

(septiembre 2004). *Guillermo Kuitca, Profesor Honorario de la UBA : Artista diplomado*. En: Encrucijadas, no. 27. Universidad de Buenos Aires. Disponible en el Repositorio Digital Institucional de la Universidad de Buenos Aires: <<http://repositorioubu.sisbi.uba.ar>>

Guillermo Kuitca, Profesor Honorario de la UBA

Artista diplomado

El pasado 18 de mayo, en el Salón del Consejo Superior, se realizó el acto de entrega del diploma de Profesor Honorario de la UBA a Guillermo Kuitca, uno de los más importantes artistas plásticos de nuestro país y docente de nuestra casa. A continuación, parte del jugoso diálogo que sostuvo en esa ocasión con el rector de la Universidad y una semblanza del genial pintor.

RECTOR GUILLERMO JAIM ETCHEVERRY: Quiero dar la bienvenida a este acto tan trascendente para esta universidad como es la designación de uno de sus profesores honorarios. Es muy significativo que uno de los actos públicos que hacemos sea en este salón, como ven ustedes, está restaurado. Hemos hecho un gran esfuerzo para ponerlo otra vez en condiciones, hemos restaurado todas las pinturas gracias a la colaboración de la Fundación Antorchas y es muy significativo también que este acto sea la entrega de una distinción a uno de los artistas más destacados de la Argentina.

Ya el año pasado, cuando propusimos la designación de Guillermo Kuitca como Profesor Honorario de la universidad, el Consejo Superior decidió esta designación por unanimidad. En esa ocasión pusimos de manifiesto la relevancia que tiene para la cultura argentina la obra de un artista de la trascendencia de Kuitca. Por eso es motivo de especial satisfacción, esta noche, hacer la entrega formal del diploma que lo acredita como Profesor Honorario de la Universidad.

Yo señalé que uno de mis primeros actos en la universidad en el año 2002, a los pocos meses de hacerme cargo, fue precisamente la entrega de una distinción similar al maestro Daniel Barenboim. Y lo hicimos porque a mí me parece muy importante señalar que la universidad tiene una inserción importante en la cultura del país.

Y he querido a través de estas propuestas que he realizado de designación de artistas destacados en una universidad que no se dedica al arte en especial, destacar también nuestro compromiso con una de las tareas creativas y trascendentes que se realizan en nuestra sociedad.

Si algo trascendente distingue a la Argentina y la sigue distinguiendo es el vigor, la vitalidad de su cultura. Todos los que nos visitan señalan sorprendidos cómo un país con las dificultades que atraviesa tiene un movimiento cultural tan importante. Pareciera ser que la cultura es una forma de resistencia, es una forma de marcar nuestra presencia en un contexto tan complejo como éste en el que tenemos que vivir. Por eso, a través de este acto, lo que quiero es reafirmar ese compromiso de la universidad con la cultura y al hacerlo en la figura de Kuitca también señalar el compromiso con la actividad docente.

Como saben ustedes, está realizando su taller este año en el ámbito del Centro Cultural Rojas, en nuestra propia universidad, y es también una manera de expresarle nuestro reconocimiento por esa tarea que está haciendo con jóvenes argentinos en el ámbito de la UBA.

De modo que el diploma que va a recibir simboliza el reconocimiento de la universidad argentina, especialmente de la Universidad de Buenos Aires, a la tarea tan trascendente que ha desarrollado, que nos ha ubicado en todo el mundo en el escenario de las artes plásticas.

Es común que cuando se habla de la Argentina en este terreno su nombre sea uno de los primeros que surjan. Así que creo que es un reconocimiento sumamente merecido y para mí, personalmente, que me interesa mucho el arte, es un motivo de especial satisfacción hacerle entrega de esta distinción en nombre de nuestra universidad. Muchas gracias.

