

“Miguel Carini. Emoción entre dos orillas”. En: *Miguel Carini. La vida invade las palabras*. Granada, Caja Granada-Consejería de Cultura, 2006, pp. 20-49. ISBN: 84-96660-15-X

MIGUEL CARINI, EMOCIÓN ENTRE DOS ORILLAS

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

“Me veo, pequeño, sentado en la mesa, la tinta china al lado, dibujando... Siempre fue determinante la presencia de taller. Desde aquel compartido con mis primos en los años de la adolescencia hasta este último en Granada. Dos eslabones unen estos puntos: la casa-taller de Remedios de Escalada y el mítico Taller de los Milagros. En ellos se articula la obra que voy a exponer en el Museo Casa de los Tiros. Pasó el tiempo, y la tinta china sigue igual de cerca...”.

* * * * *

Los recuerdos de taller agregan una magia especial a la trayectoria de Miguel Carini. Y decimos magia, que es una palabra recurrente cuando habla y cuando pinta, como otras que siempre están: sur, río, mito, poesía, barrio, tango, mujer, palabra, pintura. Junto a “magia” casi podríamos decir todas ellas conforman una suerte de “Decálogo” del artista, una sumatoria de significados que estructurarán, a veces de forma evidente a veces de forma subyacente, este artículo-diálogo, nacido de largas horas de charlas que tuvimos con Miguel y que en el transcurso de las mismas fue definiendo sus intenciones y aspiraciones que finalmente no fueron otras que las de ponernos en contacto cercano con su vida, su obra y su pensamiento. Creímos que en este punto tan vital de su trayectoria, donde los puntos de llegada y los de partida se suceden sin solución de continuidad, era importante que a la exposición de su obra, que hablará por sí sola, contribuyéramos también con los oídos, escuchando sus experiencias, sus recuerdos, sus reflexiones artísticas, la propia esencia de su vida como hombre y como artista.

Entrar al taller de Miguel Carini es atravesar una de las fronteras invisibles que median entre la realidad de todos los días y la magia que encierra la vida. Vida que se reinventa, que se nutre de savia nueva, partiendo de la sensibilidad artística, de un alma que absorbe y reelabora, y que emerge expresada a través de una serie de medios que él tiene siempre a mano: telas, papel, pinceles, pinturas, maderas, objetos encontrados, herramientas de grabado. La realidad, el mito y la poesía adquieren allí, tras largas horas de trabajo, nueva significación.

Es en el estudio donde Miguel escurre hasta las últimas gotas de inspiración y pone a prueba su destreza plástica, en una simbiosis perfecta en la que descansa y se apoya toda su tarea. El taller tiene ámbitos muy definidos, con espacios hacia dentro, interiores, íntimos, y otros que son como un cable a tierra, sitio de comunicación exterior, como la sala que da a la calle y en la que tuvimos las charlas que dieron origen a este ensayo. Miguel es inquieto, va y viene, nos lleva a otras habitaciones, vemos unos grabados, en otra algún catálogo que le entusiasma (son muchos), las pinturas en las que estuvo trabajando esa mañana. Indudablemente es hijo del movimiento, viajero empedernido, que ha cruzado el océano para cimentarse en una nueva tierra. Su universalismo de raíz americana se hermanó gradual pero firmemente con la cultura andaluza, con sus artistas, con sus poetas, sin espacio ni tiempo. Esa avidez de desplazamiento también le acompaña en ese pequeño mundo propio que conforma su ámbito de trabajo.

El pequeño sancta sanctorum es una habitación del fondo, anterior a la cocina, donde se hallan mesas de trabajo, paletas colgadas de las paredes, fotografías de obras

y artistas que admira, y hasta algunas sillas en las que se apoyan los libros que lee repetidamente y con pasión, que son los que van nutriendo su espíritu de palabras y su mente de las imágenes que luego volcará al lienzo o al papel. Sobresalen allí dos caballetes. En uno de ellos van sucediéndose día a día numerosas obras, mientras que el otro siempre está ocupado por un mismo lienzo que hemos visto transformarse a lo largo de varias semanas. Esta obra es producto de un largo proceso, en el cual han sido muchos los cuadros que atravesaron temporalmente ese único cuadro, dotándole de una riquísima genealogía hasta llegar a su versión definitiva. El mismo, como las otras obras que le rodean y las que habitan en las distintas dependencias del taller, no son más que los medios que Miguel Carini elige para ser él mismo, y a partir de ello, comunicarse y vincularse con el mundo, enriqueciendo la extensa red de afectos que comenzó a tejer allá lejos y hace tiempo en un viejo barrio porteño. Orígenes a los que siempre sabe volver...

1. LA EDAD DE LOS PRIMEROS SUEÑOS

*Los pies ya se resbalan
Acariciando al suelo,
El bandoneón resuena
En algún lado
Y casi sin notarlo,
Estoy bailando
Adentro de tus cuadros
(Marisa Correa, 1998)*

* * * * *

- Empecemos hablando del barrio

Nací en la periferia del barrio de Flores, barrio de casas bajas. Esencial, porque la infancia y la adolescencia se nutrieron de una creatividad e imaginación enormes. Barrio con talleres de escultores y pintores, a los que consagrados como Enrique Policastro, Alberto Bruzzone y Antonio Berni solían ir a trabajar. Un barrio donde se respiraba el arte en todas sus formas, teatro, literatura y plástica.

- Hablemos de tu infancia, de tu relación con el dibujo y el color.

La única conciencia que tengo de mí es dibujando y pintando. Dibujando con plumín y tinta china, disciplina que ahora continúo. Y con la ténpera llegó el color: de ella me gusta hasta su fragancia. Recuerdo una pintura hecha por un primo mío, con ténpera blanca y negra; el tema era una alameda con ovejas. Fue tal la emoción que sentí, que les pedí a mis padres que me compraran ténperas. A partir de entonces, en esa casa paterna comenzaron a colgar de las paredes aquellas primeras obras que realizaba con sólo 11 años de edad.

- ¿Cuándo empezaste a descubrir tus cualidades y a darte cuenta de que eran virtudes que te diferenciaban del resto?

Cuando mi primo Lito Piraíno, al ver lo que pintaba, me lleva a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes a dibujar modelos vivos. Y cuando habla con el maestro Demetrio Urruchúa para que pueda asistir a su taller. Fue en aquellos viernes y sábados, cuando iba hacia el taller del maestro, que comencé a sentir que mi vida transcurriría ligada a la pintura.

2. EL TALLER, FELIZ PRECIO PARA LA LIBERTAD

“Una de las consecuencias del excesivo individualismo con que está signada la etapa actual del arte, fue la pérdida o el olvido de la práctica del taller. A través de la historia del arte, el taller fue el origen y la culminación del aprendizaje bajo la dirección del maestro – concepto este desvirtuado continuamente- y no son escasos los ejemplos de grandes pintores que no vacilaron en pasar por esas etapas allí donde manifestaban su admiración por quienes estaban dotados del privilegio de ser artistas”.

