

# Una performance sobre la locura basada e interrelacionada con obra plástica *outsider*

A performance about madness based on and interrelated with *outsider* plastic work

**Saida Santana Mahmut**  
Universidad de Nebrija  
ssantana@nebrija.es

Recibido: 09/11/2023  
Revisado: 17/12/2023  
Aceptado: 20/12/2023  
Publicado: 01/01/2024

Sugerencias para citar este artículo:

Santana Mahmut, Saida (2024). «Una performance sobre la locura basada e interrelacionada con obra plástica *outsider*», *Tercio Creciente*, 25, (pp. 125-145), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.25.8397>

## Resumen

Este trabajo revisa una experiencia de creación de una performance multimedia sobre la locura, *dentro*, a partir de 60 obras de 12 artistas *outsiders* sin formación artística y con grado de alteración mental (Nuevo arte outsider, 2014) como cierre de la exhibición *Nuevo arte outsider cubano* del Centro Cultural Español de Miami. El objetivo del artículo es mostrar el proceso de creación performático en convivencia con la obra plástica. La metodología seguirá el sistema de signos teatrales de Kowzan (1997). El resultado del estudio revela una mayor cercanía con la audiencia, mayor expresión y veracidad de la *performer* en la conjugación de disciplinas artísticas: artes escénicas y artes plásticas.

**Palabras clave:** performance, locura, escena expandida, arte *outsider*.

## Abstract

This work reviews an experience of creating a multimedia performance about madness, *dentro*, from 60 works by 12 outsider artists without artistic training and with mental alteration (New Outsider Art, 2014) at the closing of *New Outsider Art* exhibition in the Centro Cultural Español de Miami. The objective of the article is to show the process of performative creation in coexistence with the plastic work. The methodology will follow Kowzan's system of theatrical signs (1997). The result of the study reveals a greater closeness on the audience, greater expression and veracity of the performer in combining performing arts and plastic arts.

**Keywords:** performance, madness, outsider art, expanded scene

## 1. Objetivos y Metodología

El objetivo principal de este artículo es explicar el proceso de creación de la performance *dentro*, cuya temática es la locura, en relación y convivencia con la obra plástica de artistas eminentemente esquizofrénicos. Para ello se contextualiza el arte *outsider* y la performance *dentro*. De acuerdo con Melgar, López y Doria (2003) este estudio pretende visibilizar el arte realizado por personas con problemas mentales, y no caer en la “idea romántica de que la locura favorece la creación” ni tampoco en el supuesto de que los “trastornos mentales la imposibilitan” (p. 3).

## 2. Metodología

En el siguiente trabajo se explica el proceso de creación de la performance cuya temática es la locura, *dentro*, en relación y convivencia con la obra plástica de artistas eminentemente esquizofrénicos. Para ello se analiza el espectáculo según los 13 signos teatrales de Kowzan (1997) quien delimitó los principales sistemas, conjunto de signos, relacionados entre sí que se utilizan en una representación teatral que permitieran un análisis científico. Los 13 signos que él considera los agrupamos a su vez en sus tres ejes fundamentales:

- **El actor.** En este apartado analizaremos el texto hablado (la palabra y el tono), la expresión corporal (la mímica, el gesto y el movimiento) y la apariencia externa del actor (el maquillaje, el peinado y el vestuario). Es en este apartado interviene la obra plástica como elemento indisoluble de la creación y la interpretación.

- **La configuración externa del escenario** en la que se analizan los accesorios, el decorado, y la iluminación. Es en este apartado interviene la obra plástica como elemento integrante del escenario.

- **El sonido no hablado** que corresponde a la música y los efectos sonoros que potencian o redundan el significado de la obra plástica.

## 3. Introducción

Si el arte en sí puede sacarnos del marco establecido y mostrarnos uno más amplio, el arte *outsider* o arte marginal puede ser considerado como inclasificable al no seguir las normas academicistas y salirse de lo normativo.

El arte *outsider* es un arte desnudo, puro, desprovisto de todo ornamento embellecedor, sin referencias, sin tabúes, sin pretensiones... no buscan imitar, no existen influencias, no se adhieren a ninguna moda o estilo... Es un acto creativo desde la esencia del ser humano (Muro, 2017: p.1).

“El arte *outsider* no siempre sale en las noticias. La censura, el silencio y el perenne ostracismo se unen a la autocensura que por sí solos se imponen los artistas outsiders” (Martín, 2013: p.6).

Con el objetivo de dar voz a la locura surge *dentro*, una performance multimedia dirigida e interpretada por la artista Saida Santana Mahmut, creada como cierre de la exposición *Nuevo arte outsider cubano* de la Fundación NAEMÍ en el Centro Cultural Español de Miami el 30 de abril de 2014 y en la galería Borders de la misma ciudad el 10 de enero de 2015. La exposición fue curada por Daniel Klein, socio activo de la Galería Christian Berst de París especializada en Art Brut y contó con 60 obras de los siguientes artistas: Adrián Horta, Boris Santamaría, Carlos Javier García Huergo, Damián Valdés Dile, Isaac Crespo, Leonel Fernández Ocampo, Luis Manuel Otero Alcántara, Misleydis Castillo, Roberto Ofarril Multran, Pedro Pablo Caballao Perdomo, Andrián Ramón Pérez Strazhevich y Martha Iris Pérez Santana.

Este artículo muestra el proceso de creación de dicha performance a raíz del estudio y la interrelación con la obra plástica. Las obras de estudio formarán parte de la performance, estando expuestas en el momento del directo y siendo parte activa de este. Para este trabajo, Santana investigó durante 4 meses acogida por el Centro con una estancia de investigación. Este espectáculo se continúa representando en la actualidad, pero la representación primigenia analizada y la de un año después en la galería de arte Borders son las únicas vinculadas en directo a la obra plástica lo que hace especialmente relevante relatar el proceso.

