

ENTREVISTA

BAILAR ENTRE LAS COSAS ENTREVISTA A ROMINA CASILE

DANCING AMONG THINGS
 INTERVIEW WITH ROMINA CASILE

VERÓNICA LUCENTINI
verolucentini@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
 (IPEAL). Facultad de Artes (FDA). Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Argentina

Resumen

Este escrito recupera la entrevista realizada a la artista argentina Romina Casile, la cual se enmarca en el proyecto de beca doctoral UNLP (periodo 2023/2028) titulado *La ficción como estrategia en la reconfiguración del cotidiano. Performatividad, precariedad y gesto en cuatro instalaciones argentinas contemporáneas*. El diálogo se orientó a conocer una serie de obras que operan materialmente con objetos y mobiliarios de uso cotidiano incorporando mecanismos –inventados por la propia artista– para una particular funcionalidad sonora, en una relocalización temporo-espacial singular que ocasiona la construcción de acontecimientos performativos. En este sentido, se profundizó particularmente en las piezas *La persistencia del objeto* (2016), *Trampa de vocales* (2018) y *Toda voz necesita un cauce* (2021).

Abstract

This article recovers the interview conducted with the Argentine artist Romina Casile, which is part of the UNLP doctoral scholarship project (period 2023/2028) entitled *La ficción como estrategia en la reconfiguración del cotidiano. Performatividad, precariedad y gesto en cuatro instalaciones argentinas contemporáneas*. The dialogue was aimed at getting to know a series of works that operate materially with objects and furniture of daily use, incorporating mechanisms –invented by the artist herself– for a particular sound functionality, in a singular temporal-spatial relocation that causes the construction of performative events. In this sense, the pieces *La persistencia del objeto* (2016), *Trampa de vocales* (2018) and *Toda voz necesita un cauce* (2021) were particularly examined.

Palabras clave

práctica artística; performatividad; cotidiano; objeto; resonancia

Keywords

artistic practice; performativity; everyday; object; resonance



Romina Casile nació en 1992 en Rosario. Es Doctora en Investigación en Humanidades, Artes y Educación por la Universidad de Castilla-La Mancha; Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales en la Universidad de Castilla-La Mancha, España y Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Forma parte del grupo de investigación ARTEA Investigación y Creación Escénica de la Universidad de Castilla - La Mancha. Su práctica-investigativa se orienta a instalaciones, performances, audios, talleres, propuestas escriturales y editoriales. Ha formado parte de exposiciones, festivales y residencias artísticas en diferentes ciudades de Argentina, México, España y Gales [Figura 1].



Figura 1. Romina Casile. Fotografía tomada por Arturo Beviá. Gentileza Romina Casile

La entrevista con Romina Casile se desarrolló el día 6 de septiembre de 2024 por la plataforma Zoom. Después de varios intentos, y mediadas por las pantallas, pudimos conocernos y concretar un encuentro a fin de ahondar en una serie de proyectos artísticos que oscilan entre lo escénico y lo visual.

**Verónica
Lucentini (VL)**

Naciste en Rosario, pero en un momento de tu carrera decidiste mudarte a España. ¿Cómo fue el proceso que te llevó a esa decisión y qué te motivó a dar ese paso?

**Romina
Casile (RC)**

Comenzamos por el punto de inflexión, por el desplazamiento. La motivación principal fue continuar con mis estudios, y lo que me posibilitó venir a España fue una beca para realizar un Máster en Investigación en Prácticas artísticas y visuales. Recuerdo ver el programa del máster y pensar, wow, yo quiero saber más acerca de la investigación artística, ver cómo se aborda esta cuestión en otros lugares.

