

Entre los engranajes: una conversación con Julián Urman

Between the Gears: An Interview with Julián Urman



Mateo Green

Universidad Nacional de Córdoba - Universidad Nacional de Villa María -
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

mgreen@mi.unc.edu.ar

Resumen

La entrevista con el escritor y artista multidisciplinario argentino Julián Urman aborda una producción que sobrepasa los marcos tradicionales de la literatura al integrar la escritura con el cine, la música, la *performance* y los lenguajes digitales. A partir de un recorrido por su trayectoria y por obras como *No te mates en mi cultivo de marihuana* (2020) y *Riñón pélvico* (2024), Urman reflexiona sobre los procesos de creación contemporáneos y las tensiones entre autoría, tecnología y subjetividad. La conversación permite reconstruir una poética sustentada en la experimentación y el cruce de medios, donde la inteligencia artificial y lo performático operan como dispositivos que habilitan su escritura, en lugar de reemplazarla. En ese marco, Urman concibe a su práctica artística como un proceso de autodestrucción y reconfiguración identitaria, en el que la máquina se vuelve mediadora de una búsqueda de sentido situada entre lo íntimo, lo material y lo tecnológico.

Palabras clave: Julián Urman, arte argentino, escritura performática, inteligencia artificial

Abstract

The interview with Argentine writer and multidisciplinary artist Julián Urman explores a body of work that transcends the traditional boundaries of literature by integrating writing with film, music, performance, and digital languages. Through a discussion of his trajectory and works such as *No te mates en mi cultivo de marihuana* (2020) and *Riñón pélvico* (2024), Urman reflects on contemporary creative processes and the tensions among authorship, technology, and subjectivity. The conversation reconstructs a poetics grounded in experimentation and the intersection of media, where artificial intelligence and performative practices function as devices that enable—rather than replace—his writing. Within this framework, Urman conceives his artistic practice as a process of self-destruction and identity reconfiguration, in which the machine becomes a mediator in a search for meaning situated between the intimate, the material, and the technological.

Keywords: Julián Urman, Argentine art, performative writing, artificial intelligence

Julián Urman (1978) es un escritor, guionista, editor y director argentino. Su obra se despliega en un cruce entre literatura, cine, *performance* y proyectos audiovisuales experimentales, con una fuerte exploración de los lenguajes contemporáneos. En el cine, fue guionista, actor y productor del largometraje *Generación Artificial*. Como guionista y director, participó del ciclo semanal de humor político *País de boludos*. Además, dirigió el ciclo animado con canciones originales *La Historia y su música*, y hoy produce el segmento *Fingir coherencia*. En su extravagante carrera como guionista y desarrollador ha llegado a guionar y producir música para la industria pornográfica, lo cual está tematizado en su producción literaria. Ha publicado tres novelas: *Ravonne* (2007), *La insecto, el mudo y el machaco* (2015), y *No te mates en mi cultivo de marihuana* (2020) –publicada anteriormente como *No te mates en mi verde cultivo* (2014). Recientemente desarrolló *Riñón Pélvico* (2024) que, según el propio autor, es una “novela audiovisual, autobiográfica, de ciencia ficción”, producida para *YouTube* a partir de una serie de *performances* y escrituras previas, asistidas en conjunto por inteligencia artificial.

El cinco de febrero de 2025, en el marco de mi proyecto doctoral –que incluye *No te mates en mi cultivo de marihuana* como parte del corpus–, entrevisté a Julián Urman con el fin de indagar en una obra que no solo es contemporánea respecto del momento de producción, sino también por sus preocupaciones. La entrevista se realizó por videoconferencia mientras él se encontraba en su casa, en el barrio porteño de Villa Crespo, y yo en la mía en la ciudad de Córdoba. Durante la conversación, me encontré con un artista que produce su obra al mismo tiempo que elabora una reflexión profunda sobre el objeto literario más allá de los límites que suele asignarle la tradición crítica.

Mateo Green (MG): Tu producción es sumamente diversa, ¿qué es lo que vos considerás tu obra? ¿De qué te considerás autor? Teniendo en cuenta que, al revisar tu obra, es difícil clasificarte.

Julián Urman (JU): Sí, siempre me pasó. Me defino como un entusiasta en un sentido, porque siempre me gustó muchísimo la ficción. Hay algo en la ficción que me atrae y me ordena. Hay momentos de mi vida en los que tuve mucha presencia de mis voces interiores. Siempre me pasó escuchar

fuerte lo que pienso, hasta un poco disociado, ¿no? A veces me aparecen ideas, frases o pensamientos que me obsesionan y la escritura me permitió relajar un poco ese aspecto. Siento que logró apagar un poco en mí esa obsesión. Hasta que escribo y lo saco, no deja de atormentarme.