## 4. Estado de la cuestión

### 4.1. Arte y locura

Arte y locura son términos que conviven desde hace tiempo. En el siglo XVIII esta combinación tenía tintes de admiración pues el delirio era percibido como algo necesario en el proceso creativo. La relación entre verdadera enfermedad mental y arte aparecerá más tarde, en el siglo XIX. Benjamín Rush es el primer autor que se refiere a las obras de enfermos como piezas artísticas. Fue precisamente él quien fundó la primera colección de arte psiquiátrico del mundo. Estos trabajos eran de residentes del hospital de Filadelfia. En su estudio cataloga las obras según la enfermedad psíquica del autor. Más adelante, en el siglo XX, Marcel Rejá publica *El arte en los locos; dibujos, prosa, poesía* (1907) dando voz a este arte y planteando abiertamente la discusión sobre un posible origen de la creatividad (Cagigas, 2014, p.33).

En *Expresión plástica de los enfermos mentales*, Prinzhorn (1922) muestra parte del trabajo de su colección de 5.000 obras realizadas por 450 artistas sin formación artística, concretamente 187. Para él la enfermedad mental es la que mejor produce imágenes espontáneas (Cagigas, 2014, p.35).

Melgar, López y Doria (2003) daban cuenta en su libro *Arte y Locura* de la cantidad de “dibujos, pinturas, frescos y graffiti extraños, espontáneos collages, estrambóticos y absurdos objetos realizados por los enfermos psicóticos” que se encuentran en manicomios o salas de hospitales psiquiátricos”. Para ellos, “el enfermo grave de la mente posee como un afán, una necesidad de realizar una actividad imaginativa y fantástica, de crear dentro de su mundo patético, de plasmar formas, de efectuar una actividad parecida al artista”

(p. 17). No casualmente artistas e investigadores como Max Ernst se vieron conmovidos por este tipo de imágenes. En su caso, Ernst desde que las descubriera en un hospital psiquiátrico en sus estudios de psicología y filosofía en la universidad de Bonn, se preocupó por saber cómo las imágenes de la locura podían estar incluidas en los ensueños del artista (Melgar, López y Doria, 2003).

Desde Prinzhorn hasta nuestros días existe cantidad de literatura científica que recoge desde el automatismo, hasta el surrealismo, o al padre del art brut, Jean Dubuffet al que se unen nombres como Breton, Tàpies o Ratton, quienes destacaron en este arte realizado por autores espontáneos, su “valor creador y renovador de lo salvaje, el viejo espíritu de un arte realizado como una fiesta placentera en la que todo el mundo participa y que sirve al espíritu de todos (Melgar, López y Doria, 2003, p. 54).

En la actualidad existe la fundación NAEMÍ (Nacional Art Exhibition by the Mentally Ill), organización sin ánimo de lucro, con sede en Miami, fundada en 1989 por su director ejecutivo Juan Martín, cuyo propósito es precisamente “descubrir, estudiar, promover, exhibir y conservar el arte de las personas en recuperación de enfermedades mentales” y dar visibilidad pública a estos artistas que son marginados por la sociedad. “Muchos de ellos son desempleados y carecen de una fuente de ingresos real. El darles a estos artistas una oportunidad de beneficiarse de su trabajo, les ayuda a mantenerse y a mantener también su autoestima”, explica Juan Martín (Martínez Sotomayor, 2019). NAEMÍ, que acoge más de 1.200 obras, ha logrado que la obra de estos artistas se haya visto en todo el mundo.

## 4.2. ¿Por qué performance?

El término performance y su propia historia tienen un largo recorrido. Si para las teóricas Roselee Goldberg y Claire Bishop, la performance, se sustentaba en los tres elementos: cuerpo, presencia y efímero (Goldberg, 1979, p.1), esta se transformó a partir de los años 50 y su aterrizaje en Norteamérica con la llegada de la radio, la televisión, la cámara o el teléfono, entre otros. En los 60 y 70 se amplía el concepto de performance y su práctica y surgen teorías como la de “los actos de habla o speech act”, que amplían la forma de enunciar, crear y ejecutar los acontecimientos (Restrepo, 2019, p. 5). Desde entonces el concepto de performance varía según la mirada de la disciplina que la lleve a cabo o según su actante o investigador.

Sería inabarcable en este artículo pretender compilar lo que ya hicieran otros autores en obras extensas omniabarcables, tales como *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*, en la que Cruz (2021) recoge desde las primeras experiencias en las vanguardias hasta las formulaciones más contemporáneas. Tampoco pretende este trabajo abordar lo que hacen otras revisiones historiográficas que ofrecen una mirada temática en las reparaciones de la performance en algunas de las escenas del arte contemporáneo, tales como *Performance y arte contemporáneo* de Albarrán (2019). Pero sí es intención de este artículo definir los parámetros que convierten nuestro objeto de estudio en performance.

*dentro* es performance y no representación, puesto que este primer término recoge un significado mucho más amplio. La palabra “performance”, neologismo usado para designar a diversos fenómenos dentro y fuera del terreno de las artes o como movimiento artístico (Toriz, 1997), es entendida como un espectáculo híbrido de artes escénicas, plásticas, audiovisuales y literatura que tiene la estructura de obra dramática (Taylor, 2011). En nuestro caso el propio espectáculo se produce simultáneamente a la exhibición de la obra plástica y en interrelación y diálogo con ella.

Si nos atenemos al término al que se refiere el “arte del performance” surgido en 1916 como una forma de manifestación artística en sí misma, y recordando las primeras performances de corte dadaísta en las que mezclaban poesía, Arte Plástico, música y acciones repetitivas que formaban un concepto; *dentro* encaja perfectamente. Si recurrimos al teórico de la performance estadounidense, Richard Schechner (2011: 33-34), se trata de “cualquier comportamiento que es doblemente comportado” o lo que es lo mismo, “que nunca sucede por primera vez, sino por segunda vez y más hasta el infinito”. Así sucede en *dentro*.

