

Ignacio Soneira. *Rodolfo Kusch. Clases de Estética*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2023, 288 páginas

Este volumen testimonia el vigor de la investigación y la reflexión sobre el legado filosófico de Rodolfo Kusch, con el atractivo suplementario de estimular y promover el estudio del pasado y el presente de las ideas estéticas en la Argentina. La estructura de la obra, conforme al objeto de estudio construido, se organiza en un itinerario que reconoce doce estaciones o apartados. Cabe consignar al respecto que el libro no se vale de la tradicional disposición por capítulos. Antes bien, presenta como rasgo distintivo el estar compuesto por una serie de secciones consecutivas, identificables por su título y paginación en el correspondiente Índice. Por la manera en que está organizado, su lectura no implica necesariamente un respeto estricto por el orden expositivo original. Esta soltura favorece el acceso a la obra por parte de un público no especializado.

La sección de apertura, dedicada a los agradecimientos, no se agota sin embargo en su función de paratexto, ya que permite comprender desde un principio cómo el derrotero personal del autor influye en el transcurso de una indagación donde los avatares biográficos y las circunstancias de contexto (desplazamientos a las provincias de Salta y Jujuy, contacto con actores clave, fallecimientos y por cierto consulta, reunión y estructuración de material disperso, etc.) son relevantes para apreciar en toda su magnitud la originalidad de su aporte y el

esfuerzo de realización que ha conllevado. Esta clave es inmediatamente explicitada en el segundo apartado, referido a las características generales del fondo documental a ser publicado. Pese a su brevedad, también esta sección resulta esclarecedora respecto a la pesquisa y sistematización de la información obtenida en distintos soportes, precisamente una de las principales fortalezas de la obra.

La primera comprobación que interesa poner de relieve, pues, es la premura con que Soneira repone y organiza para el lector, desde la apertura misma de su exposición, el significativo material correspondiente a la labor docente de Kusch como Profesor de Estética e Historia de la Cultura, asignaturas que dictara en la Escuela de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” entre 1963 y 1973, y posteriormente en la Universidad Nacional de Salta. La clasificación de Soneira suministra el siguiente orden, de por sí ilustrativo: 1) Programas de Estética e Historia de la Cultura. 2) Fichas mecanografiadas de estudio para estudiantes de las materias Estética e Historia de la Cultura. 3) Clases desgravadas o transcritas del año 1969. 4) Anotaciones y apuntes preparatorios para el desarrollo de las clases.

Estos datos, suministrados en el segundo apartado, decíamos, resultan de este modo instructivos respecto a la presencia insoslayable de la dimensión *estética* en el *corpus* textual, hasta

ahora inédito, de la herencia intelectual de Kusch. Diversos factores se conjugarían así para conferir una entidad particular a esta temática, que trasunta en la experiencia artística un hilo conductor subyacente a lo largo de su proyecto filosófico. Una centralidad de lo estético, es menester admitirlo, hasta el momento relativamente desatendida de su pensamiento. Acaso sea ésta la contribución medular del trabajo de Soneira, sin merma de los numerosos aspectos concomitantes que cubre su libro.

Indudablemente la realización de una obra de estas características, dedicada a examinar un conjunto de escritos constituido a partir de un rastreo minucioso de fuentes primarias –en su mayoría inéditas o de origen oral–, constituye una valiosa contribución a la historia de la recepción de la filosofía de Kusch. Esta precisión es oportuna porque el empeño de Soneira en su faz historiográfica, declara ser un intento de selección, transcripción, edición e interpretación de carpetas y papeles que fueron extraídos y visados en lo que es la actual Biblioteca/Archivo Rodolfo Kusch. Así, visto en perspectiva y aun reconociendo ciertas características específicas, es posible suponer en una impresión inicial que el trabajo en cuestión se incluye en el movimiento que hace de la recuperación archivista su mayor mérito. Se trata de una nota saliente que Soneira comparte con otros jóvenes investigadores que actualmente descuellan en su labor de recuperación filológica y

textual de filósofos argentinos del siglo XX, como es notorio por ejemplo en el caso de Carlos Astrada, precisamente uno de los maestros de Kusch. El lector de esta encomiable obra podrá así comprobar que el núcleo organizador del libro se encuentra en su estudio introductorio. Forma parte de la tercera sección, que a su vez puede leerse en continuidad con el cuarto apartado, titulado “Entre monstruos y cultos. El pensamiento estético de Rodolfo Kusch en la década del 50”, ya previamente publicado por Soneira y repuesto con tino en la arquitectura argumentativa general de *Rodolfo Kusch. Clases de Estética*. Cabe detenerse brevemente en estas dos secciones que considero claves, por lo que respecta a sus hipótesis de lectura y su contribución narrativa.