Siempre me pasó que me encontraba con cierta desesperación por hacer. La ficción me lleva a esta pregunta de cómo está hecho esto, ¿lo puedo hacer yo? Bueno, desde muy chico me agarró esa idea de que iba a ser escritor. Cuando tenía diez años escribía un cuento, lo armaba como libro y le ponía “por Julián Urman”. La idea de que yo podía firmar esas cosas me resultaba muy atractiva y eso vino de la mano de la escritura, también del cine y también de la música. Siempre me interesó todo ese mundo que el cine de alguna manera agrupa, porque tiene un poquito de todo.

MG: Claro, tiene el eclecticismo que buscás en tu producción, ¿sos guionista también, verdad?

JU: También. Pero al principio lo que me pasaba con la escritura es que, cuando pensaba que iba a ser escritor, me parecía algo que tenía que preservar del mundo laboral, que tenía que cuidarme ahí porque, no sé... Tenía ciertas ideas de pureza de obra que con el tiempo fui perdiendo. Pero en ese momento me parecía que había algo sagrado en la escritura, que la escritura era generar una obra, ¿no? Cuando era más joven creía eso, que generás una obra deslumbrante y ahí uno termina. Generás la obra y el mundo hace el resto.

MG: Y después diversificaste tu producción, ¿dejaste de pensarla solo en términos de escritura?

JU: Sí, me diversifiqué mucho. Me empecé a dedicar primero a hacer sonido para cine, estudié en el ENERC. Después me resultó imposible terminar esa carrera: es muy compleja porque demanda un montón de horas, de compromiso, y en ese momento estaba empezando a trabajar. Empecé a trabajar haciendo música. Hacía música de porno para Playboy TV. Pero un poco me pasó que quería preservar la escritura.

MG: Claro, entonces supongo que para vos el cine tiene peso la escritura, la escritura de ficción, aunque después se vea como película. Escribiste el guion de Generación Artificial, donde también actuaste, ¿no?

JU: Sí, el guion es mío y de Federico Pintos. Generación Artificial, de hecho, es un poco una suerte de conversación que tuvimos con Pintos a lo largo de cinco años, es un proyecto que, por sus características –hecho de manera independiente, etcétera–, nos dio la posibilidad –y la maldición– de no tener límites externos: tanto dinero, tantos días de rodaje... Sino que lo fuimos armando como pudimos a lo largo de los años. Eso llevó a que mute completamente y termine reflejando esa especie de conversación entre él y yo. Claramente el personaje de Lascano, que represento, comparte mis obsesiones. El personaje de Pintos está representado por Rafael Cippolini, cuyas motivaciones están mucho más cerca de esta idea de ser un artista y esas ganas de serlo. El mío estaba más atravesado por esta idea de una obra íntima, que uno genera en su mente, y la tensión de qué hacer con eso, ¿no? El personaje de Lascano termina encerrado en un galpón proyectando videos con la mente; no es muy distinto de lo que me pasa a mí todos los días, que estoy en un cuartito en la terraza de mi casa, con una máquina, tratando de ver qué pasa en ese vínculo, entre mi mente y la máquina. ¿Dónde estoy yo en eso?

MG: Después quiero volver a eso, que me resulta muy interesante. Pero antes hablemos sobre lo que constituye tu producción. No hay trabajos académicos previos sobre vos, no puedo encontrar alguien que haya sistematizado lo que hacés, por lo que me interesa organizar lo que considerás específicamente tu producción. Por ejemplo, ahora sé que hacés música. En realidad, sabía parcialmente por otras entrevistas tuyas que has hecho música para películas, música para porno, etc.

JU: Sí, también. Siempre tuve algún proyecto musical no relacionado a un trabajo, siempre tuve una banda. En un momento, con otra persona, éramos dos personas y teníamos cuatro bandas. Éramos un proyecto. Cada banda tenía su historia y su estilo, y cuando tocábamos en algún festival de bandas nos subíamos, tocábamos dos temas, nos bajábamos, nos cambiábamos algún accesorio, nos volvíamos a subir, tocábamos dos temas, nos puteábamos entre las bandas, decíamos “son unos pelotudos”,

hacíamos ese show. Para mí siempre fue muy necesario tener un gran proyecto en marcha, hay algo en cómo funciona mi obsesión que, si no tengo un gran proyecto en marcha, me desplomo.

MG: *Entonces, como músico, tuviste bandas, pero a la vez ya había ahí algo de la actuación que atraviesa tu actividad no solo en lo cinematográfico.*

JU: Las bandas fueron la manera que encontré de subirme a un escenario. Hay algo que me parece importante decir. Esta idea del entusiasmo tuvo siempre un contrapeso muy fuerte en el sinsentido. Como que ese entusiasmo que yo siento, a la vez lo veo muy atacado por una sensación de que no tiene sentido lo que estoy haciendo. Entonces muchas veces, el escenario, las fechas, las presentaciones, me ayudaban en esa batalla contra el sinsentido, como: jah, tiene sentido! ¡Hay gente que lo está mirando! Esa mirada ajena para mí siempre fue importante.

