

MELINA DIAZ

Catorce amapolas

Reflexiones (prismáticas) sobre la creación artística



industrias
culturales

Catorce amapolas

Reflexiones (prismáticas) sobre la creación artística

Catorce amapolas
Reflexiones (prismáticas) sobre la
creación artística

MELINA DÍAZ

Diaz, Melina

Catorce amapolas : reflexiones prismáticas sobre la creación artística / Melina Diaz. - 1a ed. - La Plata : EDULP, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4127-16-7

1. Arte. I. Título.

CDD 701.17



EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (EDULP)

47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina

+54 221 427 3992 / 427 4898

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales de las Universidades Nacionales (REUN)

Primera edición, 2017

ISBN 978-987-4127-16-7

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11723

© 2017 - Edulp

*A mi familia y amigos por alentarme siempre.
A la danza, mi gran pasión y cable a tierra.
A la especialización en Periodismo Cultural de la UNLP.
A cada uno de estos artistas que hicieron posible
esta gran reflexión.*

Índice

| | |
|---|------------|
| Prólogo | 7 |
| Artesanos, creadores fundamentales de la vida | 11 |
| Novela: Carlos Ríos | 12 |
| Composición Musical: Ángel Mahler | 26 |
| Escenografía: Fabián Giménez | 34 |
| Arte y Nuevas Tecnologías: Joaquín Fargas | 43 |
| Narrativa: Jorge Consiglio | 55 |
| Dirección de Orquesta: Javier Logioia Orbe | 65 |
| Fotografía: Pablo Piovano | 75 |
| Performance: Natalia Chami y Romina Sak | 82 |
| Artes Plásticas: Juan José Kaufmann | 90 |
| Poesía: Jonás Gómez | 98 |
| Dramaturgia: Raquel Albéniz | 107 |
| Producción Audiovisual: Juan Sebastián Alfaro | 118 |
| Composición Coreográfica: Mauricio Wainrot | 126 |
| Epílogo. Elocuencias creativas, la riqueza de una búsqueda | 138 |

Prólogo

Desde que la entrevista se consolidó como género periodístico, la tarea del periodista fue simplemente conversar con el entrevistado para luego volcar sus declaraciones en estructuras y presentaciones bastante encasilladas: estilo directo, indirecto o mixto. *Catorce amapolas. Reflexiones (prismáticas) sobre la creación artística*, nace como fruto no sólo de romper con estos cánones escriturales sino también con la necesidad de aportar un nuevo enfoque a los trabajos que existen en Argentina sobre las realizaciones artísticas.

Nada hay más representativo que la propia voz del creador refiriéndose a su obra para reflexionar sobre el proceso de construcción. El libro parte de 14 reuniones presenciales transformadas en relatos biográficos en el que la modalidad subjetiva es el rasgo que lo distingue de la mayoría de los estudios y publicaciones existentes. El reto que impuso fue un cambio en la mirada sobre el artista y sus relaciones con el mundo, incluyéndolo como parte interactuante, como ser que siente y sobre todo que lo re-crea desde su propia producción.

Utilizando la entrevista como medio de contacto para obtener información, se fundó un laboratorio dialógico que permitió referir al proceso de creación. Sin embargo, no solo fueron meses de escucha a artistas de diferentes ramas o disciplinas para conocer sus abordajes, lenguajes, técnicas, herramientas e interpelaciones sino que luego se

hizo un cuidadoso trabajo para darle un tono autobiográfico y en primera persona.

Cada encuentro realizado por separado con los catorce artistas fue único. Bajo el supuesto de que los testimonios y las entrevistas se consideran un “lugar” para la construcción del conocimiento, esta publicación partió del interrogante de si es posible encontrar la presencia de un método en su creación. Cada diálogo tuvo su propia cadencia, rozó temas puntuales y obras específicas, adquirió su propio lenguaje de entendimiento y dio un marco espaciotemporal para que los testimonios reflexionen sobre su propio camino compositivo.

En las siguientes páginas, y en cada sección particular, el lector podrá encontrarse con las reflexiones de artistas de diferentes ramas y lenguajes estéticos en relación a la creación. Partiendo del interrogante general de si es posible hablar de la presencia de un método en la composición, cada testimonio recurre a su propia historia y retrospectiva para mencionar disparadores, intereses, motivaciones, recursos y contextos influyentes en diversas obras y producciones.

Esta publicación acerca un rico material autobiográfico de Ángel Mahler (Composición Musical), Carlos Ríos (Novela), Fabián Giménez (Escenografía), Javier Logioia Orbe (Dirección Orquestal), Joaquín Fargas (Arte y nuevas tecnologías), Jonás Gómez (Poesía), Jorge Consiglio (Narrativa), Raquel Albéniz (Dramaturgia), Juan José Kaufmann (Pintura y Dibujo), Mauricio Wainrot (Composición Coreográfica), Juan Sebastián Alfaro (Producción Audiovisual), Pablo Piovano (Fotografía), Natalia Chami y Romina Sak (Performance). Cada diálogo permite dar cuenta de la convergencia de agentes que producen e interfieren en la realización de una obra.

Que cada artista haya vuelto sobre su propia creación, reflexionado sobre el camino transitado y analizado en voz alta las interpelaciones que lo llevaron a producir es algo que me situó en un lugar privilegiado. Escuchar sus preocupaciones desde el respeto, cuestionar sus representaciones del mundo y descifrar juntos la compleja relación

entre mecanismos y abordajes ha sido de lo más enriquecedor para reflexionar sobre lo metódico en el arte.

Este libro se presenta en forma de relatos de vida, ya que si bien fueron entrevistas presenciales con los diferentes artistas, consideré pertinente la ausencia de mi voz como mediadora o autoridad para liberar cada encuentro de toda versión positivista, limitada a inventariar o a describir. He pretendido evitar que este trabajo quedase reducido a un simple intercambio de preguntas y respuestas en el que el pensamiento se encuadra solo de etiquetas desgastadas o clarificaciones simplistas y demasiado esquemáticas.

Los artistas, todos, me brindaron cálidamente su tiempo y las charlas fueron por demás enriquecedoras, no sólo por la profundidad de las opiniones y revelaciones del tema a tratar sino por dejar entrever la calidad de persona que subyace a su rol artístico.

El entrecruzamiento de miradas, opiniones y experiencias personales es vital para reflexionar sobre el proceso creativo y la incidencia de ciertos factores como la formación, las herramientas, la ideología y el contexto. Es por ello que este registro se distancia de una perspectiva radiográfica, sistemática y en tercera persona sobre algo tan personal y exclusivo como es la creatividad. En ningún encuentro con los artistas se tuvo la voluntad de historiar o sistematizar, sino partir de la voz en primera persona de los protagonistas para reflexionar sobre la producción de una obra desde la opinión y experiencia personal.

Cada experiencia de *Catorce amapolas: Reflexiones prismáticas sobre la creación artística* es un testimonio artístico que procura reflexionar sobre las actitudes y los movimientos compositivos. La total y desinteresada predisposición de cada referente permitió dar cuenta de la ausencia de codificación preestablecida: el lenguaje artístico de cada uno es portador de emociones evocadoras de una preocupación existencial puntual.

No me quedan más que palabras de agradecimiento y satisfacción hacia cada uno de mis entrevistados. Referentes del arte que me

abrieron las puertas de su casa, que me recibieron en su estudio o su lugar de trabajo, con los que compartí un rico café y con los que pude poner en palabras y expresiones verbales algo tan íntimo y personalísimo como es la creación artística.

Gracias a ellos me permito afirmar que crear en términos artísticos y estéticos es un medio de vida, una forma de conocimiento, un viaje hacia lo desconocido, una posibilidad de descubrir ideas y confrontar pensamientos, una propuesta para afrontar los miedos, el dolor, la desnudez, la incapacidad, la euforia, la sorpresa y el placer-temor que genera la expectativa de exponerse uno mismo y su creatividad ante los demás.

ARTESANOS, CREADORES FUNDAMENTALES DE LA VIDA

*Homo faber suae quisque fortunae.
Cada persona es el artífice de su propio destino.*

APPIUS CLAUDIUS CAECUS

CARLOS RÍOS

[POETA, NOVELISTA Y EDITOR]

Autor de Lisiana, En saco roto, Cuaderno de campo, Obstinada pasión, Media romana, La salud de W.R, La recepción de una forma, Manigua, Nosotros No y Cuaderno de Pripjat. Coordinador de talleres de lectura y técnicas narrativas.

TESTIMONIO: NOVELA

La riqueza del género novela radica en estar en tensión permanente entre el dato más duro y referencial y lo decididamente ficcional. La novela tiene cierto sesgo documental; es la construcción de un documental narrado y escrito. Lo interesante en ella es analizar cómo intervienen ficción y documento en un mismo relato. De algún modo el documento exhibe la “documentalidad” de la ficción y la ficción exhibe la “ficcionalización” del documento.

Mi estilo se mueve constantemente entre esos dos parámetros. Hay una zona donde lo ficcional empieza a distorsionarse, y que a mí me interesa mucho más que lo estrictamente documental. No me interesa el género realista aunque mis producciones terminen siendo una evocación de algo muy real. Considero que los escritores y lectores debemos reflexionar sobre qué realismo promovemos. ¿Cuál es el realismo? ¿el de César Aira? ¿El de Alberto Laiseca? ¿El de Selva Almada? Yo promuevo el realismo de los libros que te hacen ir a la realidad cotidiana a buscar datos. Precisamente eso es para mí el

realismo: aunque se trate de una ficción absurda, que tenga algún contacto con lo mundano.

“Mampostería verbal”

Cuaderno de Pripjat es un libro con distintas escrituras signadas por el impacto de determinadas imágenes. En Cuaderno hay personajes latentes de otras producciones anteriores, así como también mucha documentación. Leer cosas que quedan y permanecen. Es una novela que fui escribiendo y abandonando, escribiendo y abandonando. Fueron siete años de idas y venidas, otros escritos en el trance, personajes, vivencias y territorios. Entre medio escribí Manigua y poesías sueltas. Tengo conocidos que estuvieron en el lugar de la destrucción y están asombrados de cómo hice para narrarlo tan semejante a lo que verdaderamente fue y hoy es. Ahí radica la riqueza del realismo.

Cuaderno de Pripjat estaba armada en mi cabeza. En aquellos momentos estaba trabajando en un diario de Puebla, en México. Encontré fotos de Pripjat, la ciudad en la que está el reactor cuatro de la tragedia en Chernobyl. Me impactó una página online que ya no está disponible pero que en ese momento fue el detonante en mí. Realicé mucho trabajo de campo, miré videos y fotos de la desolación del lugar luego del desastre de Chernobyl. Me impactaba ver una ciudad vacía, muerta, abandonada, sin gente. El ser humano asimila siempre los espacios urbanos con la transitoriedad de la gente, pero en esas fotos no había población habitando el lugar, era el vacío implacable.

Mi interés no era escribir una novela realista, aunque se refleje eso. En esta novela la falta de una familia activa bordea toda la escritura. El protagonista, Malofienko, tiene una doble orfandad: la de la cultura que lo ha dejado a la intemperie y sin techo, y la de la familia. Se produce una especie de congregación mental de personajes que son los que Malofienko ha ido entrevistando, y los que construye en sus cuadernos: personajes que tienen una biografía real y concreta

por fuera de la novela y que le permiten al personaje continuar con su reconstrucción.

Cuaderno tiene un lenguaje hecho de muchas lenguas; tiene diversos registros y correspondencias con el español que se habla en Argentina o México, e incluso cadencias del portugués. Malofienko se adapta al interlocutor que le toca, escucha y escribe, pero habla lo necesario. Este personaje “olvida para recordar”, lo que expresa el valor de la memoria histórica, y la necesidad de olvidar ciertas cosas para que aparezcan otros recuerdos. Esto lleva a un paralelismo con la política argentina que hoy nos posiciona frente a ciertas cosas que no debemos olvidar nunca, hacer frente a esa educación en el olvido.

Una escritura por lo diferente, lo no integrado, lo ajeno

Tengo ciertas motivaciones y obsesiones presentes en todos mis relatos, elementos recurrentes. Me interpela la violencia, la historia, la reconstrucción de la identidad, lo devastado, la crudeza, la ciudad dormida, el lugar del no integrado. También, me preocupa el tema del desarraigo, el cruce de lenguas, la incomunicabilidad, los choques culturales, la desintegración familiar, la familia disfuncional que termina funcionando, los estados residuales de familias tradicionales y la territorialidad.

Mi experiencia de haber estado en México y ausente de Argentina durante siete años también se hace presente en mis relatos. Lo que me interesa es cómo la experiencia personal se puede distorsionar y transformar en algo ajeno. Mis temas empiezan a ser los temas de los personajes y de un mundo que ya no me pertenece. Y me gusta que eso le suceda al lector. Me gusta reconocermé en lo diferente. Yo me reconozco en lo que no entiendo, en lo que no es mío, en lo que surgió con otros intereses, con otra historia. Me interesa vislumbrar lo ajeno, encontrarme en ello y que el otro también pueda percibirse.

En mi vida particular también ocupó el lugar del no integrado porque me permite ver y analizar las cosas con mayor profundidad.

Si bien no me siento una persona aislada, tiene que ver con la figura del escritor contemporáneo, que en las antípodas de los escritores de mercado, permanece como un cero a la izquierda, no tiene peso intelectual ni político con lo que opina. Nos guste o no, los escritores contemporáneos somos una figura más en el circuito cultural. Yo curo el lenguaje todo el tiempo, y me siento en permanente movimiento, voy detrás de lo que me llama y de lo que quiero indagar.

Yo tomo partido por el lenguaje, no por el mercado. Me resisto al mercado. No voy a cambiar mi modo de escribir y representar para acomodarme a una política editorial. Es un lugar en el que yo me manejo con mis propias reglas y no me interesa tanto si me leen o si me publican. Considero vital poder trabajar de manera honesta en lo que uno hace. Intento dar todo de mí en cada libro que escribo y eso es para el lector, para los personajes y para mí. Aspiro generar dentro de mi vida un beneficio que exceda el mercado.

Nuestra realidad editorial es muy compleja y tiene una constante lucha de poder. Hay una enorme difusión de libros y en el circuito sólo circulan determinadas producciones. Es un circuito muy cruel. Yo tengo mi pequeño margen de aceptación pero sé que no soy comercial. Trabajo en silencio con algo que no sé si va a dar resultado, pero lo que más me interesa es la construcción en paralelo. Construyo la obra y la obra me va construyendo a mí. Constantemente me pregunto a dónde me lleva la obra, dónde me sitúa lo que produzco. Publiqué mi primera obra en el 2001 y evidentemente no estoy en el mismo lugar que hace 13 años, ni como escritor ni como persona. Los libros y las producciones me re-sitúan, y eso es lo que me interesa cuestionar.

Indefectiblemente eso me lleva a reflexionar sobre la transitoriedad desde *Media romana*, mi primer libro de poemas publicado en 2001, hasta hoy. En materia de escritura encontré mi pequeño universo, ya sé dónde está y qué puedo encontrar. No soy un escritor que tiene que salir a buscar un tema. No me importa ni tengo necesidad de eso porque tengo mi pequeña cartera de temas para

mucho tiempo de investigación. Por otro lado, estoy re-trabajando la rareza, redimensionándola, desarrollándola en función de la recepción que tienen mis libros.

También, quiero generar una variación dentro de dicha rareza: siempre que quiero escribir una novela o un libro de poemas de una cosa sale otra, y eso para mí es totalmente válido. Parto de una novela policial y sale por ejemplo *Cielo ácido*, que es una rareza. Quiero escribir sobre etnografía y surge *Cuaderno de Pripyat*. Dejo que fluya, totalmente. Todo el tiempo trato de radicalizar, de no hacer concesiones, depurar lenguajes, musicalizaciones. Dejar que el libro se vaya contaminando de la memoria.

Cada obra con su sistema de escritura

Me gusta que cada libro encuentre su lenguaje y su momento, su sistema de escritura. Por ejemplo, en 2009 escribí *Manigua* a razón de un capítulo por día. Escribía por la mañana, muy temprano, una hora y media, y lo revisaba por la tarde. En cambio, *Cuaderno de Pripyat* tuvo en el 2012 otra escritura, pasando por distintos lugares y tiempos. Me interesa que el libro vaya reclamando su propia condición, su propio sustento porque eso queda pegado y se refleja en toda la estructura.

Para tratar de ser permeable me cierro a muchas cosas. Parece paradójico, pero se necesita cerrar algunas cosas para que se abran otras. Cierro todo lo que me desconcentra, trato de disolver o minimizar el efecto distractor del mundo. Siento que todo está hecho para que uno no pueda mantener una larga conversación con las cosas y las personas, y la escritura permite precisamente eso. La literatura puede hablarte de un modo particular que no logran otros lenguajes. La diferencia de la literatura con otra producción artística, como por ejemplo un cuadro, es que una novela te propone una conversación extensa que uno puede interrumpir pero que mantiene su utopía. Se puede mantener en un largo suspiro.

Mis novelas son fragmentarias. Es el espacio el que genera esas condiciones de narración. *Cuaderno de Pripyat* muestra un lugar perdido, abandonado, dislocado, ausente, sin voz. Me interesaba construir esa historia y ese lugar hecho de pedazos, recuperar esa voz fragmentada. Reconponer la multiplicidad para hacer la novela. *Manigua* también es fragmentaria, pero si Cuaderno es abierta y centrípeta, ésta otra es contenida, agarrada, condensada. Son dos novelas que tienen muchas cosas en común; por más que la historia central es diferente, hay un montón de temas que dan vueltas alrededor.

Cuando escribí *Cuaderno de Pripyat* no encontré conexiones directas con *Manigua*, pero hay ciertos temas recurrentes: está la cuestión de la búsqueda, lo filial, lo familiar, la autoridad paternal, el traslado de personas por el espacio. También están presentes la dispersión y la fragmentación como elementos similares en la configuración. La intensidad original es la misma, parten de un mismo centro, pero cada una va hacia un lugar diferente. Sin embargo, el modo de encararlas no fue idéntico: Cuaderno estalla hacia afuera, Manigua implosiona y se derrumba hacia adentro. En Manigua se alterna una voz en primera persona con una voz en tercera, mientras que en Cuaderno de Pripyat hay un narrador pero también un mosaico de voces, ya que los personajes intervienen, hablan en primera persona de sus experiencias.

En sintonía “carroñera”

En cuanto al método, hay algo que dijo Vera Fogwill que invita a pensar. Hay un pasaje en el que cuenta que su padre iba a escribir, pero antes escuchaba ópera, se la pasaba abriendo y cerrando libros y ella se preguntaba sorprendida, “¿cuándo va a escribir?” Y lo importante, es que era un estado de trance, sumamente importante. Yo me sentí muy reconocido en eso. El método es como encontrar una condensación y una atmósfera particular.

Empezar a escribir es para mí, un momento especial: comenzar a generar algo después de tantas preguntas e investigación. Pensar y pensar, e impregnarme hasta de las compras del almacén. Parece algo tan básico e incluso absurdo, pero uno abre el archivo y tiene todo ahí... esperando. Es el momento previo a la realización de un trabajo. Es como mi preparación, como si no fuese un escritor y tuviera una especie de umbral que tengo que atravesar. Es precisamente el momento logrado en que la escritura puede generar algo corpóreo y físico.

Como escritor, se dice que asumo el rol de cartonero y pepenador. Soy esa especie de sujeto que va juntando cosas por el camino, algo así como un carroñero. Para mí, la riqueza del relato está en el margen de lo social. No soy un escritor en los bordes o periférico, pero sí soy un escritor detenido en un punto, ni en el centro ni en la periferia. Lo importante es abordar un trabajo sobre el lenguaje con un montaje sobre la lengua que la complejice. Logro emplazar un narrador sofisticado pero trabajando con bazofia, información que no le interesa a nadie y que todos dejan pasar. Voy levantando cosas por los costados, no me gusta ir por las grandes avenidas de los relatos.

Nunca tomo notas para escribir, no soy de los escritores que apuntan. Escucho y pienso, y eso es lo que luego aparece. Las condiciones de escritura nunca son las mismas en dos obras diferentes. Nunca escribo un solo libro a la vez sino que trabajo en paralelo con cuatro o cinco. Abro un archivo, meto una cosa; abro otro archivo y cambio tal otra. Me interesa estar involucrado en producciones muy diferentes: pura oralidad, muy descriptivos, poesía, ensayo, reseñas, novelas.

Generalmente escribo con ruido alrededor o en el trabajo. Cuando estoy más tranquilo me doy el tiempo para releer. Por lo general trabajo en la computadora, y soy memorioso de aquellas cosas que no dejan de intrigarme. No me ato a las estructuras, me gusta comenzar a escribir sin programa y que el sistema –o su desestabilización– se dé solo. Casi siempre compongo sin plan y sin una búsqueda organizada, y me gusta leer textos, efímeros o que no le interesan a nadie.

También saqueo textos del periodismo escrito y traslado piezas a mi laboratorio íntimo.

No sé si puedo decir que tenga un método, pero sí me sucede que escribo varios poemas con un mismo aliento sin parar para revisar. A veces, ese período puede durar hasta tres meses, y después acomodo o edito. Y lo que estructuro es el dibujo sinuoso que se arma en el poema; si ese trazo no me convence cambio de orden las palabras y distingo así la resistencia del poema. Me gusta armar collages y trabajar la unión de palabras dispersas hasta lograr una materia homogénea. Me fascina capturar materiales, imágenes, historias, sonidos diversos y exponerlos a una disección que finaliza cuando esa versión que yo produzco se vuelve irreconocible y ajena a la situación original.

Por un desplazamiento del libro y fuera del libro

Me gusta que un escritor mantenga viva la llama. Me interesa que defienda la antorcha, que no se doblegue ante nada, que la mantenga en alto. Me provoca sondear desde qué lugar un autor dice, cuál es su lugar de enunciación. Me gusta aprender incluso de los jóvenes escritores. Saber que puedo mover mi escritura en función del contexto. En cuanto a una retrospectiva propia, me gusta pensarme como una especie de archivista, de que cada novela es un archivo de una gran serie documental. Cada poema es un artículo dentro de ese gran conjunto escritural. Me gusta mirar y archivar, mirar y archivar. Observar sin pretensión de objetividad, con la posibilidad de la máxima distorsión.

Por eso, algunos catalogan mi estilo como una especie de “antropología del desastre”. Para mí, el estilo está en la frase, no importa si sos etnográfico o antropológico. No me interesa tanto el rótulo. Me gusta que se produzca un desplazamiento del libro: que un lector considere que es parte de un género y otro lector de otro. Que uno se lo plantee de una manera y termine ganando otro terreno. En cuanto a mi registro, me gusta producir frases cortas, atemporales,

con fuerte impacto reflexivo y emotivo. Mis reflexiones no van por el lado de la teoría sino en búsqueda de una reacción actitudinal por fuera de la enunciación.

Lo que me gusta de escribir una novela es que perfora lo real, atraviesa un mundo. Mis personajes cobran una dimensión real y corpórea. Por más que estén lejos los recuerdo de la misma manera que a un amigo. Hablo con alguien cercano y pienso en mi personaje. A su vez, el tiempo, la vida y la muerte son preocupaciones para mí; me siento involucrado con esos temas pero no son obsesiones. Debe ser el formateo que tuve al vivir en México donde sentí que la vida es el presente, es transitar el día a día y no implica proyectar un futuro lejano como en nuestro país. En México viví cada día como el último; el presente es lo que marca el tiempo. Aprendí que en el presente se dirime todo. En el pasado queda una especie de noticia remota de lo que fuimos mientras que el futuro es una noticia de algo que aún no somos.

La decantación de la historia: cuando el lenguaje se cierra sobre sí

Puedo darme cuenta cuándo una novela llega a su fin porque logra una consistencia hermética. Se deforma tanto la realidad primera que se hace como una disección y surge un nuevo producto. En cada novela que empiezo a escribir los personajes se emplazan solos, se construyen un mundo. Yo sé cómo se mueven, cómo hablan, cuánto pesan, cómo visten, cómo se sienten. Es como pensar en una persona que conozco o recuerdo. Escribir es como contar una noticia de ellos, como si tuviese que escribir una historia que ya pasó en otra parte. Mientras pasa eso, yo estoy adentro de esa realidad, soy como un testigo, miro qué hacen, qué sucede alrededor.

Hay un momento en que esa realidad empieza a plegarse sobre sí misma, se va cerrando, y me expulsa. Ahí siento que la novela se retira y me retira, el lenguaje se ha plegado sobre sí mismo. Yo me quedo afuera y ahí empieza como una especie de tristeza, de “*Saudade*”, ese

concepto portugués de melancolía estimulado por la distancia temporal o espacial a algo amado. Un mundo que se cierra sobre sí y yo lo dejo ir. Luego corrijo desde afuera, pero ya no puedo entrar, no puedo recuperar el estar en ese mundo, ya lo he perdido y recuperarlo es abordarlo en otra novela, desde otra posición.

En cuanto a la narración de un poema, me doy cuenta que esa escritura llega a su fin por el dibujo que hace sobre la hoja, su aspecto gráfico. Me interesa mucho su aspecto, es algo absolutamente personal. Percibo cuándo un poema está bien armado porque me quedo pegado, adherido, siento que tiene cierta intensidad que en otros versos no se activa. Y así, construyo una relación escritural complementaria: algunos poemas más débiles acompañan a los más fuertes.

Terminar una novela o un poema es, entonces, una decantación. Es el cierre de una producción y el comienzo de otra. Es romper la tablilla y empezar a escribir. He pasado por crisis creativas; de muy joven me sentí escritor y luego a los 20 años me agarró un arrebato que me llevó a prender fuego todo, y decir: “Se acabó”. Mi pregunta era, ¿hasta dónde un ser humano puede quedarse ligado a una escritura? Siempre voy hacia el final del manuscrito, no pienso en que luego se va a suceder otra producción. Romper una escritura para volver a escribir. Tengo mucho por sondear, investigar y comunicar, y luego como una decantación voy restando lo que ya pude visibilizar a través de la palabra.

Tuve dos períodos de parálisis en la escritura. En mi transición a México dejé de escribir y luego retomé. Paradójicamente, allá terminé un libro que había comenzado acá y antes de venirme de México empecé un libro allá que terminé acá. *Nosotros* no lo terminé en Argentina y *La recepción de una forma* la finalicé en México. Me gusta releer lo que escribo, editarlo, corregirlo. Recibo sugerencias por parte de editores. Tal vez *Manigua* sea la obra que menos edición tuvo, con ajustes mínimos porque yo estaba muy metido con esa obra. El rol de un editor es por demás importante antes de la salida de un

libro, así como también la visión de un lector entrenado que te pueda ayudar y sugerir.

La narrativa atravesada por la política

Creo que la política está en cada uno de nuestros actos. La transacción y los efectos de las políticas están todo el tiempo marcando la suerte de los individuos. No podemos pensar el destino aislándolo del efecto político; somos conscientes de que muchas veces nuestro trance depende de ello, por cómo esas políticas nos tratan o nos maltratan. Puedo considerarme un artista implicado con ciertas cuestiones ideológicas, estéticas, políticas y sociales del propio territorio en el que estoy inmerso. Me interesan las obras con contenido de denuncia hacia el hambre, la guerra, la violencia, la no historia, los sin nombre. Poder exteriorizar. En todo lo que narro hay política de por medio. Yo trabajo en mis libros esa tensión del sujeto que es zamarreado, beneficiado o perjudicado por decisiones políticas que otros toman sin pensar en él.

Me interesa reflexionar sobre cómo la gente cae en un movimiento a la deriva. A veces, más que encarnar un deseo de transformación se cae en un ir acomodando el cuerpo en el medio del río. A la par de eso, yo creo que lo mejor que te puede pasar es que la política te encuentre entretenido en algo y uno pueda introducir la política en una acción.

Creo que lo más enriquecedor de la escritura, el desafío máximo, es desestabilizar al lector. Que la literatura perturbe e inquiete. Como poeta me interesa transformar al lector, que cuando llegue al final del poema se active un sistema simbiótico entre lo escritural, el autor y el lector.

Unidad de traslado: de la unidad penal al sentido metalingüístico

Lo político y lo social se meten en mi vida, se cuelan en mis obras. Una de mis últimas producciones se llama *Unidad de traslado* y en ella sale a flote mi experiencia de trabajo en las cárceles bonaerenses dando clases y talleres de narrativa. Mi primera experiencia fue en la Unidad 24 de Florencio Varela y quedé muy prendido al trabajar literatura, expresión oral y escrita en un ámbito de encierro. Poner a circular literatura me parece que ayuda a enriquecer y a romper las previsibilidades que tenemos cuando leemos.

En la vida diaria leemos cosas muy afectadas por la opinión pública. Sin embargo, a la cárcel he llevado poemas muy diversos con distintas densidades, controvertidos. Charlamos sobre los poemas y eso implica que ellos tomen un posicionamiento. Luego los hago escribir, y por supuesto en principio tienen bloqueos. Esa gente, que está ahí porque robó, también sufre la sustracción de la posibilidad de expresarse a través de la lengua escrita y hablada. Ellos están afuera del sistema porque hay una barrera lingüística impuesta. Yo intento aportar mi grano de arena y reducirla. El taller sucede entre lo prohibido y lo permitido, y las representaciones del mundo hechas por otros que uno termina asimilando porque no tiene posibilidad de expresión.

Luego estuve en dos unidades penales de Olmos con poblaciones muy diferentes. Utilicé el diccionario de palabras para definir cosas que ellos desconocían, aunque partiera de los conceptos conocidos. Me interesaba cómo definir las cosas y los objetos, cuáles son sus propiedades, saber hacer una discriminación coherente. Entre los que están en la cárcel hicimos familias de palabras y construimos sentido, acercamos significados. Mientras el diccionario es un libro imposible e inexistente porque sólo está hecho de palabras desarticuladas con una pretensión de objetividad y de componente legal, yo buscaba construir con ellos el diccionario de la experiencia. Es como el reservorio de la lengua que pone en cuestionamiento esa ficción de objetividad del diccionario. Construir un diccionario de la experiencia y darnos cuenta que ellos pueden definir y poner a circular las

palabras. Ellos también hacen la lengua, no es algo que hizo otro y uno tiene que rasguñar o “manotear” lo que pueda y con eso configurar su realidad. Eso me parece desapacible, y es precisamente ahí donde interviene lo político. La política es generar más lenguaje, más expresión, más sofisticación, más entendimiento.

El libro *Unidad de traslado* parte de una situación inicial que tiene que ver con que antes de conocer o permanecer en la cárcel uno sabe que existen personas dentro pero no le pone caras; no piensa que hay alguien preso y que se trata de un conocido. Para mí, ahora la cárcel tiene un adentro, tiene caras, tiene un sistema, tiene candados, tiene rejas. Es un micromundo que me replantea lo que hago acá, estando suelto y libre. Es un confinamiento con nombre y apellido. Y eso cambia mucho mi perspectiva de la realidad: el encierro tiene una cara.

