos y rápidos porque ella trabaja, por decirlo así, con la inteligencia del espectador. Cuando llega el punto en el que el espectador ya ha entendido el esquema básico, no hace falta repetirlo eternamente, sino que se puede dar por entendido, de modo que el programa arranca entonces de forma más dinámica. Esto implica un trabajo cognitivo por parte del espectador.

Y, efectivamente, después está la discusión que tú has descrito; los dos se pelean sobre la estética, y ella dice: tú crees que yo no sé lo que sucede en la cabeza del espectador, y él responde: exactamente, dime tú entonces qué sucede en la cabeza del espec-

tador, y entonces él se sienta y ella dice: «distorsión» –entonces él se pone a reír, y ella empieza a hablarle como personaje escénico, para entendernos, como personaje de película: «Por cierto, mi padre ha llamado y quiere que le devuelvas su dinero», y así todo el rato, y otra vez se encuentran en la otra historia. Este es, por decirlo así, el punto de inflexión donde esta cinta de Möbius da la vuelta, gira.

WAGNER-LIPPOK: Sí, eso me recuerda a Harold Pinter, que en los años setenta utilizaba estas cosas en sus obras. También allí la realidad se transformaba bajo mano, por decirlo así, en una realidad escénica, en una irrealidad. Escritores como Harold Pinter lo abordaron de forma lógica, mientras tú, en realidad, llegas ahí a través de dos líneas argumentales (*storylines*) claramente definidas, y gracias a que se van entrelazando estrechamente se acaba produciendo de repente este pasaje transitorio. No se produce de forma lógica. Pero de algún modo surge de la *experiencia*, pues no hay ya instancia alguna que pueda decir: ahora Claudia se dirige a él en calidad de tal, ahora Harold se siente de tal modo –o bien: ahora el espectador ya lo sabe, ¡ah! Ahora es... En realidad ya nadie puede decidir lo que es el caso, o tal como lo expresó maravillosamente Thomas Bernhard en una de sus obras: «el niño no sabe qué está pasando aquí».

Raddatz: Bueno, pero no es así. Se da por hecho que nos encontramos ante personas inteligentes.

SCHMUTZ: Pero sí que se les acaba llevando hasta un extremo, de otro modo, estas personas inteligentes no sacan ningún provecho de todo esto; o sea, sí se les exige un esfuerzo, sí que deben implicarse...

RADDATZ: Veamos, con «inteligente» me refiero a que es necesario que la lógica de la identidad se transforme en lógica de fábula. Y esto lo puede entender una persona sin dificultad.

WAGNER-LIPPOK: Eso lo dices tú. Pero es cierto que no sólo hay crisis matrimoniales que empiezan así, cuando de repente la

comunicación se transforma en malentendidos, incluso guerras matrimoniales y guerras auténticas, hay gente que desde fuera quieren interrumpirlo o reconducirlo y dicen: bueno, ahora en serio, de verdad, entre nosotros, hablando como actores. Pero entonces hay uno de ellos que sigue interpretando el papel, y en ese momento nos encontramos ya ante una situación paradójica de ésas en las que puede suceder cualquier cosa.

RADDATZ: Sí, claro, pero entonces eso es ya la vida. Lo de aquí es teatro, quiero decir que aquí yo también tengo una lógica de la imitación, la tengo en la cabeza.

WAGNER-LIPPOK: Lo que quiero decir es que si el teatro tiene que imitar el mundo, entonces también debe representar estas estructuras paradójicas, también tenemos fuera del teatro estos distintos roles: o bien estamos dentro o estamos fuera...

RADDATZ: No puedes quedarte atrapado en esta lógica mimética. En realidad el intento consiste en desprenderse de la estructura mimética, debemos afirmar estos espacios artísticos como realidad propia; que los espacios artísticos también afirmen otras realidades distintas a la realidad en la que nos movemos, y que justamente *eso*, por decirlo de alguna manera, represente la calidad del arte, que no hacemos un doble de aquello que igualmente ya conocemos. Y en este desdoblamiento, o en este otro espacio que se abre aquí es donde yo experimento.

