

Por Leopoldo Estol

La escritura sobre arte existe hace casi 2400 años; pienso en Jenócrates de Atenas, de quien tenemos noción gracias a la mención que hace Plinio de este escultor al que le gustaba también dejar asentadas sus ideas. Escribir sobre arte ha sido una pasión muchas veces esquiva, no por carecer de sentido sino por falta de estímulos materiales para sostener esta práctica y hacerla proliferar. Por fortuna, este ensayo tiene buena estrella y surge de la revisión de algunas obras de la colección Oxenford, que me invitó a recorrer sus recovecos en pos de un tema de singular gravitación: los puntos de inflexión en el camino de los y las artistas. Así que guían mi búsqueda estos preceptos, así como también, ¿por qué no decirlo?, la afinidad con algunas formas, las cuales me interpelan más, siendo quien escribe este texto no solo investigador, sino también artista y colega.

Un detective aficionado entre moles de hormigón y ríos entubados

Veo una autopista: vertebrada, colosal, monstruosa. No distingo si es mérito del brigadier Cacciatore o del ¡Barón Haussmann! La construcción obtura el paso de los rayos solares casi por completo. ¿Podrá crecer algo ahí? El mundo sin embargo logra colarse a través de una delicada hendidura. ¿Qué más se observa en el video? Pasan colectivos, podemos ver palomas cacareando, autos, personas apuradas. En primer lugar, me atrae de las obras de Tomás Maglione (1985, Buenos Aires) su capacidad de deriva a través de la ciudad, algo que por momentos parece vedado en un presente continuo con circulación limitada, sea por motivos pandémicos o por propia alienación. Entonces, miro *Aliento*, la obra de Maglione, con ojos de yo también quiero perderme. En la obra que sigue, *Pattern governed behaviour*, la cámara enfoca un guante abandonado en la calle en la cercanía de un torrente de agua que fluye. Un pie súbitamente interrumpe el caudal, el agua lo rebasa y el guante se anima. *Los gigantes* es otro video en el cual una persona con capucha (y con los dedos de sus manos notoriamente abiertos) proyecta su sombra sobre una calle donde pasan autos y con el paso de cada vehículo, la sombra se altera y redefine. Eso le otorga al video un ritmo visual intrigante; además, en esa sombra podría oírse un lamento de Nosferatu, el vampiro de Murnau, sobre todo en los dedos de esa sombra que se mueven de forma tenebrosa. Estos tres videos forman parte de un corpus en el cual Maglione con su andar moldea una ciudad distinta.

"Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado" -escribe Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*- "es una alegría inmensa establecer su morada en el corazón de la multitud, entre el flujo y reflujo del movimiento, en medio de lo fugitivo y lo infinito. Estar lejos del hogar y aun así sentirse en casa en cualquier parte, contemplar el mundo, estar en el centro del mundo, y sin embargo pasar inadvertido". Tomás nos cuenta: "Hay algo del movimiento que me atrae, me hace salir a la calle. Siempre me atrajo detenerme en lugares de tránsito para ver

qué pasa, qué se mueve si yo estoy quieto. Ir a un lugar que me interese no sé bien por qué; ir varias veces, filmar algo, mirarlo. Fui a una esquina por donde siempre doblaba un colectivo que tenía una abeja dibujada en una de sus paredes laterales. Y fui hasta ahí a filmar eso, que se parecía mucho, cuando lo vi en la pantalla, a una abeja revoloteando".

Lo consulto si acaso estas búsquedas marcan un antes y un después en su trabajo (mi tema) y también cómo es que llegó a ese salir a la calle en pos de algo que no sabe. A lo cual me responde: "cuando empecé estaba obsesionado con el punto de vista fotográfico. Ser testigo. Tener fe en que la ciudad me va a mostrar algo mejor que lo que yo puedo ofrecer. Me imagino a Bart peinándose un viernes a la noche antes de salir". Hablamos de influencias y de lo importante de algunos espacios de reflexión en su camino. "Como me gustaba sacar fotos, mi hermano me abrió una cuenta de flickr¹, a través de la cual conocí a mucha gente y me hice amigo de Maruki². Un día nos juntamos con ella a dibujar y me contó que estaba abierta la convocatoria del Programa de Artistas en la Di Tella. Me anoté y quedé. Me estalló la mente. Me despertó una conciencia. Tomé coraje para entender un arte más imperfecto, más raro de lo que yo creía. Un día hice un video, me acuerdo de que lo había filmado en el sur. Lo mostré en clase y lo hicieron mierda. Lo bardearon mal. Me di cuenta de que el video condensaba muchas cosas que yo no sabía cómo encajar juntas. Pensamientos, textos, algo de dibujos (que por sí mismos no me hacían sentir cómodo); pensé, este medio es buenísimo. Acá puedo meter todo lo que no puedo meter en ningún lado. Ahí empecé a hacer video. Fue un poco así: accidentado".