MG: *Eso es lo que pasa un poco con la escritura. Por ahí, en la soledad de la escritura, uno siempre se pierde en ese pensamiento de “lo que estoy haciendo no tiene sentido”.*

JU: Totalmente. Los proyectos de escritura son a muy largo plazo y es difícil para mí mantener el sentido en esos tramos. Bueno, lo lograba en los espacios de taller. Yo pertenezco a una generación en la que me parece que hubo una especie de valoración de la literatura joven en Argentina, y mucha de esa literatura provenía de esos espacios. Yo fui al de Diego Paszkowski. Es algo típico de mi generación... No sé si empezar a nombrarla porque hay algunos que reniegan un poco de su pasado, pero muchas personas de mi generación que hoy están publicando y escribiendo parten de un taller. Estaba el de Laiseca, el de Liliana Heker. Yo creo que de ahí salieron muchos de los que en ese momento empezaron a conformar una especie de movida de literatura joven. Pero bueno, para mí el taller también tenía eso de ser como un estanque chico donde uno se podía presentar, hacer esa especie de publicación en un marco pequeño.

MG: *Cuando empezaste a escribir, ¿ya eras músico?*

JU: Empecé a estudiar guitarra cuando tenía seis años, después estudié muy esporádicamente música. No de manera muy formal. En realidad,

nada hice de modo muy formal. Pasé por muchas universidades, pero nunca terminé una carrera.

MG: *Y tu relación con el guion, ¿surge ahí o posteriormente? Porque vos ya actuabas, escribías, y después hiciste guion para teatro.*

JU: En realidad, lo que me pasó es que en un momento me saturé de esta idea de trabajar de hacer música y empecé a romper esa barrera de no querer trabajar de la escritura. En ese momento, un amigo me dijo: “che, tengo una idea para un guion, pero no sé cómo escribirla”.

MG: *¿Cine o teatro?*

JU: No, no estaba muy cerca del teatro cuando empecé con esta idea de ser guionista. Lo hice en un momento muy particular, derivó un poco de las lecturas en vivo el tema del teatro, pero primero hice guiones de cine.

MG: *Hablemos de tus proyectos de guion.*

JU: Varias veces seguidas me pasó esa misma situación: alguien que me dice que tiene una idea para una película, no sabe cómo escribirla y me contrata. Entonces, para desarrollar proyectos así, escribí unos siete guiones largos. Uno solo surgió como proyecto personal. Pero bueno, entré en ese mundo de los proyectos fallidos. De ahí sale mi segunda novela, que en realidad es la última que publiqué, pero que escribí en ese marco del taller: *La insecto, el mudo y el machaco*. Como todo, fue una publicación un poco fallida, con muchos grises. Yo siento que siempre tuve esto de estar un poco oculto, mi biografía de Instagram dice “autor de oculto”. Siempre tuve ese drama, como mi personaje Lascano, de qué hacer con esas publicaciones. ¿Son mías o son para los demás? Siempre me resultó difícil resolver eso y en varias oportunidades me pasó que un amigo viene y me dice: “che, vamos a publicar esto”. Con Ravonne, un amigo me dijo que había un concurso, yo le respondí que no me iba a presentar a premios porque no los ganaba y me dijo: “dame tu DNI”. Él fue, hizo absolutamente todos los trámites, salió un fondo y con eso se publicó Ravonne.

MG: *Recapitulando, tus novelas son: Ravonne; La insecto, el mudo y el machaco; y No te mates en mi cultivo de marihuana. Ravonne es algo que vos no querías publicar y te ayudó a publicar un amigo; La insecto, el mudo y el machaco surge a partir del taller de Paszkowski...*

JU: Lo que me pasó con esa última novela se relaciona con esto de mis procesos. Yo en ese momento estaba bastante agotado de mi proyecto de ficción, no entendía muy bien qué hacer como narrador. También estaba yéndome de ese taller al que había ido desde los dieciocho años. Sentía que eso se estaba agotando un poco. En *La insecto* se refleja un poco el problema que yo tenía como guionista: que escribía cosas para el porno y nadie las grababa. Me contrataban para escribir proyectos súper ambiciosos, de ficción porno. Hubo un caso muy particular con un tipo que se hacía llamar “Nino Dolce, chef y amante”, que tenía unos programas de cocina erótica en Playboy. Me llaman en un momento y me dicen: “Mirá, tenemos este tipo, no queremos hacer el programa de cocina, es una porquería, pero queremos hacer una ficción donde el tipo es medio un James Bond”. Entonces yo escribí diez capítulos de cuarenta páginas cada uno. De hecho, escribía todas las escenas donde garchaban y me decían: “che, no hace falta que escribas eso”. Yo le mandaba un montón de: “la agarra de atrás y le pone la mano”, etc. Pero me decían que no usara palabras tan soeces, y yo: “¿Cómo?, loco. ¿Esto no es porno?”. Era mi manera de escribirlo, ¿qué vamos a hacer? Siempre me pasó que todo lo que hice me salió a mi manera, por eso no me va muy bien laboralmente.

