

Performance y teatro

RUBÉN SICILIA

NO ES POSIBLE ESCRIBIR SOBRE EL PERFORMANCE DE OTRO MODO QUE *performáticamente hablando*. El propio texto ha de ser «performativizado». Esto es, fragmentado, secuenciado, deconstruido. Visto a través de un orden distinto de percibir la vida, el movimiento y el ser. De otro modo, estaríamos traicionando el espíritu de este hacer. Yo digo. Y no grito ni me encuentro simpático como Tzara. Dejo que mi mente tome por sí sola el curso que desee adoptar...

HAPPENING-PERFORMANCE-GESTO-ACTITUD INTERVENCIÓN-ACTIONPAINTING-BODY ART-FLUXUS... EN FIN

Un intenso campo de fenómenos afines. Destaquemos los esenciales: ¿Qué es un *happening*? ¿Qué un *performance*? Al margen de que esta terminología del inglés puede traducirse con una aparente claridad, lo cierto es que el concepto sigue siendo un tanto escurridizo... un *suceso* o una *representación*, respectivamente, en el primer y segundo casos, que ocurre con un valor... ¿estético-artístico-ético-existencial-político-conceptual, etc.?, ¿una experiencia perceptual y estética? ¿Un shock que rebasa los sentidos? Todo eso y mucho más puede estar implícito o explícito en el acto «performativizador». Las formas e intenciones son muy diversas. ¿Existe aquí la noción de obra de arte o es algo dejado atrás? Un intento por *otro lenguaje*, generalmente fragmentario, no discursivo, no lineal, asociativo, que juega con la dialéctica inconexo-desconexo, intentando crear otra lógica representacional y en el caso del *happening*, sobre todo, crear cierto impacto sobre el espectador. Un lenguaje donde interviene el *collage*. En el teatro suele manifestarse esta presencia en todos los espectáculos que han enfocado las posibilidades del cuerpo en el espacio, el teatro ritual, el teatro corporal; porque estas formas experimentales precisan de por sí la construcción de una dramaturgia distinta que emparenta con el *performance* y otros fenómenos afines. Una dramaturgia que tiene sus propias leyes.

Existen varios textos publicados en Cuba sobre el *performance*. Los principales, a saber: «El *Performance*», del polaco Pawlowski, de una gran aplicación práctica, publicado en *Criterios* en los 80; «¿Qué es el *performance*?», de Richard Schecner, abundante en categorizaciones pero igualmente brillante, recientemente aparecido en *Tablas*, y un pequeño librito, *La Condición Performática*, de Glenda León, con algunos aspectos de cierto interés.

Se hace difícil igualar o superar este recorrido precedente y, no obstante, tengo la intuición de que tal vez pueda, al menos, sugerir algunas ideas prácticas.

GÉNESIS

¿Es potencialmente la respuesta a la pregunta... por dónde caramba le entra el agua al coco? Alguien en la fila más distante que presencia el espectáculo —*performance*— de esta reflexión piensa que el origen, la culpa, tal vez, la tienen las vanguardias. Salón de interrogatorios. Lámpara sobre él. ¿Quién es el primer culpable? Un delator grita. Dada. Dada fue la primera vez en que las fronteras se disolvieron... Luego, la conexión con las vanguardias. Tal vez el *automatismo psíquico puro* surrealista alimenta el sentido de la improvisación en algunas experiencias. La obra de los pioneros de principios del xx influyó seguramente en la disolución de las fronteras. Luego, Allan Kaprows, en *Assemblage, Environment & Happening*. Veamos a grandes trazos estas conexiones, estos hilos imperceptibles que vinculan una idea con otra, una manera de entender la realidad. Una manera de ver la vida, una manera de ver el arte.

Parece que eso es cierto : nada de lógica, mucha lógica, demasiada lógica, menos lógica, poca lógica, verdaderamente, bastante lógico.

—Hecho

Evoquen al ser que más aman.

—Hecho

Díganme el número y les diré el juego.

Manifiesto Tristan Tzara (fragmento).