A su vez, *Unidad de traslado* implica que la totalidad del poema tiene un traslado de sentido. Ese libro tiene que ver con la cárcel, pero también con el sistema literario, con lo que se le exige a un poema y lo que el poema puede dar. La desintegración del poema y los efectos de la metalingüística. Tiene que ver con hacer aparecer esos circuitos cerrados. Este libro es como una tercera lengua, inventada, entre lo “tumbero” y lo que soy yo. Una vez más, se hace presente esa “mampostería verbal”: una mezcla de distintas lenguas y de distintos latinismos. Escucho muchas voces y ahí capturo modos de decir. Yo necesito “pescar” el tono y después puedo armar toda una novela en función de la realidad de una persona.

Mis talleres literarios en las unidades penales no apuntan a una experiencia motivadora para que la cárcel me dé escenarios productores de historias que luego pueda llevar al territorio de la ficción. El objetivo más importante de estos talleres es que los internos puedan recuperar y mejorar su expresión oral y escrita. Que cada preso pueda ensanchar su territorio verbal, que se pueda recuperar la experiencia cultural y educativa. Para ello, uso esas estrategias: abordar conceptos y palabras que no se entienden o se desconocen partien-

do desde la propia experiencia. Los internos son personas que no han leído tanto y por eso las entradas y abordajes son muy diversos. Cuando descubren que la representación de la realidad puede hacerse de una manera diferente a la impuesta socialmente, empiezan a usar recursos que parten de su propia experiencia.

ÁNGEL MAHLER [COMPOSITOR Y PRODUCTOR]

Estudió piano y orquestación. Es compositor de musicales y productor artístico en trabajos discográficos, arreglador y productor teatral. Compone obras para orquestas sinfónicas y de cámara.

TESTIMONIO: COMPOSICIÓN MUSICAL

Los músicos necesitamos un libro y una historia que nos inspire o que nos incentive a componer música. En mi caso particular, desde siempre me gustaron los motivos históricos, las historias fuertes y pasionales. Mis primeras composiciones empezaron a los diez años con la temática del circo romano: me imaginaba a los emperadores y el castigo. La historia de Troya fue muy fuerte para mí porque me motivó a querer hacer historias de ese estilo. En 1982 y con veintidós años lo conocí a Pepe Cibrián, con quien pude empezar a transitar el camino de estas historias. Hoy siento que el afán por componer musicalmente y acompañar libretos fuertes es algo que estuvo en mí desde siempre. Me gusta componer para las historias que están cargadas en su libreto.

Con Pepe dejamos que la historia ceda y que el guión vaya tomando densidad para luego ponerle música y letra en el mismo momento. El guión se construye junto con la música. Esa es para nosotros la creatividad, eso es lo que nos une. En el escenario vemos lo mismo, en un dúo percibimos el despliegue de manera semejante. Un músico necesita un autor que lo entienda y en nosotros eso fun-

ciona, lo que hace que el trabajo sea más fácil. Si bien nos conocemos mucho porque trabajamos juntos hace treinta años, aún no dejamos de sorprendernos. El trabajo entre nosotros no es desfasado, no es que el libreto va primero y después la música o a la inversa, sino que van encaminados.

No sé si tantas personas tienen la dicha de mantener una amistad durante largos años, pero en nuestro caso se da gracias a una mutua admiración y respeto de cómo enfocamos y abordamos las cosas, cómo vemos la obra arriba del escenario. Es algo fantástico, no hay obra que sea más de uno que de otro. Nuestra interacción es tal que no sabemos cuál es la letra de él y cuál es la música mía. Las cosas se enganchan y se piensan juntos. Pepe no hace las letras por un lado y yo la música por otro, sino que hilvanamos letra y música para componer cada escena.

Dejarse llevar por el personaje

El Retrato de Dorian Gray fue una de las historias que más me marcó. Cuando tenía trece años leí en inglés el libreto y ahí quedé muy tocado, fascinado con la historia al punto de dormir con miedo porque siempre imaginaba el momento en que Dorian se encerraba y veía el retrato. A todos nos gusta lo que no conocemos, lo que es fantasioso, porque al ser tan atractivo queremos que sea verdad. Los artistas confundimos la realidad con la ficción. Es increíble cómo los personajes viven dentro de la persona. La única manera de componer música es dejarse llevar por el personaje. Dicha obra pude desarrollarla recién a los 44 años. Técnicamente las cosas fueron avanzando y yo sentí que era el momento para esforzarme por semejante historia, llevar a escenas musicales la fuerza del guión. Esta obra, que me fascina, me permitió hablar de la culpa, de la vanidad, de cómo es el destino y de cómo uno determina ciertas cosas.

El artista debe ser permeable, dejarse llevar y sentir lo mismo que el personaje. Después se ve el resultado de la música y las reper-

cusiones en el público. Por ejemplo, en *El Jorobado de París*, obra que producimos con Pepe Cibrián, el personaje principal es un hombre con un impedimento físico que le prohíbe ser amado por una mujer. Cuando vos realmente sentís esa historia, te identificás con el sentimiento y la tristeza del personaje, lográs un producto musical que te enerva.

Desde lo compositivo, hay diferencias entre lo teatral, la ópera y lo orquestal. La música para teatro es descriptiva y tiene que ser funcional con lo que pasa arriba del escenario. Es una especialidad hermosa que acompaña lo corporal y el texto, y que si bien es protagónica, debe funcionar acorde al movimiento del personaje. Con la música para chicos pasa algo similar, es un género que no se debe subestimar. El músico necesita de una buena historia; el libro hace que el músico saque lo mejor de sí, sea la trama que fuere. Ante un drama tan terrible, la música es su reflejo. En cuanto a lo que es sinfónico, pasa por otro lado: la orquesta es la que habla, las sensaciones se manifiestan a través de los instrumentos, ellos cuentan lo que está pasando y el espectador solo debe dejarse llevar por lo que la música propone.

Acordes para hacer frente a la soledad

La música es muy solidaria, da todo de sí sin pedir nada a cambio. La música es el leitmotiv de mi vida. Puedo cambiar de rutinas y espacios, pero la música siempre me va a acompañar hasta el final de mis días y estoy feliz de que eso suceda. Me propone un cúmulo de situaciones que no me dejan solo nunca. Nunca me siento abandonado, siempre el piano abierto y un acorde permite decirlo todo. Es muy fuerte la pasión que siento. La música es un lenguaje que continúa al cuerpo; mis manos son parte de mí pensamiento. Es expresar el arte a partir de ese lenguaje sublime. Muchos dicen que la música es el lenguaje de Dios y con eso se pueden hacer cosas maravillosas. Para mí, la música es atemporal y eterna.

Me apasiona trabajar con mi familia. Tengo la dicha de poder producir con mis dos hijos. Uno de ellos es compositor y director. Trabajar junto a personas con las que comparto un lazo sanguíneo es maravilloso. Es increíble porque si bien no hay una exclusividad de padre a hijo, si hay una afinidad en lo que escuchamos y lo que sentimos. Ya sé que Damián, mi hijo, va a vibrar en un momento de la música de manera especial porque yo vibro con la misma intensidad. Es una comunicación increíble, estamos unidos por un cable emotivo. A su vez, tenemos una enorme entrega hacia los proyectos y eso hace que trabajemos dando lo mejor de nosotros. Lo económico siempre vino después, no es algo que nos interese a priori.

Cada obra tiene su particularidad

Hay momentos que son únicos en la vida. *Drácula* para mí fue un momento único, como también para Pepe Cibrián. Es como dice la opinión pública, “el éxito del amado vampiro”. Teníamos muchas ganas de triunfar, de hacer y de mostrar, de que a la gente le guste, que nos escuchara y se dé la posibilidad de emocionarse. Y logramos todo eso. Aún hoy la obertura inquieta a quien la escuche. En ese “¡Si hay un misterio!” hay una plenitud increíble que no logra otro efecto más que emocionar. *Drácula* es *Drácula* y será siempre eso. Tal vez no componga nunca más algo tan lindo.

Recordar hoy esa composición es, fundamentalmente, una conexión fantástica conmigo mismo. Me sentía un poco *Drácula*, un poco Jonathan, un poco todos los personajes de la obra. *Drácula* es un niño que no puede ver el Sol y yo eso lo sufrí, lo viví desde el lado de las cosas que se pierden hacer por ser un vampiro. Fue un gran momento de inspiración, me emocionaba mucho componiendo. Eso tuvo una plenitud en el contenido incomparable, un mensaje seguro, pleno, intenso, cargado.

Otra de las obras que me han marcado mucho es *Excalibur*. Es una leyenda musical, un dejo de *Drácula*. Es una historia de pérdidas

y que tiene cierto impacto en mi vida personal. Fue una obra que no pude terminar de hacer como yo quería desde lo técnico; es algo pendiente que el tiempo me permitirá retomar. *Excalibur* no era en mi cabeza lo que terminó siendo en escena; y si bien está cargada de sentidos, quisiera retomarla porque siento que hay situaciones que se pueden mejorar, que retorne al escenario para retocarla y mejorarla en su realización.

Excalibur era riesgoso por la parte de la puesta en escena. Es lo más grande y complejo que hemos hecho en materia de producción. Incluso viajé a Las Vegas para saber qué se estaba haciendo en materia de magia. Queríamos aplicar trucos y misterio dentro de un musical, lograr una evolución, que la gente se asombre por el despliegue. Sin embargo, para mí también era un desafío sentimental. Necesitaba hacer *Excalibur* por las pérdidas personales. Perdí a mis padres y este musical me permitía hacer catarsis, y luchar por lo que uno quisiera modificar pero no puede. Sentía que en algún punto, Merlín era mi papá.

Todas las obras tienen algo de particular. Cada una de mis producciones es única y las hice con mucho amor. Me es muy difícil decir cuál es mi preferida porque todas son especiales, tienen que ver conmigo y con mis momentos. Cada producción tiene que ver con la historia que estás contando y uno pone cosas personales en eso. ¿A quién no le gustaría amar hasta morir y dar la vida por una persona como Drácula? “Mi alma doy” en *El Retrato de Dorian Grey*, “Por qué puede un pájaro ser libre” en *El Jorobado de París*, o “Daría mi Reino” en *Las mil y una noches* son letras con una historia y una emoción desbordante. Siempre me identifico con cada uno de los personajes. La obra que más me gusta es la que estoy haciendo en el momento presente porque es la que estoy sintiendo con vividez y en la que pongo todas mis energías.

En búsqueda de una composición movilizadora

Primero, y lo más difícil, es lograr un estilo y quererse uno mismo, no parecerse a nadie. Muchas veces uno quiere ser como sus referentes o alcanzar el nivel de sus influencias. Yo estoy muy seguro de mí y del estilo que a mí me gusta. Por ejemplo, no me limita saber o no quién va a ser el personaje principal. Casi siempre escribo pensando en el registro de un barítono, es el héroe de mis obras, me gusta cómo suena su voz, tiene mucha potencia y es viril.

El lema que marca siempre mi composición es “Aquí podemos hacerlo, y podemos hacerlo aún mejor”. Nuestro país está muy estancado en cuanto a producción de musicales teatrales. Cuando *Drácula* facturó lo que facturó, yo creí que iba a haber un movimiento replegado, un ánimo de hacer. Lo cierto es que hoy hay poca producción auténtica, a veces se traen libretos de afuera, se copia tal cual y sin adaptación. Falta y hay mucho por hacer. No hay directores que se animen a hacer musicales a lo grande y eso es una lástima, porque hay un gran potencial creativo e interpretativo en nuestro país.

Me siento muy respaldado al trabajar en equipo. La creación es un camino solitario, pero una vez que la idea está gestada y el camino de abordaje empieza a vislumbrarse, se abre a todo el equipo. Todas las miradas son válidas e importante: luz, sonido, vestuario, interpretación, escenografía. Todo funciona como un gran engranaje después de que la obra está escrita.

El compositor no tiene nada de extraordinario. Es una persona que vive como cualquier otra, que siente y le pasan cosas y tiene el don o la dicha de poder expresarlo en el arte que haga. Ser compositor no me diferencia del resto del mundo. Todos somos necesarios. Claro que mi mensaje puede modificar a mucha gente y yo tengo que ser consciente de lo que produzco. Sé que transmito determinados sentimientos y que puedo ayudar a sentir cosas o revivir momentos mágicos.

En cuanto a lo compositivo, he pasado por distintos estilos y estadios. Siempre me gustó lo sinfónico y ahora me puedo dedicar con más tiempo y conciencia. Creo que las cosas llegan en una determi-

nada situación. Hay veces que queremos apurar las condiciones y en verdad hay que tener paciencia y saber esperar el momento. Hoy me siento preparado para componer una sinfonía y no pasa sólo por las ganas, sino por la forma de ver cómo funcionan las cosas, el efecto que se va a lograr haciendo una producción con un determinado estilo o abordaje. Considero que la madurez es algo muy relativo. Nunca estamos preparados del todo para el momento.

El instrumento, una extensión de mi cuerpo

No creo en la inspiración como único motor de desarrollo. La gente nace inspirada pero no le bajan las hadas en un momento compositivo. Creo que lo importante es sentirse motivado, movilizado por una trama. Con esa motivación podés escribir de cualquier cosa y en cualquier momento. Yo puedo abstraerme de lo que sucede alrededor. Creo que hay que desmitificar la imagen del artista bohemio, obsesionado y atormentado.

En cambio, sí considero como elementos centrales en el artista a la capacitación y la formación, es decir llegar a un buen producto porque se cuenta con el manejo de las herramientas. Cuando uno tiene un perfecto dominio de su lenguaje es cuando se siente libre y se permite investigar y probar nuevas cosas. En mis obras cuento historias pero sin seguir una estructura rígida, un método. Compongo en un ambiente muy lindo, siempre acompañado por el piano. Ese instrumento es la continuación de mis manos; el piano es la extensión de mi cuerpo, se confunde con lo que soy yo como persona, transmite por mí, y yo hablo a través de él. El piano no es un objeto fuera de mí, lo siento como alguien que puede decir lo que estoy tocando. Es ahí, junto al piano, cuando alcanzo el grado máximo de la música.

Me siento un hombre realizado pero sé que aún tengo cosas por hacer. Estoy en un período de plenitud pero pensando en las próximas producciones musicales e intentando dar lo mejor de mí. Hice mucho con 55 años y he logrado cosas importantes. He tenido una

buena influencia en la sociedad. La estrella es y seguirá siendo siempre la misma: la obra. Me interesa visualizar el lado romántico de los personajes, ponerle sonido a las historias cargadas de sentimientos. Si los libros y las obras se mantienen vigentes con el paso de los años, es porque el contenido emocional enamora y seguirá enamorando.

FABIÁN GIMÉNEZ [ARTISTA PLÁSTICO Y VISUAL]

Trabajó como Subjefe del Taller de Escenografía en el Teatro Argentino de La Plata. Experiencia y dominio en pintura y el dibujo.

TESTIMONIO: ESCENOGRAFÍA

Empecé a pintar de chico y a experimentar con los colores desde lo lúdico. Como mis padres no me dejaban pintar las paredes, hacía dibujos en los vidrios empañados del auto imaginando que era una pequeña parte del gran manto. Hoy, en mis talleres de pintura o como diseñador escenográfico aplico esa veta lúdica, tan necesaria desde lo personal para que el arte prospere.

Desde que tengo uso de razón quise ser pintor. A medida que uno crece se va dando cuenta de lo que puede ser y lo que llegará a dar. Si bien vengo de una familia clase media y trabajadora con escaso vínculo artístico, conté con su apoyo y siempre me dieron su aval para que lo intente. No pudieron guiarme porque no tenían conocimiento sobre arte, y eso hizo que me cueste más el camino.

Mi formación en Escenografía se desarrolló en paralelo a mi trabajo, de modo autodidacta. Empecé, aprendí y desarrollé todo en simultáneo. Como realizador, me fui animando a hacer escenografías a medida que aprendía y experimentaba. Sin embargo, si bien pude lograr avances sin formación profesional, no es algo que recomiende. Aunque cada caso sea puntual y el camino personal, carecer de

conocimiento académico impide lograr cosas más interesantes. Uno necesita a su favor determinados factores como es el respaldo familiar, la economía y los maestros que compartan el conocimiento. La formación en una Facultad no es indispensable para el arte, pero sí es extremadamente necesario estar vinculado y en contacto permanente con el circuito artístico.

La producción escenográfica en el Teatro Argentino

Si bien me considero pintor ante todo, soy diseñador escenográfico y esa es mi principal profesión. Siempre quise trabajar en la planta artística del Teatro Argentino de La Plata y conseguí ingresar a los 22 años en la sección de Escenografía, muy vinculada a lo que más me gustaba hacer, la pintura. En ese momento desconocía todas las tareas de desarrollo escénico: simplemente sabía que iba a pintar, pero no sabía cómo serían los abordajes. Mi carrera la construí experimentando y mixturando la pintura con la escenografía, provocando un contacto permanente entre las dos disciplinas. La formación de escenógrafo y de realización integral de puesta en escena la comencé y desarrollé en el Teatro Argentino, espacio que me dio la posibilidad de desarrollar escenografías para teatro, óperas y ballets, y que en 1995 me permitió estar a cargo de la primera gestión escenográfica.

Desde que empecé la carrera de Escenografía he pasado por diversas instancias: aprender el oficio de cero hasta transmitir el conocimiento, inculcarlo a otros, experimentar técnicas y volcar cosas nuevas en escena. Esta sección en el Teatro Argentino es altamente requerida porque es de los poquísimos talleres en todo el país en donde se hace la escenografía en términos integrales.

Recuerdo que al ingresar tuve un jefe con el que durante cuatro años aprendí muchísimo. Luego el puesto quedó a cargo de Rubén Segura y yo asumí como Subjefe. Aunque habíamos comenzado hacía poco tiempo nos tocó realizar la puesta integral de diversas obras. Tuvimos que crecer de golpe, ocupar lugares y realizar tareas sobre

la marcha, con temores y desconocimiento, pero con la convicción de que podíamos hacer un producto de primer nivel a la altura de semejante institución provincial.

Poco a poco la sección de escenografía comenzó a tener mayor profesionalismo, luego de haber pasado por todo tipo de situaciones, desde momentos en que no teníamos presupuesto ni materiales para producir, ni obras para realizar o motivarnos, hasta momentos gloriosos con gran cantidad de trabajo y obras en cartelera que incentivan la creación y la producción.

Recapitulo sobre esta amplitud y divergencia de situaciones porque considero que eso es hablar de método en el arte: no tener elementos y buscar alternativas. Lo interesante es saber que aún sin espacio, sin recursos, sin materiales y sin presupuesto, puede desarrollarse un producto artístico. Aún más: considero que en momentos de adversidad como el no tener sala para producir, surgen los mejores métodos de abordaje impregnados de alternativas creativas y modos de trabajo.

Una de las escenografías que más me ha gustado hacer es *La Bayadera*, por su enorme complejidad y despliegue. Hubiese preferido realizar una puesta más contemporánea, pero como en el Teatro Argentino predomina la estética tradicional, cada avance escenográfico debe conversarse con el coreógrafo en medio de diferencias de abordaje. Para replantear la escenografía hay que escuchar al coreógrafo, saber qué quiere y necesita, saber cómo será el despliegue de los bailarines durante la obra, cuál será el espacio del escenario disponible. Todo implica un consentimiento mutuo entre escenógrafo y coreógrafo y por tal razón es necesario pensar en el fin último que es la puesta en escena; lo que implica dejar a un costado el narcisismo del artista y las pretensiones de cada disciplina.

Los límites entre coreografía y escenografía son difíciles de remarcar; por ejemplo determinar hasta qué punto el coreógrafo puede decidir estéticamente la disposición de los materiales. Por eso hago hincapié en que la cuestión relacional es fundamental para que la

puesta en escena de la obra desde una perspectiva integral sea lo que prime y no las opiniones estéticas o artísticas del desarrollador.

Aparte de escenografía para ballets y óperas, he desarrollado puestas para teatro y dramaturgia. Realicé la escenografía de *Socavón*, unipersonal con libreto de Luis Cano e interpretado por Alejandro Mazza, que cuenta la historia de un hombre que ha perdido a su mujer y aparece muerta, con total desconocimiento del autor del crimen y sus motivos. Su director, Alejandro Bilbao me propuso hacer la escenografía partiendo de un objeto. Empecé a jugar y experimentar, consultar qué hacía el actor, qué necesitaba. Por tal motivo, considero que es muy importante ir a los ensayos, ver los desplazamientos, las interacciones entre los sujetos y el espacio. Se ensaya y luego se empieza a probar con el objeto, ver si funciona la interacción.

Ante un pedido puntual, uno empieza a ver por otro lado, qué se puede agregar, con qué innovar, aunque luego los recursos limiten y hagan concretizar en un objeto que solo representa la idea original. *Doña Rosita* también se desarrolló en ensayo; observé las necesidades de los personajes, su interacción, cómo se movían y por dónde se desplazaban. La idea debe desarrollarse lo más sintética posible porque la parte técnica la hace una sola persona. La obra luego sigue su cauce y la escenografía tiene que funcionar independientemente del escenógrafo.

Apertura artística para una puesta en escena divergente

Desde mi opinión, lo importante es trabajar con gente predispuesta a las opiniones divergentes, que se hagan propuestas de realización y se vayan negociando en el desarrollo. Es importante poder presentar un material y luego investigar, recolectar herramientas, desarrollar modos de abordaje, estar abiertos a la propia recreación. En mi caso, diseño solo y después la realización la hago en equipo. Me gusta experimentar con los materiales, no me niego a ninguno, e

incluso me permito disponerme a que me ayuden a desarrollar una idea o abordaje que no tenía previsto.

En la puesta en escena son muchos los factores intervinientes. La técnica y la infraestructura del lugar son fundamentales, ya que uno tiene que saber en qué espacio trabaja y cuáles son las posibilidades. También es importante armar un buen trabajo en equipo y mantenerlo en el desarrollo de diversas obras, lo que permite que el la gestión sea más orgánica.

Se están mixturando cada vez más las dos puestas en escena, la audiovisual (cine y televisión) y la teatral (danza, ópera y dramaturgia). Los lenguajes están en contacto y generan una hibridación sumamente interesante. Para eso, es fundamental una apertura artística, estar abierto a usar la tecnología, adoptar decisiones políticas, ansiar que la estética se renueve. Desde lo personal, me parece descabellado que haya autoridades que se nieguen a la apertura técnica por temor a que se modifique el mensaje. Los lenguajes del arte se han modernizado mientras que la escenografía ha quedado petrificada. Considero que la disciplina necesita redefinirse y poner en cuestionamiento su enfoque clasicista y conservador. El Teatro Argentino no es ajeno a ello sino más bien todo lo contrario: atado a lo clásico rechaza lo moderno aunque poco a poco está aceptando el lenguaje contemporáneo.

Ver una realización propia en escena me llena de sorpresa. Me suele gustar siempre lo que veo pero tengo presente que podría haberlo mejorado. Un artista debe interesarse por avanzar, mejorar, restablecer, reconocer los errores. Ingresar al equipo de escenografía del Teatro Argentino implicó mucho sacrificio y fue un logro que me enorgullece, por eso valoro todos los días formar parte de este espacio artístico chico y hermético. Por supuesto, mi formación en pintura aporta en la escenografía y viceversa. Contribuyen uno al otro pero no lo evaluó de modo consciente: se trastocan los lenguajes de modo natural porque hace tiempo que realizo las dos cosas y siento ser yo al cien por cien todo el tiempo y en cada realización.

La trayectoria al servicio estético

El proceso de realización escenográfico atraviesa distintas etapas pero primero el proyecto pasa por una oficina técnica que determina qué debe hacer escenografía. Desde lo personal, me atrae e interesa llevar a cabo las nuevas escenografías aunque en el taller son las más dificultosas de realizar dado que rompen con los cánones y ese desafío genera resquemor. Si bien están surgiendo criterios más contemporáneos, aún se realizan pocas puestas modernas.

Una vez que el escenógrafo me entrega el diseño de la construcción mínima, yo llevo a cabo la realización. Tengo que sumergirme en cada obra particular y estar en diálogo permanente con el que está haciendo la puesta en escena para tener siempre presente la imagen que queremos y podemos llegar a dar.

En la puesta en práctica de lo que es propiamente una escenografía, existe un método de realización que depende de lo que uno tenga que hacer. Un procedimiento que parte, en principio, de si es una reposición o un estreno, una adaptación o un cambio de estilo. El método está siempre presente en escenografía ligado a la planificación y el trabajo en equipo, que indiscutiblemente necesita de cierto esquema, pasos, directrices, seguimiento y decisión sobre qué camino y estética abordar. Ser un diseñador de escenografía con experiencia previa es enriquecedor para desarrollar una obra nueva desde cero al poder aplicar ciertos lenguajes y herramientas previas.

En mi caso, al estar actualmente asignado como Subjefe, no realizo prácticamente cosas desde cero pero mi desafío está en la mirada integral para engranar todas las piezas. Sin experiencia, trayectoria y métodos previos no me sentiría preparado para coordinar, ordenar y emitir lineamientos. La experiencia es vital para dirigir porque ayuda a saber cómo llegar a un resultado y por ende qué camino abordar, con qué elementos contar y qué mensaje dar. Es un rol importantísimo el de Subjefe porque se toman decisiones responsables sobre caminos y métodos a seguir, partiendo de un proyecto que se presenta pero que necesita investigación y desarrollo. Todas las opiniones,

perspectivas y visiones son válidas y siempre se pueden dialogar nuevos abordajes de experimentación.

Afortunadamente me siento un diseñador de escenografía con una línea estética libre, más allá del lugar en donde trabaje. Me considero un artista que acepta y promueve todo tipo de lenguaje, desde la creación en punto cero, la reposición, la profundización de ciertas líneas estéticas y el espacio para ampliar nuevos lenguajes. Si nos referimos puntualmente al Teatro Argentino, deseo que mantenga su línea estética pero también que la amplíe: es un Teatro lírico con una historia y trayectoria muy importante, por lo cual su propio estilo mantenido en el tiempo es una marca identitaria y lo moderno se puede desarrollar hasta cierto punto. Es necesario reconocer que toda crítica o sugerencia que se plantee va a tener una limitación porque es imposible modificar su esencia desde la raíz. La línea histórica y estética del Teatro Argentino es la que marca el camino de abordaje, que casualmente concuerda con la historia tradicional del arte.

En este sentido sí puedo marcar una diferencia desde lo personal entre escenografía y pintura, ya que con ésta última me puedo dar el lujo de probar cosas modernas e innovar en los lenguajes utilizados. La escenografía es un oficio técnico, y por tal motivo mi canalización la hago a través de la pintura. Sin ir más lejos, mis últimas creaciones pictóricas interpelan directamente al mundo mediatizado en sentido de denuncia. En escenografía es difícil tratar estos temas, pero sí se puede elegir un lenguaje y en el trabajo en equipo trazar una línea de pensamiento estético que indirectamente refleje una lectura del mundo. Aunque no parezca, en una puesta integral entre vestuario, escenografía e iluminación se puede implantar un discurso y una lectura personal de la realidad desde lo estético.

Uno de los grandes influyentes en toda creación creativa es el factor económico; independientemente de que nosotros no queramos sentir que nuestro arte se ve atravesado por lo monetario, el Teatro Argentino depende de los fondos aportados por el Gobierno Provincial. Los últimos años han sido duros para el Teatro desde lo econó-

mico y político, lo que ha implicado que la producción y la cartelera de obras estén casi paralizadas. Fiel reflejo de esta crisis fue la ausencia de una figura de director artístico, algo muy perjudicial para la creación y la motivación artística. En el mismo sentido, el circuito político e ideológico también influye ya que hay ciertas directivas inmodificables. Estos factores se imponen y nosotros a veces solo podemos aceptarlo y convivir con ello.

Ser un artista poliédrico

Me considero más pintor que escenógrafo, pero vivo en contacto con la escenografía. Desde chico quise ser pintor de cuadros. No puedo dejar de recordar el taller del Vasco Miguel Alzugaray, quien me enseñó el oficio y la técnica del dibujo y la pintura. En el mismo sentido, Eduardo Medici me enseñó en sus clases a encarar cada obra desarrollando una idea con un mensaje. Mis obras pictóricas se pueden leer como deteniéndose en una situación cotidiana, en el entorno de cada día, que está presente pero no tenemos el tiempo para detenernos a reflexionar sobre el lugar en que vivimos o lo que nos sucede a nosotros dentro de él.

En mi obra *Dónde vamos* comencé a desarrollar formas, estilos y maneras de pintura que buscaba poder desarrollar. Desde ese momento mantengo un estilo y un método por más débil que parezca, asociado a la fusión de los contornos y el clima; es una especie de guía y referencia que me permite abordar otros trabajos. Esta obra es una especie de punto de inflexión porque cuando quiero cambiar aspectos de otras obras vuelvo a ella. El proceso de producción y su temática se repiten en otras creaciones: un registro fotográfico de un lugar o una situación urbana que luego se traslada a la tela y se adapta a una paleta restringida de colores, construyendo automáticamente un encuadre y un fuera de foco intencional.

No me considero un artista prototipo sino que me impregno de diversos estilos y tendencias. No puedo definirme en una tradición

puntual, pero pretendo reconocerme en las pinturas contemporáneas. Tengo referentes que realizan obras semejantes a las mías como Paulo Queiroz y Trini en pintura o Klaus Mitteldorf en fotografía, cuyas realizaciones han sido muy estimulantes para mi trabajo. Nuestro país ha tenido obras significativas que influenciaron el campo artístico como son las retrospectivas de De La Vega, la de Pablo Suárez y Liliana Maresca, la de Edgardo Vigo, la de Berni y la de León Ferrari en Recoleta por todo lo que movilizó y su repercusión fuera del ambiente artístico.

Hoy, existen diversas tendencias personales que pueden agruparse a partir de elementos comunes sea por estilos, estética, conceptos o modos de abordaje. El teatro independiente tiene actualmente mucho para dar y su misión será desarrollarse aún sin presupuesto y buscar alternativas para movilizar al arte tradicional.

JOAQUÍN FARGAS [INGENIERO INDUSTRIAL Y BIOARTISTA]

Especialista en Popularización de la Ciencia y la Tecnología. Integra los campos artístico, científico y tecnológico en sus producciones. Enseña teorías y conceptos de la naturaleza para concientizar.