GUILLERMO KUITCA: Muchísimas gracias por estar acá. Estuve pensando durante el día de hoy cuál fue mi contacto con un diploma de la universidad y, sin dudas, fue en mi propio apartamento donde vivían mis padres, en el diploma que tenía mi mamá en su consultorio. Yo veía esas caligrafías tan voluptuosas, esas firmas y sellos y pensaba que detrás eso implicaba algo con mucho esfuerzo, seguramente con sacrificio y que sin duda, para la mente del chico que miraba eso, esa lámina significaba algo muy, muy importante. Con el tiempo decidí ser un artista y si bien esa decisión para mí era abrirme a un mundo completamente nuevo, también me parecía que ese mundo dejaba afuera algunas cosas. Probablemente de las cosas que dejaba afuera, el que mi camino no se cruzara con la Universidad de Buenos Aires, que era una posibilidad bastante posible, era probablemente la que más lamentaba. Con el tiempo mi trabajo como artista se vio involucrado en el trabajo como docente y creo que el día de hoy no puedo separar una cosa de la otra. Me parece que mi ser artista es mi trabajo como docente, y fue esa experiencia la que encontró en el Centro Rojas de la Universidad de Buenos Aires a su mejor interlocutor, su mejor aliado y un ámbito de mucha independencia. Y creo que la palabra independencia debe ser una de las que resuenan con más fuerza cuando uno piensa en la Universidad de Buenos Aires. Y pienso que si bien muchos años separan a ese chico con este diploma, al día de hoy creo que finalmente los caminos se cruzaron. Muchas gracias...

GJE: ...y la medalla que tiene el símbolo de la Universidad es una medalla diseñada para el centenario de la UBA por Ernesto de la Cárcova en 1921. Es el símbolo de la universidad y la hemos reproducido. Tiene debajo una leyenda que dice "la virtud de la Argentina es el trabajo y el estudio". Debería serlo al menos. Podríamos hacer una nueva. Lo desafío a hacer un nuevo diseño.

(...) Vamos a dialogar un ratito frente a ustedes en torno de algunos temas de preocupaciones comunes.

Y quisiera comenzar precisamente con algo que señaló en sus palabras el maestro Kuitca cuando dijo que la tarea artística y la docencia se habían vinculado tan estrechamente en su carrera. Y efectivamente eso es así, creo que a partir del año '90 comenzó con una experiencia de talleres que se hizo originariamente con el auspicio de la Fundación Antorchas, luego se hizo en la Fundación Proa, después con el Gobierno de la Ciudad en el Centro Borges y el cuarto es este que se está haciendo en el Centro Ricardo Rojas de la Universidad.

Y quería, si pudiéramos elaborar un poco sobre esta vinculación entre la actividad artística y la docente, saber cuál es el objetivo de esa experiencia, cómo ha ido evolucionando a lo largo de los años porque entiendo que ha ido cambiando...

GK: Sí, la modalidad cambió pero el corazón de la experiencia es el mismo que es algo así como un contacto bastante firme, sostenido y cercano entre un grupo de artistas, yo y

a su vez entre ese grupo de artistas entre ellos. Yo, como muchos artistas argentinos, empecé a dar clases en mi taller siendo muy, muy joven y básicamente el sentido que tenía esa experiencia en aquel momento –estoy hablando apenas había terminado el colegio, en el '79, tenía 18, 19 años– era básicamente un medio para sostener mi trabajo como artista. En realidad, habiendo históricamente tanto desencuentro entre las academias de bellas artes y los artistas de la comunidad argentina, se fue armando una muy importante red de talleres, donde los artistas veían lo que hacían sus alumnos y comentaban sus trabajos.

Yo hice algo así durante un tiempo, después mi carrera se hizo muy absorbente y lo dejé. Sin embargo, mi carrera se hizo cada vez más absorbente y en algún punto me di cuenta de que mis lazos con Buenos Aires y con la Argentina se hacían cada vez más distantes y cada vez menos..., como si empezara a caer en una especie de limbo.

Me parece que a partir del año '90, que fue el año en el que había recibido la invitación de la Universidad de Carolina del Norte para trabajar con los estudiantes de posgrado que quedaban en la universidad trabajando en talleres y siendo guiados por algún otro artista que viera sus trabajos, decliné esa oferta y dije “no tiene mucho sentido que me quede en Carolina del Norte”. A mí me gustaba y me gusta mucho estar en la Argentina y pensé que era el momento de establecer un vínculo con mi país, y ese vínculo nació a partir de una necesidad mía, en realidad. Después le añadí que esa necesidad mía se encontraba con necesidades de otra índole, que era trabajar desde el arte contemporáneo y poder usar un pensamiento contemporáneo con los artistas que estaban surgiendo en ese momento y que a lo mejor habían tenido una formación pero estaban en esa especie de lugar intermedio en el que el artista no logra todavía una independencia de su formación pero tampoco está tan pichón como para quedarse y pensar que no es un artista con suficiente formación como para seguir su trabajo solo. (...) Así que esa fue la necesidad, por un lado mío y por otro lado la necesidad que detecté y surgieron estos programas que después tuvo el nombre de Beca Kuitca, que fue una especie de nombre familiar que a veces sigue teniendo este programa. Creo que en general se llama Programa de Becas para las Artes Plásticas. En el primer grupo de artistas, que fueron 16, eran todos pintores, curiosamente mi intención no era que lo fueran pero se dio así. Era el terreno en que yo obviamente me movía con mayor comodidad y también desde ese momento surgió la necesidad de incluir artistas que no vivieran necesariamente en Buenos Aires, sino que pudieran venir a trabajar en este taller y conmigo. Esa fue una experiencia muy exitosa, y cuando digo exitosa quiero decir que trabajamos bien, que los artistas crecieron un montón, que yo crecí un montón, que les fue bien después. Y eso me animó a seguir con esos programas y además abrirlos a casi todas las disciplinas de las artes visuales.

