

“La música es la forma más compleja del pensamiento”

(This pdf version contains no images. For the original article go to

<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA8a/Site Folder/buenaventura.html>)

Entrevista sobre *Dar a luz* espectáculo de Nicolás Buenaventura Vidal. *Dar a luz* es la primera parte de un proyecto de tres espectáculos llamado *La aventura del pensamiento*, donde se piensa con cuentos, con música, con imágenes, el pensamiento. Esta primera parte está dedicada al acto de alumbrar, de dar vida y a aquel de nacer, de venir al mundo. *Dar a luz* reúne relatos, canciones, ritmos, melodías, armonías, voces y silencios que piensan el origen, la música, la creación y el nacimiento.

Dar a luz se ha presentado en Colombia (Andagoya, Bucaramanga, Bogotá, Buenaventura, Cali, Medellín, Mitú, Pasto, Popayán, Providencia, Riohacha), Perú (Lima - Villa Salvador y Teatro Yuyaskani) y Buenos Aires (Alianza Francesa y MALBA), Panamá (Ciudad del Saber), Estados Unidos (Boston y Michigan), España (Barcelona, estreno en Kosmópolis – CCCB; Madrid – Centro Cultural Francés; Guadalajara – Maratón de los cuentos; Agüimes – Festival del Sur), Francia (Nantes, París, Bordeaux), Suiza (Ginebra - Théâtre Saint Gervais) Polonia (Varsovia) e Italia: (Milán).

Karpa: ¿Cómo comenzó todo?

NB: Hace varios años, en Bogotá, en el año 93 más o menos, comencé a armar una historia: Una mujer está embarazada. Vive con un músico. Se separan. El hombre, el músico, toca para el vientre, para ese ser que allí crece, es el único momento en el que se encuentran, él, ella y el ser que les crece. En el momento del parto hay una dificultad, el músico toca y el bebé nace. Más tarde redescubrí un texto de Levi-Strauss llamado “La eficacia simbólica”, está en uno de los tomos de su *Antropología estructural*; es probable que mi historia de la mujer y su parto no fuera otra cosa que una elaboración del recuerdo, o del olvido, de ese texto. Cuenta Levi-Strauss que entre los indígenas cunas, -como los llaman; o dules, como se llaman ellos a sí mismos-, del norte de Colombia y Panamá, cuando una mujer tiene dificultades para parir llaman a alguien que canta una canción. Esa canción cuenta como, en el nacimiento, se enfrentan las fuerzas de la vida y la muerte. Con el canto de esa canción el bebé nace. En mi recuerdo ese personaje no es necesariamente un curandero, un “chamán”.

Karpa: Pero es un cantor...

NB: Es alguien que canta, es una canción que cuenta. Es alguien que sobre todo conoce esa historia. En la comunidad no hay nadie que esté dedicado sólo a cantar.

Karpa: ¿Y en la comunidad usan el canto para otras cosas?

NB: No lo sé. Según el capítulo de Levi-Strauss se tienen noticias de esa canción y él la describe. Le he preguntado a algunos hombres cunas, o dules que conozco y no han sabido responderme, no tienen memoria de esa canción. Levi-Strauss cita un libro en el que Henry Wassén recopila los cuentos de Rubén Kantule y de Guillermo Haya, la canción hace parte de la recopilación.

Acerca de la presencia de ese canto en otras cosas, en la comunidad, si bien no puedo responder diría que hay algo que ha sido un aspecto fundamental en mi trabajo: la necesidad del arte, la razón de ser del arte... A lo mejor es porque uno necesita sentirse útil, necesita que lo que hace sirva para algo. A pesar de que sabe profundamente que no sirve para nada, a pesar de la conciencia de que se es absolutamente prescindible, reemplazable y de que hay mil cosas más importantes en cualquier orden de jerarquías. Pero para poder seguir haciéndolo, creando, yo necesito creer que a alguien de algo le sirve. Esa búsqueda por comprender la necesidad humana de crear está en mi película *El encanto de las imposibilidades* [sobre el *Cuarteto para el fin del Tiempo* de Olivier Messiaen] y también, aunque de otra manera, en *Dar a luz*.

Karpa: Eso tiene relación con tus otros espectáculos también.