TESTIMONIO: ARTE Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Si tengo que definir mi trabajo, debo decir que es arte conceptual. Si bien soy ingeniero, lo artístico está presente en mi pero con un formato diferente, completamente alejado de la concepción académica que solo premia al artista por su técnica. Estoy totalmente en contra de encerrarse en una escuela para convertirse en un artista. Ese camino o formación son herramientas para transmitir un mensaje pero un verdadero artista implica un compromiso mayor con lo que produce.

Me gusta ser creativo, mezclar herramientas y combinar lenguajes. A cada lugar que voy a exponer o a dar conferencias me rotulan de modo diferente, pero la mayoría de la crítica o curadores me nombran como Bio-artista. Lo cierto es que me cuesta hacer cosas estándar porque me empuja algo interior a hacer cosas diferentes. En una sola obra vinculo herramientas de fotografía, realidad aumentada, edición de videos, pintura, diseño y programación. Me interesa poder hacer instalaciones que impliquen un trabajo en conjunto que parta de una investigación y puesta en escena interdisciplinaria.

Producto de mi interacción con el arte y las nuevas tecnologías, para producir obras con mensajes de medioambiente y sustentabilidad, mis trabajos sufren muchas veces la confusión de la prensa, lo que me lleva a pensar que no se entiende lo que quiero expresar o es complejo para algunos. Lo cierto es que eso no me interesa, dejo ser cada producción, la libero a las interpretaciones.

En este circuito de arte vinculado a los nuevos lenguajes hay mucha sorpresa, prejuicio y miedo a apostar por el producto. Así las cosas, sin interés de los gestores iniciales el proyecto no prospera. Considero que hay resquemor contra lo novedoso, tanto críticos como consumidores ni se imaginan los proyectos que pueden terminar siendo obras de alto impacto. Reconozco que es difícil definir el bioarte y el arte tecnológico; ¿cómo difundir un proyecto que no es conocido en el mercado, que no tiene analogía, referencia o asociación?

Nadie es profeta en su tierra, y lo cierto es que con la rareza de mi producción me convendría vivir en Europa porque hay más apertura; sin embargo, elijo apostar en Argentina. Lamentablemente tengo que reconocer que en nuestro país hay mucho vapuleo, realizás una exposición y la galería te la levanta sin fundamentos serios. Me gustaría que estemos más avanzados en gestión artística y cultural, y sobre todo que haya respeto por el artista.

Por ejemplo, en el 2012 estuve en Madrid con una curadora alemana que tenía conocimiento de mi obra. Le consulté qué podía hacer y me dijo que yo tenía que hacer una instalación en el Ars Electrónica Center. Ella me recomendó y me pidió que vuelva a Europa el año siguiente. En febrero de 2013, con una muestra en Madrid y otra en Valencia, le consulté a la curadora si se podía hacer una conexión con Ars. El equipo había analizado mi obra con el interés puntual de presentarla, y fue así que de marzo a diciembre de 2013 se presentó, se financió y se pudo concretar el proyecto con la colaboración conjunta de Ars y de la Universidad de Maimónides. Ese proceso estaba dormido y yo no tenía previsto su selección, pero algo que considero vital es la difusión online de las obras de los artistas. En mi caso, sin

forzar una conexión ellos se interesaron en mi propuesta y pudimos trabajar juntos en una estética de exposición.

En búsqueda de una orquestación conceptual

Mis obras parten de largos procesos de investigación y desarrollo sumado a la puesta en conjunto con gente de otras disciplinas. Es vital probar y experimentar con los materiales, trabajar intensamente en todos los niveles de composición, y fundamentalmente hacer hincapié en el nivel conceptual y estético. Para mí es elemental partir del trabajo conceptual, aunque sea lo más difícil de lograr. Mi método es precisamente ese: partir de una idea disparadora para luego ver las herramientas de las que dispongo para transitar el camino de realización que debe ser absolutamente personal, constante y consciente. Todos somos creativos, algunos más que otros por inclinaciones personales o condiciones naturales, pero esa creatividad se alimenta con el ejercicio, el interés, la puesta en cuestionamiento constante y el afán por responder con un proyecto a las incertidumbres.

Trato de formarme constantemente. La ingeniería me dio una base para el desarrollo de la tecnología pero luego estudié otras tantas cosas que puedo incluir en mi proyecto. La música, los efectos tridimensionales, la fotografía. Para mí, también es muy importante trabajar en equipo y tener asistencia de postproducción para cuidar el detalle de cada cosa. Me considero un “hombre orquesta” porque manejo todas las disciplinas aunque con el riesgo de no ser eficiente en ninguna en particular. Sin embargo, prefiero creer que mi eficiencia está precisamente en ese manejo interdisciplinario y global. Por ejemplo, me gustaría perfeccionar la robótica y la biología para saber más profundamente cómo manejar los cultivos de mis obras.

Trabajar en equipo es sumamente enriquecedor porque sabes qué se puede hacer y cuáles son los límites de abordaje. Se abren múltiples puertas al desconocimiento y se terminan desarrollando teorías de biología al servicio del arte, lo cual es sumamente interesante.

La interfaz del arte, más allá de los rótulos

La utopía es mi motor de guía. Lo peor que me puede pasar es no ser nada, que mis obras no sean nada. Yo dejo las puertas abiertas a todo lo que pueda desarrollarse o gestarse. El futuro es absolutamente incierto, caótico y apocalíptico, pero me considero un idealista que puede contribuir con su producción a que el mundo transite el camino del bien y sea más equitativo.

El tema ambiental es una de mis máximas preocupaciones y considero que estamos al borde de caer en un camino sin retorno por falta de conciencia y acciones globales. Afortunadamente las nuevas tecnologías y la globalización permiten repudiar hechos negativos e incentivar acciones ejemplares que se repliquen por todo el planisferio. Esa es mi misión como Bio-artista, aunque más no sea fomentar una toma de conciencia o un replanteo de la acción cotidiana. Actualmente se habla mucho de la sustentabilidad, y por eso busco que mis obras partan de ese concepto naif o abstracto hasta llegar a una fundamentación compleja, densa y con dureza conceptual para que se tome conciencia de la fragilidad del planeta y seamos ciudadanos activos con el cambio climático y la superpoblación.

Es por tal motivo que no me afecta ser considerado o no un artista, los rótulos me son indistintos. Mis preocupaciones son internas e implican un compromiso social de escapar a la banalidad para entregarme a la complejidad del tejido social. Al estar posicionado en una interfaz entre ciencia y arte recibo críticas y elogios de ambos lados: me ha pasado que juzguen mi proyecto científico y lo cuestionen ramas del arte o generar una investigación dura y que sea considerada banal por presentarla de manera artística. Pero para mí, cuanto más controversia genere una obra mejor, porque al dar de qué hablar tomo conciencia de que estoy corriendo al espectador de su “zona de confort”, lo estoy provocando e incitando a que tome una posición ideológica o política.

No me considero artista ni me interesa que así me rotulen. Ser artista es una magnanimidad que implica un compromiso muy grande.

Me interesa descubrir caminos nuevos y generar proyectos interdisciplinarios. Juego desde las diversas formaciones a mezclar lo científico con lo artístico y lo educativo porque creo que hay una enorme riqueza en la complementariedad; los caminos entrelazados permiten sumergirte en una entrega ciega de la que nunca sabrás cuál será el desenvolvimiento final del proyecto.

Proyectar con fragmentos conceptuales

Defino al método como un proceso de pensamiento y acción para juntar las piezas. Parto de lo que deseo hacer, cuál es el concepto y luego evalúo posibilidades. Conservo desde chico la inquietud y el cuestionamiento constante. Mis trabajos parten de una inconsciencia e inocencia, pero me considero seguro a la hora de engranar las partes para que funcione la puesta. Mi rol es interpretar el océano de conocimiento para saber qué lenguaje y abordaje puede servir al mensaje que quiero difundir.

Volver al origen para enaltecer el concepto es la piedra angular de todas mis realizaciones porque luego evalúo las posibilidades de abordaje. Ese es mi método: determinar qué quiero hacer, cuál es el concepto. Nuestro cerebro tiene un pensamiento lateral y a veces forzamos las cosas sin permitir que las respuestas aparezcan solas, sin presión. En mi caso, escaneo todo lo que observo y eso me dispara o ayuda a conectar con lo ya conocido, así como también me permite descubrir nuevas historias. Lo bueno para juntar las piezas es tener memoria y animarse a armar una especie de “tetris” en el que calcen las piezas. De hecho, mis conceptos y análisis son fragmentarios y luego las piezas se encauzan al punto de cobrar dimensiones sorprendentes. Luego, el proyecto se va moldeando con distintos enfoques y perspectivas.

Mi proceso de búsqueda y realización implica vincular lo lúdico, lo poético y el metalenguaje, es decir el nexo entre las disciplinas. Me interesa trabajar con personas de otras formaciones porque se enri-

quece el proyecto al tener diferentes miradas. Mi desconocimiento de ciertos lenguajes, técnicas y herramientas hace que sea más flexible a las sugerencias y no me limite a los estereotipos. En el camino de realización permito propuestas, opiniones, visiones y enfoques.

Contra los compartimentos estancos que dividen ciencia y arte

Históricamente, el enciclopedismo fue nocivo al separar lo artístico y lo científico. Mi lucha cotidiana es mostrar que desde las bases esas dos ramas están vinculadas, más aún con el auge actual de la tecnología. La academia, las bellas artes y la enciclopedia buscan protocolos para mantener encasilladas las cosas y simplificar el análisis, sin ser conscientes del efecto adverso porque todo cae en un reduccionismo banal o en un encasillamiento que no hace más que mantener en un compartimento estanco al saber y adormecerlo. Nuestra acción cotidiana está impregnada de disciplinas diversas que conviven, y la negación de esas categorías mezcladas no es más que una orden taxativa y perjudicial para el descubrimiento de nuevo conocimiento.

El arte siempre necesitó de herramientas tecnológicas, desde las más básicas hasta las más complejas; por eso sostengo que arte y ciencia no se pueden separar. Que la academia valide ciertas herramientas o lenguajes como permitidos en el arte es un retroceso a la diversidad de mecanismos desarrollados por el hombre en el tiempo. Nuevamente me siento comprometido a mostrar desde mi lado más científico que los teoremas matemáticos o físicos pueden tener una fundamentación filosófica detrás. Hoy en día es muy difícil hablar de nuevos medios y darles su reconocimiento y validez como lenguaje legítimo. Lo mismo sucedió con los orígenes de la fotografía y el cine, que fueron expresiones controversiales y cuestionadas hasta lograr su aceptación.

Mi objetivo es que en cada obra se vislumbre un mensaje subyacente que atraviesa a la ciencia, el arte y las nuevas tecnologías. En el afán de lograrlo aplico mi propio método de armado, un recorrido

principal. Me gusta partir de una pequeña frase, una reflexión, un punto de partida, una síntesis. A veces son planteos universales dicotómicos y difíciles de responder, como por ejemplo si somos seres individuales o partes de una gran red con un objetivo común que nosotros desconocemos. Lo cierto es que nadie tiene esa respuesta; si así fuere responderíamos al sentido de la vida. Esa pregunta me atraviesa como persona y como profesional, y me motiva a construir un cerebro universal visible en la trama de cada uno de mis trabajos: el desarrollo multidisciplinario donde todos contribuimos con nuestras capacidades a formar un solo *Ser*, una especie de *Dios Social*.

La comunicación, leitmotiv de las instalaciones

La comunicación es fundamental en mi trabajo; todos mis proyectos están vinculados a la interacción verbal o no verbal, sea ésta contemporánea, en tiempo real, futurista o rememorando al pasado. El ser humano comunica todo el tiempo, y la forma de entendernos e interactuar es a través de la comunicación. Siempre hay algo que significa y más en el ambiente cultural y artístico.

Vinculado a esta manía por la comunicación, hace años comencé un proyecto basado en la difusión de mensajes alrededor del mundo utilizando métodos de conexión gestados desde la creación de la humanidad; y decidí limitarlo al emblema de la paloma mensajera porque me interesaba la capacidad asombrosa de orientación y la guía a través de los campos magnéticos para retornar al lugar. Me interesaba realizar una analogía entre estas palomas reales que mandan mensajes y el furor de Twitter o las redes sociales.

Luego el concepto se fue transformando y lo limité a la instantaneidad de la comunicación y al hecho de mandar un mensaje en tiempo real que se replica por fuera de las fronteras en múltiples plataformas. El hombre moderno espera respuestas inmediatas rompiendo toda intimidad, privacidad y reflexión del lenguaje. Hoy ha desaparecido esa poética comunicativa que tenía una mística a su al-

rededor producto de que cada palabra tenía densidad y valor. Antes, los tiempos de emisión, recepción y respuesta eran demorados y daban espacio a la imaginación.

Pensé en las palomas mensajeras como una representación de la instantaneidad de Twitter pero con el delay, retraso y aleatoriedad de las comunicaciones anteriores. Fue un experimento alocado: las personas mandaban sus mensajes y yo les ponía manualmente a las palomas un chip en el que se encontraba cargado el tweet. Fue una experiencia maravillosa porque estuve en contacto físico con las palomas, generándose una empatía y una relación simbiótica con el animal que se dejaba manipular.

La metáfora de la comunicación atraviesa todas mis instalaciones. Al estar en contacto con el ambiente y la sociedad, reaccionan de modo diverso frente a cada interlocutor y ahí radica su carácter abierto. Los procesos son dinámicos y se construye así una suerte de diálogo y relación recíproca entre la obra y el entorno. Siempre hubo y habrá nuevas tecnologías útiles y al servicio del arte, generando nuevas interfases y reposicionando los roles del artista y el espectador. La informática ha brindado un sinnúmero de nuevas herramientas y posibilidades a los artistas.

Producciones lúdicas, integradas y poéticas

Otra de mis grandes motivaciones es la utilización de la ropa de forma inteligente. El proyecto *I-Wear (Ropa Interactiva)* tiene un objetivo de investigación y también artístico. Propone encarar la investigación tecnológica sobre textiles, mecanismos y prendas desde una perspectiva artístico-creativa. Se utiliza el arte como marco para extralimitar las funciones que la tecnología y el diseño adquieren en la actualidad.

En el 2009 presenté un proyecto de ropa interactiva en una Bienal de Arte textil. En el 2006 había empezado a trabajar con unos chalecos que tenían que cumplir alguna función. Había armado un contenedor

que era similar a un vestidor del futuro, e hicimos una performance con la modelo y el vestido. La gente podía probarse chalecos de diferentes tamaños, transparentes y con la conexión electrónica visible. El concepto era que se podía delegar el saludo en el chaleco, el cual decía “Hello-Welcome” cada vez que el espectador se acercaba o alejaba. El trasfondo implicaba reflexionar sobre el saludo y la interacción: sea por comodidad, incomodidad o por las no ganas de interactuar, cuántas veces quisiéramos tener ese chaleco para evitar al otro.

Esa serie se llamó *Bestiary* (una mezcla del término “best” que quiere decir chaleco en inglés y la actitud bestiaría). Había chalecos con distintas temáticas como una reminiscencia a lo mitológico: algunos eran gemelos y debían ir siempre juntos ya que si se los separaba clamaban al simular la planta de mandrágora que grita al ser arrancada de la tierra; otros tenían en el frente unos sensores magnéticos y al abrazarse con otro igual se encendían luces resplandecientes, lo que referenciaba la magnificencia de los sentidos. Pienso la ropa como una segunda conciencia, como si fuera independiente de nosotros y tuviera vida propia. ¿Qué pasaría si nuestra ropa estuviera comunicándose en un nivel más allá de nuestra conciencia y se pasara información?

Biosfera es un proyecto personal con contenido ambiental. Considero que la naturaleza viva puede ser parte de la obra, puede interactuar con el medio, estar sujeta a modificación del público. Buscaba que los elementos orgánicos se involucren y sean complementos de lo estético con un mensaje claro: alertar sobre la fragilidad del planeta. Estaba formado por un ecosistema natural sellado en una esfera transparente. A su vez, el pequeño tamaño de *Biosfera* está basado en el concepto de que el mundo está en nuestras manos.

Mi idea era construir una esfera como un no-espacio, una demarcación entre el adentro y el afuera, un interior en donde acontece la vida que necesita de un exterior para subsistir. Me interesaba hacer hincapié en esa relación dialéctica de intercambio e interacción entre el entorno y la obra. Como cada biosfera se insertaba en una plu-

ralidad de situaciones y actores imprevistos, se generarían distintos escenarios, ecosistemas particulares.

Sunflower es una instalación en la que combino la ciencia y la tecnología para dar un mensaje ambiental a través del arte, con una instancia material que es la escultura y otra virtual a través de un sitio online. Se trata de una flor robotizada que funciona a modo de estación meteorológica. El proyecto busca crear una conexión entre los pueblos, el arte y la tecnología, al servicio del medio ambiente.

A *Sunflower* lo propuse como el Centinela del Cambio Climático, que necesita inexorablemente un cambio social, industrial e ideológico si no queremos caer en el desequilibrio ambiental. Este proyecto invita a tomar conciencia del problema y a relevar el proceso de cambio climático urgente. Al plantarse flores por todo el planeta se busca mejorar la comprensión desde el propio lugar que las plantas custodian, por lo cual el alcance del proyecto es global.

Por otro lado, trabajé para los Juegos Panamericanos de Toronto 2015, buscando conectar las estaciones del mundo y generar redes de conexión entre hermanas; por ejemplo entre Buenos Aires y Nueva York que tienen múltiples formas de conectarse. Para asociar esas estaciones gemelas puedes proyectar la llegada de los trenes, como si fuera el tren que estás esperando pero en realidad es otro.

La idea partió de una reunión entre amigos y de una anécdota personal: no tenía fuego para encender la parrilla, tomé un papel y lo encendí de la hornalla formando un estilo de antorcha artesanal. Inmediatamente el disparador fue hacer una antorcha digital. Luego pensé en pasar la llama de un elemento a otro, entre celulares o computadoras. El usuario quedaría en espera, y el fuego iría pasando y permaneciendo un tiempo determinado entre los usuarios en lista. Al pasar la llamarada, avisaría cuándo puede cada sujeto verla y luego permanecería como un destello, un resplandor remanente en otro color. Es un proyecto en desarrollo, en investigación, con datos históricos de los Juegos Olímpicos y Panamericanos anteriores. Luego de

este disparador empieza un proceso fascinante de investigación, de construcción de lazos, de disparadores y enlaces.

Por un arte consciente y responsable con el medioambiente

Soy una persona ambiciosa y me arrebató el deseo de llevar adelante e investigar todo lo que me despierta inquietud. Las obras de mi autoría están signadas por los mensajes abiertos y si bien van acompañadas por una breve explicación de la intención, que me parece fundamental, dejo que la obra siga su propio curso y cobre dimensión acorde a la interpretación del receptor.

Cuando comienzo una nueva producción soy como un chico en una juguetería que se quiere llevar todo para investigar. Ese es mi proceso: partir de un tema central y limitado, luego ampliar el panorama en la etapa de investigación y finalmente volver a limitar para centrar el esfuerzo y focalizar mi composición con responsabilidad en temas reflexivos, ir más allá de los análisis tradicionales, generar cuestionamientos trascendentales. Me gustan los proyectos sociales y medioambientales y dejar que luego las temáticas y enfoques vayan mutando, por más que haya un hilo conductor de todas mis obras vinculadas a la comunicación, la conexión, el desarrollo sustentable y el futuro.

Mis proyectos sobre cambio climático han sido controversiales ya que desde el punto de vista científico fundamentaban que ante una hecatombe mundial yo no podría contribuir con una obra de arte; mientras que en el ámbito artístico me decían que era un proyecto científico. Si utilizo biotecnología como una herramienta de expresión artística, por ejemplo, me expongo a críticas de bioética y a planteos de si es ético usar materiales biológicos para hacer una obra artística. Más allá del impacto y la polémica, busco que mis trabajos transmitan un concepto, no son sólo una fiesta para los sentidos, sino que tienen un mensaje de fondo.

La utopía, de donde parte cada uno de mis proyectos, es la búsqueda de la perfección. Debemos tener la capacidad de ilusionarnos e imaginar que la ciencia mañana puede hacer algo más. La conservación de la especie humana depende de la misma humanidad. Estamos ante grandes desafíos, como el cambio climático o la extinción del Sol. Está en nosotros luchar y encarar tareas que en apariencia nos superan. Esa es mi misión de cada día. Eso es para mí, ser un Bio-artista.

JORGE CONSIGLIO [LICENCIADO EN LETRAS]

Escritor y catedrático en Semiología. Ha publicado libros de poesía, novelas y relatos; entre ellos, Gramática de la sombra, El otro lado, Pequeñas intenciones y Hospital Posadas. Colabora con artículos y cuentos cortos en suplementos culturales.

TESTIMONIO: NARRATIVA

Hay un lineamiento muy profundo entre el narrador que soy y mi persona. Tomo elementos e ingredientes pura y exclusivamente de la realidad dura, cosas que me cuenta la gente y que incorporo a mi mundo narrativo porque están cargadas de una connotación incommensurable. No me limito solamente a la anécdota singular, sino que considero que a partir de allí se puede leer una situación macro. Con cada relato me transformo, lo siento como un viaje que finaliza y devuelve al sujeto siendo otro: me modifico con cada historia y busco que el lector también reconsidere su parecer.

La escritura es precisamente eso que tanto me apasiona, un viaje: desde lo escritural se produce algo especular, ya que vuelvo siendo otro pero me encuentro aún en el medio anterior. Se genera una fuerte sensación de extrañamiento de la realidad abandonada que antes era familiar, y que por supuesto, permite abrir una connotación muy grande de abordaje desde otros lados y sentidos. Desde una psicología bastarda, o con el rigor que tiene la deriva de la prosa con esa sintaxis basada en un frenesí, me interesa sumergirme en ese fraseo

en el que nunca se sabe para dónde uno va a ir o hasta dónde te van a llevar esos pequeños sintagmas combinados.

Todos los que trabajamos con el realismo y con la mimesis mínima, tratamos de tomar algo que no quiebre el verosímil. Realizamos intentos y búsquedas que copien la oralidad. En mi caso, me interesa narrar con densidad, poder reflexionar aunque más no sea desde el absurdo. Por ejemplo, en cuentos míos aparece la ingesta de animales, que extrapolado al realismo concreto, puede hallarse en cualquier recoveco cotidiano.

Un estilo basado en el principio de economía y la sintaxis mínima

He encontrado en la producción de textos con formatos cortos la posibilidad de sentir que agrego mi pequeño “adoquincito” a la realidad. Seis mil caracteres me demoran una mañana o dos y no me generan la ansiedad que confronto en cada una de mis novelas al querer terminarla. Es una satisfacción de productividad basada en la articulación de dos historias o una historia y una reflexión. El eje reflexivo es para mí, la conexión central: en el caso de las dos historias, la narración asume un rol de discurso pseudo-filosófico.

La narrativa propia está vinculada a lo teológico, lo filosófico, la reflexión, el debate y la preocupación por temas contemporáneos. Trabajo con la primera persona porque me permite usarla útilmente a nivel narrativo generando confusión entre el narrador y el autor. Si bien hay ingredientes de la realidad, el planteo de cada historia parte de la ficción. Me parece fantástica esa confusión de aquellos que creen que los escritos parten de mi experiencia personal, cuando gran parte de mi escritura no es anecdótica. Aún más, esa fantástica confusión, permite darme cuenta que mi escritura no está corrida de lo autobiográfico.

Algunos de los textos más ricos son los producidos para el Blog de Eterna Cadencia. Los disparadores de Caja de Herramientas son diversos, pero siempre trato de tener dos historias y una bisagra re-

flexiva. Parto de un planteo inicial y luego pienso en el pequeño hilván que me permitirá nuclear todo el relato. Todos esos escritos están basados en el principio de economía, trabajados con una sintaxis mínima, y pensados para un lector apurado y distraído. Por todo ello, mi desafío es que cada oración concentre sentido.

Uno de mis ejercicios narrativos es la supresión. Escribo cajas de herramientas más largas, cuentos o novelas, y al finalizar siempre arribo a la misma pregunta: ¿Qué y cuánto puedo tachar sin modificar el entendimiento? Como escritor, me domina el temor de no ser comprendido y por ello sobre-explico los pasajes, quebrando el artificio del texto. Mi esfuerzo es no explicar tantas veces las cosas y así evitar que el lector se termine cuestionando cuántas veces innecesarias se lo tienen que explicar. Lo cierto, es que el lector es lo suficientemente astuto como decodificador y cierta redundancia no contribuye en nada.

En cuanto a mi estilo, puede percibirse cierta influencia de la poesía en la narrativa y una musicalidad en las oraciones realistas. Reconozco que mi redacción narrativa está impregnada de lo literario ya que mi punto de vista poeta está asociado a la imagen. Todo lo que el narrador mira está cargado de sentido y puede ser “poetizable”. Otra asociación entre narrativa y prosa, y que considero vital, es el tono y el ritmo escritural. Soy de leer en voz alta los textos, por más breves y mínimos que sean, para sondear en los sentidos y descubrir cuál es su registro, cómo suena, qué se redescubre. Empecé escribiendo poesía y aún hoy lo hago, razón por la cual mi forma de abordar la narrativa es desde el carácter polisémico de la estrofa.

No me interesa la inteligencia puesta en la pirotecnia discursiva. Busco que mis escritos provoquen la acción, que mis personajes adormecidos reflejen la inercia social. Voy en contra del mero diseño y de la exposición del artificio porque considero que eso se agota en sí mismo y no tiene ningún tipo de densidad; es simplemente una estrategia relacionada con la moda o con el marketing. Yo busco pro-

ducir emociones y reacciones que impliquen indefectiblemente una posición política.

Cada escrito personal apela a la emoción y al intento de establecer algún tipo de cambio, por más utópico que fuere. En ello, Arlt es uno de mis referentes porque tenía una posición ideológica tomada y era mucho más que un esteta. Lo mismo me sucede con Fogwill, por el que siento una admiración profunda ya que daba una vuelta provocativa a cada escrito. Desde mi rol, busco generar en el lector un compromiso y un sacudón, explorar más allá del propio lugar, ofrecer algo más que la pirotecnia efímera y llevar necesariamente a cada uno a tomar una posición política. Es algo que en algún punto habla del compromiso del que narra y consecuentemente del que lee.

Personajes laterales y las formas alternas de felicidad

Llevar al extremo ciertos recursos se ha convertido en parte de mi ficción. Me parece que es la forma en que le escapo al realismo inmediato que no me interesa proyectar. Sobre una base real, quiebro a la perversión. Los personajes de mis escritos son sombríos pero dejan entrever la sobrevivencia como método de vida, como estrategia de permanencia en los márgenes frente al oficialismo de la conservación. Me seducen las formas alternativas de vivir, disfrutar y ser feliz. Demoramos la intensidad vital del presente y lo cierto es que con muchas menos cosas de las que nos venden podemos ser enormemente plenos.

Los personajes de mi narrativa parten de lo cotidiano, lo anecdótico, lo pequeño. Les pongo un nombre para generar una identificación y una empatía con el lector. A través de ellos se pueden distinguir algunos rasgos recurrentes, en cada uno de ellos hay algo del protagonista antihéroe de *El Extranjero* de Albert Camus, el señor Meursault: a pesar de todos los infortunios que les suceden, hay cierta luminosidad al final del camino, una alternativa.

Por poner un ejemplo, el protagonista de mi escrito *Pequeñas intenciones* enuncia desde la periferia, pero es capaz de construir un sistema feliz corriéndose de los dictados de la doxa y puede sentirse realizado desde ese lugar marginado. Esto lo percibo en la realidad extra discursiva, y me resulta encantador darme cuenta que aún sin seguir el dictamen de los otros podemos sentirnos realizados y vivir la cotidianeidad con intensidad. Mis personajes diagraman el sistema de su vida y la transitan con energía sin adaptarse a lo establecido.

Parto de ese carácter marginal y lateral de los personajes para mostrar que más allá del extravío en el que están sumergidos, siguen fielmente sus principios y son capaces de defenderse del mundo con estrategias provisorias. Mis personajes se oponen a la eficacia y a la productividad, que son los ejes de una sociedad impiadosa y voraz que termina por despersonalizar al individuo. Vivimos una felicidad demorada buscando alcanzar lo que el sistema y el circuito nos quieren imponer, cuando en verdad sin tantos rótulos se vive más intensamente y se disfruta cada pequeño momento hasta el extremo, inmersos en una aventura similar a una montaña rusa.

Muchos de nosotros vivimos una felicidad mediatizada sin pasión, estamos “lavados”, no tenemos pequeños ritos salvadores y lo que da placer lo consideramos absurdo o vergonzante. No nos permitimos disfrutar de los momentos mágicos e intensos, en los que radica la estrategia del buen vivir. Mis personajes, por más que sufren de una manera implacable, tienen esos momentos mínimos de felicidad como una reivindicación de los anecdóticos instantes de realización.

Como dice Juan Martini, todo lo que escribimos es, en algún punto, autobiográfico. Me interesa narrar, a partir de lo pequeño, la densidad de la anécdota. Mis personajes tienen que ver con una mirada del mundo, por más indirecto y ficcional que sea el relato. Ellos, situados en lo suburbano, muestran la magia y el enigma de la vida lateral y en los márgenes como un repudio a lo comercial. Me gusta la vida artesanal, el tejido diario, la construcción constante, armar la vida de un desamparado, sin contención, sin red, y me encanta saber

cuáles son sus estrategias. Me fascina imaginar las pericias alternativas de felicidad, el armado de la propia historia sin ser coartado por la doxa. Es por esta razón que el suburbio de Buenos Aires es el escenario fértil donde posiciono a mis personajes.

El voyerismo y la construcción de identidad a partir del otro

La construcción de la identidad a partir del otro es un tema recurrente en mis escritos. Me interesa detenerme en el poder de la mirada desde una pregunta clave: Si el otro no me mira, ¿para quién soy? Lamentablemente, ciertos sujetos que no tienen movimiento social y son anóxicos caen en una nulidad de circulación social. Por eso reflexiono desde la narrativa en el poder de la intromisión: asomarse y ver la vida del otro sin que éste lo advierta, para caer en la cuenta de que todos tenemos miserias.

La recurrencia de espiar al otro es jugar con la observación de un tercero para solapar la soledad de uno. Esta reiteración es completamente autobiográfica: a los 17 años ya me cuestionaba cómo vivían los otros e intentaba responderme cómo hacía la gente adulta para sentirse dichosa. Inmediatamente me conectaba con las personas que admiraba y me preguntaba, por ejemplo, qué estaría haciendo Luis Alberto Spinetta a las siete de la tarde de un martes. Eran abstracciones e interrogantes muy fuertes en mi adolescencia y que pude canalizar en la escritura.

