

CARLOS TINDEMANS

LA LOCURA DE JAN FABRE.
UN INTENTO DE AUTOPSIA

1. Al comienzo y al final de *The Power of Theatrical Madness* (Venecia, 1984), el director Jan Fabre utiliza un fragmento de texto lírico tomado de *Penthesilea*, de Heinrich von Kleist, con música del compositor suizo Othmar Schoeck. Los versos nos dicen: «Klüsse, Bisse, das reimt sich.»⁽¹⁾ Kleist finge, por tanto, que un beso y un mordisco son intercambiables para el que ama con todo el corazón: el amante «kann schon das eine für das andere greifen».⁽²⁾

Besar y morder con amor, esta antítesis sigue, durante cuatro horas y media, una tierna andadura masoquista a lo largo de la *performance*. Fabre hace un uso constante de este tipo de contrastes. Su trabajo en el teatro es a un tiempo serio e irónico, tenso y tedioso, simple y pretencioso, violento y dulce. Y el público reacciona de modo similar. Esta *performance* besa y muerde tanto a los actores como a los espectadores.

La función comienza con unos cuantos actores vestidos de forma parecida delante de un enorme telón blanco. Vueltos de espaldas al público, adoptan poses reflexivas y comienzan a aplaudir, sin razón aparente alguna, ya que el telón sigue, de momento vacío. Entonces una chica intenta subirse al escenario de una forma obsesiva y desesperada desde donde es violentamente rechazada por un chico. De manera brusca e imperativa el chico le dice «1876», como si se tratara de un examen.

⁽¹⁾Los besos riman con los mordiscos.

⁽²⁾El amante puede fácilmente tomar unos por otros.

Cuando la chica encuentra por fin la respuesta (*Die Nibelungen*, Richard Wagner, Bayreuth), el joven la recibe con un gesto conciliador en el Walhalla, el teatro, la escena. Más tarde los actores van a repetir a gritos las fechas de estreno de montajes famosos y los nombres de sus directores. La primera vez lo hacen corriendo pero sin moverse del mismo sitio, hasta que acaban exhaustos. Al espectador no le resulta fácil seguir en el teatro. La segunda vez, horas después, los títulos y las fechas suenan aburridas e indolentes; por fin hemos llegado.

La imagen de una chica y un chico que pelean vuelve en diversos momentos de la *performance*. En un momento dado se arrodillan uno frente al otro; la chica canta el aria de amor de *Carmen*. Se abofetean uno a otro en la cara con violencia mientras que al fondo el resto de los actores hacen movimientos de ejercicios militares. En la escena final cuatro parejas se adelantan. Los hombres llevan cogidas a las mujeres, se arrodillan y las bajan con mucha suavidad. Se quedan mirando durante un instante de ternura los cuerpos que duermen, se levantan, lanzan una última mirada sobre el hombro izquierdo y lentamente vuelven al punto de partida. Al momento la acción cambia completamente. Tan pronto como los hombres han soltado a las princesas, éstas dan un salto y echan a correr, como si fuesen modelos frívolas, hasta el fondo del escenario, donde se acuestan para volverse a dormir. Entonces, los hombres que están de rodillas miran un instante al vacío, su heroísmo permanece ocioso. La acción se repite interminablemente, ellos acaban agotados, al tiempo que las mujeres parecen tener cada vez más energía. Aparentemente los hombres llevan en brazos a las mujeres, pero esto a ellas no les agrada. Esta escena bastante banal queda enmarcada por el telón de fondo, porque al tiempo que los actores corren de un lado para otro, en el fondo se proyecta una pintura clasicista: un Amor alado que deja detrás suyo a una Psyque dormida, a la vez que la mira por encima del hombro izquierdo. De manera que esta larga escena no sólo dice algo sobre la relación entre hombre y mujer, también tiene un significado simbólico. ¿De qué naturaleza ha de ser el beso para que el amor pueda despertar a un alma que duerme?. ¿Tiene sentido una relación así, puede generar arte?