NB: Sí. Está en mis otros espectáculos. Aquí, de manera más evidente, la creación tiene que ver con la creación de la vida en un sentido estrecho, con la posibilidad, o imposibilidad, de dar a luz, de crear, de traer un ser humano al mundo y con aquella de nacer. Es un espectáculo que hace parte de un ciclo sobre el pensamiento. Nace de la sospecha de que una de las formas más complejas del pensamiento es la música.

Creo que en nuestros tiempos pensar se ha ido volviendo una actividad despreciada, lo más recomendable es que uno piense lo menos posible porque en cuanto piensa, deja de consumir, de querer ganar a toda costa. Esa demostración de riqueza, de la capacidad de consumir, esa creencia de que el que no tiene plata es un perdedor, es una fe que, a mi juicio, va en contra de la idea misma del pensamiento.

Karpa: Entonces en *Dar a luz* aparece la música como pensamiento y ambos como creación.

NB: Podría hablar de tres ideas: La música como forma del pensamiento, la necesidad de hacer un espectáculo sobre el pensamiento en estos tiempos y la música como aquello que permite que el bebé de esa historia nazca. Se juntan varios elementos. Está el cuento central que construyo a partir de ese primer relato del músico y, con mayor solidez, después de haber redescubierto el texto de Levi-Strauss. Están los tres primeros cuentos, que tienen que ver con la música. El primero, *ritmo*, tiene que ver con Platón y de manera singular con Plotino; y la idea es que es el ritmo lo que permite que el alma siga volando, aunque esté presa en el cuerpo. El segundo: *melodía* (arrullo), ese cuento lo escribí y no sé bien de dónde viene... De alguna parte vendrá. La idea que está detrás es que tenemos memoria porque escuchamos y cantamos canciones de cuna. Pienso que en la canción de cuna hay algo común a la humanidad, me gusta pensar que en todas las culturas hay canciones de cuna pero no sé si es verificable. El tercero: *armonía* tal vez tiene que ver con el secreto de las orejas del rey Midas, y más con aquel motivo de la tradición oral de la India que dice que el secreto del ser humano está escondido en el humano mismo y por ello no lo podemos encontrar. Aquí la idea es que la música es ese secreto que todos compartimos pero que nadie ha logrado explicar, descifrar, traducir. Tal vez la música sea lo único *intraducible* que escribimos los humanos. Luego llegan dos cuentos más: *la humedad* y *leer el pensamiento*. *La humedad* tiene su origen

en un relato mítico del Amazonas y en él se construye el deseo y su relación con el parto. Por su parte, *leer el pensamiento*, que viene de un relato de Leo Frobenius, construye el placer y la risa, para parir.

Karpa: ¿Y la estructura, el ritmo?

NB: Hay una forma casi diría elemental, que está en otros de mis espectáculos, que es la de una historia central y, adentro, otras historias. El principio de la cuerda para tender la ropa. Como en los patios de las casas, una cuerda en la que se van colgando historias para ponerlas al sol, al público. Hay algunos espectáculos en los que la cuerda, el hilo central, es muy delgadito, por ejemplo en *Cuentos para mujeres*. El hilo que une los cuentos casi que no se ve. En *La guerra de los cuervos y de los búhos* es, por el contrario, aparente, entreverado, con ramificaciones, derivaciones y encrucijadas. Sin el entramado, sin las otras once historias que se entretajan, la historia central no se sostiene. En *Los cuentos del espíritu* la historia central podría funcionar sola, independientemente o con las otras historias. En esta [*Dar a luz*] yo creo que la historia central también funcionaría sola. Podría bastar el cuento de esa parturienta, esa partera y ese cuentero, esos tres personajes... Claro que se necesitaría, al menos, una historia que le diera sentido a la presencia del cuentero, pero las otras, no sé... La razón por la que una historia entra a hacer parte de un espectáculo no es “necesariamente” de necesidad, hay formas caprichosas y no por ellos son menos sólidas o consistentes; a veces uno ni siquiera sabe por qué determinado cuento viene a ubicarse en una estructura y sin embargo comprende que ese lugar le pertenece. La historia central en *Dar a luz*, hoy me parece la más fuerte, pero solo me di cuenta en el estreno, con el público. El espectáculo resultó ser muy conmovedor, cosa que no me esperaba, creo que es porque la historia central tomó mucha fuerza, se impuso.

