

24, 25 y 26 de Septiembre de 2014 - Instituto de Investigaciones Geohistóricas

XXXIV

**ENCUENTRO
DE GEOHISTORIA
REGIONAL**

VI SIMPOSIO

*sobre el estado actual
del conocimiento
del Gran Chaco Meridional*

150 AÑOS
GUERRA DEL PARAGUAY



**AC
TAS
DIGI
TALES**

Instituto de Investigaciones Geohistóricas
Actas del XXXIV Encuentro de Geohistoria Regional ; compilado
por María Belén Carpio ... [et al.]. - 1a ed. . - Resistencia : Instituto
de Investigaciones Geohistóricas, 2015.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-28041-4-5

1. Historia. 2. Geografía. 3. Lingüística. I. Carpio, María Belén,
comp.
CDD 910.82

Fecha de catalogación: 17/09/2015

Primera edición.

Actas del XXXIV Encuentro de Geohistoria Regional

Compiladoras

María Belén Carpio

María Alejandra Fantín

María Silvia Leoni

María Laura Salinas

Diseño Gráfico y maquetación

DG Cristian Toullieux

© Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI)-CONICET/
UNNE

Av. Castelli 930 (3500) Resistencia (Chaco) (Argentina), C.C. 438.

Correo electrónico: iighi.secretaria@gmail.com

ISBN 978-987-28041-4-5

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Queda prohibida la reproducción parcial o total, por cualquier medio de impresión,
en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro
idioma. Las opiniones vertidas en los trabajos publicados en esta compilación no
representan necesariamente la opinión de la Institución que la edita.

El Fogón de los Arrieros: Colecciones, obras, objetos, cosas

CANTERO, Emanuel
ethcetera@gmail.com
NEDIM-IIGHI-CONICET/UNNE

Resumen. Al aproximarnos a un corpus de obras lindantes entre una espiritualización del arte y un fetichismo objetual, tal como encontramos expresado en las colecciones que de El Fogón de los Arrieros (EFDA), se hace necesario en primer lugar una reflexión sobre el valor epistemológico de las figuras e imágenes a través de las cuales indagaremos en los criterios valorativos que suponemos activos en sus mecanismos de selección, atesoramiento y exhibición (Mason).

Buscando evitar caer en definiciones ontologizantes y formalistas, que desemboquen en la construcción de un inventario esquemático antes que en un catálogo razonado desde categorías estéticas, proponemos una lectura de este espacio artístico-cultural desde las nociones de “agencia” (Schaeffer) y “aparatos de inscripción artística” (Déotte). Conociendo que históricamente EFDA funcionó como un hogar antes que como un museo (en el sentido institucionalista del término, un espacio de legitimación artística), nuestro objetivo es problematizar las categorías a través de las cuales podemos reconstruir la imagen histórica del colectivo de personas que impulsó y gestionó este espacio, dotando de una vitalidad a sus colecciones que no se ha pervivido incluso a sus propias desapariciones físicas.

Se propone entonces un breve recorrido por los diversos modos de agenciamiento objetual-artístico que funcionaron en EFDA, registrando a través de ellos los sentidos históricos y situados de categorías claves de su discursividad: *arte, modernidad, ironía, coleccionismo*, etc. Buscando con esto, abducir algunos índices significativos que registramos activos en la nivelación de sus eclécticas colecciones, que, sin apoyarse en definiciones ni demasiado espiritistas ni fetichistas, nos permitan al mismo tiempo echar unas primeras luces sobre una investigación empírica que enfoca sobre un proyecto artístico cuyo espacio de exhibición trocó de colectivo vivo a espacio memorial.

Para esto, partiremos desde un primer y llamativo ejemplo: un par de tsantsas, o cabezas reducidas, que encontramos exhibidas en dos superficies de inscripción diferentes dentro del espacio arquitectónico global de EFDA, conllevando –como veremos– el hecho de significar y marcar una oposición fundamental para comprender este corpus de objetos: la actividad de un criterio a la vez público y privado.

It would be great if the entire film came all at once. But it comes, for me, in fragments. It's the piece of the puzzle that indicates the rest. It's a hopeful puzzle piece.

David Lynch

Un rápido paneo visual al espacio de *El fogón de los arrieros*¹ (EFA) basta para percibir que no hay prácticamente espacio que no esté cargado de alguna clase de objeto. Ellos son marcas significantes a partir de las cuales es posible emprender la reconstrucción de los significados que articularon su peculiar identidad (fuertemente aunada a la territorialización del arte y la modernidad en la ciudad de Resistencia). Encontrar las categorías entre las cuales “ordenar” semejante universo de objetos, textos y recuerdos, implica una reflexión profunda y analítica sobre los rodeos ontológicos que la Estética, la Antropología, la Sociología y otras disciplinas asociadas han circulado, buscando definir la naturaleza de los objetos artísticos, etnográficos, fetiches, etc.

Para esta tarea, partiremos de algunas reflexiones alrededor del modo en que las imágenes son estudiadas como herramientas epistémicas de conocimiento. A través de ellas, los científicos entretejen relaciones entre la “realidad” que tienen

ante sus ojos y las representaciones que se hacen de ese mundo, valiéndose de los juegos de sus lenguajes epistémicos. En este sentido, una de las tareas principales por las que debe comenzar un proceso de investigación científico que pretende algún grado de rigurosidad u objetividad, es el hacer “consciente” o “expresas” la naturaleza de las imágenes a través de las cuales define las relaciones epistemológicas entre su “objeto empírico” -las colecciones de objetos de EFA- y su “objeto analítico” -los criterios valorativos/ artísticos que articulan dichas colecciones-.

Dado que en nuestro caso nuestro objeto de estudio son los *objetos*, nos parece conveniente comenzar a desagregar teóricamente esta proximidad metonímica. Este texto iniciará esta tarea poniendo en consideración *un* objeto en particular, que –si todo sale bien– nos permitirá sentar las bases para comenzar a trazar el recorrido heurístico, teórico e histórico con el que intentamos atravesar el *Fogón*.