En estas derivas de la vida, en el 2018 gané una beca de la Fundación Carolina con la que viajé a Cuenca, una ciudad en Castilla-La Mancha, donde hice el máster. La mayoría de mis compañerxs no eran de Cuenca y creo que eso fomentó que se armara una comunidad rápidamente ya que la mayoría nos habíamos desplazado para estudiar allí. La experiencia del máster y de vivir en otro país me resultó muy enriquecedora. Por un lado, gracias a la beca pude dedicarme completamente a estudiar, investigar y producir y por otro lado, la experiencia de ser migrante moviliza muchas cosas a muchos niveles. Hay una cita de la escritora Gabriela Wiener que llevo conmigo, que dice algo así como: «Migrar es volver a nombrar lo que ya tiene nombre». Al mismo tiempo que se conocen nuevas formas, se desarman otras, y a su vez, aparecen más «las propias», o, mejor dicho, las que una trae consigo, a veces sin ser consciente; entonces creo que es un aprendizaje constante y estimulante. También ese año me habían invitado a hacer algunas exposiciones y talleres en Madrid, A Coruña y Granada, lo que hizo que pueda seguir conociendo otros lugares y generando articulaciones y diálogos entre el ámbito académico y distintos circuitos artísticos. El máster y la beca duraron un año y después de terminarlo me volví a Argentina; estando allá me enteré de que me habían seleccionado para hacer una residencia en Navarra, en el Centro de Arte Huarte, así que volví. Cuando regresé a España ya se había instalado la pregunta por la realización del doctorado para abordar una investigación basada en la práctica. Al finalizar la residencia artística me instalé en Madrid y me inscribí al programa de doctorado de Humanidades, Artes y Educación de la Universidad de Castilla-La Mancha. Ya situada en Madrid comencé a participar en las actividades organizadas por el grupo ARTEA, Investigación y Creación Escénica. Un año después, accedí mediante convocatoria pública a un contrato como investigadora predoctoral en la Universidad de Castilla-La Mancha.

Ahora pienso que el movimiento y los desplazamientos estaban presentes en mi recorrido ya que cuando estaba en Argentina, viviendo en Rosario, tuve la posibilidad de realizar varios viajes dentro del país para hacer residencias y transitar programas de formación. Desde el Fondo Nacional de las Artes se estaba promoviendo la idea de la federalización de la práctica artística en Argentina, lo que generaba muchísimos cruces entre provincias. Si bien eran instancias más breves, siento que por esos años comencé a trazar estos movimientos que me permitían conocer, aprender y empaparme de otras escenas. Quizás de ahí viene ese anhelo por el desplazamiento y por conocer cómo eran las cosas en otros territorios.

VL Mencionaste a ARTEA que es un grupo de investigación que desarrolla su actividad en el ámbito de las artes escénicas contemporáneas. ¿Cómo llegaste al grupo? ¿Cómo es participar de este grupo desde tu perspectiva de las artes visuales?

RC ARTEA es un grupo grande, tiene muchxs investigadorxs y artistas que nos vamos vinculando y encontrando en distintos proyectos. En mi caso, durante mi período como investigadora predoctoral pude colaborar y acercarme mucho a los programas y las actividades que

el grupo desarrollaba. Esto me permitió compartir, estar en contacto y aprender de muchos artistas e investigadorxs que admiro y se han convertido en referentes de mi investigación. Formar parte y vincularme con el grupo ARTEA, Investigación y Creación Escénica me ha acercado mucho más al trabajo con el cuerpo, a las artes vivas y a las prácticas performáticas. Una particularidad del grupo es que es como un organismo vivo que se va transformando y expandiendo de acuerdo con sus participantes y a los perfiles de sus integrantes que son muy variados. En relación con mi trabajo, creo que me ha acompañado a profundizar mis exploraciones con el cuerpo, con la voz y con el texto en escena. Además, mediante los grupos de estudios y programas que se organizan he podido acercarme a diversas prácticas, para generar un entramado de relaciones y experiencias.

VL Te definís como una artista investigadora. ¿Qué implicancias tiene el ámbito de la investigación en tu práctica artística?

RC Me interesa pensar en lo que sucede en el medio de la relación entre la práctica y la investigación, es decir, no pensar cómo una de las partes va a aportar a la otra, sino más bien hallarse en el medio, permanecer ahí y ver qué pasa en ese diálogo. Me parece que una de sus grandes riquezas es la necesidad de desarrollar nuestras propias metodologías que sean coherentes y que puedan accionar en concordancia con la práctica artística y que no siga un modelo científico-académico que le resulte ajeno. Esta pregunta a mí me sigue pareciendo todavía estimulante, enigmática y desafiante al mismo tiempo, porque entiendo también que, en las investigaciones artísticas, el motor es la propia práctica y por ende las derivas que eso puede traer necesita de metodologías particulares; se trata de algo que no se queda quieto y, por ende, no es fácil de definir.