Si bien difieren los estudiosos en la definición, en lo que coinciden casi todos es en la necesidad de que exista un público. La performance se representa ante una audiencia (Golluscio, 2019: 15) y en el caso de *dentro* su objetivo fundamental es relacionarse con ella, de ahí que el público no esté sentado, sino en movimiento junto a la *performer* y alrededor de la sala. *dentro* es acción y es intervención, en consecuencia, algo más que una representación. Al estilo de Jodorowsky se saca al teatro del teatro y se coloca en este caso en el espacio donde habita la obra. Si para Marina Abramovic (2013) el performance, a diferencia del teatro en el que se repite, es real; esta era la pretensión de *dentro*, que fuera tan real y tangible como la obra misma del artista *outsider*.

Con *dentro* se pretende crear lo que Antonio Prieto Stambaugh definió como una esponja mutante que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo (Prieto, 2011).

De acuerdo con Albarrán (2019), quien desaconseja cualquier definición de performance, está en todo caso destaca por su capacidad de escandalizar y atravesar disciplinas, entre otros, capacidades inherentes en *dentro*.

A pesar de considerar *dentro* como performance por todo lo visto hasta ahora, se le añade el concepto de “teatralidad”, entendida como la relación de diversas y simultáneas formas de representación. “El término de ‘teatralidad’ se deriva como un concepto que implica siempre una deslimitación y por esto no permite una definición. Más bien se determina a través de la descripción de los campos donde se aplica” (De Toro, 2004:19).

## 5. Proceso creativo

El proceso creativo en cualquier disciplina puede surgir de diversas formas. En el caso de *dentro* surge por encargo del Centro Cultural Español de Miami a la artista para clausurar la exposición *Nuevo arte outsider cubano*. Para abordar su creación Santana hace una estancia de investigación en el Centro durante cuatro meses. En ese periodo Santana

estudia la obra plástica y diseña su idea performática. La elección de las obras que tendrían cabida más directamente en el espectáculo vendrá marcada por la distribución que tienen en la sala y los movimientos y desplazamientos hacia o desde ellas. El paso siguiente consistió en encontrar o escribir un texto que pudiera amoldarse a lo sentido con lo visto.

Al observar detenidamente la obra *outsider* inmediatamente Santana pensó en Leopoldo María Panero, poeta maldito diagnosticado con esquizofrenia desde su juventud que vivía desde hacía años en la ciudad natal de Santana, Las Palmas de Gran Canaria, en la unidad psiquiátrica del Hospital Rey Juan Carlos I. En el momento del encargo la artista conocía su obra, así como al poeta y el material audiovisual que había sobre él: el documental de Jaime Chávarri, *El desencanto* (1976); el documental de Ricardo Franco, *Después de tantos años* (1994), el trabajo de ficción de Sara Mazkarian, *Hide and Jekil* (2000), coescrito con Panero y el cortometraje documental *Locos* (1997), de Yolanda Mazkarian. Si según Prinzhorn (1922) el esquizofrénico está apartado de la humanidad y no quiere ni puede tener contacto con ella porque de algún modo eso significaría que se cura, Panero trasciende ese pensamiento considerando que los locos son los otros. “Ni estoy loco ni creo en la psiquiatría (...) La locura no existe. Es una intensidad de conciencia, algo explicable, y no es la vieja creencia de los endemoniados (...)”. (*Locos*, 1997). Cabe señalar que Panero muere en medio del proceso de creación de *dentro*, lo que supuso que el espectáculo constituyera a su vez un homenaje póstumo.

Santana se acerca al texto y a la obra plástica con la frescura de la primera vez que propone Stanislavski (1988: 3). Juan Martín (2013: 7), director de NAEMÍ, considera que “el artista *outsider* ha de poseer un sutil desprecio por el arte estandarizado si quiere de veras ser fiel a su destino”. Esas palabras corroboraban aún más la elección de textos y poemas de un poeta que viviera en los márgenes de la sociedad. Además, aunque la artista lo desconocía, Panero conocía la obra *outsider* de Naemí y había escrito basándose en ellos, *Versos esquizofrénicos*. Unos versos que luego formaron parte del libro *Outsider, un arte interno* (Panero, 2007).

## 5.1. Estructura del espectáculo<sup>1</sup>

### 5.1.1. Introducción

El espectáculo comienza con el público en la sala de exposiciones viendo la exhibición. Se apaga la luz del lugar y se encienden las propias de la performance, situadas en los espacios donde suceden las escenas para focalizar la atención y marcar el recorrido. Del espacio de la sala, 451,58 metros cuadrados, se usarán unos 150. Además, gracias a la cristalera que rodea la sala, puede verse desde el exterior.

---

1 Al ser inviable reflejar en estas páginas todos los textos utilizados, se comentarán solo palabras o frases muy significativas. Con la obra plástica sucede lo mismo, se mencionará aquella más relevante en la interacción.



El espectáculo comienza con una música de cuento, de acuerdo a Kowzan (1997) será el único momento en el que haya sonido no hablado. Aparece la *performer* vestida con un mono negro neutro, desprovista de cualquier elemento que la identifique con un personaje. La configuración externa del escenario (Kowzan, 1997) es la sala en sí, sus cuadros, esculturas y los focos. Los únicos elementos ajenos serán una caja, el vestuario de distintos personajes, una silla y un sillón, que se encuentran en el centro de la sala, y una cámara que se usará en una videoinstalación. La caja es una extensión de la obra, cedida por NAEMÍ, es uno de los contenedores en los que viajó la obra desde Cuba a Estados Unidos. Además, encierra otro simbolismo, sobreimpresa contiene en mayúscula la palabra “frágil” que anticipa la vulnerabilidad y fragilidad de la locura.

La actuación de la actriz (Kowzan, 1997) consiste en levantar la tapa de la caja de cuyo interior sale una luz. Saca dos zapatos de color verde que dotarán a la artista de la posibilidad de encarnar distintos personajes una vez se los ponga. Simbólicamente a partir de ese instante dará comienzo la ficción. La caja evoca una caja de Pandora que, una vez abierta, desata la aparición de distintos personajes y sus sombras. Comienza el espectáculo. Santana se dirige a la silla y el sillón. Allí tendrá lugar la interpretación del primer texto.

