

# Cuerpo y voz poética en *Alfonsina y los hombres* de Mariano Moro



Marta Villarino

FH - Ce.Le.His. - UNMdP, Argentina  
marvilla@mdp.edu.ar

Graciela Fiadino

FH - Ce.Le.His. - UNMdP, Argentina  
graciela fiadino@hotmail.com

## Resumen

Este trabajo se propone analizar la obra *Alfonsina y los hombres* de Mariano Moro, en la que el dramaturgo parte de los poemas de Alfonsina Storni para construir una Alfonsina ficcional que da cuenta su decurso vital. Este espectáculo carece de trama, sin embargo, las palabras de Alfonsina aluden a hechos recreados poéticamente. Cuando, como en el caso de esta obra, lo poético está presente en la totalidad del monólogo y es su elemento esencial, se produce una ruptura, algo que obliga al espectador a prestar atención porque percibe que la opacidad del lenguaje le señala que hay otro mensaje que debe decodificar, que lo interpela y lo corre de su posición habitual.

## Palabras clave

voz  
cuerpo  
poesía  
teatro  
monólogo

## Body and poetic voice in *Alfonsina y los hombres* of Mariano Moro

## Abstract

In this paper, we analyze the work *Alfonsina y los hombres* by Mariano Moro in which the playwright builds a fictional Alfonsina from Alfonsina Storni's poems, and according to this new figure he gives an account of his life. This staging has no plot, however, Alfonsina's words allude to facts poetically recreated. When, as in the case of this work, the poetic is present in the entire monologue and is its essential element, a break occurs. At this point, the viewer is forced to pay attention because he perceives that the opacity of the language indicates that there is another message that must be decoded, that challenges him and removes him from his usual position.

## Keywords

voice  
body  
poetry  
theatre  
monologue

Recorriendo la producción de Mariano Moro, se observa que desde 2003 hasta 2015 estrena varios unipersonales,<sup>1</sup> algunos de los cuales, han tenido un éxito sostenido

1. *La suplente* (2003), Eusebio Ramírez (2004), *Porque soy psicóloga* (2005), *Quien lo probó, lo sabe* (2006), *Mujer en campaña*, *Jesucristo* (2010), *Alfonsina y los hombres* (2013) y *Teresa* (2015).

de público y recibido numerosas distinciones nacionales e internacionales como *La suplente* y *Quien lo probó, lo sabe*, que pueden considerarse textos fundacionales de una dramaturgia que podemos estructurar en dos vectores: la que se basa en la escritura paródica y la que refuncionaliza textos ajenos.

La primera pieza de las mencionadas es un monólogo articulado sobre el cruce de dos ejes, el que se desplaza por algunos emergentes epocales de la sociedad y el que recorre diversos lenguajes artísticos. Esta aparente dicotomía permite el humor de trazo grueso, la reflexión sobre la educación, la precariedad laboral, las miserias y traumas que pueden llevar a la locura.

La segunda obra, que desarrolla la vida de Lope de Vega, lleva la indicación de “Monólogo dramático en un acto, un cuadro” y está construida a partir de una voz que recupera fragmentos de diversos discursos, casi todos literarios. El personaje protagonista justifica cada paso de su autobiografía reescribiendo y/o citando textos propios y ajenos, tal como sucede con las comedias del dramaturgo español a lo largo de toda su producción. El procedimiento utilizado es la recontextualización; a partir de ello, Moro articula la voz de Lope/personaje con fragmentos que proceden de obras de distintos géneros y que fueron escritas en épocas diversas.

2. La obra tuvo su preestreno el 21 de diciembre de 2012 en El Caldero Teatro Estudio y se representó durante la temporada veraniega con una favorable acogida de público; obtuvo los siguientes reconocimientos: Premio Argentores a Mariano Moro como dramaturgo, Mención del Premio “José María Vilches” de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Gral. Pueyrredón y dos nominaciones al Premio “Estrella de Mar”.

