

CARLOS TINDEMANS

LA BOGERIA DE JAN FABRE. UN INTENT D'AUTÒPSIA

Traducció de Laura Conesa

En un moment de la seva obra, una història de tendir el cos, Fabre utilitza aquestes paraules de contrast: El seu treball, es el nostre es allora vertes i blanc, tot i averrit, simple i precisiu, volent i gran, i el public realitza d'una forma semblant aquesta performance tota i monoga tant els actors com els espectadors.

L'obra comença amb una quantia actors vestits de manera semblant sirzats davant un escenari teló blanc. D'esquerra al dret, adopten postures meditatives i es posen a aplaudir sense massa aparent, després el teló continua caure blanc. Alhora comença una trama desesperadament i obsessiva de pujar a l'escenari, un hi ha un noi que violentament li ha impedit i li dona una manera bruta i impudent. «1874» com si hagues de posar un examen. Quan finalment arriba la resposta correcta (Eis Nibelung, Richard Wagner, Bayreuth), el noi li dona la resposta, amb un gest consolador, a l'escenari del Jani Wellhall. Més tardant els actors repeteixen amb forts crits les dades d'empres de produccions de teatre i els noms dels directors. Primer ho fan per corrent, sense moure a del mateix lloc, després queden en silenci. Aquesta situació es torna difícil de suportar per a l'espectador. Després, unes hores més tard els crits i les dades s'acaben avirrits i indiferents, per fi tornen a lloc.

La història d'un noi digne molt història es repeteix diverses vegades durant la performance. Hi ha un moment en que s'ajoullen l'un davant de l'altre; la noia contra l'aire d'aire de Carmen Les històries violentament a les galtes, mentre en altres ocasions, al final de l'escenari, les moviment d'actes i militars. A l'última escena, quatre parelles avancen cap a la part superior de l'escenari. Els homes porten les dones a coll i s'ajoullen i les dipositen al terra molt delicadament. Durant un

1. «Els homes s'ajoullen amb les dones»

2. «De l'última escena»

Al principi i al final de *The Power of Theatrical Madness* (Venècia, 1984) el director Jan Fabre utilitza un fragment líric extret de la *Penthesilea*, de Heinrich von Kleist, amb música del compositor suís Othmar Schoeck. Els versos ens diuen: «Klüsse, Bisse, das reimt sich».¹ Kleist pretén així que el bes i la mossegada són intercanviables per qui estima de tot cor. L'amant «kann schon das eine für das andere greifen».²

Aquesta síntesi que suposa besar i mossegar amb amor segueix, durant quatre hores i mitja, una trajectòria de tendre masoquisme al llarg de la *performance*. Fabre utilitza contínuament aquesta mena de contrastos. El seu treball en el teatre és alhora seriós i irònic, tens i avorrit, simple i pretensions, violent i suau. I el públic reacciona d'una forma semblant. Aquesta *performance* besa i mossega tant els actors com els espectadors.

L'obra comença amb uns quants actors vestits de manera semblant situats davant un enorme teló blanc. D'esquena al públic, adopten postures meditatives i es posen a aplaudir sense motiu aparent, doncs el teló continua essent blanc. Aleshores una noia tracta desesperadament i obsessiva de pujar a l'escenari, on hi ha un noi que violentament li ho impedeix i li diu d'una manera brusca i imponent: «1876» com si hagués de passar un examen. Quan finalment troba la resposta correcta (*Els Nibelungs*, Richard Wagner, Bayreuth), el noi li dona la benvinguda, amb un gest conciliador, a l'escenari del teatre Walhalla. Més endavant els actors repeteixen amb forts crits les dates d'estrenes de produccions de renom i els noms dels directors. Primer ho fan tot corrent, sense moure's del mateix lloc, fins que queden exhausts. Aquesta situació és força difícil de suportar per a l'espectador. Després, unes hores més tard, els títols i les dates sonen avorrits i indiferents; per fi hem arribat.