VL Sos artista, docente, investigadora. ¿Cómo relacionas toda esa actividad con tu producción artística? ¿Qué es lo más significativo que rescatas de la experiencia en cada uno de estos espacios?

RC Todos esos ámbitos forman de algún modo mi hacer artístico, lo que llamo «ecosistema de la práctica». Por ejemplo, me gusta pensar los talleres que coordino como extensiones de mi práctica porque ahí comparto metodologías o cosas que yo estoy probando o preguntas que yo también me hago. Entonces sí siento que hay una retroalimentación constante de todo, de estos espacios pedagógicos que vuelven a la práctica, y viceversa. Todo es parte del mismo ecosistema que toma diferentes formas de acuerdo con su lugar de circulación y de producción, pero que está ahí todo un poco embebido de las mismas fuentes, de los mismos intereses y de las mismas tracciones.

Errática, por ejemplo, surge del deseo por formar parte de espacios de encuentro para poder dedicarle tiempo y lugar a hablar sobre los procesos de producción. Estos formatos

autogestionados en Argentina resultan muy familiares, pero aquí en Madrid quizás no lo es tanto, y es a partir de allí que, movidas por habitar estos espacios, pusimos en marcha este proyecto junto a Rocío Valdivieso, que es una amiga y artista tucumana que vive también en Madrid. Podría decir que algo que siempre me convoca en mi práctica y en mi investigación, es el interés por indagar en la pluralidad que habitamos y en las interacciones con lo que nos rodea en tanto nos afectan y modulan. En este sentido, tanto la práctica artística, la investigación y la docencia son espacios donde transitar intercambios y estados de porosidad constante.

VL Mencionaste a Errática ¿Cómo nació y cuál es la propuesta?

RC *Errática Laboratorio de procesos y clínica de obra*, surge de ese deseo, de esas ganas, por generar espacios de encuentro donde abordar y reflexionar en torno a los procesos artísticos. Nos interesaba trabajar con el formato de «clínica de obra», algo tan familiar para el contexto artístico argentino como para nosotras, pero no tan conocido para estas latitudes. Fue todo un desafío al inicio porque justamente hemos tenido que hacer ese ejercicio de no dar por sentado qué es y cómo funciona una clínica de obra; tuvimos que desarmarla para compartir la y para ver cómo la presentábamos, con qué métodos, abordar cómo comentar sobre el trabajo de lxs compañerxs, etcétera. Siempre intentamos que sea desde un lugar cuidoso, respetuoso y amoroso, para compartir y adentrarnos en esa vulnerabilidad que implica todo proceso de producción. Y en relación con tu pregunta sobre cómo influye en mi proceso artístico, creo que son espacios de un gran intercambio; se puede aprender muchísimo de conocer cómo son los modos de hacer de otrxs artistas, dónde posan su atención, cómo se vinculan con una idea o con un material. Se torna un espacio muy potente donde pensar y hacernos preguntas juntxs.

VL Este último año estás más orientada al trabajo colectivo y no tanto en producir una obra y que otrxs luego la activen. ¿De qué manera consideras que influyó en tu formación y en tu producción la migración a España?

RC Sí, puede ser. Son momentos y etapas que voy atravesando que inevitablemente se vinculan con las circunstancias en las que vivo. Con los años me di cuenta de que mis obras se habían articulado como plataformas de encuentro y eso tiene también muchas posibilidades y modos de ser encarado. Por ejemplo, cuando comencé con el trabajo de intervención de objetos cotidianos, los producía y generaba una serie de situaciones para luego conformar junto a otras personas, los laboratorios de experimentación. Acá sigo trabajando de ese modo, pero de momento, sin objetos. Es decir, me sigue interesando desarrollar dispositivos de encuentro con diferentes subjetividades y eso se puede desplegar tanto a través de objetos como de imágenes, de acciones o de dinámicas. Con el desplazamiento, con la migración, las condiciones materiales cambiaron drásticamente y eso influyó de manera directa en los modos de