Yo ya había hecho otra obra que aparentemente no tiene nada que ver con todo esto, de hecho. Se trata de la historia de un soldado que quedó traumatizado por los acontecimientos de la guerra del Vietnam y que le cuenta a una psiquiatra lo que pasó en la guerra. Su amigo fue atropellado después de haber saltado de una torre, y en realidad le hubiese tocado *a él* saltar de esa torre. Por esa razón él tiene mala conciencia y empieza a cargarse a mucha gente para vengar a su amigo. Tras haber asesinado a alguien siente cada vez una necesidad mayor de venganza, etcétera, y al final los

muertos lo persiguen, y él abusa de los cadáveres de la gente que ha matado y les arranca el corazón, es una historia terrible.

Y de vez en cuando se producen interrupciones y aparecen citas de la *Ilíada* de Homero, y entonces uno se da cuenta de que en la *Ilíada* se describe exactamente lo mismo: sobre Aquiles, que pierde a su amigo Patroclo, cuando le dice: hazlo tú. Y Patroclo lleva a cabo ese desgraciado intento de atacar Troya, y en el intento pierde la vida por culpa de la intervención de los dioses. Entonces Aquiles inicia su campaña de venganza, y tras causar la muerte de unos cuantos, necesita más, y al final le toca el turno a Héctor, y con eso no le basta, entonces arrastra el cadáver hacia lo alto y celebra un gran funeral, y lo que se describe es eso: un funeral en Vietnam, los rituales que se celebran allá para despedirse de la gente y todo eso.

Y sigue hacia delante de forma paralela, y lo que hace que sea tan inquietante es que ambos hechos sucedan con miles de años de distancia entre sí, y en unos planos de lenguaje completamente diferentes, de modo que se produce un eco muy extraño. Sin embargo en *La Ilíada*, y ese es el gran mérito de Homero, se consigue una superación de la venganza cuando el padre de Héctor, Príamo, se introduce secretamente en el campamento de Aquiles y exige que le devuelvan a su hijo. Y entonces empiezan ambos a llorar y se cuentan lo horrible que es la guerra, y se dan la mano, y Príamo, cosa que aún no ha pasado nunca –un padre a quien el otro ha matado los hijos– le coge la mano, y se ponen a comer juntos, y Aquiles ordena secretamente que limpien el cadáver que él ha maltratado brutalmente, y que lo envuelvan en sábanas limpias, etcétera. De golpe, retornan a una idea humanística y dicen: ahora disfrutamos de una tregua, ¿para qué seguir luchando? Significa que, sea como sea, aquí tiene lugar por primera vez la civilización de la guerra. Y ese es el sentido último de *La Ilíada* de Homero, en ningún caso la exaltación de diez

años de guerra, sino, por decirlo de algún modo, el pensamiento «Canta, oh Musa, la ira de Aquiles» –y al final muestra cómo se supera esta ira.

En esto último no veo correspondencia alguna; todo lo demás pude identificarlo perfectamente, pero ¿dónde encuentro yo un ejemplo en el que dos generales de los Estados Unidos y el Vietcong se abrazan? ¿O en alguna otra guerra comparable del siglo XIX o XX? Y ahí se abre de golpe un abismo.

Curiosamente ahora no puedo establecer un enlace o conectar las cintas [Möbius] (si parto ahora de dos cintas), sino que aquí hay una que se rompe. Y eso que antes quedaba todo tan bonito: al montaje iba llegando una película como si fuese en off. Y entonces la psiquiatra cuenta de golpe dos historias cotidianas en las que, por ejemplo, los padres de un niño palestino, víctima de los soldados israelíes, han dado permiso para llevar a cabo un trasplante de órganos del niño, también para niños israelíes. Entonces se oye la afirmación del padre que dice: de esta manera mi hijo sigue viviendo en cinco niños israelíes. Se trata de la misma actitud. Hubo también un intento de un representante de la Iglesia Anglicana que deseaba que los padres de los terroristas y los padres de las víctimas de los ataques con bomba de Londres celebrasen conjuntamente la misa, por supuesto hubo protestas por parte de los cristianos, de modo que el acto no pudo celebrarse porque de algún modo la vigilancia no hubiese funcionado, pero en realidad es justamente este gesto el que desgraciadamente no se produce.

Ambos narran estos hechos, de repente se sientan y empiezan a interpretar a Príamo y Aquiles y recitan estos textos. De este modo una de las historias penetra en la otra porque no puede funcionar de otro modo, porque aquí ya no dispongo de ninguna pieza complementaria.