### 5.1.2. Escena 1

El texto hablado es uno de los parámetros estudiados en el apartado del actor, siguiendo a Kowzan (1997). Para la primera escena Santana realiza una adaptación del relato corto de Panero, *Unas palabras para Peter Pan*. A pesar de su brevedad encierra un debate entre varios personajes. Se identifican claramente tres voces que la *performer* juega. Wendy Darling dividida en dos: la que cree en Peter Pan y la que no y el señor Darling. La interpretación actoral del texto, expresión corporal para Kowzan (1997) será la de una persona que se debate entre la existencia de Peter Pan y no, siendo Peter Pan, Dios. Y una voz, la del señor Darling que es la voz neutra del psiquiatra que contempla el debate interno de Wendy Darling.



Fig.1. Mikelle Moore (2014). Inicio de *dentro*.

La rima de los poemas se rompe al ser interpretados. Serán monologuizados y cada uno corresponderá a un personaje diferente. Por la disposición de las sillas en el centro de la sala, la mirada del público según esté colocado siempre va a encontrarse con algún cuadro o escultura.

### 5.1.3. Escena 2

Para la siguiente escena el texto hablado (Kowzan, 1997) elegido es el poema *Ritual de un neurótico obsesivo* (Panero 2012: 498). La actriz acude a una de las estanterías donde hay dos esculturas de Luis Manuel Otero que adquieren un gran protagonismo. Entre varias estanterías hay colocados una camisa, un sombrero, una corbata, un chaleco y unas gafas que Santana se pone a medida que interpreta el texto. Abandona la neutralidad y usa el acto cotidiano de vestirse para mostrar los actos neuróticos y repetitivos del día a día.

Tras Santana se aprecian las esculturas de Luis Manuel Otero, un artista autodidacta sin formación en Artes plásticas. Santana ha elegido ese enclave desde donde se ven los trabajos de Otero, dado que estos responden también a lo cotidiano. A eso remiten los materiales que el artista rescata de casas derrumbadas, de fogatas o de la calle. Estas esculturas son un elefante y una mujer de cabello rubio, hechas con trozos de madera y trapos de colores.

Luis pervierte los símbolos del poder establecido y de la cultura de masas. La observación del buen gusto no es lo que le interesa a Luis. Por el contrario, su propia fuerza, sus alucinaciones y su visión pop de la realidad son más que suficientes para alcanzar la verdad. Su mirar demuestra un particular modo de ser, al que no le basta con lo cotidiano (...). (Martín, 2014: 51).

Luis Manuel Otero “consigue las formas que busca con restos de madera y otros materiales que amarra con trozos de trapos de colores”. Sus esculturas suelen tener formas de animales como elefantes o caballos, pero también usa símbolos emblemáticos de la cultura contemporánea como Mickey Mouse o la Estatua de la Libertad. Mezcla así “dos tendencias que parecían irreconciliables: la utilización de materiales pobres de desecho, del Arte Povera, y la representación de imágenes sacadas de la cultura de la sociedad de consumo” (Martín, 2014: 52).





Fig.2. Mikelle Moore (2014). Escultura de Luis Otero de fondo.

### 5.1.4. Escena 3

Una vez Santana está vestida se dirige a otro lado de la sala. La configuración externa del escenario (Kowzan, 1997) se transforma para esta escena. Sobre el suelo está marcado con tiza un semicírculo donde Santana se sienta de rodillas. Frente a ella hay un trípode con una cámara que va conectada a un proyector. Su monólogo siguiente se verá en vivo a tamaño real y un primer plano de rostro en la pared con un tamaño de 20 x 20 m2. Bajo la proyección cuadros de Isaac Crespo que, con gran precisión técnica, reflejan situaciones donde lo absurdo e irracional se mezcla con personajes de la vida real. Sus figuras masculinas suelen tener aspecto diabólico e inquietante. También suma animales e insectos en sus paisajes lunares. Con una madre pintora y profesora de arte existen en su obra numerosas referencias a la historia del arte y la literatura, así como introduce iconografía de elementos surrealistas, y recrea escenas corales satírica (Artcodespace, 2023). El texto hablado (Kowzan, 1997) es el poema *Loco* escrito en 2005 en su libro *Poemas sobre la locura* (Panero, 2012: 285) y es interpretado como un testimonio a cámara. La plasticidad del texto necesita sobriedad, por eso se busca un lugar en la sala donde la obra plástica no esté tan presente.



Fig.3. Mikelle Moore (2014). Santana interpreta *Locos*.



Fig.4. Mikelle Moore (2014). Proyección sobre obra de Isaac Crespo.



Isaac Crespo



17

Fig.5. Catálogo Naemí. (2014). Cuadro de Isaac Crespo.

#### 5.1.5. Escena 4

Durante el siguiente texto la *performer* se desvestirá. Cada prenda que se quita la coloca sobre un ser imaginario que solo ella ve, lo que hace que la ropa caiga al suelo y modifique la configuración externa del escenario (Kowzan, 1997).

En esta ocasión el texto hablado (Kowzan, 1997) es *La canción del croupier del Mississippi* del libro *Last River Together* (1980). De todos los usados en *dentro* este es el que más refleja la personalidad de Panero. Es interpretado (Kowzan, 1997) por Santana mientras transita el espacio en un frenético ritmo esquizofrénico. La *performer* siempre se preguntó acerca de lo que pensaría el poeta cuando lo veía fumar incansablemente en Las Palmas de Gran Canaria. La respuesta la encuentra en estos versos: “en el cenicero hay ideas y poemas y voces de amigos que no tengo. Y tengo la boca llena de sangre, y sangre que sale de las grietas de mi cráneo y toda mi alma sabe a sangre (...)” (Panero, 2017: 219). Confiesa el poeta tener un alma ultrajada “(...) en toda mi alma acuchillada por mujeres y niños que se mueven ingenuos, torpes, en esta vida que ya sé” (Panero 2017: 219). Y vuelve a aparecer la idea de Dios, ahora sin seudónimo. “(...) y vomito el alma por las mañanas, después de pasar toda la noche jurando frente a una muñeca de goma que existe Dios” (Panero 2017: 219).