Así pudiera ser el enlace entre una idea y la otra si este texto en sí mismo tomara carácter performático. Sólo con presentar las fuentes se sugieren los vínculos... ¿Estamos construyendo nuestro propio proceso de pensamiento performático? ¿Ya lo es o sólo apunta hacia eso? ¿No son estas palabras de Tzara de algún modo un preámbulo a los textos performativos actuales? ¿Porque acaso no existe el azar aparente y las cosas no parecen siempre tener un enlace que no logramos ver? ¿Cuál es el juego, el verdadero juego que se halla detrás de las ideas? Tal vez el *fluir continuum* de esto que llamamos vida. Habría que comenzar a definir las coordenadas y ver distintos puntos de vista...

«Algunos principios del *happening*: 1] La línea entre arte y vida debe permanecer fluida y lo más indistintamente posible. 2] La derivación del tema, de los materiales y la correspondencia entre ellos, pueden existir fuera de cada lugar o de cada período, tanto como de las expresiones artísticas y de su ambiente e influencia. 3] La representación del *happening* debe suceder en un determinado espacio, aunque a veces éste puede ser móvil y mutable. 4] El tiempo, igualmente que en las consideraciones sobre el espacio, deberá ser variado y discontinuo. 5] Los *happening* deberán ser representados una sola vez. 6] El público deberá ser enteramente eliminado. 7] La constitución de un *happening* es igual a la de un *assemblage* y de un *environment*; es decir, está constituido por un cierto tipo de *collage* de eventos dentro de cierta medida de tiempo, e igual de espacio».

ALLAN KAPROWS (*Assemblage, Environment & Happening*).

Recorrer estas zonas parece vencer toda capacidad personal de visualizar formas. Las fuentes vinculan y asocian una técnica de modo directo o indirecto. La

técnica en este caso describe una actitud existencial y una visión de la realidad. Veamos otra cita donde esto es evidente:

El Teatro *Happening*

Hasta el final de los ensayos desconfío de lo que se refiere a una PROGRAMACIÓN completa del actor.

Quiero que la realidad que el texto reivindica no se constituya fácil y superficialmente sino que se amalgame, se una indisolublemente con esa preexistencia (prerrealidad) del actor y el escenario, que arraigue en ellos y de ellos surja.

Esta zona libre del arte y el actor debe ser profundamente humana. Entiendo por tal la utilización de actividades rudimentarias (elementales) y de las manifestaciones más generales y corrientes de la vida.

TADEUSZ KANTOR (*Método del arte de ser actor*; fragmento).

Hay evidentes diferencias entre el universo *happening* y la perspectiva del *Performance*. Parece probable que la idea del *happening* está más cerca de la perspectiva visual de las artes plásticas. Por el contrario, el *performance*, por su propio sentido, apunta hacia el arte escénico. Hacia la danza, y otras formas representacionales. Aquí se deleita el intelecto con las categorizaciones...¡Guau! ¡Flatulencias a la vista! —grita desde lo alto el vigía de la propia conciencia.

ASSEMBLAGE EN UN SITIO DE LA HABANA: EL OJO DEL QUE INVESTIGA LO OBSERVA TODO, PENETRA EN LAS COSAS Y LAS MASTICA; COMER ES TAMBIÉN DIGERIR UNA IDEA

Así puede cerrar esta primera parte que dibuja el origen de las cosas... ¿Y después? Son los conceptos más usados, aquí y ahora en esta práctica, lo cual no excluye ni otras denominaciones ni otros enfoques. Está claro que los conceptos anteriores se interpenetran y que es difícil, si no imposible, demarcar hasta dónde llega uno y empieza otro. Ahora bien, sí es posible determinar la presencia más enfática, y eso es lo que pretendemos al trazar coordenadas. ¿Hacia dónde entonces dirigir la observación a partir de este punto? Miramos el profundo bosque —*Vida y Teatro*— y, como Hansell y Grettel, advertimos que los pájaros han comido las migas de pan que señalaban el camino. ¿Cómo orientarse en una madeja de conceptos tan dísimiles? El primer signo de vida de un ser suele ser la acción. Podemos, al menos, intentar la observación del movimiento.