Pero una estructura es algo así, con la que me gusta trabajar y que me interesa, contrariamente a estas historias lineales. Eso hay otros que lo hacen mejor.

V

Por un terco camino a través del terreno de la representación, la performatividad y la autenticidad de los montajes teatrales, avanzan los seguidores del *Institut für Angewandte Theaterwissenschaften* de la ciudad de Gießen (Instituto de ciencias teatrales aplicadas), cuyo director, Heiner Goebbels, es el creador de la performance con máquinas citada al principio (cfr. I.A). De esta institución proceden también las (casi exclusivamente) mujeres del grupo de performances *She She Pop* (SSP). En el taller preparado por los directores del proyecto, *True Fiction – Performing the Self*, llevado a cabo en el Institut del Teatre de Barcelona entre el 2 y el 5 de febrero de 2009, que fue grabado en directo y emitido tanto por los colaboradores en el proyecto (Josep Gifreu y Laia Rodrigues) como por la cadena de televisión BTV, el grupo demostró (representado por Sebastian Bark y Lisa Lucassen) de qué modo crean autenticidad en el escenario.

El «trabajo del actor sobre sí mismo» y –para citar el segundo título conocido de Stanislavski– el «trabajo del actor sobre el papel» coinciden aquí: los miembros del grupo SSP emplean para sus representaciones y talleres elementos de la propia biografía como material y paradigma para la construcción del rol del yo, que ahora ha dejado de ser ya una dimensión fija para convertirse en una función constituida por las atribuciones realizadas por uno mismo y por los otros, por el conglomerado diario hecho de creencias y prejuicios, recuerdos e ideas, emociones actuales y percepciones como las que ahora mismo asaltan al «propietario» de ese yo efímero, que de esta manera se aproxima tanto a un *dramatis personae* como lo hace aproximadamente una cara dibujada en la arena a una estatua de mármol: se desintegra ante el asalto de cuestiones críticas relativas a fragmentos que se van agregando, según las circunstancias, a figuraciones cada vez nuevas.

El grupo SSP coloca en el centro de su

atención el destino del individuo y su subjetividad. En el escenario se elabora una identidad polifacética, cambiante, a menudo contradictoria consigo misma, que se puede llamar *estrategia*. El material interpretativo del grupo SSP son *estrategias para la autorrepresentación*. Se parecen esencialmente a las estrategias artísticas: los miembros del grupo SSP se escenifican a sí mismos y a su público en el proceso recíproco entre espacio libre y delimitación que tiene lugar en el montaje, y de ese modo invierten y dan la vuelta a la duda en la autenticidad del sujeto: en lugar de deconstruir el propio papel, se construyen una biografía instantánea en cada show, hecha por las atribuciones, prejuicios, éxitos y fracasos, y la ofrecen para que sea identificada. Eso significa que construyen un sujeto relativo, una identidad relativa que cada noche surge de las condiciones existentes.

La exigencia de ser *auténtico* deja de ese modo de dirigirse al individuo para ser llevada a cabo por la situación. El individuo debe aprovechar al máximo lo que se le ofrece y para ello necesita una estrategia. En el marco de las *condiciones y reglas* los participantes actúan de forma auténtica en la medida en que siguen esa estrategia.

Para el taller se construyeron situaciones interpretativas que obligaban a recorrer a tales estrategias de autorrepresentación. Dado que en un entorno como el que utiliza el grupo SSP también los no-actores pueden desarrollar auténticas estrategias de rol, el taller estaba abierto a todos los miembros del Institut del Teatre. Nuestro interés⁴⁰ se centraba en el estilo interpretativo de la inmediatez, que el grupo SSP propaga en sus trabajos y que también fue practicado en el taller a través de numerosos ejercicios relativos a identidades interpretativas cambiantes: ¿son estas representaciones más «auténticas» por su dependencia a una situación? ¿Les pueden hacer la competencia las cualidades de los actores profesionales o son en este caso superiores los no profesionales? ¿Existe alguna diferencia entre performadores y actores profesionales? Dicho de otro

modo: «¿Dónde está la diferencia entre autenticidad e interpretación?»⁴¹

El performador es, en el grupo SSP, creador y protagonista de su acción en el escenario; no existe la autoría previa, tampoco dramaturgia ni dirección. Se «interpreta la autoescenificación». De este modo mencionamos un aspecto esencial de la autenticidad: en el caso del grupo SSP, la autenticidad es el resultado de la relación del actor con el público a partir de su biografía; sólo él *puede*, en relación al *contenido*, ser auténtico porque no existe ninguna relación ajena previa (procedente de un texto ajeno y de las indicaciones que contiene o de las acotaciones hechas por el director al actor durante los ensayos). Puesto que por otro lado depende de él el modo y la medida en que aporta elementos de su propia biografía a la estrategia interpretativa, le queda un espacio creativo para su interpretación.