Intento adentrarme, ir más allá de su historia en el medio local y eso me lleva a querer saber más sobre su persona: ¿cómo forjó su sensibilidad? ¿hay hechos que nos allanan el camino? En un intercambio epistolar que sostuvo Maglione con Pablo Accinelli, encuentro una posible genealogía emocional: "A la profesora de plástica le gustaba cómo dibujaba e impulsaba a mi mamá a que tomara clases por fuera de la escuela. Pero el arte en mi casa no era algo muy presente, más que ir a ver una muestra a la Rural o al Bellas Artes. Sí fui a muchos recitales a campo, por ahí pasaba el flash de mis viejos, canalizaban por ahí. Creo que la primera vez que vi a mi mamá llorar fue en *El amor después del amor*, en River."

A los días me escribe: "Estuve pensando, hubo un video importante que fue el que mostré en Rayo Lazer³". Abro el link y le doy play al video: muestra el andar de una

¹ Red social dedicada a la fotografía que tuvo su apogeo entre los años 2007 y 2011.

² Apodo de la artista Maricel Nowacki.

³ Rayo Lazer fue un espacio de muestras y recitales que se mantuvo activo entre 2009 y 2012, ubicado en Chacarita y gestionado de forma independiente por Mario Scorzelli, Martín Osuna, Nicolás Ozuna, Juan Matías Killian, Franco Ferrari, Lucio Romano, Nicanor Araóz, Jéssica Bianchi, Nicolás Sarmiento y Daniel Alva Torres.

persona que sube un puente y mientras sube registra su sombra en los escalones, en las copas de los árboles y también registra una suave tensión con otras personas que andan por ahí corriendo, paseando o andando en patineta. El encanto del video es que no tiene prisa. Está buscando algo, tanto la sombra como las personas podrían ser parte de una coreografía, si bien se nota que todo es fruto de un registro casual. Tomás sale a la calle y sus videos dan cuenta de una capacidad de escucha singular. Escribo "escucha" pero envuelve a todos los sentidos. Escucha multitud emoción. Hay un azar en la ciudad. Una fantasía. La intuición *flâneur* dando paso a algo que puede ser "más esotérico, místico, una historia muy simple, casi un dibujo o una nota."

Donde se cuenta qué hizo Liv Schulman con la plata que le otorgó un hombre elegante

Sigo revisando la colección y doy con otro trabajo realizado por Liv Schulman (París, 1985), un video que decide filmar luego de ganar el estímulo de la Fundación Vairoletto⁴, una fundación apócrifa inventada por el artista Franco Vico para repartir a su vez otro premio en danza, el Premio Faena a las Artes. De esta forma, Liv, junto a otros artistas, son beneficiados por la repartija, el monto lógicamente es menor, pero sigue siendo una cifra considerable, 1000 dólares van para la artista franco-argentina.

La desaparición, la pieza que me convoca, es el video resultante de un viaje en el cual Liv y su pareja en ese momento, el artista Ariel Cusnir, que oficia de camarógrafo y coequiper, se embarcan en pos de ese misterioso cónclave conocido como Triple Frontera. El objetivo: cambiar dinero una y otra vez, yendo de Argentina a Brasil, de Brasil a Paraguay, emulando la inefable costumbre argentina por transformar nuestra plata en otra, y así sucesivamente hasta agotar los fondos. El registro es simple: Liv en primer plano contando lo absurdo de la misión mientras las motos aceleran a toda velocidad y la vegetación misionera se expande. Es una obra delirante y una afilada crítica al consumo dada la compulsión con la que la artista se aboca a la tarea. Mientras lo miro, invento una categoría, *lysergic marxism*, que avanza impiadosa sin pedir permiso y sin deberle fidelidad a ningún dogma. Tal vez por eso sea una pieza que años después de su realización aún genera intriga. Le escribo, preguntándole si *La desaparición* es una bisagra en su camino. Como investigador he de suponer que lo es, dado que, según mis apuntes, previamente la artista escribía, organizaba lecturas y hacía esculturas, pero esta pieza parece ponerla en otro sitio. Se percibe, por un lado, un ascendente conceptual programático, cambiar 1000 dólares

⁴ Hay una serie de textos interesantes que discuten el accionar de la Fundación Vairoletto en el sitio de *Otra Parte Semanal*.

hasta que desaparezcan, y también, una veta histriónica que tiene que ver con su capacidad para hacer comentarios lúcidos sobre lo que ocurre.

