

¿Por qué cantan los pájaros?: performance, música y poesía en Cuba.

Entrevista a Omar Pérez.¹

Pacelli Dias Alves de Sousa
Universidade de São Paulo
Brasil

Presentación

En un primer momento, el silencio que se forma entre público y autor, justo antes de que se empiece la lectura de poesía, interrumpido por el primer toque de Omar Pérez López (La Habana, 1964). Después, las miradas atentas del público acompañan la inmovilización de sus propios cuerpos en frente al escenario improvisado palco en un salón, donde el poeta está sentado con las manos apoyadas sobre un cajón de madera: se trata de un momento de concentración para ambos lados. Un conjunto de expectativas de lectura convergen en esta presentación: por un lado, desde el escritor cubano por primera vez en Brasil, presentándose en la *garçonnière* que, a inicios del siglo XX, recibía con constancia a los Andrade, Oswald y Mario, y a todo el grupo de intelectuales de la vanguardia en São Paulo. Por otro lado, desde una colectividad ansiosa por acceder a un mundo-otro, interesada por la expresión de una isla que, por varias razones, tiene un fuerte arraigo en el imaginario cultural y político latinoamericano.

El primer toque en sí ya marca una ruptura con la espera: el sonido que rompe un silencio tan lleno no es el de la voz, sino la batida en un cajón, marcando un ritmo musical que está junto (y a la vez en tensión) con la voz que canta el poema “Word”². Se encuentran ritmo musical y letra, elementos básicos de la canción popular. Sin embargo, la estructura básica del género, aparece invertida: el poeta arranca con el estribillo y después pasa a los versos. Los últimos, a su vez, apareciendo de forma más melódica que el fraseo del comienzo, en una torsión de las marcas de la canción.

La buhardilla del poeta es Word
la pesadilla del poeta es Word
el paraíso del poeta es Word
el compromiso del poeta es Word.
[...] La buhardilla del poeta es Word
la pesadilla del poeta es Word/

¹ El trabajo fue realizado con el apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamiento 001.

² Se puede encontrar un registro de la performance de Omar Pérez, en La Garçonnière (São Paulo, Brasil, 2016) en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=i9W8LyNppAk>, o por el título “Omar Pérez @ La Garçonnière -1 #Word”. La captación y edición del video fueron hechas por el artista visual João Krefer. El video pertenece al perfil de la editorial Malha Fina Cartonera, coordinada por Idalia Morejón Arnaiz. En el perfil se pueden encontrar otras performances del recital, que aconteció como parte del lanzamiento de “Cubanología”, de Omar Pérez, publicado por la misma editorial.

el paraíso del poeta
el compromiso del poeta
el armisticio del poeta
es Word.³
(Pérez 2017: 10)

Del primer estribillo hasta el último hay un traspaso en el cual el software de procesamiento de textos aparece como metáfora para la escritura, o incluso para *logos* – “Oí decir que en el principio fue/ The Word”. Respecto a los poetas, del comienzo al final del poema permanecen su “paraíso” (imaginario utópico bien conocido de los cubanos) y su “compromiso” (exigencia, más que impuesta, esperada de toda una generación de “hombres nuevos”). Surge el armisticio como palabra final: al cabo una propuesta de la escritura como espacio de juego, de pugna. Más allá de permanecer como eterna casa y fatalidad para aquellos que la cultivan, también pasa a significar un intento de conciliación, de negocio.

Hay una melancolía que parece rondar el poema, y está en el texto y en el ritmo, aparece desde la inversión de determinadas estructuras y la construcción de un lado opuesto a la canción popular. La melancolía se dibuja no solo en el comentado pasaje de pérdidas de lo que pertenecía a los poetas, sino también en el modo como se construye el pasado, en la tracción entre el primer Word enunciado y la llegada post-estribillo de los Filisteos que, como se verá adelante, también está hecha de reversos. En el caso, se trata de un dicho popular y de la política romana del *panem et circensis*:

Los Filisteos descubrieron que
The War
es la manera de seguir de bien
en peor
acumulando pan al por
mayor
y produciendo circo al sol
menor.
(Pérez 2017:10)

Si ambas están en una tensión, el poeta a su vez está ajeno, entre la vanagloria del ego y la mercantilización de sus escritos: “se jactaba/ por/ los derechos que cobraba/ en Word”. Frente a ese desencuentro, parece esbozarse una subjetividad que se ampara en lo ético y en lo cívico, su mirada enfoca la postura del poeta desde el cuestionamiento por su posición en el espacio público mientras se toma una estructura de canción popular y se la performa al revés, no sólo en el orden de las estrofas, sino también en su puesta en voz. De