(BALIARI, Eduardo. “Taller Murillo: una colmena en plena labor”. *Clarín*, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1976, p. 37.

* * * * *

- De la Sociedad Estímulo pasás enseguida a estudiar en el taller de uno de los grandes del arte argentino, Demetrio Urruchúa...

En el taller de Urruchúa adquirí un sesgo distintivo, ya que allí me di cuenta que el dibujo era otra cosa, y no por mí sino más que nada por los comentarios que me hacían. Este sería un hecho iniciático, compartiendo espacio con artistas con los que me volvería a encontrar a lo largo de los años, como Enrique Pizarro, con quien tendría taller mucho tiempo después; Enrique era albañil de la construcción y pintaba con escasos recursos, utilizando la hoja del medio de las bolsas de cemento, produciendo una obra que realmente me conmovía. También estaban Anadón, Abot, Palacios, que hoy son grandes pintores.

Enseguida me di cuenta del privilegio que la vida me había concedido. El de empezar mi andadura con uno de los mejores, modelando una vocación que luego se desarrollaría en el taller de Ernesto Murillo. Con Urruchúa escucho por primera vez varios nombres que me marcarían: Alberto Durero, Paul Klee, Eduard Munch, Emil Nolde, Kirchner, Kokoschka, Egon Schille, Georges Bracque, Picasso, Mario Sironi, Carrá, Giorgio Morandi, Modigliani. Uno de los grandes momentos fue cuando Urruchúa nos incitó a ir al Museo Nacional de Bellas Artes donde vi colgados dos *modiglianis* de la colección. Le conté de esos dos retratos, y no tardó en decirme que ya no le necesitaba, que estaba “inundado de pintura”, que nadie podía describir esos cuadros sino amase profundamente la pintura. De Picasso, de Berni, de tantos otros artistas me impactaba la capacidad de conmover, de poner la emoción adelante de todo.

Una de las creencias que tengo es que los pintores somos hijos de muchos padres. Y los padres de los que yo procedo tienen nombre y apellido: Leónidas Gambartes, Enrique Policastro, Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Lino Enea Spilimbergo, Demetrio Urruchúa, Carlos Alonso, Luis Felipe Noé, Raquel Forner. Ningún pintor lo es por generación espontánea. Después de Altamira, así como los curales tuvieron un legado oral, nosotros tenemos un legado visual. Es un privilegio que antes de nosotros hayan estado artistas como Leonardo, Paul Klee o Quinquela Martín.

- ¿Cómo era trabajar con Urruchúa?

El sistema con Urruchúa era que cada uno debía llevar cosas hechas en casa o en el taller y exponerlas delante de los compañeros. En una ocasión, recuerdo perfectamente como Urruchúa me dijo que, a pesar mío, y contra cualquier otra voluntad que yo tuviera, estaba atacado por un virus: el virus de la pintura, un virus que no iba a poder abandonar jamás.

Recuerdo perfectamente el taller de Urruchúa, aquel atillo de la calle Carlos Calvo, con las paredes llenas de cuadros, la butaca del maestro, la sala de grabados. Al salir de su taller yo tomaba el subte en Entre Ríos hasta Avenida La Plata, y después tenía que tomar el colectivo número 7 para llegar a casa. Nosotros teníamos clases el viernes y sábado por la noche. Volvía en el subte cargado de cuadros, lo cual también con el tiempo sería algo premonitorio porque siempre tengo una imagen mía yendo de un lado a otro llevando y trayendo cuadros, como una especie de mochila permanente. En aquellos tiempos, viendo unas litografías del maestro Urruchúa, sentí la llamada de la gráfica, del grabado. Ese lenguaje tenía una magia especial que me atrapaba. Este fue el primer antecedente, aunque realmente yo comencé con el grabado en 1982, con la experiencia que hago junto a Osvaldo Jalil, y luego sigo bajo el magisterio de Alicia Scavino.

- *¿De qué ingredientes vitales se nutría entonces tu pintura?*

Mucho de la vida cultural de la ciudad, durante años (y aun sigue) se fraguó y se fragua en los cafés; allí se arregla y desarregla el mundo, la política, el fútbol. Así como el Madrid de principios del XX encerraba en sí las tertulias en torno a personajes como Valle Inclán o Gómez de la Serna, reunidos en cafés, en Buenos Aires sucedió lo mismo. La experiencia valía tanto para la reunión de grupo como para la experiencia en solitario. Si no iba con los compañeros, en muchas ocasiones iba sólo, a ver la gente de la noche, a dibujarles a ellos y a todo lo que veía, desde mi atalaya que era alguna mesa escondida del fondo. Me quedó grabada para siempre una frase de Van Gogh, que después vi muy reproducida, en la que decía algo así como que “en los cafés de noche se pueden cometer hasta crímenes como consecuencia de la locura que se genera”. Por supuesto tengo bien presente la obra de tantos artistas que dedicaron su tiempo a pintar esos ambientes, como Arturo Irureta y más aun, Carlos Torrallardona.

- *Y cuando salís del taller de Urruchúa, ¿hacia dónde te orientás?*

Este momento está ligado a la instalación de un taller que hicieron mis primos Lito y Coco Piraíno. Me ceden el taller a mí para ir todos los días en un horario determinado. Era un privilegio el tener sólo 17 años y un taller casi mío para trabajar, con acceso a todo tipo de técnicas, de materiales como tenían ellos.

En 1966, cuando aun no había cumplido 20 años, recuerdo particularmente coleccionar una serie de fascículos sobre Van Gogh que se publicaban todos los martes, y que aun conservo encuadrados en Buenos Aires. Sumergirme en las bibliotecas a buscar información y reproducciones de los artistas que admiraba era una de mis grandes aficiones. Para entonces ya salía a pintar al aire libre, por ejemplo iba a Luján a pintar en el río, las barcazas, los sauces que caían sobre él, los bares, la Basílica. Iba también a Lobos, saliendo en tren desde Flores. Era la sensación *vangoghiana* de vivir en la naturaleza y dibujar todo lo que veía.

En aquella época vi por última vez a Urruchúa (fallecería en 1978). Cruzaba la calle Entre Ríos como yendo a su taller, muy viejito, con dificultades para caminar. Yo tendría entonces 24 años y lo vi tan ensimismado, que no me animé a acercarme a saludarle, a decirle quién era, a confirmarle que ya mi vida estaba totalmente ligada a la pintura. En ese momento recordé aquellas frases suyas, porque evidentemente a partir de allí la pintura comenzó a ocupar un lugar preponderante en mi vida.