En la convocatoria siguiente se incluyó fotografía, escultura, instalación. En el día de hoy esa convocatoria es absolutamente abierta y sigo trabajando con artistas que trabajan muchas veces en disciplinas y técnicas que no son familiares para mí, pero a veces me interesa esa no-familiaridad porque creo que tengo un ojo que puede interpelar esa obra desde otro lugar. Esa es un poco la historia de estos programas que, por suerte, alcanzaron probablemente a algunos de los artistas más talentosos de cada momento. Tuve mucha suerte de que los artistas que aplicaran a este programa fueran increíblemente talentosos y además tuve un muy buen jurado para poder decidir eso. Esa es la actividad que consume gran parte de mi tiempo y de mi energía, pero yo estoy encantado de que sea así.

GJE: El proceso de formación y el proceso de esta experiencia de estos talleres se limita solamente a la experiencia plástica o también hay algún interés en profundizar en otros

aspectos de la cultura. En otras palabras, ¿para las artes plásticas es importante la inserción en un ámbito cultural más amplio que el dedicado a la técnica o a la visión del hecho plástico?

GK: Sí, sin dudas lo es y sin dudas lo fue para mí. Mi propia formación, no hubiera sido el artista que soy, mal o bien, no estoy poniéndome como ejemplo, si de algún modo no hubiera estado impregnado de un hábitat cultural mucho más extenso que el de la pintura misma. Es más, me da la impresión de que yo pude armar mi propio trabajo a partir de la negación de la pintura y la aceptación de todo lo demás. De ahí esa especie de tan mencionada cuestión cuando se habla de mi trabajo de la literatura, la música, el teatro obviamente, y a veces las referencias pictóricas quedan como a un lado.

Volviendo a su pregunta, me da la impresión de que sí, en realidad mi trabajo con los artistas es el de pensar un campo cultural más amplio pero también es el de pensar que la cuestión técnica obviamente no es un término que se agota en sí mismo y que se reduce a los buenos usos de tal o cual cosa. Me parece que en algún sentido, aun indagando la misma obra, frente a la obra de otro artista surgen espontáneamente cuestiones que no hace falta forzar y decir vamos a verla desde el campo de... Pienso que no es la idea de aplicar un saber, sino que mi trabajo en general es poder poner alguna voz a la obra y si esa obra de algún modo incorpora otras cuestiones, que a veces tienen que ver con las ciencias sociales, muchas veces con las cuestiones políticas, no estrictamente con las estéticas, aunque obviamente las cuestiones estéticas involucran todo eso. Me da la impresión de que *sæi*, que muchas veces algunos aspectos técnicos de la obra pasan sin ser reconocidos. Pero me da la impresión de que esto tiene que ver con su pregunta, con entender que la obra está en un terreno cultural mucho más amplio, que está arrojada en un mundo que no es exclusivamente visual.

GJE: Por eso mi pregunta iba a la relación que se podía ir estableciendo entre una actividad centrada en el hecho estético visual con una universidad que brinda también muchas posibilidades para otros aspectos. En ese sentido, me parece interesante también señalar lo que puede contribuir un ambiente como el universitario a la formación o al despertar otras inquietudes en personas que a lo mejor la educación no se las ha facilitado porque, señalaba muy bien, que había tenido un ambiente cultural desde chico que favorecía a eso. Pero no todo el mundo que accede a las artes plásticas, aun al hecho estético, ha tenido esa amplitud de formación. Por eso yo digo, la instancia del trabajo en los talleres pueda enriquecerse también con otras experiencias no necesariamente vinculadas a ese aspecto.