En las performances del taller se empleó una cámara que a menudo estaba instalada en la habitación de al lado y que retransmitía en directo. Se usaban como «texto» «situaciones» preparadas y material propio improvisado con el que cada cuál se construía su «biografía instantánea», su «papel» para el ejercicio. Hasta qué punto aportaba cada uno de sí mismo era una cuestión personal. Al final del taller tuvo lugar una performance de dos personas alrededor del tema *The world we live in*. Esta fue a su vez la escena de la representación con la que concluimos el taller.

Los directores del proyecto valoraron como observación decisiva la constatación que una situación interpretativa bien definida (*game*) puede dar pie a improvisaciones interesantes y fascinar a un público actual, conocedor de los medios, por lo menos del mismo modo que las inflexiones «sorprendentes» de una acción dramática (*play*). Es interesante que esta observación nos conduzca al concepto de sorpresa, de lo imprevisible, con lo que hace aparición un nuevo aspecto de la «autenticidad»: verosimilitud en el sentido de *ausencia de planificación* del transcurso de la acción o

de la interpretación. Los miembros del grupo SSP destacan la diferencia entre *game* y *play*: un *play* tiene (gracias al texto dramático) un hilo argumental ya dado que en la segunda lectura o visión no sorprende por los acontecimientos que contiene sino porque él mismo es casi increíble (no trivial o banal) y porque esconde en su interior algo indeterminable, incomprensible, un enigma, la decisión inexplicable de uno de los responsables de la acción (del carácter dramático) o bien el misterio del mundo mismo y su autoría (en el caso de *personae* tipificados o alegóricos), dimensiones que siguen sorprendiendo como la primera vez, independientemente de las veces que se hayan visto, en el caso de las grandes obras dramáticas incluso más y de un modo más profundo. En contraposición, un *game* es superior gracias al transcurso abierto de la acción: en este sentido mantiene constantemente la intriga porque uno no sabe *qué* pasará cuando performers con talento se ponen a trabajar con ideas siempre nuevas y con nuevos elementos de intriga.

A la intriga de la representación extrema cabe oponer, en el *game*, la calidad (del mismo modo poco previsible) de la actuación. Una performance interpretativa, como ocurre con las del grupo SSP, puede representar, pese a ser auténtica en el sentido de la imprevisibilidad de decisiones interpretativas, una repetición banal o trivial de experiencias cotidianas y, en su calidad de copia, convertirse sólo moderadamente en «auténtica». La diferencia entre dos caras del aspecto «imprevisibilidad» de la autenticidad (la novedad de un procedimiento como *hecho* y su novedad de *contenido*) también quedó clara en el taller: especialmente en las performances del final hubo momentos sorprendentes, de gran valor, sin embargo el grueso de las representaciones se orientó a menudo hacia «formatos» de autointerpretación conocidos y previsible.

De este modo se adivina una diferencia esencial entre arte dramático y performativo, y al mismo tiempo su dilema, que formularemos de forma provisional así: el pri-

mero de ellos tiene la tendencia a sufrir una carencia de representación sorprendente y espontánea, y en este sentido auténtica, y asimismo de *desarrollo en la escena* de la acción —el último sufre a menudo por la ausencia de *procedimientos* o de *acciones* que tengan un contenido interesante, que valga la pena ver y que en ese sentido sean «auténticos», es decir: nuevos, o representados de *esa manera*. Actores con garra o bien performers con talento pueden compensar en gran medida, por supuesto, la debilidad del género en el que trabajan, de modo que en ambos casos se puede ofrecer al público distracción de calidad.