MG: *Pero eso es lo que hace que tu escritura siempre tienda puentes con otras prácticas. Cuando hablás de la escritura de No te mates decís que proviene de la práctica escénica. En la presentación de Riñón pélvico te referís a una escritura fallida que viene de experimentar con inteligencia artificial. Siempre veo que armás puentes entre varios medios.*

JU: Sí, soy yo tratando de hacer pie, de resolver el problema del entusiasmo versus el sinsentido. El problema de la identidad viene por ese lado también. Una identidad se genera como una permanencia en el espacio y el tiempo, que yo no siempre tengo. Voy encontrando una manera de escapar a lo que se transforma en encierro, en realidad. No logro definirme con ninguna de esas disciplinas por sí sola. Con la escritura, justamente, me pasó en *No te mates*. Siento que con la anterior, *La insecto*, el mudo y el machaco, se quebró mi proyecto de ficción. Yo estaba en casa preguntándome qué podía hacer con los personajes de *La insecto*, cómo le daba un final. El personaje principal había terminado encerrado en un departamento, todos los demás la pasaban bomba filmando porno y este

quedaba solo escribiendo cosas que nadie iba a leer. Yo estaba preguntándome cómo cerrar eso cuando cayó un suicida en mi casa, en el patio, evento que dio pie a la escritura original que derivó en *No te mates* en mi cultivo de marihuana. Fue una experiencia muy larga que está parcialmente relatada en novela, aunque la ficción tenga otros vericuetos. Uno de los policías que entró a mi casa por la cuestión del suicida sabía que tenía que escribirla. Vino y me dijo: “¿vos qué hacés?”, le dije que era guionista y me dijo: “yo soy actor”. Está relatado en la novela eso. Recortó un pedazo de la planilla, me dejó su teléfono y me dijo: “esto seguro lo vas a escribir”. Tenía que escribirlo. Y ahí, no me acuerdo cómo –a mí ya me invitaban a lecturas– nació el proyecto como la idea de una gira suicida.

MG: ¿En qué año fue esto?

JU: Creo que alrededor de 2007 o 2008.

MG: *Es decir que mucho tiempo antes de que convirtieras ese suceso del suicida en tu casa, una novela, con las dos versiones de No te mates, ya venías poniendo esa idea en escena con lecturas en vivo.*

JU: Sí, porque lo que hubo fue un proceso de escritura directamente ligado a las lecturas en vivo. Me invitaban a leer y me había propuesto que cada vez que lo hiciera escribiría un nuevo capítulo de la novela. Resultó en una suerte de novela por entregas. Ahí nace, también, el germen de la primera versión de Riñón pélvico. Descubrí en ese proceso que me gustaba más concebir una novela para leerla en vivo que para publicarla. La publicación de *No te mates* resultó un proceso largo y complejo. La editorial era la misma que había publicado Ravonne, pero ahora estaban terminando su camino, antes de que al libro lo publicara Dedalus. La primera versión de *No te mates* salió en el 2014, y se llamaba *No te mates* en mi verde cultivo porque la editorial no quiso poner “marihuana” en el título, les parecía algo burdo. Esa fue una discusión larga. Después, ellos tardaron mucho tiempo en terminar de editarla. De hecho, imprimieron el libro y se separaron. La novela quedó en una especie de limbo, lo que para mí fue algo horrible porque era un proyecto mediante el que yo creía que iba a revitalizar mi carrera como escritor. Fue el primer proyecto en el que me animé a mostrarme sin máscara, a decir: “este soy yo”. Ya lo había experimentado antes en una revista literaria que publicamos con dos

personas del taller al que iba, se llamaba Pisar el césped, fue en 2002. Le pedíamos a autores, tanto consagrados como noveles, que nos mandaran como los textos que tenían de descarte, las cosas que no tenían pensado jamás publicar pero que por algún motivo habían escrito. Terminamos teniendo un roster bastante interesante: estaba Daniel Link, Arturo Carrera... Un montón de gente que se había copado con ese proyecto. Allí escribía también bajo otro nombre, Valeria Andú, además de hacerlo con el mío. Hoy leo esos textos –algunos poemas– y me resultan extraños. Empecé a escribir una especie de imitación de Clarice Lispector; textos más quebrados, en cuanto a reflexiones y momentos de intimidad, y construí ese personaje que se me fue filtrando en la vida. Incluso tuve algunas relaciones marcadas por esa identificación con Valeria Andú. Me surgió el impulso de pensar que podía escribir desde mí, sin recurrir a una máscara de narrador omnisciente, que podía escribir en primera persona. Es algo que, por entonces, no hacía nunca. Eso volvió a aparecer después del fracaso de *La insecto*, que en ese momento no terminé ni publiqué. Cayó el suicida y dije: “listo, este es el momento para hablar de mí”.

MG: ¿Y ahora te sentís más cómodo con la primera persona? Siento que, desde Ravonne, tuviste un giro hacia lo autobiográfico.