- *...Y entonces viene una nueva experiencia, el taller de Ernesto Murillo.*

En 1970 entro al taller de Murillo, donde se perfeccionaría mi vocación de una manera más metódica y rigurosa, más propia de taller, con un trabajo intensísimo tanto

que trabajábamos desde la una de la tarde hasta medianoche. Recuerdo como uno de los puntos culminantes de este período la exposición colectiva del Taller Murillo en Bartolomé Mitre 3557, a finales de 1976. Entonces, Eduardo Baliari escribió en Clarín una larga nota destacando la validez del taller como centro de formación: *“Sin querer establecer comparaciones que puedan resultar exageradas, el Taller Murillo, que funciona en nuestra ciudad, mantiene aquel concepto de la colmena donde se va elaborando la personalidad del futuro artista. Ya es ampliamente conocida su obra, excepcional pese a su juventud. Y esa conducta que a él mismo le sirvió para alcanzar los frutos de su propio lenguaje, está aplicada al grupo de jóvenes que estudia en su cercanía”*.

- *¿Y cómo fue cuando te tocó ser orientador de artistas?*

Me toca ejercer la tarea de educador cuando paso a dirigir un taller con Ghitla Viezzoli en el marco del taller Murillo, en concreto la sección infantil del mismo, que funcionaba por la mañana y a primeras horas de la tarde (a la tarde-noche ya era el tiempo de los “mayores”). Lo que me diferencia de mis maestros en la forma de enseñar, lo que me caracteriza, es que trato de que el alumno reflexione acerca de sus dudas respecto de su relación con la pintura y la manera de abordarla, y tal vez de una manera más lúdica, procurando que la educación no sea tan árida. La pintura devuelve cosas por igual, felicidades e ingratitudes. Yo me pongo en la piel del que estudia, del que toma la clase de manera tal que trato de ingresar en el alma de cada alumno por distintos canales. Pero cuando hablo de pintura, hablo con el mismo cariño y respeto con el que me hablaban mis maestros. Lo que cambia es el método.

- *¿Tus primeras ventas también fueron en aquella época?*

En la primera muestra del Taller Murillo vendí mi primer cuadro. Allí expuse unos paisajes del Bajo Flores, un cuadro representando un incendio en Villa Lugano y un dibujo que, a manera de homenaje, se lo regalé a Carlos Logarzo, que fue fundamental en mi formación. En 1978 gano una mención con un dibujo de Mariana, que aun conservo en Buenos Aires. Comienzo a vender por esos años a finales de los setenta y principios de los ochenta. En aquel mismo año vendí tres obras al Hotel Libertador, tras participar del homenaje al maestro Raúl Soldi, y otras tres al Hotel Iguazú, en Misiones. “La casa azul”, que representa una visión de la calle Remedios de Escalada (adonde yo me había ido a vivir en el 79), es otra de las primeras obras que vendo: me la compraron Eloisa Correa y Rodolfo Albiñana en la exposición de la galería Fra Angélico en 1980. En esa muestra vendí hasta un total de 26 trabajos, algo inaudito, la mayor parte de ellos pasteles. Ahí me compra muchísima gente. Si bien en Baradero, en 1975 me habían comprado alguna, además de las que recién te comenté, realmente considero a esta muestra en Fra Angélico como la primera vez que vendo mis obras de una manera muy tangible; sentí que mi arte llegaba realmente con fuerza. Hay otra que me compraron, que se titulaba “Zio Nicola”, que no era otro personaje que mi tío italiano Nicola, que me contaba cosas de Italia tocando la mandolina; a esta me la compra Roberto Meijome.

- *Y ya después vendrá el “Taller de los Milagros”, ¿por qué ese nombre?*

El nombre de los “Milagros” obedece a dos razones, una de Omar Comín y otra mía. Mi razón era para brindar un homenaje a Jorge Amado y a su libro “La tienda de los milagros”, que siempre me fascinó y me pareció épico. Y la de Omar era porque en un taller de la periferia, en Remedios de Escalada, podía considerarse un milagro vivir del arte. Era un taller múltiple, de pintura, grabado, escultura, instalaciones y

escenografía, un taller que ha sido clave en mi trayectoria, porque desempeñé muchos trabajos, mi obra, la docencia, etc. Todo el tiempo estaba metido allí, era una entrega absoluta, donde arte y vida eran una misma cosa.

3. EL AMERICANISMO I. LECTURAS Y VIAJES INICIÁTICOS

“Hay emociones artísticas muy grandes y las he sentido cuando me apareció de repente la belleza sublime de las esculturas ejecutadas por artistas anónimos de África. Estas obras de una religiosidad apasionada y rigurosamente lógicas son lo más fuerte y lo más bello que la imaginación humana ha producido jamás. Las esculturas negras son una prueba evidente de la posibilidad de un arte anti-idealista. Habitados por un espíritu religioso son manifestaciones cargadas de grandes principios y grandes ideales. Y cómo no admitir un arte que, procediendo de esta manera, consigue individualizar lo general y cada vez de una manera diferente?” (Juan Gris).

“El artista de hoy tiene contraída una deuda impagable con el patrimonio cultural de las tradiciones no europeas porque se ha redescubierto a sí mismo gracias a una imagen primitiva ideal y a imágenes concretas de obras de Asia, África, Oceanía o precolombinas” (Antonio Tapiès).

* * * * *

- En 1973, con 25 años, hacés una exposición de cerámica en Avellaneda. ¿Empezaste ahí a inclinarte por esa espiritualidad americanista que signaría luego mucha de tu obra?

Dos años antes de esa fecha que señalás había entrado a estudiar cerámica en la Casa de la Cultura de Avellaneda. La experiencia nacía de mi interés por trabajar con el barro y darle una respuesta formal a mis necesidades “tridimensionales”, de volumen, de trascender el plano. Era una escuela ejemplar, con todos los espacios y organización necesarios, clases de visión y de composición, alfarería, esmaltado.

En cuanto a cerámica, hacía por lo general esculturas delgadas y verticales, monocromas (negras), con cierta ascendencia primitiva. Hacía cacharros en los que integraba algunas decoraciones e inscripciones tomadas de los objetos de los indios onas y patagones; algunos los conservo aun en la casa de Remedios de Escalada.

- Y también comenzás una afición por la lectura de autores latinoamericanos que te será igualmente valiosa...

Comienzo a leer a los 15 años a Icaza, Arguedas, Rulfo, Amado, Drummond de Andrade, toda la poesía surrealista brasileña, Onetti, Guimaraes Rosa, Galeano, Arlt, Mujica Láinez, Borges, Marechal, García Márquez, Carpentier, Vargas Llosa, Cortázar, Joyce, Proust. Comienzo a leer una revista que también veo clave, *El Escarabajo de Oro*, donde publican entre otros Abelardo Castillo y Liliana Heker (los fundadores), Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Bastos, Juan Goytisolo, Ernesto Sábato, Beatriz Guido, Dalmiro Sáenz, Ricardo Piglia, Isidoro Blaisten y Haroldo Conti. *Leo Violín y otras cuestiones*, de Juan Gelman, con 16 años.