ÉXODO

Existen artistas-peregrinos. Caminan a veces embozados en capas negras o blancas. Enseñan el rostro en un punto muy distante de su comienzo, cuando han encontrado el ideal de una nueva forma. Son aquellos que recorren todas las sendas con cierto sentido de una misión ascética. Siempre están de viaje hacia un remoto país en el que reina un ideal poético. No siempre llegan al sitio adonde van, pero sus vidas son un testimonio de este anhelo. Algunos artistas del *performance* y las fuentes que los alimentan están marcados por este sueño.

Hay figuras insoslayables en las artes del pasado siglo. Peregrinos. Primero, cuatro artistas visuales que influyen mucho en lo que se hace hoy día. Unos llegaron a trabajar directamente el *performance*, otros prepararon el terreno. Son cuatro jinetes del Apocalipsis. El Apocalipsis de las fronteras entre las artes. Estas cuatro figuras son, por un orden afín a nuestro tema : Pablo Picasso, que abre una nueva geometría de las formas; Marcel Duchamp, que, renunciando a la pintura, penetra radicalmente en una zona única; Salvador Dalí, que con el pensamiento surrealista abre una vasta y nueva percepción de la vida, y Joseph Beuys, que nos demuestra con su hacer «intensamente performativo» la posibilidad de curar los complejos colectivos de la sociedad mediante la experiencia estética... , y así, otros muchos con ellos, ya en otros momentos de ebullición. Otros cuyo nombre es legión. A saber: John Cage, Philips Glass, Merce Cunningham y muchos más.

En Cuba, algunos grupos de artistas plásticos: Arte Calle, Grupo Provisional, Grupo Pure. Artistas de la danza, como Marianela Boán, el Ballet Teatro de La Habana. Jose Bedia, Arturo Cuenca, Rubén Torres Llorca, Humberto Castro, Consuelo Castañeda, y otros que sería largo nombrar. En el teatro, el modo de componer performáticamente ha estado definido, principalmente, por las estéticas de Teatro del Obstáculo, en los 80, y del grupo Buen Día, que han explorado la zona del *performance* en cuanto a la dramaturgia del espectáculo.

Estos son los antepasados de *otra* visualidad. En Europa y América, y aquí en el Caribe. No son los únicos, como es obvio, pero son aquellos que han producido una ruptura imposible de soslayar. Son los peregrinos que, con manto negro o blanco, no renunciaron a perseverar en su camino. Quienes, con su poderoso aliento creador, abren nuevos puntos de fuga por los que ahora mismo viajan los artistas que están pensando en la «representación», en la relación entre *performance* y teatro. Trataremos de ver estas implicaciones más adelante. Nada mejor para ello que intentar entrever las sugerencias explícitas de un texto teórico del *Living Theatre*, tal vez el primer grupo que indagó en la relación *performance* y teatro de un modo veraz, orgánico y consistente. Un grupo que asimiló el espíritu performativo de toda una generación para dar un vuelco al viejo teatro comercial. Recordemos que el *Living*, como grupo emblemático de la llamada contracultura, hizo causa común con los artistas —reformadores de diferentes manifestaciones que fueron exploradores de avanzada en las nuevas formas de carácter fragmentario en América y, paralelamente, en Europa.

La estructura fragmentaria de la corriente. Cada cosa a un tiempo conexo y desconexo. Este texto es un *collage* porque la vida es una historia de remiendos. La coherencia consiste en cola y espátula.

Irás de una estancia a otra, encontrarás una persona luego de otra, cada una tiene un elemento distinto de la otra. Después todo estará puesto junto al continuo bombeo del corazón, el flujo de sangre que marca a toda entidad viviente. Mentiras. Regocijo en la estupidez.

Cualquiera trabaja en el teatro, trabaja en una trastienda de chácharas, trastos usados, máquinas sobrepasadas, balanzas rotas, tazas de baño resquebrajadas, trapos de cocina enmohecidos y vestidos, vida abandonada. Miembros despedazados de vida abandonada, palabras pesadas de cerveza, doctos masculinos, baba y saliva, grietas, nos entonan cubiertos de armas /brazos, semblanzas en guisado, una pasión de guerra y estólida nobleza.