Sin duda, una de mis obsesiones es ver la rutina del otro sin que yo sea visto. Estas acciones alcanzan su punto máximo en *El Otro lado* y *Gramática de la Sombra*. Me interesan los juegos y efectos ilusorios de la mirada estroboscópica, ver los microclimas y los sistemas de construcción de la vida privada. Ver cómo vive el otro cuando no tiene un imperativo social anclado, para descubrir sus obsesiones y miserias sin catalogar esos vicios a priori. Mirar es mi fantasía, y está ligada a la cuestión de cómo vivir y cuáles son las estrategias chiquitas que utilizan los otros para llevar adelante su vida. Por supuesto

que también se deja ver una connotación claramente erótica, ya que en la intimidad estamos completamente desnudos.

Uno de los temas que me interesa tratar en mis escritos es la violencia física y discursiva, así como también el abandono de personas, que es otro tipo de desidia. Vivimos con otras personas pero por diversas razones nos alejamos al punto de ni registrarnos con la mirada. En varios relatos trato la atrocidad de la omisión del otro, los vínculos podridos y erosionados, las personas como objetos insoportables y la ignorancia taxativa sin puntos de contacto. Considero a ese abandono absoluto del otro tan repudiable como el crimen y la violencia en sí, ya que se van cultivando una serie de bacterias nocivas que recaen en odios sofisticados y terrorismo implícito.

Parábolas contra la desilusión: cada mundo pequeño es una especie de milagro

Cuando escribí *El Bien* no tenía editor y la mandé a un concurso de escritura. Al tiempo, recibí un mail informativo de que había ganado el Premio Opera Prima Nuevos Narradores 2001 en España, y me ofrecían editarla y publicarla en aquel país. Me devolvieron el texto editado por tres personas que discutieron mi texto desde los márgenes. Como dato anecdótico, un profesional había hecho comentarios con birome roja, otro con verde y otro con azul. Eran acotaciones diferentes que me enriquecieron profundamente. Luego estuve un mes trabajando en el texto, considerando sus sugerencias y viendo qué suprimir. Fue lo mejor que me dieron los españoles con su polifonía de voces autorizadas en contraposición a la opinión absoluta de un solo editor. De esta experiencia aprendí que la economía, compresión y concisión de sentido es un factor distintivo de la literatura.

Rememorar *El Bien* implica hablar del término compromiso. Finalicé su escritura en la transición del 2001 y el 2002, en medio del caos político, económico y social de la Argentina. La violencia explícita generó múltiples percepciones en mi cabeza, al punto de tratar

en mis pasajes narrativos la violencia discursiva y las mentiras flagrantes de nuestros representantes desde la semántica: paralelismos contruidos desde la narrativa respecto a la tensión social.

En *El Bien* hay elementos de la novela negra, como el tratamiento de la violencia, el clima de pérdida o personajes que son perdedores. Pero también hay otros elementos líricos en la inserción de ciertas imágenes que a veces no tienen resolución y sólo sirven para mostrar un “mar de fondo”. Si hay algo ausente en esta creación precisamente es el Bien, lo cual coloca al enunciatario y enunciador en un lugar contradictorio desde una justicia poética. Los personajes conservan la utopía de que esa ausencia pueda definirse con entidad, razón por la cual no es una novela nihilista sino que muestra una salida posible. El bien social y particular está guardado, recóndito y secreto, necesita búsqueda, y para ello cada personaje invita al lector a explorar sobre la superficie de lo malo para reestructurar su realidad. Es entonces cuando el tono minimalista de mi escritura propone una acción extra discursiva: partir de la austeridad sintáctica para que el lector complete los vacíos y se active frente a la discreción narrativa.

En cuanto al libro *El otro lado*, es una producción que tiene cierta unidad en cada relato y a su vez entre todos los capítulos. Aborda historias de personas que se han alejado del camino que alguna vez imaginaron propio y de repente se encuentran desamparados. El período compositivo bordea los diez o quince años, y tiene dos grandes partes: la primera de pequeños textos y cuentos detectivescos que se trabajaron desde el mínimo sintagma y sin saber que formarían parte del mismo entramado; mientras que la segunda es un desprendimiento de la novela publicada en 2007, *Gramática de la sombra*, cuyo tono de los relatos es marcadamente existencial ya que son acciones minúsculas intrascendentes, pero que pretenden mostrar la hondura de lo cotidiano y las emociones de los protagonistas.

En esa última novela se aborda el interrogante respecto de hasta qué punto la vida de un desconocido próximo nos es insignificante o empieza a afectarnos y cambiarnos la propia vida. Qué sucede del

otro lado de la pared en donde nosotros estamos, qué lectura tergiversada hacemos del otro. Reflexionar en la incidencia de las cosas accidentales, transitorias y chiquitas al punto de llegar a cambiar nuestro destino y posicionarnos en algo no elegido deliberadamente. El nombre *Pequeñas intenciones* resume el armado que hace el protagonista de ese pequeñísimo mundo autosuficiente que permite la felicidad desde el margen.

Para cada escritura, una cadencia

Todos los escritores atravesamos en algún momento la fantasía del encierro para analizar en qué medida influye en nuestra creación. El hombre en situación, presente en *Situaciones*, ensayo de Sartre, o las situaciones de encierro emocional y físico presentes en *Prisión perpetua* o en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, parten de considerar un experimento social de anomia para reflexionar sobre lo que somos y lo que hacemos. El eremita es aquel que se aísla, corta vínculos, se retira, se sumerge en un monasterio y se dedica solamente a trabajar o por qué no a buscarse. Es importante detenernos a pensar por qué en algún momento de nuestra vida todo el que está en el mundo del arte se debate entre la reclusión y la sociabilidad.

Cada producción narrativa presenta un desafío distinto y por tal motivo puedo afirmar que en cada texto se puede emplear un método distinto. La novela *El Bien* es una singularidad en la cual no trasciende ningún abordaje anterior sino un trabajo acumulativo: elaboración, elaboración y más elaboración sin saber a qué camino arribaría. Luego en la edición y reescritura apliqué todas las sugerencias que me habían realizado. *Gramática de la Sombra* es la obra en la que más se distingue un método o recorrido previo: Realicé un script, una especie de esqueleto, y capitulé lo que iba a escribir, lo que me permitió pensar con mayor densidad en el poder de la palabra. Por su parte, en Caja de Herramientas realizo preparaciones previas porque cada intervención debe ser geométrica y valerse de la economía de

las palabras. Cada escritura tiene un método propio, una cadencia, un enfoque, un estilo. La escritura es un caudal, y por eso considero importante tener como herramienta válida la experiencia anterior.

JAVIER LOGIOIA [DIRECTOR DE ORQUESTA]

Se formó en el Conservatorio Nacional de Música, Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, Academia de Washington y de Viena. Compositor y concertista sinfónico, lírico y coreográfico.

TESTIMONIO: DIRECCIÓN DE ORQUESTA

Mi acercamiento a la música fue algo natural, nació con ella. Mi madre fue una pianista excelente, mis tíos trabajaron en la Orquesta Estable del Teatro Colón y mi abuelo fue violinista, director coral y orquestal. Cuando era chico me acostaba debajo del piano de cola que había en mi casa y escuchaba muy atentamente a los alumnos que tenía mi madre. Percibía, sin saber en profundidad sobre música, cuándo había un error de clave. Estudié dos años Medicina en La Plata, y pude comprobar desde la fisiología la fuerza que tiene la parte embrionaria y la cantidad de funciones que ya están absolutamente correctas. Yo soy un ejemplo de haber tarareado algo que, en mi vida extrauterina, nunca había escuchado: eran las canciones que mi madre interpretaba y yo las había escuchado a la perfección en su panza.

Hablar de mis comienzos es hablar de un músico sin particular, no tengo nada de místico. Tal vez mi única virtud sea tener oído absoluto. Simplemente desde muy chico sabía que quería ser director de orquesta. Era mucho más que un sueño. Yo sabía que iba a dirigir determinadas obras y lo hice. Para ser más específico, quería dirigir las obras en

un determinado orden y la vida me dio la posibilidad de cumplirlo: las dirigí en ese orden especulado, como si fuera una premonición.

A los trece años comencé a viajar desde Tandil a Buenos Aires para tomar clases de composición y dirección de Orquesta. Ya en aquel momento tocaba piano, cello y flauta. A los quince llegó mi debut dirigiendo la Sinfónica de Mar del Plata. Esas obras en orden cronológico fueron *La Novena Sinfonía* de Dmitri Shostakovich (dirigida con la Sinfonía de Mar del Plata), el *Coral de San Antonio* de Johannes Brahms (dirigida en Rosario), y *Las Bodas de Fígaro*, de Amadeus Mozart (dirigida en Mendoza).

Hablar de vocación es un preconcepto para mí. El camino que he transitado ya estaba sellado y yo no me pude apartar. Mi situación fue como una especie de predestinación. Luego de trece generaciones de músicos era evidente que iba a tener inclinación por lo sonoro. Hoy, toco piano, violín, violonchelo, flauta, composición y realizo dirección de coros y de orquesta; es decir que dedico mi vida a la música. Pero cuando era joven, iba a la facultad con el guardapolvo blanco y un estetoscopio, pero también con la Sinfonía de Brahms “amarrada” al brazo.

El valor relacional de la orquesta

La riqueza de la orquesta está en poder reunir en una partitura todas las categorías musicales que son fundamentales. Todos los instrumentos, todas las secciones posibles de sonorización y por supuesto la voz humana se pueden incluir en un repertorio orquestal. Es fundamental tener una formación integral. Hace treinta años que dirijo orquestas para ballet, y considero que es vital leer sobre la danza y saber quiénes escribieron los primeros manuscritos de coreografía. Por ejemplo, saber quién fue Jean-Baptiste Lully, ese increíble creador de la ópera francesa que incorporaba y unificaba en una compleja puesta en escena ópera, ballet y textos literarios.

Ser músico no implica sólo saber de música. Esta disciplina es una suma de otras. La música tiene ritmo y por lo tanto movimiento, y al movimiento hay que verlo. Conceptualmente, la danza de cualquier género es música en movimiento. A su vez, para entender la esencia del movimiento se necesita verlo. En música existen elementos técnicos como el ritmo y el movimiento. Hay que entender el movimiento para saber cuándo te piden algo más rápido o algo más lento: un tempo andante, adagio o allegro, son indicaciones de si uno como músico tiene que correr, si tiene que ir lento o en tal caso extremadamente despacio, como acariciando la música. Gran parte de mi profesión pasa por ver cómo se mueve un artista, razón por la cual hoy puedo entender el movimiento no sólo de Julio Bocca sino de una persona caminando por la calle. Es parte de mi oficio, veo una persona pasar y automáticamente defino a qué pulso camina, la categorizo en pulsos por minuto.

Lo lindo de la dirección de orquesta es su carácter relacional. Conozco artistas hace treinta años, y muchos se han retirado con el pedido de que yo los dirija. Una de las despedidas más lindas fue de la bailarina Silvina Perillo, con quien sin necesidad de ensayo logramos optimizar su despliegue escénico en 78 pulsos, porque la conocía como si fuera yo mismo. Un director es concertador, término italiano que representa el reunir distintos elementos como un gran chef que busca lograr un buen plato. Concertar en el ballet implica brindar técnica y estéticamente un resultado sonoro; un discurso musical que sea absolutamente coherente con lo que la coreografía quiso expresar.

En ópera, por más que no exista el despliegue escénico de la danza, la complejidad artística está igualmente representada con la voz humana. Como director tengo que entender el movimiento y el fraseo del cantante; tengo que saber de sus necesidades expresivas, cuándo y de qué modo va a respirar. Los humanos respiramos, por lo menos, de ocho maneras distintas y eso tiene que ver con la articulación, la gesticulación y la modulación. Las expresiones y la respiración en un cantante están extremadamente desarrolladas y un director debe

entenderlo para poder acompañar. La similitud es entonces, llegar a un acuerdo artístico para que tanto bailarines como cantantes escuchen a la faja orquestal a la perfección y no los disturba en absoluto. En cuanto a mí como director, en un caso tengo que escuchar y en el otro tengo que mirar.

Alcanzar la excelencia con el trabajo incesante

Tomé del compositor austríaco Franz Joseph Haydn una posta, una especie de legado que hoy me guía: el trabajo incesante para llegar a la perfección. Previo al ensayo general en conjunto, convivo semanas con los cantantes o bailarines, estudiando junto a mi piano. Artistas o coreógrafos me dicen lo que necesitan, o el escenógrafo me advierte que algo puede complejizarse por el despliegue. En parte, también incide mi afición que es la aeronáutica. El volar por placer desarrolla el poder de la redundancia, y como director, antes de un estreno, re-pregunto todo lo que haga falta.

Haydn decía que más que inspiración, lo que hace a la excelencia de un artista es el trabajo. Para mí, no existe esa visión poética de la inspiración que cae como algo dado. La inspiración no es una nube que se esparce por todos lados. Es un mito nacido en la literatura que luego se regeneró en otras disciplinas artísticas. Si fuera así, seríamos excelentes artistas los miles de millones de seres humanos. Por ejemplo, Johann Sebastian Bach escribió una cantata para cada domingo durante seis años. Es una obra con solistas, coro y orquesta que dura sesenta minutos. Los lunes descansaba, martes y miércoles componía, jueves y viernes él junto a toda su familia escribían las partituras, sábado ensayaban y domingo se cantaba en la Iglesia. Cada presentación era única, nunca jamás en su vida la volvió a escuchar. El lunes volvía a descansar y retomaba su rutina.

Contar esta anécdota de la composición de Bach es hablar de método. En relación, también me parece importante hacer alusión a los complejos manuscritos de Beethoven o a las increíbles composicio-

nes de Brahms. Este último escribió solo dos conciertos para piano. Brahms tardó veintidós años de escritura en su primer concierto hasta que dijo: “Está perfecto”.

Yo apliqué el método inverso. Estudié composición en Viena y fui desde el concierto como producto final para atrás, leyendo las cartas de Brahms, de dónde arrancó. Ver y analizar el proceso creativo de este compositor genera que nunca más uno vuelva a utilizar la palabra “inspiración”. Fue una especie de ingeniero espiritual e intelectual que lejos de la casualidad supo llevar la construcción musical a su punto máximo, tras una suma de millones de circunstancias. Es apasionante analizar su proceso compositivo.

En cualquier disciplina artística, el intérprete se enriquece con los años vividos, con sus alegrías y tristezas. En el caso de la orquesta, el talento se debe adaptar a un trabajo grupal: implica mucho más que la suma de esos dotes, es intentar construir un lenguaje común más allá de las personalidades. En Argentina, debemos alentar la cultura, sostener las compañías y orquestas, ampliar el presupuesto para fomentar la capacidad creativa.

Lo más importante en la educación de un artista es que tenga la posibilidad de tomar contacto con diversas escuelas y valerse de criterios pedagógicos diferentes. El joven estudiante debe mantener abierta su cabeza para tomar información que circula a su alrededor. Es un enriquecimiento inexorable que nutre al artista y que intento transmitir a mis alumnos para que ellos decanten diversos enfoques y puedan buscar su propia verdad.

Indagar en la maravilla compositiva

La creación tiene que ver con una hipersensibilidad, no sólo para la visualización o audición de cosas sino para reunir de manera metódica las columnas que terminan formando ese puente colgante que te lleva a la otra orilla y que inexorablemente implica la presencia del público. Para mí, todo tipo de arte es conmovedor: la pintura, el

teatro, la danza. Veo obras de hace 600 años y no duermo por una semana, porque me movilizan y no puedo creer que tengan aún tanta actualidad. Las vuelvo a ver o a escuchar y me asombra la terminación, la síntesis, el mensaje. Esa terminación perfecta es la que incentivo en mis alumnos. Siempre les digo que lean, estudien, pregunten y vuelvan a preguntar. Busco fomentar la intriga, enlazar el interés. Lo más lindo de la vida es reconocer el no saber para avanzar en la producción artística.

No me he dedicado a la composición más que de manera estrictamente académica. Me interesa saber por todo lo que pasa un compositor antes de llegar a la producción final. Admiro los cuartetos de cuerdas de Mozart, y por eso he escrito cuartetos: para entender la maravilla compositiva. Los ingredientes pueden ser los mismos pero el proceso es diferente para cada uno. Indagar en el cómo llega cada uno al resultado final ayuda a comprender que no se trata de improvisación; el compositor tiene que tener una biblioteca de información. Por eso, el talento no es más que la suma de condiciones necesarias para la ejecución, pero tener esos elementos no hará que sea un mejor intérprete; para ello se necesita mucho más, de la mano del trabajo y la dedicación.

Considero a la creación como algo majestuoso. Afortunadamente, con 55 años siento haber llegado a una síntesis musical. Aún así, me atrapa la génesis de las cosas, el desarrollo de un fenómeno sea político, social o antropológico. Necesito saber qué es lo que motivó al desarrollo de una obra artística, me interesa saber la verdad de las cosas, el por qué detrás de la forma. Esto implica que los expresionistas y post-románticos sean mis grandes referentes, por su densidad en el mensaje. Me gusta Strauss, Mahler, Stravinsky, Ravel, Shostakovich, Rachmaninoff, Copland, entre otros. En el terrero de la lírica, sin dudas Verdi y Puccini. Llevado a la actualidad, me interesa saber cómo es y cómo se siente la sociedad donde intervengo con mi arte para comprender qué necesitan y en qué puedo contribuir desde mi lugar.

El contexto y el público

Mi lugar es el de la programación y diagramación de un repertorio, en el que influyen los propios intereses, los recursos con los que uno cuenta y el público. En cuanto a mis intereses personales y estéticos, no puedo hacer música con aquello que está lejos de mis criterios y motivaciones porque no podría ayudar ni agregar nada. En relación a los recursos, es indispensable saber con qué organismo y apoyo contás: no es lo mismo un conservatorio de una escuela del interior de la provincia que el Royal de Amsterdam o de Londres.

Lo más importante es el interés del público. Yo programo dentro de una comunidad, por eso el público es vital. Uno se debe a su comunidad y tiene que saber cuáles son las necesidades espirituales. Uno debe averiguar cuáles son los conceptos que movilizan al público, qué espera la gente en ese lugar y ese tiempo. Que haya dirigido durante treinta años el Teatro Colón no quiere decir que haya hecho siempre lo mismo, sino adaptarme a las necesidades. Además, trabajo cuando la gente descansa y por eso debo brindar tranquilidad, regocijo, disfrute. Para mí, es un honor que el público vaya a un teatro a escucharme y me destine su tiempo libre, porque quiere decir que me está eligiendo y me está pidiendo que lo acompañe.

Una experiencia personal vinculada a la entrega hacia el público me sucedió en Brasil. Todos los años vivo seis meses en Río de Janeiro porque trabajo con su orquesta durante la temporada de ballets, conciertos y óperas. En la playa de Copacabana propuse hacer *La Octava Sinfonía* de Mahler. El círculo más elitista del ambiente teatral aseguraba que era una locura y que no iría nadie. Resulta que la terminé escuchando un millón de personas y fue necesario repetirla seis veces. La gente estaba conmovida, en el medio de la arena, escuchando una sinfonía con once coros actuar y mil personas en un escenario cantando en latín. Con esto quiero reflexionar sobre el concepto del arte vinculado a la difusión: la gente se acerca y consume lo que se le ofrece. Lo que está escondido no es arte porque no provoca contacto,

y por lo tanto carece de reacción. El arte es movilizar al público. Nada es arte elitista, todo puede ser popular.

Para que el talento de un artista pueda desarrollarse, el contexto y el ambiente deben acompañar. Hay gente que tiene oído y orientación absoluta, y tal vez se muere sin saberlo. El joven artista lo único que necesita para prender la mecha es que alguien le alcance un fósforo. Todos tenemos talento, pero a veces necesitamos del otro y de lo otro para explotarlo. La música debe considerarse como un sinónimo de compartir: entre un músico y su director se construye una comunión que se centra en la mirada. El director necesita de sus músicos ya que ellos son los que fabrican lo que uno como director siente que debería sonar. La música es un trabajo en equipo, es compartir, se construye entre todos.

Los estímulos de la producción

El ser humano sin distinción tiene problemas y preocupaciones. El artista no es el único que sufre y vive atormentado. El drama es algo propio de toda persona, y en todo caso el artista tiene la dicha de tener el arte como herramienta para poder expresar y canalizar. Se ha edificado todo un mito alrededor del artista desquiciado, pero en realidad las crisis las tenemos todos. El artista es un bienaventurado que puede salir de esa situación con el arte, canalizando y materializando su tristeza.

Creo que hay que mirar para adelante, no sólo limitarse al dolor como estímulo para la producción. Por eso, mi mejor trabajo es el que está por venir. Siempre digo que el mejor proyecto que me gustaría realizar antes de morir es el que estoy por hacer. No me considero un maestro distinguido, para mí es maestro aquel que en algún momento enseñó algo. No soy defensor de la estabilidad laboral de un artista, porque cuando ya sabe que haga lo que haga de todas maneras su vida ya esta armada, para mí la llama creativa se consume.

Mi misión es estar preparado para todos los días, estar dispuesto a que me examinen y me desafíen. Soy muy crítico conmigo y reconozco cuándo faltó algún ensayo para que un concierto, ópera o ballet salga aún mejor. Para con mis músicos tengo que mantener una actitud de liderazgo, expresar claro con mis gestos y hacerlos sentir que son buenos, que son necesarios y que entre todos tenemos que hacer las cosas bien para brindar un espectáculo de calidad.

Como artista, considero tener una ventaja sobre el resto: siento que nunca trabajé, no me pesan las obligaciones. Soy un afortunado al tener una orquesta y un ballet a mi disposición y trabajar con ellos. Con ningún repertorio he sentido hastío, siempre me da nostalgia cuando un proyecto se termina. Ser músico me dio la posibilidad de conocer gente y lugares que en mi vida había imaginado. Cada vez que viajo a Europa con la orquesta se genera en mí la saudade, esa melancolía brasilera que es similar a una vuelta a mis raíces y orígenes. He sembrado semillas por todos lados: soy argentino pero viví dos años en Chicago, dos en París, cuatro años en Viena, y trabajé en más de setenta países. Hice cinco giras por Asia con la compañía de Maurice Béjart y ví cosas impensadas. Comparto tanto artística y culturalmente que cuando se termina un proyecto lo que más me afecta es el sentimiento de vacío.

Como director musical me interesa concertar la funcionalidad. En el caso de la ópera, ayudar al cantante en su parte escénica, musical y dramática. En el caso del ballet, estoy pendiente de las necesidades físicas y psicológicas de un bailarín para acompañarlo y contribuir a su rendimiento de excelencia. Mi función es mirar al artista y estar atento a su necesidad para servirlo. Es una labor técnica pero también psicológica que requiere encontrar las piezas desparramadas, quizá un poco sucias, limpiar todo y organizarlo para que la maquinaria comience a funcionar adecuadamente, de tal modo que podamos sentir que como organismo no tenemos ningún tipo de impedimento, ni técnico ni artístico. Para ser un buen músico jamás debemos olvidar qué fue lo que nos impulsó a intentar serlo, nunca dejar de soñar con

nuestro instrumento. Aún hoy sigo admirando ciertas composiciones y sorprendiéndome de las partituras. En la música no hay puntos de llegada, sino un horizonte... siempre infinito.

PABLO PIOVANO
[FOTÓGRAFO]

Reportero Gráfico y fotógrafo de Página/12. Coordinador de los Talleres de Periodismo y Fotografía impartidos por Asociación Miguel Bru, publicando el libro Ojos y voces de la Isla.

TESTIMONIO: FOTOGRAFÍA

Mi encuentro con la fotografía fue un romance, pase del odio al amor. De chico era un “pibe rebelde” y a los quince años me obligaron a trabajar. Mi papá era fotógrafo y tenía un estudio con un laboratorio de revelado increíble. Yo era su cadete, llevaba copias y entregaba pedidos, pero no me interesaba en lo absoluto la fotografía. De a poco el laboratorio me empezó a interesar profundamente por su carácter experimental, era como una revolución con la imagen. Un día me animé: Agarré una cámara con rollo y mientras entregaba los pedidos sacaba fotos que luego revelé en el laboratorio, experimentando con el cianuro de plata. Esas pruebas de revelado me empezaron a fascinar de un día para el otro. El tiempo en ese lugar se pasaba “como si nada”, y yo vivía dominado por la intriga.

Mi papá nunca quiso que sea fotógrafo, tal vez por esa razón no quería enseñarme, pero se tuvo que resignar porque lo que yo sentía era cada vez más fuerte. Un 20 de diciembre nos encontramos de casualidad mi papá y yo trabajando juntos en La Plata; era la primera vez que yo tenía una cámara al hombro. Como siempre me gustó la poesía, busqué el vínculo entre la escritura y la fotografía, y pude

publicar un libro con mi primer material fotográfico, *Espacios argentinos y siempre después*. La mayor parte de mis fotos son en blanco y negro por esa misma razón, porque me parece excesivamente poético el contraste monocromático.

Empecé a trabajar como fotógrafo de prensa a los 18 años y si bien había tomado cursos en la Asociación de Reporteros Gráficos, el periodismo fue mi escuela. Empecé con una pasantía en un diario, aprendiendo durante un año e intentando ganarme un espacio, hasta que un día el editor me envió a cubrir una nota y me dijo: “Te descubrí pibe”. Entonces, empecé mi camino.

Desde el 2000 me incorporé al departamento de fotografía de Página/12, medio en el que trabajo actualmente. En 2001, en medio de la crisis socioeconómica y política del país, publiqué junto a Gonzalo Martínez, Alfredo Srur, Gustavo Mujica, Bernardino Avila y con textos de Tomás Eloy Martínez, el libro *Episodios argentinos*. Tuve la suerte de ser becado en el 2005 y en el 2013 por la Fundación García Márquez donde aprendí muchísimo. Creo que lo importante es encontrar maestros que compartan su material y entreguen su conocimiento para que uno pueda impregnarse.

Un medio de expresión para canalizar y sanar

Ojos de la Isla fue un taller de fotografía realizado en la Isla Maciel de Buenos Aires desde el 2004 hasta el 2008, en el que me desempeñé como coordinador y docente. Fueron cuatro años de producción y trabajo con chicos y adolescentes que eran “pibes chorros”. Fue una experiencia muy rica, muy bondadosa, de la que me llevé más aprendizajes de lo que pude dar de mí a ellos. Antes de empezar con los talleres en general, cuando lo único que sabíamos era que había que laburar con los pibes jóvenes de Isla Maciel, se les preguntó desde la Asociación Miguel Bru (que había llegado ahí por violencia policial e institucional a raíz de una nota de Cristian Alarcón que nos despertó la intriga por el gatillo fácil) qué talleres querían, y

ellos eligieron periodismo y fotografía. Con la investigación de Cristian se buscó hacer algo para revertir una situación que nos parecía brutal: el entrenamiento de comisaría extremo al punto de llevar a los chicos a la muerte por consumir paco o estar involucrados en situaciones complicadas.

La realidad de estos chicos es la de la muerte continua. Es un barrio castigado, con una salida difícil de encontrar. Estos talleres de expresión buscaban contener a los vulnerables, construir un espacio para compartir. La fotografía pasó a ser para ellos y para mí, un medio de expresión que ayudaba a canalizar y a sanar. Algunos chicos llegaban a las reuniones con hambre, otros recién amanecidos luego del efecto de algún consumo, otros golpeados, muchos asustados. Nuestra preocupación era motivarlos, les prestábamos las cámaras y los materiales necesarios para mostrar su realidad.

Soy romántico y pasional con el trabajo y no tengo tabú, miedos ni prejuicios en mi relación con el otro, me involucro en cada historia, como con cada uno de éstos chicos. Luego de esa experiencia pudimos publicar un libro muy lindo con el apoyo de la Secretaría de Cultura, *Ojos y voces de la isla*, que es un testimonio lírico y sincero de cómo esos chicos ven el mundo en el que viven, con las fotos sacadas por ellos, con una humanidad pura y densa.

En este trabajo del taller hubo una persona que nos marcó a todos y terminó falleciendo. A Walter lo mataron a los catorce años luego de quedar en medio de un enfrentamiento. Siempre dije que si le poníamos traje y corbata podía trabajar en el New York Times por su solidez y su chispa. Con sólo diez años y sin ir a la escuela, en su interior había un fotógrafo. Vivía intensamente y era muy importante para nosotros en los talleres. Hubiera llegado a algo si la vida se lo hubiera permitido y por eso el libro es un homenaje a él, porque nos hacía pensar que podíamos modificar algo de esa realidad perpetuada.

Encuentros entre espíritus que enriquecen el registro fotográfico

El trabajo personal que más satisfacciones me ha dado fue con un hombre que vive en la calle hace muchos años. A él le decimos “El Chino”: es un tipo bravo, pesado, que se encuentra en silla de ruedas. Él mismo dice ser el “capo del Obelisco”. Distribuye justicia según lo que considera que está bien en los códigos de la calle. Este registro duró siete años, en los cuales atravesamos peripecias juntos. Lo he sacado de la comisaría, recorrimos juntos la ciudad, me ha contado su vida. Establecer un vínculo con él fue despojarme de todos los estereotipos y abrirme a lo desconocido.

De este trato tomé el método que hoy empleo en cada producción fotográfica: dejarme llevar por el misterio y la sorpresa sin saber qué va a pasar. Me interesa experimentar el fotoperiodismo crudo en el que cada encuentro es explosivo y me devela cosas nuevas que me enriquecen. La riqueza del registro fotográfico está en la relación entre dos personas, en el encuentro entre dos espíritus, en la posibilidad que pueda producirse algo nuevo y generarse un conocimiento o descubrimiento.

La fotografía obliga a generar relaciones, es nuestro alimento. Tomar una fotografía es apropiarse de un entorno, construir un vínculo con lo otro, intentar entender lo ajeno. Son conexiones sutiles pero cargadas de simbolismos que te descolocan. Desde lo personal, me interesa sacar gente del anonimato y contar algo de la vida de los demás. Hay mucho que aprender de la marginalidad de los otros. La vida es un arte en sí mismo; soy fotógrafo pero también persona, por tanto establezco los mismos lazos con la gente con una cámara que sin ella. Registro lo que me conmueve en relación con la vida de un sujeto y es esa afectividad lo que le da sentido y coherencia a mis ensayos.

Mis producciones pueden dividirse en dos recorridos diferentes: el de los medios de comunicación y el personal artístico. Por un lado cubrir el hecho en medio de una inmediatez que prima en el periodismo, ya que lo que importa es resolver iconográficamente y lo más rápido posible la noticia; pero por otro lado, mis producciones personales

ahondan en la construcción temporal, en dejar reposar, reflexionar. Un medio de comunicación avanza sin dar tiempo para procesar y contar algo con el corazón que pueda ir más allá de lo descriptivo.