producción. En Rosario contaba con un espacio de trabajo equipado con herramientas, pero al mudarme a España la idea de «taller» se resignificó y empezaron a aparecer otros recursos que tenía al alcance. También estaba abierta a dejar que eso suceda y a ver cómo este nuevo contexto me afectaba y me transformaba. Estaba segura de que no quería continuar haciendo por inercia, sino ver qué pasaba en ese movimiento. Hay algo de ese desplazamiento que permeó el modo de hacer desde lo material hasta lo vincular. Cuando se está en una ciudad, en un país, en un continente distinto se desarticulan un montón de cosas que afectan el hacer artístico también. Además, implica todo un proceso comprender el contexto, situarse, aproximarse a dónde se está produciendo, quiénes son lxs interlocutorxs, cómo son los circuitos, quiénes son lxs espectadorxs, etcétera. Y si bien sé que una nunca termina de responder estas preguntas por más que haya desarrollado su carrera en el mismo lugar en el que nació y vivió, cuando se llega a un contexto nuevo, todo se torna desconocido y a veces no es fácil encontrar puntos de anclaje para atinar a hacer estas lecturas. Entonces, retomando lo que venía diciendo, frente al cambio de contexto y al cambio de condiciones materiales, me terminé arrimando a algunos recursos que, si bien ya venían apareciendo en los últimos proyectos de manera más tímida, quizás acá se potenciaron, como han sido el trabajo con el cuerpo, el sonido, la escritura y la voz.

VL Volvamos un poco hacia atrás en tu producción como artista cuando vivías en Rosario. ¿Cuándo y cómo empezaste a trabajar con objetos?

RC Los objetos cotidianos aparecieron en mi tránsito por la Licenciatura en Bellas Artes en la Universidad Nacional de Rosario. Recuerdo mi paso por la Facultad de Humanidades y Artes con mucho cariño, han sido años de mucha efervescencia y movimiento. Empecé a trabajar con objetos a partir de una consigna en Escultura que, en pocas palabras, consistía en reseñarlos. Esa consigna fue muy estimulante y, a partir de allí, empezaron a surgir muchas ideas y proyectos. Para contar cómo llegué a la intersección entre las tazas y el sonido, podría decir que, desde una mirada en retrospectiva, ya desde los primeros años de la carrera se vislumbraba en mis trabajos un interés por el sonido, quizás porque el universo musical estaba muy presente en mi familia. Fue a partir de una vivencia personal que comencé a trazar una conexión entre el momento de la merienda con el ámbito sonoro y así fue surgiendo la idea de las tazas intervenidas con elementos propios de los elementos musicales.

En general me gusta probar cosas nuevas, lanzarme a experimentar con materiales, entonces cuando apareció esta idea, empecé a trabajar con la madera, que era un material nuevo para mí. Me acuerdo de que lo primero que hice fue buscar la caja de herramientas que tenía mi hermano, porque él había ido a una escuela técnica, y allí encontré herramientas para lijar metal, y claro, me acuerdo que empecé a lijar la madera con esas limas que no eran las ideales, ni las adecuadas.

VL La intervención de estos elementos de uso cotidiano con artilugios propios de instrumentos musicales parece expandir la sonoridad de las cosas ¿Cómo realizabas estas intervenciones? ¿Trabajaste con algún luthier para construirlos?

RC Cuando empecé a trabajar con la madera descubrí un diálogo muy enriquecedor con el material y, por otra parte, me maravillé con lo que sucedía con la intervención de los objetos. El trabajo fue progresivo, paso a paso, casi tímido. No sé si tímido es la palabra, pero sí precavido. Después de trabajar con bastantes objetos y de hacer muchas pruebas y experimentaciones en el taller que había improvisado en mi casa, me fui acercando a luthiers del barrio. Me acuerdo de que el primero que conocí fue Esteban Maxera. Creo que se puede aprender muchísimo al conocer los espacios de trabajo de otros oficios. Conocer el taller de Esteban, ver las herramientas que utilizaba, sentir los olores de las maderas, ver los distintos colores de los aserrines, conocer los procedimientos de su proceso de producción me sirvió muchísimo para empaparme de otros modos de trabajar y expandir mi sensibilidad hacia una gran cantidad de maderas que desconocía. Además de Esteban, he tenido charlas con varixs luthiers con quienes me juntaba en sus espacios de trabajo a charlar, me daban consejos, pero no he tomado clases. Tampoco quería ser luthier, me sentía atraída por el desafío de hacerlo sin seguir un método específico e ir conformándolo durante el proceso. Sí tenía mucha curiosidad por el oficio, e intenté acercarme con lo que podía y como podía. Como dije antes, el proceso de las intervenciones se fue haciendo a base de prueba y error. Recuerdo disfrutar muchísimo del trabajo minucioso con la madera. Como no tenía las herramientas adecuadas probablemente hacía recorridos muchos más largos hasta llegar a algunos resultados. Me encerraba en el taller y pasaba horas y horas lijando.