¿El teatro existe en primer lugar para servir las necesidades de la gente que asiste, o a las de la gente que lo hace? Si las bombas no pueden enseñar, ¿cómo puede hacerlo el teatro? ¿El teatro como vehículo de santificación del mundo?

JULIAN BECK («Theandric»; en *Revista Máscara*; México, D.F., julio, 1991).

En los párrafos citados antes, varias cosas se hacen evidentes. El primer párrafo describe una percepción muy performática, performativa o performativizadora, como se quiera decir. Esto se indica en el elogio al fragmento, el tiempo discontinuo, el *collage*, la libre asociación de elementos distintos que se apunta, y, a lo largo de todo el texto, un sustrato que recuerda a nivel de pensamiento el *automatismo psíquico puro* de los surrealistas o los ejercicios de *asociaciones libres del psicoanálisis*, una fuente común de la que beben todos los artistas que se aproximaron a las vanguardias y que en el pensamiento performativo deja un sello incuestionable. Ahora bien, hay que decir en este punto que esta estructura performativa que propone una *dramaturgia de asociaciones*, no lineal, no discursiva, que no cuenta una historia, tiene sus propias leyes que deben ser cuidadas como las de la dramaturgia más «aristotélica». Eugenio Barba, en un ensayo sobre la dramaturgia performática —*performance text*—, dice que debe cuidarse el equilibrio entre *concatenación y simultaneidad*, los dos polos de una polaridad inevitable. Uno puede comprender que cuando este equilibrio se rompe demasiado hacia la concatenación debe surgir aburrimiento por la linealidad de la «historia» y cuando se desbanca hacia la simultaneidad, la atención se dispersa y resulta imposible una percepción ordenada. En mi opinión, habría que esclarecer aquí, que para lograr la concatenación con asociaciones, un hilvanado consecuente, cada asociación o imagen debe sumergirse en la siguiente como las olas hacia un punto de impacto común. Deben estar hilvanadas en una progresión. Una acción transversal debe atravesarlo todo aun cuando sea aparentemente inconexo. Por otra parte, en cuanto a la simultaneidad, se debería tener en cuenta que debe ser progresiva, no puede permanecer en el mismo nivel de acción. Estas ausencias son errores muy comunes de algunos espectáculos recientes, impregnados de este carácter. Es decir, aun sin historia, la ley del conflicto sigue estando vigente pero en otro nivel. Esto debe comprenderse de modo muy palpable. Así se defiende también, de forma implícita, la relación arte-vida tan cercana a todo acto performativo y hay una vigorosa protesta contra las formas de ‘museo teatral’. En cuanto a la escenografía, en las breves frases de uno de los párrafos centrales, hay evocaciones de Duchamp— en cuanto al *ready-made*, igual que en el texto de Kantor antes citado— y de un tratamiento otro también del espacio. Finalmente, Beck nos interroga sobre la finalidad del teatro.

¿Ésta es una pregunta o una afirmación?

El teatro de nuestra época pretende saber demasiado. La mayor parte de lo que creemos comprender es falso. No tenemos suficientes hechos y la visión es demasiado limitada, no tenemos libertad para ver ni para pensar. Cuando el actor es libre, como cualquier hombre puede crear. El teatro es como un sueño, una imagen del mundo. El mundo me interesa. No he elegido trabajar en el teatro sino en el mundo. El Living Theatre se ha convertido en mi vida que vive el teatro. Nos devoramos mutuamente.

No podemos distinguirlos. Judith y yo nos fundimos en él. Otros con nosotros. Hay actores que penden de él como los piojos de Jeffers del águila.

JULIAN BECK/ JUDITH MALINA (*Meditación sobre el nuevo Teatro*).