Para acabar no queremos dejar de mencionar un aspecto relacionado con las estrategias donde se utiliza material autobiográfico (como en el caso del grupo SS): ¿cómo se soluciona el problema de la representación escénica auténtica cuando se plantea la cuestión «es verosímil o no» o cuando la «autenticidad [...] no es realidad pura sino un efecto de la representación, una estrategia especial de la escenificación»⁴² y en consecuencia se necesitan sentimiento e intimidad para «acreditar lo que se representa»? ¿Se convierte entonces la verosimilitud *irradiada* en el nuevo criterio pragmático de lo «auténtico» para el intérprete, que debe respetar tanto el aficionado del grupo SSP como el profesional? Y a tal efecto, ¿no se encuentra en mejor disposición de acometerlo el actor formado cuando sólo asume el marco performativo, la interpretación con la propia autobiografía?⁴³ En este contexto merece la pena reproducir un pequeño extracto de la entrevista entre el catedrático de teatro y dramaturgo Samule Weber y Kathrin Tiedemann⁴⁴, directora del *Forum Freies Theater* FTT de Düsseldorf, que también ha participado activamente en el proyecto:

KATHRIN TIEDEMANN: Tal vez haya oído hablar del *Rimini Protokoll*. [...] Suelen desarrollar sus ideas teatrales a partir de las narraciones biográficas de la gente con la que trabajan como actores. Otros directores

[...] hacen que los papeles de bombero en la escena sean representados por bomberos de verdad.

SAMUEL WEBER: Desconozco estos montajes. Pero el concepto de realidad que se esconde detrás de la idea de «bombero de verdad» me parece sospechoso. Un concepto general se representa aquí como realidad. Pero la realidad de la que hablamos en este caso es el mundo del consumo, que aparentemente se desarrolla a través de categorías aparentemente autoidénticas, como los nombres de las marcas, pero al mismo tiempo devalúa a las personas como productos de marca hipostasiados y de ese modo los desprende de su singularidad. La realidad me parece mucho más ambivalente y heterogénea. [...] Por eso la tendencia a llevar al escenario [a un bombero] como ejemplar de los *bomberos en general* puede representar al fin y al cabo la cumbre de la estetización.

Conclusión

Las interpretaciones «auténticas» sin dimensión performativa, y que por lo tanto se pueden describir íntegramente como representaciones, aluden necesariamente a una «presencia» metafísica que «representan». Esta posición no está ya garantizada desde principios de la era moderna (Descartes). Por eso los modelos más críticos, los que cuestionan esa presencia, van un paso más allá pese a no ofrecer una respuesta materialista (como hace Brecht). Los modelos puramente representativos son deudores de esta perspectiva crítica y en este aspecto son más incompletos que aquellos que tematizan, cuestionan, analizan la condición tácita previa de una presencia fuera de la acción escénica del ahora y aquí.

Sin embargo, es posible pensar en interpretaciones representativas «auténticas», por ejemplo cuando los niños representan «personajes» de modo verosímil en el escenario. Mediante ello el concepto de «auténtico» se desvincula del observador y se con-

vierte en un atributo del intérprete. En resumen: cuando *él* sabe o puede saber que el «personaje» representado por él es cuestionable por su existencia o, dicho de otro modo, es dudoso en su calidad, entonces deja de ser «auténtico». Más bien está ocultando entonces una parte de la «verdad», independientemente de si el espectador se da cuenta o no.⁴⁵

Por esta razón se ha definido «autenticidad» como la calidad de la relación entre el actor y el público. Si es cierto que en el teatro se ven reflejadas y previamente modeladas las acciones de la sociedad, cabe deducir de ello el «sentido social» de la performatividad teatral: el actor «auténtico» ofrece bajo la máscara del paradigma escénico un modelo de rol, cuya cualidad esencial es la relación auténtica y fiel a la verdad entre él y el observador. El espectador puede contrastar y examinar en este modelo de rol sus modelos y otros modelos de rol.

Como resultado se ha ganado una asociación del concepto de autenticidad en el actor y en la escena: no es una mera cuestión de gustos qué tipo de representación cabe considerar como «auténtica», sino que este rasgo tiene que ver de forma pragmática con las relaciones interpersonales (válidas u opinables) y con las expectativas respecto a la forma que a partir de aquí han cristalizado.