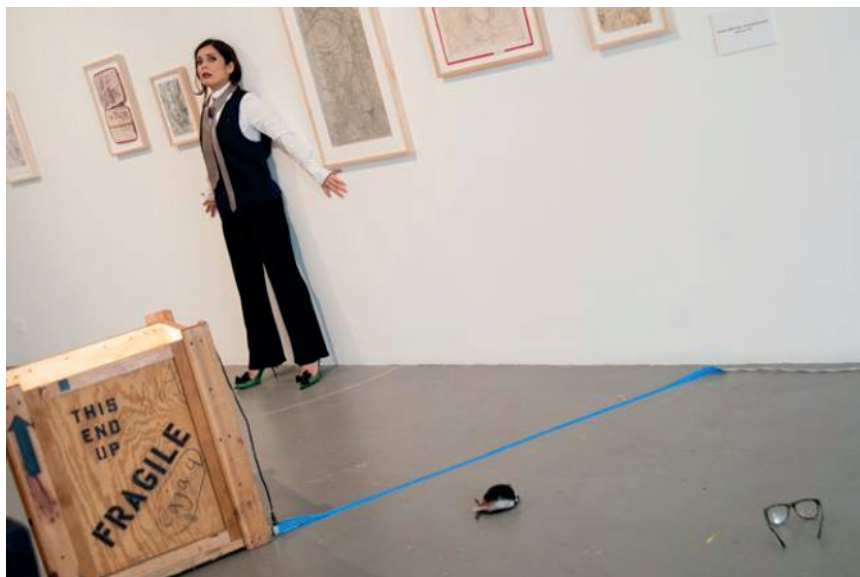


Fig. 6. Mikelle Moore (2014). Cuadros de Andrián Ramón Pérez de fondo.

La expresión corporal de la artista (Kowzan, 1997) adquiere protagonismo en esta escena. Tras un incesante recorrido frenético por la sala se detiene en el espacio que hay entre cuadro y cuadro. Los que más llaman la atención son los de Andrián Ramón Pérez Strazhevich, llamado “el ruso” por su nacimiento en Bielorusia. Sus cuadros son fruto de sus crisis depresivas. En esos momentos dibuja sin parar en cualquier tipo de soporte, desde un estuche a una madera o un grafito. A sus dibujos le acompañan textos en múltiples idiomas. Usa el bolígrafo, el grafito, la cera, el óleo o el acrílico, y una mitología híbrida propia de la mitología eslava. Sus personajes tienen grandes ojos abiertos y nariz recta, influencia del arte bizantino (Martín 2014: 57). En particular Santana se detiene al lado del estuche con dibujos a bolígrafo, palabras como “speed”, “metal” están presentes, al igual que rostros y un cuerpo de mujer sugerente. Otro cuadro que llama la atención es el que se sitúa a la derecha de la *performer* una vez se apoya en la pared. Parece que el gran ojo que corona la pintura vigilara al frenético y compulsivo personaje que interpreta Santana con este monólogo. El cuadro está repleto de caras que parecen apuntar de nuevo a la *performer*, quien incorpora esta sensación de estar vigilada por tantos pares de ojos, a la angustia vital y manía persecutoria del personaje. Su obra, “es el reflejo de la fantasmal realidad por medio de la poesía. Un pintor queriendo descubrir nuevos caminos, sobre todo aquellos caminos más importantes: los que nunca conducen a ninguna parte” (Martín 2014: 57). Misma idea implícita en el texto de Panero y en la actuación de Santana, que da vueltas en círculo sin llegar a ninguna parte.





Fig. 7. Catálogo Naemí. (2014). Cuadro de Andrián Ramón Pérez de fondo.

Al final del monólogo Santana se acerca de nuevo a la caja, que al igual que la de Pandora, encierra aún misterios. En el apartado actor de Kowzan (1997) el vestuario adquiere una dimensión de gran significado en estos momentos. Desposeída por completo del vestuario anterior, Santana vuelve a habitar su mono negro. Del interior de la caja sacará un vestido negro largo que se irá poniendo a medida que avanza por la sala hasta un extremo. Sus anchas mangas simulan las alas de un murciélago. Socialmente al murciélago se le teme por diferente, además es el único mamífero que puede volar. Con ello pretende mostrar sutilmente la idea de que a pesar de ser el murciélago el único mamífero que puede volar es rechazado y estigmatizado, como lo son los enfermos mentales. Además, se quería encontrar el paralelismo con la vida nocturna de estos animales relacionándolos con las noches de vigilia de Panero y los procesos creativos de muchos de los artistas de la exposición. A su vez el murciélago, igual que los personajes interpretados, puede ver en la oscuridad.

### 5.1.6. Escena 5

Toda la performance ha ido in crescendo para llegar al momento más álgido del espectáculo, al clímax, en el que la *performer* se acerca a la obra plástica que más le conmovió en la fase de investigación, para dar vida al cuadro que será tan protagonista como el texto y el personaje.



Santana se acerca a la pared en la que se encuentra la obra de Pedro Pablo Bacallao Perdomo. Sus cuadros son collages que reflejan una infancia de aislamiento en un entorno marginal. Se entremezcla en ellos la muerte, las drogas, la prostitución o los solares vacíos. A veces usa páginas de sus propios escritos o de publicaciones para pintar sobre ellas con pintura o con bolígrafo, entremezclando un estilo pueril con un contenido muy agresivo. Sus figuras son sencillas y rotundamente toscas. A veces sus rostros son definidos y otras un garabato desdibujado (Martín 2014: 56).

La *performer* coge el cuadro de Bacallao y lo deposita sobre un caballete vacío que está colocado frente a la pared.



Fig. 8. Mikelle Moore (2014). Santana sujeta cuadro de Pedro Pablo Bacallao.