³ El poema salió por primera vez en CD homónimo como producción independiente, en 2009, en Cuba, luego en el libro *Crítica de la razón puta* (2010), ganador del Premio Nacional de Poesía Nicolás Guillén. Está publicado también en edición bilingüe portugués/ español, en *Cubanología* (Trad. Idalia Morejón Arnaiz et Tatiana Lima Faria) por la editorial Malha Fina Cartonera, en 2017.

ese modo, se juega con la escritura desde una voz no paternalista, que no acepta o propone lo fácil, o lo popular, pero tampoco lo excluye de la red textual.

“Word” es paradigmático de algunas características de la poética de Omar Pérez: la íntima relación con la música, el trabajo con la percusión, el tono (po)ético y filosófico de su mirada, la reversión de lo habitual. Igualmente, se pueden sacar del texto algunas características de la poética de algunos autores de su generación, como Reina María Rodríguez o Juan Carlos Flores, con los cuales comparte la experiencia, la formación y, en ciertos momentos, la propuesta poética. Omar Pérez fue considerado parte de la “generación de los ochenta”⁴, y apareció en algunas antologías que marcaron la escritura y crítica del período – como *Poesía cubana de los 80*, de Alicia Llarena, y *Retrato de Grupo*, de Carlos Augusto Alfonso, Víctor Fowler Calzada, Emilio García Montiel y Antonio José Ponte – y que, como es esperado del género, contribuyeron a los análisis de las características de los escritores de este recorte, no bien como grupo organizado, sino desde las experiencias y formaciones compartidas. Se ponen los ojos sobre los poetas nacidos entre fines de los años 40 y comienzos de los 60 y, especialmente, sobre el grupo que se reúne en la azotea de Reina María Rodríguez, que Omar Pérez frecuentó a sus veinte y pocos años, un espacio de lectura y aprendizaje de filosofía, así como de escritura literaria y discusión de literatura. En la azotea, circulaban libros de autores que no estaban en los catálogos editoriales oficiales, nombres prohibidos en la isla.

En la Habana de los años 80, y sobre todo en los años 90, en la dura crisis del Período Especial, se asistió al nacimiento una serie de nuevas prácticas y proyectos artísticos que jugaron no solo con la relación entre individuo e institución, aún más dura en el vigilado espacio revolucionario, pero también con los límites de los géneros: sea de su puesta en relación con el espacio, como tomada política, sea con el desborde del lenguaje en dirección a otros géneros y otras artes o, de manera más general, a la voz, como apuntó Morejón Arnaiz (2014: 211). Para ilustrar, vale mencionar el rol que tuvieron los *performances*⁵ y los experimentos neovanguardistas de los poetas reunidos en torno de Diáspora(s)⁶ en el período. Deben ser mencionados también los esfuerzos posteriores a la llegada del nuevo siglo, en el cual se encaja “Word”, el poema comentado

⁴ Así lo considera, por ejemplo, el crítico Walfrido Dorta en “Estaciones, estados, documentos: panorama de la poesía cubana de los '80 y '90 del siglo XX” (2002). *Anales de literatura hispanoamericana* 31: 17 – 30.

⁵ En los años ochenta, los *performances* promovieron *avant la lettre* la discusión sobre los intelectuales y las instituciones. Un buen panorama del ámbito de las artes plásticas se encuentra en Camnitzer, Luis (2003). *New Art of Cuba*. Austin – Texas, University of Texas Press.

⁶ Diáspora(s) fue un grupo de escrituras alternativas formado en La Habana en 1993, estuvo compuesto por Rolando Sánchez Mejías, Carlos Aguilera, Rogelio Saunders, Pedro Marqués de Armas, Ismael González Castañer, Ricardo Alberto Pérez, José Manuel Prieto y Radamés Molina. El grupo editó una revista entre 1997 y 2002, titulada *Diáspora(s). Documentos*.



de Omar, lanzado por primera vez en CD homónimo de producción independiente en 2009, además de los trabajos de Carlos Augusto Alfonso, Juan Carlos Flores e Ismael González Castañer.