Efectivamente, en el desarrollo de este primer trayecto del libro –los cuatro apartados iniciales– asistimos, cuando menos, a dos revelaciones sustantivas. El primer descubrimiento concierne al ya aludido puesto que ocupa en la antropología filosófica y en la trayectoria docente de Kusch la Estética como disciplina teórica de primer rango. En este marco, el segundo hallazgo remite al vínculo de Kusch –no puramente biográfico, por haber sido su alumno, sino también y ante todo conceptual o inmanente– con la obra y la enseñanza universitaria de Luis Juan Guerrero. Esa ligazón interna del pensamiento de Kusch con la estética trascendental guerreriana, tal como logra mostrárnosla iluminadoramente Soneira, representa uno de

los principales aciertos de su búsqueda. No resulta una constatación entre otras el hecho, fehacientemente demostrado por el autor, respecto a que Kusch, en sus programas de la materia “Estética” que diera en la Escuela de Bellas Artes, junto a Jung, Kant, Husserl y Heidegger, partiera de categorías de estos pensadores con el objeto –según nos lo indica– de “profundizar las ideas en torno a lo popular en América Latina y lo precolombino y enunciar los marcos de revelación, acogimiento y exposición de la obra de arte, propuesto por L. J. Guerrero en la Estética Operatoria” (26). En la misma línea, Soneira no demora en aclarar que “las clases de Estética de Kusch no se circunscriben a lo dicho por Guerrero pero adquiere éste una centralidad progresiva en los apuntes” (31).

Un aspecto a destacar, en referencia a esta lectura, es el que expone los términos en que Kusch adopta de Guerrero la premisa metodológica consistente en superar una idea de la Estética como simple teoría de lo bello, o restringida a tematizar una obra o al artista en tanto preeminencias objetuales. Antes bien, es gracias a Guerrero que Kusch se siente en posesión de la vía conceptual que le permite pasar a la instancia superadora de un análisis *operatorio*, articulado desde la perspectiva bajo cuya luz el autor o creador es simplemente un ente que se *entona*, o sea que se pone en tono con cierto significado de la totalidad que lo inspira, de modo tal que no es más que un vehículo mediador que exige su cristalización o puesta en obra. Por

consiguiente, no hay un artista genio que crea o instaura la obra desde sí, sino, mejor, un *gestor cultural*. Kusch, con Guerrero, concluye de esta tesis que, si los contempladores de la obra reconocen una totalidad que en el fondo ellos mismos habían estado *requiriendo*, entonces es menester comprender que el juego del arte es más un devenir colectivo que un acto individual. En conjunto, el tratamiento de esta comprensión histórica constituye el núcleo del abordaje de Soneira en su detallada restitución documental. Y, de hecho, en todo el libro resuenan preguntas que el desarrollo responde en esta línea, ontológicamente tributaria de la filosofía guerreriana. Menos evidentemente, ello cabría atribuirlo a una tesis medular de la filosofía del propio Kusch, quien radicaliza en una dirección antropológica el planteo originario de la *meta-estética* operatoria (Ricardo Ibarlucía) de Guerrero, al esgrimir la tesis de que solo a partir de un proceso de descolonización cultural y de recuperación de una identidad nacional de base popular, se podrían resolver los conflictos menores que atraviesan la vida política.