Fig. 9. Catálogo Naemí. (2014). Cuadro de Pedro Pablo Bacallao.

Del cuadro llama la atención una figura principal que ocupa casi todo el espacio. Es una mujer con cabeza de calavera, desnuda y con las piernas abiertas. De su vagina brota sangre, símbolo de vida que muestra periodo fértil, en contraste con su cara cadavérica que simboliza la muerte. A caballo entre la vida y la muerte, en los límites del arte, en los márgenes.

Pedro Pablo tiene un desgarró, una manera propia terrible de situarnos frente a sus emociones de trascender la carne y el deseo. Hay desesperación, hay urgencia. Su visión muestra el equilibrio entre el mero delirio y la realidad como una promesa de maravilla (Martín 2014: 56).

El texto hablado (Kowzan, 1997) es el poema *Sepulcro en Tarquinia* extraído de *Versos esquizofrénicos*, (Panero 2012: 352) y describe perfectamente el cuadro. Aunque hay otros rostros y elementos rodeando la figura principal, toda la atención se centra en la calavera de piernas abiertas y lo que evoca.

Durante el monólogo la interpretación actoral de Santana (Kowzan, 1997) se dirigirá a esa calavera del cuadro. “Adán en pie contra la lluvia. Y, como Jonás, en una oscura caverna dentro de una mujer que sollozaba al viento y recibía besos de labios vaginales, vagina del poema y labio del silencio, boca rosa del infierno para rezarle al viento (...) (Panero 2014: 352).” Esa calavera de mujer a la que mira la *performer* es la misma de la que habla el poema. Y vuelve a referirse a ella “y a veces el viento dispara trozos de tu piel, contra un muslo de árbol y a un venenoso en la piel del silencio hecho con dibujos de mercromina que reza una calavera roja por fuera alertando el peligro de tu silueta mórbida que danza con el ritmo del llanto” (Panero 2014: 352). Esta mujer con sus piernas abiertas en un acto de provocación suelta sangre como símbolo de vida y posee dos piernas muy diferenciadas. Una femenina viste un zapato de mujer, y otra masculina, está descalza y muestra el esqueleto del pie, reflejo más de esa dualidad constante. Este cuadro parece mostrar como Bacon, “la llamada de la carne dolorida enajenada por la cultura”. Una carne que podría expresar “el desorden de la forma, aquella revuelta de los sentidos, aquella descomposición de los sistemas que los griegos llamaban locura” (Melgar, López y Doria, 2003, p. 10).

La *performer* en su interpretación (Kowzan, 1997) se mimetiza con el cuadro, se dejará erotizar y sobre la pared parece convertirse en la mujer del lienzo, que se frota y se abre en un acto de masturbación pública que termina con la simulación de un orgasmo.

### **5.1.7. Escena final**

Una vez se culmina el orgasmo, la *performer* acude de nuevo a la caja donde todo empezó, y vuelve al mundo de Wendy Darling. Ella relata a Peter Pan, en un texto de autoría propia, lo que ha sucedido en la media hora que ha durado el espectáculo. Hasta que es interrumpida por la Wendy Darling que no cree en Peter Pan. Wendy Darling termina el espectáculo diciéndole rotundamente a su otro yo: “Peter Pan, Peter Pan sí existe”. Con esta idea Wendy Darling, encarnada por Santana, hace un alegato a la esperanza, a la fe, y a la vez que dice la frase, cierra la caja.

## **6. Discusión de resultados según los parámetros de Kowzan**

A continuación, haremos una compilación de los aspectos más relevantes del análisis de la performance *dentro* siguiendo el esquema de Kowzan (1997). En cuanto al eje del actor en lo referente a maquillaje y peinado cabe decir que son naturales. El pelo aparece recogido en los momentos que la actriz viste sombrero y se desmelenan y adquiere protagonismo en la escena erótica final. En cuanto a la metodología de preparación del personaje y método actoral, que atiende al apartado del actor en Kowzan (1997), es stanislavskiana, ya que toda enseñanza posterior al maestro ruso se sustenta en su *sistema* (Miralles, 2000). En esa medida se explicará el proceso de construcción del personaje según Stanislavski. Antes de pasar a la acción se analiza el texto. Para Stanislavski (1988: 3) el análisis no es un mero proceso intelectual, sino que en él intervienen todas las capacidades y cualidades

de la naturaleza del actor. Para él es importante que esa primera lectura sea fresca para dejarse llevar por el impacto genuino de lo leído. Todos los poemas hablan de angustia, encierro, dolor, marginación y señalamiento. En cuanto al “superobjetivo”, “el objetivo de todos los objetivos” (Stanislavski, 1988a: 77) de todos los monólogos debe ser expresado en un verbo. En este caso la artista decidió usar el verbo “escapar”, escapar del infierno, de las sombras, de los otros, ... Una huida de los otros y de sí mismo.

El paso siguiente consistió en un acercamiento al texto desde los distintos planos que plantea Stanislavski (1988: 8-12) para el análisis. El primer plano, el de las circunstancias externas de la obra, son los hechos en sí mismos que hacen comprender la esencia de lo que ocurre. En este caso conocer la historia detrás de cada artista plástico y el periplo de Panero por distintos psiquiátricos es crucial. También su muerte influye en el proceso creativo. A Santana se le suma un súper objetivo artístico que se unirá al de los personajes: ser la voz de Panero ahora que ha muerto. En cuanto al plano social del que habla Stanislavski no ha lugar dado que los textos son traídos al momento presente de la *performer*. El plano literario es tenido en cuenta para detectar la forma particular que tiene el autor de mostrar sus temas, teniendo en cuenta las “múltiples repeticiones ya de palabras, ya de estructuras sintácticas, ya de versos más o menos completos. Repeticiones que parecen ser usadas tanto para crear una especie de ritmo obsesivo” (Biblioteca virtual, 2003). También es relevante destacar la plasticidad de su poesía, llena de imágenes sugerentes que explicitan y parecen ilustrar lo que a su vez se ve en la obra plástica.