Aquí se presenta el aliento anárquico-revolucionario que movió al grupo a realizar un largo recorrido desde las obras de «atmósfera» iniciales pasando por un período de teatro de crueldad de raigambre «artaudiana» hasta la fase final de mayor *inclinación performativa*. Tal vez por eso el *performance*, el *happening* y fenómenos afines son mirados a veces, en muchas partes del mundo, con sospecha y preocupación por parte de las instituciones y la sociedad, por temor a las reacciones de revuelta o rebeldía que pudieran provocar. Habría que preguntar: ¿Siempre todo acto performático está asociado a un sentimiento de rebeldía y transgresión? En nuestra opinión, esta energía telúrica está concentrada sobre todo en las primeras fases de orientación «happenística»; hoy en día las modalidades de *performance* que se buscan tienden más a la reflexión, a la búsqueda y el conocimiento de nosotros mismos. A la interioridad y la vida espiritual del hombre, y creemos orgánico que así sea. El sentido de la vida ha cambiado de perspectiva y con ello la finalidad del arte. Hoy en día mucha gente parece ser consciente de la necesidad de un retorno a las fuentes, y el *performance* reciente está impregnado de este espíritu. ¿Una pretensión de cambiarse uno mismo y cambiar la realidad sólo a partir de esto? ¿En qué forma? ¿Sueños ingenuos o utopías inalcanzables? Sin embargo, el hecho que constituyó el *Living* para toda una generación, ¿debe ser rechazado simplemente por ingenuo-anarquista-romántico? Los sueños y los soñadores cada vez hacen más falta en un mundo donde a cada instante el pragmatismo nos desgarran... ¿O no?

Intentemos este *performance* de la mente mientras remontamos la memoria.

1] *La vivencia*

Sala Teatro Cero, 41 y 82, Marianao. Durante seis años, una pequeña célula teatral, el Grupo Teatro Límite, trabajó aquí, y se insertó de algún modo en la comunidad. Cuatro hacedores: Marco Llacobet, actor; Alejandro Benítez, actor; Iliana María Jiménez, actriz y diseñadora, y el que suscribe estas líneas, director. Hicimos varios espectáculos allí y en otros espacios. Auspiciados por la Asociación Hermanos Saíz de Jóvenes Creadores (AHS) y Juglaresca Habana un grupo profesional de teatro para niños, participamos en eventos y festivales y viajamos a las provincias. De esta etapa (1988-1994), hablaremos de los montajes más cercanos a lo performativo y luego nos remontaremos hasta la fecha (junio de 2008).

2] *Los proyectos performativos iniciales*

Después de varios trabajos con una dramaturgia relativamente «aristotélica», decidimos abordar una experiencia más profunda en cuanto a las posibilidades del cuerpo y la dramaturgia del actor. Comenzamos a trabajar un *espectáculo-performance* titulado *El Viaje*, cuyo centro era una idea ambiciosa. A saber: El Viaje Místico y sus implicaciones en diversas culturas, visto a través de tres personajes, El Mago, El Místico y el Hombre de Mundo, que como arquetipos proponían un fuerte enfrentamiento. Como no teníamos nada que estrenar y de algún modo teníamos que justificar nuestra existencia, en un momento, decidimos

hacer *estaciones intermedias*. Es decir, mostrar partes del proceso como *performances* independientes de 45 minutos a una hora aproximadamente, intitulados *Ritual I*, *Ritual II*, y *Ritual III*, respectivamente. Cada uno de ellos diseñado sobre un rito en cuestión de los que habíamos investigado para el espectáculo y sobre el especial entrenamiento que ya habíamos hecho. Pudimos estrenar los dos primeros. *El Ritual I* abordaba cantos y una «reconstrucción imaginaria» de los rituales egipcios alrededor del dios Osiris. Nuestro centro aquí eran las posibilidades del trance de resurrección de esta iniciación. Entre un triángulo de luces, semipenumbra, un espectador era llevado a una relajación profunda y a experimentar una conducta «de reconstrucción de trance». Las sensaciones y percepciones fueron vitales. Antes de eso, habían ocurrido múltiples interacciones entre los actores y el público.

En el caso del *Ritual II*, fue una puerta de entrada igualmente creadora sobre los rituales de tipo shamánico y las técnicas del cuerpo en ellos usadas. Este ritual logró una extraña vinculación con los espectadores.