Un señalamiento sugestivo del autor es que, para Kusch, en América Latina existen dos códigos culturales paralelos, donde uno pertenece a un mundo popular e indígena y el otro a los sectores medios y superiores de la ciudad burguesa. En consecuencia, según la visión kuschana, cuando se enfoca el problema de la constitución de una cultura nacional, se plantea la necesidad de integrar dichos códigos a

fin de lograr su configuración coherente, siendo conscientes de que ésta no se obtiene de la simple mezcla de los dos campos. Según él, la experiencia realmente americana está, al contrario, en rescatar los modelos populares, con lo cual no habrá problemas con el contenido porque éste permanece implícito. Esta mirada de Soneira sobre el americanismo estético de Kusch pretende ubicarse lejos de aquellos enfoques que evalúan su filosofía unilateralmente por sus acentos indigenistas y telúricos, abrevados en su experiencia con la etnia de los aymaras. Sin omitir tan insoslayable antecedente, Soneira logra mostrarnos, por lo demás que, en la obra madura de Kusch, la presencia de Heidegger, Guerrero y Jung conformarán un marco teórico en el cual las ideas *estéticas* adquirirán tanto un rasgo fundacional como estructural de su propia obra, reafirmando, por un lado, su espíritu hermenéutico, y por otro, su temprano interés por el campo artístico. Es posible que, en estos rasgos, justamente, resida la especificidad de *Rodolfo Kusch. Clases de Estética*.

Estas enseñanzas las obtenemos, decíamos, de las primeras cuatro partes del estudio de Soneira. La quinta sección de su libro presenta todos los programas de la asignatura “Estética” que el autor pudo recuperar de Kusch para esta publicación. La sexta sección repone las clases mecanografiadas en su versión de 1973, y la séptima, el registro fonográfico de las clases de Estética que Kusch impartiera en 1969. El octavo apartado contiene notas y

apuntes de clase utilizados por Kusch en marzo de 1964. El noveno, además del programa de la materia “Historia de la Cultura”, edita sus “bolillas”, que en rigor constituyen resúmenes sinópticos de contenidos y categorías. El décimo apartado presenta un listado a guisa de diagrama de las diapositivas utilizadas por Kusch en sus clases de “Estética” e “Historia de la Cultura”. La onceava sección o parte capitular posee especial importancia, porque publica un ensayo inédito de Kusch de principios de la década del setenta, titulado “Bases para un arte auténtico y americano”. Se trata de un escrito sumamente valioso, donde Kusch manifiesta, por ejemplo, su convicción – en la que sigue latiendo la amargura de uno de sus maestros, Ezequiel Martínez Estrada– respecto a que, si nos “han querido vestir el ser”, en verdad, “no creemos en el ser pues estamos antes del ser”, ya que aquí “estamos nomás” y “constituimos un país trágico” (228).

El último apartado o sección capitular reúne seis entrevistas realizadas a ex-estudiantes de Kusch de la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires y de la Universidad Nacional de Salta. Se trata de intervenciones que testimonian no solo el agitado clima de época sino los irrepetibles lazos vivenciales que como alumnos y alumnas supieron entablar con tan carismático maestro. En este registro, Soneira ha encuestado a Guillermo Paolino, Julio Flores, Enrique Savio, Avelino Álvarez y Sara Mamani. Dichos encuentros

con el autor tuvieron lugar entre septiembre de 2022 y febrero de 2023.

A manera de cierre, solamente agregamos que el presente estudio viene a llenar un vacío en el estado de la discusión bibliográfica en torno al legado de Kusch, en particular, y la historia de la teoría estética en la Argentina y América Latina, en general. Mérito que merece subrayarse por ser Kusch un autor –a diferencia de Guerrero– que desde su misma muerte y hasta hoy mismo goza de una prolongada tradición de lecturas sin aparente declive por parte de distintas camadas de intérpretes a través de los años, ya sean estos investigadores profesionales, lectores interesados o militantes y activistas. Sin duda, el carácter documental y testimonial de *Rodolfo Kusch. Clases de Estética* es uno de sus mayores aciertos. Pone así un nuevo punto de partida para un trabajo que deberá continuarse, tanto en la faz archivística como conceptual. Ya que las potenciales líneas de trabajo que se abren a partir del examen de Soneira

dibujan la posibilidad de una nueva aproximación al modo de entender, en toda su amplitud de matices, el pensamiento de Kusch. Todo esto, finalmente, apunta a un desafío aún más profundo y crucial: la superación de las limitaciones impuestas por interpretaciones canónicas que no hacen justicia a la incidencia de la experiencia *estética* en la filosofía kuschana. También se hace posible la apertura de una reconsideración más profunda de la índole teórica de su vínculo con Guerrero.