Mi relación con las cosas y personas a retratar implica saber que como hijos de la Tierra necesitamos contar con cuatro cosas fundamentales: humildad, sinceridad, voluntad e integridad. Son recorridos y sueños. Para mí, son esquinas del cuerpo y también de la humanidad con las que hay que ir al encuentro del otro en nuestro trabajo fotográfico. Ahí está el respeto del otro y por lo otro a la hora de registrar. Tomarse el tiempo de recorrer cada esquina, enfocarnos en cada uno de esos pilares, trabajar en el paso del tiempo con la naturaleza para develar el misterio y alcanzar esos cuatro pilares. Para hacer un trabajo fotográfico serio hay que animarse a lo desconocido, embarrarse en la marginalidad, ir más allá de las lecturas simplistas.

Un oficio anclado para perpetuar el pasado

Cada foto de mi propiedad tiene una intención. Saco la foto siempre desde una ideología y una lectura del hecho, sea periodístico y noticiable o una provocación personal. La cámara es un instrumento para decir, quejarme, expresarme, representar un movimiento social. Me ha tocado pivotear y fotografiar inmerso en una masa de gente y reflexionar en el mismo momento sobre la densidad del problema. Es entonces cuando me centro en lo que veo e intento mostrar lo que ocurre de la forma más auténtica posible. Siempre busco que mi foto tenga una lectura, una visión, una reflexión, una posición y una intención respecto a lo que está ocurriendo.

La cámara fotográfica es parte de mi cuerpo, es mucho más que un objeto. La cuido excesivamente porque es mi mecanismo de expresión y el facilitador que tengo para leer el mundo y reaccionar ante él. La fotografía es una gratitud, es mi gran amor. Pero también es la memoria, es la imagen con una importancia muy fuerte porque es un registro en el tiempo. Para mí es una herramienta que ayuda a no olvidar,

un anclaje del recuerdo y del pasado, un medio para que los seres permanezcan. Es un vínculo muy fuerte con la eternidad y con el intento de perpetuar. A su vez, en momentos de crisis permite vivenciar las emociones más crueles y desgarradoras. La fotografía tiene una carga emocional muy fuerte, está anclada a los sentimientos más íntimos.

Siempre sueño con poemas que tienen luz. Para mí, la fotografía es vivir en y con luz. Convive dentro mío una pulsión entre la inspiración y el trabajo, ya que si bien la parte técnica es algo que se vuelve mecánico, siempre tengo una lucha interna entre lo técnico, lo estético y lo afectivo. A veces produzco trabajos muy limpios, con un encuadre y proporción perfecta que no me movilizan, porque considero que la belleza no sólo está en la superficialidad de la toma sino en desafiar al corazón para que cada foto sea auténtica. Intento que en mi trabajo prime el corazón antes que el cerebro, por eso me lanzo al misterio y busco algo nuevo para decir entre tanta cotidianidad.

En mi caso, la estética y la emoción se amalgaman, son dos cosas muy importantes en el registro fotográfico. El ojo, el cerebro y el corazón van unidos: saber mirar, aplicar todo lo que se sabe y dejarse llevar por cada historia es fundamental en la composición. El fotógrafo debe ser profundo, analizar, mirar, detallar, ver capturas de otros periodistas y fotos anteriores de la propia autoría. Es necesario tener conciencia, entendimiento y un proceso de trabajo reflexivo para lograr hallazgos y descubrimientos.

Aún tengo muchos trabajos ocultos y en silencio, sin publicarse porque considero que no me representan. Todos los días trabajo en la búsqueda y construcción de mi propio lenguaje y registro. Creo que cada ensayo fotográfico lleva un tiempo de maceramiento, no sirve apurar ni especular con las capturas. Tengo trabajos que aún mantengo en el tiempo, como lo fue en el 2002 el ensayo sobre *La calle piquetera* que empezó con los primeros cortes de ruta en La Matanza y duró cuatro años de registro documental junto a mi cámara poquet que tiene un sensor de cámara profesional y me permitió escabullirme en cualquier lado.

En búsqueda de un registro personalísimo de autenticidad

La fase inicial de todo ensayo fotográfico siempre pasa por una necesidad para que luego pueda sumergirme en el descubrimiento. Por ejemplo, un trabajo sobre la gente de la calle implica hacer contacto con ella, sumergirme en su espacio de misterio, mirarla a la cara. Así, se construyen encuentros poderosos cuya energía se mete adentro mío y traspasa la cámara hasta llegar a la foto. Uno tiene que aprender a manejarse en determinados espacios y saber hasta dónde quiere o puede involucrarse.

Cuando elijo trabajar un ensayo fotográfico busco algo que no sé bien qué es. Precisamente es estar inmerso en la vida misma. Miro al otro y es mi propio espejo. Me pregunto qué hay detrás de cada cosa que decido fotografiar, indago, cuestiono. A veces, esos caminos de abordaje me hacen dar cuenta que no puedo mantenerme ajeno sino implicarme en el trato con el otro y en sus problemas. Por ejemplo, siempre quise fotografiar a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Es la primera vez que sé de principio a fin lo que quiero hacer, tengo el guión del ensayo en la cabeza hace años y el listado de personas que quiero seguir y registrar. Mi motor es construir, con la cámara como puente, una conexión entre las historias de lucha de éstas mujeres, escucharlas, registrarlas y darlas a conocer.

En cada ensayo fotográfico hay conceptos, herramientas, abordajes y un bagaje histórico, estético e ideológico que uno vuelca. Si bien no me considero una persona metódica, mis trabajos artísticos anteriores son facilitadores de lo que puedo hacer en el presente y en el futuro. Reflexiono sobre lo hecho para seguir el camino hacia adelante y abordar la inmensidad de la realidad de un modo no sólo sorpresivo sino también planificado.

Mi esfuerzo es buscar un lugar personalísimo de autenticidad en cada producción fotográfica. El método es algo más bien conceptual que sirve para recorrer el camino y la búsqueda, pero el descubrimiento sucede en el mismo misterio. Para eso hay que abrir el corazón y estar dispuesto a ser permeable a otras cosas.

NATALIA CHAMI
[ACTRIZ Y DIRECTORA ARTÍSTICA]

Formación en clown, teatro y entrenamiento corporal. Ha creado obras para festivales internacionales de Teatro.

ROMINA SAK
[ACTRIZ Y MANAGER CULTURAL]

Estudió clown, teatro e improvisación. Formación internacional en Management Cultural.

TESTIMONIO: PERFORMANCE

Nuestra experiencia *Usted Está Aquí* nació como una invitación a ser otro y a sorprenderse de los mundos posibles que uno puede habitar. Cuando empezamos a proyectarla una estaba en Londres y la otra en Italia realizando cursos y seminarios vinculados a la performance. Ya nos conocíamos por nuestros estudios en la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Torcuato Di Tella y talleres de teatro. Luego nos unió la experiencia que cada una había realizado en el extranjero y empezamos a intercambiar mails con la pretensión de transmitir y compartir ciertos recorridos con los demás. Teníamos claro que queríamos hacer algo vinculado a la performance, y partimos de nuestra experiencia personal de habitar lugares y situaciones diversas cambiando rápidamente de rol. Vivir en realidades distin-

tas a la cotidiana nos exigió acostumbrarnos a un constante shock cultural. Así fue que quisimos compartir esta sensación de estar de aventura en aventura.

Partimos de la pregunta de cómo insertarnos nuevamente en un lugar, nuestro territorio, del que nos habíamos desconectado. Llenas de miedo de encarar algo nuevo, empezamos a fomentar ideas para producir espacios de encuentro y volcar lo que habíamos aprendido en otros lugares y culturas. Vivir afuera de tu país maximiza al extremo el cambio de rol y ese fue el disparador central para abordar *Usted está aquí*: la transición imprevisible frente a lo establecido. Los seres humanos gastamos el tiempo pensando en lo que va a suceder y planificando un futuro, cuando en verdad son las circunstancias las que nos llevan a realizar cosas impensadas.

Esos momentos de sorpresa son los que más nos conectan con lo que somos. Por eso está experiencia parte del carácter sorpresivo como una invitación a salir de la “zona de confort” y enfrentarnos con personas, situaciones y roles inesperados que deben ser asumidos. *Usted está aquí* trata sobre los mundos posibles y como en un set cinematográfico de setenta minutos los protagonistas se sumergen al cambio de roles y espacios.

Partimos de algo universal ya que todos como individuos cambiamos diariamente de papel y por ende es algo que nos atraviesa. Sin embargo, los roles también están en la interacción mínima ya que somos amigos, madres, empleados, amas de casa, mujeres u hombres. Haber viajado por el mundo nos permitía reflexionar sobre el entendimiento mutuo más allá de la lengua y las costumbres y eso era lo que queríamos provocar en nuestra producción: el acercamiento/entendimiento con el desconocido.

Atreverse a jugar con las dimensiones físicas del espacio

El estilo de teatro que nos cautivó se aleja de lo tradicional y se basa en la interactividad y lo performático, invitando al público

a que sea el protagonista. Buscamos provocar el rol de espectador activo y participante, que se anime a ejercer su actividad desde un lugar impensado.

Los pilares de la idea son el ritmo, la dinámica y las múltiples realidades en un espacio y tiempo determinado que es el presente. Lo cierto es que las respuestas del público no dejan de sorprendernos, y en cada función se construye una atmósfera única de posibilidades de encuentro. Las respuestas son por demás productivas y cada persona utiliza las herramientas que considera útiles para su propia construcción en tiempo real. Lo más interesante es que la obra sea valorada por el público como un espacio para alejarse de los problemas y responsabilidades para conectarse con el tiempo momentáneo.

El concepto de Site Specific es el punto central de nuestra performance. Montamos la obra pensando en el espacio físico porque consideramos que el universo de verdad cobra fuerza y sentido en un lugar concreto. Es por eso que el lugar es vital para el desarrollo de la idea porque nos provoca automáticamente a realizar un determinado recorrido. El método creativo se asocia en nuestro caso directamente a un espacio físico y a la decisión personal de ir a favor o en contra de lo que nos da ese espacio. Asumimos una postura para con el espacio, comulgamos o transgredimos, y luego provocamos desde esa decisión.

También, nos interesa jugar con las dimensiones del espacio: provocar en lugares chicos acciones que pertenecen a universos grandes o a la inversa. Buscamos recrear desde lo imposible, e intentar cosas que físicamente no se podría pero se intentan. Partimos del principio de deconstrucción para desafiar lo imposible. En cada espacio de la instalación de *Usted está aquí* hay un universo diferente, son puntos inconexos que atraviesan el ridículo de la situación. Nuestra obra no tiene una narrativa o una coherencia interna sino que al pasar de una puerta a otra la realidad es diferente. El que une los mundos es el espectador, y es él quien inventa su propio juego. Los artistas están preparados para todo tipo de reacción y para que la acción continúe frente a cualquier respuesta del público. Esto se logra gracias a que

en la etapa de entrenamiento de los actores pensamos en todas las opciones y posibilidades de lo que pudiera suceder.

Esta experiencia no sólo modifica el rol del espectador sino también el del actor, quien sufre un golpe muy grande en su ego porque se desplaza su lugar protagónico. Cada uno de nuestros profesionales tiene que desarrollar agudamente la escucha y percibir la interacción del público. Si bien la improvisación es fundamental, hay tiempos que respetar y por ende ellos están alertas a la duración de cada escena. A su vez, cada interacción está basada en diálogos reales que implican una conexión fuerte y sincera.

Construir desde la provocación, al borde del ridículo

El proceso de creación es colectivo, hay varias partes que influyen. Nosotras partimos desde una propuesta dramaturgica concreta pero luego escuchamos propuestas. Es un trabajo en conjunto entre la dirección, los encargados del arte, el sonidista, el iluminador y los sesenta actores. Es una experiencia tan grande que sólo es posible si cada una de las piezas se predispone para que funcione. Somos engranajes que nos aceitamos muy bien desde las instancias previas de ensayo y construcción de escenas y personajes. Partimos de un tema y damos marco a la escena con toda una investigación que la fundamenta. También es vital la experiencia personal de cada uno de los actores en relación con el tema porque nos gusta agregar una cuota de realismo a cada una de las intervenciones.

En vinculación, nos gusta posicionarnos en el borde del ridículo, trabajar en el límite entre la ficción y la realidad. Para ello, cada espacio tiene en sus detalles una provocación, intentando que no se vean los hilos de esa construcción de la escena sino que se mantenga el mundo de fantasía para que el espectador se entregue. Observamos la realidad, investigamos y buscamos trasladar esa verosimilitud al juego escénico. Intentamos que no se vean los hilos de la construc-

ción de la escena sino mantener al espectador inmerso en el mundo imaginario para que juegue y se entregue.

Somos conscientes de que hay en la sociedad prejuicios y tabúes frente al ridículo. Es por ello que nuestros actores tienen una generosidad inmensa para con el otro, basada en la escucha. Se corren del rol protagónico para dar espacio al otro, buscando que sea él quien pueda expresarse. Se conceden lugares buscando darle confianza al otro, generando contención para que el espectador se sienta cuidado. Tenemos los ojos y los oídos puestos en la protección del público, lo que implica poner el foco no en uno como actor sino en el otro como protagonista; modificarse uno para que el otro se sienta a gusto. Promovemos un teatro participativo que no busque voluntarios sino protagonistas.

Para ello, queremos romper con el imaginario colectivo de que la participación parte de la exposición. Implica ser amorosos con el otro, fomentar la participación sin una exposición agresiva, y que cada cual se sienta libre. Esto nos ha llevado a percibir que hay una necesidad enorme en la población de ser parte de algo, de pertenecer. Y ahí está nuestra misión: contribuir con la obra a que el público se sienta útil y parte de algo como protagonista. Que cada función sea una fiesta de cumpleaños sorpresa en la cual el agasajado es el espectador. En el aplauso se concentra esa participación: es el momento más emocionante del espectáculo en el que no se aplaude a los actores sino a los espectadores devenidos en protagonistas.

El feedback es nuestro alimento. Probamos situaciones para saber cómo provocar al espectador. Buscamos disparadores y luego adaptamos al espectáculo con una previsión mínima de las reacciones. En función de las respuestas del público nos vamos dando cuenta qué es lo que sirve y enriquece al producto. Reconocemos que no es una obra hermética sino que va cambiando en función de las repercusiones, lo que nos incita a seguir investigando y probando. Es precisamente eso lo que mantiene viva a la obra: la piedra angular es el público y de sus reacciones dependen nuestras intervenciones.

Somos defensoras de un teatro transformador y capaz de modificar al actor y al espectador. La motivación central de nuestra obra es que conmueva, movilice y modifique; que promueva la búsqueda de medios y lenguajes propios. La riqueza del arte de acción radica precisamente en ser la más efímera de las artes, y que lo único que importe sea la intensidad del “aquí y ahora” capaz de perpetuarse en el recuerdo.

El rol activo y aventurero del espectador es el eje de nuestro trabajo porque incentiva crear con distintas voces y perspectivas. Nosotras damos el espacio y luego la creación se entrelaza entre el actor y el espectador. Se abre así una caja de herramientas posibles para un juego de roles. Nosotras solo proponemos un universo concreto y luego surgen las alternativas dentro de una estructura macro que predefine el recorrido. La presencia con el cuerpo y con la voz es fundamental, así como también estar alerta de un modo rítmico. En esta propuesta buscamos reivindicar al sujeto y su posibilidad de ser. Queremos brindar posibilidades y oportunidades como si fuera una invitación lúdica a sentirse bien.

Nuestro máximo objetivo es generar un punto de inflexión en el sujeto, que el espectador salga modificado luego de la experiencia. Con este proyecto hemos recibido un reconocimiento positivo de la gente que nos motiva a seguir experimentando. Sentimos que es mover una pieza y encontrar una reacción positiva sobre esa acción, que nos invita incluso a nosotras a reflexionar sobre quiénes somos y queremos ser.

Por un “teatro inmersivo” que immortalice el presente

Enmarcamos a la obra dentro de las corrientes de arte-acción, Site Specific y arte post dramático. Es una producción experiencial y performática en la que nos interesa el cruce interdisciplinario. Nuestra mirada teatral concuerda con el enfoque del Immersive Theatre en boga en Inglaterra y Estados Unidos. Compatibilizamos con esa va-

loración de un actor inmerso en la experiencia teatral, sumergido en un intercambio sensorial y emocional que posibilita la construcción de realidades alternativas.

Usted está aquí es un reflejo de lo que somos como personas: idealistas, positivas, arriesgadas y en búsqueda constante de alcanzar lo imposible. Vamos hacia delante y abordamos cada dificultad como un desafío para seguir en pie. Eso se contagia en el equipo de trabajo y nos enorgullece saber que los sesenta personajes están implicados desde el compromiso y se sienten parte de un producto colectivo. Nos interesa exponenciar el valor del presente, la conexión con el ahora, y el disfrute de lo concreto. Para nosotras, compartir la experiencia es estar cien por cien en el lugar y con el otro; algo difícil de lograr actualmente en una sociedad donde priman las redes virtuales. Somos existencialistas y para nosotras lo importante es el desafío del arte para eternizar el presente. Cada función es especial y única porque desconocemos quiénes concurrirán ni qué los motiva o inspira.

Nos interesa crear y ser innovadoras en la búsqueda de cómo vivir. Las formas en que hacemos las cosas y nos comportamos no responde a ningún parámetro porque buscamos reinventar y dejarnos llevar por la curiosidad. El nombre de nuestra experiencia, *Usted está aquí*, tiene como afán lo que precisamente defendemos como estilo de vida: encontrar y reestructurar nuestro rol en medio de la locura del cambio en donde lo único concreto es el tiempo presente.

El Leitmotiv de la obra es la libertad y la expresión de las emociones. Nos interesa compartir las reacciones y construir una conexión entre la emoción personal y la experiencia colectiva. Asimismo, buscamos fomentar un efecto contagioso de reacciones y respuestas como marco para la edificación del valor de grupo. A lo largo de la obra el nivel de exigencia para con el participante va sufriendo una suerte de “in-crescendo” capaz de exacerbar lo subjetivo y desinhibitorio.

El concepto libertad es, entonces, el anclaje de nuestra producción. Como bien decía la filósofa política Hannah Arendt, la libertad implica traer algo nuevo al mundo que antes no existía. Eso es para

nosotras sinónimo de creación performática: crear una obra teatral a partir del juego, cuyo eje fundamental es la confianza en la posibilidad de hacer.

Indefectiblemente, el rol del actor-creador capaz de generar algo nuevo por su propia iniciativa es lo que nos inspira. Para algunos, la creación parte desde el sufrimiento, la soledad y el aislamiento, pero no es nuestro caso. La inspiración surge en nosotras a partir de las propuestas del otro: en ese encuentro es donde se da la gestación artística. Y para nosotras, es una razón para escapar al sufrimiento y entregarse a la celebración.

JUAN JOSÉ KAUFMANN

[ARTISTA PLÁSTICO]

Referente plástico con orientación en dibujo por la Facultad Nacional de Bellas Artes de La Plata. Fotógrafo aficionado.

TESTIMONIO: ARTES PLÁSTICAS

El dibujo está presente en mi desde siempre, no hubo un día puntual que dije “arranco a dibujar”. Desde chico tengo relación con la imagen porque mi papá era fotógrafo y a mi mamá siempre le gustaron las cosas manuales. En mi casa mamá el arte al igual que el ocio con los juguetes. Pero también es algo que pasa por uno, un estímulo interno, una llama que permanece o se apaga. Cuando era chico iba a un taller de dibujo que luego dejé porque me sentía ajeno, “sapo de otro pozo”. Seguí dibujando de manera personal pero mi profesora insistió para que volviera, y fue así que a los 16 retomé con ella, sin excusas.

Finalizar la escuela es, tal vez, un momento crítico para todos los adolescentes porque implica decisiones y elecciones de carreras universitarias y de profesiones en el futuro. Lo cierto es que yo estaba en General La Madrid y no recuerdo una transición de preguntarme qué estudiar porque sabía lo mío era el dibujo, y mi familia y amigos también eran conscientes de eso. Nadie me preguntó qué iba a hacer, era “algo dado por sentado”, natural. Como le sucede a tantos otros, en mi caso no sé qué hubiera hecho o estudiado si no era artes plás-

ticas porque es algo que está en mi desde siempre, una necesidad que tengo que satisfacer haciendo.

Partir de una provocación

Comienzo con una idea o imagen disparadora que me permite indagar, muchas son hasta inconscientes. Películas que veo, música que escucho, libros que leo, exposiciones, charlas con conocidos. No cierro ni limito ninguna provocación, dejo posibilidad a que todo me impregne. En esa estimulación, me sumerjo en un túnel desconocido y arribo a cosas que no me planteaba en principio, pero todo es válido. Empiezo a pintar y cualquier cosa que veo o escucho conecta directamente con lo que estoy haciendo. Tengo una necesidad natural de extrapolar a imágenes todo lo que absorbo en la cotidianeidad. Incluso a veces ese impacto es fuerte y necesito volcarlo en la pintura, pero mi técnica no es automática, no tengo una idea y la vuelco directamente, sino que necesito un procesamiento. Esas ideas quedan latentes y la espontaneidad se mantiene en mi cabeza y en mi imaginario.

Luego de esos disparadores, viene el pasaje del impulso a la producción, de la fantasía a la tela. Esto implica hablar de mi técnica, que se basa en un lenguaje mixto entre pintura y dibujo. Continuamente estoy probando, no me gusta quedarme con lo que manejo porque llega un punto en que me parece aburrido. Cada idea me gusta desarrollarla sin ataduras, no quiero estancarme sólo en el óleo porque sea uno de los lenguajes que maneje. Si percibo que la obra me pide otros materiales, los pruebo. Siento esa conexión entre la obra y yo, y puedo notar cuando ella me pide cosas, adaptaciones o cambios porque lo que estoy poniendo sobre su tela no alcanza, que necesita algo más. Se genera un diálogo íntimo y profundo entre la obra y yo, y en ese desarrollo me doy cuenta que necesito otros materiales, técnicas y colores. Ese desarrollo de nuevos abordajes es un descubrimiento que hago a medida que avanzo.

Obras polisémicas

En mis composiciones me gusta mezclar lo cómico, lo oscuro y lo denso. Hace un tiempo viajé por Europa, la cuna de las artes plásticas, y me impregné de imágenes. Los géneros más antiguos como el Renacimiento o el Barroco, siempre me gustaron y luego de ver los originales quedé aún más marcado por el abordaje de técnicas viejas que yo quería traer a la actualidad.

El hecho de que mis cuadros no tengan un sentido acabado permite que se generen variadas interpretaciones. Muchas veces me preguntan qué es lo que quise decir con un dibujo y me escapo de esa pregunta para que el que lo vea interprete una cosa por más que otro sujeto entienda otra. En la creación artística es más válido que no haya una sola mirada, un pensamiento único, sino que la conexión depende de quién mire.

No creo en una fórmula compositiva, sino probar y volver a probar. No me gusta pensar el proceso, evito las decisiones racionales de los mecanismos. Dejo libre la mano para que salgan cosas fuera de control. Lo que me impulsa y me motiva lo dejo ser, no me preocupa que en mis obras se vea un estilo concreto, porque a fin de cuentas ese estilo termina estando. Mis obras conservan un lenguaje entre sí, un estilo que subyace permanentemente, y es la fortaleza de la imagen lo que permite que eso se mantenga. El tiempo dedicado a la obra contribuye a construir una densidad, una impronta estética con mucha personalidad.

Mixtura de técnicas difícil de encasillar

No me considero un artista consagrado ni posicionado, simplemente pinto y no me interesa ser diferente al resto, no me creo un ser especial. Vivo despreocupadamente, no me interesa vender mi arte y eso me permite disfrutarlo profundamente. Pinto en mi casa y ello hace que no sólo sea mi refugio hogareño sino también mi nicho de

contención, el lugar en donde puedo ser fielmente yo, transparente y con las emociones expuestas.

Mi base más fuerte es el dibujo al haber estudiado eso, y soy consciente que en pintura aún me falta un largo camino por recorrer y profundizar. El bocetado no es un mecanismo que me sea útil, no soy bueno para ello, porque comienzo haciendo un boceto y termino haciendo algo que directamente es una obra. Es algo que me sobrepasa, no puedo dejar las cosas estancadas en simples líneas, necesito desarrollarlo. Directamente planteo un eje o una idea general rápida no vinculada directamente a los personajes o historia sino en términos compositivos. Muy pocas veces pongo por escrito lo que quiero transmitir, no es algo que me sirva demasiado, sino más bien me desgasta y desmotiva porque considero que en ese pasaje se pierde la esencia y la naturalidad del mensaje.

Saco fotos durante la gestación de la obra para luego poder ver su desarrollo y crecimiento, cómo se fue robusteciendo la complejidad de los personajes y de la historia. Me gusta registrar el proceso de crecimiento de la obra porque cuando tengo que desprenderme de ella sea por una venta, donación o exposición, siento que me quedo vacío. No suelo bocetar sino que tengo imágenes en mente que vuelco directamente. Soy observador de la realidad y de todas las imágenes que me rodean; incluso sin tener contacto con los materiales analizo una escena como si la fuera a dibujar o pintar. Me gusta mezclar en mis obras lo trágico y lo cómico, lo banal y lo profundo, hacer una sátira, ironizar y luego complejizar. Eso es precisamente lo que más valoro: no poder encasillar taxativamente la obra, que no se sepa si es pintura o dibujo. Pruebo sobre la tela, ocupo los espacios vacíos, agrego personajes y saco otros en función de lo que me genera satisfacción o me hace ruido. Armo una capa y luego otra para construir realidades superpuestas.

La interminable simbiosis con la obra

Intento ver mi obra como una persona. En determinadas situaciones necesito distanciarme, taparle la obra y dejarla reposar, evitar mirarla constantemente y retomarla con el tiempo y sin sentimientos ahogados. En otras situaciones se construye un enamoramiento de contacto muy íntimo, no puedo dejar de mirar la obra y pensarla, imaginarla, proyectarla. Tengo obras que dejé tapadas y luego las desarmé sin exponerlas porque no me gustaban o representaban, sino que eran productos puntuales de canalización. Es difícil cerrar una obra, pero hay ciertas percepciones que te ayudan a darte cuenta que, pongas lo que pongas, ya es innecesario. Me doy cuenta cuándo una obra está lista porque se objetiviza y me expulsa. Otros trabajos los veo y siento que aún debo procesarlos, volver sobre sí, retocarlos. Los trabajos de gran tamaño o volumen son los que más me demoran: me detengo con preocupación en cada uno de los detalles. Con otros, me suele pasar que el apego es tan fuerte que no me lo puedo sacar de la cabeza y me involucro muchísimo.

Las obras son el reflejo del estado emocional y de los altibajos sentimentales del artista. En mis obras aparece inconscientemente un mensaje denso y oscuro cuando estoy triste, pero ese análisis puedo hacerlo posteriormente, cuando vuelvo sobre una producción anterior y recuerdo mi situación personal. Se enlazan mis dos planos, el racional y el emocional, el artístico y el de las responsabilidades externas y eso permite ver la clara congruencia entre lo que hago estéticamente y la etapa de mi vida por la que estoy atravesando.

Vinculado con ello, considero que todas las obras tienen una escuela de autorretrato. No es mi cara la que aparece sobre el lienzo, pero en parte es mi historia. El poder del arte en el tiempo es lo que enamora de la pintura: la posibilidad de dejar testimonio. También me ha pasado el sentir un extrañamiento con mi obra: mirar el cuadro y preguntarme qué hice y porqué. No soy conformista y por ello termino algo o retomo cosas anteriores y me pregunto si podría haberlo mejorado. Para mí la creación es un proceso interminable, si un

día terminara un cuadro y estuviera completamente conforme sería el final de mi pintura. Me gusta no conformarme para seguir pintando, buscar algo más, indagar, innovar, crecer en lo que uno hace.

Lamentablemente a veces soy tan exigente y crítico conmigo que me trabo para las muestras, exhibiciones y concursos porque siento que la próxima obra que haga será mejor y gustará más. Eso no está bueno porque hace que me encierre por temor o por ansia de mostrar algo mejor. Creo que aún me falta encontrar un punto medio y animarme a mostrar a la sociedad lo que hago. De todos modos, lo que me interesa no es pintar para centros o salones de exposición sino para mí. Si casualmente se da la posibilidad, aún mejor, pero no es un condicionante. Lo mismo me sucede con los premios; ganar en todo caso es que seleccionen mi obra para una exposición en la que la gente juzgará sus bondades.

Cuando veo mis obras en exposición me gusta detenerme en el modo en cómo observa la gente, la interacción de esas personas que no conozco con mi obra. Se produce una tríada entre el observador, mi obra y yo como autor. A veces, no saben que yo soy su autor y me gusta recibir sus comentarios libres de parcialidad, devoluciones sin contaminación de gente ajena al circuito artístico. Me encantan las opiniones que provienen de ramas ajenas porque no se centran en la técnica sino en el mensaje de la obra, miradas ingenuas que expresan sin máscaras en qué afectó mi producción al sujeto.

Construyo una relación muy íntima con los personajes de mis obras. Me interesa sondear en las miradas inquietantes, perdidas, cargadas de pedidos y mensajes. Es una reivindicación de querer salir del cuadro, pero a su vez quedarse y permanecer. Por momentos me siento muy próximo a mis personajes, y por otros muy lejano y ajeno. Me encariño con las obras y con los personajes, pero a veces me sucede no poder responder al porqué de su generación. Cuando hablo de mis personajes siento referirme a personas, lo que parecería una locura pero conviví mucho tiempo con ellos y es gracias a su presencia que puedo ser mejor persona.

Un método de vida para avanzar en el camino

En el arte en general no hay un método universal sino una necesidad personal; y por ende el método está en uno. Alguien que produce imágenes tiene ciertos mecanismos a veces muy diferentes a los demás colegas. Para mí es un método de vida, una manera de ser, un camino de búsqueda de respuestas a ciertos cuestionamientos. En cada obra que pinto busco una evolución, un avance en el camino, poder volcar lo hecho hasta el momento, optimizar lo que me sirve. Uno va creciendo con su lenguaje a medida que desarrolla las obras; cada dibujo o pintura nueva tiene el peso de lo anterior.

Mis realizaciones mantienen una estética en el tiempo, pero lo que cambia de las primeras a las últimas es el aporte de nuevos y distintos elementos técnicos, que también voy asimilando y sumando a medida que avanzo en mis estudios. Esa podría ser la influencia de un método en mi producción: agregar nuevos hallazgos, lenguajes y herramientas.