El Fogón de los Arrieros: una cuestión ontológica

Partimos próximos a una lectura estructuralista, considerando a los objetos que encontramos en EFA sujetos a un *a priori histórico*², conociendo que

² “La razón de utilizar este término un poco bárbaro es que este *a priori* debe dar cuenta de los enunciados en su dispersión, en todas las grietas abiertas por su no coherencia, en su encaballamiento y su reemplazamiento recíproco, en su simultaneidad que no es unificable y en su sucesión que no es deductible; en suma, ha de

¹ <http://goo.gl/wMaJjo>

el edificio del *Fogón* es la primera arquitectura de la ciudad pensada como un espacio moderno de exposición de los mismos (Giordano, 2012: 52). Su espacio arquitectónico es pensado como un discurso espacial que visibiliza ciertos tipos de prácticas y oculta otras, una(s) condición(es) de existencia y aparición que regula un régimen de aparición/enunciación de sus objetos/colecciones. Un estructuralismo sin embargo, que —en principio— no oculta la aparición de *lo figural* como categoría crítica para pensar desde la fricción de dos o más bloques de escritura en tensión (Déotte, 2013: 86):

Liotard permitió sistematizar el conjunto de aparatos que hace época al inventar la noción de superficie de inscripción de signos, poniendo el acento sobre la relación esencial que un signo (pictórico por ejemplo) establece con su soporte, único medio de distinguir las épocas de la cultura y, entonces, de las acepciones diferentes de la cosa. Y por ende, del saber, del arte, de ética, etc. (Déotte, 2013: 82)

Mediante la noción de “superficie de inscripción”, pensamos al espacio de EFA como un soporte histórico que imprime en sus colecciones una densidad ontológica específica (es decir, las nivela con una determinada *acepción de cosas*). Esta nivelación, se corresponde con diferentes formas de agenciamiento objetual asociadas discursivamente por una la modernidad y el arte. Esta asociación es reconstruible a través de la extensa documentación y textos escritos por quienes lo habitaron. Nivelación que por supuesto se da a nivel discursivo y que se expresa en unas prácticas de coleccionismo que como *institución*, *tiene su propia retórica, su política, su poética*³. Es esta la superficie que hacemos corresponder con su *arquitectura moderna*, su a priori histórico-espacial.

Si consideramos luego a EFA como un colectivo intersubjetivo que habitaba este espacio —y que era habitado por él—, podemos definirlo como la “imagen histórica” que invistió de agencia a este soporte-contexto-espacio y cada uno de sus objetos asociados⁴. Esta “imagen” y su correspondiente superficie de inscripción, son las primeras construcciones epistémicas de la que nos valemos para empezar a discutir teórica y empíricamente la experiencia del *Fogón* des-

dar cuenta de que el discurso no tiene únicamente un sentido o una verdad, sino una historia, y una historia específica que no lo lleva a depender de las leyes de un devenir ajeno.” (Foucault, 2010: p.167).

³ “Como cualquier institución, el gabinete de curiosidades tiene su propia retórica, su política, su poética. Dado el hecho de que la mayoría de los coleccionistas pertenecían al aparato del estado monárquico, sus valores y intereses aristocráticos se reflejaban en la selección y colocación de los objetos en el gabinete [...] En cuanto a la colocación de los objetos, podemos caracterizarla como proceso de nivelación.” (Mason, 2008: 83).

⁴ El uso del tiempo pasado en “habitaba” responde a una diferencia analítica que retomaremos sobre el final de nuestro texto: desde el presente, sólo podemos acceder arqueológicamente a los vestigios sedimentados por este colectivo. Como “*Fundación El Fogón de los Arrieros*”, la institución actualmente se aboca a preservar su patrimonio y mantener vigente la actividad de este colectivo, no como la experiencia vital que lo impulsó en sus orígenes, sino mediante con actividades de carácter más bien memorial y de carácter eminentemente museográfico.

de un abordaje científico (vale decir, fundar nuestra “interpretación histórica de los hechos”⁵). Pensando esta imagen como “constelación histórica”, identificamos su funcionamiento con esas imágenes astrales que son las constelaciones astronómicas y sus correspondientes *signos* del zodiaco: las constelaciones zodiacales no *son* las estrellas mismas, sino imágenes que los astrólogos griegos trazaron entre ellas para asociar a estos signos todo el aparato hermenéutico astral⁶. Esta imagen primaria será considerada “EL” index de EFA, el cual reconstruiremos a través de sus colecciones/objetos/cosas, a su vez indexicales de esa imagen primaria en tanto que *figuraciones* asociadas:

Las figuraciones constituyen índices de procesos y relaciones inscriptas históricamente. El significado no estaría entonces contenido en tales figuraciones, como lo postularía un enfoque semiótico, ni sería posible acceder a la emoción que en algún momento desencadenaron como lo propondría una fenomenología, sino que ambos —significado y emoción— serían el resultado de las interacciones y sedimentaciones sociales y políticas cuya lógica es necesario reconstruir [...] estas “formas del tiempo” como las llamaría George Kubler, refieren a modalidades singulares de construcción de la historicidad y la agencia. (Wilde, 2010: 124)

Dicha imagen primaria, “más abstracta”, es la que la colocaremos en la base de nuestras interpretaciones de estas otras figuraciones “más concretas”, las *obras, objetos, cosas*. Con esta primera distinción intentamos dar cuenta de que estas colecciones, su espacio, sus textos, fueron animados, habitados, vivificados por un grupo que activamente se pensaba, leía y escribía como “El Fogón de los Arrieros”⁷. Al decir “imagen histórica” y “forma del tiempo”, pienso en una imagen histórica como la que construye Benjamin a partir del *Angelus Novus* de Klee para hablar de esa forma del tiempo que llama *Progreso*, una historización de una alegoría, un símbolo, al que sumamos el vitalismo de una mirada relacional que la piensa como una entidad *viva y actuante* (Bovisio, 2013: 8).

Las líneas de lectura que podemos desprender del espectro discursivo fognero y sus colecciones de objetos, nos ayudarán a comprender las categorías a través de las cuales se construyeron sus modos de agenciamiento. Trayendo a consideración las problemáticas que Schaeffer traza alrededor de las definiciones ontologizantes asociadas al desarrollo histórico-teórico de la Estética y la Antropología (que como disciplinas “serias”, se vieron en la necesidad de definir la autonomía de su campo de estudio y, por lo tanto, de sus objetos epistémicos específicos), indagaremos en su discursividad buscando las categorías artístico-ónticas que “nivelan” dichas colecciones.

⁵ Parafraseando a Nietzsche: *no hay hechos históricos, sólo interpretaciones históricas de los hechos.*

⁶ Los siglos pasan, pero los científicos seguimos andando todos más o menos en la misma.