La imatge d'un noi i una noia lluitant es repeteix diverses vegades durant la *performance*. Hi ha un moment en què s'agenollen l'un davant de l'altra; la noia canta l'ària d'amor de *Carmen* i es bufetegen violentament a les galtes, mentre els altres actors, al fons de l'escenari, fan moviments d'exercicis militars. A l'última escena, quatre parelles avancen cap a la part anterior de l'escenari. Els homes porten les dones a coll, s'agenollen i les dipositen al terra molt delicadament. Durant un

1. «Els besos s'adiuen amb les mossegades»
2. «Pot fàcilment prendre l'un per l'altra»

instant miren tendrament aquells cossos adormits, s'aixequen, donen una última ullada per sobre l'espatlla esquerra i, lentament, tornen al fons de l'escenari. De cop l'acció canvia completament. Tan bon punt els homes deixen estirades al terra les seves princeses, elles s'aixequen i es posen a córrer, com si fossin models frívols, cap al fons de l'escenari, on tornen a jeure per a seguir dormint. Els homes, agenollats, miren un instant al buit, atentament, perden tot el seu heroisme. L'acció es repeteix interminablement, ells es queden terriblement cansats, mentre que les dones sembla que recobrin progressivament una immensa energia. Aparentment els homes porten a les dones en braços, però això a elles no els agrada. Aquesta panoràmica, més aviat banal, queda emmarcada pel teló, ja que mentre els actors corren d'una banda a l'altra de l'escenari, al teló s'hi projecta la diapositiva d'una pintura del classicisme: un Amor alat que deixa rera seu una Psique adormida tot mirant-la per sobre l'espatlla esquerra. Així doncs, aquesta llarga escena no solament diu quelcom sobre la relació entre homes i dones, sinó que també té un significat simbòlic. De quina naturalesa deu ser el bes perquè l'amor pugui desvetllar una ànima adormida? Té sentit una relació així? Pot aixó generar art?

La segona part d'aquesta producció es basa en dos contes de fades molt coneguts: el príncep embruixat sota l'aparença d'una granota i l'emperador que porta un vestit nou. Dos actors nus es posen, l'un a l'altre, una corona al cap. Aquests prínceps homo-eròtics, autèntic reflex l'un de l'altre, ballaran fredament un tango. A un li ofereixen roba de veritat, a l'altre roba invisible. El primer es vesteix completament i ja no tornarà a fer cap paper important, ha entrat al rang de la gent normal i corrent.

L'altre segueix nu; un misteriós cantant d'òpera li dona una punyalada i, finalment, cau com la Pietà als braços d'una ballarina. Potser les robes de l'emperador no existeixen, però Fabre fa teatre amb elles. Jo ho interpreto com una autoironia, com una mena de crítica ben intencionada de la seva pròpia bogeria teatral.

1. El text de la *performance* de Fabre no fa cap altre referència a una estructura temporal, ja sigui interdramàticament o extradramàticament, que no sigui a allò que la *performance* mateixa necessita per fer-ne ús temporal —d'una manera inconscient, no revelada per la successió d'esdeveniments encadenats i que només existeix quan l'espectador és conscient de la seva atenció—. Així, el temps esdevé estructural, funcional

i, a la vegada, fictici, ja que és imaginari, inconcret i, sobretot, ni estimula ni impedeix la dependència mútua dels segments.

La qualitat intel·lectual és limitada al menys en un sentit narratiu. L'espectador es veu obligat a recapitular d'una manera postestructural. Aquest és un teatre-en-procés, un succés inacabat i obert, o millor, un esdeveniment que s'esdevé. Tracta de possibilitats i no pas de resultats ni de límits. Fabre creu en un teatre, que a través de, i en ell mateix, estructuri la imaginació, un teatre que ajudi a la gent a pensar sobre la seva «existència» en el temps. S'absté de qualsevol contingut ideològic; no orienta, no defineix, no es lliga res. Tampoc no fa de la seva obra un mite. Juga seriosament amb la visualització del canvi de i en els individus i la societat (el solitari i el grup), sedueix, provoca, reforça un punt de vista modificat, un enfocament, un interès, una intuïció, supremeix i dificulta la inèrcia i la passivitat. En cap moment no dóna prioritat a un possible equilibri concret si no és amb el propòsit d'estimular l'espectador, de reinserir-lo en els processos perceptius amb l'ajut dels quals l'actualitat, la realitat, la idea i el cosmos, poden ser emmarcats en una altra perspectiva en estat de constant transformació. No s'esforça en remetre el públic a un codi unificat sobre la manera de mirar una *performance*; el seu objectiu és adquirir vitalitat, autoconsciència, vèncer el mite i les ideologies. En aquesta situació l'espectador té dret a respondre individualment, a descobrir no tant el significat global com la dinàmica interna del moviment, el color i el ritme en relació amb activitats ben determinades. La coherència, doncs, no és un producte racional preconcebut; més aviat significa l'expressió de conjuncions que existeixen no en la sensibilitat de l'artista, sinó en el procés perceptiu dels qui observen el conjunt amb els seus propis ulls, de la seva perspectiva. Les crisis internes dels personatges no es presenten com a jeroglífics que cal traduir ni com a icones que cal respectar.