El segundo hilo conductor de esta *performance* está tomado de dos cuentos de hadas muy conocidos: el príncipe convertido en rana y el emperador con su traje nuevo. Dos actores desnudos se ponen uno

al otro una corona en la cabeza. Estos jóvenes príncipes homo-eróticos son uno el reflejo del otro y bailan un tango con frialdad. A uno le dan ropas de verdad, al otro invisibles. El primero se pone entonces toda la ropa y ya no desempeña ningún papel de importancia, ha entrado en las filas de la gente corriente. El otro sigue desnudo, es apuñalado por un misterioso cantante de ópera y por fin acaba cayendo, como una Piedad, en brazos de una bailarina. Quizá no exista el traje del emperador, pero Fabre hace teatro con él. Yo lo interpreto como autoironía, como una forma de crítica afable sobre su propia locura teatral.

2. El texto de la *performance* de Fabre no contiene ninguna otra referencia a ninguna estructura temporal, ni intra ni extra dramáticamente, aparte de lo que —no de forma consciente, no revelado dentro de la sucesión encadenada de segmentos, sino cobrando existencia sólo a través de la conciencia que tiene el espectador de su propia atención constructiva— la propia función necesita como utilización del tiempo, haciendo que lo estructural y funcional, que a un tiempo es ficticio ya que es imaginado, quede inconcreto y, muy especialmente, sin estimular ni impedir en ningún caso la interdependencia de los segmentos.

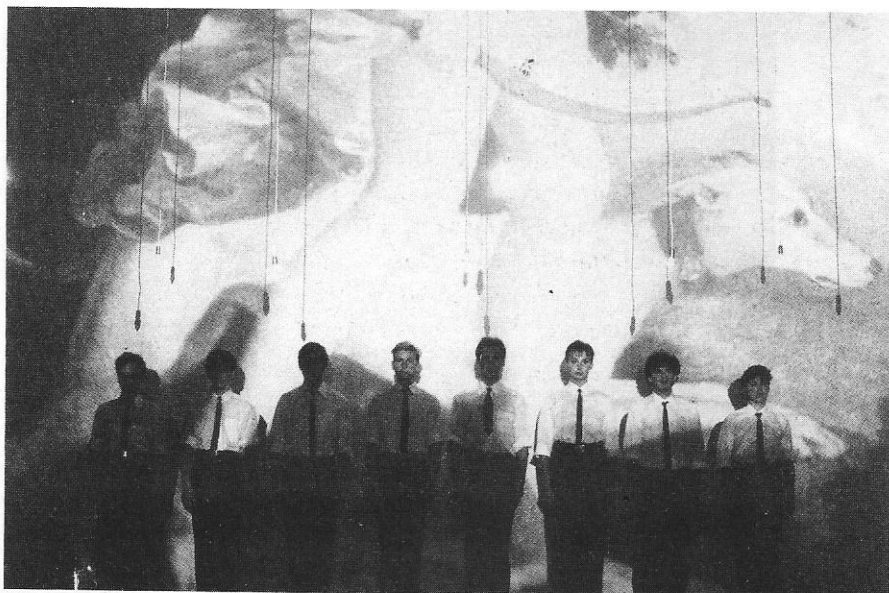
La cualidad intelectual queda limitada, cuando menos, en un sentido discursivo. Se le pide al espectador que recapitule de una manera posestructural; se trata de un teatro-en-proceso, un acontecimiento inacabado y de final abierto o, mejor, un suceso que está ocurriendo. Trata de posibilidades, no de resultados ni límites, Fabre cree en un teatro que estructure la imaginación por sí mismo y en sí mismo, que ayude a la gente a estructurar su forma de reflexionar sobre su «ser» en el tiempo. Se aparta de todo contenido ideológico, no orienta, no define nada, no se ata a nada. No hace un mito de su propia obra. Juega en serio con la visualización de los cambios de y en los individuos y la sociedad (los solitarios y el grupo), seduce, provoca, impone un punto de vista alterado, un centro de atención, un punto de interés, una intuición, elimina y hace imposible la inercia y la pasividad. En ningún momento le da prioridad a ningún equilibrio concreto que se pueda definir, si no es para estimular al público, para devolverlo a procesos perceptivos que le ayuden a ver la actualidad, la realidad, la idea y el cosmos desde una perspectiva modificada y en continuo estado de transformación. No se empeña en que el público vuelva a un código unificado sobre cómo ver una *performance*; lo que busca es vitalidad, conciencia de uno mismo,

