

Ficció – la mare dels sentiments

Qui mostri les seves ferides, serà guarit – sobre la falsa autenticitat dels sentiments

Christina Schmutz i Frithwin Wagner-Lippok

Perquè una funció no representa cap significat, sinó que origina alguna cosa.¹

how to do things with words

Tot estava bé. La realitat era allà i la llengua la descrivia. Hermenèutica, l'art d'interpretar el significat, estenia les seves ales maternals sobre les humanitats. És aleshores, el 1955, que el filòsof anglès John Langshaw Austin imparteix a Oxford les classes magistrals sobre com dur a terme accions amb paraules.² Els qui l'escolten escolten llengua de nou: no només allò que els mots *signifiquen*, sinó també allò que *fan*. D'ara endavant els mots construeixen realitat, hi cau la cortina de ferro entre signe i cosa. D'ara endavant el neguit s'instaura entre els homes de lletres: el *performative*



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

2. John Langshaw Austin, *How to do Things with Words. The William-James-Lectures delivered at Harvard University 1955*, manuscrit pòstum de les lliçons, Clarendon Press, Oxford (1962). En alemany: *Zur Theorie der Sprechakte*, Reclam, Stuttgart (1972). Trad. al castellà: *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós (1982).

(Legitimació)

lectures-in-love- on caram és la compres performativa de la Blancaneus?, *Sala Obradors, gener 2011, Barcelona*. Direcció: Wagner-Lippok, Schmutz. Fotògrafa: Laia Rodríguez, actriu: Catalina Esquivel.

turn va ocasionar un trencament allà on el *cogito* i el seu objecte (la resta de món), des de Descartes, conviuen castament.

La revolució d'Austin es fonamenta en la innocent observació que la llengua no només transmet significat, sinó que, a més, *sempre* fa alguna cosa (*perform*): «ara comença», no és cap informació, sinó que *fa la funció* d'«advertència», de «pregunta» o de «protesta».³ Després d'una classificació primera entre actes de parla *constatatius* i actes de parla *performatius*, va preparar-ne els *locutius*, *illocutius* i *perlocutius*. L'acte illocutiü d'una enunciació expressa amb la *illocució* la funció que el parlant li atorga (l'enunciat «foc!» *hauria d'exhortar* o bé a fugir o bé a buscar mesures d'extinció).

Aquesta subtilesa lingüística no és gens innòcua: el reconeixement de la funció illocutiva —descrita encara per Austin al començament de les classes com a *acte de parla performatiu*— desplaça la mirada del *significat* dels textos —també posades en escena poden considerar-se «text»— cap als seus immediats, en certa manera corporals, *efecte* i *presència*.

mort de l'autor

Des d'aquest moment els subjectes de l'art —en el teatre: dramaturg, director, actor i espectador— construeixen conjuntament el *sentit* en l'*acte de llegir*;⁴ el text (en el llibre o dalt de l'escenari), avança, tal com és, punts de cristallització entesos com a *materialitat de la comunicació*⁵ que transmeten o «preformen» un coneixement no dit, si no és que ja *a priori* construeixin sentit. Aquest canvi d'orientació condueix finalment el 1968 a la *mort de l'autor*, al reconeixement del «naixement del lector».⁶ Poc després que l'autor hagués pres la plaça vacant que havia deixat Déu, aquell desapareix com un

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

4. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, UTB-Taschenbuch, W. Fink Verlag (1984), p. 175 i seg. Iser fa referència, al contrari d'Austin, explícitament també a la ficció i investiga la validesa de la seva teoria exemplarment amb *Hamlet*, op. cit., p. 91 i seg.

5. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt (2004), p. 94 i seg.

6. Roland Barthes, «La mort de l'auteur» (1968), publicat com a article a *Le Bruissement de la langue*, París (1984). Trad. Alemanya *Der Tod des Autors*, a: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. (2002), p. 110.

*rostre en la sorra*⁷ i deixa al seu darrere un tron terriblement buit, els contorns del qual es difuminen a poc a poc amb el rerefons. Un procés canviant de formació i comprensió n'esdevé l'agent omnipresent. El destronament de l'autor i el qüestionament del caràcter del signe a l'escenari comporta conseqüències desoladores per al «vell» teatre.