Algunos de los otros relatos a alguna gente le parecieron un poco densos. No sé si pueda evitar esa densidad... En un momento pensé que tenía que quitarle peso, después me di cuenta de que esa densidad hacía parte del espectáculo, había que enfrentarla, no había cómo evitarla. Había una gravedad y tal vez tenía que ver con esa gravidez, con esa preñez y con todo lo que está en juego: un parto.

Karpa: ¿Qué significa la música como forma del pensamiento?

N.B: Es una intuición, me gusta mucho lo que sugiere el nombrar la música como una forma del pensamiento, sin embargo no sé si podré explicar claramente lo que significa. Puedo intentar acercarme. Antes tengo que decir que no creo que la formulación sea mía, pero no soy consciente de si la saqué de algún lado ni mucho menos de dónde. Un primer acercamiento sería nombrar esa extraordinaria capacidad de la música para componerlo todo. La música compone el tiempo, compone el espacio, hasta nos compone el ánimo. La música compone un tiempo que no cabe en los relojes. Una dimensión del tiempo comparable con aquella en la que nos sumimos cuando reflexionamos, cuando desvariamos también, cuando soñamos y en esos estados que llaman alterados. Compose un espacio que no miden los metros ni los compases, en el que no hay brújula que valga y donde es importante perderse. Sí, esa capacidad que tiene la música de componer el mundo descompuesto y anárquico que se nos mueve constantemente, que no alcanza jamás forma alguna, de componerlo y darnos cierto equilibrio, cierta estabilidad... Me acuerdo de Mafalda gritando: ¡Detengan el mundo, me quiero bajar!

También podríamos hablar de los poderes de la música, poderes curativos dicen, pero no solamente, también puede envenenar, enloquecer, como el canto de las sirenas y puede calmar

a las bestias, como dicen que hacía Orfeo. En la película de Fassbinder, *Lili Marlen* el personaje de Gian Carlo Gianinni es torturado con una canción... Me pasa a menudo que me levanto por la mañana con una melodía y me cuesta sacármela de la cabeza pero he oído de gente que puede tener adentro una melodía durante meses años y no sabe cómo callarla... También el pensamiento puede atormentar y enloquecer y resolver el mundo hasta la apatía... Pensar tiene sus riesgos, si no, no valdría la pena.

Otro elemento que podría nombrar es esa capacidad de abstracción en la que cada uno puede ver y escuchar una melodía, una pieza sinfónica, un ritmo desde una perspectiva singular. La manera única como el cerebro de cada uno percibe una pieza musical.

Hay en el misterio de la música algo esencial de lo que somos, como especie, y que no se puede traducir a otro lenguaje. No hay como explicarlo, no hay como describir una sinfonía. No hay cómo contar una melodía... Son muchos los intentos por comprender la música, se habla de acordes tristes y alegres, se habla de preguntas y respuestas, de oberturas y finales y sin embargo siempre hay una pieza musical, una creación que supera esos esquemas y los pone en crisis.

Pensaría, para tratar de concluir, que somos un animal que es capaz de hacer algo extraordinario, un animal que hace música pero que es incapaz de explicarla, de comprenderla de atrapar y develar su secreto... ¿Será que logré avanzar algo en entender qué significa la música como forma del pensamiento? Tal vez en señalar algunos elementos para pensarlo.

Karpa: En el primer montaje ¿Cómo se construyó la música en el encuentro con los dos músicos con los que trabajaste?

NB: El encuentro con Marta Gómez y el encuentro con Souleymane Mbodj son muy importantes para el ritmo, para las canciones, para la organización misma del espectáculo. El espectáculo se va montando con ellos. Primero conozco a Souleymane, en Montreal, Canadá, luego viajo con él a Cali, Colombia. En ese viaje trabajamos juntos. Hablando aprendo mucho acerca de su relación con su cultura, de la manera como aprendió a tocar los instrumentos, de la manera como concibe la música. Luego conozco a Marta en Barcelona, escucho sus canciones y me encantan. Ella me cuenta que me escuchó es su colegio, en Cali, cuando era niña. Comienzo a mandarle propuestas y cuando le llega Dar a luz se entusiasma y acepta, poco después ella y su compañero quedan embarazados. La relación con el espectáculo se hace más fuerte.