ruptura del mito, desideologización. En esta situación, el espectador tiene derecho a responder de forma individual, a descubrir no tanto el significado global como la dinámica interna del movimiento, del color y del ritmo en relación con actividades minuciosamente indicadas. La coherencia, por tanto, no es un producto racional preconcebido; por el contrario, es la expresión de conjunciones que cobran vida no en la sensibilidad del artista, sino dentro del proceso de percepción de los que miran este ensamblaje con sus propios ojos, desde su propia perspectiva. Las crisis internas de los personajes no se presentan como jergolíficos que haya que traducir ni como iconos que haya que respetar.

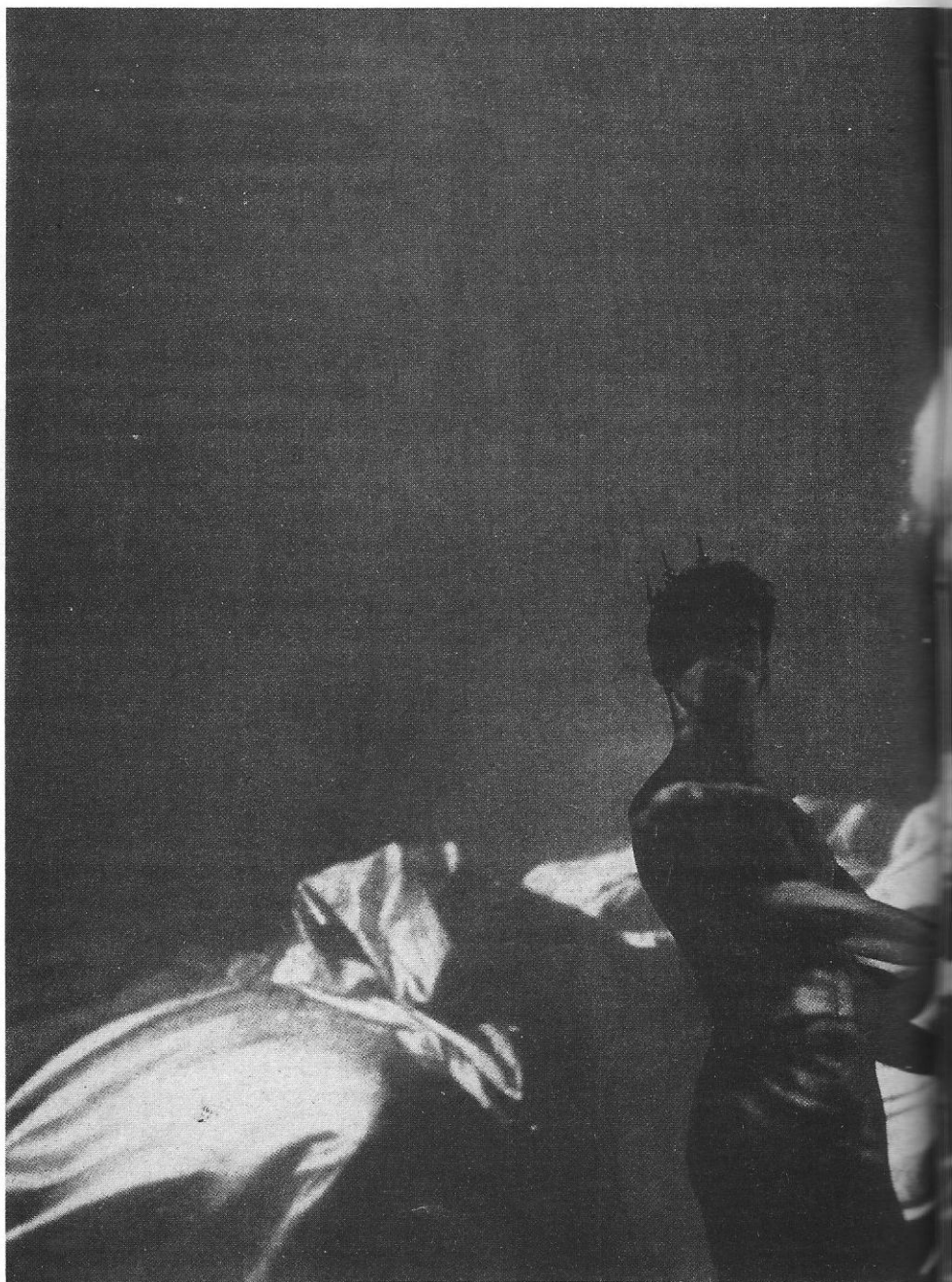
Los «actores» no cuentan con una preparación profesional; en realidad no «interpretan» un texto. Son elementos en una serie de cuadros, puntos de referencia dentro de una imagen. A veces se «interpretan» a ellos mismos, utilizando un código de gestos reconocibles; a veces «interpretan» figuras imaginarias. Otras veces introducen elementos sueltos de una rutina dentro de un contexto más amplio, que para el que los mira pueden tener «sentido» o no.