0

teoria teatral artística

En lloc de limitar-se a representar merament teatre, ja des d'Aristòtil que es reflexiona sobre el *com* i el *per què* del drama com a base de l'esdeveniment teatral. És per això que se'n pot fer un seguiment històric que abraçaria des de la forma tràgica més pura, fins al teatre «postdramàtic».⁸ En aquest interval, els constituents teòrics aristotèlics han estat descartats i els murs de contenció burgesos (que protegien doblement: el teatre enfront la societat estrepitosa, i la societat del perillós cant de les sirenes massa a tocar de l'art) superats i dissolts.

El teatre «representatiu» que embolcallava textos en posades en escena que els espectadors de nou desembolcallaven de manera «centrípe-ta»⁹ buscant-hi el sentit hermenèutic (del signe exterior apreciable als sentits cap a l'interior), el teatre de significacions ocultes, d'actors radiografiats com a personatges, a una generació compromesa políticament amb el pre-

7. L'expressió la subscriuria Michel Foucault, qui en un article de 1966 va utilitzar-la; però originàriament prové d'una poesia sueca, del líric Gunnar Ekelöf, de l'any 1932.

8. Al costat dels recents es troben, per no dir el reconeixement que es mereix Richard Sennett, també, és clar, els corrents de sempre: en la majoria de teatres, hi predomina el model subjecte-objecte i una «lectura» lineal i jeràrquica: autor text dramaturg director actor representació crítica espectador —o, si autor i dramaturg només fan el paper d'assessors: director text actors...

9. Veg. Mariana Simoni, *Acentos performativos na experiencia teatral contemporanea. Um dialogo construtivista com Rene Pollesch* (Accents performatius en l'experiència teatral contemporània. Un diàleg constructivista amb *René Pollesch*), Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011, p. 67 i seg. En el seu treball, Simoni desenvolupa relacions entre el concepte de performatiu i l'experiència teatral contemporània, a partir d'una perspectiva interdisciplinària que té en compte teatre i literatura.

sent i interessada en la deconstrucció del sospitós predomini de la comunicació, els semblava inadequat, postís, sí, fins i tot, hipòcrita. Perquè allò social que es representava a escena, el significat, hi lluia per la seva absència: l'actor que feia de Macbeth n'assenyalava només l'aspecte històric que, al seu torn, assenyalava que hi havia alguna cosa profunda amagada (el panorama pròpiament humà de les possibilitats que van des de l'ídol fins al monstre). Darrere l'acció dramàtica hi havia un *sujet* i al seu darrere un tema al qual es referia.

Per aquesta estructura de referència doble del teatre, els actes de parla il·locutius en teatre fracassen, això és, s'hi malmet performativitat. En aquest sentit Wolfgang Iser ha assenyalat que aquests actes de parla es produeixen *dins* d'una convenció estètica (amb el vistiplau de l'espectador) i per això l'acte de parla performatiu —en el marc de la ficció— és possible. Si l'enunciat «Foc!» l'espectador l'entén dins o fora del marc de ficció, depèn de l'expectativa i d'una decisió més o menys conscient de l'espectador sobre el marc (ficció o realitat) d'aquest enunciat.¹⁰

collapse del signe

La *invasió de la realitat*,¹¹ provocada pel, tant teòric com social, *performative turn*, va fer canviar de soca-rel la situació semiològica: d'ara endavant ni arguments ni actors *significaven* res més tret d'ells mateixos. Un terra ferm anomenat realitat, si mai n'hi havia hagut cap, ja no era a l'abast dels signes.

10. Veg. Christina Schmutz i Frithwin Wagner-Lippok, *Invasió de la realitat – Formes performatives en el teatre contemporani. Notes per un projecte teoricopràctic*, Estudis Escènics, núm. 35 (2009), p. 288-308; Frithwin Wagner-Lippok i Christina Schmutz, *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*, Revista Pausa núm. 32 (2010), Edició de la Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramatúrgia, Barcelona, p. 12-29; Frithwin Wagner-Lippok, *Realidades oscilantes: Observações sobre o performativo no teatro contemporâneo – Oscillating Realities: Observations on the Performative in Contemporary Theatre*, O Perceveijo, Periodico de programa de pós-graduação em artes cênicas, PPGAC /UniRio, II juliol-desembre (2010), p. 1-24.

11. El sistema semàntic és «operacional tancat», veg. Niklas Luhmann, *Theorie der Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1987.