Liv Schulman lo cuenta así: "En *La Desaparición* cuanto más plata perdía en las casas de cambio, más energía tenía y la obra ganaba en potencia". Se produce entonces un cambio literal de capital económico por capital simbólico, el dinero se transforma en arte. Continúa Liv: "De alguna manera es un rasgo de la clase media, es lo que hacían nuestros papás al comprarnos libros, al mandarnos a talleres de cerámica o dibujo al salir del secundario. ¿Acaso sabían que no íbamos a triunfar como banqueros?". Si ponemos el foco en la temática económica, se podría enmarcar esta pieza junto a las que enumera y describe Andrea Giunta en su libro *Poscrisis*, aquellas que están vinculadas con la crisis argentina de 2001. Liv lo respalda: "*La Desaparición* tiene que ver con una pérdida masiva de activos que estimula la generación de miles de formas de deseo. Asambleas, clubes del trueque, miles de monedas raras que empezaron a circular en el 2001". Y si bien esta lectura es pertinente, tal vez sea más fructífero pensar la potencia de la obra ligada al concepto de *potlach* que Georges Bataille trabaja en su libro *La parte maldita*, en donde estudia formas de intercambio entre pueblos originarios. En el libro se pregunta el francés qué hacen con el excedente de recursos esos pueblos en apariencia primitivos y señala que dilapidar la riqueza es también sinónimo de prestigio y, por ende, otorga un rango al pueblo que así lo hace y, no solo eso, dar el excedente a otro pueblo también habilita un diálogo y una posible reciprocidad. El *potlach* "enriquece a una de las partes a través del desprecio de la propia riqueza". Aquí, por supuesto, no hay un pueblo sino una artista muy decidida, porque como dice en un fragmento de su video-performance, "hoy tenía un montón de billetes que se convirtieron en nada".

Volviendo al tema que nos convoca, el o los *turning point* en la práctica artística, Liv señala un momento anterior a su incursión en la Triple Frontera. "Me acuerdo que en el 2011 estaba muy deprimida. Un día me levanté y dije ¡voy a hacer una serie! Y esa serie fue *Control*, me acuerdo del momento en el que me dije voy a hacer esto, así no voy a tener que ser buena, solo voy a tener que hacer cantidad. Va a ser un flujo loco, voy a poder meter todo adentro y se va a ir renovando". Este testimonio recuerda lo vertido párrafos atrás por Tomás en relación a la capacidad plástica del video para absorber expresiones diversas. Pienso en que tal vez lo que genera puntos de inflexión en el camino de los artistas no es solo la realización de obras, sino también tomar conciencia de que la sensibilidad personal se expresa mejor utilizando otro formato.

En *Control*, un casting variopinto de detectives hace proclamas sobre la cultura contemporánea, tocando de forma llamativa todo tipo de objetos y construcciones. No hay tensión dramática, más bien un pensar en voz alta, un pensar abierto a los sentidos. En *Brown, yellow, white and dead*, la última serie que Schulman filmó en París

en el 2020, un primer plano del cuerpo de la artista irrumpe con muchas manos que la someten, ella está con los ojos cerrados diciendo un texto que sabe de memoria (¿o acaso improvisa?) mientras las manos la tocan, la acarician, le mueven sus abundantes rulos; el relato continúa y una teta se escapa a través de un agujero hecho deliberadamente en su vestimenta. Un halo de luz apunta a su cabeza recalcando lo artificial, es claro que estamos viendo una puesta en escena. En ese sentido, el trabajo de Schulman puede vincularse con la estética de Jean-Luc Godard, comparten un cierto descuido de lo que en cine se llama diégesis. Pareciera no importar que se vea el micrófono o que de pronto la tensión dramática caiga porque el arte no es sino una herramienta para pensar la realidad.

