



Repertorio de poesía y performance. Cuba años 90. Entrevista a Carlos Aguilera y video-performance

Idalia Morejón Arnaiz¹

Presentación

Carlos A. Aguilera, Praga. Mirian Chang y Rito Ramón Aroche, La Habana. Julio Moracén Naranjo, São Paulo-La Habana-São Paulo. Idalia Morejón Arnaiz, São Paulo.

Con la anterior relación de nombres y ciudades quiero dejar testimonio de los desplazamientos, las inmovilidades y los gestos de solidaridad que han intervenido en la recuperación del video-performance *Retrato de A. Hooper y su esposa*, de Carlos A. Aguilera, presentado por primera vez en la Casa del Joven Creador, La Habana, en 1995, y que ahora publicamos como documento de arte y como uno de los primeros registros audiovisuales de poesía y performance, entre una serie de apariciones públicas realizadas por Carlos A. Aguilera en los primeros años de la década del 90, como proyecto personal y como acción pública del grupo *Diáspora(s)* de escrituras alternativas, fundado en 1992 por Rolando Sánchez Mejías junto al propio Aguilera, Ricardo Alberto Pérez, Pedro Marqués de Armas, Rogelio Saunders, Ismael González Castañer, Radamés Molina y José Manuel Prieto.

El grupo comienza a hacerse visible en 1993, y en 1997 lanza su propia revista homónima. De manera programática, *Diáspora(s)* se propuso reivindicar

¹ **Idalia Morejón Arnaiz.** Santa Clara, Cuba, 1965. Poeta, traductora, ensavista y profesora de literatura hispanoamericana de la Universidad de São Paulo. Autora de *Cartas a un cazador de náíaros* (La Habana: Letras Cubanas, 2000). *Política y nolémica en América Latina. Las revistas Casa de las Américas y Mundo Nuevo* (México: Ediciones de Educación y Cultura, 2010). *Una artista del hombre* (Barcelona: Red ediciones, 2012) y *La reina blindada* (Tenerife: Baile del Sol, 2014).

la existencia y validez de formas discursivas atípicas en la poesía cubana. Ni el grupo ni la revista se adscribieron a ninguna de las instancias oficiales culturales actuantes en la vida nacional, y cada número editado circuló marginalmente, como *samizdat*. Su objetivo fundamental, perceptible en la mayoría de sus proyecciones escriturales (poesía, crítica, ensayo) y en las performances, fue romper con la lengua del Estado, con el cuerpo de doctrina de la Nación, sobre todo en su vertiente origenista, para instalarse, más allá de lo post /nacional/ vanguardista/ comunista, en un territorio de extrañeza literaria perfectamente acoplado a la categoría deleuziana de literatura menor. Es decir, la conciencia política del proyecto es altamente codificada, pero transparente en su “terrorismo”, concentra sus procedimientos vanguardizadores en la producción de textos fuertemente codificados por lo político, fortalecidos en la creencia de que el individuo se encuentra, a la manera kafkiana/deleuziana, solo e indefenso ante la ingente maquinaria del Estado.

Las acciones concretas del arte conceptual de los años 80, así como su filosofía, son aplicadas a una perspectiva de cambio en el campo de la poesía, igualmente conceptual, del grupo Diáspora(s). La relación entre performance y poesía cubana se encuentra atravesada por el conceptualismo, por el repertorio posmoderno que traen a colación tanto los jóvenes artistas de los años 80 como los poetas y narradores, por lo que, de manera transversal, el encuadre histórico de estas conexiones debe considerar la manera en que ese momento viene siendo documentado desde las artes plásticas². A finales de los años ochenta, el cuestionamiento que los jóvenes escritores y artistas hacen de la relación entre individuo e institución es un tema que da lugar a debates, polémicas y acciones de las fuerzas represivas en todos los terrenos artísticos y en los años noventa se

² Ver: Luis Camnitzer, *New Art of Cuba*, University of Texas Press, 2003; Coco Fusco, *Corpus Delecti. Performance art of the Americas*, New York, Routledge, 2000; Carrie Lambert-Beatty, Gerardo Mosquera, Helaine Posner, Tania Bruguera, *On the Political Imaginary*, Ed. Charta, 2009; Rachel Weiss, *To and From Utopia in the New Cuban Art*, University of Minnesota Press, 2010; Andrea O'Reilly Herrera, *Cuban Artists across the Diaspora: Setting the Tent against the House*, University of Texas Press, 2011; Blake Stimson, Gregory Sholette, *Collectivism after Modernism (The Art of Social Imagination After 1945)*, University of Minnesota Press, 2007; Grupo Arte Calle, “Nueve alquimistas y un ciego” (1988), registro parcial en <https://www.youtube.com/watch?v=Mlzp3iUZ2pE>; “No queremos intoxicarnos” (1987), registro parcial en https://www.youtube.com/watch?v=LFO_RDnv3z4.

verá intensificado. Estas acciones son vistas como artísticas, pero también como políticas. El evento más radical lo llevó a cabo el artista Ángel Delgado, con su performance “La esperanza es lo último que se está perdiendo”, presentada en la exposición “El objeto esculturado”, en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, en 1990. Ángel Delgado pone en enfrentamiento directo el cuerpo de la acción artística con el cuerpo de doctrina de la revolución (defeca en un hueco abierto en el centro del periódico *Granma*, órgano oficial de Partido Comunista y acto seguido se limpia con ese mismo papel) y, sobre todo, con el cuerpo represivo del Estado, lo cual se concretizó al cumplir una pena de seis meses de cárcel.