Mi estilo es onírico y surrealista pero manteniendo una cuota de realismo. Me cuesta encasillarme en género o estética, no me interesa decir quién soy o definir lo que hago, como tampoco implica que lo nuevo por hacer tenga que asemejarse a lo anterior. Me gustaría perfeccionar la escritura para mezclar lo gráfico con lo textual. No me siento atado al pasado ni encerrado en una técnica porque todo proceso implica una necesidad expresiva puntual cuyo proceso de decantación es único.

Un artista implicado con la época

Existe un mito alrededor del artista atormentado, loco y obsesionado por su arte, pero sí me he sumergido en las obras y se ha generado una relación muy fuerte. Me comprometo con la obra, con sus personajes e historias, y no puedo manejar de modo consciente el distanciarme. También me ha sucedido el dejar de interactuar con

el mundo exterior por una causa artística y profundamente personal. Atravieso momentos en los que la provocación de mi propia obra no me permite separar sino todo lo contrario; pensar en la obra antes cualquier otra cosa, mirarla, conversarle, preguntarle qué le falta.

En mis obras hay un trasfondo de lucha y de protesta, subyacen mensajes sociales e ideológicos. Ello es así porque no puedo ser ajeno ni despegarme de lo que está sucediendo afuera de mi micromundo; hay un contexto y una situación social que me atraviesa. Me considero un artista implicado con la época, no puedo aislarme ni permanecer imparcial frente a la desigualdad social. No me interesa componer desde lo explícito sino desde la connotación y los sentidos implícitos. Disfruto de la soledad para componer, escucho música y canto mientras pinto. En los momentos libres, leo libros o miro películas cuyos diálogos son muchas veces disparadores y fuentes de inspiración.

No me imagino haciendo otra cosa que no sea dibujar y pintar. Si bien me nutro de la inspiración, en mi caso es trabajo y dedicación. Las ideas o imágenes surgen en el hacer, así como también el abordaje y la técnica empleada. Prefiero pintar y que salga lo que salga. No me pregunto cada paso que doy y la elección del abordaje, sino que dejo fluir la necesidad. No me pregunto por qué pinto sino que tiene que ver con el interés y la necesidad. Estoy agradecido de disfrutar lo que hago, amo el arte y me siento feliz de poder hacerlo.

JONÁS GÓMEZ

[POETA]

Con formación en talleres literarios, es autor de Equilibrio en las tablas, El Dios de los esquimales, No hubo tiempo mejor que éste, Planos para construir dos ciudades, Calendario de siembra y Venga a nosotros el reino de las estrellas.

TESTIMONIO: POESÍA

Escribo desde los 17 años y eso me permite no sentir el peso de la escritura. No sufro las frustraciones porque dejo fluir las cosas. Con un camino ya recorrido, no tengo necesidad de reescribir porque parto de ideas presentes en mi cabeza que luego plasmo naturalmente. Con esto no quiero decir que todo me salga en la primera toma, pero para mí lo central es una idea, luego ese disparador desciende rápidamente al papel y puedo encauzar el resultado que quiero lograr.

Una cosa es el puntapié inicial de un poema y otra es la motivación para escribir. Tengo un trabajo lateral y periférico, pero la escritura forma parte de mi vida, de lo que hago y lo que soy. Vivo de “disparadores” que quedan latentes en mí y que no necesito volcar inmediatamente en un cuaderno, porque lo recuerdo, lo pienso y lo agrego cuando considero que llega su momento de visibilidad. No tengo urgencias de escritura porque considero que el momento o las instancias llegan solos, independientemente de la artillería inicial.

Tengo ciertos espacios de trabajo recurrentes para la construcción y narración de una escena que son los bares, la oficina donde trabajo y mi casa. Si bien el espacio físico ha ido cambiando, es fundamen-

tal el silencio para lograr concentrarme. La práctica debe adecuarse a otras obligaciones pero lo fundamental es sentirme cómodo en el lugar para dejarme llevar, innovar e incursionar. Me gusta bajar la mirada, sumergirme en las palabras y tomar distancia de lo que me rodea, para luego volver a la realidad y contemplar lo que me circunda. Me gusta hacer ese juego de planos entre el texto y la situación como si fuera poner a prueba la profundidad del texto. Es fundamental tomar distancia del manuscrito, re-escribir y evaluar si la idea cobra densidad.

Contrapartida a la abstracción: Partir de “disparadores” concretos

En mi caso, el proceso creativo parte de ciertas ideas base que me ayudan a saber hacia dónde se dirige una historia, qué recorrido puede realizar el poemario o el cuento. No me considero un escritor basado en los giros abruptos de la trama sino más bien el que moldea poco a poco un desenlace esperado. La pauta de cómo será la historia la sostengo firmemente desde el comienzo y eso está anclado al verosímil de cada una de mis producciones. Considero vital tomar conciencia del trabajo de elaboración, estar encima, pensar y volver sobre el texto; ya que cuando escribo decidido el despliegue de cada uno de mis personajes y así arribo a un producto condensado.

Carezco de un proceso determinado para llegar a la producción de un poema. Escucho, veo, me comentan, investigo y encapsulo lo que me llama la atención, lo que deseo convertir en un texto. Incluso a partir de una lluvia de palabras o imágenes, puedo construir un orden de algo que fue caótico. Generalmente tengo una historia muy fuerte que funciona como anclaje de principio a fin, sea para un poema, un cuento o un libro. Existe una cuestión cronológica muy marcada que me indica que ha llegado el fin o el cierre de la escritura, mientras que en el camino voy girando alrededor del desenlace, hilvanando los argumentos.

No tengo un disparador único, me dejo llevar a partir de lo que me llama la atención. En este proceso que implica ir de una idea a un concepto, permito que sean diversas las posibilidades de la partida: imágenes, experiencias, sonidos. No puedo hablar de una lógica de la escritura porque cubro las zonas en blanco con lo que va surgiendo, y en ese proceso interviene la intuición y las cuestiones sensoriales, difíciles de ser mensurables.

El estilo de mi poesía se enmarca en lo cotidiano, con la utilización de un lenguaje limpio y concreto. No promuevo la poesía abstracta porque no me convence desde lo personal, aunque tampoco la pienso en términos de acercarla a las masas. Defiendo la contundencia y para ello es vital generar escenas identificables, ya que la narración más fuerte es la que utiliza un lenguaje concreto y una historia reconocible. Me interesa que el poema ceda, que quede a disposición del lector, y la mejor manera es estableciendo un puente de habla entendible entre ambas partes, aunque ello no implique necesariamente trabajar con expresiones cotidianas de manera forzada.

Me interesa establecer un pacto de lectura con el lector. Intento generar la idea de un pequeño mundo, me siento cómodo escribiendo series que tienen un desarrollo, cercano a la prosa, pero con mecanismos de poesía. Tengo el afán de transmitir algo reconocible, y con ello no creo que hacerse entender sea populista, sino producir algo que llegue al lector y lo movilice. Es por esta razón que no me identifico con la poesía abstracta porque si estoy escribiendo o hablando quiero decir algo concreto, algo que incomode, provoque gracia, genere identificación, empatía.

Un escriba referencial detrás del epinicio

Equilibrio en las tablas es un extenso poema que escribí para un concurso del género epinicio, una composición vinculada a la poesía griega y dedicada al triunfo de un deportista para glorificarlo o augurar su triunfo, ya que para que exista el epinicio debe haber pre-

cisamente un triunfo. Ese género está en desuso actualmente y no es la corriente que utilizo en mis escritos. Busqué material en Internet ya que había patrones a respetar, y luego me sumergí en la construcción de la serie: un joven skater se presenta a una competencia internacional en La Plata y gana, pero su triunfo es moderado. Estuve a punto de abortar *Equilibrio en las tablas* y empezar otro libro sobre boxeo porque sentía que ahí radica lo bélico, lo competitivo, el querer destruir al adversario, el honor, los miedos, el triunfo y el fracaso en un deporte mano a mano. Implicaba un giro de trescientos sesenta grados.

Sin embargo, decidí que el protagonista siga siendo un skater porque me veía reflejado en él. En mi lucha contra la autorreferencialidad, me han hecho ver que en verdad hay parte de mi historia en el texto, aunque prefiero que aparezca filtrado y mixturado con el pequeño mundo que cuento. Sobre el final del poemario, junto con el cierre del campeonato, se deja ver que ese triunfo es algo natural, producto del esfuerzo del deportista. El vencedor cuenta con una versión modesta sobre la gloria, el triunfo de su propia victoria. Es la exposición de un personaje de clase media, de barrio, con valores y un lenguaje muy anclado a lo cotidiano.

El libro resultó ganador del Premio Indio Rico/Leónidas Lamborghini de Epinicio 2009, pero a mí más que el logro me interesa hacer hincapié en las rarezas escriturales que se desprenden. Todo el libro podría leerse como una gran metáfora de la escritura: equilibrio como elaboración de los distintos lenguajes que nos constituyen para crear la propia voz; equilibrio como búsqueda de un lector sin estar sometido a él, o equilibrio como búsqueda del amor que sea el complemento de las energías vitales.

Sin duda puede trazarse una analogía entre la repetición del escriba y la del deportista, e incluso considero que en algún punto es intencional y referencial. Concibo la escritura como una práctica, independientemente de la sensibilidad, practicidad o disposición para con otra disciplina artística. Al igual que el atleta o deportista, quien escribe no llega a nada sin trabajo, ya que la redacción es un oficio

de constancia y perseverancia. Por más que el poeta tenga una idea revolucionaria, si no se sienta y repite la escritura no construirá un libro, sino que quedará en un mero boceto o proyecto.

En lo que a disciplinas artísticas se refiere, opino que confluyen condicionamientos difíciles de medir, coincidencias disímiles. Muchas veces el oficio del escritor se confunde con la casualidad, pero si bien es cierto que hay ciertos disparadores, también hay mucho trabajo personal de búsqueda del estilo. Los escritores o poetas no trabajamos con materia estática sino con una realidad que cambia todo el tiempo y necesitamos ser permeables a ello, dejarnos afectar para construir algo productivo más allá de la palabra. En mi caso, al no tener una formación teórica ni académica en literatura, no tengo un método compositivo pero sí técnicas de escritura que me contienen.

Planos para construir dos ciudades tuvo como disparador una clase de Sociología del Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires en la que la profesora habló sobre economías hídricas. El libro partió del disparador económico, el intercambio de dinero y las transacciones que atraviesan las relaciones humanas. Personalmente, estaba molesto en aquel entonces con la corriente literaria del Yo o falsamente autorreferencial, y consideraba que la ciudad era la protagonista y no el personaje. Luego, adoptó un camino inesperado: la serie cobró relación entre el agua, la ciudad y la gente, linkeada a unas obras arte de Guillermo Kuitca, una instalación sin título, que refiere a unos colchones con ciudades impresas y mapas pintados.

Cuando terminé la parte referida a las economías hídricas, en la que predomina el discurso único con un narrador omnisciente, decidí escribir en oposición desde una polifonía de voces, sin que haya armonía sino que reine el caos. Ciertos analistas consideran que la segunda parte se puede leer como futuro de la primera. Son interpretaciones posibles, aunque para mí son espacios y realidades diferentes. Mi desafío era juntarlos para probar la riqueza de esa yuxtaposición de realidades y manifestaciones corrosivas.

Si en *Economías Hídricas* hay un discurso único, armónico, y funcional con el entorno, en *Capital de yuxtaposiciones* hay una polifonía, hay operaciones concretas contra la ciudad, que pueden partir de la simple ocupación del espacio, del terrorismo o del arte. En esta segunda serie el tono es de saturación, de sobrecarga, hay muestras de discursos y sonidos insertos posteriormente en los discursos de los personajes.

Narración sobre los dramas de una urbanidad futura y extrañada

Planos para construir dos ciudades tiene ecos de ciencia ficción, de la ciudad como utopía realizada y destruida, una invitación relevante a pensar el futuro. Esta producción me gustó por el desafío de que sus dos partes, tan opuestas y enfrentadas, logren tener el mismo peso, que funcionen como anverso y reverso con procedimientos y búsquedas diferentes. Finalmente, y sin buscarlo, me di cuenta de algo mágico: ambas eran complementarias.

Aplico ciertas cosas y experiencias que me han sido útiles, caminos recorridos que han ampliado la perspectiva para ver la realidad e intervenir en ella desde mi lugar. En cada paso que doy voy construyendo, pero no soy defensor de mezclar ciertas proporciones, vocabulario y enfoque para obtener un producto determinado. Por la clase de escritura con la que trabajo me sirve pensar en el recorrido, hacer planes y pensar qué es lo que tiene que pasar en la serie; me resulta útil la especulación. En lo que escribo siempre hay una historia atravesando los poemas, lo que me lleva a estar en contacto con el lado premeditado de la escritura.

Bajar el oficio al suelo: un doble compromiso

Me interesa hacer consciente lo inconsciente, resolver cuestiones que observo en una escena real. No tengo formación académica ni

teórica, razón por la cual mi contacto con los temas sociales parte de la propia experiencia. En escritos míos aparecen debates cargados de densidad al igual que un estudio teórico pero sin que me proponga desarrollar teorías. La religión es una constante en mis producciones, algo que está en mí sin que pueda evitarlo. Aún siendo ateo, me llama poderosamente la atención el rezo, la invocación, la repetición de palabras para referir a los dioses. Particularmente, me increpa el rezo de los musulmanes que implica una inclinación de los cuerpos, una reverencia constante al arrodillarse. Ese modo corporal de implicancia genera en mi imaginación poética imágenes muy fuertes e intensas.

También me incumbe la interacción y el cruce entre lo antiguo y lo moderno. De hecho, he escrito poemas de personajes bíblicos insertados en la realidad actual. El tiempo pasado convocado en el presente me invita a desafiar a las palabras antiguas que tienen fuerza en la actualidad. Y ello se da porque el lenguaje es algo que nos atravesía permanentemente y cada palabra tiene peso y consistencia más allá del sujeto que la utiliza. Ese lenguaje atemporal y universal es el que me permite trazar desde mi lugar una crítica a la sociedad, y una mirada sobre la clase media que es mi ambiente.

Cualquier mecanismo o estrategia que se lleve adelante para promover, generar, darle visibilidad a la escritura, es válido. Creo en el hacer, creo en el trabajo. El libro no es garantía de calidad, el libro no le da validez al texto, los estantes de las librerías están cargados de libros que son basura. La palabra impresa no es necesariamente mejor que la palabra en un monitor. Vinculado al circuito editorial, no me siento atado a quien vaya a leerme o quiera publicar mis escritos. Afortunadamente, este círculo se ha dado de manera orgánica y directa; mi escritura atraviesa un camino directo con la publicación, lo que me ayuda a que el pasaje del poema a su conocimiento público sea natural. Esto me permite sentir libre en la producción del manuscrito y que los nexos entre mi proyecto y el que lo edita o publica sea natural y no premeditado.

La escritura pasa por distintas instancias y variables condicionantes: las ganas de producir, el hábito y la práctica, la pulsión, la rentabilidad y la pasión por componer. No siento oposición legítima entre el rédito económico y el arte porque elijo vivir de la escritura y como artista necesito materiales de producción y consumo. No me siento menos artista por reconocer que la poesía tiene que ser promocionable y vendible; me sentiría poco artista si entregara una producción que no me represente.

Esto me lleva a hacer mención a los prejuicios y estereotipos en los que está inmerso el artista. Uno es considerar que el artista produce sin miras de obtener una retribución pecuniaria. Pero por otro lado, al poeta se lo considera un hombre atormentado, solitario y obsesivo, y lo cierto es que aunque en mis escritos se vislumbre una veta dramática o de malestar, no hago un culto a ello. Comparto mi escritura y la celebro, disfruto la difusión de la escritura. También es cierto que el que escribe trabaja con su propia sensibilidad, pero no sé si eso te hace estar más expuesto a los males de la sociedad; el que escribe no sufre más que un empleado de comercio. El hombre en general, independientemente de su profesión, tiene obsesiones y manías; en todo caso el escritor es un afortunado de poder trabajar con ello, explotarlo, canalizarlo.

El desafío que tenemos todos los escritores es bajar el oficio al suelo. La poesía es una práctica específica como cualquier otra, y al escribir hay infinidad de cosas hermosas que no podré hacer. Pero es lo que elegimos y con lo que nos gusta trabajar. Por lo tanto, tenemos que estar atentos a las zonas en donde el lenguaje puede generar algo nuevo. La poesía no es algo que se pueda definir porque cualquier combinación de palabras la dejaría incompleta. Sería como intentar definir la vida, un imposible. Mi combate es trabajar con la sensibilidad, cavar, hurgar, perseguir, rastrear. Con una suma de palabras ya se puede construir un poema, la cuestión radica en su relevancia, su energía y la posibilidad de construir algo extradiscursivo.

Más que una poesía comprometida socialmente, me considero una persona comprometida con la escritura. Pueden aparecer mi posición política en algo de lo que escribo, pero no es lo que me impulsa a escribir. No creo que el arte tenga que estar, obligatoriamente, caminando a la par de la política. Lo mejor que puedo forjar es hacerme cargo de lo que quiero contar y contarlo, de la manera más acabada posible. En mi caso el compromiso lo siento con la escritura, no con la política.

RAQUEL ALBÉNIZ [ACTRIZ Y DRAMATURGA]

Directora teatral y docente actoral para jóvenes, adultos y discapacitados. Trabajó en teatro, cine y televisión. Forma parte de la comisión directiva de Teatro por la Identidad y la Compañía de Teatro Simpatizo con todo.

TESTIMONIO: DRAMATURGIA

Desde chica, mi mayor fantasía era ser periodista. Estuve en el Instituto de Opinión Pública y en el Círculo de la Prensa. Hice dos años de la carrera y me dí cuenta que no tenía ninguna aptitud, me encontré naufragando en la cursada. Después de eso, me dediqué a estudiar teatro y no me alejé nunca más. Ser teatrista es mi vida. He hecho más como artista que como guionista o directora. Lo dramaturga que soy y mis logros se los debo a Patricia Salgado Tonioni, con quien tomo clases hace siete años. Últimamente me estoy volcando más a la escritura y la dramaturgia, pero puedo afirmar que me siento más actriz.

Hablar de la composición implica diferenciar si ese abordaje se da luego de ser actriz o si se parte de la escritura dramaturga. Yo soy actriz, y no es lo mismo una dramaturga que viene de letras que una dramaturga que viene de la actuación. Los caminos son distintos, aún estudiando en el mismo lugar. En mi caso, soy absoluta y puramente actriz y no vengo de una formación académica. La comprensión de la acción dramática para mí es muy simple y sencilla.

Desarrollar una acción en el lenguaje del teatro lo tengo incorporado física e instintivamente.

Tengo varias obras compuestas, y puedo afirmar que arribo al proceso de escritura con mucha facilidad y comprensión de la situación. Obtengo el núcleo de la acción dramática directamente. Tal vez, me cuesta desarrollar una obra con un lenguaje robusto y complejo, y sé que eso lo puede hacer mejor que yo alguien que se formó en letras. Sin embargo, tengo un lenguaje particular que me es propio, y me complace saber que he alcanzado un estilo. Otras dramaturgas tienen un estilo de lenguaje complejo; yo soy directa y refiero de manera inmediata a la acción. Mis obras son cortas, raramente son largas, no son conversacionales. Son obras sintéticas, pensadas para pocos personajes.

Patricia Sangaro fue quien me impulsó a movilizar mis obras y darlas a conocer. La dramaturgia era una necesidad y una satisfacción personal, pero ella me dijo: “No puede ser Raquel, movilizaré tus obras”. Afortunadamente este círculo teatral las adoptó muy bien y muchos quisieron dirigirlas. Hoy en día se está haciendo mucho teatro leído y semimontado para dar a conocer, justamente, nuevas dramaturgias. Es una convivencia entre los grandes referentes y los nuevos que me parece justa y productiva. Actualmente, la dramaturgia está presente en otras disciplinas más allá del teatro como la danza, la performance y las nuevas tecnologías, que ameritan distintos lenguajes. Esto lleva a reflexionar que cualquier cosa puede ser teatral y que el camino para la dramaturgia puede ser diverso desde el color, la luz, el movimiento, el cuerpo o la palabra. Todo es regla.

Composiciones viscerales y sintéticas

Puedo distinguir en mi composición ciertas marcas. Hace siete años que escribo dramaturgia y siempre empiezo con dos personajes, a veces con tres y rara vez con cuatro, no más. Mi proceso de indagación va ligado a una escritura corta y producciones con pocos

personajes. A veces, me autocrítico por no permitirme ese tiempo de indagación y de desarrollo. Algunos paradójicamente me dicen que ojalá ellos no tuvieran tanta necesidad de indagar. Es entonces en esa conexión directa entre lo que siento y la escritura, cuando se da la creación: enseguida sé lo que quiero y lo plasmo. Esto tiene que ver no con la calidad sino con el aprendizaje de muchísimos años de teatro, ya que para mí es lo mismo actuar que escribir, me pasan las mismas cosas. No hay diferencia entre escribir y actuar.

Tengo un método para la composición dramática que adopté de mi maestra Patricia Sangaro. Ella es mi escuela, y su método consiste paradójicamente en dejar ser cualquier material y lenguaje. Ella utiliza un método que permite que un material sea siempre teatral y es la lectura de una historia para plantear interrogantes, anclajes, motivos. Considero enriquecedor lo que ella hace, trae a la realidad el material: genera así una credibilidad de la escena, indagando en lo sustancial de lo que se quiere contar.

Patricia tiene una capacidad de concentración y de síntesis escritural del teatro que es el método que yo finalmente aplico en mis producciones: reconocer lo que sobra, despegarse de las presencias innecesarias de algún personaje y sondear en lo no conversacional. A veces, hay que desprenderse de lo que no sirve, y eso es precisamente un método legítimo: hacer una lectura crítica, releer las cosas y ser sincero de que hay cosas que no sirven ni suman, y otras que no se tuvieron en cuenta y son vitales.

Hay algo del orden de lo natural que se me despierta espontáneamente al acercarme a un producto preestablecido. Como actriz, reproduzco, interpreto y me apropio de textos de otro como un mandato. Y como dramaturga me siento más tranquila cuando me piden algún abordaje concreto; tener el tópico me ilumina a escribir. En mi caso, la escritura tiene que ver con el camino actoral, con los textos, con que me pongan un nombre y una personalidad a interpretar o un tópico a desarrollar. Para algunos dramaturgos los textos prede-

finidos coartan la libertad, pero lo cierto es que a mí me dan mucha libertad, me ponen en el mejor lugar del juego.

Por ejemplo, *Totoras* es una producción teatral que escribí en dos días. Me citaron de La Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores) para que escriba desde mi rol de dramaturga. Ellos me dijeron sobre qué tópico debía rondar la creación: las intimidaciones y otras enfermedades. Y la verdad es que cuando la clave o el tópico me la da otro me resulta muy fácil porque me obliga inmediatamente a colocarme en un determinado lugar. La búsqueda se me acorta y me permite centrar mejor en el guión. Cuando busco la clave adentro mío, desconfío de mi escritura.

Mis composiciones son muy viscerales. Escribo actuando, y toda producción pasa por lo que siento, lo que me moviliza. Soy muy pasional, escribo porque siento. Actuando soy muy parecida a lo que soy como persona, y como dramaturga me asemejo a lo que soy como actriz. También me considero muy autocrítica, sobre todo en la escritura y mucho menos en la actuación. De repente siento que escribiendo todo es simple y que debería resultar más complejo; es entonces cuando me pregunto por la calidad de mi producción, y si están mal mis pasajes porque los generé rápidamente.

Releer mis escritos me despierta el sentido crítico. Siento que podría haber hecho mejor el abordaje. Pero también me sorprende con mi vocabulario, de dónde salieron las ideas, o el avance que hacen mis personajes. Me voy enriqueciendo a medida que avanzo con cada producción dramaturga, y lo central pasa por partir de una escena pequeña a una visión más integral. La primera escena es el puntapié fundamental para todo lo demás. Ese cuadro primero para mí es fundacional, esa situación es el disparador más importante, es lo que luego dará vida a los personajes. Ellos crecen de acuerdo a lo que sucede, su protagonismo va de la mano de la acción. Luego de ese marco, me encariño con los personajes y logro incorporar en ellos mi vida personal.

Un camino indagatorio, intensamente creativo

Entre la escritura dramática y la puesta en escena de la obra hay un camino difícil que hay que afrontar con mucha tenacidad. El dramaturgo nunca escribe sabiendo que su obra va a difundirse. Lamentablemente el circuito es chico y cerrado, y no es fácil difundir un guión. Hay infinidad de personas escribiendo y no les es simple llevar el texto al teatro por un problema de producción. Hay mucha circulación de producciones ricas pero es difícil que las salas te seleccionen.

Sumado a ello, el costo de producir y montar una obra es caro, y muchas veces se debe recurrir al pedido de subsidios. Es triste saber que hay gente a la que nunca jamás le expusieron en escena una obra. Razón por la cual, nunca escribo pensando en el público ni con la seguridad de que la obra se va a exponer. Yo escribo sin pensar en el tercero. La termino cuando me gusta y después se la doy a otro para que la lea, pero sin expectativas de exposición. La libido la paso por la parte de actuación.

Los dramaturgos debemos aprender y aceptar que los actores ponen otra mirada encima de la obra. Aceptar las distintas opiniones de los directores. Está bien dirigir un libreto escrito por uno mismo, pero también hay que aceptar acotaciones. Personalmente, estoy presente en el desarrollo de todas mis obras que duran aproximadamente 45 minutos, pero prefiero que la dirección la haga alguien de confianza con otra mirada porque eso enriquece muchísimo, suma a la escena. Son distintos lenguajes el de la escritura y el escenario. Hay que aceptar las posibles diferencias entre lo que uno escribe y lo que se plasma. Los dramaturgos cuando escribimos obviamente no podemos delimitar todo. Yo dejo muy “peladas” las acotaciones. Estoy acostumbrada a no detallar la puesta. Yo libero y despejo todo eso para que quien lea se sienta libre de hacer lo que sienta.

El camino de un creador debe ser indagatorio. En mi caso, los borradores son vitales y he llegado a tener seis versiones de una misma historia. Una vez más, Patricia es quien me ha enseñado a indagar, no corregir, no amputar, sumar cosas y luego sobre el final de la pro-

ducción corregir. Por eso creo que el método del artista es un camino indagatorio en el que el autor debe preguntarse y dejarse llevar, permitirse divagar y dejarse llevar por los impulsos.

Me son indistintos los espacios de producción, aunque generalmente compongo en mi casa, con música de fondo. Escribo con mi personalidad de actriz, bastante desconcentrada porque miro siempre lo que sucede alrededor. De igual modo, a veces escribo y no me doy cuenta lo que sucede en mi entorno por haber estado inmersa en mi mundo compositivo. Cuando escribo, me siento encapsulada y abstraída: me olvido del tiempo y el espacio, vivo intensamente la creación, me absorbe completamente.

La influencia rural en el proceso de significación y composición

Mis creaciones surgen de cosas que me rodean en la cotidianidad o de investigaciones y cosas que veo o leo. Por poner otro ejemplo, hace un tiempo estaba mirando unos documentales sobre inmigrantes en distintos países y me pareció tremendo el desarraigo y la ausencia de raíces. Una chica inmigrante dijo: “Yo no tengo cuna, no tengo patria”. Eso me descolocó y fue el puntapié para escribir una obra.

Trabajo con la capacidad de asombro, aunque consciente e inconscientemente indago sobre el universo personal, que es el campo dada mi experiencia familiar. La naturaleza, la agronomía y los animales aparecen en mis obras. De chica viví cosas muy intensas del criadero y la matanza de animales. La crudeza de la sangre del animal y su agonía está metida en mis vivencias, y poder plasmarlo en el escenario es magnífico.

En general soy muy observadora, escucho a la gente, y me dejo impregnar de lo que veo o me cuentan. Me nutro de los demás y estoy muy atenta a lo que sucede. Puedo considerarme una observadora con escucha compulsiva, sea en los colectivos, en las plazas, en las reuniones, en los viajes. Hay miles de historias esperando ser contadas. No puedo dejar de mencionar la influencia de mi mundo personal,

el campo, en el comienzo de cada producción. Así como otros tienen arraigado el urbanismo, la montaña o el mar, no me sirve tapar mi esencia o universo simbólico, tengo que dejar que esa fuerza rural sea.

Sin ir más lejos, me encontraba mirando deporte en la televisión y se disparó en mí el nombre de una de mis próximas producciones: *Cordero de Dios*. No soy católica, pero mientras miraba el partido pude vislumbrar el final de la obra que no tiene conexión directa con el sentimiento sacro. Estaba viendo el partido y se me generó en la mente una asociación de imágenes tremenda entre el sudor de un deportista y el trabajo de hacienda. Cuando nace un cordero y la madre muere, queda huérfano. A su vez, las ovejas no amamantan un cordero que no sea de ellos, y como el nacimiento se produce todos juntos, hay que buscar alguno que se haya muerto y sacarle el cuero para disfrazar al cordero con la piel del otro para que la mamá finalmente lo acepte. El sudor del deporte fue una imagen enérgica que asocié a cuando le ponen a un cordero la piel de otro para que la madre huelga la piel de su hijo muerto y lo acepte. Esas simbologías me suceden con frecuencia: disparadores de lo que veo y conexiones con mi pasado que canalizo en la producción de textos teatrales.

Las raíces de mis obras son diversas, pero siempre giran en torno a mis motivaciones y preocupaciones. Suelo empezar con un lenguaje o abordaje que luego se transforma en otra cosa. Por poner un ejemplo, *El perro de Artola* es una obra de mi autoría, que quiero muchísimo, y que surgió espontáneamente: iba a renovar mi carnet de conducir cuando un señor desconocido comentó que la única vez que había chocado era porque le estaban dando un mate y no había visto al animal. Ese fue el punto de arranque de mi obra, que luego aborda a una situación completamente diferente, pero que comienza con un sujeto pisando a un perro porque le alcanzan un mate.

Mi proceso creativo implica ir de la mano con mis personajes, no les pongo limitaciones, no les marco un camino, dejo que ellos me lleven. Generalmente sé de qué voy a escribir porque tengo una temática que está siempre latente en mí: lo rural y la vida en el campo.

Cuando empiezo a escribir tengo un panorama, pero después la acción, los personajes y los espacios me llevan para otro lado. Me gusta dejarme llevar y sorprender.

Si bien no me considero una dramaturga maniática, las gallinas son una especie de obsesión. A mi terapeuta le he llegado a preguntar cómo podía hacer para poner las gallinas arriba del escenario, y lo logré a través de la dirección. Esta referencia es simbólica pero cualquier cosa se puede representar, y yo logré acercar el campo al escenario gracias a la escritura y la dirección. Más allá de lo anecdótico, me interesa escribir sobre el campo con una mirada crítica, social e ideológica. En *El perro de Artola* se vislumbra ese análisis durísimo sobre la pertenencia, el machismo y los círculos familiares. Parto de la ficción, pero utilizo conexiones personales para involucrar una mirada actual.