VL ¿Qué procedimientos se aplicaban a esos objetos? ¿Cuándo aparece el vínculo entre los objetos y lxs músicxs o performers?

RC Estaba cursando tercer año de la facultad cuando comencé a trabajar con los objetos. En ese momento ver el objeto transformado ya era un montón para mí. Me acuerdo cuando los armaba y los probaba, era un asombro verlos y escucharlos. Además, el objeto intervenido en sí ya se tornaba sonoro y, al inicio, los pensaba como los objetos-poemas de Joan Brossa. Las primeras veces que los expuse los mostraba sólo para ser vistos y aparecían en vitrinas. Por otro lado, le sumaba unas grabaciones sonoras de ellos. Por ese momento tenía la intuición de que sonoramente había una potencia en ellos que quería explorar con más personas. Siento que he querido respetar el proceso y los vínculos y las posibilidades fueron apareciendo con el tiempo. Por esos años empecé a estudiar canto y comencé a involucrarme más con la música y con la escucha. Así comencé a estar en contacto con personas de ese ámbito y cuando tenía cierta complicidad con ellxs les decía: Mirá, estoy haciendo estos objetos ¿te gustaría probarlos? Así, comencé a hacer cruces con músicxs. Nos reuníamos en una casa, yo ponía todos los objetos que tenía sobre la mesa y los empezábamos a probar. Creo que todxs

estábamos muy sorprendidos de las sonoridades que emergían. Nos juntábamos a tocar y a escuchar. Una pregunta que se repetía entre lxs músicxs era: ¿se pueden afinar? Y claro, más allá de las posibilidades, a mí no me interesaba tanto que se afinaran. Primero, porque nacían con la intención de ser un objeto sonoro y no un objeto musical reglado por la escala musical occidental. También porque el hecho de que no estuvieran afinados proponía un diálogo mucho más activo en la escucha y en la ejecución. Había menos control y era más impredecible. No quería replicar la lógica de un instrumento musical, por eso les decía a lxs músicxs que no quería afinarlos y que prefería que pasaran tiempo con los objetos para ver en qué medida eran movilizados por ellos. En definitiva, podría decir que esas reuniones se convirtieron en prácticas, en ensayos para trabajar con lo impredecible del sonido. Así me fui acercando a la idea de que los objetos fueran tocados en vivo. Al mismo tiempo que se iba desplegando el universo sonoro, iban apareciendo preguntas por la puesta en escena, por el tono de la acción, por su ritmo, etc.

-
- VL** Mencionaste que existía una etapa previa de laboratorio experimental con lxs performers o músicxs antes de la presentación de las obras. ¿Podrías contar más sobre cómo se desarrollaba ese proceso y cómo influía en la materialización final de las instalaciones?

RC- Los encuentros se armaban de acuerdo con cada proyecto. Los primeros ensayos, que eran con objetos pequeños, como las tazas, los hacíamos en la casa de mi abuela que era el único lugar que tenía al alcance y donde había un poco más de silencio para ensayar. Como mencioné anteriormente, en estas sesiones cada músicx exploraba el vínculo con los objetos, al mismo tiempo que se iban tejiendo redes sonoras entre ellxs, ya que, en muchos casos, no se conocían entre sí. Para mí era importante ese vínculo previo y no llamar directamente a las personas para que se pongan a improvisar en el momento de la performance. Me interesaba el recorrido construido desde la experiencia compartida; porque, aunque no existía una partitura escrita, nos sosteníamos con el conocimiento adquirido relativo a los modos particulares de cada unx de aproximarse a los objetos y a la manera en que se abordaban grupalmente las improvisaciones sonoras.

-
- VL** Muchos de los objetos que utilizabas provienen de tu historia familiar y de casas de compraventas. ¿Cómo influye la historia y el contexto de estos objetos en la narrativa de tus obras? ¿Qué aportan estos materiales?