3. Jan Fabre no se diferencia de otros artistas en servirse del teatro como necesidad y como medio, a un nivel u otro, para convertir metas cognitivas en comunicación, en un juego de intercambio entre el inconsciente. Idea y cuerpo, movimiento y sonido forman una cadena dinámica y se unen a un espacio-con-significado (potencial) peculiar y subjetivo. En este espacio de acción, lo teatral, en su calidad de factor medial, puede percibirse como teatro; este espacio, sin embargo, no es necesariamente idéntico a la perspectiva del yo-director de Fabre. Tan pronto como Fabre pone a nuestra disposición sus imágenes de necesidad sobre el escenario, y también a causa de ello, el pretendido elemento de subjetividad se esfuma; entonces, el complejo objetivo de imitación se convierte en el eco estructurado del proyecto de pensamiento de Fabre. Su texto, entonces, se estructura desde dos puntos de vista: como imagen, idea o noción, es decir, como imaginación por una parte, y como expresión, ejecución y realización por otra. La combinación asimilada de ambos niveles garantiza la perceptibilidad de la intención y del resultado y, gracias a esto, el punto de partida de Fabre llega a cobrar sentido para el espectador.

4. Domina la percepción visual; sin embargo, la observación auditiva no es sólo un mero acompañamiento o una estructura secundaria.



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



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





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

Ambas sustituyen a los fundamentos lingüísticos del lenguaje convencional del teatro. El gesto, la respiración, la mirada, toda traza de extremo corporal actúan como condicionantes del contenido. No se mantienen en un nivel instrumental; pasan a ser, por sí mismos, portadores de signos de lo teatral. No es la organización dramática lo que se convierte en determinante, sino la pragmática escénica. Los fragmentos del texto que se refieren a la historia del teatro no van más allá de una incompleta, y por tanto arbitraria, enumeración de datos escénicos. La función que cumplen estos marcadores cronológicos y, por tanto, el significado que adquieren por ellos mismos y dentro del producto del propio Fabre, no llega en ningún momento a convertirse en argumento, en ningún momento llega a determinar la —nueva— función de la propia teatralidad de Fabre. Como máximo, esta fingida sucesión con la que aspectos (in)comparables se entrelazan de manera desarticulada y ciertamente ahistórica, supone un intento de activar la memoria del teatro, la conciencia de la intertextualidad teatral. Por lo tanto, realmente no tiene mucha importancia si debe entenderse este recurso de automención, y al mismo tiempo auto-promoción, con asentimiento y conformidad y no con disgusto y desentendiéndose de él.

5. El teatro de Fabre ha dejado de ser un *theatrum mundi*. No es un almacén de hechos, sean o no simbólicos o metafóricos. Se «limita» a aquello que perceptivamente da a entender: un ser corpóreo, un proceso de sistemas signícos. A cualquiera que esté familiarizado con los sistemas de signos convencionales por los que el teatro trata de expresarse, le hace falta una preparación previa. Fabre obliga al espectador a vaciar su tan apreciada memoria, para llenarla de aquellas percepciones que están en la línea divisoria entre la observación consciente y la inconsciente. Desmantela aquello que resulta familiar, junto con sus conexiones y combinaciones más inmediatas. El teatro de Fabre se convierte en la entrega inmediata y casi sin intermediario de una intención: un proceso dinámico que, operando con signos icónicos no disimulados, determina el aspecto de lo que sucede en escena, dentro de un doble juego de intercambio entre el «ser» corpóreo del actor y la «existencia» de una estructura teatral.