Karpa: ¿Cuál es la dinámica con la que trabajaron Marta y tú?

NB: Ella comienza muy rápidamente a componer canciones. Le voy enviando textos y ella les pone música, me manda los primeros borradores de las canciones, los oigo y los vuelvo a escribir en función de la melodía. Paralelamente está la otra parte, todo lo que va a hacer Souleymane.

Karpa: ¿Qué es lo que encuentras cuando ya trabajas con ambos?

NB: Yo armo un libreto del espectáculo con toda la propuesta musical, tal como me la imagino. Nos reunimos tres días en París y comenzamos a trabajar sobre esa propuesta, a tratar de darle vida a ese esquema. Muchas cosas desaparecen, otras aparecen en el encuentro de ellos dos y me doy cuenta de que para el espectáculo hay algo que hay que tratar de conservar y es que se descubran. Es importante que cada función sea un nuevo encuentro entre ellos, musicalmente hablando. Crear las condiciones para que se reproduzca ese instante

nuevo y teatral del encuentro entre esas dos voces, esas dos maneras de ver la música. Encuentro que, de alguna manera, ya está en las canciones de Marta. África está en nuestra música y de manera muy fuerte, aunque no es evidente, no se ve inmediatamente, se necesita un proceso para percibirlo. Lograr que ese proceso se dé en cada función se va volviendo un desafío importante.

Karpa: En el espectáculo hay algo poco común que consiste en juntar la sexualidad con la maternidad.

NB: Tengo una amiga escritora, a la que quiero mucho, con la que compartimos nuestros escritos. A ella, desde que leyó por primera vez *Dar a luz*, esa relación entre sexualidad y maternidad le pareció imposible. Para ella existe una distancia entre sexualidad y maternidad que no hay cómo superar, o enfrentar y menos con cuentos. Le resultaba casi perverso pensar que en el acto de dar a luz pudiera haber algún matiz de deseo o de placer. El parto es un dolor, un castigo, y así debe ser. Puede aceptar que también es un acto de ternura, pero en su visión, la ternura tampoco tiene que ver con el deseo. Me tocó pensar ese problema y buscar la manera de que el espectáculo también le hablara a ella, y pudiera contener su reacción. Yo tenía razones para traer a cuento esa relación entre sexualidad y maternidad, no iba a ceder pero quería buscar la manera de incorporar la resistencia que ella manifestada. Hubo un proceso de reescritura, hay que decir que esa resistencia reforzó mi intuición de que era un tema importante, había que desarrollarlo en el espectáculo de manera singular. Darle vuelo, permitirle hablar de otras cosas, del punto en el que se juntan el deseo y la creación. De la parte del deseo en cualquier trabajo creativo.

También cuando uno está escribiendo hay una presencia del deseo, en todo lo que el deseo significa.

Karpa: En el espectáculo hay también otra sorpresa: el erotismo... Para el oído contemporáneo pareciera que no hay erotismo en los mitos y cuentos tradicionales y sin embargo... En el estreno, en Barcelona, por ejemplo, hubo un momento en que se sintió una tensión en el auditorio entre los padres que llevaban niños, y de otros que no tenían niños pero pensaban en ellos; pero luego el cuento mismo resolvió esa tensión.

NB: Ya en *Mitos de creación* pasa algo parecido. Hay un momento en el que entra la sexualidad de manera fuerte, con el cuento de las diferencias, con el cuento del “hermanito”, basado en la cultura wayuú y también con el cuento del poder. En *Cuentos para mujeres* entra con el cuento del “Nsäni”. A menudo hay niños en la sala, a veces dicen que les gusta ese cuento y si uno les pregunta por qué, las respuestas pueden ser asombrosas. Así que, de alguna manera, ya había vivido esa situación. Diría que todo depende de dónde se ubica uno para tocar esos temas sin que resulten “light”, sin que resulten desprovistos de su peligrosidad ni de su complejidad, pero que sean accesibles a todo el mundo y que los niños puedan imaginarse otras cosas que allí pasan. Por ejemplo, en el hecho de llamar “hermanito” al “hermanito”, decir: ...*Primera Mujer tenía hermanita y Primer Hombre tenía hermanito y cuando hermanito, por su propia voluntad se levantó y desapareció en hermanita, Primer Hombre sintió placer y sintió miedo...* (1¹) Hay allí todo un juego y un niño oye otra cosa, que nosotros ni imaginamos y que puede hasta sorprendernos.