Notas

1. Este texto se corresponde en sus partes esenciales a las conclusiones del proyecto teórico-práctico que lleva el mismo nombre que llevaron a cabo Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok durante el otoño de 2008, y que recibió el apoyo de la Generalitat de Catalunya, del Institut del Teatre, del Institut Goethe, del Internationales Theaterinstitut (ITI), de la Allianz, del Departamento de Alemán de la Universidad de Barcelona y de la Sala Beckett.

2. El proyecto lleva el mismo título que el presente artículo. Fue asimismo patrocinado por el Instituto Goethe, por el Internationales Theaterinstitut (ITI), el Institut del Teatre, la Sala

Obradors, la Allianz y la Universitat de Barcelona.

3. En Alemania el término es «ciencia del teatro»: igual que se habla de la ciencia de la literatura, de la lengua, etc.

4. «Performativo» y «performatividad» son extranjerismos en alemán y como *termini technici* hacen referencia a determinados procedimientos de presentación teatral; en el este contexto significan una *no* alusión mera y general a «representación».

5. Hans-Thies LEHMANN: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 1999. Con este concepto genérico se designan, desde la aparición del ensayo de Lehmann, las formas de presentación y producción que rompen con las leyes y reglas teatrales «dramáticas» y tradicionales, por ejemplo la centralidad del texto, la separación entre actores y espectadores o bien la clara identificación actor – personaje.

6. El ejemplo a alude a la performance de Heiner Goebbels de 2007, un montaje auditivo y visual en un escenario vacío de gente, con sonidos e imágenes creados en directo; puede verse, por ejemplo, un piano sólo interpretando Bach mientras llueve. A Goebbels le interesa alejarse del teatro centrado en el texto y en los personajes para dejar paso a otros aspectos, como las cosas que Adalbert Stifter trata con tanto cariño. El ejemplo b es un breve montaje de la directora de cine turca Ayse Polat y forma parte del proyecto teatral X *Wohnungen Berlin 2004. Theater in privaten Räumen* (Viviendas X Berlín 2004. Teatro en espacios privados). Sabine Schouten recurrió a esta experiencia para introducir su tema *Sinnliches Spüren – Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater* (Observación sensible – percepción y creación de atmósferas en el teatro); la atmósfera de la entrada al edificio, con los tres matones, en contraste con la atmósfera *kitsch* de los almohadones en el sofá del piso de la señora mayor. El ejemplo c es la descripción detallada de nuestra «performance escénica», que tuvo lugar en el Obrador de la Sala Beckett de Barcelona el 28 de febrero y el 1 de marzo de 2009, y que forma parte del proyecto mencionado en el título.

7. Por ejemplo las *lecturas-performance* de los años noventa en las que se cruzaban ponencia y performance, como las presentaciones privadas de diapositivas (aparentemente) improvisadas de Lili Fischer, o la conferencia de microbiología acerca del crecimiento de las células y

los tumores, que Xavier Le Roy combinó en 1998 en Viena con una exposición en vivo de un torso desnudo auténtico puesto de espaldas.

8. Que el concepto «postdramático» no es adecuado para la distinción entre producciones de teatro establecido y teatro libre lo demuestran montajes de teatro establecido como los de la berlinesa *Volksbühne*, que por muchas razones hay que clasificar bajo esa etiqueta, en oposición a algunas producciones «libres» que basan su innovación, por ejemplo, en mostrar por partida doble una parte de lo que ocurre en el escenario gracias al uso del vídeo. Igualmente cuestionable es un criterio de edad según el cual directores como Frank Castorf o Jürgen Kruse ya no son percibidos como «postdramáticos» pese a que ambos rompen, con su estética, muchas más reglas «dramáticas» que muchos de sus epígonos.

9. «Efectivamente se puede desviar, si se logra, la atención de los espectadores hacia el ruido de una piedra que se desplaza lentamente, descubrir ‘cosas’ que tal vez no estén tan alejadas de una experiencia con la naturaleza –o que de esta manera se descubren a sí mismas en otra dimensión». Heinrich Goebbels en una entrevista con Peter Laudenbach en ocasión de su instalación «Cosas de Stifter», en: *Tip*, Berlín, 10 de abril de 2007.

10. John L. Austin introdujo en 1955 el concepto «performativo» en la filosofía del lenguaje en el marco de su ciclo de conferencias en Harvard «How to do things with words».