⁷ Registrando el cambio de cadencia que conllevó su constitución como *Fundación* y el ralentamiento del pulso vital que significó la desaparición física de sus motores históricos.

Esta mirada analítica se ejemplifica concisamente en el siguiente párrafo, donde este autor arremete contra los excesos ontoteológicos de la Estética filosófica:

...la pretendida definición de la esencia del arte que nos permitiría reducir la cuestión del valor de las obras a la de su conformidad con la esencia del arte, esto es, a la cuestión de su estatuto óptico, lejos de ser descriptiva, lo que hace en realidad es proponer un ideal artístico. Ella es por tanto evaluativa, pero se trata de una evaluación que se presenta como un discurso prescriptivo: el carácter evaluativo se manifiesta en los procesos de exclusión, ya que la definición del arte por su pretendido contenido ontoteológico implica la exclusión de todas las obras y todas las prácticas artísticas en general que no cumplan este ideal. (Schaeffer, 2012: 39)

Uno de nuestros supuestos de anticipación, es que el Fogón está atravesado por la discursividad asociada al campo artístico moderno. Su "discurso objetual" se encuentra enmarcado por esta connivencia con criterios valorativos y evaluativos propios de la historicidad del arte occidental. Enmarcado se enmarca un cuadro, considerando su *aparatación* en términos de colección, exposición y patrimonialización de objetos, situaciones y personas (Déotte, 2013: 103). Sin embargo, de quedarnos solamente a este nivel de análisis⁸, estaríamos dejando de lado modalidades de agenciamiento que le son específicas a esos objetos, propiedades relacionales que extienden en análisis más allá de su existencia óptica-objetual.

Sintomáticamente, el proyecto de investigación del se desprende esta ponencia⁹ tiene como uno de sus objetivos la "catalogación" del patrimonio pictórico del Fogón. Digo sintomático, porque la colección a la que principalmente se aboca el estudio es a la de pintura, "disciplina artística" que junto con la música y la escultura sentaron las bases "formales" para el nacimiento de la Estética como esfera autónoma de la práctica y el pensamiento occidentales (maravilla metafísica que le debemos al programa kantiano de las tres críticas). Pero además, sintomático en tanto la catalogación es una actividad esencialmente ligada a la generación de criterios de diferenciación respecto a lo que cae dentro de sus rendijas ontológicas –y lo que ha quedado afuera fuera–.

Identificar un "cuadro" o una "pintura" es una tarea con la que los historiadores del arte y museólogos están bastante familiarizados. Abundan historias y teorías del arte donde se discuten minuciosamente cuales han sido convencionalmente los elementos propios de la pintura como práctica artística de producción, valoración, exposición y comercialización de obras artísticas. Para constituir un

⁸ Como ya dijimos, una suerte de momento "más estructuralista", inspirado en una forma "descentrada" de estructuralismo, una "analítica interpretativa" como la que Dreyfuss y Rabinow (1988: 142) imputan al Foucault de los 60, aún no de decidido entre el oficio del arqueólogo y el de genealogista.

⁹ "El patrimonio pictórico de El Fogón de los Arrieros (Chaco, 1940-1970). Análisis crítico y catalogación". UNNE, Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura. Dirigido por la Dra. Mariana Giordano.

catálogo a *secas*, en principio, basta con identificar unas determinadas categorías objetuales y asignarles unas propiedades formales, históricas y contextuales que las tabulen en sus márgenes.

En primer lugar, estas propiedades serían bien tangibles y concretas: un marco, un soporte, una técnica particular (grabado, óleo, serigrafía, etc.), a partir de los cuales separamos *en bloque* el patrimonio pictórico del resto de los objetos (Schaeffer, 2012: 50-51). En segundo lugar, las figuras asociadas a estas "obras de arte": artistas con trayectoria reconocida socialmente, formados en instituciones académicas (o autodidactas), que participaban de determinados circuitos de mundo del arte y exponían sus obras en museos y galerías¹⁰. Del mismo modo podríamos proceder con la escultura, la música, los murales, el teatro, la literatura, y así progresivamente, hasta catalogar todas las "obras" que conforman el patrimonio artístico del Fogón. Restaría luego buscar las propiedades objetuales del resto de las *cosas*, tratándolas de agrupar entre sí por características intrínsecas y asociativas que permitieran reducir al mínimo la cantidad de objetos inclasificables. Finalmente abordaríamos a la reconstrucción de una identidad fogonera recortada empíricamente según el molde que describe el núcleo duro de su patrimonio artístico.

El problema está en que, de caer en este tipo de trabajo, estaríamos identificando ingenuamente el desarrollo de la ontología de la Estética modernista -universalidad abstracta que Schaeffer desactiva analíticamente- con una forma de modernidad situada y específica, cuyo a priori histórico coincide con todo el espectro de textos y objetos que podemos encontrar en EFA. Es por eso, que nuestro interés heurístico no recae en "las cosas en sí" (Kant) sino las categorías valorativas y modalidades de agenciamiento¹¹ de *cosas sin más* (Schaeffer). Es a través de ellas que intentamos reconstruir la imagen histórica del Fogón (pensándolo como un colectivo que habitaba ese espacio y daba vida a estas prácticas artísticas y coleccionistas). Sus formas de agencia –*formas de tiempo*–, invisten a estos objetos de diferentes propiedades estéticas que nos toca analizar e historizar para recuperar su trasfondo histórico y vital (*significado-y-emoción*). Dado que el espacio funcionaba simultáneamente como *atelier, hogar, teatro, cine, feria, galería, palestra*, podemos también aquí suponer que a estos modos de agenciamiento le subyacen categorías discursivas (es decir, valorativas¹²) respecto de los caracteres que los hacían "dignos" de formar parte del abismal corpus objetual que fue se-

¹⁰ Seguimos la definición de "mundo del arte" propuesta por de Dickie (1997).

¹¹ Un ejemplo interesante de un modo de agenciamiento propio del Fogón es la "Orden de la llave", que implicaba un ritual de entrega y reconocimiento a una figura relevante que visitaba el espacio o de algún modo establecía contacto con él, al que se le entregaba la llave de la puerta principal del espacio (vale decir, la llave de la casa del propio Boglietti). Véase: <http://goo.gl/StOXvb>.