Es inusual lo que me pasa a mí a esa edad, ya que si bien la lectura actúa como un revulsivo, a la vez me va empapando de varios sentimientos, entre los cuales ese “americanismo” es el que emerge con mayor fuerza. En el colegio nos incitaban a la lectura de ciertas cosas, por ejemplo *Las estrellas miran hacia abajo*, de Lester del Rey, y, en forma paralela a ellos, leo *Todas las Sangres*, que Alcides Arguedas publica en 1964. Arguedas es un autor sublime. Y también comienzo a leer poco después, a los 17, cuando ya empiezo en mis primeros talleres de pintura en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, los textos programáticos del arte latinoamericano, como los manifiestos de Joaquín Torres García, obras de Marticorena... Había todo un universo que la escuela no me proporcionaba: había otra literatura, otros goces. Y una escuela que no respondía debidamente a ese patrimonio americano, contraponiéndose a lo que Guayasamín diría

muchos años más tarde: “América es un continente con identidad cultural propia”. Leo a Pablo Neruda y veo que Neruda encarga las ilustraciones de su *Canto General* a Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Empiezo a conocer acerca de ellos y de José Clemente Orozco, me empapo del muralismo mexicano.

- *Y a esa vivencia “americana” a través de la literatura hay que sumarle que empezás a viajar fuera de Buenos Aires, al interior del país...*

En efecto, alrededor de los veinte años, comienzo a viajar por el interior de la Argentina, a ir a distintas provincias. Veo y aprecio toda esa cultura milenaria que había visto a través de la literatura, a través de vasijas, cacharros, artesanías, botijos, pipas. Viajo al sur y estudio lo que pasa con los araucanos, con los mapuches, y veo la artesanía popular con unos rasgos artísticos notables y legítimos, por ejemplo las boleadoras, rebenques, fustas, facones, vainas de facón. La misma sensación de identidad artística y conmoción me la había producido el entrar a unos talleres artesanales en Salta, en aquel viaje al norte. Recuerdo también estar cruzando el desierto de Santiago del Estero, y ver en un rancho de tejedores que tenían colgadas en el rellano unas mantas con decoraciones formidables. De toda esa zona recuerdo los cementerios populares, en lo más alto de las montañas, en el valor de aquellos nichos con cuidada decoración. Por supuesto, el cerro de los siete colores, el Pucará de Tilcara, o la feria de Humahuaca, lugares a los que volvería una y otra vez. Ver esos museos tan modestos en cuanto a sus medios pero riquísimos desde el punto de vista patrimonial, con los ídolos de piedra y otras figuras ancestrales me generó un inalterable sentimiento de amor a la tierra.

- *Además de esos viajes al norte, hay varios viajes en los 70 para exponer en distintas localidades de la provincia de Buenos Aires, como Florencio Varela, Baradero, Avellaneda, Lanús... ¿Qué te acordás de aquellas muestras?*

La exposición de Baradero la considero emblemática. Haciendo recuento, podría arrancar desde la propia situación de Buenos Aires, donde todo estaba al alcance de la mano, por ejemplo en cuestiones editoriales. Eudeba divulgaba de forma permanente y continua la obra de los artistas argentinos, pero también podías encontrar información de fuera. Por supuesto también ensayos, novela, poesía, filosofía... Buenos Aires era una ciudad muy floreciente en lo cultural, plena de conferencias de todo tipo y color, una ciudad pintada y muralizada, desbordante en manifestaciones de cine internacional... En exposiciones otro tanto: en los setenta yo vi a Picasso y al Goya de la Tauromaquia, De Cezanne a Miró...

La muestra de Baradero se concretó por obra de nuestro amigo Elvio Tadeo, que era de ahí, y que nos propuso a los del Taller Murillo, que ya habíamos expuesto en el Salón de 1973, llevar una muestra para allá. Hacemos un recorrido por varias localidades. Para nosotros era muy importante el mostrarnos en el interior, compartir experiencias con otro público, mostrar el arte que nosotros producíamos en lugares que no fueran Buenos Aires. No sólo se trataba de las obras que pintábamos en el taller sino otras muchas que iban surgiendo durante esas giras, sobre todo dibujos y apuntes de viaje. José Lippo trabajaba en su ciudad, Rauch; Elvio en Baradero; Marisa Correa pintaba en los bosques de Palermo, o los árboles y playas de Mar del Tuyú. Yo también viajaba por mi cuenta y pintaba en Lobos, Areco, Pergamino, en Mendoza (Potrerillos, Cacheuta). En muchas ocasiones seguía los caminos de gente que admiraba, por ejemplo iba a los sitios donde había pintado Enrique Policastro, de quien me sorprendía su labor matérica.

En 1982 participé de la Bienal de Pintura en Florencio Varela, localidad en la que luego haría otra muestra, en la Casa de la Cultura. Uno de los temas que más llamaron mi atención fueron los vinculados al Tango. Hay una gran cantidad de obras mías basadas en tangos cantados por Goyeneche. Inclusive una de las primeras piezas que me compra un coleccionista de Granada, José Alberto Moleón. Yo tenía una relación especial con la metafísica del tango. Las obras que llevo a Florencio Varela son justamente vinculadas a estos asuntos y el caso es que en esas pinturas pensaba toda la historia del tango, pero a la vez había una mezcla con lo que sucedía en la calle en la vida contemporánea, la gente recogiendo objetos descartados, cartoneros, chicos de la calle con sus carritos y sus camisetas de la Universidad de Massachusets u otra de esas que se habían puesto de moda en los ochenta. Yo pintaba esa confusión que causaba el capitalismo en el mundo proletario de los alrededores de la ciudad, la gente que había pintado Berni en los sesenta, la gente que era el desecho de la sociedad de consumo.

- ¿Y de los viajes por Latinoamérica?

El Uruguay de Torres García, su cordialidad, la sensación de sentirse en una tierra hermana, con códigos, comprensiones y entendimientos de la vida similares a los nuestros.

Lo mismo con respecto a Paraguay, de esa “isla rodeada de tierra” como decía Roa Bastos: la calidez de la gente, la espesura de su paisaje, el río, todo tal cómo lo veíamos en los mapas o en los cuadros de Cándido López, la tierra donde muere Artigas, la calidad de sus artistas, un estado de emoción permanente. Allí descubrí el poder del barro, la presencia del artesanato en su más alta expresión. Es la tierra que lo abrasa todo, la tierra como sinónimo de vida y creación. Asunción es un lugar al que siempre quiero volver.

Brasil, un país, un continente en sí mismo, con la fuerza de la raza presente en todos sus rincones. El incontable rosario de coincidencias, de miradas, de intenso rigor artístico. Todo Brasil es un gran mural. La vida común, la gente, los grabadores del cordel, sus libros, el trabajo encomiable y sin pausa de sus artistas. La grandeza de un país que es mucho más que el tópico, que tiene un volcán de creatividad increíble. Emociona pensar en esa idea muralística de América, en la presencia de un continente que se extiende, con sus diversas particularidades. La tierra que se aplanan y sigue, y sigue...