De la cova dels signes, no hi ha sortida.¹² És per això que el concepte de signe, vigent des de la distinció que en feia Saussure entre significant i significat, esdevé obsolet: la «unitat de la diferència» col·lapsa en la identitat banal. Allà on els cossos ja no remetent a res, allà acaba la teoria dels signes i s'hi crea espai. Espai per a una nova visió del teatre.

1. naixement de l'autèntic

final de la ficció

Desmantellada la forma, hi quedava com a darrer bastió la ficció mateixa. Pel ressò que va comportar el trencament d'Austin, el naixement dels *performance studies* i el descobriment del fet performatiu, també pel que fa al teatre i en el darrer terç del segle xx, fan esclatar a bocins els fonaments dramàtics del teatre, l'hermenèutica dels textos dramàtics. També la ficció en surt esbandida i al teatre i als actors se'ls arrabassa de sota els peus el terra literari on s'afermaven. D'alguna manera, el teatre torna a la terra d'on provenia: a la diversitat fenomenal de la societat humana.

La teoria alliberadora va provenir del camp de la literatura: el concepte de *Präsenzkultur* (cultura presencial) introduït per Hans Ulrich Gumbrecht entén una cultura en què el focus de *cultura-sentit* de la *representació* (que interpreta el personatge com a signe) el trasllada allà on cossos i coses són presents i es poden tocar *com a tals*,¹³ com a ens mateixos. El focus es trasllada del *caràcter de signe* d'allò que existeix, cap a la seva *materialitat*. En el teatre orientat cap la cultura del sentit de la teoria dels signes, és vàlida la formulació: «la presència física dels personatges queda esborrada, per dir-ho d'alguna manera, per la seva funció com a signe», per això no hi ha «en la cultura presencial cap analogia amb el teatre de la «cultura del sentit»».¹⁴

12. Hans-Ulrich Gumbrecht, «Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz – Über Musik, Libretto und Inszenierung», dins: Josef Früchtl und Jörg Zimmermann (Hg.), *Ästhetik der Inszenierung*, Aesthetica, edition suhrkamp, Frankfurt a. M. (2001), pp. 63-76.

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

14. Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, (*Essais critiques III*), Frankfurt a. M. (1990), p. 28, citat a: Petra Maria Meyer, *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung*, Parerga Verlag, Düsseldorf (2001), p. 30. Vegeu també Roland Barthes, *La Chambre claire*, 1980 (*La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Paidós, 2009).

falsa autenticitat dels sentiments

La sanció de «no autèntic» aplicada al teatre afecta sobretot els sentiments. Quan un actor es mou per l'escenari, normalment es considera com a força autèntic. Si el moviment de l'actor indica que està caminant per un altre lloc que no és pròpiament l'escenari, posem-hi que va pel carrer, el moviment en general s'accepta com a «genuí». Són el plorar i riure falsos, «afectats», els que aixequen recels. L'escepticisme es dóna en el teatre que fàcilment toca fibra quan exposa sentiments. Quan es repeteix, el sentiment esdevé forçosament una còpia. El que es pot fer és només estimular l'expectativa «mitjançant una “recuperació dels records”, allò que Roland Barthes anomena “retòrica de la fotografia”»,¹⁵ igualment vàlida per al teatre: record de sentiments viscuts ja una vegada. És cert que l'actor ha après tècniques concretes, com pot estar —o semblar—, «a discreció», trist o esperançat, però aquests sentiments es produeixen com a tècnica, i per això no són «autèntics». Com que se'ls pot invocar a gratient, els manca autenticitat, autenticitat que exigeix imprevisió i espontaneïtat.

2. per l'autèntic es relega la poesia¹⁶

Els corrents performatius van contribuir al grandios daltabaix de la ficció i van alimentar la nostàlgia per «l'autèntic». A hores d'ara, músics de debò comparteixen també l'escenari o l'apuntadora —com és habitual en les representacions de Pollesch a Berlín— ajuda dalt de la tribuna mateix a recordar el text a viva veu. La barreja de ficció i realitat acaba esdevenint realitat. La realitat ha incorporat la ficció.

Alguns productors teatrals —com per exemple, *Rimini Protokoll*, Roberto Castellucci, *She She Pop*, *Gob Squad*— substitueixen els actors, directament i sense rumiar-s'hi gaire, per persones reals i amb funcions reals: el grup de performance *Rimini Protokoll*, a Berlín, va presentar a escena bombers autèntics que parlaven sobre la seva feina quotidiana.