GK: Sí, sin duda es así. Estoy trabajando con artistas tan complejos, tan exigentes por sus obras, por sus trabajos, que da la impresión que hay un bagaje, al menos... –piense que estamos hablando de artistas que fueron seleccionados de un grupo muy grande de artistas–, que es muy probable que algo de la densidad de esa obra ya esté atravesado por... si no es por formación es por curiosidad, por inquietud, por cosas que la obra incorpora aun sin saberlo. Es decir, que da la impresión de que hay bastante naturalidad en el hecho de que una obra de arte implique un campo de saberes mucho más amplio. Yo diría al revés, hay que hacer un esfuerzo para que no sea de ese modo. Sería un esfuerzo negar a la obra todas las cuestiones que eso implica.

GJE: Hablando de la densidad. ¿La densidad de una obra plástica, de una obra que apunta al fenómeno estético, está ligada a la densidad de la persona?

GK: Buena pregunta. Yo supongo que sí, que en algún punto está ligada. Quizá no esté

necesariamente ligada al carácter de la persona, al modo de ser de la persona. Pero me da la impresión que forzosamente algún correlato entre la obra y la persona debe existir. Lo que pasa es que a veces esos canales por los cuales uno puede rastrear o conocer o entender al artista, a veces no hay que hacerlo de manera muy simple o automático, o simplemente una cuestión derivativa. Esta obra es densa, por lo tanto el artista debe ser un denso. Muchas veces me pasa a mí, que mi modo de entender el mundo no se corresponde, puntualmente, con lo que a veces transmite mi obra. Me ha pasado muchas veces decir: bueno, vos no parecés el artista que hizo esos trabajos. No sé si es un elogio o no. Podría tomarlo como un cumplido o como algo negativo, pero me da la impresión que en el fondo uno es artífice de varias cosas, de su obra y de sí mismo. O sea, si hay una correspondencia uno a uno, no lo sé, pero sin duda hay correspondencia entre una y otra. Creo que tendería a pensar, o me gustaría pensar que hay encuentro entre el artista y su obra en algún punto.

GJE: Y en cuanto a la esfera de lo intelectual y lo sensible, ¿se tocan o son independientes?

GK: Y, tocar se tocan. A mí me encanta pensar que lo intelectual es la parte más sensible de lo que uno llama sensibilidad. Una de las cosas que muchas veces me fastidian de la lectura, de comentarios más o menos superficiales sobre las cosas, es que la caracterización de algo como intelectual es un modo de desvalorar o disminuir la capacidad de ese trabajo, de ser emocional, espiritual, etc., etc. Como si fuera en el escalafón una cuestión de cierta debilidad.

Para mí no es así, yo no tengo miedo a la palabra intelectual. Me parece una hermosa palabra, no me parece problemático que los artistas sean también intelectuales. Me parece que es un problema que los artistas no piensen lo suficiente sobre su trabajo. Y estoy seguro que un modo de conectarse con la sensibilidad más honda es a través de un razonamiento. Hoy en día me parece que es muy difícil concebir una obra de arte que no tenga algún tipo de vía, más o menos racional, más o menos intelectual, para conectar ese espacio espiritual o sensible que todos los artistas tenemos. Se me hace muy difícil pensar que en las condiciones estéticas de hoy un artista puede concebir una obra desde la pura sensibilidad, que ni siquiera sé qué significaría eso y concebir una obra potente, una obra audaz, una obra genuina. Me parece que ninguna de esas cuestiones puede ser alcanzada sin un grado de reflexión, de importante reflexión.

Con esto no quiere decir que la obra no sea la simple descripción mecánica y si se quiere tecnológica de algo. Esto se puede traducir en pinceladas muy líricas, quizás en planteos emocionales muy hondos. Pero ciertamente partiría de no pensar en que hay un divorcio entre esas dos cuestiones.

GJE: Recién hizo referencia a las condiciones estéticas de hoy o la situación estética de hoy. ¿Hay un hoy para la estética? Porque en realidad, uno puede al mismo tiempo establecer contacto con una obra de hace 500 años y también hacerlo con una obra hecha hoy. Vale decir, no necesariamente solo respondemos al arte de nuestro tiempo. También podemos responder a otra cosa, de alguna manera me parece que uno se dirige a otra cosa algo más profunda a través de maneras de acceder diferentes, pero en el fondo está hablando de algo más profundo que está en el ser humano.