Las acciones de performance y poesía cubana en los años 90 fueron escasas y poco aceptadas. Existe en esos años, además de esta retroalimentación posvanguardista, una corriente que apuesta en la capacidad performática de la voz –el poema “KTP” de Carlos Alfonso leído a la batería- y que crece en los años 2000: *Word* (2009) de Omar Pérez, leído con tambor, de resonancias orientales en su entonación, con coros y voces femeninas³; *Vegas Town* (2006) de Juan Carlos Flores, leído/dicho “a capela”, con la voz desesperada de quien grita desde un pueblo perdido⁴; la *poesía actuante* (una especie de decir rapeado) de Ismael González Castañer, miembro del grupo Diáspora(s), y Julio Moracén (<http://delpalenguaypara.blogspot.com.br/>). El grupo Omni Zona Franca también sigue esa corriente, extendiéndola al hip hop (<http://omnizonafranca.blogspot.com.br/>).

Tanto las performances como la revista o los poemas de Aguilera han sido relacionados a los *ready-mades*, al *pop art* o al imaginario comunista y poscomunista, y también se ha propuesto que se la piense como proyecto curatorial por su cualidad performática y conceptual. “Obras como las que puso en circulación Carlos A. Aguilera no pueden ser leídas únicamente dentro de los

³ Los poemas que Omar vocaliza en este Cd fueron publicados en 2010 en: *Crítica de la razón puta*. La Habana: Letras Cubanas. Este libro obtuvo el Premio de poesía Nicolás Guillén ese mismo año.

⁴ Cd editado por el Centro Cultural de España en La Habana. Presentación de encarte de Alberto Virella.

marcos posmodernos”, advierte Duanel Díaz Infante, por ejemplo.⁵ Ellas se inscriben en una primera etapa, cuando el grupo realiza su primera presentación pública, en la sala José Lezama Lima del teatro García Lorca. Además de videos, también hubo cursos, lecturas para radio, charlas. Rolando Sánchez Mejías se refiere a las performances como una de las tácticas de la “guerra de guerrillas” del grupo: “[...] íbamos a una conferencia y bajaba la Seguridad que nos eliminaba. Terminábamos ahí y un mes de descanso. Después íbamos a otro lugar y un performance, y lo mismo [...]”⁶.

En términos de experimentación, Carlos A. Aguilera es quizás la figura del grupo que más se preocupa por situarse en el entrecruzamiento de la poesía con otras manifestaciones del arte, como el teatro y el video; su escritura es tensa y pone en crisis las formas discursivas bajo las cuales se concibe el texto poético, llevándolo a un territorio “en el cual ya no existe nada de lo que podríamos reconocer como tal: nos entrega ‘textos’, fluidos inclasificables bajo ninguna denominación, porque lo que hace participa al mismo tiempo de todos los géneros” (Fowler, 1999). La teatralidad y el ritual van a predominar como rasgos constitutivos de la poesía de Carlos A. Aguilera. Sus “lecturas” están mediadas por un estudio premeditado de lo que quería hacer y cómo lo haría. Hay un planeamiento del acto, y son actos pensados y ejecutados con la participación del público.

El video-performance *Retrato de A. Hooper y su esposa* es hasta el momento el único registro accesible; abre una perspectiva de trabajo en la literatura cubana reciente para reflexionar sobre su intersección con las artes, y con esto pensar en un futuro repertorio de poesía y performance. Los problemas prácticos que ha presentado esta recuperación están relacionados a factores como: el tiempo transcurrido, la condición diaspórica de los protagonistas, quienes salieron de Cuba sin buena parte de sus archivos personales, así como la propia naturaleza de la tecnología, que con sus avances convierte en obsoletos

⁵ Ver las entrevistas que Jorge Cabezas Miranda realiza a Duanel Díaz Infante, Gerardo Muñoz, Jorge Luis Arcos y Todd Ramón Ochoa en: *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002). Literatura Cubana*. Barcelona: Red ediciones, 2013.

⁶ Jorge Cabezas Miranda (ed.). “Entrevista a Rolando Sánchez Mejías”. En: *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002). Literatura Cubana*. Barcelona: Red ediciones, 2013, p. 134.

algunos de los soportes documentales de las décadas aquí citadas, como es el caso del video-casette Betamax en que se grabó el *Retrato*. Sabemos que el flujo constante de las novedades en el campo audiovisual nos hace correr el riesgo de perder/borrar zonas enteras de la memoria cultural, si bien en este caso, después de veinte años, ha sido posible encontrar los equipamientos necesarios para reproducir y transferir el material al formato DVD. Contamos ahora con la difusión a través de la web para que tanto la información como la experiencia puedan ser preservadas de forma más eficiente.