JU: Ahora no puedo salir de ahí. Con No te mates, sí, di un paso más hacia lo autobiográfico. La combinación de lo autobiográfico y lo escénico: estar en escena hablando de mí mismo. Fue un momento, además, en el que hubo un auge de la llamada literatura del yo, que para mí era un poco una tragedia porque yo consideraba a la ficción, a la narración, como el templo de lo sagrado. Ver que todo era historias de divorcios, de lo que sea... Me resultaba un tanto molesto. No te mates nace un poco como parodia a ese movimiento. El personaje se lo plantea; en un momento se rasca los testículos y tiene una sustancia blanca bajo las uñas y dice algo como “¿qué es esto? ¿Qué estamos haciendo? ¿Dónde está esa trascendencia y lo sagrado de la escritura? ¿En esto, que es lo más bajo de mi vida?”. Es algo que no compartiría con nadie, ¿por qué lo compartimos en la literatura? ¿Qué sentido tiene? Otra vez me aparecía la pregunta por el sentido. Pero en la idea de hacerlo performático y que la gente se riera yo encontraba la validación necesaria: esta gente se ríe, yo lo cuento y se ríen.

MG: En *La insecto* hay una relación con tu producción como guionista de porno, en *No te mates* un componente autobiográfico y escénico fuerte, que también se filtra en la escritura y en el modo de escritura. Eso te hace llevar el texto hacia un tipo de producto que podríamos llamarle novela. Lo que yo siento en *Riñón pélvico* es que reaparece lo autobiográfico, lo ficcional y otra vez la imposibilidad de la escritura, pero ahora

ligado a la tecnología y, además, en clave de ciencia ficción.

JU: Eso me lo trajo la pandemia. En realidad, *Riñón pélvico* nace como un proyecto de novela oral. Cuando terminé *No te mates* tuve un breve regreso a la idea de ser escritor en el sentido tradicional. Terminé *La insecto* que era una novela que había empezado muchos años antes en ese taller. La terminé y la publiqué un poco por insistencia de un amigo. Pero fue un proyecto que, después de publicarse, me trajo una sensación de vacío. Se publicó esa novela y creo que nadie la leyó. Hay una frase que amo, que dice: “plantar un árbol, tener un hijo y escribir un libro es fácil; lo difícil es regar el árbol, criar el hijo y que alguien lea el libro”. Ahí terminé de chocar con ese problema y me dije: “listo, nunca más publico una novela porque no tiene ningún sentido, lo que voy a hacer es una novela oral”. Entonces empecé a parasitar un ciclo de lecturas. Me invitaron una vez y yo les dije: “empiezo a venir todos los meses a repetir la experiencia de *No te mates*”. Pero esta vez sin la intención de que sea algo para publicar. Lo que me pasó con *No te mates* fue que descubrí que el texto producido para ser leído en voz alta es muy distinto al texto concebido para ser leído en solitario y de manera silenciosa. Ese formato de las lecturas en vivo me obligaba a imaginar el texto para esa situación. Entonces pensaba dos veces las frases un poco complejas, lo que me llevaba a simplificar la estructura. Y después estaba el problema de los chistes; a la hora de publicar los editores me dijeron que parecía un stand-up, que había que pensar cómo hacer para que parezca una novela. Su propuesta fue ir sacando chistes. Cuando la volví a publicar le sumé varios de nuevo. Tengo un tema con el humor, me relaja la idea de “por lo menos es graciosa”. *Riñón pélvico* empezó con la idea de hacer una novela oral.

MG: Yo sentí, como lector, en *No te mates*, que estaba bien unido el problema existencial del personaje al humor de la novela. No está forzado ni parece un stand up.

JU: Justamente porque es un texto muy trabajado. *No te mates* tuvo ese proceso de larga edición y de múltiples lecturas. Las lecturas en vivo se volvieron indispensables en mi manera de pensar un texto, porque me pone en un modo particular a la hora de corregir, por esa proyección de tener que pararme delante de gente y decirlo oralmente. Me hace pensar dos veces en lo que estoy dejando en el texto. Volviendo a lo de Riñón, durante unos seis o siete meses fui a ese ciclo de lecturas y todos los meses presentaba un capítulo nuevo. Cuando terminé, al año siguiente, no me invitaron, y yo me dije: "bueno, lo empiezo a hacer yo, recopilo todo en una obra", y empecé a hacer un unipersonal de teatro que básicamente era yo y un contrabajista arriba del escenario. En la parte uno el contrabajista tocaba también un trombón, entonces armamos para cada parte una suerte de diálogo entre texto y música. Ahí volvió esta idea de la banda, de sonido para película, todo ese trabajo que había hecho para otros lo volví a aplicar en una obra mía. Fuimos concibiendo la obra como si fuera una banda donde a veces el contrabajista tocaba percusión, a veces algo con arco, a veces pizzicato, a veces el trombón. Con todo eso se construyó esa obra de una obra, que tenía cinco capítulos, que finalmente es el formato que le quedó para siempre a Riñón pélvico. Cuando terminé la parte uno, hice un par de funciones. Resultaba muy difícil llenar sala; la primera vez vinieron cuarenta personas, la segunda veinte, la tercera diez y así fui quedando yo solo. Es el eterno problema de la construcción de un público. De todos modos, cuando terminé la parte uno decidí hacer la parte dos directamente para un unipersonal. Lo armé con un músico que tocaba sintetizadores y saxofón. En la parte uno tiene bastante más peso esta suerte de novela de ciencia ficción incluida en la historia. A veces una idea me aparece, se instala, empieza a ramificarse y no sé qué hacer con eso, la tengo que empezar a bajar de alguna manera. Pero estaba convencido de que no iba a escribirla como novela, entonces dije bueno, la incorporo a Riñón pélvico, que es a veces sobre mi historia clínica y sobre mi vida, y a veces es este relato de ciencia ficción que nunca escribí, ni escribiré, que ya forma parte del otro universo.