Hace poco releía Swift, *Los viajes de Gulliver* y me preguntaba: ¿cómo ponen esto en las manos de un niño? Hay un momento en el que está Gulliver, pequeño, en Brobdingnag, en manos de unas gigantas que lo desnudan y juegan con él, es casi evidente que se trata de

juegos “eróticos”, todas las alusiones están allí y sin embargo los niños lo leen, no hay nada vulgar.

Habría que comenzar por pensar en qué momento volvemos el sexo y el deseo vulgares. Es decir, ¿existe, de manera generalizada, en las culturas indígenas, en las culturas africanas o aborígenes esa relación vulgar con el sexo?, ¿De qué pensamiento viene esa relación?

Diría que lo que mejor nos permite hablar del deseo es volver a la palabra de esas culturas. Creo que esa palabra puede hablar de nuestro deseo y de nuestra sexualidad sin vulgaridad. Con la religión, aunque no solamente, se vuelven vulgares ciertas partes de nuestro cuerpo, se las convierte en “vergüenzas”. Tal vez existe una palabra anterior o posterior... que tiene una contemporaneidad distinta, que toca esos temas sin volverlos vulgares pero conservando su tensión, su complejidad.

Karpa: Háblanos sobre el uso de *skype* en la obra. En un espectáculo de narración oral puede parecer extraño, sobre todo porque cuando uno está viendo el espectáculo es algo inesperado, que rompe, casi que parece un error técnico, pero luego tiene mucho sentido.

NB: Sí... Tiene que ver con lo que algunos llaman un “efecto de realidad”. Hay una pregunta que me hago en cada montaje en cada cuento y es: qué es lo que acontece, qué es lo que ocurre. Para mí, lo propio del teatro, como materia, no está en la representación, no está en el personaje, no está en el diálogo, está en el acontecimiento. Para decirlo en una frase: Lo que estás viendo, escuchando, presenciando, está aconteciendo. Eso lo comparte el teatro con la música en vivo y con la danza. Producen un acontecimiento que tiene que ver con tu vida. En ese sentido, todo en el teatro acontece y por ello es absolutamente efímero, está en su naturaleza. Esa naturaleza tiene alcances que no los tiene el cine, que no los tienen otras formas, cuya naturaleza no es acontecer pero sí, por ejemplo, permanecer.

Muchas veces, a través de un “error”, se evidencia ese acontecer. Cuentan que el día del estreno de un espectáculo de Piscator, el escenógrafo no llegó a la hora prevista con los telones. El público estaba impaciente y hubo que comenzar sin escenografía, con los muros pelados. Cuando al fin apareció, el escenógrafo exigió su derecho a colgar los telones y Piscator y él entraron al escenario discutiendo sobre el retraso, sobre la pertinencia de los telones... Al final, el hombre terminó colgando los telones durante la obra, con los actores y el público que lo miraban sorprendidos. Aquello produjo tal efecto que Piscator decidió conservar. De allí en adelante, cada vez que se presentaba la obra entraba, tarde, un escenógrafo y colgaba los telones sobre los muros pelados, interrumpiendo a los actores. Hay quienes sugieren que la revolución teatral en Alemania, que llegó a expresiones tan elaboradas como el teatro de Brecht, tiene su origen en ese hecho. Sin ir tan lejos podríamos decir que el distanciamiento, o “extrañamiento” (*Verfremdung*) es, también, un efecto de realidad y construye, a su manera, ese acontecer teatral. Algunos dramaturgos han llevado ese efecto de realidad a un punto extraordinario, Pirandello con *Esta noche se improvisa una comedia*, Molière con *La improvisación de Versalles*. Sin embargo pienso que siempre está presente, en cualquier obra, en toda representación.

Para volver a lo que nos preocupa, el arte de contar, pienso que un cuento está bien contado cuando ocurre mientras uno lo está contando, o escuchando.

Karpa: ¿Y cómo hacer ocurrir los cuentos?