¹² En el sentido genealógico del valor, considerando la moral como fuente originaria de valoración. Una mirada a las raíces ontológicas que subyacen al arte occidental, necesariamente debe tener en cuenta esta cuestión de la valoración porque las palabras que usa para diferenciar los "objetos estéticos" del resto de los objetos, lejos de ampararse en dudosas propiedades objetuales, implican todo un trasfondo histórico que le sirve de andamio discursivo.

dimentándose allí a través de sus años de actividad.

Sin embargo, el potencial de la mirada *relacional* que rescata Schaeffer -a propósito de la teoría de arte y el agenciamiento iniciada por Gell (Schaeffer, 2012: 55)- reside en la otra "dirección" de este agenciamiento "primario". Debemos, además, indagar en las propiedades retóricas, políticas y estéticas investidas a estos objetos *valiosos*¹³, poder anímico que *agenciaba* en sus habitantes y visitantes el deseo de producirlos, atesorarlos, exhibirlos allí, como expresión "legítima" de ese estar-fogonero que intentamos reconstruir.

Si decidimos -siguiendo el esquema de Mason- identificar los modos de agenciamiento de EFA como formas de atesoramiento ligadas a una política -espacio privado/público-, una retórica -irónica- y una estética -modernista-. ¿Por dónde empezar entonces, para no caer ni en definiciones ontologizantes que regurgiten los postulados de la *Teoría especulativa del arte*, ni en un posmodernismo fragmentario que volatilice nuestro objeto de estudio?

Catalogando lo indefinido

Una primera forma de empezar a anclar la mirada con la que sobrevolamos el territorio del Fogón, es pensar los criterios valorativos que nivelan su colección. Una modalidad de atesoramiento a la elegimos no referir a una "esencia del arte", sino a una forma relacional e histórica de artisticidad. No nos preguntamos entonces por el Ser que ontológicamente define las condiciones de existencia de estos objetos, sino a un "estar" que habitó sus modos de agenciamiento particulares.

Partamos de la definición de Ávila, a propósito de las imágenes y prácticas relacionales:

Las prácticas relacionales se corporizan y experimentan en el mundo material, un mundo imbuido por objetos, cuerpos y lugares. Desde ese "ser-estar" material, nuestra realidad también se presenta bajo expresiones plásticas, que lejos de ser reducidas sólo a la contemplación, se entraman en prácticas significativas que nos conforman y que constituyen nuestro entorno. Las imágenes se insertan en la práctica social como aspectos inseparables de los objetos y, por más que podamos aislar analíticamente un repertorio [digamos "artístico"], sus significados se constituyen en íntima relación con su soporte, con su técnica de confección, con el espacio que ocupan y con las actividades en que participan. (Ávila, 2010: 146)

Artistas, intelectuales, figuras públicas; eventos culturales, intercambio de correspondencia, viajes compartidos; obras creadas, objetos donados, cosas acopiadas. Todos estos personajes, objetos, redes, como entidades vivas, fueron habitados por un estar-fogonero dueño de una discursividad fuertemente ligada a prácticas artísticas, la cual elegimos enfocar, obtener y diafragmar desde la óptica de la

*modernidad histórica*¹⁴. En el caso particular de los objetos *a secas*, acercándonos a ellos como imágenes *encarnadas*¹⁵, nos conduce a preguntarnos por los procesos de significación de ese estar-fogonero, indagando sus puntos de contacto con cierta forma de artisticidad histórica y sus discursividades asociadas.

Tal como ocurre con los juegos del lenguaje fogonero -hoy hechos colecciones y textos- nuestro modo epistémico de habitar el lenguaje de las cosas implica el uso de palabras nunca inocentes, sino valorativas. Cuando tipeamos "arte", "obra", "artista", "estilo", "inspiración", inscribimos nuestro texto sobre la superficie de un espectro discursivo sujeto a *apriori artístico*. Las imágenes que aglomeramos a estas palabras, colorean dentro de las líneas de los esquemas y cuadrillas a través de las cuales trazamos nuestro mapa de "lo real" (o más precisamente, de lo histórico). El revestimiento ontológico del que dotamos a las cosas, situaciones y personas a las que nos referimos, son niveladas mediante criterios valorativos asociados a unas prácticas artísticas específicas (que en el caso del Fogón especificamos como *modernas*). Sin embargo, este orden que trazamos analíticamente, no siempre se corresponde con lo que llamamos nuestros "objetos empíricos".

Al estudiar el Fogón, esta circunstancia del conocimiento científico -por lo menos bipolar- se nos hace particularmente evidente. Tratando de dotar de consistencia a nuestros textos y mapear regularidades empíricas, muchas veces nos vemos en la tarea de perfilar una imagen coherente de un grupo de personajes asociados al arte que insistían en enunciarse de modo indefinido, paradójico, irrisorio. Este "definido estado de indefinición" que caracteriza a la discursividad y las prácticas artísticas fogoneras, coincide con una tensión interna a la propia esfera del arte occidental: su autorreferente crítica (condición hipostasiada por la rebelde efervescencia de las vanguardias históricas). Esto conlleva a nuestro texto a emerger sobre un campo signado por la tensión entre una multivalente pulsión, que procede a des-definirlo e hiper-conceptualizarlo de manera endémica y ambivalente (Oliveras, 2008: 13). Sumado a esto, la distancia histórica y la complejidad teórica desde la que miramos su corpus material-discursivo, multiplica aún más de las aristas de la imagen que intentamos reconstruir del Fogón y las categorías a través de las cuales clasificamos sus prácticas y objetos.

Sostiene Wilde:

He subrayado la importancia de considerar a las figuraciones como índices de un flujo de vida; como el resultado de un marco de relaciones y sedimentaciones históricas del que, paradójicamente, forma parte también nuestra propia mirada. La temporalidad de la imagen -escribe Georges Didi-Huberman- "no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa". La aserción subraya el carácter sintomático de la mirada sobre las imágenes del pasado, "paradójicamente fecundo" en la

¹³ Es a lo que entiendo que apunta cuando sostiene un análisis del arte descentrado de las dimensiones objetuales y re-centrado en la *fabricación de señales de costo elevado* (Schaeffer, 2012: 73-74).

¹⁴ Siguiendo a Bürger (2009).