Lo grotesco y lo absurdo, condimentos para un guión crítico y comprometido

En todas mis obras o producciones hay un vuelco ideológico, consciente o inconsciente. Me considero una militante de carne y hueso, con una vida política activa que defiende la identidad. Pertenecesco a la adhesión del Teatro por la Identidad y la militancia es una parte activa de mi vida. Estuve presa durante la dictadura militar de Argentina por el choque de mis opiniones sólidas que nunca me he callado pero me ha costado caro salir a defenderlas. De todos modos, no escribo teatro político, pero es algo que me atraviesa en la dramaturgia al igual que en mi vida.

Podría decir que tengo un estilo dramaturgico muy signado a la sátira y el humor, canales que me permiten agregar el condimento crítico. Cada guión toca lados muy oscuros, los diálogos están cargados de densidad pero siempre desde un grotesco que me es propio. Mi estilo teatral bordea el absurdo y el lenguaje que utilizo lo acompaña. Claro está que no todas mis obras se basan en el humor, pero

aún desde el hiperdramatismo no me interesa el realismo sino más bien sondear el orden de lo simbólico desde el absurdo. Me gusta que la obra “se ponga loquita”: los personajes se transforman en perros que ladran, y yo los dejo aflorar. Construyo una síntesis entre el humor y el drama, lo grotesco y lo absurdo.

En mi opinión, los estilos no son autónomos ni únicos sino que uno se nutre de todo lo que circunda, tal vez sin darse cuenta. Me nutro mucho de lo que leo, y últimamente me influyó la historia *Las nubes* de Juan José Saer. Cierta material de él lo utilizo actualmente, no temáticamente pero sí desde la sensibilidad. Otro escritor que me influyó es Yukio Mishima, dramaturgo japonés. Hay algo de él y de sus obras que me afecta, tal vez sea su revelación contra una sociedad sumida en la decadencia espiritual y moral. Soy desorganizada en mis lecturas, pero las ideas permanecen y reaparecen. No soy de tomar materiales de otros ni apropiarme cosas ajenas, sigo mis propios textos y producciones, tengo el sentimiento mucho más fuerte y la necesidad de plasmar mi propio universo.

Todo queda en mí, latente. No sufro la ansiedad de que me tengan que surgir las ganas de escribir o producir. Tampoco siento que si no vuelco lo que me impulsa luego va a desaparecer. Todo queda, como algo residual, esperando: las imágenes que veo, lo que escucho, lo que leo, las historias que me cuentan. La actuación y la dramaturgia tienen memoria; sólo hay que esperar el momento oportuno y animarse a asociar.

Impulsos verborrágicos frente a toda visión arquitectónica

Hay que estar disponible, con las defensas bajar para nutrirse y dejarse impregnar por lo que pasa afuera. Aunque me considere más actriz porque es lo que he hecho durante toda mi vida, me veo en cualquier parte del mundo escribiendo textos de teatro. Hasta hace siete años no escribía teatro, le tenía miedo y respeto ya que el contacto

con la dramaturgia era desde mi rol de actriz. Hoy, me proyecto como dramaturga y me da muchísimo placer descubrirme como escritora.

Algunos dramaturgos tienen un método arquitectónico, construyen con una visión integral. Para mí eso es imposible porque me nutro del contexto, de los detalles mínimos, y dejo que el proceso creador vaya apareciendo solo, sin forzar una producción macro. Me posiciono en las antípodas de cómo traer a la memoria cosas que han pasado, no comparto el mecanismo forzado de rememorar un disparador. Considero que en ese esfuerzo se pierde la vida misma, esforzarse por revivir algo que ya pasó no sirve. En la escritura no hago el esfuerzo de que algo aparezca porque me parece inútil y un desperdicio a la actualidad y el presente.

A diferencia de esa producción arquitectónica, mis textos son desorganizados, exabruptos, potentes y prolíferos. Escribo mucho y sin darme cuenta, soy compulsiva y verborrágica, y no me interesa dar una imagen de dramaturga formal y estructurada. Como autora soy igual que en la vida personal: impulsiva y desastrosa, libre y nunca aburrida. La única complejidad en el teatro es la producción y la puesta en escena, y la necesidad de un despliegue grupal. Pero considero que el teatro es una de las artes más atemporales, y que incluso cuanto más grande sea un actor mejor será su calidad interpretativa porque más herramientas tendrá para volcar arriba de un escenario.

Por eso decía que el artista debe tener las defensas bajas: para dejarse afectar por lo que sucede. Con las defensas altas no se permite que las cosas penetren y la emoción queda obstruida. Uno tiene que estar disponible, tener una apertura para que se lo atraviese desde cualquier lado. A aquel artista que está en guardia se le nota el armado e incluso su superficialidad. Un artista se distingue por su emotividad: no todo pasa por la técnica y la perfección, hay un alma detrás del intérprete.

En Argentina faltan políticas de contención a la cultura. Falta una puesta en valor del arte. Yo vivo del teatro y me esmero por dar cada día lo mejor de mi formación, pero se hace difícil. Faltan políticas de

contención y protección de la cultura. Cuando flaquea la economía del país, lo primero que se recorta es el arte, la cultura y el espectáculo, en lugar de subsidiarlo y promocionarlo. Los artistas vivimos relegados porque se cree en el imaginario colectivo que se puede resignar el arte. Es cierto que el hombre no puede dejar de comer o de cuidar su salud, pero es una razón que duele.

Me considero una mujer afortunada de poder vivir del arte, producir obras, que las seleccionen los productores y el público las consuma. El arte es mi vida, me sacan eso y me quedo desnuda, sin nada. Si tuviera que volver a elegir cómo atravesar o transitar mi vida elegiría siempre el arte. Es una elección muy profunda, que me ayuda a no estar pendiente de la crítica y la difusión. Puede que a nadie le interese lo que yo escriba, pero de todos modos a mi me ayudará a ser mejor persona porque implica que he podido materializar algo que me moviliza.

JUAN SEBASTIÁN ALFARO

[REALIZADOR AUDIOVISUAL]

Productor Audiovisual. Producción Ejecutiva en MARFICI. Coordinación en Mar del Plata Film Festival. Asistente de Arte y de Producción en Controversia Films Cine Independiente.

TESTIMONIO: AUDIOVISUAL

Mi lectura de la realidad es audiovisual: entre un libro y un documental elijo siempre éste último para formarme. Todo pasa por imágenes en movimiento que, afortunadamente, hoy es algo integral y fusionado gracias a los avances de las nuevas tecnologías. Nací para estar detrás de la escena, no para estar frente a una cámara. Desde chico escribía guiones de cine pensando en cómo registrar historias que armaba con mis amigos. A los nueve años escribí mi primer guión de película con la música y el vestuario incluidos. De chico sabía que mi camino estaba asociado a la creación y la invención de mundos posibles y visibles en la pantalla.

Cuando llegó el momento de elegir una carrera universitaria, desconocía la opción de realizador audiovisual o cine en Argentina, razón por la cual me volqué a la publicidad. Inmerso en el desconcierto, partí de Mar del Plata a La Plata a estudiar en Bellas Artes. En dicha Facultad veo un panel que anunciaba la Licenciatura en comunicación audiovisual. Veo que el programa académico tenía guión, estructura del relato, producción, realización audiovisual y escenografía entre otras materias. Ahí dije: “Esto es lo mío”. Bastó comentarle al

rector en la entrevista cómo era mi día para que juntos nos diéramos cuenta que lo mío no era publicidad sino cine ya que escribir guiones y hacer cortos era algo automático en mí. Recuerdo como algo anecdótico que llamé a mi familia y le dije a mi papá que iba a estudiar cine. Él me preguntó “¿vas a ser actor hijo?” y yo no pude hacer otra cosa más que reírme ya que en el 2000 nadie sabía que existía la producción audiovisual como carrera universitaria.

Producir desde la ingenuidad lúdica

Tuve una infancia muy feliz ligada a la producción visual. Con los amigos del barrio filmamos con una Panasonic 9000, que era en ese momento la mejor tecnología. Grabábamos en VHS todo lo que nos quedaba latente de las películas que veíamos pero con nuestro propio guión y vestuario, como las capas de Batman y Robín hechas con cortinas de plástico tomadas del baño y pintadas con témpera. Armábamos una escenografía y usábamos las instalaciones del garaje de mi casa con planchas de telgopor. Después quisimos hacer un piloto de televisión para presentarlo en el cable del multimedio local, La Capital. Estábamos demasiado adelantados para la época, porque queríamos hacer un programa sobre la noche en Mar del Plata y teníamos tan solo quince años. De los doce a los dieciocho fue grabar y grabar, hacer cortos y películas y cámaras ocultas.

Me siento afortunado de haber tenido una adolescencia excelente, que dista mucho de lo que es hoy en día. Nos divertíamos imaginando y creando; eso que era un juego se convirtió en mi futuro y hoy es mi realidad. Fue una etapa lúdica que hoy ejerzo con responsabilidad y me permite vivir de lo que me gusta hacer en medio de una situación actual en la que cada vez es menor la cantidad de gente que disfruta y vive de lo que ama.

Escribo libretos audiovisuales desde chico. En la facultad tenía una materia de realización y presenté un guión sobre una familia que vivía a una cuadra de mi casa en Mar del Plata. Grababa las si-

tuaciones familiares y sus diálogos con una cámara pequeña que me entraba en el bolsillo; luego iba a mi casa y los transcribía. El registro se basaba en un matrimonio que vivía con sus dos hijos y la abuela materna, con historias insólitas cargadas de patologías; un absurdo grotesco que rozaba el estilo fellinesco. Tenía material para armar cincuenta capítulos, es decir dos años de presentación. Más allá de la anécdota, esa historia me sumergió en los comienzos de negociación: de los quinientos alumnos yo era uno de los tres que tenía cámara y tenía que convencer al resto del grupo de que mi idea y guión eran la mejor opción. Ese es el mensaje que hoy aplico en todos mis trabajos grupales: escuchar propuestas y sugerencias, no ser egoísta, animarme a fusionar lenguajes, abrirme a nuevas ideas y mentalidades.

Producción y Realización: Pilares de un lenguaje integral

En el lenguaje audiovisual es tan importante la producción como la realización. Todo producto es mitad guión y mitad producción. Si algún área está descompensada o falla, no funciona el resultado final. El guionista que escribe la historia debe pensar en la escenografía, el arte, la utilería, los actores y el sonido; todo se debe comprender a la par, en equipo. No es saludable fagocitar distintas áreas de realización con un solo recurso humano porque a la larga es un camino sin salida. Hay que tener visión integral y para ello son necesarias las opiniones de los demás.

Para mí, pesan tanto la realización como la producción. Hace unos años presenté una guión basado en la historia de los vascos en Argentina en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización. Recuerdo que uno de los jurados me dijo que escribía guiones literarios más que cinematográficos, y tenía razón: primero escribo la historia como un libro y después hago el desglose del guión.

Hace casi quince años que estoy en el Festival Internacional de Cine y siete en el Marfici, festival local en Mar del Plata. En el 2004 me seleccionaron para realizar unos cursos de guión que luego me li-

garon a la producción ejecutiva del festival, lo que implicó que desde el 2005 me vuelque más a la producción relegando los guiones y la realización, pero las ideas siempre siguen presentes para armar una nueva historia. En el 2011 me convocaron para trabajar en la producción ejecutiva del Marfici y conocí a Diego del Llano, director de cine y gran compañero de aventuras. Él había presentado *Detrás del horror*, película que arrasó al ser la primera del género terror en Mar del Plata, del cual soy fanático. Diego es un referente local fuerte y fue él quien me presentó parte del equipo de Controversia Films y luego me convocó para un concurso audiovisual de Canal 7 sobre fútbol y otras pasiones.

En octubre de 2011 empecé a experimentar en la sección de dirección de arte. Hicimos *Viaje al Mar*, un cortometraje realizado por la productora Controversia Films y que fue adquirido por Incaa TV. Fue una experiencia de 36 horas de supervivencia fílmica realizada en Mar del Plata, escrito y dirigido por Diego de Llano y que lo producimos junto con Matías Barzola y Luciana Doménica. Fue realizado para un concurso local, “Cine Experiencia”, en el cual el equipo disponía de un día y medio para filmar y luego editar en vivo desde el bunker cuando ya teníamos todo el material. La banda sonora es “Flores en el Mar”, un tema de Nito Mestre, quien nos cedió los derechos para usarla. Luego una banda de música británica vio el corto en Youtube y nos pidió los derechos de propiedad para usarlo como videoclip para su tema musical.

Viaje al Mar nace de una exposición en la Universidad del Cine en Buenos Aires sobre Teatro por la Identidad y un corto de la dictadura que estaba mixturado con una intervención de teatro. Esa puesta nos movilizó tanto que la misma noche Diego de Llano soñó con el último abrazo entre una madre y su hijo desaparecido en dictadura. Nuestra idea original era hacer una novela estilo neutro mexicano, incluso contábamos con el guión ya armado; pero nos sentimos interpelados por la identidad y comprometidos a hacer algo al respecto. *Viaje al Mar* es, en parte, esa reivindicación de la identidad: la histo-

ria de un hijo que va con su madre desde el campo hasta el mar, pero en realidad son meros recuerdos y cenizas que se las lleva el mar.

Otra de nuestras producciones fue *Navidad*, que nos llevó un año realizarla. El cine es un lenguaje costoso y nosotros solo teníamos 700 pesos para llevar a cabo la idea. Estuvimos de junio de 2012 a junio de 2013 juntándonos simplemente los fines de semana porque el presupuesto no nos alcanzaba para costear locaciones, actores, catering, utilería, vestuario y luego postproducción. Es la historia de siete personajes que sufren un quiebre en sus vidas en la víspera de la Nochebuena, en la que cada rumbo personal se ordena cronológicamente y se narra en tiempo real el tejido del nuevo destino.

Caminos invertidos: de la historia al desglose

Tanto en el área de producción como de realización está presente el método. Aunque se considere que solo es ver para poder hacer, todo está guiado por estructuras. Lo primero y más importante es el conocimiento del equipo humano que está detrás y su experiencia, ya que es indispensable a partir de una idea saber cómo abordarla y cómo llevarla a la pantalla convirtiéndola en un producto.

Desde el imaginario se cree que en la realización prima la gestión descontracturada, pero lo cierto es que se necesita un prontuario muy fuerte de experiencias, herramientas, lenguajes y conocimiento para poder abordar algo nuevo. La comunicación audiovisual se ha vuelto cada vez más interdisciplinaria y en ella convergen ramas de las ciencias exactas, las ciencias sociales, la documentación, investigación y los nuevos medios. La riqueza del cine radica en ser un mediador capaz de canalizar historias mediante un lenguaje audiovisual.

En mi caso, el método de creación del guión es al revés. Si bien las escenas son vitales en cine, compongo al estilo libreto: por lo general el cineasta primero hace el desglose, piensa los personajes y sus intervenciones, y luego construye introducción, nudo y desenlace. En cambio yo armo primero la historia, porque la estructura del relato y

la composición aparecen luego en mí como algo espontáneo. Sigo la misma mecánica que mantenía desde chico: primero el todo y luego parte por parte.

Si bien hay métodos y lineamientos en la producción y la realización, eso no es ninguna traba al momento de que los disparadores sean muy diversos. Por ejemplo, ver una película que tiene en una escena o en el transcurso de un minuto “algo diferente” y que genera una pregnancia, una huella, algo que permanece latente.

Muchas veces las ideas nacen de cosas simples e impensadas que quedan escondidas y que luego se conectan con un recuerdo, base fundamental para luego comenzar a construir una historia. Sin ir más lejos, mi mamá es asistente social y desde chico me llevaba a su lugar de trabajo, las villas. Yo estaba en contacto directo con los propios representados del lenguaje audiovisual. Ese choque tan fuerte de realidades socioeconómicas diversas me ha llevado a tomar partido y a ser consciente de que la representación es mucho más compleja que simplemente estar en el lugar del otro.

Poner el cuerpo y producir desde el compromiso

Soy la misma persona en los distintos momentos del día, el arte me atraviesa desde cualquier rol. Es imposible despegar lo que hago de lo que soy. No puedo discernir o diferenciar mi parte profesional de mi parte como ser humano. Todo está ligado a ser un comunicador, a contar, a querer dar un mensaje, querer hacer justicia. Es sumamente enriquecedor compartir con otras ramas profesionales, así como también con gente de diferentes estratos sociales. El lenguaje audiovisual te permite comunicar de manera muy fuerte porque el impacto que se genera con los ojos es incomparable. Hoy, con el avance de la ciencia y la tecnología se ha democratizado el acceso a la producción, el acceso al consumo y el desarrollo interdisciplinario con diversas ramas del arte en convergencia.

Cuando uno hace las cosas con pasión se nota y traspasa la pantalla. Lo más lindo es saber que tu historia puede movilizar al otro y provocar una reacción. Mi mayor satisfacción es cuando viene gente emocionada diciendo que gracias a alguna de nuestras producciones se han replanteado sus acciones y comportamientos. Lo importante es tener una idea y confiar en que ella le dará fuerza a la historia.

Soy feliz contando historias y estando en el detalle de cada composición. La preproducción, la producción, el rodaje, la edición, el montaje, son todas fases hermosas con un enorme caudal y fuerza narrativa. La producción implica prever todo tipo de circunstancias y pensar en todo lo que puede llegar a suceder como infortunios o imprevistos, para que al momento del rodaje funcione todo a la perfección. A su vez, no hay que olvidarse de un factor elemental que es el recurso humano, el actor: él es vital y hay que acompañarlo, asistirlo, escucharlo, aconsejarlo y fundamentalmente respetarlo.

Como realizador, productor y director de arte creo que lo único importante es ponerle el cuerpo a la tarea. No importa el rol que uno tenga ni sus responsabilidades sino sentirse comprometido con el mensaje que se quiere emitir. Para ello es fundamental construir una conciencia de trabajo en equipo. Nosotros hemos estado días sin dormir, semanas sin ver a nuestros seres queridos, con el cuerpo cansado y la mente dedicada al rodaje y la producción. Pero uno no se da cuenta de ese sacrificio porque le apasiona y entrega todo. Lo que luego se ve en pantalla es fruto de muchísimo trabajo y esmero de diversos eslabones y personas.

En la unión de los eslabones radica la importancia del método: sería muy difícil para una productora audiovisual realizar todo de modo aislado, solitario o con poco recurso humano. Lo importante es que cada persona aporte su visión, su conocimiento, su formación y sus herramientas en pos del producto que será el corto o película. Para que un producto ruede y genere impacto en el receptor es necesario apuntar, desglosar, realizar, ordenar ideas, estar presente en todas las instancias de realización y entregarse de modo absoluto en

la producción. Lograr eso es mucho más que alcanzar un método: es estar comprometido en cada paso que se avanza en el camino.

MAURICIO WAINROT [DIRECTOR ARTÍSTICO BALLET]

Se formó como bailarín en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Coreógrafo y Director Artístico del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín. Ha asistido a las mejores Compañías del mundo, montado más de 300 obras y galardonado por sus 50 piezas creadas.

TESTIMONIO: COREOGRAFÍA

Vengo de una familia muy pobre pero extremadamente disciplinada, y esa obsesión por la perfección la mantengo en mi profesión. Mi papá era un señor muy sensible y culto, un judío polaco, socialista, muy triste por haber perdido a toda su familia en el Holocausto, pero de mente muy abierta, que nos llevaba a mí y a mi hermana a conciertos y funciones de teatro de prosa. Mis padres eran una pareja muy humilde con un fuerte apego a las tradiciones culturales de sus lugares de origen. El nivel socioeconómico de mi familia era muy bajo pero con mucha cultura. De chico mi padre me llevaba al teatro a escuchar ópera mientras mis amiguitos jugaban al fútbol. Vivíamos con mis dos padres y mi hermana en una pieza pequeña, pero siempre se hablaba de Thomas Mann, Dostoievski o Tolstoi. En la casa éramos 16 personas, cuatro familias en cuatro piezas y con un solo baño. Hoy soy un profesional con entrega producto de este pasado en el que no sobraba la plata pero sí el afán por impregnarse de cultura.

Mis padres salieron de Varsovia el 16 de junio de 1939, dos meses antes de que estallara la guerra. Él tenía cinco hermanos, y fue el único que sobrevivió, mientras que mi mamá tenía ocho hermanos

más, de los cuales sólo se salvaron los 3 que emigraron a tiempo, los dos mayores, años antes de la guerra, uno a Francia y el otro a Estados Unidos, y una tía que pudo escapar a Siberia y terminó sus días en Canadá. Mis padres pudieron escaparse a tiempo, semanas antes de la invasión nazi, y vinieron completamente solos para la Argentina, vía Bolivia, que era el único país que daba visas a los judíos, y en 1940 pasaron en forma clandestina a nuestro país, sin conocer a nadie. Por ese motivo, los amigos han sido y siguen siendo mi familia, y he podido hacer lazos afectivos muy fuertes que me unen a ellos.

Combatir la intelectualidad con el juego creativo

En mis procesos creativos lo lúdico está siempre presente, por más dramática que sea la obra. Mi composición parte del verbo actuar, “to play”, que en los principales idiomas universales la raíz de la palabra es sinónimo de jugar, por más que en el español esa concepción sea peyorativa por estar vinculada al fingimiento. Disfruto el estar haciendo, el estar en producción de una obra. Veo lo que se va generando, la forma que va adoptando la coreografía y me emociono, me permito llorar. Cada obra tiene su momento dentro mío. Dejo escapar al niño que tengo dentro y evito intelectualizar las emociones. Dejo fluir mi espíritu juguetón y lúdico con toda la seriedad de un profesional adulto. Busco un tema musical y me dejo llevar, que escapen los impulsos.

Escuchar una música que me descoloca es el mayor estímulo para la composición. Luego vengo al teatro y mágicamente produzco movimientos que tienen que ver con la emoción que generó esa melodía y que indefectiblemente me conecta con vivencias personales. Soy una persona tremendamente emotiva y apasionada, y cuando compongo dejo que esos instintos afectivos se liberen. Como coreógrafo siempre pienso en todo: parto de una idea general que me permite empezar a producir la puesta en escena, y luego voy puliendo, cam-

biando, agregando cosas. Me considero un trabajador rápido, necesito esa velocidad para dejarme llevar por el frenesí compositivo.

Estoy orgulloso de la profesionalidad de mis bailarines que aprenden los movimientos, los analizan y practican hasta la perfección. Confío en mis bailarines, quienes me entregan toda su pasión. Me gusta que ellos también sean rápidos en el aprendizaje y que estén dispuestos a que en una hora y media les enseñe dos minutos de un dúo. Esta rapidez es parte de mi método compositivo: me gusta que en el momento de componer no se piensen tanto las cosas, que ni los bailarines ni yo seamos tan conscientes porque sería más fácil caer en el error y en la duda.

Un tranvía llamado deseo, obra teatral de Tennessee Williams, fue la coreografía que más intelectualicé. Es un libreto tan complejo desde el argumento que pensarlo en movimientos corporales fue un desafío aún mayor. Me sumergí dentro de los pensamientos y la locura de Blanche, de esa cabeza tan anclada al pasado. Pensé en esa locura y arribé al tratamiento del manicomio. *Un Tranvía llamado deseo* tiene la particularidad de que el libro termina cuando a la protagonista la llevan al manicomio y mi obra transcurre precisamente en ese lugar, en donde a través de sus recuerdos permanentes ella relata los episodios. Mi frase cabecera fue lo que ella decía sobre el final: “Siempre pensé en la generosidad de los desconocidos”. Una frase muy actual ya que nuestros encuentros con los desconocidos parten de una relación rápida, fácil e inmediata, y en un período breve podemos volver a sentirnos desolados.

Un tríptico coreográfico: intensidad, narcisismo y compromiso

Mi opinión es que no se estudia coreografía, de hecho mi decisión de ser coreógrafo fue espontánea. Ana María Stekelman renunció de un día para el otro y me ofrecieron dirigir la compañía. Con 32 años, mi narcisismo cambiaba de lugar y debía hacerme cargo de temas vinculados a la gestión artística. Tengo un temperamento expositivo,

con mi cuerpo y mi mente. Esta es una disciplina que implica vivir con intensidad, cobijar a los artistas, ayudarlos, escucharlos e intentar sacar lo mejor del bailarín.

Soy director con un temperamento muy fuerte para decir las cosas y corregir a mis bailarines. He trabajado con 49 compañías alrededor del mundo lo que me ha dado un bagaje enorme en cuanto a lenguajes, enfoques y temáticas. Invitado por diversas compañías, no sólo en Europa, he montado obras siete u ocho veces. Entre ellas el English National Ballet, Royal Ballet of Flanders, Bat Dor Dance Company of Israel, The Juilliard Dance Ensemble, Staatstheater Hannover, Staatstheater Wiesbaden, Singapur Dance Theatre, Ballet de la Ópera de San Carlo de Nápoles, y muchas más. Más de 200 obras son las que he montado y estrenado fuera de la Argentina. En nuestro país trabajé con el Ballet del Colón, el Ballet Argentino, el Ballet de Salta y, por supuesto, el Ballet del Teatro San Martín. Y precisamente este último, parte de un taller con una formación de años intensos en donde lo que prima es la entrega. Es muy difícil formar parte de una compañía en donde rige tanto la disciplina y la entrega física sin pensar en el dolor o el cansancio. El ego y el narcisismo del artista están a flor de piel, cada bailarín se considera único, y yo tengo que lidiar con eso.

El bailarín vive con la presión de que su carrera es corta y por ende debe dar cada día lo mejor. A los 33 años asumí la dirección del Ballet y seguí bailando hasta los 38. En esos cinco años de transición, sabía que debía correrme para darle espacio a gente nueva. Descubrí entonces que lo mío era el coaching, el enseñar, el sacar de cada bailarín lo mejor de sí. Para mí bailar en una compañía implica que director, coreógrafo y bailarines estén fuertemente comprometidos, a disposición.

Uno es artista, bailarín y coreógrafo más allá de la institución donde trabaja. No soy un escritorio, una silla o una mesa dentro del inventario y por ende no creo que mi trabajo se tenga que limitar a un lugar, como tampoco creo que un bailarín se tenga que quedar en

una compañía. Son libres de irse y está bien que lo hagan si es para su crecimiento. Si considero que un bailarín no está creciendo conmigo ni le aporta a la compañía, es momento de separarnos. Sí me parece injusto, una falta de respeto y de consideración cuando un bailarín decide irse en medio de una puesta porque hay todo un ensayo detrás y por ende me parece una estafa brutal. Pero considero que si el bailarín decide recorrer su camino hay que dejarlo libre para que fomente sus ideas.

Un diario, la puerta de apertura al mundo

La obra *Anna Frank* fue un punto de inflexión en mi carrera como coreógrafo, y como persona, estrenada el 5 de mayo de 1985. Fue una de las obras intelectualizadas por todo lo que implica ese libreto desde lo ideológico. Esta obra creada para el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, fue representada luego por once diferentes compañías de diversos países. Sin duda, el estreno en Suecia, con el Ballet de la Ópera de Gotemburgo, fue uno de mayor impacto. *Anne Frank* fue la primera obra que monté fuera de mi país y la que me dio renombre internacional. Ulf Gaad, director artístico del Ballet de la Ópera de Gotemburgo, confió en mí cuando vio la obra en Buenos Aires, y su invitación a montar un programa completo en Europa luego me abrió muchas puertas en el mundo y un abanico de oportunidades, sumado a que en nuestro país se estaba viviendo una situación en la que solo pesaban los apellidos conocidos.

Debido a las excelentes críticas que el programa obtuvo, comenzaron a invitarme para trabajar en numerosas compañías de danza europeas primero, luego americanas y de Asia. Posteriormente vendrían los estrenos de *Anna Frank* en Alemania, en las compañías de las Óperas de Wiesbaden y de Hildesheim. Luego en los Estados Unidos, en Cincinnati Ballet, Ballet Florida y Omaha Ballet. En Bélgica con el Royal Ballet Royal de Wallonie, en Inglaterra con el English National Ballet, en Chile con el Ballet Nacional Chileno, en Venezue-

la Ballet de Cámara de Caracas y en Buenos Aires con el Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires.

Gracias a esta, obra puedo decir que en 1985 se abrió un paréntesis en mi vida y que fue el trampolín como coreógrafo comprometido socialmente. *Anna Frank* fue una protesta contra la dictadura que quise hacer en 1981 pero internamente no estaba preparado. El Teatro era como una isla de todo lo que estaba pasando en el país y nosotros estábamos tratando con obras prohibidas por su carácter de denuncia. Sumado a la protesta general, esta historia me golpeaba desde lo personal por lo que mi familia había sufrido. Mis familiares fueron asesinados por el régimen nazi, mi padre perdió a sus padres y a sus hermanos en una persecución en Alemania, y mi madre logró escapar de Polonia dos meses antes de la guerra luego de que su familia fuera asesinada. *Anna Frank* me daba la posibilidad de hacer frente a ese dolor cotidiano, de canalizar la tristeza e incluso de homenajear mis raíces familiares.

Anna Frank es una obra política, antifascista que habla de la brutalidad del ser humano arrasando a otros congéneres. Nuestro país estaba gobernado por una terrible dictadura, y como ciudadano y artista me sentía terriblemente agobiado y apenado por convivir en una sociedad tan brutal. Sumado a que mi historia familiar no había sido muy diferente ya que mis padres habían vivido el miedo con mayúscula, y les había sucedido esto en Polonia. El mismo panorama de ciudadanos desaparecidos a diario en Argentina había sufrido mi familia. En la Argentina, en mi país, cuarenta años después, una metodología similar producía los mismos efectos. La muerte como solución final.

Mi obra *Anna Frank* nació entonces como una respuesta a esas angustias. Investigué sobre mi historia familiar y así surgió este trabajo, desde un punto de total veracidad interior. La obra la trabajé durante más de dos años, era un tema muy delicado y difícil de abordar desde todo ángulo. Quería que los bailarines bailasen y que no se notara que eran bailarines. Busqué un vocabulario gestual de movi-

mientos cotidianos, y una teatralidad que poco a poco fue dándome algo parecido a lo que yo estaba sufriendo. La música de Bela Bartok, muy bien elegida para esta obra como la canción Lili Marleen que la otorga un espíritu dramático muy fuerte en muchas de las escenas, cerró el círculo de mi creación.

Musicalizar el acto de amor

No compongo pensando en el público como tampoco en los bailarines. No me interesa la demagogia ni la crítica del público. Tomo un libreto o una música y produzco lo que siento. Por supuesto me siento dichoso de que a los bailarines les guste el producto y compartan conmigo este sueño de realizar lo que siento. Es vital para mí que los bailarines se sientan comprometidos con lo que estoy componiendo.

