

Qui sempre té esperança mor cantant

Aparença i realitat al teatre contemporani

Sobre el paper performatiu de l'autenticitat
Peça teatral *Schwarzes Tier Traurigkeit*
(*Animal negre tristesa*) d'Anja Hilling

de Christina Schmutz i Frithwin Wagner-Lippok

ENTRADA

L'estiu del 2009, el Festival Grec de Barcelona va presentar la trilogia de Romeo Castellucci inspirada en la *Divina comèdia* de Dant. Tot s'havia planejat al mil·límetre en aquesta posada en escena: els gossos enfurismats estaven magníficament ensinistrats, els figurants havien estat coreografiats amb tota cura i els actors s'havien preparat al màxim. Hi actuaven nens de veritat, hi havia una carcassa de vidre des d'on queien

Atorga'ns viure les alegres estacions a venir, i després els anys que les seguiran (ara que ja som aquí).



homes de veritat, i un Romeo Castellucci, que semblava del tot real, deia al principi de la representació «Sóc Romeo Castellucci» i tot seguit, encabit dins d'un uniforme militar especial per a aquest fi, deixava que els gossos udolant s'abraonessin damunt seu, i poc després, ben lligat, era hissat cap amunt, fins a desaparèixer dins d'un dels arbres reals que hi ha damunt del Teatre Grec.

Kristina plora. Les llàgrimes li rodolen galtes avall, ben il·luminades pels focus que l'envolten: la noieta de 18 anys ja no pot amagar més els seus sentiments. Sanglotant, es posa les mans davant la cara, tot el cos li tremola de dolor psíquic. Es gira, com si volgués que ara mateix ningú no l'estigués mirant, però mentre intenta recuperar la serenitat, la direcció d'imatge s'entusiasma, les càmeres fan zooms de la seva cara... Som al programa alemany de càsting televisiu *Popstars*, on avui se sabrà si Kristina ha aconseguit quedar-se una ronda més al programa. Malgrat que la jove no té cap mena de formació teatral, fa exactament tot el que s'espera d'una actriu.

En una zona deprimida del barri de Kreuzberg, a Berlín, tres espectadors van a veure una peça teatral que es presenta en un habitatge d'un bloc de pisos. A l'escala són interceptats per uns trinxeraires que els deixen anar amb sarcasme «Aquí no hi ha cap teatre!» i demanen als forasters uns diners de peatge, dient que si no ho paguen «en rebran una de ben bona». El gos de lluita que els acompanya resulta molt convincent; així doncs, cadascun d'ells paga un parell d'euros. Dins de l'habitatge l'atmosfera és totalment diferent, pacífica, idíl·lica. Damunt de coixins de peluix de tons suaus, els visitants, entre melodies agradables i al caliu d'espelmes aromàtiques, escolten la veu d'una senyora gran, assossegada, que llegeix en veu alta poemes sobre el seu gat mort. De tornada a l'escala, són rebuts amicalment pel grup del gos, que els torna els diners «extorsionats».

L'any 2007, la jove autora berlinesa Anja Hilling va escriure un text teatral ple d'estranyes «instruccions de direcció». Interrompudes per diàlegs esporàdics entre els personatges, les notes dominen el primer terç de

l'obra, com una mena de matriu, descriuen minuciosament l'escenari i, a més, farcides d'observacions per a l'adaptació, cauen de tant en tant en oscil·lacions ponderatives sobre petits detalls. Com una mena d'àngels, suren «invisibles» per sobre dels personatges; no pertanyen a l'argument, però tanmateix en conformen l'espina dorsal.

Tot i ser tan diferents, aquests exemples tenen alguna cosa en comú que al llarg dels darrers segles, des de l'aneguet lleig fins a l'acaparador de primers plans del teatre contemporani han aportat a l'art dramàtic i escènic la introducció de la realitat, *la irrupció de la realitat*¹ en el joc escènic. Des dels anys noranta, sobre el cos de l'antic «teatre de la il·lusió» l'autenticitat balla un *pas de deux*, alternant amb el «teatre postdramàtic» o «teatre performatiu».