Els «actors» no són actors amb una preparació professional; certament no «interpreten» un text. Són els elements d'una sèrie de quadres, són registres d'imatges. De vegades «s'auto-interpreten» utilitzant un codi de gestos fàcilment identificable; altres vegades «interpreten» figures imaginàries. I fins i tot altres vegades introdueixen, en un context més ampli, partícules de models que poden o no tenir «sentit» pel qui està observant.

2. Jan Fabre no difereix d'altres artistes en servir-se del teatre, a qualsevol nivell, com a mitjà necessari per a convertir els mètodes cognoscitius en comunicació, en un joc on s'in-

tercanvia el conscient i l'inconscient. Idea i cos, moviment i so, formen una cadena dinàmica que s'inclou en un peculiar i subiectiu espai-amb-un-sentit (potencial). En aquest espai que s'esdevé, l'aspecte teatral, en tant que factor medial, es converteix en teatre. No obstant, aquest espai no és sempre idèntic a la visió de l'ego de Fabre-com-a-director, ja que en el moment en què Fabre posa damunt l'escenari les seves imatges sobre la necessitat, l'element de subjectivitat creat anteriorment desapareix; el complex objectiu de la imitació es transforma llavors en l'eco estructurat del projecte de pensament ideat per Fabre. Així, el text de la seva *performance* pot ser interpretat de dues maneres: en tant que imatge, idea o noció, és a dir, en tant que imaginació, per una banda, i expressió, execució i realització per l'altra. L'assimilada combinació d'ambdós nivells garanteix la perceptibilitat de la intenció i del resultat, i això fa que, finalment, tingui sentit el punt de partida de Fabre per a l'espectador.

3. Tot i que la percepció visual domini, l'observació auditiva és quelcom més que un simple acompanyament o subestructura. Ambdós substitueixen els fonaments lingüístics de l'idioma teatral convencional. El gest, la respiració, actuen com a condicionants del contingut. No romanen a un nivell instrumental, sinó que passen a ser, per ells mateixos, signes portadors de teatralitat. El que esdevé determinant és la pragmàtica escènica, no l'organització dramàtica. Els fragments del text que es refereixen a la història del teatre no van més enllà d'una incompleta, i per tant arbitrària, enumeració o relació de dades escèniques. La funció d'aquests registres cronològics i, consegüentment, el significat que adopten, tant per ells mateixos com en el context de l'obra de Fabre, en cap moment no és objecte de discussió, ni tampoc determina la «nova» funció de la pròpia teatralitat de Fabre. Com a molt, aquesta fingida successió de dades segons les quals s'uneixen aspectes (in) comparables de forma desarticulada i, sense dubte, ahistòrica, té a veure amb un intent d'activar la memòria del teatre, la consciència de la intertextualitat teatral. Aleshores no té massa importància el fet que aquest mecanisme d'autocitació i, al mateix temps, d'autopromoció, sigui entès amb reconeixement i assentiment i no amb un desaire, arronsant les espatlles.

4. El teatre de Fabre ja no és un *theatrum mundi*. No és un matgatzem d'esdeveniments, ja siguin simbòlic o metafòrics. Es «limita» a allò que pretén ser: un ésser corpori, un procés de sistemes de signes. Perquè qualsevol persona coneixedora dels sistemes de signes usuals, a través dels quals el teatre in-

tenta expressar-se, ha de passar abans per una preparació. Fabre obliga l'espectador a buidar la seva apreciada memòria per tal d'omplir-la d'aquelles percepcions que componen la línia d'interacció entre els elements d'observació conscients i inconscients. Desmunta allo que tothom coneix i les possibles connexions i combinacions. El teatre de Fabre esdevé la immediata i gairebé directa interpretació d'un propòsit: un procés dinàmic que, mitjançant l'ús de signes icònics i evidents, determina allò que li succeeix damunt l'escenari al doble personatge d'una obra d'intercanvi entre «l'èsser» corporal de l'actor i «l'existència» de l'estructura teatral.