¿Qué aprendimos con esas voces que habitaron los dibujos de nuestra infancia?

Vuelvo a la Colección, revuelvo, muevo cosas de lugar. Aparece felizmente *Dobles*, un video de Leticia Obeid (Córdoba, 1975). Pero *Dobles* es más que un video, es una serie de entrevistas realizadas por Leticia a personas que trabajan en el misterioso oficio del doblaje. Hay que meter un destornillador a la fuerza en el aparato de televisión para comprender que detrás de *Los Simpsons*, hay personas de carne y hueso que se toman muy en serio su papel. Y, ¿quiénes son esas personas? La magia se despliega cautelosa a medida que los testimonios del minidocumental avanzan; detrás de Homero Simpson está Humberto Velez; detrás de Marge, Marina Huerta. Pero hay más personajes, nunca nadie podrá llamar a Superman con la entonación soñadora que le proyecta Francisco Colmenero a su voz. En sus ojos brilla la luz de la ilusión, se concentran y ¡plop!, se transforman en dibujitos.

Maravilla la capacidad detectivesca de Leticia, que aprovecha una residencia en México D.F. para ir al encuentro de estas luminarias, así como también la síntesis del trabajo: dura apenas 10 minutos. Se manifiesta una capacidad porosa en la pieza que logra rozar la asimetría que separa Estados Unidos de América Latina, sencillamente focalizando en el proceso de traducción de un objeto en apariencia inocente como pueden ser los *cartoons*. Emergen revelaciones, como, por ejemplo, que Don Gato y su pandilla, pese a su fracaso en el mundo angloparlante, logra, a través de la esmerada labor de Jorge "Tata" Arvizu, transformarse en un éxito en el sur del continente. También, Leticia deja entrever la desigual distribución de las ganancias al exponer un planteo gremial que proscribió al laureado Homero de sus tareas, generando por supuesto escándalo e indignación entre los fans.

Pienso que *Dobles* es una obra que logra exponer algo difícil, que es hasta qué punto nuestra cultura está hecha de vínculos con otras culturas, y al decir esto no estoy afirmando nada novedoso. De hecho, pensar la cultura latinoamericana es un desafío que viene de la mano de innumerables lugares comunes y aproximaciones signadas

por una mirada exotista (Carmen Miranda, Cantinflas). Debido en parte a que la formación de identidades nacionales al sur del río Bravo se dio luego de un desparejo proceso colonial liderado por España, actualizado luego en el siglo XX bajo el poderío de Estados Unidos. Es en este presente un poco *trash*, pobre y sobreinformado, como lo describió Inés Katzenstein, que los artistas no solo deben forjar su obra y un espacio digno de trabajo, sino también una intuición que les permita reconstruir ese pasado signado por hegemonías foráneas. En este sentido, *Dobles* es una reelaboración lúcida de los vasos comunicantes que habitan dentro de nuestros consumos culturales. En donde nos percatamos de la sensibilidad que hace falta para fraguar un castellano neutro abarcador, también de la precariedad inherente a este espacio de enunciación. Me pregunto si esta obra marca, inaugura un istmo en el trabajo de Leticia, pero recuerdo también la carta de Simón Bolívar⁵, leída en un tren que avanza desde el centro privilegiado de la capital hacia una periferia en donde las casas de chapa conviven con ropa tendida, y en ese periplo se da cuenta de una imagen verídica y un poco triste. Pero necesaria a fin de cuentas porque soberanía es poder mirarnos a los ojos, ¿no?, con todo lo que eso implica.

Leticia Obeid dice: "Creo que un primer giro lo tuve a los 23 años, terminando de cursar en la Facu en Córdoba capital, un lugar anacrónico con una formación muy académica (dibujo, pintura, todo eso) y empecé a ir a Cielo Teórico, que era ese invento que hicieron Carina Cagnolo, José Pizarro y Andrea Ruiz. Y eso me voló la cabeza. Ese año hice mi primera muestra individual en Casa 13 y fue un volantazo porque contra todo lo que nos estaban enseñando en la facu, esta muestra no tenía ningún tipo de virtuosismo. Nada de lo que estaba ahí demostraba que yo fuera buena en nada, ni los dibujos ni las fotos, que eran fotos domésticas que había rescatado de mi adolescencia. Todo era muy gestual. Fue un punto de inflexión porque salí de la educación formal hacia otro mundo y, a la vez, fundación de mi obra total, porque ahí ya estaba todo. Otro punto de inflexión fue en 2006, cuando hice una obra para el Premio Petrobras sobre la historia de la fábrica en Noetinger, que me dio la posibilidad de incorporar la investigación en la obra, la idea de que uno puede incorporar algo así como una manera muy propia de hacer una historia, consultar la historia, recrearla. Y después empezar a publicar libros, libros de narrativa. En 2013 y un poco antes también. Escribir, ya no en función de la imagen o de un video, sino lograr una escritura autónoma, un punto de inflexión que bifurcó mi obra en dos canales, esa dicotomía yo todavía no la resuelvo, quizás ahora estoy empezando a pensar cómo resolverla y es algo que me interesa porque nunca puedo terminar de definirme ni como escritora ni como artista".