Antes y después que performance, “Retrato de A. Hooper y su esposa” (1995) es un poema-libro, y “GlaSS” (1994-1995), uno de los poemas teatrales pertenecientes a *Das Kapital* (1997). En “GlaSS”, afirma Aguilera, “el ser humano es un conejo. Un conejo con muchos dientes. Descubrir esta verdad (profunda, esencial) y mostrársela a otros, era (fue) el enunciado principal de mi texto y del performance que de él realicé [...] “GlaSS” es un texto muy difícil de leer, con varias voces, varias velocidades, y creo más nunca lo leí, salvo en aquella ocasión en que ni siquiera lo leí en vivo.”⁷

Al igual que “GlaSS”, “Retrato de A. Hooper y su esposa” capitalizan las posibilidades performáticas de la boca; más que órgano de vocalización es aquí sinécdoque corporal, parodia de la propia voz que dice en off el poema. De hecho, la separación más evidente entre el *Retrato* textual y el *Retrato* performance es la de la ejecución, en esta última, de procedimientos de vocalización y puesta en escena, propios de la teatralidad.

En términos de ruptura las acciones de Carlos A. Aguilera se sitúan en los mismos bordes de la performance de arte, cuyas resonancias lo conectan con el teatro de Víctor Varela o la música de Philip Glass. En “Retrato...”, la voz que registra el video no es la voz “natural”, ni en el sentido de su musicalidad, tonalidad, modulación, ni en el sentido de ser la voz “en vivo”. La intención de extraer la performance de lo efímero como su cualidad irreductible pone de manifiesto el interés de Aguilera en preservar su acción en su temporalidad histórica. La voz original se ha perdido, lo que tenemos en el video es una voz palimpsestica grabada sobre el silencio (la ausencia de la vocalidad en su

⁷ Ver entrevista de la autora a Carlos A. Aguilera en esta edición de *Badebec*.

manifestación irrepetible e intransferible).

Las performances de Aguilera dejan en claro que el grupo Diáspora(s) no sólo tiene un carácter rupturista, sino también propositivo, que se expande más allá de la literatura.

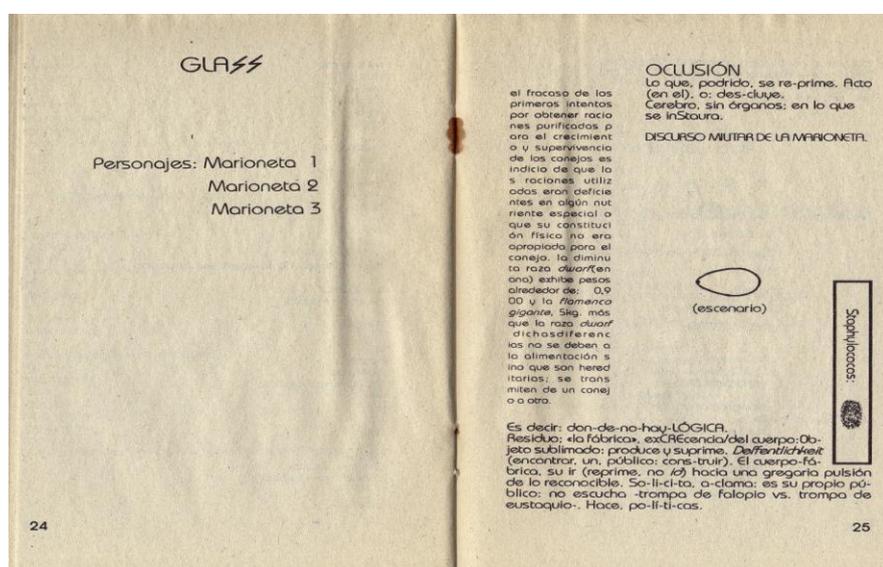
Bibliografía

Cabezas Miranda, Jorge, ed. (2013). *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*. Literatura cubana. Barcelona: Red ediciones/ Linkgua, 2013.

Fowler, Víctor (1999). “La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente”. *Casa de las Américas*, n. 215, La Habana, abril-junio, 1999, pp. 11-25.

Video de Carlos A. Aguilera y grupo Diáspora(s) *Retrato de A. Hooper y su esposa*. Video-performance. Voz: Carlos A. Aguilera. Boca: Carmen Paula Bermúdez. Productor: Almelio Calderón. Realizado por Video Aquarius, 1994. 15 min.

Disponible en Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=eLQBSXzIKh4>



“GlaSS” (1994-1995), uno de los poemas teatrales pertenecientes a *Das Kapital* (1997)

Entrevista a Carlos A. Aguilera.

Carlos A. Aguilera nació en La Habana en 1970. Desde el 2002 ha vivido en Bonn, Frankfurt, Graz, Dresde y Hannover. En 2008 ganó la Beca ICORN de la Feria Internacional del Libro de Frankfurt, Alemania. Sus libros son *El imperio Oblómov* (2014), *Clausewitz y yo* (2013), *Discurso de la madre muerta* (2012), *Teoría del alma china* (2006), *Retrato de A. Hooper y su esposa* (1996) y *Das Kapital* (1997), de los cuales algunos se han traducido al alemán, checo, croata y francés. Escribe regularmente para *The Miami Herald*, en Estados Unidos. Actualmente reside en Praga.