El tercer ritual, diseñado sobre los ritos del espiritismo cruzado, no pudo ser estrenado. Meses después, sólo quedaba uno de los actores en el país y nada me alentaba a continuar con aquello. *El Viaje* quedó de este modo sin concluir. Aproximadamente en la misma época y en paralelo, montamos y versionamos varias veces, hasta el cansancio, el unipersonal *Estanco*, que viajó a algunas provincias y que, en 1994, en el Festival de Monólogos, en la Sala Bertolt Brecht, obtuvo Mención de Actuación y fue elogiado por el maestro Vicente Revuelta, a pesar de no hacer concesiones a la progresión dramática de la historia; sino que optaba por una dramaturgia del gesto y la corporalidad muy enrarecidas, casi ciento por ciento performáticas. Así, con un tempo difícil de asimilar para el espectador promedio, se llevó a escena muchas veces este unipersonal casi no verbal. La estructura narrativa era muy singular. Un hombre rapado y extraño salía desnudo de una bolsa de *nylon* que sugería una placenta. El personaje transitaba una serie de siete «cámaras» que podían tomarse como las vivencias arquetipos de la experiencia humana. El Nacimiento. El lugar y El Ser. La fe. La Iniciación. El Conocimiento. La Autoconciencia. Hasta llegar al Sacrificio, punto donde se hacía patente una fuerte raigambre existencial. Cito a continuación, el texto performático de una de esas cámaras, a saber, *La Autoconciencia*, para que se tenga una referencia acerca de qué iba la cosa:

(Despliego el muñeco, uno de los objetos que hay en el Estanco. Me acerco a él y el muñeco me sorprende con su humanidad. El muñeco es mi espejo. Resultado: Teorema sobre el hombre-títere. Teorema sobre el Relator de la historia, o la realidad que se reconoce a sí misma. Yo invierto al muñeco y, como consecuencia, también yo me pongo de cabeza. ¿El mundo está al revés o es que soy yo el que no puedo comprenderlo? El rito del Relator es un análogo del mito del crucificado. ¿Es verdadero o falso este teorema?).

Fue éste un espectáculo que a su modo singular marcó pautas en una visión hacia el *performance*. El pequeño fragmento de texto-espectacular que citamos antes evidencia el potencial de múltiples asociaciones. Podíamos haber montado el unipersonal de muchas maneras, pero elegimos delimitar el espacio con bandas de *nylon* y una patas de madera que daban la sensación de un diminuto cuadrilátero.

Las luces rasantes en las esquinas completaban el enrarecido efecto. El personaje se movía en ángulos cerrados y muy precisos, a veces en un tempo lento y desesperante, a veces con violencia casi acrobática. La cadena de acciones físicas correspondía, por supuesto, con el texto, aunque no en un nivel ilustrativo. Para ello se trabajó con el actor sobre estudios e improvisaciones de los cuales seleccionamos acciones sobresalientes y precisas. Y con ello bocetamos la estructura. Luego, se buscaron detalles que fijaban cada secuencia con mayor relieve e intensidad. Éste era nuestro «Estanco», diferente al poema original de Pessoa del mismo título, que nos inspiró. Éste fue, sin duda, uno de mis acercamientos más definidos al *performance*. Ahora, que tantas veces se disuelve la memoria teatral entre nosotros, es imprescindible recordar de dónde vienen y adónde van las cosas.

3] Los conceptos de trabajo en ambos casos

Existen varios aspectos que inicialmente teníamos en mente:

- Conseguir la atmósfera de cada ritual y el serialismo, la recurrencia y machaconería que, para nosotros, esto conlleva en ciertos puntos.
- Alcanzar cierto tipo de relación con el público que no fuera manipuladora.
- Revelar mediante las imágenes de la puesta en escena la posibilidad de crecimiento espiritual latente en todo ser, aun en condiciones adversas.
- Encontrar el sentido de descentramiento, de conexo-inconexo y de extracotidianidad en el lenguaje corporal y visual que, para nosotros, tenía de antemano la idea de un *performance* teatral.