5. Sovint la participació del públic s'origina a partir d'una fixació afectiva. Fabre no vol impedir-ho ni suprimir-ho, sinó que, al contrari, treballa per apropar aquesta inclinació a la participació als propòsits de la seva producció, per la qual cosa accentua, durant tota la *performance*, l'essència del procés.

Aquesta *performance* no vol ser un producte complet, acabat; no vol ser, nit rera nit, la reproducció d'un assaig apassionat copiat sempre més o menys de la mateixa manera. En canvi sí que és, donada l'autopotenciació de la seva intensitat, una progressió geomètrica d'actituds corporals (on almenys l'estímul mental no es mostra com un element autònom) que representa l'única dimensió que aconsegueix amb èxit servir de base per a l'absorció, la imaginació i l'assentiment del públic. Fabre extrau de tots els recursos teatrals (escenografia, il·luminació, decorats, vestuari) l'habilitat per a produir qualsevol mena de probabilitat, poder de referència o transferibilitat, dirigida envers l'experiència i els records de l'espectador. És realment rellevant la inspiració en el moment precís de l'execució, la sort accidental com un principi controlat. Aquesta sort promou i provoca una *performance* teatral que rebutja sistemàticament qualsevol linealitat temàtica. Es poden descobrir alguns fragments projectats que fan referència a una imprecisa xarxa distributiva de consistència temàtica, com per exemple, la dicotomia entre la simplicitat dels actors a primer terme i l'excés de diapositives al fons; el conte de fades d'Andersen de l'emperador i els seus vestits entès com un joc rotatiu antitètic i autocrític; els flash de *Penthesilea* que mantenen el seu significat musical mentre que, al mateix temps, s'oposen estructuralment als signes corporals. Tanmateix, la potència de la *performance* impedeix qualsevol mena de prioritat o preeminència quant a hegemonia temàtica, i suprimeix la distribució jeràrquica de pes entre els diferents elements teatrals. El tema no és allò que ha estat envasat al buit i que s'a-

maga dins la *performance* per a ser expressat en una interpretació consecutiva; el tema és la mateixa interpretació, no allò que és capaç de comunicar, sinó allò que intenta ser i que d'una manera continuada i sense sobrenfatitzacions és presentat gradualment a l'espectador. Aquest procés teatral aconsegueix abstenir-se de qualsevol propòsit referencial. El teatre-a-l'escenari conserva el valor de la imatge; el teatre dins l'habilitat receptiva de l'espectador reforça el valor del significat.

6. L'actuació dominant del gest es copsa en moments d'indiferència expressiva. Pegar i acaronar transmeten motivacions oposades; el patró global de moviment es demostra mitjançant oferiments fragmentats que en cap moment contenen o reflexen la justificació causal o la intencionalitat de la història. Un simple moviment es fa més llarg, un moviment múltiple es fa més curt; l'acceleració, la dansa-ritme i la mecanització, constitueixen les formes d'execució. Ni el gest ni el moviment no segueixen la lògica de l'acció, sinó que expressen relacions situacionals, generen ecos d'un moviment precedent, rèpliques al ritme musical, respostes a matissos de la il·luminació. La interacció dels sistemes de signes, així com la jerarquia de les relacions de dependència, justificada per la naturalesa del personatge o de la temàtica, desapareix a causa de l'evidència dels sistemes de signes. Noves relacions les substitueixen. Les escasses veus ja no segueixen unes normes de diàleg, sinó que es regeixen per una necessitat musical/rítmica que depen de les prescripcions situacionals del cor, del ressò esporàdic o del rubor passatger provocat per l'excitació. La paraula no provoca cap resposta. El signe teatral i el significat extrateatral ja no es busquen mútuament, han deixat d'estar l'un a prop de l'altre, a la vegada que es desenvolupa un paral·lisme entre esdeveniments, actes i posicions intrateatral. El signe imaginat no és un símbol; el que origina és la gènesi del teatre, no una veritat capaç d'il·luminar el món.