La irrupció de la realitat té lloc de manera literal i metafòrica: els gossos de Castellucci «irrompen» a escena bordant (només el vestit a prova de mossegades que cobreix tot el cos impedeix que facin miques a qui el porta); les llàgrimes «irrompen» als ulls de la televisiva Kristina; els trinxeraires assetjant el camí (també amb gos) «irrompen» en el desig dels espectadors teatrals espaordits. Al text de Hilling,² l'incendi «irromp» en una idíl·lica barbacoa, tot i que en aquest cas el que ens sorprèn no és la violència de la natura (només des del punt de vista dels personatges), sinó més aviat la intervenció formal d'una instància narrativa que soscava de manera radical la base del drama.

A *Schwarzes Tier Traurigkeit*, la realitat empeny el «drama» al carreró sense sortida d'una estructura paradoxal, fonamentalment oposada a

¹ Formulació procedent de *Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm – Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*, de diversos autors, editat per Kathrin Tiedemann i Frank Raddatz el 2007, al qual fem referència al nostre projecte teòric i pràctic: *Einbruch der Wirklichkeit – Performativität im zeitgenössischen Theater* (Berlín-Barcelona, 2008).

² Anja Hilling: *Schwarzes Tier Traurigkeit*. Publicada el 2007; © i drets de Felix Bloch Erben GmbH & Co.KG. Obra impresa com a suplement de la revista *TheaterHeute*, Quadern 12 (2007).

l'«escenificació». Aquesta oposició converteix el text en un testimoni creïble del discurs teòric. Consisteix bàsicament en la creació d'una retícula paradoxal, inextricable, d'interpretacions contradictòries, que oscil·len entre la «faula» contada i el marc narratiu. D'aquesta manera, la lògica del *significat* dramàtic (el caràcter Y fa referència a l'element fictici Z, el metacaràcter X fa referència al caràcter Y, etc.) esdevé impossible. L'estructura performativa³ que sorgeix en el seu lloc provoca la col·lisió amb una pràctica teatral que, per motius operatius, ja s'aferra a la diferència entre conceptes oposats que constitueixen el drama, com ara «argument» i «realitat».

ADAGIO – INVASIÓ DE LA REALITAT II

L'escena presenta sis persones i un nadó que van en microbús al bosc per fer-hi una barbacoa en ple estiu. Ebris i tips de tant menjar, finalment tots s'endormisquen al voltant del foc que

es consumeix, sols o amb la seva parella, la petita Glòria dorm profundament al microbús... Mentrestant, una veu angelical anuncia el malson que s'apropa. El foc socarrima les seves ànimes sorpreses, que només volien escapar momentàniament del seu cercle de vida nocturna, ple de locals amb un ambient saturat de fum, un element que ara reben en una cínica sobredosi. Però instants després ja no s'hi pot fer res, comencen una heroica cursa contra rellotge. Triguen molt, gairebé una eternitat, a adonar-se que tot ha acabat: el desenllaç, el final, el cessament de la vida, la interrupció fonamental. Els privilegiats per la sort es troben de cop entre els murs impenetrables del temps: senzillament, el temps ja no passa, s'està quiet com un rellotge espatllat.

Els sis urbanites enmig d'un idil·li boscós fan pensar en Dionís i el seu seguici sorollós, unes bacants («les que criden») fartes de reclutar personatges marginals i de la vida de ciutat, estressant i enemiga dels sentits.

La primera part, *Das Fest* (La festa), va precedida d'una cita de l'himne homèric al déu del vi Dionís:

«Quan els déus acabaren la criança de qui havia de ser lloat en gran quantitat d'himnes, ell ja freqüentava les boscoses valls, capcobert d'heura i de llorer i guiant un seguici de nimfes. Els trons ressonaven per la immensa boscúria. També per això et saludem, Dionís, pròdig en vinyes! Atorga'ns viure les alegres estacions a venir, i després els anys que les seguiran!»

La citació és com un missatge xifrat: camuflada com a decoració poètica, fa referència al culte orgiàstic a Dionís, històricament documentat, que Eurípides conformà a *Les Bacants* com un trànsit mític amb un desenllaç tràgic. Ja abans de la primera paraula del diàleg, tematitza sobre la crítica a la civilització, l'escapisme i la posició apolítica d'una benaurança natural, simbiòtica i sentimental. Tanmateix, la indolència dels excursionistes assenyats i el seu estat d'ànim moderat és ben lluny de l'antic desenfrenament de les mènades dionisíiques, ni tampoc no es correspon amb l'ambient d'idil·li

natural que els envolta. Aquests neuròtics de ciutat es troben separats del seu *origen*, el món orgànic, tot i que hi pertanyen en darrera instància, tal com deixarà palès la catàstrofe.