Tras la azotea, el poeta, que se gradúa en Lengua y Literatura inglesa en la Universidad de la Habana en 1987, fue uno de los fundadores del *Proyecto Paideia*, entre 1988 y 1990. Período en que trabajó también como editor y columnista en *La Naranja Dulce* (1989-1990), suplemento cultural del periódico *El Caimán Barbudo*, editado por los intelectuales del proyecto. En sus palabras, Paideia fue más que un grupo, un proceso⁷: tentativa de organización de un proyecto cultural que intentó negociar con el Estado por un espacio de autonomía para los intelectuales, desde una perspectiva humanista, muy basada en las lecturas de Gramsci. En términos generales, los intelectuales envueltos en el grupo y en la escritura de documentos de intervención, que se reunían a la vez en el centro Cultural Alejo Carpentier, buscaban reafirmar un espacio propio de análisis crítico frente al poder, con algún nivel de acción individual. Además, afirmaban un rechazo del “uso reduccionista de pueblo y sus aplicaciones en la cultura”, el desacuerdo con visiones teleológicas de la historia y el desmonte del hombre nuevo, en dirección a un “hombre real”⁸. De cierto modo, no se trataba de construir un proyecto rígido en contra de la política cultural, sino negociar la obtención de un espacio institucional para la organización de debates, talleres y lecturas⁹. El proyecto tenía un expreso tono político: de tal modo, en 1992, como respuesta al “Llamamiento al IV Congreso del Partido Comunista de Cuba”, algunos intelectuales comprometidos con el proyecto construyen otra propuesta de intervención mucho más comprometida, titulada “Tercera Opción”, en el cual están no solo Omar Pérez, sino también Rolando Prats y César Mora. Esta fue una de las primeras respuestas desde el ámbito cultural a la crisis del Período Especial, larga crisis económica que afectó a Cuba a partir de 1989, y duró aproximadamente hasta 2005. En un primer nivel, dicha crisis fue una respuesta inmediata a la caída de la URSS, la soviétización del régimen y todo el simbolismo del fin de la potencia.

De hecho, la producción de Omar Pérez se concentra de los años noventa en adelante: publica su primer libro de poesía, *Algo de lo sagrado*, en 1996. Además de su

⁷ Así lo expone en entrevista a *Cubista Magazine*: Arnaiz, Idalia M; Pérez, Omar (2006). “Picheo duro: Conversación con Omar Pérez”. *Cubista Magazine* 5: s/p. En la revista, se puede encontrar también un dossier dedicada a Paideia y a Tercera Opción, con artículos y documentos recuperados del grupo. El dossier fue organizado por Idalia Morejón Arnaiz y Néstor Díaz de Villegas. La entrevista mencionada es parte del dossier.

⁸ Las citas fueron sacadas de uno de los documentos del grupo, “Paideia: proyecto de promoción, crítica e investigación de la cultura”, accesible en el dossier mencionado de *Cubista Magazine*.

⁹ Se puede encontrar más informaciones sobre el grupo en el ya mencionado dossier de *Cubista Magazine*, y además un análisis crítico más detallado en: Salván, Marta H (2015). *Mínima Cuba. Heretical Poetics and Power in Post-Soviet Cuba*. New York: State University of New York Press.



largo trabajo con la traducción, ha publicado entre ensayo, poesía y música: *¿Oíste hablar del gato de pelea?* (1999), *La perseverancia de un hombre oscuro* (2000), *Canciones y letanías* (2002), *Língua franca* (2009), *Crítica de la razón puta* (2010), *El corazón mediterráneo* (2010), *Word* (CD, 2009), *Cubanología* (CD, 2015), *Tablet A* (2015) y *Filantropical* (2016). Entre 1994 y 1996, Omar Pérez organizó un proyecto editorial que nunca se concretizó: la revista *Mantis*, dedicada a la poesía y a la traducción. Ya hacía finales de la década, trabajó como asesor editorial a fines de los noventa en la revista *La isla infinita*, del Instituto Cubano del Libro. Los años noventa fueron aún el período en que el poeta tomó contacto con una corriente de pensamiento que sería de gran influencia para su escritura: el budismo zen. Pérez fue ordenado monje Zen y estuvo justo en el nudo de la creación del primer dojo cubano, en 1996, por Kosen Thibaut, discípulo de Taisen Deshimaru. De hecho, en entrevista a Kent Johnson, afirmó: “creo que la llegada del budismo Zen en Cuba, con el maestro Kosen Thibaut, fue tan importante como el nacimiento de Martí o la revolución de 1959.”¹⁰ Desde su máxima, “sólo el zazen es importante”, el budismo zen fue leído y practicado como un nuevo camino posible para pensar la revolución, y la consecuente posición de la escritura en este contexto¹¹.