MG: Pareciera que la escritura entra por medios indirectos. Tiene que tener otra pata para que el texto pueda escribirse, y esa pata le da una riqueza extra. Es un dispositivo adherido a la escritura. Introducir lo autobiográfico o lo tecnológico no solamente a nivel del contenido, sino al nivel de la forma y los procedimientos. Modificás los modos mismos de tu producción, ya sea en la performance o por el uso de medios tecnológicos. Por eso pensaba: ¿cómo llegaste a la experimentación con inteligencia artificial en Riñón pélvico?

JU: Después de que hice la parte dos en teatro, tenía el plan de, en 2020, hacer la parte uno, la parte dos y estrenar la parte tres. Pero llegó la pandemia y cerraron todo. Ya habíamos terminado en ese momento Generación Artificial. Esa experiencia, para mí, en el 2015, me había marcado mucho, en cuanto a cómo hacer un proyecto audiovisual sin dinero, sin que sea parte de una institucionalidad. Después empecé otro proyecto, País de boludos, con Fede Simonetti. Un proyecto de humor político que también tiene estas características. Éramos cuatro locos en una terraza y de pronto estábamos haciendo un punto de rating. Qué sé yo, como combinación de todo eso, cuando fue la pandemia dije: "bueno, doy el salto y empiezo a sacar Riñón pélvico como producto para YouTube". En ese momento ya estaban apareciendo las inteligencias artificiales, que en esa época se usaban para cosas como cambiarte la cara y ponerte la de un famoso, así que usé ese recurso. Entonces la parte tres de Riñón pélvico la hice como novela audiovisual, las partes uno y dos quedaron como unipersonales de teatro. Hacía funciones de eso y a la gente le decía: "tengo esto hecho", era como ofrecer la parte tres de algo que no tenés idea de dónde viene. Hay algo que me gusta, igual, de cómo funcionaba, porque al público lo introducías a un universo donde tiene que hacer pie sin saber muy bien qué pasa. Ahí ya trabajaba con elementos de inteligencia artificial: cambiaba las caras con elementos falsos y empecé a jugar con la idea de que una inteligencia artificial pudiera completar una historia. En el capítulo cinco de la parte tres hice algo de lo que después me arrepentí, porque creo que fue un poco cobarde. Al final de la historia yo digo: "bueno, no puedo terminar esto, lo dejo en manos de una inteligencia artificial", que entra como un robotito que te termina de contar la historia. Siempre me quedó una especie de pena con que este

proyecto no volviese al teatro, pero ya no tenía ganas de hacerlo. Me había quedado picando el bichito del audiovisual. Durante mucho tiempo fue una experiencia tortuosa armar la parte tres. No encontraba la energía para decir: “okey, ahora hago la parte uno y dos también como audiovisuales”, que era lo que me parecía que tenía más sentido hacer. Hasta que empezaron a surgir estos generadores de video como a fines del 2022. En principio pensé que podía ser algo que en algún momento de mi vida utilizaría. Pero muy rápidamente se desarrollaron productos comerciales que generaban video en base a texto y en base a archivo. Parte de mi entusiasmo siempre incluyó la presencia de una máquina, tanto desde la música como desde la escritura. Pasar tiempo con una máquina, ¿verdad? No escribo a mano desde que estaba en la secundaria. Entonces poniéndome un poco a jugar con la posibilidad de generar video decidí lanzar la parte uno de Riñón pélvico. Me costaba mucho trabajo darle un sentido a eso. En determinado momento me invitaron a un foro de artistas –un nombre un poco pomposo–. Se juntaban y cada mes alguien presentaba un proyecto. Una vez más parasité esa situación de periodicidad y decidí ir todos los meses y presentar un capítulo. Siempre necesito eso: la idea, una fecha y un público que sé que va a estar; entonces me preparo.

MG: Pareciera que tu proceso tiene que estar acompañado por lo performático.