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

12. *Ibíd.*

13. En el transcurso de sus clases, por ejemplo, Austin presenta el fracaso de la pareja de conceptos «constatativo» – «performativo» como ejemplo modélico, y de ese modo demuestra que es precisamente ese lazo con la realidad, en último término, el causante de la poca precisión de la oscilación de las dicotomías antitéticas.

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

15. *Ibíd.*

16. *Ibíd.*, p. 356.

17. *Ibíd.*, p. 80-81.

18. «Lo religioso intenta incansablemente suavizar la violencia y procura evitar su desencañamiento. Lo religioso y el comportamiento moral tienen como objetivo [...] la renuncia a la violencia, y para llegar a él cuentan de forma paradójica con la mediación de la violencia». René GIRARD: *La violence et le sacré*, Grasset

et Fasquelle, 1972; cast. *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, 1983.

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

20. *Ibid.*

21. Hans-Thies LEHMANN, *Ibid.*, p. 456 y sig.

22. *Ibid.*, p. 457

23. *Ibid.*, p. 459

24. *Ibid.*

25. Una cita cogida al vuelo, nos parece que es de Roland Barthes, se convirtió en el lema del proyecto: «Lo esencial es desconocido, lo esencial no se puede controlar: el punto exacto de la muerte».

26. Podría ser que el boom de la danza/teatro tuviese algo que ver con esto: coinciden el carácter performativo con la renuncia o la imposibilidad del texto, y al mismo tiempo se evita un problema con el que se debe enfrentar el «teatro hablado», y no en última instancia, en términos de derechos de autor.

27. Cfr. el artículo de Walter Benjamin que lleva ese mismo nombre, aparecido en 1936, primero en una versión abreviada en francés, en la *Zeitschrift für Sozialforschung*.

28. De este hecho se desprende lógicamente que el teatro performativo no esté necesariamente sujeto a unos espacios teatrales concretos con unas condiciones externas determinadas, sino que da la bienvenida a la influencia casual del viento y de las condiciones climáticas, de la luz, de los ruidos, etc. en «localizaciones» poco habituales y difícilmente controlables, como parte del acontecimiento teatral –condiciones que en una medida limitada son también válidas para las representaciones al aire libre; lo que demuestra que el teatro convencional, en parte, también se contenta, e incluso coquetea, con los riesgos y los imponderables (performativos).

29. Jérôme Brel parodia este efecto y la aporía de «repetición» que contiene (que «afecta de lleno» no sólo a los espectadores que vuelven a acudir al montaje sino a los actores que vuelven a actuar) en su montaje de danza *The last performance* (representado en 1999 el día de la danza en el *Theater am Halleschen Ufer Berlin*), en el que los actores realizan y repiten varias veces acciones parcialmente vacías de sentido, cada vez más fragmentariamente, hasta llegar finalmente a insinuados gestos residuales, a través de los que los espectadores recuerdan las partes vistas al principio, y sin quererlo se disponen a (re)-construir mentalmente «toda la escena» -aquí ya como participantes activos. Al final no queda literalmente nada, ni de la «obra»

ni de los bailarines: todo desaparece del escenario. Su última acción consiste en dejar un aparato reproductor de sonido en el escenario vacío, que al final va nombrando en voz alta y de forma algo fantasmal los nombres de los espectadores presentes. Citamos esta escena en nuestra «performance escénica» *perform 13*, donde después del dictado de la tercera parte leemos los nombres de los espectadores junto con sus «notas» del dictado y les devolvemos sus libretas. En relación con *The last performance* de Jerome Bel cfr. Peter Stamer: *Ich bin nicht Jerome Bel – Überlegungen zum Verhältnis von Figuration/Räpresentation im Tanztheater* en: Bettina Brandl-Rissi, Wof-Dieter Ernst, Meike Wagner (editores): *Figuration – Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. ePODIUM Verlag, Mainz 2000, serie INTERVISIONEN, Texte zu Theater und anderen Künsten (vol. 2).

30. Cfr. Max HORKHEIMER y Theodor ADORNO: *Dialektik der Aufklärung* (Dialéctica de la Ilustración), 1947.

31. En la entrevista con René Pollesch, en: Frank-M RADDATZ: *Brecht frisst Brecht. Neues Episches Thetaer im 21. Jahrhundert*. Henschel Verlag: Berlín, 2007, p. 205.