Como defiende Dorta (2002: 19), al leer la poesía de esta generación se asiste a la emergencia de prácticas escriturales que se distinguen de la norma coloquialista de los 60 y 70¹². Con especial enfoque, parece derogarse el tono paternalista (y el consecuente trato paternalista con el lector), mientras se revela una reserva hace las palabras que es estética y ética a una vez, lo que parece ser una clave para comprender los desplazamientos de la escritura en dirección a performances, al video y a la música, como es el caso de Omar Pérez. Asimismo, en un ensayo sobre poética titulado “*Cuerpo, sombra, umbral*”, incluido en el libro *La perseverancia de un hombre oscuro* (2000), Pérez crea una imagen para el contacto de los poetas con la poesía: un individuo, en un espacio poco frecuentado, siente muy rápidamente la proximidad de otro cuerpo, no puede ver ese otro cuerpo, pero puede muy brevemente rozarlo, por un gesto instintivo. De la imagen dibujada, afirma “la poesía

¹⁰ Traducción del texto original: “I believe the arrival of Zen buddhism in Cuba, with master Kosen Thibaut, to be as important as Martí’s birth or the 1959 Revolution” (JOHNSON y PÉREZ, 2008: s/p). La entrevista fue publicada por la revista *Jacket Magazine* y se la puede encontrar en línea, junto a un dossier sobre el escritor, coordinado por Kristin Dykstra: <http://jacketmagazine.com/35/perez-ivb-johnson.shtml>.

¹¹ Se trata de un tema que está presente en gran parte de su producción. Un ensayo de Omar Pérez, sin embargo, es bien representativo, “El dojo zen en la Habana”, publicado en el almanaque *Cuba y el día después: doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*, organizado por Iván de la Nuez (Barcelona, Mondadori, 2001).

¹² Se puede leer un buen análisis de la normalización del coloquialismo en la poesía cubana postrevolucionaria en: Morejón Arnaiz, Idalia (2006). “*Eppure si muove*: las transformaciones de la norma poética en Cuba”. Morúa, Manuel C. (comp.). *Cuba: poesía, arte y sociedad: seis ensayos*. Madrid, Verbum.

es ese gesto y su huella la escritura poética, la precaria descripción de ambos”. Es interesante percibir, frente a otras imágenes o narrativas del nacimiento de la escritura, la especificidad de una descripción que ponga en posición central el contacto corporal, o más bien el cuerpo en sí. En la medida en que se sale de una lectura que envuelva el espíritu, un transborde del objeto está en juego: un traslado “por la fuerza al dominio de otras técnicas que parecerían excéntricas con respecto a las de la escritura” (PÉREZ 2000: 12). Discutir la relación entre poesía, música y performance fue uno de los objetivos de la entrevista que ahora se presenta, realizada con el escritor en 2016, durante su estadía en São Paulo, Brasil, invitado por Malha Fina Cartonera.

Bibliografía

- Camnitzer, Luis (2003). *New Art of Cuba*, Austin – Texas, University of Texas Press.
- Dorta, Walfrido (2002). “Estaciones, estados, documentos: panorama de la poesía cubana de los '80 y '90 del siglo XX”, *Anales de literatura hispanoamericana* 31: 17 – 30.
- Johnson, Kent y Pérez, Omar (2008). “Poetry cured of poetry”, *Jacket magazine* 35: s/p. Disponible en: <http://jacketmagazine.com/35/perez-ivb-johnson.shtml>. Último acceso 06/10/2018.
- Morejón Arnaiz, Idalia (2006). *Eppure si muove: las transformaciones de la norma poética en Cuba*. Cuesta Morúa, Manuel (comp.). *Cuba: poesía, arte y sociedad: seis ensayos*, Madrid, Verbum: 15 - 44.
- . (2014). “Repertorio de poesía y performance. Cuba años 90. Entrevista a Carlos A. Aguilera y video-performance”, *Badebec* 4, n° 7: 207 – 221.
- . (2006). “Arqueología del no saber: intelectuales y política en Cuba”, “Picheo Duro: conversación con Omar Pérez”. *Cubista magazine* 5: s/p. Disponible en: <http://cubistamagazine.com/050101.html> y <http://cubistamagazine.com/050102.html>. Último acceso 06/10/ 2018.
- Pérez, Omar (2000). “Cuerpo, sombra, umbral”. *La perseverancia de un hombre oscuro*. La Habana, Letras Cubanas.
- Salván, Marta H. (2015). *Mínima Cuba. Heretical Poetics and Power in Post –Soviet Cuba*. New York, State University of New York Press.