JU: Sí, lo performático y un público presente. La idea de que va a haber gente mirando me hace producir para eso, con ese apoyo. Otra vez aparecía esta lógica del taller, de estanque pequeño. Empecé a armar la parte uno de Riñón pélvico con la idea de animar todo por inteligencia artificial. Lo interesante fue que, entre octubre de 2023 y septiembre de 2024, el método evolucionó notablemente, fueron mejorando muchísimo estos generadores. Así que también quedó plasmada esa evolución. A medida que avanzan los capítulos, se puede percibir.

MG: Creo que en Riñón pélvico se unen esas obsesiones que recorren tu producción: la imagen, la tecnología, lo performático, lo autobiográfico. Se unen a nivel de forma y contenido. Por eso, me parece que es una obra

multimedial en el pleno sentido. Me llama la atención: ¿por qué insistís con el nombre de novela?

JU: Para mí tiene algo de pertenencia y de espacios, de esto te hablaba al principio. Hay algo que nunca solté de ser escritor, la novela me permite pensar un espacio ligado a esta experiencia de la escritura. Tiene un peso muy fuerte lo textual. Riñón pélvico termina de unir todas las puntas de esa experiencia. Como vos bien decías, tiene algo de lo escénico, de lo performático, algo de la música. Hice toda la música original para Riñón pélvico utilizando un sistema. La generé parcialmente, pero sin inteligencia artificial. Algunos proyectos van quedando, por decirlo así, malditos, cobran como una especie de vida propia. Tengo varios arpegiadores que son unos aparatos a los que les das una nota y en base a esa nota –o a una serie de notas– generan cosas nuevas. Lo que me pasa con esos proyectos musicales con arpegiadores es que vos podés o escucharlo o exportarlo, nunca suenan dos veces igual, siempre cada experiencia de reproducción es nueva. Entonces, si lo exportas, sacaste una foto y te quedaste con esa foto; si lo reproducís, ya nunca vas a exportar lo que escuchaste. Tiene algo de trágico que me encanta, y una especie de, no diría azar, sino caos. No es azar porque tiene un montón de instrucciones, pero esas instrucciones llevan a algo que tiene la chispa de lo irrepetible. Muchas veces yo le doy parámetros para un tema de cuatro minutos, pero exporto solo ocho. Cuando terminan las instrucciones, los arpegiadores siguen sonando, siguen armando cosas, construyendo melodías; cosas que muchas veces incorporo. Quizás paso tres horas armando los primeros cuatro minutos y, en realidad, lo que uso es lo que los arpegiadores hacen cuando dejan de recibir instrucciones. Para mí siempre hubo algo de esa vida en la máquina, una especie de vitalidad en lo hecho con una máquina. En esa comunión entre mi caos y el de la máquina siempre encuentro algo fructífero. Con Riñón pélvico pude unir todas las puntas. Por eso sigue teniendo ese lado de novela. Una novela audiovisual en tres partes es ahora. Después de publicarla tuve problemas con eso, porque intenté presentarla como película, juntar las cinco partes y transformarla en una película de una hora animada. Pero me arrepentí y regresé a la idea de novela audiovisual, que me parece que es mucho más fiel a cómo la siento.

MG: ¿Se podría decir que tenés una relación compleja con tus proyectos?

JU: A mí me gusta mucho hablar de proyectos, planear proyectos. Después, hacerlos es una porquería. Tiene que ver con lo autodestructivo. Para mí es un proceso autodestructivo producir algo, siento que el texto me va destruyendo cada vez, va quedando menos de mí a medida que queda sólido. Solo cuando está listo, yo ya morí, ya no tengo qué hacer ahí, quedo excluido. Es como esa perla que uno pule hasta que parece ajena.

MG: Pero tu presencia persiste. En tu proceso, por ejemplo, vos ponés a la inteligencia artificial al servicio de tu producción, no la usás para que produzca por vos. Hacés un uso donde te acompaña y no te desplaza.

JU: Totalmente. Yo tengo, como te decía, una larga historia de juego con máquinas que empezó por el lado de la música. Yo vi el momento en que las máquinas empezaron a poder manipular audio digital. Hasta ese momento solo se usaban dentro de la cadena de producción de la música. La máquina era un organizador de secuencias de notas y cosas así, pero no mucho más. Para mí la herramienta es una extensión de la voz propia. Con la música ya pasó lo que está pasando con las IA y la escritura. Simplificó mucho el proceso, la producción de música se simplificó a través de las máquinas y, sin embargo, no somos todos Bizarrap. Es decir, hay todo un sistema de circuitos, de autores, de artistas. Las obras tienen un recorrido que no tiene que ver con si la produjiste con una máquina o no. Lo que tiene de interesante, para mí, es ese desafío de cómo hacés para que no suene hecho por una máquina. Después, por supuesto que existe la polémica, que siempre estuvo en el mundo del arte, sobre la reutilización del material de otros. Eso es algo que con la inteligencia artificial pega muy fuerte porque tienen una manera de generar sets para estas máquinas que son súper opacas. Hay una página, por ejemplo, que te permite ver si tu obra fue usada para entrenar inteligencias artificiales. Una fotógrafa de Estados Unidos puso su material en esa página –ella trabaja con retratos– y le salieron fotos de una intervención médica que se había hecho en la cara, fotos que le había sacado su médico, fotos que no estaban subidas a ningún lado. ¿Cómo llegó ese material ahí? Hay un pozo negro que alimenta a estas máquinas, es terrible. A pesar de eso, yo creo que los que