El plano estético es tenido en cuenta para la puesta en escena. Y los planos físicos, psicológicos y los referentes a los sentimientos del actor están integrados en las siguientes líneas de manera resumida. Para poder crear desde la verdad y evitar formas previsibles, el actor debe darse cuenta de que “tiene que existir un proceso creativo, independientemente de su forma, es un trabajo que no está únicamente basado en la inspiración y en la intuición imaginativa” (Hagen, 2009: 361-362). Hagen propone un proceso minucioso en el que el actor hace como el músico con la partitura. Para ello sugiere orquestar el papel investigando “todos los quién, cuándo, por qué, qué y cómo que son inherentes a los seis pasos en relación con el papel” (Hagen, 2009: 362). En el proceso de construcción de todos los personajes de *dentro* se siguen escrupulosamente los 6 pasos que responden a las 6 preguntas que Uta Hagen (2009) recoge en su libro *Un reto para el actor: ¿quién soy?, ¿cuál es la situación presente?, ¿cómo y con qué me relaciono?, ¿qué es lo que quiero?, ¿cuál es mi obstáculo? y ¿qué hago para conseguir lo que yo quiero?* Para la primera pregunta se crea la biografía de cada personaje. Para la segunda y la tercera es muy importante conocer bien las circunstancias dadas, (Stanislavski, 1988: 8-12) en las que el entorno y lo que está ocurriendo en ese lugar es vital para el personaje. Así la circunstancia de abrir la caja de Pandora, calzarse los zapatos, sentarse o no, en la primera escena, o vestirse meticulosamente en la segunda, hablar a cámara en la tercera, desvestirse en la cuarta para convertirse en murciélago en la quinta, descolgar y colocar el cuadro en su caballete y cerrar la caja en la escena final, van a determinar las escenas.

Estas situaciones y las acciones que conllevan llevarán ineludiblemente a la intérprete a distintos estados emocionales: angustia, temor, euforia, fragilidad, deseo, rabia, ... La cuarta pregunta, qué es lo que quiero, es el objetivo. Cada escena tiene uno.

- Escena 1: descubrir si Peter Pan existe.
- Escena 2: ser normal, vestirse.
- Escena 3: confesar.
- Escena 5: vomitar dolor.
- Escena 6: tener un orgasmo.
- Escena final: revelar la existencia de Peter Pan.

En cuanto al sonido no hablado (Kowzan, 1997), la música solo tiene cabida en el momento inicial del espectáculo. Durante toda la performance los silencios juegan un papel importante. Suponen momentos de observación e interrelación con el espacio y la obra artística.

En cuanto a la configuración externa del escenario (Kowzan, 1997), tal y como se ha nombrado, el espacio rectangular de la galería se convierte en un escenario en sí. La performance ocurre en el momento y espacio donde habita la obra plástica. El Centro Cultural está ubicado en el Downtown de Miami, centro de la ciudad. La sala principal tiene una gran cristalera que funciona de escaparate y permite ver la performance desde la calle. La superficie total es de 451,58 m<sup>2</sup>. Aproximadamente 3/5 de este espacio pertenecen a la sala. De esos 3/5 Santana utiliza un espacio aproximado de 150 m<sup>2</sup>.

El espectáculo está ideado para que haya movimientos y desplazamientos que permitan llegar a una obra en particular e interrelacionarse con ella. La disposición de los 5 lugares en los que la artista hace sus monólogos, están estratégicamente elegidos para que se contemple y le complemente la obra plástica existente en ese sitio en particular. El diseño espacial y actoral es absolutamente estratégico y en relación a la obra plástica.

## 7. Conclusiones

El trabajo de investigación y creación de la performance dentro ha corroborado las siguientes conclusiones.

El proceso de creación del espectáculo *dentro* está creado para la convivencia con la obra plástica que es la que determina la estructura del espectáculo y su itinerario espacial.

La performance *dentro* logra dar voz a un arte marginal y la convivencia de ambas disciplinas en un mismo espectáculo duplica el mensaje. La unión de la obra plástica y la performance visibiliza doblemente la enfermedad mental.

Trabajar el mismo contenido en dos formatos distintos y en fechas distintas genera un efecto de arrastre de público que favorece la visibilidad de la obra. Los asistentes a la performance de Santana fueron personas que en su mayoría no habían visto la exposición, bien por falta de información, bien por falta de interés. El hecho de asistir al espectáculo de Santana hizo que conocieran la exposición *Nuevo arte outsider cubano*.

De las prácticas escénicas, la performance ha resultado ser la más idónea por albergar contenidos en los que no interviene la lógica. Esta permite aunar distintos lenguajes y disciplinas y se hermana perfectamente con las artes plásticas. Esta permite



hipervisibilizar lo teatral y la obra plástica convirtiendo a la audiencia en protagonista de ambos procesos. Además, este término es el que mejor acoge la transversalidad de *dentro* donde confluye el arte pictórico, el dibujo, y las esculturas de los artistas *outsider* que componen la exposición, así como la performance en vivo. Las líneas se entrecruzan y convergen. Las disciplinas también. La performance además admite la incorporación de nuevas tecnologías, en este caso la vídeo instalación, que enriquece el directo. *dentro* no es una obra de teatro pues no se representa en un teatro sino en una galería de arte, el público no está sentado en una butaca, sino que deambula por la sala y está de pie siguiendo el recorrido que hace la *performer* y su interrelación con la obra plásticas. Además, la *performer* es influida por el público y el público por la *performer* a tiempo real.

Las características de la pieza *dentro* hacen que se pueda considerar *escena expandida*, ya que es una práctica artística que manifiesta un compromiso con la realidad social y política a la vez que mantiene una voluntad poética. Va en contraposición a la puesta en escena burguesa que raramente dialoga con la realidad.

Este giro performático que ahora se encuentra presente en las nuevas formas de lo teatral tiene, entre sus principales premisas, el carácter *experiencial* que un espectáculo provoca en el espectador, ya sea en su memoria o en su percepción sensorial sin que dependa absolutamente de la comprensión de un texto (o historia), (Ortiz, 2016).