En definitiva, se recomienda por todo lo señalado la lectura de esta obra, destinada a convertirse en bibliografía de ineludible consulta, cabe insistir, no solo para especialistas y eruditos, sino para quienquiera que sienta interés por la cultura argentina y latinoamericana del siglo XX, dado su provechoso aporte científico y didáctico.

Gerardo Oviedo
IPN, UNLA

Andrea Mecacci. *Kitsch y neokitsch. Hacia una estética difusa*, ed. a cargo de Ricardo Ibarlucía, trad. de Mauro Sarquis y Facundo Bey. Bahía Blanca: 17 grises, 2025, 187 páginas

Las protocolares, apretadas, páginas de una reseña suelen excluir algunas claves contextuales particularmente informativas sobre los libros reseñados. No esperamos de una reseña las pistas de un contexto cultural que oriente nuestra lectura y la ensanche en la actividad

colaborativa de varios autores. Debemos esperar tal vez, y en el mejor de los casos, a un estudio crítico o también a los prólogos reseñados. Una notable excepción es invitada por *Kitsch y neokitsch* (Buenos Aires, 17 grises, 2025). Su autor, Andrea Mecacci, profesor asociado de la Università degli Studi di

Firenze, celebra el “privilegio” científico, pero también “existencial” de su contribución al vínculo cultural de Argentina e Italia.

Kitsch y neokitsch, precedido por un cuidadoso prefacio de Ibarlucía, nace de la colaboración entre la Università degli Studi di Firenze y la Universidad Nacional de San Martín. Su estructura se organiza en una introducción y dos partes simétricas de tres capítulos cada una, con sus correspondientes subsecciones, que, hacen de la lectura una experiencia más bien amable. La primera parte, *Kitsch*, recorre las morfologías del mal gusto (Popper, Broch, Giesz), la configuración antropológica de la idiotez del corazón (Flaubert, Gógol, Broch) y la psicología de lo inanimado abierta por la asunción dialéctica del *kitsch* en Walter Benjamin. La segunda, *Neokitsch*, examina lo inauténtico como principio (la doble herencia romántica, la gramática de lo *pseudo*, lo falso operativo de Eco y Baudrillard), el “estilo juguete” como populismo estético contemporáneo y la estética difusa que, en la transestética posmoderna, conduce paradójicamente hacia la *anestetización*. La arquitectura no es casual ni meramente expositiva; el libro, bajo su apariencia descriptiva, avanza, sin embargo, una tesis filosófica robusta.

Esa tesis se enuncia con claridad en la introducción y se decanta a lo largo de los capítulos, a saber, el *kitsch* no es la simple negación del arte, sino una categoría interna y constitutiva de la experiencia estética moderna; y el *neokitsch* no es una mera intensificación

del *kitsch*, sino su inversión categorial. Lo que en el siglo XIX se diagnosticaba como síntoma de una “torpeza existencial” burguesa, digamos, el sentimentalismo derivado del romanticismo, la fetichización de lo bello en Broch, el goce interesado de la propia emoción en Giesz, se vuelve, en la cultura posindustrial, principio operativo deliberadamente asumido por artistas, diseñadores y consumidores. La crítica del mal gusto se convierte, así, en gramática del gusto medio. Mecacci muestra cómo el *Kitsch-Mensch* brochiano, ese pequeño burgués ilustrado que mistifica los valores estéticos para reconocer en ellos su propia ideología, deja de ser objeto de condena moral para revelarse como el sujeto antropológico de toda una época, aquella en la que la apariencia sustituye a la esencia y el *packaging* a la mercancía.

El giro que articula ambas partes se prepara, no por azar, en el tercer capítulo de la primera. Allí, Benjamin trabaja filosóficamente el *kitsch* en su dialéctica, ya no como “el mal en el arte”, según la fórmula severa de Broch, sino como “el lado que la cosa ofrece al sueño”. El *onirokitsch* (concepto de Benjamin que Mecacci recupera del breve ensayo de 1925) rehabilita lo descartado por el uso y por el buen gusto, restituyéndole una dignidad estética inesperada en la convergencia entre vanguardia, arte popular y cine. La libertad mimética de la infancia, la lógica del juguete, el interior decimonónico recargado de estuches y forros es todo aquello que la ortodoxia modernista oponía al arte verdadero,

Benjamin lo integra como condición onírica de la modernidad misma. Es difícil no leer este capítulo como el núcleo del libro. Desde Benjamin se vuelve pensable que lo inauténtico funcione como principio (capítulo 4), que el estilo juguete sea proyectable como populismo estético en Mendini o Koons (capítulo 5) y que la estetización se difunda hasta volverse, en Michaud y Welsch, transestética y, finalmente, anestesia (capítulo 6).