quieren hacernos creer que las máquinas van a reemplazar todo son los mismo que venden esas máquinas. Silicon Valley vende acciones a futuro, ninguno de estos procesos es sustentable en el presente, siempre son ideas a futuro. Un poco el punto de venta es siempre es un apocalipsis, ¿no? Si no vendes un apocalipsis, salí de acá; si no vendes una máquina del fin del mundo, no sos nadie. Me parece que hay algo de eso. Algo similar a lo que yo creía cuando era más joven, la idea de la obra, de que la generación de obra es lo importante, cuando en realidad la generación de público es lo que importa ahora. La máquina puede tener cierto momento de deslumbramiento, de brillo para la exhibición, como cuando hacían esas viejas ferias mundiales. Una actividad de feria, máquinas para la feria.

MG: *Hay un texto que se llama I Am Code: An Artificial Intelligence Speaks: Poems, que hicieron con una IA ya vieja, engañándola para ver si podía tener una voz propia y producir poesía desde una voz propia.*

JU: Siempre vas a poder hacer eso, pero lo que pasa es que la voz firmante va a ser quien está haciendo ese proyecto. Podés esconderlo por el truco mecánico, la vieja idea de que la máquina anda sola. Pero siempre hay un individuo, una voz de una persona que usó esa máquina y que es el responsable de lo que esa máquina produce. La máquina no tiene entidad propia. Por más que queramos, por más que cuando el televisor no anda le pegues como si fuera un burro empacado, lo cierto es que la herramienta responde al que la usa. Y no solo hay un uso, sino un hacerse cargo de ese uso: un responsable de la herramienta. Entonces alguien señala que es arte. Bueno, a lo mejor algo de eso hay en la noción de generación: el que señala y dice “esto es poesía”. Sin esa persona la generación siempre es caótica. Lo que uno busca, me parece, en el mundo del arte, es justamente esa relación entre un caos y un orden, entre lo material y lo espiritual. Me parece que las máquinas sin una persona a eso no lo tienen. Vos podés disfrazarlo, insisto. Pero si cuando lo disfrazás es un truco mecánico, estás escondiendo a la persona que está entre los engranajes.

MG: *Ya que venís reflexionando sobre el autor, me gustaría que cerremos con una pregunta sobre tu camino como lector o espectador, pensando en estos autores o productores que a vos te interesan: ¿Quiénes son tus influencias, los artistas que te marcaron?*

JU: Otra cosa que me aleja de la idea de escritor o de artista, es que soy un pésimo consumidor; no soy un gran lector, no soy cinéfilo, no soy melómano. De hecho, siempre me pasó que me interesó bastante lo mainstream, yo miro más películas de superhéroes que producciones europeas. Termino haciendo cosas experimentales por mis capacidades más que por propósito, así que no tengo grandes referentes clásicos. Una persona que me marcó mucho es Ian Kornfeld, él tiene un proyecto que se llamaba Pornois. Me partió la cabeza, fue una de las primeras veces que encontré esa posibilidad de producción audiovisual, algo que traté de imitar en Riñón pérvico. Él produjo, en un momento, un corto que se llamaba “Cosas que piensan las personas que no se tiran a las vías del tren”, donde lo ayudé un poco con los textos. En ese corto empecé a ver esta posibilidad de usar voces en off mitad narradas y mitad ilustradas con imágenes. Fede Pintos también fue una gran influencia. Si bien al compartir un proyecto tan largo tuvimos nuestros altibajos, Generación Artificial me marcó muchísimo. Algunas cosas de Chris Marker también me han gustado mucho, fui muy fan de La Jetée. Él tuvo en un momento un museo dentro de Second Life, de ese mundo virtual, ahí vi esta idea de que una narración puede tener patas en cualquier lado.

MG: Gracias por tu tiempo y por esta conversación, Julián.

JU: De nada, gracias a vos.

Referencias

- Code-davinci-002, Brewster, S., Peters, O., & Rezzonico, R. (2023). *I am code: An artificial intelligence speaks: Poems*. Little, Brown and Company.
- Pintos, F. (Director y guionista) y Urman, J. (Guionista). (2015). *Generación Artificial*. [Película]. Ajimolido Films; Universidad del Cine.
- Urman, J. (2007). *Ravonne*. Editorial Tamarisco.
- Urman, J. (2014). *No te mates en mi verde cultivo*. Editorial Tamarisco.
- Urman, J. (2015). *La insecto, el mudo y el machaco*. 17Grises Editora.
- Urman, J. (2020). *No te mates en mi cultivo de marihuana*. Dedalus.
- Urman, J. [JuliánUrman] (2024). *Riñón Pérvico* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qQCKFvXiafE>