15. Frank M. Raddatz, *Die Vertreibung der Dichtung durch das Authentische*, Theater der Zeit, 2009.

16. Frank M. Raddatz, *op. cit.*

qui mostri les seves ferides, serà guarit

Com a conseqüència d'aquest desenvolupament, la promesa d'autenticitat ha esdevingut la marca a l'aigua o filigrana del teatre «postdramàtic» contemporani. Frank M. Raddatz, autor, director i teòric de teatre, redactor en cap de la revista *Theater der Zeit*, no veu en absolut saldada la citació de Beuys que encapçala aquest apartat: el teatre postdramàtic seria més aviat un procés per «cicatritzar ferides i per deixar-les en l'inconscient i inarticulades»; la nova veracitat vindria a ser «una poció màgica que tancaria fissures, ferides i traumes sense cap dramatisme. [...] l'aparent recurrència tan neutral a la capsa empírica dels fets merament ocorreguts, resulta, si l'observem de més a prop, ambivalent; a la pràctica, amb el material arreplegat, en part casualment, s'aixeca una barrera contra l'inconscient, dels seus efectes, Brecht ja en temia que pogués enterbolir les imatges».

Aquest autèntic, segons Raddatz, vol suscitar sorpresa i, quant a això, es remet a Brecht: «l'efecte principal que persegueix tota la tecnologia del distanciament amb aquests elements bàsics és provocar estranyesa.» Mentre que en Heiner Müller, el successor legítim de Brecht i estèticament a les antípodes d'aquest, es tracta de l'«autenticitat de la percepció primera d'allò desconegut, l'horror de la primera aparició del que és nou», els postdramàtics celebren un autèntic en què «no es vegi de cap de les maneres l'horror i on el quotidià mostri que li és estrany. El que en resulta és un teatre èpic que ha perdut la voluntat de conformar futur, on bombers com els de la posada en escena de *Vom Feuer* (Del foc), de la parella de directors Hofmann & Lindholm, no fan res més sinó representar ser bombers».

Els postdramàtics criticats per Raddatz són a anys llum de Heiner Müller –la seva escriptura organitza textos «contra els quals la ploma es revolta»– el teatre postdramàtic, en canvi, defuig aquesta mena d'espant. Però tampoc combreguen amb el model de Brecht, perquè no investiguen en la matèria que duen a l'escenari: «És ingenu de creure que el poeta pugui encara avui dia presentar cap cosa sense entendre-la», diu Raddatz citant Brecht –però això no els interessa en absolut: quan Rimini Protokoll, per exemple, adapta *El capital* de Karl Marx; o en l'adaptació del *Lear* de Shakespeare del grup de performance *She She Pop* on els actors deixen que «els seus pares de debò se sotmetin a l'escenari a tot tipus de preguntes», hi desapareix «l'horror de l'obra original [...] quan aquesta generació de directors teatrals demostra les seves capacitats discursives». Amb la innocent trivialitat de ximpleries com aquestes «és just el teatre de la societat de la informació que presenta el *hype* d'un autèntic, la veracitat del qual se segella amb contingència».

Un altra característica enfront dels textos de Heiner Müller: *autèntic* significaria «també l'estètica de la signatura que Heiner Müller aclamava», però en el seu remolí de l'horror, que a *Màquina Hamlet* ressuscita el suïcidi de la seva dona, Inge Müller, «la mort real esdevé la base estructural d'un fragment sintètic. Allò que Brecht anomena "pròpia praxis", resulta en Müller part d'un collage que, com a bloc textual indissoluble, lliga la figura shakespeariana d'Ofèlia, esdeveniments de la vida privada d'Ulrike Meinhof i el mateix suïcidi de la seva dona "Sóc Ofèlia. Aquella que el riu no ha conservat. La dona a la corda fluixa. La dona amb les venes dels polsos tallades. La dona de la sobredosi. EN ELS LLAVIS NEU. La dona amb el cap als fogons de gas. Ahir vaig parar de matar-me. [...] Destrosso les eines del meu captiveri la cadira la taula el llit"». Per això, l'autèntic no és el descobriment del col·lectiu teatral postdramàtic, només té el dret que, segons Raddatz i citant Adorno: «"qualsevol tipus d'objecte pot ser acaparat per l'art", sempre que aquest tingui el seu lloc només en el regne del fàctic.»