32. No podemos seguir desarrollando aquí el pensamiento políticamente incorrecto de que eso también es inherente al teatro postdramático / performativo en tanto que ideario, pero deseamos mencionar el hecho de que nuestro proyecto y nuestros propios montajes trabajan también por ello tomando como base los textos de autor; es el intento, por así decirlo, de recuperar el drama postdramáticamente, y al mismo tiempo repararlo tal como se «repara» el coche en un taller, dejándolo completamente nuevo para poder llevarlo otra vez, mejorado, a escena. El drama ha muerto, ¡viva el (nuevo) *drama!* (y no sólo el *teatro*, como podrían llegar a afirmar ciertos postdramáticos empedernidos. Es por ello que un antiguo montaje llevaba por título la críptica frase *no dormim* – d⁴ sesiones postdramáticas, donde d⁴ se refería a «drama después del drama». Hans-Thies Lehmann dice al respecto: «Políticamente pensado: se trata al mismo tiempo del destino de los errores de la imaginación dramática». (cfr., p. 463)

33. «El mundo es todo lo que es el caso» reza la proposición I de Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus* de 1918. En una representación teatral, el caso es no sólo sus significantes y sus significados pretendidos o analizados, sino también, por ejemplo, todos los

otros fenómenos percibidos o provocados o producidos por reacción tales como ruidos secundarios, asociaciones, humores, etc., y todos sus efectos retroactivos.

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

35. Hay un aspecto central de nuestra investigación, entre otros, que no puede ser mencionado aquí: nuestra tesis de que lo «performativo» infiltrado en los teatros es una consecuencia de la «teatralización» de las relaciones sociales que ha sido observada por numerosos teóricos del teatro, entre ellos Boris Groy.

36. Extractos de la entrevista de dos días entre el jefe de redacción de la revista teatral *Theater der Zeit*, Frank-M. Raddatz, y los directores del proyecto que se realizó en el Institut del Teatre los días 24 y 25 de noviembre de 2008, Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok. En la «Entrevista con un fantasma» también participó Roland Barthes, en la figura de la actriz Christine Petzold, que escogió algunas de sus citas de un conjunto de fichas preparadas a tal efecto. Esta entrevista se publicará más adelante. Por decirlo de algún modo constituye una situación de representación performativa inversa, ya que Roland Barthes existe realmente como *Texto* y como inversión del título del proyecto «Invasión de la realidad», y en tanto que (ir)realidad corporal influye y modifica la realidad de la entrevista.

37. *Hysteria oder Brechts LAB* fue estrenada en Dusseldorf en septiembre de 2008 en el *Forum Freies Theater*. Asistimos a dos ensayos así como a la última representación en el BAT, el Studiotheater de la Ernst-Busch-Theaterhochs-

chule de Berlín, el día 30 de septiembre de 2008.

38. En el montaje de Frank Raddatz el actor pisa una bombilla que está en el suelo, ¿se trata de un accidente o está hecho a propósito?

39. Romeo Castellucci es cofundador y director artístico de la compañía de teatro Societas Raffaello Sanzio, conocida por la fuerza visual y la radicalidad de sus performances.

40. También tomaron parte los directores del proyecto y de ese modo pudieron examinar introspectivamente, y de algún modo en el tubo de ensayo, ciertos aspectos de la temática gracias a la colaboración conjunta.

41. Mieke Matzke, miembro del grupo SSP: *Spiel-Identitäten und Instant-Biographien*. En: Gabriele Klein y Wolfgang Sting (editores): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Transcript, 2006, p. 96.

42. Hajo Kurzenberg, profesor de artes escénicas y práctica teatral en la universidad de Hildesheim: *Theatralität und populäre Kultur*. En: Gabriele Klein y Wolfgang Sting (editores): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Transcript, 2005, p. 111.

43. Precisamente por esa sospecha trabajamos nosotros mismos con textos dramáticos y en general con actores profesionales.

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

45. Esta «verdad» es el saber común potencial entre la escena y el público, que es el compromiso básico y constitutivo de la interpretación teatral—una interpretación lingüística y de papeles que sólo puede ser interpretada *conjuntamente* y donde actores y espectadores asumen diferentes cometidos (complementarios).