IMA: ¿En tu experiencia, consideras que las performances poéticas que realizas en los primeros años de la década del 90 en La Habana están vinculadas al auge que tuvo la performance en el arte contemporáneo cubano en la década del 80?

CAA: Sí, creo que respondíamos en general a la misma pregunta. Y esta pregunta venía muy motivada por el encierro de la literatura y las artes en general en Cuba, por el hastío que sentíamos todos hacia la política cultural del país y hacia coartadas como tradición, modernismo, insularidad, trascendencia, historia, etc.

IMA: ¿Cuáles artistas fueron los que más te interesaron?

CAA: Arturo Cuenca, Abdel Hernández, Aldito Menéndez... Además de las obras de teatro de Víctor Varela, cuyas representaciones yo tomaba como “construcciones performáticas”, es decir, como un espacio a mitad de camino entre Hegel y la muerte del canon.

IMA: ¿Qué recuerdas de esas presentaciones?

CAA: Recuerdo que Abdel estaba acostado y no se movía. Y recuerdo que Cuenca saltaba mucho, embutido en una suerte de traje de cosmonauta (que a su vez era como de luchador de Aikido) y decía algo... pero lo importante era el gesto, el salir de lo que ya estaba pactado y hacer otra cosa. Para mí, como escritor, esto era muy importante. Hasta el día de hoy las lecturas “normales”, es decir, del autor ante su propio aplastamiento, me resultan difíciles de digerir.

IMA: ¿Además del video-performance “Retrato de A. Hooper y su esposa”, existe algún otro registro documental de tus presentaciones?

CAA: Existe una cinta ORWO con la grabación de “GlaSS”, la que se escuchó en la Casa del Joven Creador.

IMA: ¿Por qué no existen otras “huellas” de tus performances?

CAA: Por razones políticas ante todo. Por la penuria bajo la cual vivíamos. Lo que significa que conseguir una cámara de video o fotos era una empresa muy complicada. Además de que pienso que lo grande de una performance como GlaSS, casi teatro y casi happening, estaba en su construcción del momento, en su “violencia”, así que filmarlo no tenía mucho sentido. Lo importante era verlo, escucharlo, leerlo *in situ*.

IMA: ¿Cuál fue la reacción institucional ante la presentación de tus performances tomando en consideración el rápido movimiento de clausura, por parte de las instancias oficiales de la cultura, de la euforia artística de los 80? No está de más recordar que esa década había terminado con varios episodios de censura de exposiciones, y la del 90 abría sus puertas con el encarcelamiento de Ángel Delgado durante seis meses, por su performance “La esperanza es lo último que se está perdiendo”.

CAA: La reacción fue de asombro: asombro, curiosidad, frialdad y vigilancia, como es más o menos toda reacción del gobierno cubano ante un fenómeno nuevo pero que no los emplaza directamente. “GlaSS” era una locura, pero era mi locura, y a pesar de que es un texto que habla del fascismo, ellos lo dejaron pasar e incluso lo aceptaron en *Das Kapital*, libro que se publicó en 1997, en La Habana, en la editorial Abril.

IMA: ¿Recibiste algún otro tipo de apoyo, además de la utilización de los espacios institucionales?

CAA: No, ofrecieron el espacio y ya... De los amigos sí, claro. Todo el que se pudo en aquel momento.

IMA: La primera presentación pública del grupo fue en diciembre de 1993, en la Sala José Lezama Lima del teatro García Lorca. Ricardo Alberto Pérez usó una máscara “a lo kabuki” para “llamar al ciudadano”, mientras que tú, según recuerda Pedro Marqués de Armas, hiciste sonar un vaso de cristal, le sacaste “una serie de sonidos raros”, y Rolando Sánchez Mejías leyó su poema “n”. Carmen Paula Bermúdez, a su vez, evoca a Rolando, quien “puso la grabación de un texto que rememoraba con ironía la Revolución Francesa”, al tiempo que exclamaba: “Citoyens, citoyens!... y se oía la risa de una madame enloquecida que era yo”. De la lectura de “n” Carmen recuerda también que “hablaba de Nietzsche –o Nietzsche hablaba en el poema- [y] repetía la palabra “sulamita” de un modo al que no estábamos acostumbrados pues rompía el ritmo habitual y la manera de leer que de solemne pasaba a trágica”. Esto es lo que he podido obtener de los testimonios recogidos por Jorge Cabezas en la edición facsímil de la revista *Diáspora(s)*. ¿Recuerdas algo más de esa primera presentación?

CAA: Efectivamente, hubo una primera lectura performática o de presentación

del grupo en la sala Lezama Lima del teatro García Lorca, donde se repartió una hoja que no hemos podido recuperar, con la fórmula *Diásporas ≠ Orígenes*. La programó el difunto Albertico Acosta, quien era programador en el García Lorca. Recuerdo que Acosta estaba cagado de miedo. Seguro pensaba que nosotros íbamos a meterle candela a aquello o a gritar Abajo Fidel o cualquier otra cosa. En nuestras respectivas lecturas, tanto Rolando como yo jugamos un poco con el “Todesfuge” de Celan (poema -poeta- que nos obsesionaba), de ahí que Carmen Paula recuerde la palabra “sulamita” leída por Rolando en su extraordinario poema. En esa primera lectura yo leí varias cosas. Leí “B, Ce-” y leí “Tipologías” (la única vez que lo hice), además de un texto-partitura que no fue publicado nunca y era una canción hecha por mí. Canción que se tocaba con una cuchara y un vaso. En esa lectura también se presentaron Ricardo Alberto Pérez y creo que Rogelio Saunders leyó algo breve. Pero todo ahí aún tenía el aura de la lectura, aunque traspasado por cierto *esprit* Dadá.