6. La participación de los espectadores suele comenzar a partir de una fijación efectiva. Fabre no quiere impedirla o eliminarla, pero se esfuerza porque esta inclinación por participar se acerque a la intención

de su *performance* y para ello acentúa durante toda la *performance* la esencia del proceso.

Esta *performance* no pretende ser un producto acabado, completo, resultado de celosos ensayos en algún otro sitio que se reproduce, noche tras noche, siempre copiándolo de manera aproximada; es, por el contrario, dada la energía con que potencia su propia intensidad, una progresión geométrica de actitudes corporales (el estímulo mental al menos no se muestra como elemento autónomo) y que representa la única dimensión que consigue funcionar como base para la absorción, la imaginación y el asentimiento del público. Fabre despoja todos los medios teatrales (puesta en escena, iluminación, escenografía, vestuarios) de su capacidad de producir ninguna probabilidad, ninguna capacidad de referencia, ninguna posibilidad de traducción para la experiencia y la memoria de los espectadores. Lo que verdaderamente toma relevancia es la inspiración del momento mismo de la ejecución, la posibilidad accidental como principio bajo control; estas posibilidades promueven y provocan una representación teatral que se niega a sí misma, por principio, toda linealidad temática. Alguien podría descubrir ciertos fragmentos ideados en referencia a alguna vaga red de distribución de consistencia temática (por ejemplo, la dicotomía entre la simplicidad de los actores en primer término y el exceso de diapositivas en el fondo; el antitético y autocrítico juego de hilar del cuento del traje del emperador; los fragmentos de *Penthesilea*, que conservan su propio significado musical al tiempo que entran en oposición estructural con el conjunto de signos corporales); sin embargo, la fuerza de la *performance* hace que ninguna hegemonía temática pueda alcanzar prioridad o preeminencia, elimina la distribución jerárquica entre los diversos componentes teatrales. El tema no es algo oculto, empaquetado al vacío dentro de la *performance*, que ha de ser interpretado a continuación; el tema es la interpretación misma, no la que ésta puede comunicar, sino lo que es capaz de intentar ser durante todo el tiempo, y lo que, autocontinuamente y sin excesivo énfasis, le va llegando gradualmente al espectador. Este proceso teatral consigue apartarse de cualquier intención referencial. El teatro-sobre-el-escenario conserva su valor como imagen; el teatro dentro de la capacidad receptiva del espectador refuerza su valor significativo.

7. El juego dominante de gestos alcanza momentos de indiferencia expresiva. Golpear y acariciar transmiten motivaciones opuestas; el

transcurso global del movimiento se demuestra en ofrendas fragmentadas que en ningún momento contienen ni reflejan la justificación causal ni la intencionalidad de la historia completa. El movimiento simple se hace más amplio, el movimiento múltiple se acorta; la aceleración, el ritmo de la danza y la mecanización constituyen los modos de ejecución. El movimiento y el gesto no siguen la lógica marcada de la acción; por el contrario, expresan relaciones de situación, generan ecos del movimiento anterior, réplicas al compás musical, y reaccionan ante matices de la iluminación. La interacción de los sistemas de signos y la jerarquía de las relaciones de dependencia, que se justifican en la esencia de los personajes o de la temática, son eliminadas por la misma autoevidencia, evitadas y suprimidas del sistema de signos. Nuevas relaciones ocupan su lugar. Las escasas voces no siguen ya ninguna regla de diálogo, sino que se rigen por la necesidad músico-rítmica que surge de las prescripciones impuestas a la situación por el grupo, por un eco esporádico o por un impulso transitorio de entusiasmo. La palabra no provoca ninguna respuesta. El signo teatral y el significado extra-teatral han dejado de buscarse entre sí, ya no se miran uno al otro; surge un paralelismo entre eventos, actos y posiciones intra-teatrales. El signo imaginado no es un símbolo; lo que se origina es la esencia del teatro, y no de ninguna verdad capaz de iluminar al mundo.