Chile, el Chile de Pablo Neruda, medular, con su cerámica negra y la historia de sus músicos y poetas populares. País del salitre, con la cordillera y la belleza de sus paisajes australes.

4. LA COCINA DEL ARTE

“...Imagen ritmo-pasión color es la alquimia de este maestro; su continente interior la olla donde maceró esta alquimia, como habré de sospechar también que sus pinceles fueron batutas, piernas de bailarines dejando su huella sobre las baldosas de las “milongas” / Quizá Miguel Carini no pueda dirigir una “Orquesta Típica” o no pueda dibujar con sus pies un “firulete”, un “corte” o una “sentada”. Quizá no es necesario porque su expresión idiomática es la plástica. Desde ahí, imaginó que colores tiene el tango, y descifró sus mandálicos signos dibujados por los pasos de los danzarines y nos entrega el misterio develado en otro misterio...”

(Enrique Pizarro. Escrito para el Encuentro Internacional Expo-Magnement, Arte y Multimedia, 1998)

* * * * *

- *¿Qué presencia tiene la música en la forma de concebir y de cristalizar tu obra artística? ¿Qué música escuchás mientras trabajás en el estudio?*

Yo entiendo la pintura como una musicalidad poética. Creo que no hay obra de arte si no es musical y si no hay poesía. Mi relación con la música es constante, la escucho permanentemente mientras pinto, aunque nunca eché en falta una necesidad de interpretarla: siempre quise ser un pintor y un grabador.

Ahora que estoy pintando estas obras que irán a la exposición del Museo Casa de los Tiros, estoy escuchando cosas tan variadas como el musical de “Yerma”, que pongo de fondo a veces cuando trabajo sobre poemas de Lorca. Con Paco de la Oliva hablamos de la necesidad esencial de hablar de “Yerma” para que la propia Casa de los Tiros, de la que es el director, quedara reflejada en la muestra, como el continente que albergó esa lectura mágica. Por ello trabajé mucho sobre “Yerma” y la escucho bastante, aunque es verdad que soy muy ecléctico en mis gustos musicales y acá podés llegar y está sonando John Coltrane, Estrella Morente, música folklórica argentina, música “étnica”, Cesaria Évora, Piazzola y Mederos, un compendio de tangos que se hizo en La Tertulia, Divididos, Serú Girán, Spinetta y otros grandes del rock argentino...

- *¿Cuáles son las dudas de un artista? ¿Son internas o en vinculación a terceros?*

Todas las dudas de un artista son internas. Las dudas siempre están y bienvenidas sean, porque son un motor para tener un estado de alerta permanente ante el supuesto conformismo de creer que se consiguió algo. No creo que se consiga absolutamente nada: creo que uno encuentra cosas, se plantean nuevos desafíos, retos renovados, con otros marcos de dudas y uno debe responder a ellas trabajando. No hay receta para ello. La experiencia que tengo respecto de la pintura y el dibujo es que hacen lo que quieren con uno, aparecen cuando se les da la gana, cuando tiene que aparecer, independientemente de la predisposición que se tenga un día u otro. En mi pintura hay mucha “cocina” detrás hasta llegar al producto final, es mi forma de trabajar, de encarar la tarea. Desde la primera conceptualización de la idea hasta terminar con todo el proceso de elaboración, hay muchas etapas, que son como vidas en sí mismas.

- *A propósito de ello, de esa “cocina”, Marisa Correa habla de tus obras aludiendo a las “capas de esperanza” que encuentra en ellas, y también dice que tus pinturas están “rodeadas de fantasmas”. ¿Hay en ella esos “rostros escondidos”, término con que titulaste a uno de tus cuadros?*

Yo trabajo con cualquier técnica como si estuviera pintando al fresco, porque creo que una luz debe venir del fondo de la obra y esa luz está tan macerada, tan transparentada y velada, que la imagen final siempre esconde una situación anterior. Lo hago absolutamente consciente desde lo intelectual, pero totalmente inconsciente desde lo manual, porque surge de esta manera. Estoy en contra de esa imagen televisiva que da todo hipermetabolizado: yo creo que hay un mundo enorme de la sugerencia, que tiene que ver con el mito, con la magia, que se nos da a nosotros a partir de descubrir y de correr diferentes velos hasta llegar, como si fueras un arqueólogo, a la pieza.

- *¿Existe el estado de gracia, la felicidad? ¿El arte es dolor?*

Hay una relación que se establece de forma permanente entre el sufrimiento y el arte. Yo me quedo con lo que decía Xul Solar: “yo me voy a divertir, me voy a pintar”. Creo que es una bendición enfrentarse con la obra y trabajarla, macerarla, producirla, es un enorme placer, pero que a veces te da una cachetada tremenda y te manda de vuelta a casa con una bronca y dolor terrible por no haber podido resolver algún dilema.

- *¿Pasaste períodos sin pintar?*

No fue lo normal aunque a veces, por razones de fuerza mayor, no pude hacerlo. De lo más reciente recuerdo cuando llegamos a España en 1999 y nos afincamos en Atarfe, pasé cerca de ocho meses sin actividad pictórica por el hecho de no tener taller. Eso fue desesperante, coincidiendo además con el proceso de afrontar los cambios que todo traslado supone, no sólo en lo material sino también en lo espiritual, y más si se hace de un continente a otro. Si yo no tengo taller, no soy. Este espacio es mi ser expresado en varios costados, aquella expresión borgiana de los múltiples hombres que habitan en uno solo: en una sala pinto, en otra grabo, en otra imprimo... Es la expresión de una buena parte de mi ser.

- *Si no hubieras sido pintor, qué?*

No se, me es muy difícil aseverar algo en este sentido. Quizá hubiera tenido inclinación a escribir, cosa que hago con relativa frecuencia cuando algo me conmueve, o para escribir algún prólogo. Pero, insisto, es difícil decirlo. Todo lo que veo, todo lo que ocurre a mi alrededor, se transforma en imágenes y si debo transmitirlo, la pintura es el medio. No me siento capacitado, o no siento que hubiera querido ser otra cosa que no fuera pintor o grabador, en definitiva creador visual, ya fueran estos medios, o esculturas, escenografías. Este es mi idioma de expresión.

- *¿Cuál es tu postura frente a los nuevos medios que operan en la creación artística, la fotografía, las nuevas tecnologías, el arte digital, etc.?*

El dibujo es para mí vertebral. En alguna ocasión utilizo la cámara digital en función de captar detalles que después me sirven para trabajar, aunque, insisto, el dibujo es lo primero. En cuanto al vídeo, hice algunas creaciones videoartísticas en Argentina, aunque ahora estoy más dedicado a la pintura y la gráfica. Yo tengo una aceptación total sobre otras manifestaciones artísticas, inclusive el uso de las nuevas tecnologías y no descarto incursionar de nuevo en ellas. No creo que ninguna manifestación humana sea mayor o menor, no considero esa categorización. De hecho muchas exposiciones que he curado han incluido interesantísimas muestras de arte digital. Esa discusión sobre si la obra es producto de un tiraje, si es seriada, si es impresión, me tiene sin cuidado. Más allá de mi vinculación vigente con técnicas consideradas anacrónicas, “perdidas” o “demodé” (como la acuarela o la tinta china), el ordenador, la pantalla o el ratón son válidos porque el secreto, la respuesta, está en el temblor del artista que maneja las herramientas. Es valioso todo el campo de la experimentación.