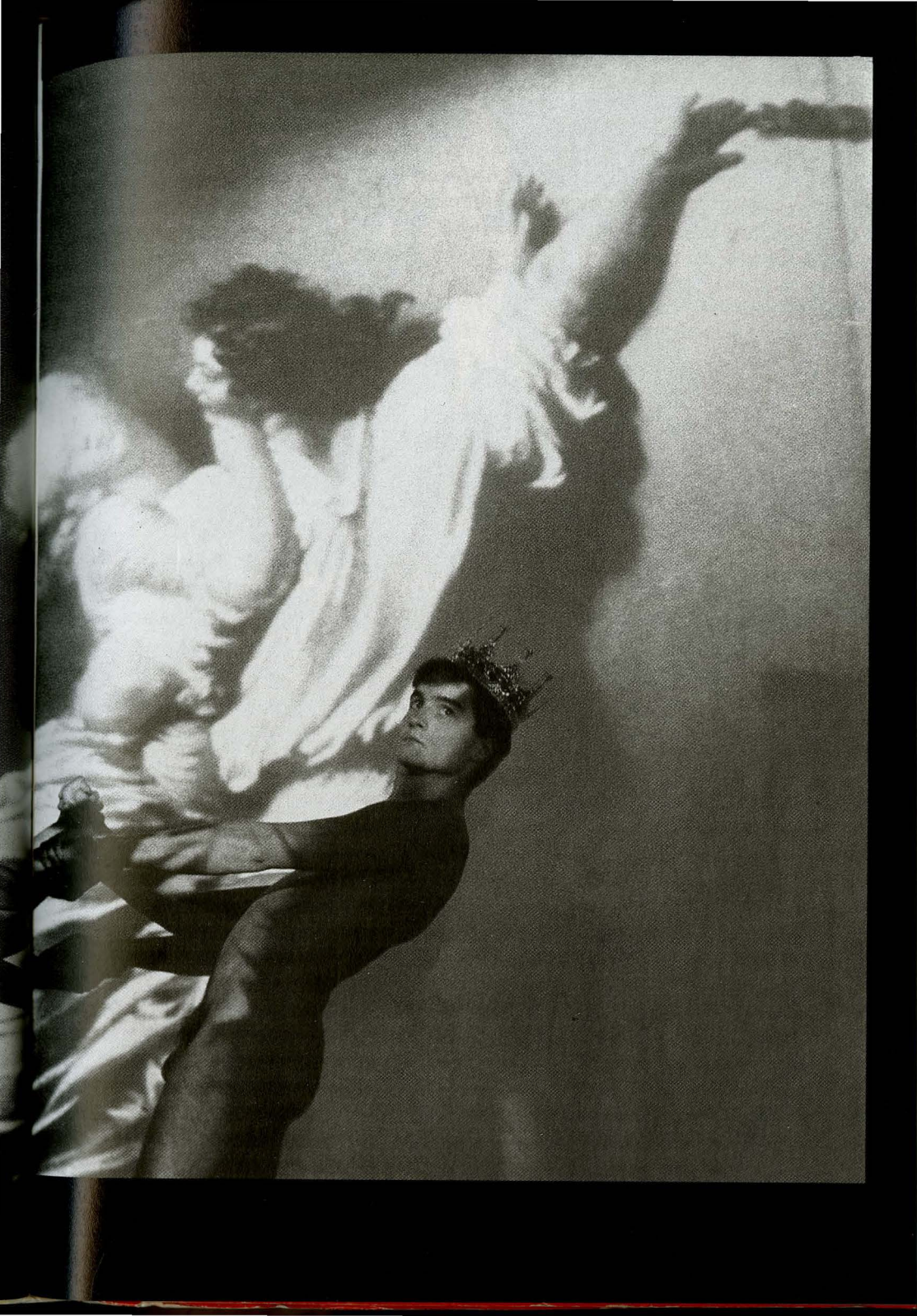
7. La sintaxi teatral, la interferència dels constituents, ja no ve determinada per la qualitat dels mòbils fixats pels personatges; el que defineix són les sèries òptiques i auditives de ritmes col·locades unes al costat de les altres, sincrònicament, sense cap mena de connexió. El ritme global el dona la relació continuada de contrastos entre els sistemes de signes. Això significa, pel que fa als actors, que la seva identificació no ve donada per la forma com s'expressen lingüísticament i gestualment, sinó que prové de la funció perceptible dels sistemes de signes interpretats per ells. D'executors actius passen a ser subjectes en un (con)text de la imaginació.



Jan Fabre, *El poder de la bogeria teatral*, 1984. (Foto Patrick T. Sellitto).