El mot *origen* apareix més endavant com a terme que defineix la por indescriptible. La cita d'Homer crea la connexió entre *èpica* i *tragèdia*. De fet, el contacte imprudent amb la natura té unes conseqüències terribles, perfectament comparables amb les que pateixen les ofuscades bacants d'Eurípides. Dins dels excursionistes, ingenus davant la natura, alienats del seu element, bull la nostàlgia del gaudi sense remordiments, que els porta a trencar barreres en el lloc i el moment equivocats, fet que pagaran amargament. La natura no és innocent, no és «amable», com la imatge infantil del «cérvol», també és cruel i anònima, i castiga qualsevol comportament incorrecte amb una severitat desconeguda.

El «retournons à la nature!» tornà amb força als moviments juvenils d'esquerres dels anys seixanta, al segle xx, i elevà l'escriptor i filòsof americà Henry David Thoreau a la cate-

³ FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetik des Performativen*, 2004.

goria d'ídol i la seva obra *Walden. Or live in the woods* a la de la Bíblia de la desobediència civil i el retorn a formes de vida natural. Precisament destaca una citació malastruga d'aquesta obra que fa referència a la segona part:

«Si et mantens ferm mirant cara a cara un fet, veuràs titil·lar el sol per totes dues cares, com si fos una simitarra, i sentiràs el seu dolç tall travessant-te el cor i la medul·la, i així acabaràs la teva carrera mortal. Sigui vida o mort, només anhelem la veritat.»

El doble sentit de «mirar un fet cara a cara», la (horrible) «realitat» i la «dolça duresa», es confirma en la tragèdia de l'incendi. A la primera part, *Das Fest* (La festa), el diàleg adverteix *expressis verbis* de la perillositat de fer un foc a l'aire lliure al bosc. Però aquests personatges de l'era moderna no fan cas de les advertències, n'ignoren la saviesa potencial, i carreguen amb una culpabilitat tràgica. En comptes de tenir cura del foc amb diligència, beuen, fan petar la xerrada, expliquen acudits, flirtegen; l'ànim entre els afavorits per l'èxit és despreocupat i casual, no hi ha res que in-

diqui que pugui succeir res de dolent. L'única cosa que els preocupa són els maldecaps sobre la seva carrera professional.

Es desperten massa tard, quan el bosc ja crema, enmig d'un infern de foc del qual són responsables. Una espurna sorgida del foc ha provocat l'incendi, i ara, sense fer diferències, crema, mutila, mata els seus cossos: amics, germans, mare, fill. L'escenari és descrit amb detalls insuportables, observats molt de prop. Seguint una cronologia precisa, es documenten tots els processos com a impressions subjectives. Provocada, la natura, amb una crueltat indiferent, trenca les il·lusions dels seus fills consentits i els catapulta a una impotència fins llavors desconeguda. L'autora enfronta tothom a la tendra exactitud d'un film documental empàtic, manté la «càmera» sobre les imatges que queden gravades a la memòria. La mare, amb la roba carbonitzada de la seva filla, que dormia al bus i ha mort cremada, camina pel bosc amb el farcell i pensa febrilment la manera de treure-li els trossos de roba candent sense arrencar-li trossos de carn. Dels que s'han salvat, la ma-

joria fuig de l'infern de foc i aconsegueix una segona oportunitat.

LA MIRADA LENTA

Els detalls insuportables es viuen amb una lucidesa que només es presenta en estats d'excepció. Al mateix temps, a causa de l'estat de xoc, la memòria busca diferents mètodes per poder apagar el foc i la realitat es descomposa en fragments, en instantànies trossegades. És com si els implicats en la catàstrofe ho visquessin tot detalladament, però barrejat amb una dramàturgia estranya, ja que les parts de la consciència s'han «externalitzat». Han saltat fora del temps. Del més profund d'aquestes ànimes, que per primer cop a la vida han xocat contra el bloc de granit de l'existència, ara brolla una desacceleració que fa estremir.