8. La sintaxis teatral, la intervención de los diversos componentes, no viene ya determinada por la cualidad de las motivaciones de los personajes; por el contrario, lo que la define es una sucesión de ritmos ópticos y auditivos dispuestos sincrónicamente uno al lado del otro, sin conexión alguna que los enlace. El ritmo global surge del juego continuo de contrastes entre los sistemas de signos. Para los actores esto significa que no están determinados por lo que ejecutan lingüística y gestualmente, sino que son identificables a través de la percepción de los sistemas de signos que ellos van mostrando. De ser ejecutores activos, pasan a ser sujetos dentro de un (con)texto de la imaginación.

9. El material no literario de los textos de Fabre se compone de títulos y cabeceras de montajes teatrales famosos, descritos a modo de citas, que, cualitativamente, se aproximan a frases prefabricadas o a eslóganes publicitarios; gramaticalmente no adquieren ninguna identidad apreciable. Cualquier organización sistemática del lenguaje molesta e interfiere en la concepción de Fabre; su principio de composición

pertenece a un orden diferente, no es sintáctico sino arquitectónico. El lenguaje se considera meramente un material de construcción, del que uno puede servirse sin seguir ninguna norma preestablecida. Lo mismo ocurre con los actores; no han sido seleccionados por sus cualidades previas, sino por el grado de maleabilidad que demuestran dentro de esta estructura sintética. Los actores no son, en ningún caso, ni más importantes, ni más evidentes, ni más coherentes que el material verbal. A Fabre no le sirven los bien equilibrados atletas de la interpretación como intermediarios neutrales de su discurso. Su radicalismo estético exige actores subversivos; la anarquía de su material básico produce las condiciones y las circunstancias de la composición arquitectónica. Una puesta en escena así no puede entenderse como una partitura para distintos actores de la que de forma automática, en el momento de su reproducción, fiel o no al texto original, pudiera surgir una estructura de *performance*.

10. El teatro de Fabre es «realidad» en el mismo grado en que todo teatro lo es. Muestra reglas y pautas sobre lo que significa ser humano. Lo que sucede sobre el escenario es un estímulo para una puesta en escena dentro de nosotros y por medio de nosotros mismos; nosotros mismos somos la acción escénica que nos sucede a nosotros y a la que estamos, por el hecho de participar, mucho más sometidos que los actores reales que están en el escenario, que se hallan implicados en el desempeño de papeles falsos y de cometidos teatrales. La *performance* es, por tanto, un acontecimiento de dos caras; es metateatro en cuanto que se pronuncia sobre el fenómeno teatral, y es catateatro en cuanto que esta intención y este objetivo coherente se pone a nuestra disposición sólo en pequeñas unidades de composición.

11. El teatro de Fabre trabaja con el significado, lo presente o no de forma subversiva. Se dirige a todo nuestro conocimiento previo con documentos de historia del arte, con estereotipos. Este nivel semántico se mantiene a un nivel culto, ya que esta erudición se presenta sobre el telón de fondo de manera casi casual y normalmente con un guiño malicioso. El «metaefecto» se presenta a sí mismo como un juego de significados alegremente manipulados bajo la forma de (anti)estereotipos culturales (por ejemplo, el aria con voz distorsionada). Esto es más que nada el nivel intelectual; al espectador que lo reconoce, Fabre le da la oportunidad de considerarse un experto en el juego selectivo.

Luego se ofrecen transformaciones estructurales con apariencia de citas (por ejemplo, el ensayo de la bailarina). El distanciamiento, la superioridad cultural, el gesto de aprobación son posibles, están al alcance del espectador que se considera un «connaisseur». Los principios de estilización y de integración seducen a este espectador; un signo aparece como metasigno de otro distinto, al que emplea con conformidad y, siempre, con ironía.

La «catá(anti)estrofa», por tanto, utiliza los mismos cuerpos, posiciones y elementos para darle la vuelta a esta complacencia intelectual, para romper esta construcción global en cada uno de sus elementos. Así pues, en la «cataestrofa», en los restos anárquicos de lo que es normal y se espera, de lo que es banal, cotidiano, mediocre y común a la vez, teatralizado porque ha estado representado con un objetivo o llevado al escenario, exhibido, lo que domina no es el refinamiento, sino el deterioro. De la misma forma en que la «metaobra» es intelectualmente extrema, el «catadeterioro» es igualmente radical (por ejemplo, la escena de los platos rotos, el breve descanso para echar un pitillo). Los «cata-efectos» se componen de gestos básicos, que siguen siendo reconocibles como actuación escénica, como comportamiento escénico intencionado. La regresión, la repetición, la histeria, lo inacabado, la inutilidad, la falta de narrativa funcionan como centro estructural de todos estos segmentos.