L'estètica postdramàtica es conforma amb una «autenticitat dels materials, que es nodreix de temes en brut, sense polir». Allò que no ha estat tocat és el que es considera autèntic –aquí, hi torna a aparèixer el menyspreu per la ficció que esmentàvem més amunt. Quan Daniel Wetzel de Rimini Protokoll afirma que «en general nosaltres treballem més aviat amb els espectadors potencials que no amb els actors, ja que com més tingui a veure amb el teatre la gent que participi en un projecte com aquest, més difícil en resulta el procés» –al darrere, doncs, s'hi descobreix l'ideòleg, perquè com a conseqüència, amb «la no-preparació de l'actor» ja n'hi hauria prou per garantir-ne el caràcter d'autèntic. «Autèntic», doncs, significa «ingenu» o «natural» i nega a priori l'autenticitat de formes artístiques elaborades.

La ideologia que trasllueixen declaracions així n'assenyalen el problema. Reduir el concepte d'autenticitat a la «presentació d'una mera dispersió fàctica» que caracteritza també el grup de performance *Gob Squad*, quan arpleguen vianants normals i corrents del carrer per fer-los entrar al teatre, fa de la contingència la marca a l'aigua o filigrana que du estampada la «deslateralització del teatre». Quan una actriu del *Gob Squad* crida al públic: «Oblideu la metàfora, el teatre i totes aquestes bajanades!», s'hi descobreix «la natura profundament ideològica» del teatre postdramàtic, per al qual el fet poètic resulta una espina clavada en el seu ull super-instruït.

De la poètica en què l'horror és «l'element bàsic i veritable de tota vida i existència», tal com Raddatz cita Schelling, emergeixen els sentiments d'un fons fosc, però segur. L'afinitat amb l'horror també té a veure amb les «terribles deformacions de la història» i amb el dol (Müller), experiències doloroses

que manquen als joves defensors de la cultura de l'entreteniment: «Arran de la seva constitució desliteralitzada, les noves formes teatrals així com el teatre èpic comparteixen un espectre emocional proper que afavoreix la diversió, l'alegria, el plaer i que es manifesta esquiu davant l'estètica de l'horror, del xoc i l'esfondrament de tabús».

L'autèntic sorgeix, si s'observa atentament, com a eradicació del fet poètic. Una creixent avantguarda teatral despreocupada de les màximes brechtianes, a més de desfer-se del text dramàtic, anul·la les possibilitats d'entendre més profundament el món. Amaga les esquerdes i aixeca barricades davant del desconegut. Però sorprendre només pot «aquell qui va al fons de les coses que expressa dramàticament.»¹⁷

3. la salvació – apories de l'autèntic

Si el concepte d'autèntic ha esdevingut tan precari, que fins i tot la rebel generació de directors teatrals fracassa en la seva formulació, vol dir que el problema rau més a fons: pot ser que arrel·li en la noció mateixa d'autèntic i en l'economia del seu ús corresponent. La solució possiblement es trobi, justament, en les pròpies *apories de l'autèntic*. La noia enamorada a l'última persona a qui confessaria el seu sentiment seria a la persona enyorada —qui vulgui sinceritat, doncs, potser només pot trobar-la fent marxada, seguint un altre camí, el camí de la ficció.

ironia poètica

Posar davant del públic bombers de debò no funciona com a escena autèntica. Tan bon punt els homes trepitgen l'escenari, l'es-



lectures-in-lover//cold heart,
festival loop maig 2011,
Barcelona. Fotògrafa: Lupe
García, actrius: Laia Cabrera,
Catalina Esquivel.

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

cena adquireix una poètica pèrfida i perden, de manera misteriosa, la seva autèntica innocència. Els bombers de veritat, que parlen aquí i ara d'experiències reals, resulten *estranyament falsos* i incòmodes, gens autèntics. Formen part de la «posada en escena» que Martin Seel designa com a «presència vistosa».¹⁸ Destruir la ficció a escena mitjançant l'element autèntic, resulta, de manera ben misteriosa, ineficaç. La realitat en surt molt mal parada.

Demandar que els bombers siguin autèntics damunt l'escenari és absurd. Irresoluble. Intentar que hi hagi autenticitat condueix, paradoxalment, als fonaments del fictici i si som conscients d'aquest fracàs, i ens el prenem amb ironia, aleshores pren forma, poètica. Això és *ironia poètica*.