La música es mi fuente de inspiración. Escucho, lloro, bailo, imagino, me transporto. Soy un coreógrafo del movimiento y por lo tanto los bailarines tienen que ser instrumentos musicales, danzar sobre la música. Hay coreógrafos que primero hacen la obra y después piensan en la música como algo meramente de fondo. Tampoco puedo componer con un músico que esté totalmente disponible para mí; me parece una locura del coreógrafo contemporáneo el querer su propio compositor. Con esto no quiero decir que estoy en contra de componer música para la danza contemporánea, pero en mi caso prefiero manejarme con músicos como Igor Stravinsky, Dmitri Shostakovich, Béla Bartók, Arvo Pärt, Johann Sebastian Bach, Astor Piazzolla o Philip Glass.

No trato de transmitir ningún mensaje, mis obras las hago siempre por el placer de hacerlas para mí, en primer lugar. Crear es un acto de amor, y se produce una relación muy fuerte entre los bailarines, que son como mis colores y pinceles, mi cabeza y mi cuerpo que crean tanto las formas y movimientos como las situaciones. El escenario es un espacio teatral de pensamiento y entrega. El bailarín al expresarse, está realizando un acto de plena intimidad, y el público,

presencia ese hecho único de privacidad. Si no siento que esto suceda con los bailarines que bailan mis obras, o las de otros coreógrafos, me siento descolocado porque el hecho artístico no se produce, es frívolo e inútil.

El nacimiento de mis obras se da cuando me enamoro de una música, un guión teatral o un bailarín que merece un tratamiento especial dado su personalidad o su técnica. Después de haber creado más de cuarenta obras puedo afirmar que cada proceso es diferente y único, y con cada cual empiezo de cero, como si tuviera que aprender a caminar. Son muchas las obras que me gustan: *Un tranvía llamado deseo*, *Anna Frank*, *Mesías*, *La consagración de la primavera* y *la Sinfonía de los Salmos*. Todas nacieron de momentos especiales en mi vida. También es importante la historia de una obra cuando pienso en una reposición. En general, al recordar un bello momento de montaje o creación de una obra, cuando hubo una fuerte comunión entre los bailarines y el coreógrafo, me dan más ganas de reponerla que otra que no tuvo ese mismo proceso, aunque la obra sea hermosa.

Me llena de orgullo hablar sobre el Ballet del San Martín porque ha logrado construir una mística que se desprende de mi trabajo. Edificamos juntos un proyecto basado en la filosofía de entrega, el amor y por supuesto mucha personalidad. Es una compañía en la que el liderazgo, los principios y el narcisismo están a flor de piel pero en el buen sentido: saber lo que uno quiere y esforzarse por lograrlo con poética e imaginación.

Por un lenguaje ecléctico y sin representación figurativa

En la danza, la puesta en escena lo es todo. Se construye entre los bailarines, el coreógrafo, el público, la escenografía, el vestuario, la iluminación y por supuesto la música una magia inigualable. La danza es también teatro y para construir el marco de una escena, la representación implica un montón de piezas que deben funcionar ar-

mónicamente. Eso es lo que intento inculcarles a mis bailarines, que tengan conciencia de todo el espectáculo.

Un bailarín antes que nada es un artista, una persona que se sube a un escenario y que debe saber el porqué de estar allí. No sólo pasa por un mero hecho narcisista, aunque el narcisismo es positivo para triunfar en cualquier profesión o área de la vida. Me importa que los artistas que trabajan conmigo tengan conciencia de lo que son para el público, para la sociedad y, sobre todo, para los jóvenes que los toman como modelo. Quiero que sean curiosos, flexibles en sus ideas y pensamientos, y que puedan transformar el vocabulario que les damos los coreógrafos en algo personal y con su propia estampa.

El estilo de mis coreografías implica una fusión entre el género contemporáneo y el clásico. Mi relación con el bailarín en la etapa formativa se basa en la técnica clásica pero en el escenario predomina el estilo contemporáneo. De hecho, considero que ningún bailarín contemporáneo se puede quedar atado a una sola técnica o estilo, sino aprender de distintas escuelas y corrientes. Como coreógrafo, descubrí con la obra *Sinfonía de los Salmos* que mi gran caudal y mi base de estructura es grupal; me encanta trabajar masas y grupos grandes de personas. Me cuesta más componer un solista que una obra para treinta bailarines. No podría definir de manera taxativa mi estilo porque soy ecléctico y trato constantemente de ampliar mi registro y mi vocabulario.

Amante del movimiento en sí mismo, me vuelco hacia las obras abstractas. Me gusta la forma y poder dibujar en el aire con la música maravillosa que me ha inspirado. La música debe ser fantástica, con eso basta para dibujar la danza. La música es lo que me permite contar una acción dramática cargada de emotividad; esa es mi firma, mi estampa. Toparme con nuevos coreógrafos, directores, bailarines, viajar por el mundo y conocer otras formas de trabajar ha cambiado indefectiblemente mi vocabulario. Me voy renovando constantemente aunque mi esencia se mantenga. Como buen amante del movi-

miento, mi estilo es barroco, emotivo, pasional, dramático, voluptuoso, histórico y potente.

Cada vez que comienzo una nueva composición siento que mis cincuenta producciones desaparecen. En cada creación atravieso el miedo inicial porque no quiero pecar de reiterativo ni repetir movimientos. Claro está que hoy, luego de tantos años como director del Ballet del Teatro San Martín la compañía está impregnada de mi carácter. No es un grupo privado sino una presencia pública que produce y fomenta arte bajo la autoridad del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y por lo tanto mis bailarines y yo asumimos el proyecto con profesionalidad, conciencia, responsabilidad y exigencia. Trabajar para una compañía estatal nos da muchas ventajas por ser un lugar que contiene y en donde uno puede trabajar tranquilo siete horas por día, hacer setenta funciones por año, trabajar hasta con seis coreógrafos diferentes por temporada y darle oportunidades de crecimiento artístico a cada uno de los bailarines.

El momento más lindo de cada creación es el de la puesta en el estudio, con mis bailarines. Ellos son el estímulo de mi trabajo y me ayudan con sus movimientos y respuestas a sumergirme en un frenesí compositivo. Ver plasmadas mis ideas en sus cuerpos es mi mayor felicidad, me motivan a seguir. La coreografía es lo más fácil, los movimientos surgen de manera natural porque ya tengo un vocabulario incorporado, sólo me dejo llevar por la música y luego lo conecto a los artistas. Por supuesto, previamente realizo un estudio en el que me empapo totalmente de cada personaje, me informo y leo el contexto de cada historia. No me afecta ser observado mientras compongo porque si bien es como andar desnudo en la calle, me siento seguro y libre. Si bien soy crítico, cuando veo la coreografía en el escenario me encanta, cada una tiene algo fascinante.

Hablar de la puesta me hace recordar a Gotenburgo, ciudad de Suecia; el primer lugar en donde estrené una obra, fuera de mi país. Terminó el espectáculo, se bajó el telón y no hubo un mínimo aplauso. Fue un estreno muy especial porque ese día habían asesinado al

Primer Ministro de Suecia. Era el primer asesinato político en cientos de años y la gente andaba por la calle con una vela. El director del Ballet me pidió no suspender la función porque el carácter del espectáculo era una especie de homenaje. En el programa de la función estaba la *Sinfonía de los Salmos* que yo había compuesto en plena época de la Guerra de Malvinas y que comienza con mujeres que parecen las Abuelas de Plaza de Mayo llevando una vela. Fue un momento único, porque la gente entró a la sala con la vela y cuando se levantó el telón y vio el círculo de velas se generó un momento muy emotivo porque se veían reflejados.

Vivir poéticamente la danza

La danza es el motor de mi vida. En 1952 y con seis años, mi padre me llevó a presentarme a la Escuela Nacional de Danza, pero me bloqueó ver a doscientas niñas con ropa rosa junto a sus respectivas mamás. Me pidieron las profesoras que bailara, cantara o recitara un poema, pero al verlas todas juntas, me paralicé: yo era el único varón, además de mi padre. De adolescente estudiaba teatro y mi profesor Carlos Gandolfo, que daba clases en el estudio de Otto Werber, me insistió en que volviera a intentarlo porque tenía condiciones naturales. Retomé el camino de la danza a los veinte, y ahí sí asumí muy seriamente la tarea de volcarme a esta poética. Tomé mi primera clase de clásico con Ana Marini y nunca más me alejé de este mundo. Hoy nada ha cambiado de esa motivación primera porque la vocación sigue latente y estoy fascinado con mi rol de pedagogo. Lo único que me apena es que tuvieron que pasar catorce años hasta que volví a pensar en la danza y yo tenía 17 cuando murió mi padre. Él nunca supo ni llegó a imaginar que al final no fracasé en la danza sino que es la historia de mi vida.

El 21 de diciembre de 2008 fue uno de los momentos más tristes, un antes y un después en lo artístico. Ese día perdí a mi gran compañero Carlos Gallardo en un accidente camino a Córdoba. Carlos,

además de haber realizado las escenografías y vestuarios de todas mis obras, era la persona más inquieta y curiosa que yo conocí. Gestó espacios y vestimentas con una belleza asombrosa. Investigaba todo, y si yo le pedía diez trajes me hacía veinte por si algo fallaba. Era un artista integral y medieval, sabía fotografiar, pintar, dibujar, de escenografía, diseño y vestuario. Él fue quien me acercó la música de *Flamma Flamma*, que la tuve en mente durante diez años y cuando falleció quedó en el tintero. Cuando pude hacerla la presenté junto con *Voces del silencio* que fue un homenaje personal para él, aunque en realidad lo recuerdo todos los días porque vive en mí permanentemente.

La danza es un vocabulario, como escribir, hablar, cantar. Con la danza se expresa todo, y ha sido mi poética desde que comencé a bailar y, más aún, a coreografiar. Para mí no es un fenómeno, porque es parte de nuestra vida y sociedad. En lo personal, la danza es mi forma de expresar los sentimientos, ideas, pensamientos, con una serie interminable de gestos y movimientos, que son universales y comprensibles para todos.

Soy un agradecido de la vida, y me debo a mis maestros, a mis bailarines y a todas las compañías que han producido mis obras. Decir que he llegado alto es un gran elogio, aunque siento internamente que llegar a un sitio no es realmente el significado de mi vida. Día a día sigo haciendo mi camino, soñando obras y dibujando en el espacio nuevos movimientos. Ese es el mejor lugar en donde puedo estar; ese es sin duda mi sitio preferido, que es en el de la creatividad, el que se produce cuando se concreta el intercambio con los diferentes artistas que colaboran en mis proyectos. Como dice Machado, “Caminante no hay camino, se hace camino al andar”. Cuando sienta que he llegado, ese será el día final.

Elocuencias creativas, la riqueza de una búsqueda

*“El más pequeño acto de creación espontánea
constituye un mundo más complejo
y mucho más revelador que cualquier sistema metafísico”.*

Antonin Artaud

Incluso con los ojos cerrados, con el resto de los órganos y de los sentidos obstruidos, el hombre puede volver a sumergirse en el mar de lo sensible. No hay quien no viva para mirar, palpar, escuchar o paladear el mundo. El sujeto puede vivir sólo a través de lo sensible, y no solo para desarrollar una facultad cognoscitiva sino ante todo para desarrollar una necesidad fisiológica. Sensible es, en todo y para todo, el propio cuerpo. Se es sensible con la misma intensidad que se vive de lo sensible. El hombre se relaciona no como esencia incorpórea e invisible sino como algo cuya consistencia es antes que nada sensible. Solo en la vía sensible se da el mundo y solo como vida sensible se es en el mundo.

Los artistas se ven cada vez menos identificados por el método *per se* utilizado en su composición, sino más bien por la interpelación de sus trabajos. La formación o el manejo de múltiples técnicas ya no valen en sí mismas, sino la sensibilidad puesta al servicio de un proyecto estético e ideológico. Los modelos teóricos procedentes de otras disciplinas han dejado de ser un capricho de legitimación para el valor del arte. Lo que importa en la creación de una nueva obra o pieza es la convicción en los caminos y procesos. Cada nuevo abordaje tiene la misión de explorar ideas y animar instintos, provocar diálogos inéditos con las herramientas e invitar a la reflexión.

Cuando empecé a trabajar en este proyecto era consciente que tenía por delante una ingente tarea por realizar, que por supuesto no iba a comportar un trabajo comparativo sino un recorrido por dis-

tintas tomas de posición ante los modos de hacer arte y los caminos de creación artística.

A cada uno de mis testimonios le debo la totalidad de lo bueno que pueda tener este libro. En particular, quisiera agradecer el amable trato que he recibido de cada uno de ellos. Aún hoy recuerdo, y lo haré por siempre, cada encuentro, cada lugar en donde se desarrollaron las trece conversaciones, cada gesto, cada confesión. Cada mirada en silencio.

Con *Catorce Amapolas, reflexiones (prismáticas) sobre la creación artística* he pretendido aportar un grano de arena a la vinculación entre arte y método. Siguiendo el pensamiento de Michel Foucault, puede considerarse un producto convertido en un episodio más de esta historia arqueológica e infinitamente genealógica dada la inmensidad del arte. ¡Que así sea entonces! Un aporte concreto al debate sobre los procesos de creación artística y los vínculos, lineales o discontinuos, que pueden gestarse entre composición y método.

Para cada uno de los catorce artistas convocados, con sus trayectorias y experiencias compartidas, el mundo no es simple extensión, no es una colección de objetos; mucho menos consideran a este cosmos una simple posibilidad de existencia. Para ellos, estar en el mundo significa ante todo ser en lo sensible, moverse en ello, hacerlo y deshacerlo sin interrupciones.

En cada intervención de *Catorce Amapolas, reflexiones (prismáticas) sobre la creación artística* quedan asentados los factores incidentes en la creación. Ante el propósito inicial de indagar la posible presencia de un método en la composición, la conclusión máxima que puede sacarse es que ante una acción tan personalísima cada desarrollo es único, inigualable e intransferible. El método no es otra cosa más que un abordaje particular y singular: una urdimbre entre certeza y vacilación, entre hipótesis y conjeturas, que permite avanzar a cada testimonio sobre una gran variedad de materialidades y reflexiones. Método es para ellos sinónimo de camino: una vía de

realización exclusivísima que han construido –y aún siguen edificando– sobre la base de la misma creación irrefrenable.

Formas esenciales para la creación sensible

Luego de dialogar con los testimonios que componen *Catorce Amapolas, reflexiones (prismáticas) sobre la creación artística* respecto a la posible presencia del método en la composición surge una premisa evidente, base para los recorridos puntuales que luego cada lector pueda haber hecho sobre las confesiones de estos artistas: la creación no necesariamente está ligada a la originalidad, sino más bien a la autenticidad.

El desarrollo de una nueva obra no pasa por el camino ya recorrido por otros sino por el descubrimiento de uno mismo. Cada testimonio pone en evidencia sus propios encuentros, sus dificultades, sus momentos plenos, sus caídas y recuperaciones. El proceso creativo está fuertemente marcado por el asombro ante esa producción desconocida pensada como imposible de realizar. La tarea ha sido realizada de manera tan espontánea y visceral que no necesita especificar qué se debe sentir. Ellos poseen su propia forma de expresarse, su propia historia, y justamente esta manera de ser es lo que da lugar a que cada quien se encuentre con el artista que es, desde su propia manera de ser, de pensar, de sentir.

De las lecturas que pueden hacerse, la primera y base fundamental es que cada artista tiene un sello y una firma, cualidad importantísima que permite distinguirse de todo los demás. En ellos subyace esa búsqueda de autenticidad, ese esfuerzo por construir y validar un estilo que los particulariza, una invaluable tradición auténtica. Cada producción parte de la honestidad en lo que se hace, desde el sentimiento, intentando ser fiel como persona y como artista.

Ningún testimonio es semejante a otro en sus confesiones, y esta diferencia es lo que los hace ser impredecibles y fuertemente creativos. Precisamente, es lo que buscan generar en sus obras: que aunque sea

imposible determinar qué va a sentir o descubrir el público puedan provocar una reacción frente a una propuesta concreta de exploración.

La composición es una acción tan libre que durante el proceso mismo de realización termina cobrando forma. En el inicio de sus producciones quedan definidos los motivos y las razones a comunicar, el tema, cómo lo expresarán, sus tonos de enunciación o expresión y el desarrollo de los contenidos.

El presente de cada creación radica en que las piezas realizadas por los artistas tienen rupturas con la tradición, pero cada quiebre significa un conocimiento previo de lo que aconteció. En todo proceso de construcción artística y definición personal, el creador hace el ejercicio de acoplar el conocimiento previo, dándole la justa importancia desde sus intereses y necesidades para hacer y crecer, sin permitir que la tradición lo paralice, pero tampoco pretendiendo inventar lo ya construido.

Estos artistas más que buscar ser novedosos o contemporáneos buscan habitar el presente, con conciencia en el pasado miran al futuro como presente proyectado. A partir de ellos puede pensarse que apostar por una creación novedosa como estrategia primordial es un reduccionismo, ya que esa necesidad creada como premisa, cuando es impuesta, es impostada y no verdadera.

Celebro con vehemencia que en cada uno de ellos exista una dimensión ética en la creación. La apertura del arte contemporáneo a otros ambientes sociales habilita la tendencia cada vez mayor a unir el arte con la vida. Subyace así, una implícita dimensión moral del arte, una toma de conciencia sobre la responsabilidad del artista como ciudadano en relación a su contexto, sobre el que crea y habita.

Como creadores interpelados, los testimonios dejan entrever cada proceso creativo como una etapa única de conexión entre el material de trabajo, los sentimientos personales y la realidad social que espera una intervención por parte de ellos. Su arte es profundamente rebelde ya que la puja constante entre creación y estilo personal busca no

encerrarse ni estancarse en sí mismo sino permitir una renovación orgánica de forma y estilo.

Pocos criterios son tan ambiguos como “lo nuevo” y “lo de siempre”. Los temas que habilitan la creación artística son los mismos a lo largo de la historia, no cambian, son universales y atemporales. Las preguntas sin responder y los sentimientos nos atraviesan sin distinción. Ahora bien, lo que sí puede ser diferente es la forma de abordaje en cada momento y con cada artista. El núcleo puede ser el mismo en danza, teatro, fotografía o pintura, pero la forma de representarlo, jugarlo, utilizarlo, reivindicarlo, cambia en cada disciplina. Dicho de manera inversa, más allá del lenguaje y la técnica utilizada, lo que no se pierde es la honestidad conectada a la necesidad personal de expresar un sentimiento.

Las realizaciones sobresalientes de estos testimonios no se deben a la pureza de la técnica sino al sello de su eficacia: cada artista ha dejado huellas sociales demostrando la credibilidad de su creación al asumir el riesgo de perderlo todo en la batalla. Sus verdaderas rebeliones son persistentes, nunca dilatadas. Conciben el arte como confrontación frente a la insuficiencia, y por ese afán se convierte en un complemento necesario de toda realidad social.

La mente de cada uno está obstinada en perseguir su fin, a veces rígida por la disciplina y la formación, otras veces renuente en buscar un nuevo abordaje al carecer de hábitos estancos de trabajo. Sus intenciones se tiñen con el barniz del oropel que reta los límites temporales y alerta sobre las posibles y sorpresivas luchas que pueda recibir la materia, capaz de ceder ante la emoción y la interacción del público.

Destaco con vehemencia la mente frágil pero no menos excepcional de estos artistas. Las herramientas con las que trabajan a diario suelen ser transitorias, costosas, etéreas, testimonio de lo sublime en lo humano. Aún así, su dedicación tenaz deja entrever una mente obrera y fugitiva, siempre en búsqueda de la singularidad para enfatizar lo particular de cada producción. Cuando cada uno se propone

revisar su hacer creativo, piensa profundamente, y al volver sobre este pensar avanza con innovaciones.

Racionalizar la creación y debatir sobre la presencia de un método en el arte no implica perder la singularidad, sino que enfatiza lo particular de cada artista. Tal vez sea válido afirmar que cuando ellos se proponen revisar su hacer, piensan más profundamente y pueden exhibir sus costuras o ingredientes, dejarlos subyacentes, como sustrato esencial para el avance social.

Como partidaria de que la identidad creativa no demanda demostraciones, considero que tampoco es necesario, por el extremo, negar el pasado ni simular la invención. Todo lo que hace el artista es un neologismo: lo nuevo a partir de lo viejo, una revolución que ofrece el contrapunto de aquello que rechaza y lo incluye para hacer una refundación sobre los cimientos derruidos. La misión creativa es intervenir sobre los interrogantes de lo ya conocido para avanzar sobre lo desconocido.

Este afán por descubrir lo inexplorado hace visible el impulso lúdico como rasgo común entre los entrevistados. Esfuerzos primordiales por reordenar un caos en el que se sienten manipulados por fuerzas exteriores. Jugar para habilitar la construcción de uno, elegir, eliminar, afinar, equilibrar, decidir, expresar, descubrir la identidad, comunicarse, independizarse y hallar el propio lugar.

Las composiciones de las obras mencionadas han avanzado de manera rigurosa según una intencionalidad, siguiendo cuando no un plan al menos ciertos lineamientos y principios, por más que ello no suponga de ninguna manera la aplicación mecánica de una laboriosidad deductiva.

Cada creación se aferra a una pregunta, demanda encuadres, se enfoca en perspectivas, acopia experiencias y resoluciones composicionales. Cada obra es un reto singular e ineludible: una dialéctica entre lo conocido y lo que hay por descubrir o producir. Cada artista es capaz de producir sentido al tener aptitudes para reformular en-

cuadros tomando la decisión de desplazarse de su lugar de certeza al de incertidumbre, inseguridad, y sobre todo de posibilidad creativa.

¿Qué se es cuando se crea?

La presencia del cuerpo permite trazar entre creación y enamoramiento una articulación en torno a coincidentes misterios de las relaciones del artista con el otro. Al igual que en el amor, crear supone adoptar un riesgo, asumir una apertura hacia otro objeto y otro sujeto. Implica artistas cuyos cuerpos se disponen a la apertura, a la aventura, a la experiencia provocante y provocada.

Lejos de actuar como inhibidor, el erotismo es metáfora privilegiada del creador. La creación artística es indefinible e inevitable, fuente de inspiración, angustia y felicidad. La creación vive la intensidad de su experiencia, en la que coexiste la vitalidad de la realización con la conclusión de su consumación.

Polifónico como esta publicación, cada artista busca crear bajo el reconocimiento de la contundencia presencial que busca aventurarse en el camino de la subjetividad. No agotarse en sí mismos sino frente al alterno para reafirmar y desbordar la construcción del sentido.

La creación en tanto erotismo altera la sensación del artista al punto tal que se convierte en indescifrable. El erotismo es, ha sido y será el lugar en el que anida lo vivido y la fuente de motivación. Pero también, el artista erótico, simbólico y pulsional busca motivar al otro, al subalterno, al desplazado de los grandes relatos.

El deseo es la actitud que guía a estos artistas durante todas sus etapas creativas: el deseo los impulsa, los mueve a realizar, a experimentar, a cuestionarse, a querer avanzar, los dirige, los moviliza, los coloca en posición de búsqueda. Estos artistas reconocen la falta, la ausencia, la carencia y se colocan en una convivencia con la obra en situación de ansiedad y necesidad.

Este deseo creativo invita a cada artista a salir de sí mismo, lo pone en contacto con lo otro y con sus límites, con su posibilidad de

ser y de crear. Lo aún no creado se torna límite de lo posible y espacio para lograr satisfacción del deseo. En el artista toda sensación de saciedad involucra una invitación a resolver inquietudes y obsesiones, intentar satisfacer el deseo y a conseguirlo plenamente. Sin embargo, muchos de ellos saben que no terminarán nunca con esa tarea: nunca alcanzarán la satisfacción absoluta que el deseo anhela y eso será precisamente el estímulo para la siguiente creación.

El artista busca cumplirse y servir a los demás; el deseo es la fuerza que lo impulsa en esa búsqueda, la dimensión una construcción posible que sirva a la felicidad. Lo más nutritivo para el artista y para su obra es la sorpresa de los desplazamientos a los que lo obliga su propia apertura compositiva.

El artista realiza conexiones entre los colores, las palabras, los movimientos, espacios, objetos, sonidos y sujetos que le permiten trazar un diagrama, una topografía de encuentros. Así, la obra se deja entonar y el espacio se transforma. Lo que tenía lugar en el inicio se ha vuelto una peripecia del desenlace en la que el propio realizador asume múltiples roles al mismo tiempo: capitán y tripulante, conocedor y desconcertante. El proceso creativo ha alcanzado su máximo valor: que la obra pueda desempeñarse por sí sola y enunciar, interpelar e interrogar al otro, hundiéndose entre la certeza y la incertidumbre.

Celebro el método vincular y abierto de los testimonios, dispuestos a la transformación en la interacción con lo otro, los otros y la obra misma. Nada más valedero que abogar por una creación expansiva, capaz de extraer riqueza de esa afectación mutua que potencie el cambio.

Todo artista está impulsado por motivos conscientes y por motivos inconscientes. Es afectado por necesidades físicas y por pasiones del ánimo, nobles e innobles: influencias de su ámbito cultural, de sus ideales, de su religiosidad o su ateísmo; razones de odio, de amor o de afinidad; búsqueda de aventura, gloria o emoción. Con su obra y sus palabras da testimonio de una forma de ser, de una actitud para con la vida. Las motivaciones para la creación artística tienen una

rotunda fuerza de expresión que las hace notorias, se manifiestan abiertamente por medio del lenguaje estético, por ciertas herramientas combinadas en una urdimbre sutil donde vibraciones comunes inherentes a todos los seres humanos se transforman en vibración mágica de belleza.

En ellos, la belleza como cualidad intangible, se realiza por medio de esa forma de ser de un individuo dotado de capacidades creadoras puestas al servicio de la comunidad de la que es parte. Es una forma de vivir las sensaciones vitales más trascendentes forjando un estilo peculiar y contribuyendo en simultáneo al cambio social.

Los 14 entrevistados tienen un común denominador: aportan un valiosísimo esbozo de la situación artística actual y de los últimos tiempos, ayudando a avanzar el pensamiento de la creación artística valorando la descentralización, la dispersión, lo indeterminado, lo singular y negando las metanarrativas y los grandes relatos.

Es la consideración de la presencia del método, término controvertido y controvertible en el terreno del arte lo que sin duda hace emerger la capacidad de aproximar lo artístico a lo social. Son obras que, surgidas de diversas posiciones estéticas, de formación y técnica, pueden entenderse como instrumentos de conocimiento y como testimonios de una época y situación espacial contemporánea que en la mayoría de los casos administran, cuando no definen o denuncian, los significados de la realidad social y cultural imperante.

A pesar de la parcialidad, arbitrariedad y subjetividad que puede extrañar en estos testimonios, las experiencias presentadas pueden ayudar a definir el espíritu creativo que cada uno lleva dentro, conformado por la cálida y fervorosa reivindicación de lo místico y lo erótico, lo irracional en búsqueda de una renovada mirada hacia el mundo.

Refuto fehacientemente el aparente carácter azaroso, banal y espontáneo del arte. Más bien destaco la agudeza y la sensibilidad de cada uno de estos artistas frente a los elementos formales de su entorno. Ellos, con ideológica base en su comunidad han adoptado la

idea de relación cooperativa con su público para demostrar que las singulares percepciones del artista y sus mecanismos de creación pueden valer para pensar la realidad y actuar frente a un problema social. El emplazamiento entre su creación y acción hace que el arte producido se muestre activo frente a temáticas que demandan una intervención social.

Una vez más, celebro sus creaciones artísticas erigidas hoy sobre la funcionalidad social, como agente para el cambio. De cada testimonio me llevo su estilo personal, su razón psíquica puesta al servicio del debate social, su manera de defender cabalmente los pensamientos más hondos y escondidos. Mi mayor deseo es que la armonía de cada espíritu aquí mencionado pueda contagiar a una circunstancia particular y al entorno general.

He querido hacer de *Catorce Amapolas, reflexiones (prismáticas) sobre la creación artística* un recorrido por las recónditas fuentes de inspiración y producción que da forma y contenido a esos pedazos del arte inefable. Inspiran a la creación de estos artistas ideas y preguntas personales, inquietudes, elementos actuales, herramientas anteriores, provocaciones dislocadas. El riesgo creativo ha aparecido constantemente en la evolución de sus procesos artísticos, en su labor artesana.

Mi mayor deseo es que los cuestionamientos realizados en cada encuentro sirvan como confrontación y como apertura: creatividad puesta al servicio del cambio, estímulos para todo lo que de ellos brota, ofrendas para persistir en la frágil tiniebla del soliloquio.

Cuerpo a cuerpo, texto a la vista, sonidos para los matices de la tela labrada. Que el territorio semántico de este acontecimiento trascienda las convenciones culturales e inaugure una nueva poética de comunicación entre los sujetos, con toda la calidad de atención que el arte demanda, con la posibilidad de posesión y de entrega vehemente que cada obra nos suscita. Que se fecunde la conciencia polisémica que estos protagonistas reclaman.

¿Estrategia?

Procedimiento

¿?

Camino

Como en esas historias en las que nuestros personajes salen a formular preguntas, más importante que el tema puede ser a quién y cómo. Así, un fotógrafo, un poeta, un músico. Melina se pregunta de verdad cómo es que las personas hacen cosas (dedos, manos, piernas, intelecto).

Trabajo en silencio con algo que no sé si va a dar resultado (...) No cierro ni limito ninguna provocación (...)

Entre las expectativas del campo social en el que se vive y las propias persiste la experiencia: historia y trayectoria. El artista, la obra, las técnicas, las disciplinas, las expectativas sobre el que mira, escucha y lee, el campo artístico. Melina baila y sus pies se lastiman.

En los procedimientos también habita la particularidad y la singularidad. Si bien el proceso fue bajo la forma entrevista, el texto dejará la voz de los invitados. Catorce amapolas. Melina sabe que la propia búsqueda es un hallazgo.

Mariana Speroni

Melina Díaz es Licenciada en Comunicación Social, especializada en Periodismo Cultural, bailarina y crítica escénica. En su trayectoria académica, fue distinguida por el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires por ser la Egresada de Mayor Promedio General de Calificaciones y reconocida por el cuerpo de autoridades de la Universidad FASTA como mejor alumna (2011). Resultó ganadora en el Torneo Internacional de Debates ICUSTA obteniendo el primer lugar tanto en competencia grupal como individual. Con trayectoria en medios gráficos y radiales, actualmente se desempeña en la comunicación creativa, los contenidos digitales y el análisis de las artes dramáticas.