La segunda parte ofrece, con sobriedad analítica, una cartografía del presente. La gramática de lo *pseudo*, que Mecacci con toda minuciosidad recupera en el amplio espectro de la historia (desde Platón a Goodman) se desliza en las secciones siguientes en los grandes temas de Jean Baudrillard, como el del potente concepto de hiperrealidad de *Disney*. Mecacci no se limita a glosar estas conocidas tesis, el autor más bien las inscribe en una historia compleja, es decir, en un romanticismo de doble cara cuyo sentimiento de lo infinito se modula, casi por mutación, en sentimentalismo burgués primero y en emotividad posmoderna después. El “estilo juguete”, a su vez, no es leído como anomalía irónica de la posmodernidad sino como la consumación de una lógica que el *pop* ya había puesto en marcha. Así, la valencia de lo estético no hace más que reducirse a una píldora que edulcora, una experiencia más bien decorativa.

El valor filosófico del libro reside en este desplazamiento de método.

Ibarlucía caracteriza con justeza el enfoque de Mecacci como combinación de análisis e historia de los conceptos con crítica ideológica. Convendría enfatizar también que la historia, en este libro, no es sólo el material sobre el que se ejerce la crítica, ella es su dispositivo filosófico. Así, Mecacci no reseña conceptos para ofrecer una nueva definición de *kitsch* ni para enunciar una condena más refinada del gusto medio, su empresa es más bien exigente, aunque su estilo histórico-descriptivo a una primera vista lo disimule. Mecacci muestra que las categorías con las que evaluamos espontáneamente lo *kitsch* y lo *neokitsch* están históricamente sedimentadas, como de alguna manera sugeriría Theodor W. Adorno, y que sin esa historia nuestras evaluaciones permanecen como reflejos de un *Kitsch-Mensch* que aún no se reconoce. Distinguir el *kitsch* del *neokitsch* no es, por eso, un ejercicio taxonómico, más bien es la condición para que el juicio estético contemporáneo no se reduzca a la repetición de gestos heredados (el desprecio ilustrado, la celebración irónica, la complacencia consumista) cuyos supuestos, en virtud de empresas filosóficas como este libro, tienden ya a la caducidad.

En ese sentido, *Kitsch y neokitsch* no solo enriquece una bibliografía castellana sobre el tema todavía dispersa: ofrece a la estética argentina un interlocutor italiano cuya tradición (la que va de Eco a Perniola, de Vattimo a Mecacci mismo) ha hecho del estudio de las formas culturales un terreno fértil

para la filosofía. Que el libro llegue al castellano por iniciativa expresa de Ibarlucía, y que lo haga en el mismo año en que se publica en Roma su propio estudio sobre Benjamin, no es una coincidencia editorial. Es, más bien, el signo de una conversación filosófica

Milena Gallipoli. *La victoria de las copias. Calcos y canon entre el Louvre y América (1863-1945)*. Buenos Aires: Ampersand, 2025, 261 páginas

El encuentro de la historia del arte y los estudios de cultura material puede dar lugar a un elenco muy vasto de objetos de estudio. La profundización en la materialidad, por sí misma, no tiene nada de novedad en la historia disciplinar: la práctica del *connoisseurship* o *Kennerschaft* tuvo siempre en el centro de sus procedimientos la inquietud por la materia como índice de autenticidad y originalidad. Hubo, sin embargo, una doble mutación reciente con respecto a este punto. Por un lado, una renovación de las preguntas dirigidas a la materialidad que, aun cuando siguieron concentrándose en objetos canónicos, desplazaron las categorías con las que estos últimos habían sido visitados por los *connoisseurs*; por otro, una ampliación hacia objetos que no se enmarcan fácilmente en la institución arte, como los productos de circulación masiva, los artículos de diseño o los artefactos llamados etnográficos.