NB: En cada uno de mis espectáculos hay un camino diferente, una búsqueda de ese acontecer. Aquí, en *Dar a luz*, hay varias vías, la relación para que ocurriera el encuentro

entre Marta y Souleymane, el encuentro mío con ellos dos, el escucharlos, porque el cuento ocurre sobre todo si se lo escucha. Hay que construir el escuchar el cuento, construir el mundo en el que el cuento es escuchado. Pero también está ese “error” del que hablas (2ⁱⁱ). Ese elemento nació de la propuesta de presentar el espectáculo en Kosmópolis, la “fiesta de la literatura amplificada en Barcelona”, es una fiesta de la literatura, entendida en un sentido muy contemporáneo, y tiene que ver con las nuevas tecnologías. Hablando con Juan Insúa, el director del evento, me dio una explicación muy compleja de las redes sociales; su origen, su desarrollo, sus alcances a nivel del lenguaje... a mí me superó, me asombró. Si yo le quería proponer algo para Kosmópolis tenía que tener en cuenta ese elemento. Comencé a pensar cómo... Es que un espectáculo se arma con mucha gente. A mí entender uno debe tener en cuenta a todas las personas que participan y Juan estaba dando la posibilidad de que el espectáculo existiera. El Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, que organiza Cosmópolis, funciona en asociación con distintos centros, en São Paulo (Brasil), Córdoba (Argentina), en Medellín (Colombia) y en Santiago de Chile. Y mi idea fue que, en cada uno de esos lugares encontrarán una mujer o un hombre que cantara una canción de cuna para su hijo, su nieto, su sobrino que se hallaba en otro continente, a miles de kilómetros y no se podía dormir. Que la llamada irrumpiera, en directo, durante el espectáculo, en el momento en el que la hija de la mujer que los hombres eligieron para derrotar el olvido no consigue dormir(3ⁱⁱⁱ). Eso no se pudo hacer, no había la logística. Cuando me lo dijeron, decidí que, de todas maneras había que intentarlo, buscar la manera de producir ese efecto. Un amigo en Madrid, Alberto Pérez, compuso la primera canción de cuna y me la mandó, luego conseguimos con Marta una más de una mujer en Barcelona, otra en la Isla del Hierro y otra en Cali, de Sully Murillo. Esta la grabó Marta y tiene mucho que ver con el cuento mismo. De hecho, cuando las canciones comenzaron a llegar decidí trabajar de otra manera el cuento. El cuento acontece desde el proceso mismo de su escritura para ser contado. Para poder contarlo, a mi juicio, un cuento debe acontecer con uno, en uno, debe ocurrir(se)le a uno.

Karpa: Souleymane dice que la manera en que Sully Murillo canta, en un registro muy alto, era muy común en África en tiempos antiguos porque tenía que ver con el alma que dejaba el cuerpo, pero que ese registro se fue perdiendo por todos los procesos que conllevó la esclavitud.

NB: Sí, imagino que tiene razón.

En la tradición griega ese canto de las sirenas, que supera lo humano, hay quienes piensan que podría ser estridente pero al mismo tiempo fascinante. Que podía ser muy agudo y al mismo tiempo podía producir una especie de ebriedad, afectar el equilibrio. Es el oído el responsable del equilibrio, ¿no? También hay quienes imaginan que las sirenas no cantaron y que lo que atormentaba tanto a Ulises, amarrado al mástil, era su silencio. Cuando estábamos con Souleymane en la casa de Hugo Candelario [director musical del grupo Bahía], en Cali, el grupo de Hugo estaba ensayando su último disco y hay una canción, que dice “Vamo’ a liberar”, en la que el cantante, un muchacho joven, pegaba un grito muy alto, muy agudo y luego bajaba. Era un canto que estaba como más allá de lo que las cuerdas vocales pueden alcanzar, como que estaba por fuera de su anatomía y superaba sus capacidades. Le pregunté al cantante, William Angulo y a Hugo si eso era de él, y me dijeron que no, que era del Pacífico colombiano. Me dijeron también que no hay cómo enseñarlo. William dijo: “yo no sé cómo lo aprendí, a mí no me lo enseñaron, lo vi hacer muchas veces hasta que lo logré”(4^{iv}). Cada uno como que tiene que encontrar cómo llegar a ese lugar, el camino no es explícito, incluso hay unos muy buenos cantantes que no lo logran nunca y otros que sí. Sully lo

consigue en su arrullo. En el caso de William es más impresionante porque cuando él pega ese “grito” es como si su voz se fuera a romper. Y lo hace varias veces, vuelve a producir eso que hablábamos: el acontecimiento, que como que supera lo que se pueda esperar de ese instante.