Només la mirada lenta, diu el text, ens pot salvar, ens pot dur cap a nosaltres mateixos. No és fins que es troba davant una descripció fidel de la mort que la persona viva arriba a entendre que la seva forma és un préstec, un element variable en qualsevol moment. L'horror

és la realitat concentrada. Anja Hilling narra —no, turmenta— la nostra superficialitat amb aquesta forma seva d'imaginar, de recordar. Els personatges parlen amb l'argot protector i serè típic del circuit de locals nocturns, on l'horror no existeix i tothom es manté *cool* davant de tot el que li pugui passar. És gairebé còmic veure que no abandonen aquesta forma d'apropiació (o expropiació) del món, ni tan sols després de la catàstrofe. Impotents, desesperats, mantenen amb fermesa la seva façana de control i indiferència, adaptant-la «amb èxit».

Amb els mitjans de què disposa el teatre tradicional no és possible reproduir aquesta mirada lenta. El contingut desintegra la forma; a la dissolució de la textura del teixit humà i de les il·lusions interpersonalment segueix l'anul·lació de la convenció dramàtica. Un «drama» ben format ja no té sentit. La solució podria ser un gènere dramàtic que sabés comunicar el més terrible, la «monstruositat», mantenint sempre la sobrietat i la serenitat més grans possibles, un gènere amb el qual el text pogués demostrar una gran afinitat: la tragèdia. Però aquesta tragèdia

retrocedeix davant la transmissió en directe de detalls terribles i recorre a la visió des de fora. I tanmateix, la derrota total, la matança anònima de persones com a argument teatral i la representació cada cop més freqüent de la misèria ens recorda, de fet, una altra caiguda despietada, descrita minuciosament i sense compassió, concretament *Els Perses* d'Èsquil, la primera tragèdia occidental que va arribar a les nostres mans.

En aquesta peça, com en la de Hilling, l'argument consisteix en una descripció amb una precisió gairebé afectuosa del patiment indicible; en tots dos casos es maten i es mutilen persones, s'escapcen extremitats, els ulls surten de les seves conques, es carbonitzen cossos, però a la tragèdia d'Èsquil no s'explicita, i precisament per això l'argument de la tragèdia és *representable*. Perquè també en aquest cas els que han quedat han de *narrar* l'incomprensible.

Dos mil cinc-cents anys més tard, tota una llista de punts anònims informen de l'inconcebible: d'una manera freda, objectiva, aïllada. Al llarg dels segles,

el racionalisme ha quedat gravat tan profundament en els cervells que els subjectes gosen abordar la raó apropant-se als detalls, ja que mostren un distanciament envers els seus cossos ferits, talment com si es tractés de peces de recanvi. En la divisió o en la connexió entre sentir i comprendre, entre carn i ànima —on el propi cos candent s'enganxa amb extremitats desconegudes, descobrint-ho, ahora, sorprès—, s'esdevé un fenomen estrany: la metamorfosi de l'horror té un efecte curiosament alleujador, com si una desgràcia que assetjava des de feia temps s'hagués confirmat finalment, com si un perill, una maledicció opressiva s'hagués acomplert i, finalment, tota la veritat duplicada s'hagués revelat: que nosaltres hem existit durant un moment i que ens tornem a desfer, com un rostre dibuixat a la sorra.

La descripció de l'inconcebible ja no se suavitza metafísicament, i això la fa *obscena*, impossible de mostrar. És en la irrepresentabilitat que el plantejament neotràgic de Hilling es diferencia de la tragèdia antiga: la tragèdia antiga es reprimeix amb els detalls, però Hilling fa ben bé el contrari, s'hi apropa

a una distància tan microscòpica que la seva mirada, si no fos pel seu to d'exactitud històrica, d'observadora, per l'empatia envers els afectats i l'estat de consciència que mostren, es podria considerar fins i tot pornogràfica.

DESEMPARAMENT MOLT REAL

A la darrera part, *Die Stadt* (La ciutat), els diàlegs tornen de manera fragmentada, farcits de notes i avisos d'un contestador telefònic per tal de donar espai a les floritures d'un realisme poètic i amarg que condueix la peça a un final elegíac.