- RC** El proyecto *Abrazar lo entrañable* (2015) [Figura 2] comenzó con tazas y teteras de la casa de mi abuela, y también con donaciones de la familia. Conforme el proyecto fue creciendo comencé a recorrer las ferias de antigüedades, desde las ferias del barrio de Pichincha hasta las de zona sur en Rosario. Me iba a dar paseos y a buscar tazas y teteras que me llamaran la atención. La aproximación con ellas sucedía desde lo sensible. Unos años más tarde me encontré con el libro *Cartas Luteranas* (2017) de Pier Paolo Passolini en donde describe a

los objetos como signos lingüísticos y que, como tales, comunican cosas. «Su contenido era solamente suyo. Y ellos me lo comunicaban». Luego, en el taller, me sorprendí al escuchar cómo cada taza sonaba diferente. Cada una tenía su propia sonoridad y trabajamos con y a partir de la particularidad de cada objeto. Así fue tomando forma *Abrazar lo entrañable* que abarcó diferentes formas, desde los objetos, las piezas sonoras, los videos de los objetos siendo tocados («Piezas microtonales»), hasta las performances.



Figura 2. *Abrazar lo entrañable* (izquierda), fotografía tomada por Ximena Ferreyra y Piezas microtonales (derecha). Gentileza Romina Casile

VL

Y después comienzan a aparecer objetos más grandes como los muebles, ¿no?

RC

Sí, después del proyecto *Abrazar lo entrañable* y de algunos pequeños objetos de cerámica que fui interviniendo, surgió el desarrollo de la pieza *La persistencia del objeto* (2016) [Figura 3] donde comencé a trabajar con un objeto más grande, en este caso, con un escritorio. Durante todo este proceso yo seguía muy enganchada trabajando en el taller con la madera. El tipo de escritorio que decidí intervenir, que en realidad un día soñé, después dibujé y después encontré en una tienda de antigüedades, era un mobiliario que venía de Europa y creo que allí se vislumbraba una historia del desplazamiento. Por esos años, yo estaba muy fascinada con *La poética del espacio* (1957) de Gastón Bachelard y, en ese libro, él dedica un capítulo especial a los cajones y cofres. Ahí aparecía algo de lo íntimo, de lo que hay que guardar, de lo oculto y de lo que se mantiene fuera de la vista de todxs, pero que cuando esos cajones son abiertos, la intimidad se despliega y se desborda.



El proceso de trabajo de esta pieza continuó profundizando en la metodología que intuitivamente venía explorando en los proyectos anteriores. Primero había un momento de taller compartido con el objeto, en donde probaba cómo sería su intervención, su sonoridad, sus posibilidades y a partir de allí convocaba a músicxs para que vinieran a tocarlo y a «conocerlo». A ellxs intentaba no darles muchas indicaciones sobre cómo abordar el objeto, si no que era una invitación a que cada unx pudiera aproximarse desde su propia experiencia y sensibilidad. Yo estaba asombradísima de cómo cada unx lo hacía de maneras muy distintas y de las sonoridades que allí emergían. Creo que fue un proceso muy enriquecedor y de mucho aprendizaje. Experimentamos la escucha de maneras muy distintas. También apareció la posibilidad de desarticular el escritorio, de sacar los cajones y tocarlos sentados o de pie, de a unx o en duplas, de distintas formas y con distintos dispositivos tales como púas de maderas, una especie de paletillas, o incluso, el arco de un violín, y eso también contribuía a la ampliación de los matices sonoros.