Éstas fueron las premisas sobre las cuales se trabajó durante casi dos años. Éstas eran las bases que inicialmente comprendíamos de lo que debía ser este *performance* para nosotros. En el proceso fuimos encontrando muchas otras cosas. Y estas cosas se hicieron decisivas, dejando atrás, en parte, las premisas. Comprendimos a través del *training*, que el *descentramiento de la conducta* era una pauta verdaderamente significativa para encontrar cadenas de acción de gran fuerza que expresaran lo invisible. Descentrar la conducta implicaba para nosotros una perspectiva de comportamiento fuera de nuestro centro de personalidad. No era buscar lo insólito a toda costa, sino salir de nuestro centro de conducta cotidiano hacia otras zonas. Haciendo esto sistemáticamente lográbamos desplazarnos con facilidad hacia situaciones extracotidianas donde lo inesperado podía tener un nuevo cauce. En este caso, la pregunta-motivación para trabajar era siempre: ¿Qué es lo que no haría en mi comportamiento habitual en esta situación? A través de esto, encontrábamos un cauce que nos llevaba a pensar cómo sería nuestro comportamiento ante una situación límite. Una circunstancia extraordinaria. Otro principio, muy enlazado con el anterior, sobre el que nos concentramos, es lo que denominamos encontrar *lo conexo-inconexo*. Esto, ya sea en la acción, ya en el objeto escénico. En nuestra relación con el espacio, en nuestras relaciones con el *partner* de la escena. Así, *ad infinitum*. Por otra parte, el *enrarecimiento del movimiento* era, asimismo, una de nuestras obsesiones básicas. Esto lo hacíamos a través de los cambios de velocidad, de perspectiva y rompiendo la lógica cotidiana, creando la sensación de que se habitaba en otra realidad. Cambiando las direcciones en la lógica de la mirada, las acciones físicas, etc. Por ejemplo, cuando la lógica del movimiento indicaba un movimiento hacia delante, le pedíamos a los actores justificar extraordinariamente un movimiento

hacia atrás. Esto producía percepciones insospechadas. El último de los cuatro principios que encontramos en ese período era lo que llamamos *ritual del cuerpo*. Según el diccionario, el significado de ritual está asociado a la repetición de un acto con un sentido. Para nosotros, en las bases del entrenamiento que hacíamos, un ritual era algo más especial, *un camino, una vía, una técnica para comprender algo de nosotros mismos*. Comprender la naturaleza psicofísica del hombre. Cuerpo-mente. La memoria infinita guardada en nuestros cuerpos. Hablar de un *ritual del cuerpo* implicaba, por ello, cavar un cauce hacia nuestra interioridad. Un modo de articular nuestras reacciones corporales, en un acto repetido y organizado con un valor expresivo y simbólico. Nuestros rituales del cuerpo nos permitían repetir las acciones cada día, con una *coloratura, secuencia y ritmo* distinto a pesar de que su construcción tendía a lo mismo. Estos cuatro principios funcionaron como los fundamentos de toda nuestra investigación.

Todo ello nos condujo a una visión performativa de la dramaturgia en cuanto a la puesta en escena. Su premisa fundamental lo era equilibrar el polo de la concatenación y el polo de la simultaneidad; insisto, tal como indica Eugenio Barba en su ensayo memorable «El Arte Secreto del Actor» ya citado antes. Esto es, no desbancar la línea argumental por la línea performática, o viceversa. Fueron estos, apuntes de nuestra visión sobre el universo que hemos intentado describir en estas líneas. Comprendemos claramente que ésta sólo es una visión entre muchas posibles.

Muchos años después, en fecha reciente —ahora con un nuevo equipo denominado Teatro del Silencio, por nuestro interés en el lenguaje no verbal—, justo en diciembre de 2005, estrenamos *Prisionero y Verdugo* en el Centro Cultural Brecht, en La Habana, una obra para dos actores que centra su universo en el conflicto de una pareja disfuncional. Muchos de los principios aquí expuestos fueron aplicados de nuevo.