Entrevista

Omar, ¿como entiendes la relación entre la música y la poesía?

La relación es la misma que siempre ha existido: la música y la poesía deben haber nacido juntas, no son dos fenómenos distintos. Hay un punto de vista que dice que el arte es estallido, es lo que despierta la evolución de la especie humana, y no viceversa. No ocurre la evolución y luego surge el arte, sino que el arte mismo es el propulsor de la evolución humana, específicamente humana, porque está claro todo lo que compartimos con el resto de los animales – hasta cierto punto. Nosotros decimos que los pájaros cantan, en realidad no sabemos que es lo que están haciendo, sin embargo, puede considerarse música, porque tienen ritmo, tienen melodía, ¿qué más? Ahí las motivaciones por las que un pájaro canta, habría que ser un pájaro para conocer, las motivaciones porque un ser humano canta, creo que es exactamente eso que es un paso hacia la evolución, porque la especie no está totalmente revolucionada, la especie está en revolución. Entonces la música y la poesía ocupan hoy el mismo lugar que ocupaban hace dos millones de años atrás, ni más ni menos.

Pero con los pájaros hay algo: no está la palabra, ¿cómo entra eso en este caso?

La palabra es una fijación, un proceso de fijación. Por otra parte, la palabra es ya un elemento poético, en el sentido de creación, de poner la imaginación en función de algo práctico. Es una fijación y es una mediación. Por lo tanto la palabra en sí no es traducción. ¿Traducción de qué? Traducción de un impulso de fijar la realidad con un momento a través de un prisma, de una señal. Ahora, ¿qué es lo que convierte el sonido en palabra? Porque nosotros no hacemos sonido, no vamos al mundo con esto. Al mundo le damos un significado, porque lo que dicen es que en el principio fue el verbo, o más exactamente el *logos*. El *logos* es aliento también, o sea *logos* puede ser lo mismo sonido que palabra, palabra, palabra. ¿Quién define eso? ¿Quién define que es más *logos* una cosa que otra? Eso nadie lo puede definir, porque de hecho, la palabra en sobreuso se convierte en una forma de sonido. Nadie sabe exactamente lo que está diciendo, ¿no? Bla bla bla. Cada uno dice un bla bla bla y se crea un código social de comunicación que no está basado en ningún correlativo específico con la realidad, sino que es una producción de bla bla bla. Eso ocurre también con la palabra. Entonces, las motivaciones del pájaro son misteriosas, pero las motivaciones del humano son misteriosas también, siguen siendo misteriosas.

Cuando escribes, ¿hay diferencias entre el poema que va a ser cantado y el poema que vas a publicar en libro? ¿Cuáles son las distinciones?

Intenciones siempre pueden haber, sobre todo *a posteriori*. Cuando tienes el material ya, digamos, eso que se llama poema, si tienes una estructura de texto, que puede tener incluida ya una cierta musicalidad, la semilla de una melodía, etc. Básicamente una estructura de texto, eso es lo que llamo material. Ahí puedes tener la intención que tú quieras, quieres convertirlo en una página de un libro o quieres convertirlo en una canción. Pero eso es *a posteriori*. Más importante me parece es de dónde viene el material, cómo fluye el material, como llega a ti, porque puede llegar ya como música. Por ejemplo, yo tengo un sueño: estoy en un lugar en donde hay música, hay un radio, hay un televisor, etc., con una música ya grabada, con instrumentos, coro, etc. O sea, recibo esta canción, me despierto y la escribo – esta es una forma de llegada de un material también. Ah, después cojo esta letra y la publico como un poema o un libro, pero ya el material me llegó completo. Eso puede ocurrir. A veces menos claro, a veces lo único que tienes es una estrofa o dos versos con música y se puede sacar una canción. Depende mucho de cómo llega el material, en qué estado llega el material, a partir del estado en que llega puedes tener todas las intenciones que quieras y definirlo. Pero también es muy importante la concepción del autor muerto; uno sencillamente trabajó con un material, lo recibe, lo elabora y lo transmite y otro lo recibe lo elabora y lo transmite, esa es la idea: que el material no esté nunca muerto; es mejor que muera el autor. Es como muchos de los organismos que cuando fecundan mueren. El autor es así como un dispositivo que opera el material, lo fecunda y después tiene derecho a morir. El material es lo que importa. Eso amplía un poco el concepto de creación, veo un poco más la creación colectiva.