⁵ La obra se llama *Dictados* y fue realizada en el año 2009 por comisión del Goethe Institute para una exposición que celebraba los 200 años de independencia de Latinoamérica.

Leticia escribe, va por su cuarto libro publicado, imagina, reelabora y ahí aparece Elena, su álgter ego, que busca nuevos sentidos frente a un mundo desmoronado que lentamente comienza a tomar vida de nuevo. Elena está en *Frente, perfil y llanura* y es protagonista de *Bajo sus pies* publicada en 2020 por la editorial Blatt y Rios. En esa novela signada por un duelo, hay una constante, además de ese recuerdo fulgurante de la amada mamá, que son la presencia de su perro, de los mates y del campo, ese tema tan nuestro. Por eso, el libro se divide en tres partes: barbecho, siembra y cosecha; el tiempo que le marca la naturaleza a los cultivos. Y este tiempo cíclico de germinación me ayuda a volver a mi pesquisa, cómo se generan los cambios en las trayectorias de los y las artistas. Para ahondar más en eso, decido escribirle a Guillermo Kuitca (Buenos Aires, 1961), artista no solo reconocido por su obra plástica, sino también por su hacer docente. A los días me responde y pautamos un diálogo telefónico.

Uno toma cosas de los demás pero aprende de uno

Leo: En relación a tu camino, ¿observás algún momento donde hayas sentido un antes y un después?

Guillermo: Como yo había tenido una historia precoz de haber empezado a pintar y a exponer de muy chiquito, me había generado una especie de aislamiento. ¿Viste que a veces las cosas en la infancia se piensan que son para siempre? En un momento me sentí auto-aislado, confundido, ¿dónde estoy? Pensé que esto era irremediamente una práctica de soledad. Tardé en caer en la cuenta de que lo que yo hacía era un trabajo que se hacía con otros artistas, con pares. Así que cuando descubrí eso a principios de los ochenta, fue como haber entrado en una fábrica de chocolates.

Leo: ¿En los ochenta empezás a pintar de forma colectiva?

Guillermo: No. No formé parte de un grupo, lo que surgió fue más bien entre pares. Con Prior hice obras y fueron siempre momentos de gran iluminación, con Martín Reyna compartimos taller con lo cual nuestras obras se iban contaminando mutuamente, cuando volvió al país Diana Aisenberg, la conocí y nos hicimos muy amigos. Con Juanjo Cambre pintaría muchísimo, un tipo tan inteligente y divertido. También con José Garófalo, que había sido mi alumno, también pintamos. Pero no era algo grupal, sino un vínculo entre pares. No sé cómo hacíamos, pero hacíamos muestras todas las semanas, eran como eventos. Estoy haciendo memoria... Pero, contame: ¿Cuáles son las líneas de tu investigación?

Leo: Estoy buscando momentos en los cuales uno dimensiona una libertad y a partir de eso avanza en un territorio poniéndole el cuerpo a toda una serie de

experimentos. Hablé con Leticia Obeid, que me contó de cuando participó de una clase más teórica donde pudo relativizar la influencia que tenían los oficios en la academia de Córdoba. Eso le permitió luego hacer una muestra sin dominar un oficio, un karma de una época.

Guillermo: Suena muy liberador. Hay un rol que juegan los convocantes, yo no fui a la Escuela de Bellas Artes, descubrí a mis pares. Sentí en la compañía de algunas personas una suerte muy grande. ¿Por qué la beca se transformó luego en un espacio tan especial? Tal vez porque fue un deseo mío durante mucho tiempo, yo también tenía ese anhelo de formar parte. Yo convocaba porque yo mismo me sentía convocado.