Me parece un desafío productivo ensayar un intento de ubicación para *La victoria de las copias. Calcos y canon entre el Louvre y América (1863-*

de doble dirección que estos libros, vueltos otros libros, continúan abriendo.

Washington Morales

UDELAR

1945) dentro de este mapa. El libro de Milena Gallipoli, derivado de su tesis doctoral, configura un objeto que no tiene una posición evidente en ese campo de intersecciones y desplazamientos. Se impone como un objeto-problema difícil de agotar, justamente por su capacidad de desafiar las clasificaciones esbozadas más arriba. El calco de yeso es un artefacto singular que interviene precisamente en la cultura con la potencia de una identidad inestable.

El lugar identitario del calco en yeso con respecto al arte podría pensarse con la categoría de suplemento que Jacques Derrida entregó a la teoría de la escritura: una agregación que se imagina como duplicación de un origen preexistente pero que, en su propia suplencia, termina por constituir aquello que parecía limitarse a repetir.

El calco en yeso es acaso el objeto que sigue más de cerca al canon artístico occidental que se puede imaginar y, sin embargo, no es en absoluto un objeto de conocimiento canónico para la historia del arte. No es un espécimen más en la cadena dorada de

la tradición occidental, sino una condición material de posibilidad para la creencia que establece la existencia misma de esa *catena aurea* a la que llamamos canon.

El objeto de Gallipoli no tiene lugar evidente en el mapa de las especializaciones académicas que distingue entre quienes se quedan atados a la institución arte y quienes se expanden hacia lo que queda por fuera de ella. Eso desarma la gestualidad enunciativa asociada con cada uno de esos taxones. En efecto, la política implícita en su investigación no es la defensa de una posición conservadora, pero tampoco la vindicación denunciante de lo que la historia del arte ha dejado afuera, formulada a menudo desde un registro moral. El objeto de Gallipoli es a la vez aristocrático y plebeyo. Su origen está en el límite paradójico que supone salir de la institución arte a fuerza de profundizar en ella.

Me he detenido tan largamente en el objeto de *La victoria de las copias* – y el gesto de intervención que representa en el campo disciplinar – porque es uno de esos libros que tiene el efecto de inventar un objeto allí donde no terminaba de articularse, un objeto alrededor del que se acomodan, con tensión productiva, categorías y problemas. En ese sentido, es el tipo de libro del que se puede decir que ha nacido

como bibliografía obligatoria. Pero su mérito no se agota en la invención de un objeto: se mide, también, en la sofisticada delicadeza de su tratamiento metodológico.

La victoria de las copias es una historia material de intercambios culturales que conecta el taller de calcos del Musée du Louvre y América, como un puente entre un punto de origen y el ámbito de una dispersión. En época donde se recomienda al tesista modestia y comedimiento, resulta admirable la audacia de una investigación doctoral que se ha propuesto enlazar el principal museo artístico del mundo con el nombre de un continente, y que ha logrado resolver esa ambición con demostrada solvencia. La pesquisa se ordena a través de una decisión metodológica lúcida y eficaz en términos narrativos: seguir el hilo rojo de las copias que se han hecho de una pieza, la *Victoria de Samotracia*. A lo largo de un texto que persigue los indicios documentales con sagacidad detectivesca, el lector es invitado a pensar en la centralidad institucional de los museos dentro del sistema del arte, pero también en la contingencia de una geografía artística hecha de avatares y de rutas inestables.

Juan Cruz Pedroni

CIAP, UNSAM-CONICET

Roberto Papateodosio. *Guardar como. Una precaria cartografía del arte contemporáneo argentino*, prólogo de Ulises Conti. Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2026, 50 páginas

Un fantasma recorre Buenos Aires, la ópera prima de Roberto Papateodosio. Se titula *Guardar como*, gesto que remite al bautizo de un texto, acción bajo la cual un archivo es coronado, cerrado, sellado. Lo mismo le pasará a este texto: una vez finalizado, mi mouse llegará a la palabra “Archivo”, haré un clic y en el menú desplegable elegiré la opción “Guardar como” para denominar este archivo que, en un juego de infinitos reflejados, se titulará *Guardar como*.