GK: Sí, creo que no respondemos solo a la estética contemporánea, obviamente. Respondemos también a muchas estéticas de tiempos diferentes, pero lo que probablemente sí hagamos es responder de modo diferente. Es decir, creo que el arte

contemporáneo es inevitablemente contemporáneo y que de algún modo un artista trabajando hoy no puede decir no ser contemporáneo. Con esto no quiero entrar o sugerir que hay ciertos cánones que tiene que seguir o ciertas maneras. Pero ciertamente hoy, y esto creo que vale para todas las áreas, un músico no puede componer una sonata a la manera de Mozart, ni tampoco un pintor puede pintar a la manera de Caravaggio. Probablemente haya algunos trucos ingeniosos, excitaciones, pero ciertamente un artista está de algún modo comprometido con su tiempo. Ahora si los espectadores o quienes hagan de espectadores en este momento tienen más o menos sensibilidad frente a una obra de arte producida hoy y otra producida en un tiempo pasado, yo creo que es lógico pensar que hay dos o varias sensibilidades.

Recuerdo cuando se hizo la sinfonía apócrifa, que fue un Schubert apócrifo que se hizo y que fue celebrado como la aparición de una obra maestra perdida. Cuando se descubrió que había sido un Schubert compuesto en el presente, hubo una especie de tremenda decepción, sensación de estafa y al mismo tiempo, se perdió el vínculo con eso. Como si esa obra que en realidad era exactamente la misma, al pertenecer a épocas distintas quería decir cosas completamente distintas. Pienso que a lo mejor desde el autor había un intento por desnudar la hipocresía de la época. No creo que sea solamente hipocresía, creo que hay modos en los que uno puede conectarse con la época y modos en que ese contacto con la época se perdió y por lo tanto, no reconstruye desde otro lugar. Es decir, me da la impresión que probablemente en la esfera musical, donde la idea de interpretación es tan fuerte y tan problemática, la idea del hoy y el ayer tenga resonancia distinta, pero en las artes plásticas la imagen está en permanente autogeneración y creación y de algún modo el espíritu de una época está atado a la imagen. Es probable que el espectador así como la obra también sean irremediabilmente contemporáneos, aunque muchos de ellos no lo saben. Los espectadores no saben que su condición de espectadores es también contemporánea. Habría que ayudar a que la gente se sienta un poco más segura de sus propias percepciones.

GJE: Pero no necesariamente el hecho de no ser la obra contemporánea impide que uno tenga una mirada contemporánea sobre una obra que tiene muchos años. Es decir, que uno pone también su mirada sobre eso. Me parece que no son experiencias excluyentes. Ya que hablamos de una experiencia personal, acabo de volver de un viaje y en la misma exposición había un Vermeer chiquitito que ha sido descubierto hace muy poco tiempo y había obra contemporánea de lo último. Todo producía una emoción estética, diferente pero todo lo producía. No es incompatible el espectador contemporáneo con una obra antigua y creo que no lo sería tampoco una obra contemporánea con un espectador antiguo, si eso pudiera ser. Porque me parece que el arte importante está tocando cosas profundas que son permanentes en la persona.
(...)

Hizo referencia recién a la música. Ha estado siempre muy vinculado con la música y su interés también pasa por allí. Estábamos hablando recién de la experiencia del año pasado de la escenografía de "El holandés errante". ¿Cómo ve esa relación de su obra y la música y, en ese sentido, en la experiencia de sus talleres, destaca ese aspecto?

GK: Bueno, mi relación con la música es tremendamente amplia y muchas veces va desde cosas muy específicas como los títulos de las obras donde usé citas concretas, a veces modificando algunas partes, como ser por ejemplo, una de las series más conocidas de mis trabajos que es "Las siete últimas canciones" que claramente son derivadas de las "Cuatro últimas canciones" de Strauss.