A la tragèdia grega, la «culpa tràgica» dels herois no és moral, sinó un risc operatiu ineludible: la ingenuïtat d'infravalorar els perills, l'arrogància de fer «un foc ben normal», de voler arrabassar alguna cosa a la natura, també formen part de la condició humana. Així és com sorgeix la forma grega de *culpa*: hom n'és conscient *a posteriori*, però en l'instant de la vida hom arrisca massa, i és d'aquí d'on sorgeixen la culpabilitat i també la innocència. Cert, no hauríem d'ha-

ver fumats, no hauríem d'haver fet foc a l'aire lliure, ens hauríem d'haver mantingut desperts, sobris i, sobretot, que no hauríem d'haver deixat la criatura dins del bus. etc. Però llavors tot hauria succeït d'una altra manera, possiblement la nena hauria caigut al foc, etc. Els «déus» haurien trobat altres camins per recordar als mortals les seves limitacions.

La darrera part va precedida d'un motiu musical final, especialment pueril i irònic en si mateix. És una citació d'un tema d'Elvis Presley (*Always on my mind*), amb connotacions anacròniques:

«Maybe I didn't treat you
quite as good as I should have
Maybe I didn't love you quite as
often as I could have...
You are always on my mind»

El desemparament d'aquest fragment amaga molta veritat: que l'únic que podem fer és estimar-nos i sentir-nos, durant tant de temps i amb tanta abundor com ens sigui possible, ja que en qualsevol moment tot s'extingeix, com un rostre dibuixat a la sorra. La con-

seqüència de reconèixer la pèrdua irreparable i les apories d'una conducta «assenyada» és la *dimensió* grega, la resposta davant el que és possible; potser no és un plantejament revolucionari, però precisament aquesta és la qualitat de l'autora, ja que també en aquest registre d'un final sense redempció, però amb una esperança limitada, el text segueix els tràgics grecs pel que fa a coneixement i forma.

Schwarzes Tier Traurigkeit és un bell acte literari sobre un fet horrorós, un tendre intent de tragèdia, desenvolupada dialècticament amb una radicalitat antiga, però lliurada amb un modelat actual.

VARIACIONS – REALITAT II

L'efecte realista de la mirada lenta, per raó de la seva exactitud microscòpica, és extraordinàriament eficaç. Però la realitat no tan sols envaeix la faula del text teatral. Ja en la primera part, quan el món encara resta intacte, una «instrucció de direcció» documenta i comenta l'esdeveniment, que s'identifica estilísticament i pel que fa a contingut

com a *instància subjectiva*, i planeja per sobre de la trama com una «veu en off»: un personatge superior i benèvol, procurador dels que pateixen, o bé un demitürg, un déu cínic? Sigui quin sigui el significat d'aquesta «veu», no se li ha perdut res dins d'un text dramàtic, ja que el drama no tolera intromissions subjectives de l'exterior. Ni tan sols en el cas d'interpretacions més tolerants de les fronteres del text dramàtic, una veu que no correspongui a cap personatge no té dret a l'existència: fins i tot l'esperit del pare de Hamlet apareix en el registre de personatges, perquè probablement haurà de ser representat per un actor.

Així doncs, què és aquesta «veu»? Quan els fenòmens d'un paradigma no es poden explicar d'una manera concloent, es recomana fer un *canvi de paradigma* i ampliar-ne el marc definitori, i la presència d'una «veu» subjectiva desintegra clarament el *marc dramàtic*. Aquest text resta obert a subjectivitats, la identitat, la procedència, el sentit o l'ús de les quals és obscur (la llista de persones no registra cap altre subjecte, a banda dels esmentats pel seu nom). Això

no seria problemàtic si aquesta veu es pogués rebutjar considerant-la una inserció èpica o un caprici líric marginal. Però posseeix un misteriós poder autoral, una força amb què sembla manipular els personatges, cosa que normalment només pot fer la mateixa autora (i això només mentre escriu la peça). Si la «veu» té control sobre el drama *tothora*, això vol dir que és més poderosa que l'autora.