IMA: Por lo que voy comprendiendo, las performances de *Diáspora(s)* van más allá de las que tú realizas. ¿Después volvieron a ejecutar otras acciones tan cercanas a la teatralidad como éstas del “début”, en tanto que grupo?

CAA: No exactamente. Después Rolando y yo hicimos una lectura donde se jugaba con la oralidad, en el Palacio del Segundo Cabo, pero el formato era el de una lectura tradicional que se cuestionaba a partir de la voz.

IMA: ¿Existía entre ustedes un consenso respecto a la necesidad de movilizar al espectador, o estaban más centrados en poner crisis ciertas normas de declamación oficial, digamos, cierta imagen del poeta-recitador?

CAA: Las dos cosas. Discutíamos mucho sobre el espacio de representación oral y escritural de un escritor postmoderno, es decir, de alguien que ya no está atrapado en el “sentido”, la metafísica, el canon, la norma identitaria, etc... O que pretende no estarlo. Y aparentemente a los que más nos interesaba esto era a Richard [Ricardo Alberto Pérez], Rolando y a mí.

IMA: El público que asistía a las presentaciones estaba formado básicamente por escritores y artistas, ¿cierto? ¿Podrías mencionar el nombre de otros testigos activos o pasivos de tu actividad como performer en La Habana de los 90?

CAA: Bueno, Rolando Sánchez Mejías, Pedro Marqués de Armas, Ricardo Alberto Pérez, Antón Arrufat, Antonio José Ponte, Reina María Rodríguez, Rito Ramón Aroche y muchos más fueron a todas aquellas cosas. Supongo que algún recuerdo tendrán... Lo interesante de la performance es que después cada uno construye el suyo propio bajo sus límites individuales e ideología.

IMA: ¿Recuerdas qué otros poetas se expresaron en ese registro escritural-gestualidad escénica en los años 90?

CAA: Rolando Sánchez Mejías intentó varias veces más que lecturas construir “escenarios”, y un poco antes Omar Pérez y Carlos Augusto Alfonso habían leído sus poemas acompañándose de instrumentos o haciendo otras cosas. Después, hasta donde sé, diferentes grupos de escritores han tomado el relevo y hecho lecturas no estáticas de sus textos, como Juan Carlos Flores, por ejemplo.

IMA: ¿Siempre se trató de acciones previamente planificadas, pensadas desde el lugar del espectador, como previendo su posible reacción?

CAA: No. Eran acciones planificadas pensando en la saturación patética y patológica de la máquina literaria cubana, de su aburrimiento y repetición, de su “mieditis”. El espectador era un segmento de algo más grande, que era contra lo que nosotros reaccionábamos.

IMA: ¿Los conversatorios posteriores a estas acciones buscaban verificar, digamos, las reacciones del espectador, explicar su finalidad? Por ejemplo, en el espacio Aglutinador Pedro y Rolando hablan con el público y releen fragmentos de “Retrato...”, inmediatamente después de terminada la lectura integral de poema en tu propia voz, de cuerpo presente.

CAA: Yo creo que tenían un fin conceptual y pedagógico. Conceptual, porque formaban parte de toda esa reflexión que veníamos rumiando sobre literatura, política, canon... Pedagógico, porque en el fondo (y cómicamente) queríamos ilustrar a los demás, mostrarles que había otro espacio al que se podían acoplar y no solo aquél, chiquitico, que es usual en la isla. Además, la gente también preguntaba, inquiría, y muchas veces -hay que decirlo todo- ni nos tomaban en cuenta. Por eso se hacía importante en ese momento ser muy claros con uno mismo y con los otros.

IMA: ¿Consideras que en tu trabajo como poeta, la performance está más vinculada a la escritura que al teatro?

CAA: Esa diferencia (escritura / representación) era precisamente una de las cosas que quería abolir. Uno de los dictados que más me molestaban de cierto modernismo, que suele entender y encerrar al escritor bajo determinada metafísica (la del papel en blanco, la de la “voz castrada”, la del hombre sin piernas) y construir una suerte de pureza alrededor del género o canon con el que éste se identifica.

IMA: Me gustaría que describieras el local preciso en que hiciste las performances.