En este sentido se corrobora que para crear una performance expandida es necesaria la ruptura de la cuarta pared, la cancelación de la separación entre actor y espectador en la que el *performer* se convierte en la voz del autor del texto y del autor de los cuadros y esculturas, ninguno presente en la sala.

Para abordar el apartado del actor según los 13 signos teatrales de Kowzan (1997) el sistema de Stanislavski se muestra idóneo en lo que a la construcción de personajes se refiere. Seguir la guía de Stanislavski en el proceso creador y las 6 preguntas de Uta Hagen proveen al proceso de un orden y una estructura necesarias.

Queda constancia tras el estudio y el trabajo de creación que para crear un espectáculo ad hoc como cierre de una exposición han de estudiarse en profundidad las obras que componen la exposición y sus autores. Para crear una performance que se combine y dialogue con la obra *outsider* es necesario entender los motores que mueven a los artistas plásticos:

“los puntos más álgidos de esta obra podemos encontrarlos allí donde estos artistas abordan lo cotidiano, el dolor, la muerte, la esperanza. Como era de esperar, cada autor se ha apropiado de la realidad para transgredirla y construir una visión particular que se traduce en una creación mágica” (Martín, 2014: 7).

Tras el trabajo de creación e investigación la artista constata que la expresión de la obra de arte del *outsider* es liberadora.

De cierta manera el artista *outsider* es un adelantado que celebra las exequias de la tendencia según la cual el arte responde a una diversión vacía de consumo fácil, un juego posmoderno de apropiaciones y plagios. Contra la vanguardia light, el arte *outsider* verdadero arremete y se ríe de la intención idílica y decorativa (...), (Martín, 2014: 7).

Los cuadros y esculturas de los artistas *outsider* cubanos y la obra de Panero se complementan y conjugan para dar voz a un arte fuera de los límites de lo convencional y la realidad lógica.

## Referentes

- Albarrán, J. (2019). *Performance y arte contemporáneo: Discursos, prácticas, problemas*. Básicos Arte Cátedra.
- Artcodespace (2023). *Isaac Crespo*. <https://www.artcodespace.com/artists/38-isaac-crespo/>
- Álvarez, Edgar (2014). El giro performático y la irrupción de lo real. *Tierra ignota*. México: Enciclopedia de la literatura en México, pp. 47-61.
- Bar, Tony (2002). *Actuando para la cámara: Manual de actores de cine y TV con ejercicios de Eric Stephan Kline*. Madrid: Plot Biblioteca de actores.
- Biblioteca virtual (2003). *La canción de croupier del Mississippi*. Biblioteca virtual Fandom <https://tinyurl.com/y3xnregt>
- Cagigas, Ángel (2014). La originalidad del delirio. *Nuevo arte outsider de Cuba*. Miami: Naemí, pp.33-43.
- Columbié, Enia (2014). Nuevo arte outsider cubano llega al Centro Cultural Español. *Periódico El Nuevo Herald*. 18 de marzo. <https://www.elnuevoherald.com/entretenimiento/article2031819.html>
- De Toro, Alfonso (2004). *Introducción: teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural-epistemológica mediática-corporal*. Leipzig: Publicación Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar, pp. 9-20. Disponible en: <https://tinyurl.com/y5h77vve>
- Golluscio, Lucía (2019). La etnografía del habla y la comunicación. Un recorrido histórico. *Etnografía del habla, textos fundacionales*. Buenos Aires: Eudeba, pp:15-55.
- Hagen, Uta (2009). *Un reto para el actor*. Barcelona: Alba Editorial.
- Kowzan, Tadeusz (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco Libros.
- Locos*. (1997). Dirigida por Yolanda Mazkieran. Navarra: Mazkieran sisters. Video.
- Miralles, Alberto (2000). *La dirección de actores en cine*. Madrid: Cátedra.
- Martín, Juan (2014). *Introducción a Nuevo arte outsider de Cuba de Naemí*, 5-8. Miami: Naemí.

- Marina Abramović: What is performance art?* Dirigida por The Museum of Modern Art. Nueva York: MOMA. Vídeo.
- Martínez Sotomayor, Rodolfo (2019). NAEMI: 30 años de arte outsider. *Periódico El Nuevo Herald*. 23 de abril.
- Melgar M., López E. y Doria, R. (2003). *Arte y locura*. Lumen.
- Muro, Sergio (2017). Arte outsider. *Revista Kalos*. Disponible en: <http://www.revistakalos.com/arte-outsider/>
- Panero, Leopoldo María (2012). *Poesía completa. Volumen: II. 2000-2010*. Madrid: Visor.
- Panero, Leopoldo María (2007) Versos esquizofrénicos, Poemas sugeridos por los dibujos de esquizofrénicos. *Outsider, un arte interior*. Madrid: Eneida.
- Prieto Stambaugh, Antonio (2011). Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano en *Estudios avanzados de performance*, p. 605-629. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prinzhorn, Hans (2012). *Expresiones de la locura: El arte de los enfermos mentales*. Madrid: ediciones Cátedra.
- Restrepo, F. (2019). Los actos performativos y la construcción de los acontecimientos en la performance. *Revista ARS*. Número 42. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.184660>
- Schechner, Richard (2011). Restauración de la conducta. *Estudios avanzados de Performance*, pp.33-34. México: Fondo de cultura económica.
- Stanisvlaski, Konstantin. (1988). *Creating a role*. Londres: Routledge.
- Stanisvlaski, Konstantin. (2019). *Un actor se prepara*. Sevilla: ediciones Espuela de Plata.
- Taylor, Diana. 2011. Introducción. Performance, teoría y práctica. En *Estudios avanzados de performance*, 7-31. México: Fondo de Cultura económica.
- Toriz, Martha. 1997. "Discursos del Arte: el Teatro y el Performance" en *La otredad*, 153-162. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, Centro de Cultura Casa Lamm, Universidad de Louisville: Kentucky.