Els indicis lingüístics aparentment subjectius —per exemple, de ponderació— que té la «veu» revelen processos creatius, la qual cosa torna a plantejar la pregunta: a *qui* dimonis fa de guia? El «drama» *Schwarzes Tier Traurigkeit* funciona si ens l'imaginem sense la «veu», però llavors hem atemptat contra la convenció dramàtica que les subjectivitats corresponen a una *dramatis persona*. Tan bon punt la recuperem i li retornem el seu dret, els altres *dramatis personae* esdevenen titelles. D'aquesta manera ens llancem de cap a una paradoxa, és a dir: si aquesta «instrucció de direcció», àlies «la veu», tingués un nom, llavors es podria entendre com la protagonista d'un drama extern com aquest, que fingeix un

drama interior. Com el joc dins del joc. Però aquesta interpretació ens està prohibida per la marcató de la «veu» (no té cap nom i apareix en lletra cursiva, és a dir, «no pertany al drama»).

Una situació sense sortida, impossible de resoldre, que ens porta a l'altra banda del mirall del fet dramàtic, i aquest sembla que és l'objectiu de l'autora. De manera similar a Luigi Pirandello, Anja Hilling sembla obsessionada amb la idea de no silenciar més el *making of* com a fet indiscutible, autèntic i condició ineludible no tan sols del com i el què, l'*essentia*, sinó també de l'*existència* del drama, i de deixar-lo parlar al seu lloc habitual, l'escenari. La realitat actua aquí com a condició de la possibilitat d'un text de ficció, com el preu d'un encreuament paradoxal entre la realitat i el seu mirall de ficció. El drama: creador o criatura?

REALITAT III

Amb la catàstrofe de l'incendi, la que abans gairebé era una forma dramàtica (hi havia, juntament amb la «veu», un diàleg dramàtic) es trenca

totalment. La «veu» emmudeix i ja no torna més. El temps es divideix en retalls de percepció, en estelles d'informació vertiginoses, reproduïdes formalment mitjançant punts —com en una llista de la compra per al supermercat—, documentables només com a enumeració d'esdeveniments individuals deslligats els uns dels altres: la forma catastròfica de la percepció humana.

Quina mena de desolació és aquesta que presenta l'incendi com a drama en el mateix text? Aquesta *cronologia de l'horror* en fragments de text escampats (parts del cos?) és respectada minuciosament com a tal. Els fragments aparentment desordenats culminen de manera eficaç en l'agonia de Miranda amb la seva criatura morta. Sota la superfície destruïda, les regles dramàtiques continuen actives, s'hi reconeix una estructura planificada: la tragèdia postdramàtica de Hilling és un mal presagi amb un fals terra. En una refinada imatge xifrada, descriu les guerres del nostre present, les veritables guerres en alguna part del món, les guerres contra la natura i alhora potser les guerres

fantasmals dels mitjans de comunicació, amb les seves bengales verdes, que ens emboïren els cervells i volen construir la història com si fos un serial: la guerra de les grans sensacions, comercialitzables, una mediatització global contra les emocions gairebé inaudibles, que no poden trobar tan fàcilment un denominador comú i que modifiquen i pertorben de manera persistent les parts més febles dels cossos humans: les ànimes.



RESTAURACIÓ DE LA FAÇANA

«Només enyorem la veritat», diu Hilling citant Thoreau. Però la veritat sobre allò que ha passat realment no és present al gènere dramàtic. Com més s'apropa el zoom, més dolorosament trobem a faltar la sinopsi de la

tragèdia grega. La veritat en el drama contemporani és víctima de la *representació autèntica*. Aquesta impossibilitat de narrar la veritat fictícia dona la paraula al *marc* com a realitat de segon nivell. Si no es pot reconstruir cap veritat objectiva, com a mínim es pot representar *qui, quan i què* s'ha volgut veure o sentir. La comunicació *dramàtica* de la veritat és a les acaballes, llevat que prescindeixi de la «veritat» i es transformi en una nova forma d'autenticitat: en la materialitat de l'instant narratiu en si, en la veritat de la situació narrativa damunt l'escenari, és a dir, en la *performance*.