¹⁵ Tal como sostiene Danto (2013: 147).

medida en que permite reconocer en ellas duraciones múltiples. Tiempos heterogéneos y memorias entrelazadas (...) señala que el tiempo del que hablan las imágenes no es exactamente "el pasado", sino la memoria a través de la cual el tiempo se humaniza y configura, entrelazando sus fibras y condenándose a una impureza esencial. (Wilde; 2010: 141)

Desde esta perspectiva, reducir al mínimo el número de cosas incategorizables, procediendo por la multiplicación de los atributos objetuales que usamos para identificarlas, registrarlas y tabularlas, no parece ser una buena idea. Sobre todo sí las categorías que usamos se apoyan en un criterio meramente objetual-formal, erigido con la ayuda del andamio discursivo de la *Teoría Especulativa del Arte*. Dibujar una imagen sumamente lo suficientemente abstracta como para contener en ella todo el corpus material del Fogón, tampoco luce ya como algo demasiado brillante. Lo que nos queda entonces, es abducir un índice que nos ilustre la ocurrencia de este caso particular –un objeto– que nos permita arriesgar algunas líneas de lectura lo suficientemente ergonómicas como para ajustarse a la bamboleante figura discursiva del Fogón.

Tsantsas: retórica, poética, política

Vamos a revisar dos imágenes-cosas muy notables, de ribetes antropológicos casi imposibles de eludir. Dos cabezas reducidas, o tsantsas. Objetos de fascinación de la mirada europea del Siglo XV, los llamados *Jíbaros* fueron figurados en toda la imaginaria occidente con todos los contornos de una otredad salvaje e indómita (Descola, 2005: 14-17). Unos párrafos que encontramos en *Las lanzas del Crepúsculo*, nos ilustran de modo muy práctico las dimensiones a través de las cuales Descola se pregunta y responde por ellas, a propósito de los *Ashuar*:

...la tsantsa no es un trofeo ordinario. A diferencia de lo que ocurre entre otros pueblos cazadores de cabezas, la tsantsa no es un botín que da testimonio de una hazaña y del que se deshacen sin miramientos al final del ritual; no es tampoco una suerte de amuleto, fuente de energía y poder que permitiría granjearse a los espíritus, atraer a los animales de caza o multiplicar la fertilidad de los huertos. A cien lenguas del vitalismo robusto de los fetiches, este objeto sin sustancia y sin contenido funciona más bien como un operador lógico, una marca abstracta de identidad susceptible, por su abstracción misma, de ser empleada para la fabricación de identidades nuevas. (Descola, 2005: 270).

Esquemáticamente: la tsantsa-achuar es un trofeo, ni heroico ni descartable; pero sí preservable (es decir, valioso). No es un amuleto poderoso, como tampoco un fetiche vitalista. Es un operador lógico de identidad que tras un proceso de abstracción permite transmutar la identidad que inviste.

¿Qué potencial nos brinda este esquema para

acercarnos a la experiencia del Fogón desde las tsantsas que encontramos entre sus colecciones? Estas *tsantsas-fogoneras*, pueden ser leídas en este sentido, como un operador lógico de "identidad fogonera", señalando como su superficie de inscripción aunada a su corporeidad objetual, nos remite a un criterios identitarios que atraviesan de modo tangencial las colecciones del Fogón. Pero, en su caso, no parece necesario descartar que no sea un fetiche vitalista: si aún la encontramos en un lugar privilegiado dentro del Fogón, es porque fue atesorado vivamente, separado del resto de los objetos del mundo, porque se lo puso en diálogo con otros tantos objetos igualmente nivelados. Porque con ella se deseó decir algo.

Pero hay más: sucede en realidad que estas dos tsantsas no son verdaderas, sino *falsificaciones de tsantsas*. Sabemos por Descola (2005:25-26) que la falsificación de tsantsas era algo común entre los Achuar y mercachifles de época, que vieron en esta práctica una forma fácil de lucrar con las ansias de otredad de los exploradores occidentales, entusiasmados con la caza de objetos etnográficos y aventuras exóticas. Él nombra falsificaciones de dos tipos: las que eran hechas con cabezas "reales" obtenidas de la morgue y aquellas fabricadas con cueros de animales que simulaban serlo. Faltaría un buen estudio para comprobar que estas tsantsas falsas no están hechas con tejido humano, pero creo que comparándola con fotos de tsantsas originales basta para notar la diferencia abismal (el material de todos modos es de origen orgánico, muy bien presentado). Sin embargo, según Descola, el propio ritual de investimento de las tsantsas achuar pueden ser descriptos en términos de falsificación:

Todos los jíbaros comparten la idea de que la identidad individual está contenida menos en las características físicas que en ciertos atributos sociales de la persona: el nombre, la manera de hablar, la memoria de las experiencias compartidas (...) La fase preliminar del ritual consiste en despojar a la tsantsa de estas referencias residuales [para finalmente] ser sometida a un aprendizaje de su nuevo espacio social. La despersonalización a la que se somete la tsantsa se asemeja a la adulteración de un documento de identidad que hace un falsificador (...) El trabajo del ritual consiste entonces en falsificar gradualmente ese soporte sin modificar su apariencia original –lo que lo tornaría inválido-, construyendo a partir de él la génesis progresiva de una nueva identidad. (Descola, 2005: 270-71)

Tal como sucede con el Jarrón de Rubin, pensamos estas dos tsantsas comportan una "percepción multiestable" (figura-fondo), que nos permite refractar su imagen objetual en dos o más direcciones.

Como "figura", el perfil de estas *tsantsas* se encuentra desdoblado. Nos remiten primero a una identidad originaria abstracta, las tsantsas tal que *objetos rituales* de los Achuar (una *tsantsa* arquetípica, cuando no platónica). En simultáneo, su status concreto de *falsificación*, pone en evidencia que su producción como copia fue orientada a representar un determinado criterio valorativo: de fabricación claramente manual, fueron "creadas" para represen-

tar otro objeto investido unas propiedades valiosas, las cuales hereda por proximidad ontológica. Desde el presente, las vemos expuestas en dos espacios diferentes del Fogón, figurando una nueva identidad significativa, marcada por su aparición junto a otros objetos.



Si vemos el fondo que perfilan estas figuras, otro desdoblamiento se nos aparece.