Leo: Hay un trabajo por un lado lúdico, compositivo, de hacer cosas, de probar y, por otro lado, una conversación entorno a lo que se hace. Me pregunto por qué estos espacios reflexivos como el taller Cielo Teórico, que mencionó Leticia, o la beca misma, son tan posibilitadores en nuestras trayectorias vitales.

Guillermo: Tal vez porque lo que hacemos no está sujeto a resultados, porque el vínculo entre colegas es muy dinámico y también porque es una experiencia que no es muy parecida a otras, lo cual le da un carácter particular. No se trata de uno que ve y otro que ayuda a ver, yo no veo más allá del otro (como a veces parecieran sugerir las *studio visits*), sino que me pongo a la par de un artista, somos dos los que no sabemos dónde estamos. Todos aprendemos de alguien, pero en definitiva lo que hacemos es aprender de nosotros mismos. Uno toma cosas de los otros, pero las aprende de uno.

Leo: Se cifran muchas cosas en estos momentos de intercambio

Guillermo: Descubrimientos personales, revelaciones íntimas, tienen forma de conversación, de clase, pero en realidad están pasando por otro lado, en ese sentido, el entrecruzamiento de todas esas experiencias juntas se da de una manera muy firme, porque justamente no parte del cumplimiento de un programa ni de un objetivo. Por eso la idea de fracasar, porque ¿qué hubiese sido que salga mal? Una vez que hay confianza, lo que hacemos es algo que no está sujeto a resultados. Pareciera ser algo muy específico entre artistas, entre personas creando, esta idea de que uno va tomando de otros y finalmente aprende de uno mismo

Nos despedimos con cariño. Me siento feliz de haber compartido interrogantes. Me quedo pensativo. No estoy seguro de si termino de captar a Guillermo. Tal vez esta dualidad entre hacer con otros y aprender de uno es algo que nos ayude a ir cerrando esta investigación, porque cuando hacemos una muestra, escribimos un libro o filmamos, algo se afirma y, a su vez, se abre otra cosa. Se empuja hacia el centro del

ágora, un sentir, una intuición, algunas ideas y con expectativa esperamos ver lo que ocurre. ¿Cambiará el arte nuestra vida para siempre? Es una pregunta hermosa y difícil a la vez, pensaba llegar a una conclusión, pero no es así, mejor seguir con la pregunta.

DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN

LARA MARMOR
LUCRECIA PALACIOS

INVESTIGACIÓN OBRAS

ARIADNA GONZÁLEZ NAYA
VALERIA INTRIERI
BELÉN LEUZZI
CAMILA PAZOS
AYELÉN VÁZQUEZ

COLABORACIÓN TEXTOS

ALEJANDRA AGUADO
FEDA BAEZA
GABRIELA CEPEDA
MARIANA CERVIÑO
BELÉN COLUCCIO
GUADALUPE CRECHE
NICOLÁS CUELLO
SOFÍA DOURRON
LEOPOLDO ESTOL
JIMENA FERRIERO
SANTIAGO GARCÍA NAVARRO
GABRIEL GIORGI
CARLOS GRADÍN
CLAUDIO IGLESIAS
MARCOS KRAMER
AIME IGLESIAS LUKIN
FABIOLA ISA
MARTÍN LEGÓN
FRANCISCO LEMUS
MARIANO LÓPEZ SEOANE
FLORENCIA MALBRÁN
MARIANO MAYER
AGUSTINA MUÑOZ
LETICIA OBEID
ALEJO PONCE DE LEÓN
FLORENCIA QUALINA
NANCY ROJAS
GRACIELA SPERANZA
VIVIANA USUBIAGA
JAVIER VILLA
ANA VOGELGANG

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

EZEQUIEL ALEMIAN
VALERIA PIRRAGLIA

TRADUCCIÓN

ANA BELLO
ALEJO PONCE DE LEÓN

DISEÑO GRÁFICO
Y DE INFORMACIÓN

VANINA SCOLAVINO
CECILIA SZALKOWICZ

COORDINACIÓN GENERAL

COLECCIÓN OXFORD
ERICA BOHM

TODOS LOS DERECHOS

RESERVADOS A LOS AUTORES,
A LOS TITULARES DE DERECHOS
DE AUTOR Y A COLECCIÓN
OXENFORD