Un exemple d'això és, a les *lectures-in-love*,¹⁹ Catalina Esquivel que vol desaparar un tret però ha d'entretenir l'acció perquè abans ja ha estat acordat d'aquesta manera. El temps entremig no el pot «omplir» psicològicament, perquè no representa cap «personatge» que es pugui col·locar en el lloc buit, cap jo escènic. Aleshores intenta maquinalement de crear-ne un, i nosaltres l'observem en aquest procés. Això és el que més captiva en aquesta mena de teatre, que veiem els actors com es van construint les màscares, màscares que no els acaben d'anar bé, que contínuament es trenquen, etc. «Constatar-ne la deficiència esdevé ja la intenció comunicativa d'aquests bocins»,²⁰ com descriu Wolfgang Iser com a estratègia de la literatura moderna, i posa com a exemple la novella de Henry James *The Figure in the Carpet*, que juga amb les idees i representacions de l'observador per fer-ne, d'aquestes mateixes idees i expectatives, el tema principal de l'obra.

Ironia és distanciament. També pel que fa a un mateix. Quan l'autenticitat —i amb ella la identitat— és impossible, és vàlid el veredict de Uwe Japps: «com menys evident sigui la identitat, més es confia en la ironia. Allà on una identitat substancial no es pot mantenir per més temps sense problemes, hi ha el camí indirecte de la ironia com a possible sortida».²¹

Les *lectures-in-love* s'imposen per la ironia poètica. Tracten amb ironia allò que més amunt hem anomenat performatiu, ironitzen també la teoria:

Juan Urraco es presenta amb el seu nom de debò i explica conforme a la

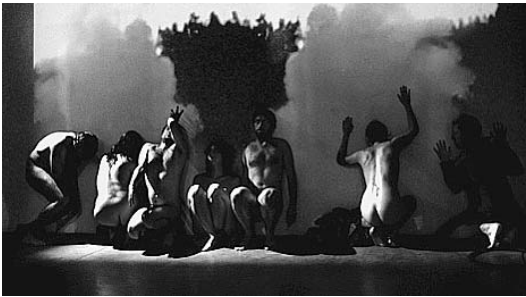
18. *lectures-in-love – on caram és la compresa preformativa de la blancaneus?*, direcció: Frithwin Wagner-Lippok, Christina Schmutz, Sala Obradors, gener 2011.

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

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

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

veritat el seu treball de doctorat; Laia Cabrera agafa amb desimboltura lapidària de «dona de fer feines» i amb tota la tranquil·litat del món el cubell i frega entotsolada i durant molta estona el terra del teatre —sense insinuar-ne cap part com a simbòlica o semàntica, sinó pertot arreu i indiscriminadament, fins i tot sota els peus dels espectadors mig divertits, mig desconcertats. L'escena no *re*-presenta cap acció absent i fictícia, sinó que és allò que materialment és: fregar el terra del teatre i res més. Això no significa l'abandó de l'hermenèutica, sinó només l'acceptació de la *materialitat de la comunicació*.²² L'acció escènica, aparentment absurda, naturalment també es pot interpretar com a simbòlica (per exemple com a anul·lació de la separació entre teatre i realitat). Com a resultat, l'espectador vacil·la entre un «significat» hermenèutic i una experiència merament material, en resum: experimenta performativitat.



gat!!nen!!foc! !- qui sempre té esperança mor cantant. *Nau Ivanow* desembre 2009, Barcelona, direcció: Wagner-Lippok, Schmutz.

4. conclusió

Els sentiments són la substància aglutinant dels nostres records. Guien la construcció d'allò que anomenem realitat. Si l'autèntic pot garantir tan poc la sinceritat dels seus sentiments com el teatre representatiu, no és adequat per salvar els sentiments. Potser els sentiments es troben en algun lloc situat entre allò que és autèntic i allò que és repetit. Quan els sentiments ja no ens interessin personalment, sinó que habiten els espais com a ambients, aleshores, com a actors i com a espectadors hem de canviar el punt de mira i aprendre a mirar de manera centrífuga en lloc de centrípeta —cap a l'interior de l'actor. L'espai del teatre llavors no és «solament una cova on els actors interpreten i els espectadors seuen, sinó que les representacions teatrals s'hi cons-

trueixen mitjançant el tracte específic amb l'espai». ²² El sentiment pròpiament —la darrera reserva utòpica del presumptament difunt subjecte— és un parc natural protegit, ja no del tot autèntic, però que val la pena de tenir-ne cura.

Ironia poètica és el programa per driblar les deformacions i idees mal enteses sobre el que és autèntic i que vol construir nous ponts cap a la poesia d'aquests espais.



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