Vemos primero el espectro de una mirada exotizante. Al encarnar el contenido valorativo que la hace *tsantsa* —y no otra cosa—, más allá de su status o no de falsedad, debe a esta mirada su existencia como imagen exótica y primitivista. Esta mirada exotizante es la que funda el valor económico, museal y estético de la *tsantsa* originale, resumiendo en sí toda la fascinación y exotismo de la otredad latinoamericana “salvaje”. Observamos la *tsantsa* de la izquierda, y las vemos aparatizada como *objeto* etnográfico. La cubre una suerte de campana de vidrio, apoyada sobre una base madera de dudosa nobleza y tímidamente decorada (ninguno de los elementos está pegado entre sí, lo cual hace móvil el conjunto). Apuntamos al trabajo de campo una charla con un diseñador de objetos, pero creo mientras tanto creo que con bastante certeza podemos afirmar que la campana que la protege y aísla en su recinto expositivo, fue alguna vez un florero. Un florero cuya función de contener flores ha desaparecido sin dejar que esta pérdida arrastre su eficacia estética, pasando de una poética del adorno a una poética de la ironía. Por los bordes de este fondo, vemos brotar nuevamente la imagen del Fogón y su espacio, superficie concreta de exposición donde encontramos inscriptas ambas *tsantsas*, encarnando una identidad re-figurada, re-significada por la irónica e irrisoria retórica fogonera.

Quizás las anteriores fotografías, en pos de conseguir una imagen lo suficientemente definida y acotada, resulten efectivas para tomarlas como un “operador lógico”. Pero si lo que buscamos es usarlas como índices de una forma particular de tiempo, huella de un flujo de vida, es necesario que la veamos enmarcada en el retazo de colección que le es inmediatamente vecino.



Esta vitrina, que contiene la primera *tsantsa*, es habitada por objetos que difícilmente puedan ser agrupados bajo categorías/propiedades objetuales tajantes. De izquierda a derecha. La guitarra de Oscar Alemán. La *tsantsa*. Detrás el frizo estela que estaba bajo de la desaparecida ciudad de Fundación (Santa Fé). Una obra original de Stephan Erzia (*Cabeza de mujer*), una reproducción de otra obra suya (*El retrato femenino*) y una foto del propio Erzia junto a Aldo Boglietti y Juan de Dios Mena. Un colmillo de elefante traído del Congo. Un retrato del arquitecto Victor Marchese, autor de las terracotas que observa a su derecha. Un modelo de cohete, de origen francés. Un pequeño retrato portado en una mini-caballote, dedicado al Fogón y firmada por *Eitistih*. Además, por detrás, un pedazo de madera petrificada de los Bosques de los Alerces, un aerolito y un meteorito del Campo del Cielo (Chaco) y una piedra cortada al medio donde se observa los restos fosilizados de algún ex-ser vivo.

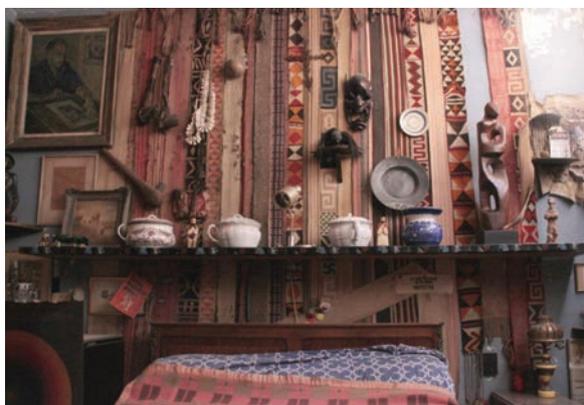
Esta suerte de “gabinete de curiosidades” se encuentra ubicado en el “Hall principal”, espacio marcado por la fuerte presencia de “obras de arte”: murales, pinturas, esculturas en madera, cerámicas, fotografías, etc. Mayoría numérica de objetos-obras, de bordes mucho más formalmente definibles que en el caso las *tsantsas*, ya por la presencia de soportes de exposición y preservación bien trabajados, como por la firma de sus autores, títulos, medidas y referencias adosadas. Obras que por otro lado, podemos ubicar estilística e históricamente bajo la esfera de la artísticidad moderna.

Territorializada en una cabina de exposición heterogénea, vemos que el mecanismo museal de esta primera *tsantsa* es tensionado por la multivalente presencia de objetos asociados según criterios valorativos asociados disparmente a una mirada antropológica, naturalista, memorial, artística, documental, etc. Esto nos ilustra que la poética del espacio museal expresa un diálogo entre otros objetos atesorados y exhibidos según criterios múltiples, contraste mediante el cual la figura que mayormente toma presencia es la de una artísticidad pensada como ironía. Podemos entonces leer esta primera *tsantsa* como un *ready-made* de corte dadaísta, un gancho irónico a la institución-arte y sus efectos museantes, solapando al *objeto etnográfico* ser la imagen de un *objeto artístico* (en un gesto que podemos identificar muchas expresiones similares llevadas a cabo por las *vanguardistas artísticas*). Este diálogo, que pone

en tensión las nociones de arte, obra, objeto, autor, museable, etc., expresaría la poética fogonera: una poética *artística*, o más precisamente *moderna*.

En el caso de la segunda *tsantsa*, la encontramos en otro espacio, aparatizada por una escueta repisa en forma de “T”, ya sin la cubierta vítrea que revestía de carácter etnográfico. Partiendo de la sospecha que esta diferencia en su soporte individual se corresponda con un desplazamiento de los criterios que ordenan su propio contexto de aparición, re-territorialicemos ahora nuestra lectura en la siguiente fotografía que nos ilustra la superficie donde la encontramos inscrita.

Este segundo espacio expositivo se encuentra ubicado en la planta alta, en la habitación que en su momento habitaba el propio Aldo Boglietti. Coincidiendo con la pared ubicada sobre el respaldo de su cama, encontramos un tapiz con diseños geométricos como trasfondo, sobre el que vemos aparecer, de derecha a izquierda: Una jaula con un pajarito falso y etiquetas con escritos en alemán, montada por el propio Aldo. Una terracota de Marchese junto a una escultura de Humberto Gomez Loyo. La segunda *tsantsa*, junto a una máscara de madera. Tres escupideras de porcelana donadas por una familia amiga. Una pieza del ceramista Fernando Arranz, grabada en el Fogón. Una pequeña pintura de René Brusau. Hay algunos objetos que no pudimos identificar aún con certeza, platos, varios collares, por lo menos tres supuestas armas tribales, hechas con piedra y palo, entre otros. Un retrato de Aldo, esquina superior izquierda, adhiere trazos modernistas su figura a la poética artística del Fogón (sobre tratándose de una pintura, disciplina artística que conforma el grueso de la colección de “obras” del Fogón).