Y tiene algo que ver también con la historia de la persona que elabora este material que le viene, con aquello que tiene como base, con lo que juega, con lo que tiene en su *background*.

Sí. En primera instancia, es absolutamente subjetivo. Porque tú puedes estar en control solo sobre este canal [apunta para su cuerpo]. Este es el único canal que tú puedes controlar. Todos los demás canales, están más allá de tu control. Si controlas este canal, puedes empezar a escuchar y observar con más tranquilidad cómo el funcionamiento nos toca.

Tú trabajas específicamente con la percusión, con los tambores, etc. ¿Cómo empezaste a trabajar con percusión? ¿Cómo se establece para ti el trabajo entre la poesía y la percusión?

Los niños suelen tener una relación inmediata con la percusión [toca un cajón], eso es muy de la infancia, tocar las cosas, después esto desaparece. Uno empieza a decir: “la mesa”, “el vaso”. Entonces empieza a mover el mundo con la punta de los dedos, después con las palabras, empieza a separar eso. Uno empieza normalmente la percusión con las cosas [toca] que uno hace de niño en la casa, animándose, con los muebles. De ahí el cajón, el cajón es una especie de mueble, o sea está concebido como mueble, en parte porque no tiene cuero y en parte porque es un cajón. Pero de ahí mismo se supone que es una cosa que nace en los puertos, en las ciudades de mar donde los trabajadores tenían que improvisar un tipo de tambor que no tuviera cuero. Entonces tocaban con cajas, pero sí que el cajón es de cierta manera un regreso a una forma básica de percusión, a una relación con los instrumentos, porque es muy fácil de construir. Regresa a esa relación íntima con los elementos de madera, cosas de la casa, domésticos, o sea que no es un mundo musical que esté separado de la familia, de la casa: el cajón es un instrumento de la familia. Después se puede convertir en un instrumento de orquesta, pero tiene ese elemento familiar, no es como un violín. Hay un cierto momento en la música en donde los instrumentos se empiezan a separar: la noción de lo íntimo y cotidiano, de los instrumentos musicales propiamente dichos. El cajón tiene todavía esa cualidad, sin exagerar, de poner un papel o escribir allí. Bueno, esa es la primera pregunta.

¿Cómo se relaciona la percusión con la poesía? Bueno, a partir de los ritmos, de los acentos y después de lo que quieras expresar con los ritmos, qué tipo de lectura quieres hacer de un ritmo. Por ejemplo, con los poemas de *Word* quería hacer una lectura a la inversa del reggaetón. Entonces monté los poemas, algunos estaban escritos como poemas, como textos y los monté en una estructura. Claro, porque la estructura cabe. Entonces empiezo a escribir a partir de esta estructura [toca la estructura en el cajón]. Un número de sílabas, buscando las rimas, pero eso es el invento ya. *Word* salió más como un poema escrito que como un toque y después se montó al cajón. [Toca *Word*].

Yo había entendido que el poema vino primero como la musicalidad del reggaetón al revés.

Puede ser, porque ya existía la idea al escribir el poema y de trabajar con la musicalidad del reggaetón. En realidad ese ritmo es lo que despierta ese tipo de pensamiento, una lectura de la vida urbana a partir de determinados clichés de la filosofía, digamos, “pienso, luego existo” etc. Clichés con los que normalmente trabajamos en la vida cotidiana sin

necesariamente darnos cuenta que estamos utilizando, o nos estamos refiriendo a Descartes, a Platón, Aristóteles, a lo que sea. Pero son clichés que están intrincados en la ideología, en la manera de pensar, por lo menos la occidental. Entonces mezclé eso con el reggaetón, intentando hacer una lectura irónica de una situación social. Y por eso les podemos agregar una cierta reggaetonalidad.

Omar, cuando estás leyendo y cantando aparece algo más. Parece que hay un tercer componente que se inserta en el performance. ¿Te parece que hay algo del cuerpo, de otra producción de significado que tiene el performance?