- VL** Podríamos decir que los objetos puestos en juego no pierden su materialidad original, pero al ser recontextualizados se desestabiliza su modo de ser habitual. ¿Qué hábitos cotidianos consideras que interrogan?
- RC** En los proyectos en los cuales abordo el espacio cotidiano propongo una invitación a mirar las cosas de otra manera y a vislumbrar otros modos de uso. Como desarrolló Michel De Certeau, tiene que ver con una soberanía del uso desplegada en esas acciones, con un apropiarse de los modos de uso imperantes para posibilitar otras formas de relación. Si bien esta operación podría ser llevada adelante con cualquier objeto, creo que, en este caso, los artilugios de intervención de los objetos invitan a construir un diálogo desde lo sonoro, a agudizar la escucha, a prestar atención a lo sutil; proponen una vinculación con un tipo de atención específica.
- VL** ¿Qué pasaba con el público? ¿De qué manera pensás la recepción del público frente a ellos?
- RC** Lo que más rescato de la experiencia con el público era la atención y el despliegue de la escucha profunda que sucedía en las performances. Eso hacía que se expandiera la capacidad de receptividad de los sonidos, conformando, entre todxs, una escucha colectiva y una atención plural. Esta disposición, a mi parecer, llevaba a la conformación de atmósferas específicas como resultado del objeto, la performance, los sonidos, la escucha y el grupo de personas reunidas. En esos momentos se consolidaba colectivamente un modo de estar particular.
- VL** Hablemos de la instalación *Trampa de vocales* (2018). En ella aparecen caños, sombreros y bocinas que emergen de los muros, enlazan los objetos y serpentean por el piso. ¿Qué aportaron estos nuevos recursos a la escena?
- RC** En algún lugar de mi cabeza yo venía pensando —y lo sigo haciendo— en una gran orquesta, una pieza escénica con todos esos objetos cotidianos intervenidos y puestos en acción. En el 2017, hice una residencia que organizaba la Galería Acéfala en Buenos Aires. A partir de ese vínculo, surgió la invitación para presentarnos a ArteBa en el Barrio Joven, con un solo show. La propuesta que presenté fue específicamente desarrollada para esa instancia. Se trató de una instalación conformada por varios muebles del ámbito doméstico con diferentes intervenciones que los tornaban sonoros, que a su vez estaban interconectados entre sí por cañerías. Para el desarrollo del proyecto conseguí que nos prestaran una casa vacía donde trabajar, ya que mi taller quedaba muy pequeño. Me prestaron herramientas, tablones y caballetes y ahí montamos una especie de taller de carpintería. Tuve muchos amigxs que me acompañaron y me ayudaron, lo que hizo que sea un proceso de producción totalmente en equipo. Por las mañanas, la casa funcionaba como una carpintería de madera y metal, y por las tardes se convertía en una sala de ensayos. Con Maia Basso y Julia Capoduro, las performers con las que había trabajado en proyectos anteriores, generamos ejercicios de exploración del cuerpo en el espacio para fomentar complicidades entre ellas y desplegar

interacciones con los objetos. Continuamos profundizando los modos de uso posibles que habilitaba cada objeto intervenido con sus particularidades y qué se generaba en conjunto. Con el desarrollo de los objetos y de las prácticas de exploración, las acciones iban adquiriendo un tono específico. Este «tono» para mí era muy distinto a los proyectos anteriores y esto era el resultado de la convivencia entre todos los elementos que formaban parte de la propuesta. En *Trampas de Vocales* (2018) [Figura 4] apareció por primera vez la presencia de estas cañerías de zinc que venían a interconectar sonoramente todo el espacio, contribuyendo a la conformación de un ecosistema que se retroalimentaba sonoramente. Con el ingreso de este elemento en el proyecto, apareció una especie de disruptión en tanto materialidad y también en términos de la procedencia de los objetos. Es decir, por un lado, los muebles de madera vinculados al interior del hogar y a lo cotidiano se articulaban con las cañerías que suelen ser la parte estructural de las casas o que forman parte de aquello que contribuye a su funcionamiento pero que no se ven. Y en términos sonoros también aportaba otra resonancia radicalmente distinta a la de la madera. También me gustaría mencionar que por esa época yo estaba haciendo clínica de obra con Mauro Guzmán y la curadora del stand que fue Feda Baeza, me sentía acompañada por ellxs.



Figura 4. *Trampas de vocales*.
Gentileza de Romina Casile

VL

Podemos decir que este nuevo recurso aportó cierta inestabilidad o extrañamiento a la instalación. ¿Qué papel jugaron las exploraciones sonoras y corporales en esta transformación del espacio y de los objetos?

RC

Sí, totalmente, con este proyecto apareció esta idea de disruptión dentro del ámbito de lo doméstico. No sólo por este encuentro entre las procedencias de los objetos, como mencionaba antes, sino también porque creo que los propios objetos, con sus intervenciones y en relación al conjunto, terminaron proponiendo otro tipo de dinámica. Por ejemplo, el ropero tenía unos caños de zinc por dentro que se elevaban por medio de una polea y terminaban

sobrepasando al propio objeto, y al elevarse iban produciendo un sonido de roce metálico, incómodo, un poco siniestro, que contrastaba con lo doméstico del mueble en sí. Había un micromundo que se fue desplegando a partir de encontrar cuáles eran las dinámicas que allí se proponían, cómo era el lenguaje que se iba conformando, cómo los cuerpos se movían, cómo se comunicaban, etc. En esas búsquedas también comenzamos a incorporar gestos vocales, es decir, a trabajar con la voz alejada del logocentrismo, sino más bien como manifestación sonora en sí. Transversalmente, trabajamos con la idea de la trasmisión del sonido por el espacio, su resonancia, su desplazamiento y su transformación.