Vemos este espacio más poblado de curiosidades étnicas, recuerdos y colecciones misceláneas. De una marcada retórica exotizante¹⁶ con más presencia que la artística. Sin embargo, la posición que ocupa esta segunda *tsantsa* hace saltar este continuum exotizante y por su posición respecto de la cama de Aldo. Esta posición “la cabecera de la cama”, la re-territorializa en la irónica mirada fogonera: ¿Qué otro lugar podría ocupar una *tsantsa*, sino la “cabecera”? Más allá de este contexto exotista y de la propia densidad

¹⁶ “Cuando tienen primacía los objetos exóticos (...) el efecto es de exotizar cada objeto de la colección, de modo que a los objetos más familiares también se le presta un sabor exótico” (Mason, 2008: 83).

ontológica de parecer una *tsantsa* achuar, es el hecho de representar representar una “cabeza” lo que la inscribe allí, ironía a imagen y semejanza de ese estar-fogonero que venimos recuperando.



Retórica irónica, poética artística, nos resta ahora sondear por la política de esta colección. Esta pista final, la encontramos en un discreto cartel, situado tímidamente en la única vía que conecta espacialmente las dos plantas del Fogón: su escalera¹⁷.

A la primera vitrina -al menos hoy-, puede observarla tranquilamente cualquier visitante del Fogón. A la segunda, en cambio, sólo puede accederse con el permiso expreso de quienes gestionan la Fundación, para casos y personas excepcionales. Volviendo sobre la estructura arquitectónica -donde comenzamos- vemos expresados en estos dos niveles una tensión política muy propia de la experiencia histórica del Fogón, que como colectivo y espacio se caracterizó por un pendulante ir y venir entre la esfera de lo público y lo privado.

El Fogón de los Arrieros era antes que nada el hogar del propio Aldo Boglietti. Espacio semi-privado y semi-público, su acceso no era libre sino regulado por algunas normas, no siempre del todo explícitas y por lo generalmente irónicas. Contaba con un ritual específico que otorgaba su “llave” a sus visitantes ilustres y amigos en general (conformándose así, *La orden de la llave*). Se realizaban además numerosos espectáculos públicos, exposiciones con venta de obra, feria de compra-venta de toda diversidad de artículos, etc. Su mayor implicancia en el ámbito de lo público, es registrable siguiendo los efectos históricos de su “Plan de Embellecimiento” (lanzado en 1961). Esta iniciativa propia del Fogón que impulsó el proceso de conformación de un perfil urbano y cosmopolita alrededor de la Ciudad de Resistencia (materializado en actividades de promoción de la estetización del espacio público mediante el cuidado de los jardines y el emplazamiento esculturas en las veredas y paseos). De esta gesta Resistencia toma el epíteto “*Ciudad de las Esculturas*”. Toda esta vida articulada entre lo privado y lo público, repercutió no sólo en los criterios que articulan las colecciones que encontramos en su espacio, sino que afectó definitivamente la imagen histórica del Fogón tras la cual vamos en búsqueda.

La distancia entre una vitrina accesible al pú-

¹⁷ Una curiosidad: la parte “trasera” de esta escalera, fue pintada por el propio Eduardo Jonquiéres, allí mismo. Además de representar una forma artística de apropiarse de un objeto funcional en términos arquitectónicos, es interesante observar que además se encuentra intervenida, completada y firmada por otros personajes que visitaron el lugar en situaciones y fechas diferentes a esa ocasión.

blico y otra que públicamente no puede ser vista, nos ilustra del traspambalinas de una forma museal que históricamente penduló entre un régimen de exposición pública orientado por un criterio privado de atesoramiento. Todavía falta mucho trabajo de documentación y cruce de datos como para dotar de rigurosidad empírica a muchas afirmaciones que arriesgamos aquí de manera anticipada, pero creo que este caso particular –las tsantsas- abre un surco interesante para acercarnos a estas colecciones de modo relacional, visualizando modos de agenciamiento por los cuales las obras/objetos/cosas que allí encontramos, fueron depositados y seleccionados para su exposición.

Lo cual no sería nada nuevo, sabiendo que el arte moderno, antes que ningún otro criterio, comporta principios de diferenciación: entre artístico y natural, entre visto y no visto, entre encarnado e imaginado, entre obra y público, entre lo tradicional y lo moderno.

Entre lo que ha quedado del Fogón y lo que ha desaparecido.

Pensamiento, memoria, agencia

La propuesta de Mason nos orientó en la identificación de la retórica irónica, la poética artística y la política público-privada, que atraviesan al menos estos dos objetos y sus superficies de aparición. A través de ellos, arriesgamos unos primeros trazos como para empezar a esbozar la imagen histórica del colectivo que habitó El Fogón de los Arrieros. Pensando de modo relacional, vimos que estos objetos nos sirven para iluminar como este espacio funcionó como un modo vivo y pensante de atesoramiento de objetos, los cuales suponemos nivelados al menos por estas tres categorías.

Sabemos que esta imagen histórica es apenas un boceto cuyo enfoque ganará definición sólo en tanto la consistencia teórica acompañe el avance de un estudio sistemático de un corpus de textos, objetos, obras, situaciones, memorias e instituciones, más que vasto y fragmentario. De todas maneras, este texto nos permite “sacar a la cancha” categorías clave (“arte”, “modernidad”, “agencia”) y explorar algunos objetos y superficies de exhibición que podemos figurar con ellas. Empezar a pensarlas como imágenes de uno o más tiempos.

Al habitar hoy el Fogón –desde nuestra particular mirada- nos interpela la presencia de un espectro pasado. El del colectivo fogonero que habitó este espacio como su morada. Que dotó de vida a estos modos de agenciamiento objetuales y que hoy figuran su ausencia como presente.

Hoy, el Fogón de los Arrieros funciona como una casa-museo, bajo la figura legal de Fundación, dirigida, representada y administrada por un Consejo Directivo. Si bien se continúan organizando actividades culturales, muestras y encuentros en el espacio, lo que ilustra una intención de preservar y mantener vivo el recuerdo de este peculiar itinerario de la modernidad en el Chaco, los principales artefactos relacionales de agenciamiento objetual han dejado de funcionar: todas las “objetos artísticos” del Fogón son ahora Patrimonio, por lo cual su espacio ya no

funciona como galería. Salvo experiencias muy puntuales, no es común el hospedaje de artistas y la producción de obras en el espacio. Ya no se organizan ferias de compra y venta de objetos en su vereda. La *Orden de la llave* ha cerrado sus puertas.