Estás tú. La persona es un elemento.

¿Y cómo aparece la persona? ¿Cómo ver o leer el performance?

Una persona que no conoce el idioma, por ejemplo, que no conoce el significado de la palabra, puede sin embargo recibir un elemento como material del que hablamos. El significado de las palabras es convencional, de hecho entre el portugués y el español muchas palabras suenan iguales pero no significan lo mismo. El significado del sonido es también convencional, me parece que es una convención más antigua. Ocurre que determinadas emociones y sentimientos pueden relacionarse más fácilmente con los sonidos que con el significado de las palabras, o pueden ser anteriores al surgimiento de las palabras. Todas las emociones, sentimientos que se te pueden ocurrir ahora, posiblemente son anteriores a las palabras. Y había entonces sonidos que ya lo expresaban. No creo que la palabra genere emociones, las emociones están antes de las palabras. La palabra puede transmitir una emoción de algún lugar a otro. Ahora, es un sonido, como viene del material trae un sonido y está relacionado directamente con las emociones, con los sentimientos. Entonces puede suceder que una persona que no comprenda el sonido de las palabras se comunique por ese canal.

Da ahí la importancia del autor muerto, porque el autor no tiene ya nada que decir al respecto, el autor sencillamente tomó el material, lo reformó, lo formuló en la manera que llegó el material, a veces llega, como decía, muy puro, otras veces menos, depende del intelecto también. Porque cuando el intelecto interviene empieza a juzgar qué está bueno, qué está malo, qué es lo que conviene ahora, qué no conviene, empieza a censurar. Empieza a estructurar el tiempo, porque tenemos como un repertorio de cultura: la rima, la estructura de la página, un sinnúmero de estructuras mentales que están tratando de pescar el material así como viene, tratando de encajar el material para después formularlo.

Obviamente, cuanto más flexibles sean esas estructuras mentales, los materiales llegan en mejores condiciones. Y ahí empieza un trabajo mucho más simple, un trabajo más bien interpretativo, que es ese otro elemento... cómo se mueve el cuerpo... El cuerpo se puede mover siempre mucho más, en realidad esas cosas son para bailar, esa es mi idea. O sea, conectar la así llamada poesía con la música, con el baile y hacer un círculo, una forma. Que no se queden mucho tiempo en separaciones entre poesía, música, danza, literatura, pensamientos... Que eso sea un mismo proceso, como en el teatro.

¿El espectador que proyectas como ideal sería uno que bailara?

Eso sería ideal... O eso es un ideal. Como la *capoeira*, tú cantas, tú tocas lo que haces aquí, los demás están haciendo coro. Ahora más bien el público no asiste, puede ser que haya un círculo exterior a la *capoeira* que no esté jugando. Puede ser. Lo que tú estás trabajando es lo que está moviendo allí y aquel que está fuera no tiene que mantenerse afuera, puede entrar. Así como desaparece el concepto de autor, desaparece el “público” también. Porque no existe público, existe un conjunto de individuos – tú, ella. Trabajar para individuos no es igual que trabajar para el público.

Omar, si no está el autor, si no está el público, ¿qué está en juego?

Quedan varios elementos: queda el espacio, queda el individuo, queda la posibilidad de dejar de pensar en el acto poético. ¿Por qué pensar en un acto poético? Puede ser que no haya ningún acto poético. Claro que la poesía es lo que uno permite que ocurra a través de sí. Eso también es un ideal y es un ideal que conlleva trabajo.

El otro día hablábamos sobre el concepto en griego de “trabajo”, hay dos palabras. Una para el esclavo, o sea el trabajo como una actividad forzada, acción que se hace para ganar algo, el trabajo como fuente de provecho. Una actividad destinada para el otro. Y hay casos del trabajo como actividad creativa, circulación de energía, como circulación del *logos* también. Como canta el pájaro: cuando canta está trabajando en la circulación de un *logos*, de eso no cabe duda.

Es decir, hay una versión de la naturaleza en que todo ocurre con un fin, que todo tiene un propósito, que todo se hace para obtener algo o para evitar algo. Hay otra versión de la naturaleza que dice que sí, que esas cosas ocurren y ocurren tantas otras cosas que no tienen ningún propósito, sencillamente ocurren. El canto puede ser las dos cosas: se puede cantar para vivir, se puede cantar para aliviar el dolor del pecho, o se puede cantar como

canta el pájaro, sin ningún aprendizaje, por el solo hecho de cantar. Es decir, todo eso queda, y mucho más.