CAA: “GlaSS” y “Retrato de A. Hooper y su esposa”, los dos fueron en la Casa del Joven Creador. Para “GlaSS” era una sala que parecía un aula grande. Con sillas de escuela incluso, esas que tienen una paleta para apoyar la libreta y escribir. El público estaba sentado ahí. Las sillas no estaban alineadas, sino más o menos

bajo un orden caótico. Yo estaba al frente, como un maestro de escuela. Y la gente estaba amarrada al lado mío. Gente que yo movía hacia varios lados en lo que el texto se escuchaba. La sala estuvo tan oscura como fue posible. El “GlaSS” fue como a las 6 o 6:30 de la tarde. El “Retrato...” fue en el pasillo del segundo piso de la Casa del Joven Creador. Dos televisores y sillas hacia un lado y otro. Después, yo me senté en una silla (como las que usan los trovadores) y dialogué con la gente. Hubo un par de preguntas sobre el “Retrato...” y la poesía cubana en general. Es todo lo que recuerdo.

IMA: Sabemos que la otra cara de la memoria es el olvido, pero también sabemos que en el esfuerzo por recordar se construyen diversas memorias de un mismo hecho. Sobre la performance de “GlaSS”, en su momento circularon entre los poetas versiones que tendían a parodiarla, reduciendo su éfrasis al hecho de que hubieras ocultado la cabeza en un saco de papel para manifestar el ahogo, la muerte, mientras el público escuchaba en off, ininterrumpidamente, la lectura grabada del poema. Más allá de las inconsistencias de la memoria, hay aquí un ejemplo para comentar y pensar en la temporalidad del performance, en la manera en que ingresa a un imaginario local de la representación poética, difícil de ser verificado.

CAA: Bueno, la performance fue así: varios habíamos grabado previamente mi texto “GlaSS”, si mal no recuerdo, en la radio CMBF, gracias al poeta Jorge Yglesias, quien trabajaba allí y siempre ponía a nuestra disposición la cabina de la emisora. Y ese texto previamente grabado se escuchaba en un lugar cerrado, casi sin luz, y con pupitres de escuela por todas partes. El público fue entrando de a poco, pero algunos fueron seleccionados (al azar) y amarrados juntos con una sogá larga y colocados en algún lugar de la sala con un cartucho en la cabeza. (De aquí es que debe nacer la confusión). Un cartucho grande que les tapaba toda la cara y no los dejaba mirar. Y lo que había que mirar, en verdad, no era mucho. Yo me movía caminando de una manera torcida y vestido con un kimono blanco por toda la sala, en lo que se escuchaba una y otra vez “GlaSS” y reaccionaba a aquel sonsonete como un jorobado reacciona a ciertas voces en las películas de Walt Disney. Reaccionaba y movía a mis “hombres-conejos” hacia alguna parte, además de arrinconarlos contra la pared, empujarlos, etc... Lo que recuerdo es que como en el minuto cuarenta uno del grupo se zafó y echó a correr fuera de la sala. Los otros a los pocos minutos también lo hicieron... y con ellos el público, que había asistido a un espacio de repetición, violencia y sin sentido. Y por supuesto, de oralidad-otra. De esto, lo que más me sorprendió, es que la gente en verdad aguantara tanto.

IMA: En ese sentido, las diferentes versiones de una misma performance construidas por la memoria de una colectividad pueden funcionar como un dispositivo de recreación continua. ¿Qué opinas al respecto?

CAA: Que sí, que es cierto, que hay una buena reflexión ahí sobre el instante y su apertura-clausura, pero en ese momento no se me ocurrió. Ni se me ocurrió ni se me podía ocurrir, ya que aunque hubiera querido, no tenía ninguna cámara a mano ni manera de conseguirla... Aunque esto que estamos haciendo ahora es,

de alguna manera, un levantamiento de aquel cadáver, o como dices: “una recreación continua” de aquella performance. Y esto también es muy válido.

IMA: ¿”GlaSS” se representó en más de una ocasión?

CAA: Sólo se presentó una vez. El único texto de *Das Kapital* que continué leyendo fue “B, Ce-“. “GlaSS” es un texto muy difícil de leer, con varias voces, varias velocidades, y creo más nunca lo leí, salvo en aquella ocasión en que ni siquiera lo leí en vivo. “B, Ce-“, en cambio, es un texto que he leído mucho. Es un texto muy oral (o muy contra-oral), ya que lo que se escucha es la caricatura de algo. La caricatura de una música, de los textos de Benn y Celan, de la reverencia que se debe tener ante el dolor, de la historia en sí. Su ritmo, que es el mismo que usé para escribirlo, es uno de los “procesos” que más placer me dio en aquel momento. En “B, Ce-“ no hay gestos o dramatismo ninguno. Es un texto netamente vocal, una anticación, por decirlo así.

IMA: ¿Qué te motivó a realizarlo?

CAA: Mi propia manera de entender la relación autor/literatura, la relación escritor/actor. O mejor, la del escritor que crea un espacio donde la representación (la voz, las ideas, la firma, el proceso) tiene una importancia fundamental. La del que entiende todo como espacio-de-obra.

IMA: El video de Retrato no es promovido apenas por ti en tanto que poeta/performer, sino que el grupo *Diáspora(s)* comparte presentación, como consta en los créditos. Pregunto entonces ¿cómo es vista la performance desde la perspectiva del grupo? ¿Como performance colectiva? ¿Como objeto concreto de un proyecto estético? Tal vez sería bueno responder a esta pregunta teniendo en perspectiva la definición de performance de Patrice Pavis: a diferencia del actor, que desempeña el papel del otro, el performer ejecuta una puesta en escena “de su propio yo”.