Karpa: ¿Y el trabajo con el espacio en el espectáculo?

NB: Yo quería trabajar con Meybi [artista residente en Bogotá que ha hecho la escenografía de otros espectáculos] pero ella no podía viajar. Había pensado que mientras íbamos contando ella dibujaría con arena, en el espacio escénico, un enorme camino, cordón umbilical, alrededor de nosotros. Era también como un laberinto, el hilo de Ariadna, la palabra. En el espectáculo eso terminó, de alguna manera, en el diseño de la imagen del fondo pero me lo imaginaba llegando al escenario y continuándose en un dibujo que también ocurra. Esto tiene que ver con la pregunta sobre la comunicación “en directo” por *skype*.

La idea es juntar algo tan antiguo y tan contemporáneo como el origen de la canción de cuna y la llamada video-fónica. Es decir, algo de la noche de los tiempos con algo de nuestros tiempos cibernéticos de comunicación intercontinental, ver qué sentido se produce al juntar esos mundos tan distantes en un instante. Producir ese choque entre esos dos tiempos.

Karpa: ¿Cómo escogieron los instrumentos en relación con lo que se cuenta? Porque en el caso de Marta ella puede haber pensado las canciones de cierta manera con su guitarra, pero hay otros instrumentos.

NB: Están los instrumentos pensados en función de lo que cada uno toca: La guitarra de Souleymane, afinada de acuerdo a la korá, de acuerdo a una lógica totalmente distinta de aquella de la guitarra de Marta, y los dos tocan al tiempo. Se da allí una búsqueda muy interesante y complicada porque las guitarras así afinadas hablan lenguas distintas y buscan comprenderse. Está el yembé. Necesitábamos además cierta percusión para el encuentro entre ellos dos. Marta tenía dos tambores que usa en sus conciertos, uno tiene semillas y el otro solo la piel templada. Está también la flauta, el moxeño. Marta toca flauta, fue lo que estudió en la escuela de música y luego la dejó para cantar. Ella no conocía esa flauta pero aprendió para el espectáculo. Desde que escribí el cuento de las almas sabía que ese moxeño, un instrumento muy antiguo de Bolivia y Perú, tenía allí algo que contar. Para el cuento del secreto había pensado en las botijas silbadoras, estos pájaros de barro con agua. Cuando lo escribí pensé que ese instrumento iba allí, en él estaba, de alguna manera, ese secreto. La gambarda al principio, fue sugerida por la respiración de esa mujer que no consigue dar a luz... También hacía parte de mi visión imaginaria del espectáculo, antes de comenzar a ensayar con Marta y Souleymane. Cuando llegó el cuento de la humedad pensé en el udu-drum [percusión de barro cocido], algo en la materia de ese instrumento tiene que ver con ese cuento, es un instrumento hecho con tierra cocida y produce un sonido de agua, tiene que ver con esa mujer tierra que va a descubrir la humedad(5^v). Así, los instrumentos fueron elegidos, por un lado, por los intérpretes, y por otro, por las necesidades mismas del relatar, del contar.

Cada momento musical está estrechamente relacionado con un momento del relato. En todos mis espectáculos me he preocupado por que la música no sea acompañamiento, ni telón de fondo. Que tenga una dinámica, un espacio, que mueva y genere sentidos.

Me gusta decir que busco una música que cuente. Pero que cuente aquello que solo la música puede contar. Y que dé cuenta de ese animal que somos, el animal musical.

-
- ⁱ (1) Fragmento del relato « El miedo » del espectáculo Mitos de creación, publicado en *Cuanto el hombre es su palabra y otros cuentos* Editorial Palabras del Candil Guadalajara 2008.
- ⁱⁱ (2) En la obra el espectáculo es interrumpido por una llamada en *skype*.
- ⁱⁱⁱ (3) En el cuento *armonía* (arrullo) *Dar a luz. La aventura del pensamiento* 1ª parte.
- ^{iv} (4) <http://www.youtube.com/watch?v=aryMJfdAVqw>
- ^v (5) En *la humedad*. *Dar a luz. La aventura del pensamiento* 1ª parte.