Luego, los conceptos más perecederos deben ser justamente aquellos que no tienen sentido más allá del momento mismo que ocupan en la creación, por ejemplo el autor, público. Público es un molote de gente que está parado en la puerta de un lugar. Una vez que ese molote se organiza, bueno, tú empiezas a ver a los individuos que están prestando atención, qué tipo de atención están prestando y ahí empiezas a dirigir, trabajar para individuos. La cuarta pared es útil, por un momento, porque te permite un instante de concentración hacia acá y ampliar un poco el espacio del individuo actuante. Con la cuarta pared se puede crear una burbuja que, como cerrar los ojos, por un momento te permite organizar un poco la energía. Pero la cuarta pared no puede estar siempre ahí, porque detrás de la cuarta pared hay individuos. Por eso, siempre se dijo que el concepto de cuarta pared reforzaba el concepto de público en relación con el artista. Definía esas dos unidades que nunca debieron definirse, separarse.

Pero todo eso es parte del proceso del teatro. Por lo menos del teatro griego que empieza como un ritual, después se convierte en una ceremonia social y, por fin, entra en el terreno de la cultura y de las bellas artes. Ahí se produce una separación total. El billete que media la relación entre el artista y el público es solo un billete. El público compra un billete para relacionarse con un artista. O sea un grado de condensación un poco grande, un poco extremo, uno llega a sentirse representado por el billete ante el artista. Y viceversa: el artista se crea representado por el ticket también, por lo que él representa como provecho. En fin, se genera una serie de obstáculos en la ignición, que hacen no más que la gente se aburra en el mundo de la cultura. Es una postura correcta, educada, pero profundamente aburrida. Te sientas a escuchar a Bach, por ejemplo: ¿Quién dice que tú tienes que escuchar a Bach así, parado? Tú puedes bailar con Bach también, tranquilamente.

La música se define porque toda la música esailable, incluyendo la música que popularmente se consideraailable, y debe ser escuchable. El tema de la música de hoy es que tú no puedes escucharla, le falta la proteína de la escucha. Porque cuando se convierte todo en un sonido repetido, lo que te está llevando en el plano de las emociones es [toca un sonido y lo repite]. Es una forma de manipulación que funciona con el público, aunque ningún individuo se pueda sentar a escucharlo.

Llega el tema de la música que incluye el mundo de los sonidos de lo cotidiano: la lavadora, el refrigerador, el sonido de los autos, o sea, ¿dónde desaparece el límite de la música y empieza el ruido y qué papel juega el individuo en este proceso? Depende de lo que puedas escuchar y disfrutar con el oído, porque esa es tu condición. Si se genera un molote

de gente, se toca un sonido a repetición y lo pone a hacer así [movimiento repetido con el cuerpo] y se toman unas pastillas, bajo unas luces: bueno, estás manipulando.

Tiene su parte positiva también, que es que ahí los individuos también pueden desaparecer. La persona puede desaparecer. De hecho, creo que se hace por eso. Todos, en momentos determinados, queremos desaparecer en el trance. Esto es muy viejo también. Es decir, todo es perfectamente antiguo. Lo que hacemos es amplificado por el sonido.

En *Word*, se producen muchos momentos distintos: hay partes con percusión, con el canto y también recitas el poema. Si todo puede ser canción, ¿cómo juegas con esas divisiones? Si, como dijiste, se queda el espacio, ¿tiene que ver con la producción de escenografías?

Tiene que ver con varios elementos. El elemento de salida sería qué tipo de pensamiento viene con el poema. En la serie de *Word*, el trabajo es sobre todo decir que entre poema y canción no hay ninguna diferencia real. Puedes pasar del poema a la canción y de la canción al poema porque es el mismo material. Es el mismo tipo de fluido. Entonces hay una especie de concepto que subyace a los poemas de *Word* y se mueve entre el poema y la canción. Ahora tú puedes cantarlo todo, claro.

Lo último es una pregunta tuya: ¿Por qué se hace lo que se hace? ¿Por qué haces esto?

Justamente, esa pregunta lo más importante que tiene es la pregunta misma. La respuesta puede variar. Ese mantenerse las preguntas, como dirían los antiguos, es importante. Lo que te diría ahora es, como decía Pessoa, para qué seguir, sino para más seguir.

São Paulo, 2016.