Un poco más tarde, en noviembre de 2007, hicimos una nueva temporada en la sala Argos Teatro y llevamos a vías de hecho una nueva versión con más relieve, precisión y acabado y con un nuevo elenco. El contacto con este texto y sus varias versiones nos ha devuelto a la vieja brecha performática. Una obra surrealista, fragmentaria y atípica, de fuerte inspiración «arrabaliana»¹, en la que lo performativo, los saltos en el tiempo y el espacio y las imágenes en forma de arquetipos universales, por ejemplo: el uso de una imagen alegórica a la Capilla Sixtina (la imagen, pintada por Miguel Ángel, de los dedos que casi se tocan) para recontextualizar la comunicación de los dos personajes, fue también una entrada consciente a otra manera de organizar el relato. Aquí hemos elaborado mucho más el concepto de secuencia y microsecuencia que, como puede intuirse, le debe mucho al cine y que comporta una noción performativa del montaje. Aquí también se imbrican nociones como la de plano de acción, niveles y profundidad del cuerpo y la perspectiva; tanto en la organización del espacio como en la del tiempo. El hilvanado, aquí, no sigue un orden secuencial estricto. Puede haber elipsis, metáforas del cuerpo, rupturas de la linealidad. Hablamos hoy en día de una gramática física. Esto es, en cuanto a la acción corporal donde el torso es el verbo. Las manos y la máscara facial funcionan principalmente como adjetivos. Los pies y su movimiento son adverbios que dan modo, tiempo y lugar. La pelvis y la cadera pueden definir sobre todo los sustantivos, pero a veces los artículos, apoyando el sentido del verbo. Los ojos y el *top* del movimiento de que

nos hablan los mimos funcionan coordinadamente casi siempre para lograr los puntos. Comienzo y final de una frase física. Etcétera. Habría que pensar más detenidamente de qué modo se logran los signos de admiración e interrogación en esta escritura. He aquí, en el territorio del cuerpo del intérprete, los procesos que conciernen a la secuencia y microsecuencia. A la elaboración de un tejido de detalles de asociación... «Mi mano es la garra de un escorpión, mientras mis pies se mueven en el paso de un samurai presto al ataque», por ejemplo. Como puede verse, aquí se superponen dos asociaciones, se mezclan, y eso hace que los detalles adquieran más relieve y complejidad. Es así como el tiempo puede dar saltos, porque lo importante no es ilustrar, ni seguir el orden de la historia, sino mostrar la vida interior, lo oculto, lo sumergido. No obstante, un espectador atento puede unir las partes una historia fragmentada logrando una visión global sí sigue la línea de asociaciones hasta su clímax. Concatenando los fragmentos en cuanto a lo que pudo haber sucedido en los intersticios. Algo semejante, en mi opinión, al concepto de acción transversal de Stanislavski, como apunté al principio, a saber: «una acción que atraviesa toda la obra, engarzando todos los pequeños sucesos hacia el superobjetivo». Como si estuviéramos ante una visión lateral de lo abordado. El camino de cómo deconstruir, ritualizar y descentrar la acción creando una percepción más allá del realismo, mostrando lo invisible, lo escondido vuelve a ser el centro de nuestra mirada. Aquí, la técnica dramática apela a lo oblicuo, lo paradójico y lo no lineal para organizar los sucesos. Para nosotros, la relación *performance*-teatro ha sido siempre evidente, necesaria, y orgánica, comprendiendo que pertenece al aliento de nuestra contemporaneidad. Aún hoy lo sigue siendo. Yo ni grito, ni me encuentro simpático como Tristan Tzara, el padre del dadaísmo, pero al concluir estas líneas, no sé bien por qué, una sonrisa de comprensión aflora a mis labios. Una vaga añoranza de aquellos que trabajaron conmigo parece emerger en mi conciencia. ¿Será que, tal vez, la vida reciente es, en sí misma, una experiencia performática?

NOTAS

1 Aludo aquí al teatro pánico de Fernando Arrabal, una corriente que tanto ha influido en el teatro actual y que tan ligada estuvo al surrealismo en sus orígenes.