CODA – AUTENTICITAT I PERFORMATIVITAT

En el «teatre performatiu», l'autèntic es presenta, per exemple, com a «copresència física d'actors i espectadors»⁴ i en la interacció de les seves accions, que introdueix un

canvi de papers i té com a objectiu final l'«enderrocament dels oposats».⁵ Aquesta «col·lisió de marcs» aboca l'espectador a una crisi, «perquè mai no li aclareixen quin és el marc vàlid, i d'aquesta manera li exigeixen constantment prendre decisions» i perquè, a més a més, «les fronteres entre les diverses zones que marquen les diferències entre marcs es difuminen, o bé s'eliminen del tot».⁶

En tots els exemples esmentats, el fenomen «realitat» irromp com un poder extern en l'espai antigament protegit de la *representació* i el «contamina» amb el verí de l'autenticitat. En el teatre, l'efecte de realitat toca la fibra sensible de la recepció contemporània: des que als anys noranta l'aire fresc de la realitat va entrar a l'espai dramàtic procedent de l'exterior, tornem a respirar. Els mons artístics, cada cop més difícils de descodificar, havien esdevingut inaccessibles i no tenien gaire res en comú amb

⁴ FISCHER-LICHTE, *op. cit.*, p. 58 i seg.

⁵ *Op. cit.*, p. 294.

⁶ *Op. cit.*, p. 76-77.

les condicions imperants a l'exterior, amb el món concret i amb el seu *material*, per més que finalment també el volguessin *significar*. Tocar aquest tabú, atacar el tancament i l'aïllament de l'art i obrir-lo, significava sobrepassar considerablement la *representació* realista de les «condicions», i aquest salt hauria estat excessiu fins i tot per a l'agitador del teatre i home social Bertolt Brecht, el teatre èpic del qual mai no va sacsejar les faules com a marc inercial del fet teatral.

La subversió d'aquest nou corrent fresc era la *realitat* no treballada pròpiament dita, tal com és, a dins i a fora. No pas com a imatge, ni com una còpia exagerada literàriament o plagiada de manera naturalista (creïble de manera «realista» o «distanciada»), sinó que sorgia *com ella mateixa*, sense maquillatge, amb la seva presència originària, indiscutible, immanent, i substituïa la narració de l'«altre», del que s'ha de re-presentar mitjançant l'aquí i l'ara del seu «ser així».

Quan els gossos de Castellucci ataquen, no es tracta d'un paper fictici, sinó que es posa en perill el cos humà real. L'art teatral sorgeix de manera tradicional a partir de mitjans que posseeixen caràcter de signe. A l'*Oresteia* (1995) de Castellucci apareixien cavalls, un ase, un mico, dues cabres mortes i unes quantes llebres que «compartien escena amb actors no professionals que exhibien els seus cossos al marge de les normes: el paper d'Agamèmnon era interpretat per un trisòmic, Electra era una noia patològicament obesa, vestida tan sols amb un tutú clàssic, Apol·lo tenia els braços amputats».⁷ Aquests cossos només fan referència a *ells mateixos*, no són pas (o no són solament) interpretables simbòlicament, sinó que troben el seu «sentit» en el fet de «ser aquí i ara», en la seva presència, és a dir: la seva corporeïtat material.

En el cas de Romeo Castellucci, es tracta d'una «estètica del performatiu» en el sentit més ampli: expandeix

quantitativament el marc d'allò que es pot mostrar, però no el *desintegram*. El teatre *performatiu* en sentit estricte constitueix l'encreuament paradoxal entre significat i significat, que ja no s'entén com una hermenèutica del seu contingut, sinó com l'anàlisi dels seus mecanismes d'efecte, experimentable mitjançant la participació concreta en la penetració recíproca i contradictòria del marc teatral i en la ficció que hi ha dins d'aquest marc. El «risc» d'una penetració de la realitat i la ficció en Castellucci no és superior a l'habitual: «Caurà de l'arbre?» és, en principi, la mateixa pregunta que «El cantant podrà fer el do de pit?». Si es vol desintegrar aquest marc dramàtic, només s'aconsegueix per mitjà d'una *estructura performativa*, que jugui amb el marc representatiu *com a tal*. Com l'actriu de *performances* Marina Abramović, que s'exposa ella mateixa i que tot sovint es flagella, es col·loca nua damunt de blocs de gel o fa coses semblants, de manera que els espectadors, en mirar-la o apartar la vista, intervenint-hi o bé marxant, col·laboren tant sí com no en la posada en escena; si «rescaten» l'artista, finalitzen la *perfor-*

mance, i si no hi intervenen, llavors assumeixen la mutilació voluntària de la intèrpret.