CAA: Creo que a pesar de que en ese momento todo se intentaba hacer en base a una “construcción del nombre” (la participación de Rolando y Pedro Marqués de Armas en el Coloquio sobre Orígenes en 1994, por ejemplo, también fue “vívida” como una intervención de *Diáspora(s)* en el contexto intelectual cubano), estaba bastante claro cuáles eran las parcelas individuales, y en eso nadie se metía. Es decir: era algo que se inscribía en el adentro del grupo gracias a que uno de sus integrantes ideologizaba ese locus, lo que no significa que los demás se sintieran “colaboradores” o partícipes directos de ese evento, aunque de hecho estaban en el “adentro” de lo que había sucedido.

IMA: ¿Te parece que a esta puesta en escena de “Retrato...” la podemos llamar performance?

CAA: Yo más que performance, a mis “lecturas” las llamaba (las llamo) “procesos”. Pero regresando a tu pregunta, creo que sí, “Retrato...” fue un performance. Se trató de crear un escenario falso para una lectura imposible que mostraba, a desfase y de manera infantil, una película falsa. Esa ideologización de la relación autor-público, y su deseo de provocar una discusión más que de sublimar el pathos del poema o el poeta, ha sido muy importante a la hora de concebir no sólo mis lecturas sino todo lo que escribí y continúo escribiendo.

IMA: ¿Qué dispositivos de lo teatral accionas en esta especie de grado cero de la lectura, de esa voz sin aura que ocupa el lugar de lo natural? Me refiero a recursos como la voz, el cuerpo, la luz, etc.

CAA: Los recursos eran varios, y según la performance. En “GlaSS” la voz, la grabación, la luz, la posición del público (más cercano al teatro-arena), el cuerpo, la vestimenta... En “Retrato...”, no; fue como ir al cine. La gente fue invitada a una lectura y se encontró con la ausencia del autor y el reemplazo tecnológico (el video) de éste. El debate posterior supongo giró alrededor de esta ausencia, del lugar moderno/nomoderno donde me inscribía, del pathos.

IMA: ¿Cómo podrías relacionar estas performances con tus breves piezas de teatro? *Das Kapital* es un libro, por ejemplo, en que la escritura dramática aparece casi como esperpento y desdoblamiento de la poesía. Me gustaría que mencionaras los autores y obras teatrales que leías, y las que viste montadas en esa época.

CAA: Bueno, tengo un imaginario muy teatral. Creo que he dicho en alguna parte que más que la literatura, el teatro o la poesía, lo que me interesa es lo literario, lo teatral y lo poético. Es decir, la manera en que desde cierta percepción y cierta escritura el género teatro, poesía o literatura se “interrumpe” para convertirse y movilizar otra cosa. Esa transformación (esa “otra cosa”) ha sido siempre esencial a la hora de intentar mis textos. Creo que en esa interrupción es donde se juntan textos como “GlaSS” y “Sinfonietta” y “Discurso de la madre muerta”, por ejemplo. En esa interrupción y también en cierto expresionismo presente en el lenguaje de esos tres textos. Ahora, no hay que olvidar que “Sinfonietta” y “Discurso...” han sido hechos para mostrar su interrupción en la escena (su mala interrupción), y “GlaSS” no. La interrupción de “GlaSS” es oral, poética, trans-escénica.

Respecto a los autores: yo había visto algo de Peter Brook, de Bob Wilson (“Civil Wars” si mal no recuerdo) y había escuchado con Rolando Sánchez Mejías, en su casa, “Einstein on the beach”, de Phillip Glass. Rolando había traído el vinilo de Francia, creo. Había visto algo de Eugenio Barba y leído algún libro suyo. Después lo conocí en La Habana, cuando su grupo dio aquel ciclo formidable en Casa de las Américas y otros teatros. Había leído un dossier muy bueno, con muchas fotos, opiniones, teorías, etc., sobre “I like America and America likes me”, la performance de Beuys con un coyote. También, sobre su “Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta”. Un performance muy extraño, taxonómico y matemático a partes iguales. Si mal no recuerdo, mi amigo, el

pintor Nelson Villalobos, quien con frecuencia nos traía libros a Rito, Almelio Calderón y a mí, nos había regalado aquella revista dedicada íntegramente a Beuys. Había leído a Kantor y otras cosas que ya ni recuerdo. Supongo que todos los artículos sobre teatro y discurso teatral traducidos por Desiderio Navarro para *Criterios*. En fin, todo lo que pude. En Cuba siempre me parecieron magistrales las obras montadas por Víctor Varela desde finales de los 80s, no está de más decirlo.

IMA: ¿Crees que podríamos pensar la poesía sonora de John Cage como una de las raíces de tus performances?