- *Dijiste en alguna ocasión que “en el arte argentino hay mucha experimentación porque la pobreza obliga a ello”.*

Esta es una afirmación que procede de una observación lógica, de ver las limitaciones materiales con las que deben trabajar los jóvenes artistas que estudian en muchas escuelas argentinas. Esa imposibilidad de acceder a diferentes materiales obliga a la necesidad de sustituirlos. Entonces, en ese proceso de metamorfosis, de transmutación de un objeto en otro, las condiciones económicas generan esa necesidad de sustituir materiales, porque lo que es insustituible es la necesidad de expresarse que tiene un artista.

- *Aunque sea una pregunta tan tópica como abrupta, ¿cuáles son los extravíos que ves en el arte actual? ¿Cuáles serían los caminos para desandarlos?*

Veo muchísimo recurso y muchísima técnica, y veo muy poca emoción. Cuando veo algo que me emociona, que me pone nervioso, que me excita y que no me desprende de la obra que veo, que me conmueve y que me parte el corazón, creo que estoy ante un ser sincero. La sinceridad es un valor en declive pero para mí sigue siendo ineludible; y eso en una obra se percibe bastante rápido. Y si soy un hombre entre la multitud y soy todos los hombres, todos los hombres ven como yo. Aquello que decía Leonardo Favio de que “cuando yo canto, yo soy la gente”. Hay caminos para desandar y por ejemplo creo que una de las cosas que hay que hacer es rescatar la dignidad y la esencia del dibujo, porque ya casi nadie dibuja. Todos se valen de técnicas sustitutivas, y creo que cuando alguien ve un dibujo que le conmueve se sublima, porque es un llamado atávico como el llamado precolombino que hablábamos antes. Si alguien ve un dibujo de Leonardo y ve el dibujo de un artista joven conmovedor, siente estremecimiento por igual, aun con sus diferencias.

5. OTRAS BOTELLAS AL MAR

“Pinto porque si no sería hijo de mis fobias. Lo siento como la única manera de entender mi vida, es el oxígeno de mi vida... Cuando pinto lo hago sólo para explicarme y explicar. Y cuando veo, sólo veo con mis ojos y no siempre entiendo lo que el otro artista quiso decir. En el fondo, mi pintura es como tirar una botella al mar y tratar de comunicar con otras personas, que tiene que ver con un código plástico. La razón de la pintura es un intento desesperado de comunicación con el otro”

(Miguel Carini, en: Pedreira, Manuel. ““Un cuadro es como un mensaje en una botella”. *Ideal*, Granada, 17 de agosto de 2000).

* * * * *

- *Si bien el campo argentino fue siempre un motivo de inspiración tuya, ¿alguna vez te llamó la atención el gaucho como objeto plástico?*

Nunca pinté específicamente gauchos pero sí muchas cosas de campo, lo que sería el “metagaucha”, sus entornos: paisajes rurales, de La Pampa en algunos casos. A veces puede aparecer su imagen en mis obras, pero no como tema central sino como medio para expresar ideas, evocando, como cuando trabajé una serie de grabados inspirándome en la payada entre Admunsen y el gaucho italiano Tissone de “Adán Buenosayres” de Leopoldo Marechal, en donde me centré en el carácter mítico de la payada, del contrapunto, y en la idea que plantea Marechal de límite entre la pampa y la civilización.

En el siglo XIX Sarmiento hablaba en “Facundo” de “civilización o barbarie”, dilema en el que la ciudad era lo primero y el campo lo segundo. En absoluto comparto aquella idea. Yo tengo un punto de vista más ontológico acerca de esto, y creo que el conocimiento es cosa diferente a la erudición. Valoro y creo en la sabiduría del hombre de campo (tanto como en otras áreas) y específicamente en la Argentina, teniendo en cuenta aquí a las comunidades indígenas, a los gauchos, a lo que se suele denominar “el interior”, que conforma lo más profundo de la cultura americana, con valores distintivos respecto de las ciudades.

- *Sobre el Río de la Plata como tema...*

Trabajé muchísimo sobre el río: “Los hijos del río”, “El puerto de las almas”, “Montevideo y Buenos Aires”... Hay una codificación rioplatense que condiciona tanto a los creadores de una y otra orilla, y no sólo de ahora sino que es cosa que viene desde mucho antes, y quizá en ese sentido es emblemático buena parte del imaginario creado

en el Taller Torres García en Montevideo, o la tarea del Movimiento Madi en Buenos Aires en los 40. Creo que siempre hay un flujo de artistas que se ven atraídos por el río, que tienen una manera grandiosa, sublime, de entender esa región del estuario como un campo fértil para producir un arte diferente, nuevo, donde las tipologías están signadas por los productos del río y por las congregaciones humanas que se generan a partir del río como ente unificador.

Desde siempre tengo formadas en mi mente imágenes del río. A mí me produjo siempre una tremenda conmoción con respecto al misterio que genera, y cada vez que tomaba el ferry en el puerto para ir desde Buenos Aires al puerto de Montevideo o de Colonia, veía ese mundo de las radas, de los muelles, como un universo. Yo pinté una serie que se llama “Puerto Puerta”. El río es el vehículo que permitió esa mezcla de razas, de culturas, que somos los argentinos. Que permitió que se formara el ser colectivo que somos. Por todo ello la importancia del río es de altísima significación y, en mi caso, está siempre presente bien de forma directa, bien de forma subyacente. Por caso, en la serie “La piel de América” había una obra que se llamaba “Los hijos del río Marrón”, que no es otro que el Plata. El río, entonces, va desde lo puramente mitológico hasta todo lo que encierra en cuanto a la actividad humana. Sintetizando, podría decirte “río = vitalidad”.

- Hablemos ahora de la figura humana, y específicamente de la mujer, que es motivo constante en tus cuadros.

Puedo partir aquí contándote acerca de mi situación actual, ahora que, con la preparación de esta muestra, estoy leyendo mucha poesía granadina, a Lorca principalmente. Y allí aparecen la deidad, la figura femenina, la fertilidad, de forma permanente. Y nosotros venimos de un continente donde el culto a la figura femenina es fundamental. Pongo por caso uno del interior: en los carnavales del Noroeste argentino, en Purmamarca, en Tilcara, en Humahuaca, he visto como es esencial en las celebraciones la ofrenda, el culto a la madre tierra, a la Pachamama, a la mujer como símbolo de la fertilidad. En todas las culturas precolombinas vienen acompañadas de unas simbologías e iconografías concretas sobre este asunto, sobre la mujer como soporte fundamental de la creación. En mi obra el tema femenino es clave, y se ve de muchas y muy variadas maneras. Lo mismo puedo decir con respecto a los niños, ya que ellos, en mi obra, también tienen un espacio para sus sueños.