Jan Fabre, *El poder de la bogeria teatral*, 1984. (Foto Patrick T. Sellitto).





Jan Fabre, *El poder de la bogeria teatral*, 1984. (Foto Patrick T. Sellitto).

8. El material no literari que Fabre utilitza en el seu text es compon de descripcions, en forma de citacions de títols i encapçalaments de produccions teatrals famoses que, qualitativament, s'apropen als *readymades* o als anuncis publicitaris; des del punt de vista gramatical no tenen una identitat pròpia. Qualsevol organització sistemàtica del llenguatge trastorna i s'imposa al concepte de Fabre; el seu principi de composició pertany a un ordre diferent, no és sintàctic, sinó arquitectònic. El llenguatge és considerat com un simple material de construcció, que es pot fer servir sense necessitat d'obeir cap tipus de normes prèvies. Amb els actors passa el mateix; no han estat seleccionats per les seves qualitats preconicionades, sinó en funció del grau de manejabilitat que puguin oferir dins aquesta estructura sintàctica. Els actors no són ni més importants, ni més francs, ni més coherents que el material verbal. Els personatges atlètics i equilibrats no encaixen com a mediadors neutrals en el discurs de Fabre. El seu radicalisme estètic exigeix actors subversius; l'anarquia del seu material base forneix les condicions i les circumstàncies de la composició arquitectònica. Aquesta posada en escena no pot entendre's com un punt a favor dels actors, a partir del qual es desenvoluparia automàticament l'estructura de la *performance* en el moment de la reproducció, fidel o no, al text original.

9. El teatre de Fabre és «realitat» en el mateix grau en què ho és tot el teatre. Demostra les normes i regles que actuen sobre allò que és humà. El que s'esdevé a l'escenari és un al·licient per fer representacions dins de nosaltres i a través de nosaltres mateixos; nosaltres som la interpretació escènica del que ens succeeix i, quan hi participem, estem sotmesos a un nivell superior al dels actors reals compromesos a l'escenari a interpretar papers falsos i tasques teatrals. Així doncs, la *performance* és un esdeveniment doble: és «metateatre» en el sentit en què es pronuncia sobre el fenomen teatral, i «catateatre» perquè posa a la nostra disposició les seves intencions i els seus objectius coherents en forma de petites unitats compositives.

10. El teatre de Fabre treballa amb el significat, tant si es presenta en forma subversiva o no. S'adreça al nostre coneixement previ mitjançant documents de la història de l'art, estereotips. Aquest nivell semàntic, refinat per l'erudició, és exposat en el teló de forum gairebé de forma causal, i normalment en un tancar i obrir d'ulls. El «metaefecte» es presenta com un joc de manipulació de significats en forma d'(anti)estereotips culturals (per exemple, l'ària cantada amb una altra veu). Aquest és més aviat el nivell intel·lectual; Fabre permet

que l'espectador entès es consideri un expert en l'obra selectiva. Per tant, les transformacions estructurals s'ofereixen en forma de citacions (per exemple, els exercicis de la ballarina). El distanciament, la superioritat cultural, el signe d'aprovació són possibles i estan a la disposició de l'espectador que es considera un *connaisseur* i que és seduït pels principis d'estilització i integració. Per a què un signe determinat apareixi com el «metasigne» d'un altre ben diferent, s'ha de produir prèviament un acord entre ambdós, sempre amb una certa ironia.

En conseqüència, la «cata(anti)estrofa», utilitzarà els mateixos cossos, les mateixes posicions i els mateixos elements a fi de capgirar aquesta complaença intel·lectual, de trencar aquesta construcció global en cadascuna de les seves parts. Així doncs, a la «cataestrofa», a les restes anàrquiques d'allò que és normal i que s'espera, del que és banal, quotidià mediocre i comú i, a la vegada, teatralitzat perquè ha estat representat amb un objectiu o portat a l'escenari, exhibit, el que domina no és pas el refinament, sinó el deteriorament. Així com la «metaobra» és intel·lectualment extremada, la «catadeterioració» és radical (exemples: l'escena dels plats trencats, els segons comptats per fumar una cigarreta). Els «cataefectes» es componen de gests bàsics, que es reconeixen com a interpretació escènica, com a un comportament exhibit a l'escenari. La regressió, la repetició, la histèria, allò que és inacabat, insignificant i no narratiu, constitueix el centre estructural de tots aquests segments.