Pero, desde los títulos hasta los modos de concebir un cuadro como una canción, un

cuadro como lead, o como una canción de pop latino, la idea de canción siempre me pareció muy importante. En una época me parecía fundamental asociar mi obra a esa estructura, a la estructura de una canción. Después con el tiempo las referencias musicales se hicieron muy, muy evidentes y cuando comencé a trabajar en una serie que involucraba muchas cuestiones como ser teatro, puesta en escena, política, sociedad, filosofía, todo parecen grandes palabras pero todo hecho como una especie de gran ensalada, me di de frente contra Wagner. O sea, que hay veces en que si uno mezcla, le pone un poco de política, sociedad, espectador, etc., etc., esa mezcla fatalmente da un contacto con Wagner. (...) Y después de ahí, como a veces pasan las cosas en la vida, y un poco de casualidad y un poco no sé cómo, cayó la propuesta del Colón, a través de Daniel Suárez Marzal que fue el realizador de "El holandés errante", para hacerme cargo de la escenografía. Así que en una época en que yo estaba muy impregnado con la obra de Wagner, de pronto me cayó este buque encima en un año de por sí con mucha exposición porque había sido mi muestra en el MALBA. Cayó como digamos la cereza, hacer la puesta en el Colón, que como sabrán fue un poco polémica. Hubo aplausos, muchos chiflidos, tiraron un día comida para perros, hubo de todo. Fue un poco más de lo que me hubiera gustado. Para mí fue una experiencia estética muy importante. Como artista puedo decir que fue un trabajo que hice con todo lo que podía en ese momento y con toda la entrega de lo que yo era posible. Y siendo al mismo tiempo lo más genuino y lo más auténtico posible. (...)

En el contexto de los talleres, me parece que la música tiene un lugar que está dado básicamente porque creo que ningún artista joven hoy permanece ausente de un hábitat sonoro que está hecho de la música que escucha, de la música que baila. Digamos, la música con la que se encuentra en una discoteca o la música que lleva en sus audífonos. Yo creo que el mundo sonoro de cada artista está de algún modo metido en la obra. (...) Pero sin duda, otro de los elementos por los que está cruzado el arte contemporáneo es la experiencia pop. No se puede pensar hoy en día arte contemporáneo sin pensar que hay cultural popular, cultura de mesas, medios de comunicación, radios, televisión, videoclips. Usted póngale el nombre que quiera. El material que procesa un artista es también basura, es también crash. Yo también quisiera poder tener algunos modos de conectar mi propia obra con todo ese material, toda esa especie de formación un poco amorfa, un poco indiscriminada que son los medios de comunicación, los programas de televisión, la información banal. Es decir, es muy importante pensar que eso también es un elemento fundante del trabajo del artista. Lo que probablemente no tenga mucho sentido, sería como ridiculizar todo es hacer como una aproximación muy académica, al menos desde mi campo, a ese material. Seguramente desde el campo de la sociología o de la comunicación tiene que ser hecho. Pero pienso que no negaría la posibilidad que toda esa especie de material y confusión sonora sea un material lo suficientemente rico como para ser incorporado. De hecho, muchos artistas que están trabajando conmigo ahora tienen su fuente en los medios de comunicación y en la cultura popular. (...)

GJE: El año pasado ha sido época de gran reconocimiento en la Argentina para su obra y para su persona también. ¿Cómo ve el futuro de Kuitca en la Argentina?

GK: No sé, por ahora yo sigo trabajando como siempre. (...) Me da la impresión que mi trabajo en la Argentina pasa básicamente por dos lados. Por el trabajo en mi taller y fundamentalmente por el trabajo que hago con otros artistas. Eso probablemente no cambie. Si cambia es porque cambia mi obra y cambian los artistas, es decir, cambia lo que tiene que cambiar. Pero básicamente la estructura de trabajo, por ahora, no veo mucha necesidad de cambiarla. Me da la impresión de que me costó mucho esfuerzo y

esas condiciones las quiero aprovechar, las quiero recordar, las quiero disfrutar. Espero que siga así.

GJE: Voy a dejar la última palabra a Guillermo. Yo quería, para terminar este encuentro, reiterarle nuestro agradecimiento por trabajar con nosotros en el ámbito de la universidad. La universidad se enorgullece de contarlo entre sus profesores, con diploma y caligrafía y todo. Y esperamos que esta relación que se ha iniciado en el curso del año pasado y que está dando sus frutos ahora pueda continuar en el futuro porque es un aporte muy trascendente que se hace desde la universidad a la formación de muchos jóvenes en disciplinas que nosotros no cultivamos formalmente pero que a través de la tarea de las Becas Kuitca y con el nivel que se están desarrollando constituyen un motivo de gran orgullo y satisfacción para nosotros. Es uno de los logros más destacados que podemos citar de este período. Así que le agradezco por ese esfuerzo que está realizando en este ámbito.

GK: El agradecido soy yo, profundamente.