COM ÉS DE REAL LA REALITAT?

Kristina plora i les seves llàgrimes són reals: imprevisibles, impossibles de planificar, i probablement també no desitjades. La materialitat de les seves llàgrimes i l'intent d'amagar els seus sentiments són creïbles. D'altra banda, ella sap que la representació pública de la seva persona forma part del joc. Hi ha quelcom dins seu que voldria mantenir les llàgrimes en privat, i una altra part les voldria fer públiques: totes dues parts són reals.

Kristina no pot fugir de la catàstrofe. Ha *triat* una situació que probablement li exigeix massa i li planteja la contradicció d'*haver d'exposar* públicament coses privades que, per definició, vol guardar-se per a ella mateixa, i llavors ja no *pot* amagar més els seus sentiments. Surten d'ella, fan que surtin d'ella. «Kristina actua en un arranjament escènic, l'atractiu del qual es basa a provocar moments ex-

⁷ SÁNCHEZ, José A., *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, 2007, p. 146.

traordinàriament emocionals i a mostrar-ne a voltes el refús incontrolat».⁸

Kristina no té cap formació com a actriu que li permeti «crear» professionalment els sentiments. Però com que sap que depèn del fet que pugui perdre el control i que això es traslladi a milions de pantalles, es converteix en una intèrpret professional que escenifica la seva pròpia sobreexigència. Al mateix temps, és tan ingènua com per pensar que allò que importa és ella, quan en realitat és l'èxit del programa. És totes dues coses alhora: professional i ingènua, una *condemnada tràgicament a la performance*.

LA REALITAT ÉS SEMPRE FINGIDA – NOMÉS L'ARTIFICIALITAT ÉS REAL

Justament en el «medi autèntic» del tercer exemple, amb senyora, coixins de peluix i poemes sobre un gat mort

els visitants han caigut a la trampa d'una posada en escena ben feta. La banda dels gossos era «falsificada» (només el gos era «real»), la senyora *podria* ser una actriu, i els seus poemes, fingits. Per què la «realitat» és tan poderosa en aquest cas? En el projecte de Kreuzberg, el visitant experimenta el *setting* teatral en el marc d'una *situació global* de no desconnexió. En aquest cas, també compta l'escala, o bé el taxi que han agafat abans, etc. El fet teatral no s'esgota en la representació estricta entre «s'alça el teló» i «s'abaixa el teló», sinó que comprèn l'abans, el després, l'exterior, el mentrestant i el que passa dins meu. Tots aquests aspectes participen i s'entrellacen amb el «contingut» (la lectura de poemes) com una mena d'obra d'art total performativa.

Els exemples mostren que no existeix cap mena d'acord sobre el que és més real i el que és més efectiu: la realitat o la ficció. Robert Wilson va dir

una vegada que el més artificial era el més real. «El final de la utopia», tal com planteja Frank M. Raddatz, «només podria fer-se habitable a través del parany del que és teatralment real si es produís alhora una renúncia al futur».⁹ Probablement, un teatre «autèntic» tampoc no hauria de tenir com a objectiu l'«efecte de realitat» de la veritat que es desintegra, sinó més aviat l'efecte poètic i sociopolític de la irrealitat possible; el ressò que posseeix d'una realitat dins la qual es troba integrat, però a la qual primer facilita el marc necessari per a la seva comprensió i creació.

*Christina Schmutz
i Frithwin Wagner-Lippok
són dramaturgs i directors.*

Traducció de Susana Tornero

⁸ ROSELT, Jens, «Heulsusen und Kraftmeier – Zur Medialität von Gefühlen». A: Risi, Clemens i, ROSELT, Jens (ed.): *Koordinaten der Leidenschaft. Kulturelle Aufführungen von Gefühlen*. Theater der Zeit, Recherchen 59, © dels autors (2009), p. 200 i ss.

⁹ RADDATZ, Frank, *Theater der Zeit*, juny de 2009, p. 18.