11. L'espectador s'adapta a aquest nivell bifocal. Abraça «l'objecte» d'aquests segments, «comprèn» què passa i simultàniament en fa una abstracció, eleva el procés de comprensió a un «supersigne» a una idea imposada damunt de tot. A la «catafase» es posen en joc elements prototípics físics; l'objectiu de la «metafase» és l'estil, el decorat, el concepte, la *Gestalt*. En oferir els dos nivells de coneixement simultàniament —i fins i tot consecutivament, ja que pel que fa a la percepció la «catademostració» precedeix a la «metaidea»—, Fabre radicalitza un mètode de fer teatre.

12. Hi manca la cohesió habitual. No existeix una història rodona; com a molt tenim un marc i una presumible direcció de desenvolupament a cada segment i a la cadena de segments en tant que unitat global; les seqüències quasi no s'enllacen unes amb les altres. El nombre d'executors sembla completament arbitrari. No hi ha jerarquia entre els actors. No hi ha coherència en la funció de l'espai. No hi ha una estructura

temporal, excepte l'estructura base de la duració de la *performance*, que exhaurixi l'energia dels actors; aquest temps no és fictici. Així doncs, hi manca el fil conductor. Si l'espectador és incapaç de seguir la *performance* amb paciència, perseverància i resistència, i malgrat tot s'hi queda fins al final, només en podrà retenir una barreja laberíntica d'exercicis gimnàstics inconnexes. És evident que els sentits hi tenen molt a veure. Els ulls i l'oïda treballen constantment. La coordinada sincronització entre l'acció de veure i d'escoltar, es trenca i canvia constantment en funció de la desarmonia dominant. S'arriba molt més lluny que amb els mètodes destructius (congelats ja en unes normes bastant conegudes) de l'antiestil postmodernista; l'equilibri se situa entre el rebuig de les relacions semàntiques i l'oferiment de noves i diverses formes de percepció. Perquè el caos pugui ser plausible i discernible cal una disciplina de ferro.

13. Així doncs, gairebé durant cinc hores, busquem un mètode, intentem donar un significat a allò que percebem, quan, precisament, tota l'energia de l'obra pretén impedir que passi això. El «metaefecte» desitja portar els coneixements adquirits fins aquell moment a uns camps d'enteniment cada vegada filtrats més finament; la «cataintenció» desenterra l'essència primària. A una «metatensió» vertical s'hi oposa l'atac per sorpresa horitzontal de la «catafreqüència» quantitativa. Penseu que és aquí on hi ha la clau: el setge permanent, el diluvi constant, el gairebé inacabable anar endavant, l'invariable patró subjacent en cada segment, modulats exclusivament per la dinàmica corporal de cadascun dels executors i, molt poc, per la intenció idiosincràtica del seu desig artístic. L'arbitrarietat, com a sistema preconcebut, queda gradualment diluïda i neutralitzada, ja que, influïda per la durada de la *performance* i pel cansament de les dues parts, cau sota el poder subjectiu d'expressió de cada un dels participants. La crisi física que es produeix en cada un d'aquests cossos evoca, «meta-isa» immediatament l'essència bàsica d'aquell cos en generar teatre. A partir d'una experiència negativa s'adquireix un coneixement positiu de les condicions del teatre. Potser no sigui aquesta una veritat rodona i definitiva, però mostra d'una manera convincent un discurs vàlid sobre la qualitat de la veritat quan la gent de teatre ha de decidir i seleccionar els elements a utilitzar. Teatre, bàsicament, equival a cos; allò que aquests cossos poden oferir és el que dona un sentit potencial al «metanivell». El sentit genera per si mateix un significat. En el teatre de Fabre objecte i intèrpret coincideixen. El mètode i el tema

de la representació es fonen en una mateixa cosa, esdevenen idèntics. Certament no és un teatre fàcil de preveure o d'imaginar.

CARLOS TINDEMANS
Universitat d'Anvers (Bèlgica)

RESUMEN

El teatro de Jan Fabre es un teatro creativo, un acontecimiento inacabado y abierto o, mejor dicho, un cúmulo de concurrencias. Fabre cree en un teatro que por y a través de sus propias posibilidades estructure la imaginación del espectador. Se abstiene de cualquier contenido ideológico, no orienta, no define, no se ata a nada. Al contrario, juega con el modo de visualizar los cambios que los individuos y la sociedad experimentan, al tiempo que intenta inquietar al espectador.