CAA: Sin dudas. John Cage y Joseph Beuys y Tadeusz Kantor fueron muy importantes. De Cage me había leído varios libros y escuchado su música. Incluso, para un número de *Diáspora(s)* ayudé a Todd Ramón Ochoa a traducir “Conferencia sobre algo”, uno de los mejores textos del autor de *Atlas Eclipticalis*. De Beuys había visto y leído todo lo que se podía ver en bibliotecas particulares y en la biblioteca del Centro Wifredo Lam, que recuerdo estaba más o menos bien proporcionada. De Kantor, gracias a Atilio Caballero, había leído ya su excelente *El teatro de la muerte*, una de las poéticas más radicales que haya elaborado alguna vez un dramaturgo que incluso había intentado dejar de serlo.

IMA: A comienzos de los 90 Christian Ide Hintze visitó La Habana. Sería bueno recordar con más precisión a qué poetas extranjeros de los que visitaron La Habana en los años 90, tú o ustedes los de *Diáspora(s)* se acercaron, y si ese acercamiento estuvo mediado por esa voracidad de información de que se habla en casi todos los testimonios recientes que hablan de la vida literaria cubana de esos años. Entonces pregunto, ¿qué conociste del trabajo de Ide Hintze y si fue significativo para tu reflexión sobre las posibilidades vocales, corporales, tecnológicas y civiles de la poesía?

CAA: La manera de construir de Ide Hintze fue muy interesante: su manera de vaciar el lugar del autor de toda herencia y otorgarle un espacio antropológico, de artesanía teatral, de chamán casi. En este sentido fue importante. Ahora, habría que ver cuándo fue exactamente Ide Hintze a Cuba, porque creo que muchas de sus propuestas ya estaban en nuestras discusiones, en nuestra manera de repensar al autor y a la poesía en general. Recuerdo que Hintze leyó para nosotros en la Azotea algunos de sus textos. O actuó, mejor dicho. Y nosotros hicimos lo mismo. Y ya en ese momento yo leía mi poesía desde su particularidad, desde su "constructo paródico", desde su negación. Esto hizo que Hintze me enviara después a mi casa, por correo (que llegara un paquete de Austria fue todo un asombro, lo recuerdo) sus libros y discos compactos firmados. Pero para mí en particular, más importante que Hintze fue un disco de Joyce que escuché, donde leía, creo, fragmentos del *Finnegans wake* y donde cambiaba las voces constantemente, y un disco maravilloso de José Coronel Urtecho donde leía uno de los mejores poemas en español que existen, “Pequeña biografía de mi mujer”. Un disco editado por Casa de las Américas. También hay

que decir que Ernesto Cardenal lee de una manera muy curiosa sus poemas, y yo de muy joven, antes de los 20 años, asistí a una lectura de él y me quedé asombrado con esa posibilidad. Esto, más todo lo hablado antes sobre teatro y representación, fue muy importante para mí.

IMA: En su testimonio sobre los años de *Diáspora(s)*, Ismael González Castañer afirma que siempre has sido un provocador, un buscapleitos, que te gusta incomodar al público, a los lectores. En tus textos esto es claramente perceptible, por el tono que obtienes mediante el uso de diminutivos, por ejemplo, y que en la lectura de "Retrato..." despuntan en la voz de falsete, en la parodia de la solemnidad, que sostienes magistralmente durante toda la lectura. Además, teatralizas en un registro sombrío un discurso que aparentemente no tiene nada que ver con la poesía. Esta cualidad que está en todo lo que escribes, ¿cómo se manifiesta en las performances de "Glass" y de "Retrato..."?

CAA: Bueno, en verdad no me gusta incomodar a nadie, sino descolocar el "lugar" que usualmente una tradición, una política o un público en general le asigna a la literatura o a ciertos géneros. Es decir, repensar ese lugar y "testar" sus límites. Creo además que esto es casi lo único que tiene sentido en cualquier espacio-arte. En las performances es difícil decirte algo más de lo ya dicho. La provocación era el hecho en sí de poner la literatura o ciertos textos en un lugar que tradicionalmente no le ha pertenecido y donde nadie le espera. Ese "desplazamiento", que era el terror para algunos (creo que Roberto Zurbano me llamó en público así), para mí era un ejercicio de reflexión, de lucha conmigo mismo y con lo que creía -creo- debe ser el imaginario que un escritor debe construir. Imaginario que, dicho sea de paso, siempre está en puro proceso... por eso le llamaba a las performances así: Procesos. Para mí era muy importante esa definición.

IMA: Por su parte Todd Ramón Ochoa, con su perspectiva antropológica y su propia experiencia como traductor-colaborador de la revista, sostiene que *Diáspora(s)* podría ser considerado "un proyecto curatorial" que "quizá merezca un lugar dentro del performance cubano", aunque, sobre esto último, no está seguro del todo...

CAA: Estoy totalmente de acuerdo. Pienso que la revista fue, en sí, un proyecto-arte. Una performance que englobaba su realización, su selección, su repartición, su falla, etc. En aquel momento él y yo ya lo veíamos así: una revista-instalación. Creo que no sería errado decir que el imaginario de *Diáspora(s)*, si es que en verdad existe una suerte de "saber colectivo" en toda masa, era un imaginario performático. Después cada uno negoció esto en su propia escritura a su manera. Pero el imaginario y los agenciamientos (las charlas, los cursos, los performances, hasta las discusiones privadas) eran muy performáticas. La revista, a posteriori, fue el culmen de todo esto...

São Paulo-Praga, abril-junio de 2014.