VL

El recurso de las cañerías y el megáfono se usó también para la instalación sonora *Toda voz necesita un cauce* (2021). ¿Cómo surgió ese proyecto? ¿Cómo fue trabajar para el Festival Humedal de Rosario viviendo en España?

RC

En *Toda voz necesita un cauce* (2021) [Figura 5] aparece de vuelta el interés por pensar la transmisión, la conducción y la resonancia del sonido. Ese proyecto surgió a partir de una invitación que me hicieron desde *Humedal: Festival Internacional de Improvisación Libre y Artes Sonoras de Rosario* cuando yo ya estaba viviendo acá en España y por lo tanto implicó producir una obra a distancia, lo que fue todo un desafío. Cabe aclarar que la sala en donde se llevó a cabo el festival se encuentra ubicada sobre el río Paraná, eso fue clave para pensar en la propuesta. Allí converge, entonces, el deseo por trabajar con el sonido del río Paraná y con su desplazamiento. También realicé una pieza sonora conformada por unos tarareos y derivas vocales, grabada en Madrid, en diálogo con el sonido del río. La instalación invitaba a acercarse para escuchar, porque si bien se percibía como un susurro en todo el espacio, en la proximidad se podía escuchar con más claridad.

Tanto en *Trampas de vocales* como en esta instalación, resulta importante la investigación sobre la dimensión material del sonido y cómo el material por el cual circula, lo afecta. No es lo mismo que un sonido circule por madera, por metal, o por cerámica, la resonancia es distinta y se ve afectada en su desplazamiento.



Figura 5. *Toda voz necesita un cauce*. Gentileza Romina Casile

VL ¿Qué importancia tiene el registro ya sea visual o audiovisual en ese tipo de obras?

RC Me parece que está bueno tener registros visuales y sonoros. En cuanto a mi propio proceso de creación, el registro ocupa un lugar importante. Suelo grabar los laboratorios de experimentación para volver a escucharlos y reflexionar sobre ellos, mediante la fotografía capturo gestos o vinculaciones materiales que me resultan interesantes de rescatar en los próximos ensayos. Trabajo mucho con el registro como si fueran apuntes que sirven de material para lo que vendrá. Por otro lado, algunas grabaciones de audio se han convertido en piezas sonoras que encuentran otras vías de circulación, por ejemplo. En cuanto al registro de las performances me interesan como archivo de lo sucedido, es decir, no como algo que «suplanta» a la acción en sí, sino como registro de ese momento en particular.

VL ¿En qué estás trabajando ahora?

RC Siento que mi práctica está cambiando mucho con el proceso de migración. Creo que cualquier proceso de desplazamiento es profundamente transformador y mueve muchas cosas internas, e inevitablemente, el modo de hacer también se ve afectado. Ando pensando mucho en torno a los procesos de transformación, de afectación y de permeabilidad. Aun así, entre tanto movimiento y transformación, continúo percibiendo algunos rasgos que persisten y que por ahí ahora se manifiestan de diferente manera. A grandes rasgos, actualmente estoy trabajando con la escritura y el movimiento, no como resultados a priori, sino como prácticas en sí mismas con las cuales explorar diferentes afecciones en el cuerpo. Aparece también el interés por la palabra oral, por cómo aparece en escena, por cómo se despliega en el espacio y también por cómo se manifiesta la voz, más allá del lenguaje. Del interés por el lenguaje, la boca y la lengua, también indago en las posibilidades sonoras que alberga la boca. Me continúa interesando lo colaborativo y seguir trabajando con más personas, siento que poner en convergencia distintos modos de mirar el mundo, lo expande y lo nutre. Me interesa también lo plural como posicionamiento político, reconocer que estamos todo el tiempo haciendo y pensando con otrxs.