Los actores de Fabre no son actores preparados profesionalmente. Cuando actúan nunca interpretan un texto, sino que se convierten en registros de imágenes, que utilizan un código de gestos de fácil identificación.

La percepción visual domina por encima de la observación auditiva, aunque es preciso señalar que ésta última es más que un simple acompañamiento subestructural. Ambas percepciones substituyen los fundamentos lingüísticos del idioma teatral convencional. En el teatro de Fabre, el gesto, la respiración, la mirada y las otras posibilidades corporales actúan como condicionantes del contenido. El material no literario que Fabre utiliza en sus textos se compone de descripciones, en forma de citas, sobre títulos de producciones teatrales famosas, que se asemejan a la cualidad de los anuncios publicitarios y de los *ready-made* textuales.

De todos los recursos teatrales (escenografía, iluminación, decorados, vestuario) Fabre aprovecha la habilidad de producir cualquier tipo de probabilidad, poder de referencia o transferibilidad, dirigida a la experiencia y a los recuerdos del espectador. Rechaza sistemáticamente la linealidad temática, haciendo que el tema sea la propia interpretación, aquello que gradualmente y sin demasiado énfasis se presenta al espectador a lo largo de la representación.

RÉSUMÉ

Le théâtre de Jan Fabre est un théâtre créatif, un événement inachevé et ouvert ou, plutôt, une accumulation de coïncidences. Fabre croit à un théâtre que par et moyennant ses propres possibilités structure l'imagination du spectateur. Il s'abstient de toute sorte de contenu idéologique, ni oriente, ni définit, ni s'en tient à rien. Au contraire, il joue avec le moyen de visualiser les changements éprouvés par les individus et la

société, en même temps qu'il essaye d'inquiéter le spectateur.

Les acteurs de Fabre n'ont pas reçu une préparation professionnelle. Lorsqu'ils jouent, ils n'interprètent jamais un texte, mais ils deviennent registre d'images et utilisent un code de gestes facile à identifier.

La perception visuelle domine sur la perception auditive, mais il faut souligner que celle-ci est beaucoup plus qu'un simple accompagnement sous-structurel. Les deux perceptions remplacent les fondements linguistiques de la langue théâtrale conventionnelle... Dans le théâtre de Fabre, le geste, la respiration, le regard ainsi que le reste de possibilités corporelles, conditionnent le contenu. Le matériel non-littéraire utilisé par Fabre dans ses textes est composé de descriptions, en forme de citations, concernant les titres de renommées productions théâtrales, qui rassemblent la qualité des annonces publicitaires et des *ready-mades* textuels.

De toutes les ressources théâtrales (scénographie, illumination, décors, costumes) Fabre s'approprie de l'habileté pour produire toute sorte de probabilité, pouvoir de référence ou transférabilité, dirigée vers l'expérience et les souvenirs du spectateur. Il repousse systématiquement la linéarité thématique, faisant de l'interprétation, de ce que graduellement et sans trop d'emphase est présenté au spectateur au cours de la représentation, la thématique.

SUMMARY

Jan Fabre's theatre is constructive, an unfinished and open-ended event or, rather, an accumulation of concurrences. Fabre believes in a theatre that by and through its own possibilities structures the imagination of the spectator. He refrains from an ideological content, does not orient, does not define anything, does not tie himself down to anything. On the contrary, he plays with visualising the changes in individuals and society, those trying to stir the spectator.

Fabre's actors are not professionally trained. They do not act a text, but they are markers of images and use an easily recognizable code of gestures.

Visual perception dominates aural perception; however, aural perception is more than a merely substructural accompaniment. Both replace the linguistic foundation of the conventional idiom of theatre. In Fabre's theatre, gesture, breath, gaze and any other bodily possibilities act as conditions of content.

Fabre's nonliterary text material is composed of quotation-like descriptions of titles of famous theatre productions and it approaches the quality of advertisement slogans and textual ready-mades.

Fabre takes away from all theatrical means (staging, lighting, setting, costuming) their ability of producing any likelihood, power of reference or transferability towards the experience and the memories of the spectator. He refuses programmatically any thematic linearity, so that the acting, what is gradually and without any over-emphasizing presented to the spectator throughout the performance, becomes the theme.