Diez advertencias anteceden los veinticinco trabajos que integran el libro: los textos no están en orden cronológico, ni de importancia, ni de ninguna índole. Roberto Papateodosio, cuyo apellido –resalta Ulises Conti en el prólogo– significa “El Don de Dios”, presta sus oídos y sus ojos a un tropel de artistas contemporáneos argentinos y desarrolla el agudo arte de la crítica para sumergirnos en un ¿qué está pasando ahora acá? desbordante de data dura y afecto.

¿Cómo se escribe sobre los artistas contemporáneos, sobre los que están jugándose, sobre los amigos? Implica ser sincero con la obra, con la persona creadora y con uno mismo. Implica pausar primero todo un sistema de referencias y exponerse a la obra como un *cassette* virgen e ir desentrañando lo que a uno le sucede frente al objeto de atención. Poco a poco cabe preguntarse ¿a qué otros

sentimientos remite? Una fuerza volcada de manera solidaria, auténtica y gratuita compone el presente volumen. A medida que se avanza en las páginas comienzan a descifrar los códigos, las influencias, los tiempos y, por qué no, los sueños de cada artista.

Guardar como naturalmente avanza por los márgenes. Escribo *naturalmente* porque el autor también lo hace. Para interactuar con lo que está pasando, con lo que sucede fuera de la cultura *mainstream* hay que andar firme por los bordes. Afilar el olfato, saber preguntar, oír, observar. No por ser solidario, Roberto deja de ser cuidadoso. El crítico y el amigo están juntos pero separados. Si bien todos los textos que integran el libro son laudatorios hacia las obras que analiza, el lector podrá atender a la voz del crítico y asombrarse de la honesta escisión del autor. Porque lo que caracteriza a los textos o micro-ensayos de *Guardar como* es la entrega. La gratuidad comprometida con que se sumerge en *Angélica* de Ulises Conti denota el esfuerzo por arrastrar, desde ese lugar simultáneamente cercano y lejano que habita la música, una eficaz y pequeña reflexión acerca de las versiones de los clásicos ejecutadas por el pianista. Al hablar de la muestra *Infieles* remarca: *Las palabras no reemplazan a la imagen, no ocupan un espacio ausente*. Lo mismo aplica para la música. Roberto Papateodosio contribuye a aproximar al

lector a las distintas artes, liberándose de la carga del crítico que se somete a una escuela y, en lugar de eso, evoca un saber propio, una *expertise* que reúne destrezas de sommelier de virtudes y reconocimiento del oficio.

En *Guardar como* un erudito se pasea por discos, libros, muestras y nos brinda una noción acabada de las contradicciones que encierra cada obra. Los oxímoros abundan en el libro dado que las diferentes artes culminan en paradojas cuando lo imperante es indagar el *cómo* y no el *qué*. Al escribir acerca de los *cut ups* de Ezequiel Alemán o de *El momento previo a la forma* de Melmann es donde más se evidencia dicha inquietud. Por eso, tampoco sorprende leer que, al escribir a propósito de *Ahora*, –la banda liderada por Nacho Marciano y Agustín Dellacroce–, se lea: *Muchas veces, el proceso –al contrario de lo que podemos creer– se manifiesta no en términos de armonía, sino en términos de conflicto*. A lo largo del libro, el lector

notará que Roberto sabe apreciar y catar conflictos. Otro de sus méritos es separar los hilos del telar para señalar métodos de acercamiento –por demás exquisitos– a producciones tan heterogéneas como las de Jacoby, Cucurto, Longoni, Dacal, Retik, Caamaño o Casas, entre otros.

Por último, el libro nos regala una estampa, un autorretrato de Roberto, de su genio, de su modestia y de su inigualable ojo. En ese escorzo titulado *Las influencias en el placard* se esgrime cómo la refinada búsqueda y atención no culmina con la música, en este caso de Chat Baker, sino que abarca también su imagen. El gesto estético incluye la forma de vestir, de presentarse ante los demás, de habitar artísticamente la existencia. Un gesto que supera la obra y que acompaña el cotidiano de quien *por una cuestión de afecto y nostalgia* construyó una manera singular de ver el mundo.

Federico Barea