La muerte de sus motores históricos (Aldo y Efraín Boglietti, Juan de Dios Mena e Hilda Torres Varela), nos marcan dos perfiles muy diferentes a la figura de ese estar-fogonero que empezamos a pensar. Esta bisagra histórica que lo atraviesa horizontalmente ha sido hasta ahora escasamente estudiada. Las documentaciones y reflexiones que echen luz sobre sus implicancias, son fundamentales para nuestra lectura, que busca indagarse en estos espacios, colecciones y objetos desde una mirada que los considera como “entidades vivas”. La imagen histórica del Fogón es multiestable, por lo cual nuestra metodología debe ser tan razonada como igualmente multiestable.

El *Fogón* era antes que nada, el hogar de Aldo Boglietti, y eventual morada transitoria de los *paracaidistas* que *caían* al Fogón a *hacer noche*. Una vía por la cual avanzar teóricamente, podría ser pensar ese *estar-fogonero* que habitaba esta casa (*mores*) como lenguaje-vivo, potenciando el lado poético-místico del último Heidegger. Lenguaje vivo como irrisoria y mordaz ironía. Hoy, funcionando únicamente como *Fundación* –legalmente constituida por deseo del propio Boglietti- desde sería entonces más conveniente de hablar más bien de un *Ser-fogonero*, que ya no habita el Fogón como lenguaje-vivo (dejó de ser morada), sino como lenguaje-histórico (ya hecho memoria).

Por tomar un ejemplo, la extinción de la publicación del *Boletín* del Fogón –publicado regularmente entre 1958 y 1977-, nos marca el silencio de esa efervescencia retórica con la que caracterizamos la figura de ese *estar-fogonero*. Sus páginas son un recorrido que serpentea por las relaciones que entablaba este colectivo con redes de artistas e instituciones a nivel nacional e internacional, profundamente imbricadas con el “mundo del arte”. Una constante de su formato, es por ejemplo la sección “Arrimaron su tizón”, donde se menciona las donaciones, creaciones en el propio lugar e intercambios de objetos, obras, cosas, documentos, etc. Basta una ojeada a este riquísimo y extenso material, para mostrar que la discursividad aquel estar-fogonero, era una forma viva de pensamiento y agencia, que con el tiempo ha ido institucionalizándose como un espacio más bien memorial e histórico.

Más allá de esto, no concluiremos aquí –ni en ninguna otra parte- que como *memoria histórica* El Fogón de los Arrieros se trate de una institución cristalizada en la historia y la institucionalidad, ya que esta bisagra que atraviesa su imagen presente, nos sugiere una lectura multiestable y dinámica. La riqueza de la conceptualización de agencia, justamente viene a censurar los excesos de estas formas de razonamiento sobre el arte, que cristalizan en el objeto o las instituciones las formas vivas de prácticas y lenguajes artísticos. ¿Qué es nuestro texto sino una nueva forma de pensamiento que viene –desde el presente- a habitar su lenguaje, su espacio, su historia?

Preferimos concluir, en todo caso, considerando que estas tsantas, como entidades vivas, han agenciado en nosotros el deseo de desgajar con ellas toda una serie de problemas epistémicos, teóricos e históricos con los cuales empezar a hilvanar la figura histórica del Fogón. Que la forma de pensamiento fogonera ya no habite el Fogón, no quita que su enigmática e irónica figura no deje agenciar en nosotros todas las dudas y certezas sobre el arte moderno que los propios fogoneros no se cansaban de refritar.

En la búsqueda de la imagen histórica del Fogón, estamos como frente a un rompecabezas, que nuestro texto intenta montar y desmontar, para mostrar sus mecanismos e intersticios. Tenemos desde el comienzo piezas muy útiles, ya identificadas, bien definidas y documentables, que nos marcan los límites dentro de los cuales es históricamente pensable su experiencia. Estas piezas, por sus contornos interiores, nos van marcando perfiles, figuraciones, personajes representados. A través de ellos vamos recomponiendo un paisaje que por la proximidad desde que las observamos, nos devuelve una figura que re-conocemos. Hay además piezas ensambladas cuya unión ni el tiempo pudo deshacer, y tantos retazos viejos que se encadenan secuencialmente y como relatos nuevos que secuencian encadenamientos.

Pero al tiempo se le ha extraviado su tapa, y con ella, la imagen vívida y completa de quienes pasaban sus días, armando y desarmando su propia imagen.

Referencias bibliográficas

- Ávila, F. 2013. ¿La imagen lo es todo? El estilo Yavi y su variación en el tiempo, espacio y materialidad. En Bovisio, M.A.A – Penhos, M. (Coord.). *Arte Indígena. Categorías, Prácticas, Objetos*. Córdoba: Grupo Editor.
- Bovisio, M.A. 2013. El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas. *Caiana* N°3: *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*.
- Déotte, J. 2013. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Dickie, G. 1997. *Introduction to Aesthetic, An Analytic Approach*. New York: Oxford U.P.
- Danto, A.C. 2013. *¿Qué es el Arte?* Buenos Aires: Paidós.
- Giordano, M. 2012. Tiempos de modernidad en el Chaco. El Fogón de los Arrieros y su proyecto moderno. *Temas de la Academia* n° 10. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Mason, P. 2008. Un paseo por el patio de recuerdos del Museoazul de las Islas de Chiloé. En Gallardo F. – Quiroz, D. (Ed.), *Un almuerzo desnudo: Ensayos en cultura material, representación y experiencia poética*. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Oliveras, E. 2008. *Cuestiones de arte contemporáneo*. Buenos Aires: Emecé.
- Reyero, A. 2013. El Fogón de los Arrieros ¿Una Vanguardia despolitizada?. *Folia Histórica del Nordeste* n° 21. Resistencia: IIGHI-CONICET.
- Schaeffer, J. 2012. *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Buenos Aires: Biblós.
- Wilde, G. 2013. Objetos indígenas en el arte de la misión: entre el análisis estético y la interpretación cultural. En Bovisio, M.A.A – Penhos M. (Coord.) *Arte Indígena. Categorías, Prácticas, Objetos*. Córdoba: Grupo Editor.