- Ahora te pregunto: ¿hay alguna pintura ajena de la cual te hubiera gustado ser el autor

Yo soy la pintura de muchos que me precedieron, pero soy yo. Hay muchas obras que admiro, no para pintarlas sino para regresar siempre a ellas, para volver a verlas. Son innumerables, pero si tuviera que elegirte un puñado podrían ser “El libro de misa” de Eugenio Daneri (cuadro que vi de joven y del que Corotto decía que eran nueve cuadros en uno), las “Mitoformas” de Leónidas Gambartes, varias del mexicano Francisco Toledo y del español Manolo Millares, y los dos Richard Lindner del Museo Thyssen. Obras todas muy subyugantes.

6. EL AMERICANISMO II. ESENCIAS DE LA TRADICIÓN

“Yo creo que pinto el sentimiento de la superstición, de lo mágico, de la memoria de la tierra, las formas y colores que éstas suscitan, la vida cotidiana de un tipo de gente de nuestro país – me refiero a la gente más arraigada de nuestro medio, la que de alguna manera ya es América-, y trato de expresar mi ambiente litoral, con su fondo místico, profundo, que está más allá de

las grandes extensiones sembradas o de los campos con ganado, que está en el fondo anímico de las gentes, y que por allí se conecta con el hombre universal. / Hablo en el lenguaje de la pintura que es universal, pero hablo como un hombre de América, como un argentino, de sus recuerdos y de sus mitos; del hombre y su geografía, de su vegetal y mineral; con la responsabilidad que significan para mi espíritu los signos todavía indescifrables de las viejas culturas nativas y la presencia indudable de la sensibilidad contemporánea. Aspiro a ser yo y nuestro paisaje físico-cultural impregnado de vivencias populares” (Leónidas Gambartes)

* * * * *

- *(Acá empezamos a charlar con Miguel teniendo a la vista catálogos de algunos artistas argentinos que él admira, y que han abierto sendas plásticas y espirituales por las que él luego transitaría. Concretamente comenzamos a ver catálogos de Leónidas Gambartes, posiblemente el más mitológico de todos los pintores que dio el país, y de Raquel Forner, de larga trayectoria pero que en los 60 muestra una obra de madurez que incluye también el mito, con un tratamiento cromático muy vivo, cercano a veces con la obra de los neofigurativos como Luis Felipe Noé o Jorge De la Vega).*

Gambartes es uno de los pintores que más admiro. Creo que artistas que abordan el tema del mito, en realidad están tocando el tema del alma, y en su obra esto es muy claro. En él podría destacar además sus métodos de construcción plástica y algunos de sus temas, por ejemplo el de la incorporación de la baraja española en el plano, algo que es habitual en muchos artistas americanos, por el hecho de la vinculación del juego con el azar. Lo creo clave en la pintura argentina y americana; lo podría inclusive vincular en parte a Xul Solar, por ese enorme sentido de la simbología que su obra encierra. La mirada del mito es una mirada hacia el origen y hacia uno mismo. Es una observación muy profunda para entenderse en medio de una geografía. Y además hay que señalar la gran musicalidad y magia en su obra, que es la de un artista que abre determinadas puertas y exige una lectura en la que te sentís obligado a leer de esa manera que él sugiere. No se puede prescindir de esta pintura. Ese darle forma al mito que acomete Gambartes, corporizando esa idea del inconciente colectivo en una forma que él como artista articula para explicar eso que está en todos nosotros. El artista es, en ese sentido, un vehículo del pensamiento colectivo popular, un medio para expresar los sueños de gente que componen una determinada región. La serie “Mitoformas” de Gambartes explica justamente eso: formalizar en una figura plástica el mito que tenemos todos.

Es un gran innovador del cromo al yeso, en ese camino de buscar nuevos soportes que tuvieran más que ver con la calidez de su pincelada, y que terminan por derivar en pinturas que parecen verdaderos frescos renacentistas o prerrenacentistas, como en miniatura. Lo vincularía de alguna manera con la ensoñación de las obras del Giotto. Inclusive con los muralistas mexicanos, en especial con Orozco. Y fijate que al final se termina manejando apenas con cinco colores: tiene un ocre, una tierra rojiza, una siena tostada, un negro, un blanco, y si me apurás, le regalaron un azul pequeño pero para mezclar. Y sólo con eso fue capaz de inventar un universo plástico increíble, y poseer algo que es intransferible y privativo de pocos: transmitir el alma, lo que anima a la obra de arte... transferir al material algo que forma parte de la propia condición humana, lo que Van Gogh llamaba “el temblor del pincel”.

- *¿Es posible rescatar en una obra actual el alma, la esencia del arte precolombino americano, de comprenderlo en su totalidad, de reavivarlo en el arte contemporáneo?*

Es muy difícil que uno pueda *aggiornar* algo así. Tendría dos respuestas para esto. Primero, te diría que no se puede reproducir, que no es válido hacerlo porque eso obedece a un tiempo y a un espacio donde la magnitud de la vida estaba concebida de

una manera politeísta, con organizaciones sociales que son muy difíciles de actualizar ahora. No tiene parangón la calidad de aquellas sociedades con las que vinieron posteriormente, y responden también a un contacto entre la deidad y la naturaleza de una manera más natural. Eso por un lado. Por otro, y como un signo atávico, cuando veo por ejemplo la obra de Gambartes que comentamos, o a Orozco, o a Forner, o a Portinari mismo, o a Guayasamín, me parece que ese símbolo precolombino atávico ha quedado inserto en nosotros y de una manera tan similar a como uno se arrima a un fuego y no puede despegarse del crepitar de las llamas. Y ese punto de lo atávico surge en algunos pintores de una manera absolutamente inconciente y válida.

7. ESPAÑA, NUEVO HORIZONTE PARA LA AMERICANIDAD

“Los colores de América, para los que no hay definición, van desde la exuberancia verde de Brasil, al color cobre de Bolivia y Perú, a los grises de Buenos Aires, a la cálida torridez de Asunción, al rojo pasión de la tierra y la gente paraguaya. Hay tal vastedad de colores que podría decirse que América del Sur es toda ella un abanico de color que conmueve”.
(Miguel Carini, en: Gallego-Coín, Brígida. “Pulso emocional a Suramérica”. *Ideal*, Granada, 9 de febrero de 2005).

* * * * *

- *Empecemos con algunas reflexiones acerca del paisaje argentino y el español, semejanzas, diferencias...*

El paisaje argentino es muy diferente al español, plásticamente hablando. En este último se aprecia otra conceptualización del paisaje, si querés más lírica, y en cierta manera lejana a la monumentalidad del paisaje americano. En mi caso, ahora estoy ingresando al paisaje andaluz de una manera distinta, recopilando datos de otro tipo, flores, árboles, insectos que lo habitan, entrando en definitiva por lados que se ven menos. En ese sentido casi podría decirse que intento llegar al paisaje andaluz a partir de ciertas fuentes con las que acometí el estudio del paisaje americano en su momento.