12. El espectador se adapta a este nivel bifocal. Asume el «objeto» de estos segmentos, «entiende» lo que está pasando, y simultáneamente se distancia de ello, eleva el proceso de comprensión a la categoría de supersigno, a una idea superpuesta de la totalidad. En la «catafase» están implicados elementos físicos prototípicos; en la «metafase» lo que se busca es el estilo, el decorado, el concepto, la *Gestalt*. Al ofrecer ambos niveles de sentido simultáneamente —y sin embargo de forma consecutiva, ya que la «catademostración» precede a la «metaidea» en la percepción— Fabre radicaliza un método de hacer teatro.

13. Falta la cohesión habitual. No existe una historia terminada, como mucho un marco y una presumible dirección del desarrollo, dentro de cada segmento y dentro de la cadena de segmentos como unidad global; las secuencias apenas están enlazadas. El número de ejecutantes parece completamente arbitrario. No existe una jerarquía entre los actores. No hay coherencia en la función espacial. No hay estructura temporal, a excepción de la unidad básica de duración de la *performance*

que agota la energía de los ejecutantes, y este tiempo funciona en un sentido no ficticio. Así que falta el hilo conductor. Si el espectador no sigue el proceso con paciencia, perseverancia y resistencia, al final, si es que aguanta hasta entonces, sólo retendrá una amalgama laberíntica de ejercicios gimnásticos inconexos. Naturalmente los sentidos van a estar muy ocupados. El ojo y el oído están trabajando constantemente. El trabajo coordinado de escuchar y mirar al mismo tiempo se rompe continuamente y cambia en busca de la disonancia. En definitiva, esto consigue más resultados que los métodos destruccinistas (ya fosilizados en normas demasiado sabidas) del antiestilo posmodernista; se mantiene un equilibrio entre rechazar relaciones semánticas y ofrecer diversas y renovadas formas de percepción. Para hacer que el caos sea plausible y perceptible, se necesita una disciplina férrea.

14. Así, pues, durante casi cinco horas, buscamos un método, intentamos darle sentido a aquello que percibimos, cuando, precisamente, toda la energía de la obra pretende impedirlo. El «metaefecto» desea llevar los conocimientos adquiridos hasta aquel momento a unos campos de entendimiento filtrados cada vez más finamente; la «cataintención» desentierra la esencia primaria. A una «metatensión» vertical se opone el ataque horizontal por sorpresa de la «catafrecuencia» cuantitativa. Pienso que es aquí donde está la clave: el asedio permanente, el diluvio constante, el casi inacabable ir hacia adelante, el invariable patrón subyacente en cada segmento, modulados exclusivamente por la dinámica corporal de cada uno de los ejecutores y, muy poco, por la intención idiosincrática de su deseo artístico. La arbitrariedad, como sistema preconcebido, queda gradualmente diluida y neutralizada, ya que, influida por la duración de la *performance* y por el cansancio de las dos partes, cae bajo el poder subjetivo de expresión de cada uno de los participantes. La crisis física que se produce en cada uno de estos cuerpos evoca, «meta-iza» inmediatamente la esencia básica de aquel cuerpo al generar teatro. A partir de una experiencia negativa se adquiere un conocimiento positivo de las condiciones del teatro. Quizá no sea ésta una verdad redonda y definitiva, pero muestra, de una manera convincente, un discurso válido sobre la cualidad de la verdad cuando la gente de teatro ha de decidir y seleccionar los elementos a utilizar. Teatro, básicamente, equivale a cuerpo; lo que estos cuerpos pueden ofrecer es lo que da un sentido potencial al «metanivel». El sentido genera por sí mismo un significado. El método

y el tema de la representación se funden en una misma cosa, se convierten en idénticos. Ciertamente no es un teatro fácil de prever o de imaginar.