En los últimos tiempos retomé aquella vinculación tan estrecha con el espíritu americano, con nuestro ser, con lo que somos, que expresé en las obras que conformaron la exposición “La piel de América”. Por otro lado, volví a plantearme y sobre ello trabajo, una conexión con objetos cotidianos, con la naturaleza, con las animales, con las plantas, pero sobre todo con el universo de lo que no se ve, de una manera más entrañable y menos épica.

- *También, claro, hay una diferencia abismal entre cierta pintura y gráfica que hiciste en Argentina y la que hacés acá, pensando sobre todo en el influjo que tuvieron en vos acontecimientos como la dictadura militar u otros momentos históricos como la guerra de las Malvinas.*

Muchos de los hechos históricos relevantes de la historia argentina estuvieron presentes en mi obra, por ejemplo cuando pinté la serie “Darío”, que recreaba historias de un chico de la calle. Me basé en una relación epistolar escrita por Jorge Van Domselaar que es el sicólogo social que atiende a Darío, un chico recogido de la calle para ser atendido en la Escuela Hogar.

En otras obras, tanto de pintura como de grabado, expresé todo lo que habían significado desde mi visión hechos terribles como la Guerra de las Malvinas, donde aparecen chicos combatiendo, algunos con las piernas amputadas, con muletas. El dejar constancia explícita de ello era mi forma de expresar el espanto que me producía.

En cuanto al tema de la dictadura argentina, justamente ahora que estoy trabajando sobre la poética de Granada y la andaluza, en vinculación con Latinoamérica, puedo aludirte al poemario titulado “Argentina 78” (como nuestro mundial de fútbol) y que fue escrito por Javier Egea e ilustrado por Ricardo Carpani. El mismo describe la tragedia de la historia argentina en ese periodo 1976-1983. En mi caso realicé un tríptico que habla sobre el horror. El régimen había instalado en la sociedad un nivel de violencia que no habíamos tenido nunca. En mi última muestra individual hecha acá en Granada, y que después recorrió otras sedes de Andalucía, había gente que al ver las obras, caracterizadas más que nada por las alusiones poéticas, no podría imaginar lo terriblemente trágica que había sido parte de mi pintura anterior.

- ¿Cuándo empezás a sentirte atrapado por la poesía andaluza? ¿Cuándo empieza esa “vida a invadir las palabras” de la que habla tu exposición?

Los hombres somos animales enfermos de poesía, la necesitamos para ser felices. Crecí leyendo a poetas de muchas latitudes. En este sentido creo que las palabras, al igual que las pinturas, conmueven por lo que dicen, por lo que transmiten... un valor universal en la alegría o el drama, un valor que estremece, igual Neruda o Whitman o Lorca. Creo en la universalidad del concepto humano, y por consecuencia también de la poesía y la pintura. Creo en lenguajes que luchan por el triunfo de la libertad, y en esta dirección, las palabras, al igual que las pinturas, conmueven por lo que transmiten.

En el caso de los poetas andaluces sobre los que estoy trabajando, los elijo por las poesías que me conmueven: selecciono y trabajo a partir de las palabras que me sensibilizan. Acá conocí la obra prácticamente de todos los poetas que están presentes en la exposición, exceptuando el caso de García Lorca a quien leo desde joven. Estoy viendo a estos autores que lanzan botellas al mar y que recojo en un estado de complicidad y de emoción, para luego hacer una traducción plástica. Las tuyas son misivas que hablan de encuentros, adioses, bienvenidas, desesperaciones, que claman ante la infamia, ante la soledad...

Determinadas cosas te van llegando en determinados momentos, y estos temas fueron cultivándose como imágenes en mi pensamiento durante largo tiempo y recién ahora siento la capacidad para plasmarlos en obras. La pintura, como otras artes, tiene que vivir esa etapa de fecundación hasta que un día te ves preparado para cristalizarlas en un lienzo. Es como si toda la vida, todo lo que hiciste hasta ahora, no fuera más que un período de preparación para lo que vas a pintar mañana.

- Tu obra actual, la hecha en Granada: ¿en qué se parece a la de períodos anteriores y en qué se diferencia, tanto en lo técnico como en lo temático?

A lo largo de los años se sucedieron infinidad de temas y pinté sobre muchos poetas. La poesía es un nexo en mi obra. Antes fueron Marechal, Cortázar, Borges, Arlt, Discépolo, y ahora Rafael Guillén, Elena Martín Vivaldi, Javier Egea. Otros autores, otras obras. Una diferencia radica en que en esta muestra, “La Vida invade las Palabras”, la poesía no es un condimento más sino el eje central. Todo lo que aquí se presenta, pintura, grabado, cerámicas, objetos, es poesía. En lo técnico, utilizo las herramientas que me acompañaron toda la vida: óleo, pasteles, acrílicos, esmaltes, óxidos...

- ¿Cuándo ahora volvés cada tanto a Buenos Aires, sentís que en parte mirás como alguien que ya es de otro lugar? ¿hay una mirada desde fuera? ¿qué ves que antes no advertías?

Aún viviendo en Buenos Aires, viajaba mucho y volvía a la ciudad como se vuelve al primer amor. Siempre vuelvo así, a mi lugar, a la ciudad de la que soy y por la que soy. Allí estudié, allí me formé, tengo los afectos de siempre, tengo mi historia, es mi ciudad. Cuando llego a Ezeiza y el coche toma por la Ricchieri, comienzo a temblar... No te cuento cuando llego al Riachuelo y veo la boca del río, la Avenida Pavón, el sur... todo tiembla..... La familia, los amigos, los talleres a los que voy siempre a ver qué están haciendo, que se está creando en esa latitud, qué pasa por la cabeza de los artistas. Muchas veces, más que analizar la obra final, reflexiono sobre qué les habrá pasado por la cabeza.

Las sensaciones son distintas cada vez que vuelvo, lo inalterable es el afecto. Lo que cambia es lo que ocurre en “ese” momento, el tiempo que modifica el estado de ánimo, que modifica las vidas de la gente que la habitan, lo permanente, el hervidero de creación como decía Carlos Fuentes. La construcción cultural ha sido y es un proceso en permanente re-creación.

- ¿Qué significado e importancia tiene para vos, más allá de la tarea específica que desarrollas en ellas, el traer exposiciones argentinas y americanas a España, hacer esa tarea de gestor-puente?

Una obligación ineludible. Son muchas las que hicimos y las que estamos planeando, y la gente de acá lo agradece y lo pide. Porque engrandece y enriquece “ver” otras miradas, otros que-haceres, y porque creo de forma definitiva que somos hijos de un continente con una entidad cultural propia.