*Alfonsina y los hombres*<sup>2</sup> sigue la misma tesitura que la obra sobre Lope de Vega. La pieza, escrita y dirigida por Mariano Moro y protagonizada por la actriz y bailarina Victoria Moréteau, ha sido definida por el propio dramaturgo como “poesía en movimiento” y, como tal, centrada en el valor dramático del texto poético. Quizá por ello no ha incurrido –pese al título de la obra, algo engañoso en este aspecto– en la recreación de una biografía amorosa de matices picantes para su época, o en el panfleto feminista que subyace en tantos monólogos de mujeres y obras cómicas o dramáticas de elenco femenino. Por el contrario, Moro va tejiendo, con los propios poemas de Alfonsina y sin que se note casi su propia escritura, una autobiografía rimada y bailada de la poeta que nos conduce desde los recuerdos de infancia –extraídos de testimonios en prosa relatados por ella misma y de algunos poemas– a la trajinada juventud, la maternidad, los variados trabajos para ganarse la vida y una empecinada voluntad de construirse como escritora –y lograr un lugar de reconocimiento entre sus pares–, hasta la enfermedad y el voluntario final.

## Un itinerario poético

La poesía de Alfonsina Storni se caracterizó por una constante evolución, cumpliendo así uno de los principios del programa ultraísta, enunciado por Borges en 1921, respecto de la permanente aceptación de modalidades nuevas. También por su trayectoria vital se ha vinculado su nombre con la idea de vanguardia y el ideario feminista, en guerra siempre contra la hipocresía y el machismo de una sociedad argentina que pisaba el umbral de la bien llamada Década Infame. Pero más allá de sus relaciones con las corrientes estéticas de la época, se da en ella el caso de una artista fuertemente determinada por una relación áspera y particularmente dramática con el mundo. Es por ello que, pese a los dos ciclos claramente diferenciados que distingue la crítica en su producción poética, los desarrollos temáticos y expresivos de Alfonsina obedecen ante todo a una progresiva profundización de su experiencia personal.

Integran el primer ciclo, considerado en un segundo plano de calidad, tres libros: *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918) e *Irremediablemente* (1919), que están influidos por las lecturas de Esteban Echeverría, Campoamor, Andrade, Amado Nervo y Rubén Darío. Los dos últimos poemarios, *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938) constituyen lo más logrado y perdurable de la producción storniana.

Entre ambos ciclos publica *Languidez* (1920) y *Ocre* (1925), que pertenecen formalmente a la primera etapa, pero que anuncian, no obstante, un nuevo rumbo, no sólo por su madurez expresiva sino porque una nueva visión del mundo, desencantada y escéptica, asoma en ellos.

La lectura de los poemarios de la primera etapa revela una artista con más instinto poético que una cultura elaborada y meditada. La vertiente amatoria predomina ostensiblemente y se pone de manifiesto con una sensibilidad general aún cargada de exigencias caprichosas y melodramáticas, que marca la aparición de la mujer como testigo y personaje principal de las confidencias sentimentales, según los modos propuestos por el romanticismo decimonónico. Sin embargo, pronto se advierte una creciente objetivación del mundo de la mujer, centro temático de toda su obra inicial, contrapuesto al mundo del hombre, el dulce enemigo. Ya en algún poema de *El dulce daño* aparece una conciencia de los estigmas psíquicos y sociales de la mujer a comienzos del siglo que se exterioriza en una posición crítica de denuncia a través del verso y luego a través del teatro.<sup>3</sup> En el plano del lenguaje poético, las comparaciones y antítesis convencionales, la adjetivación casi obvia, la rima consonante, el ritmo y la escenografía poética marcan una escritura donde los ecos del modernismo están presentes.

Señala el prologuista Alejandro Fontenla que en *Languidez*, en cuya dedicatoria se lee “A los que como yo, nunca realizaron uno solo de sus sueños”,

la lucidez y la ironía quiebran y amplían la mera efusión sentimental. Un escenario definido –la ciudad que habita– se agrega ahora a un paisaje interior: un Buenos Aires secular y profuso que sin embargo rápidamente se va recreando en trazos desolados y grises. Estos temas se afirman y personalizan en *Ocre*, libro que señala la madurez expresiva de la poetisa, su abandono definitivo de la retórica y en el que un matiz melancólico supera el motivo específico de cada poema y remite a una experiencia más general. Ligada al núcleo conflictivo de su vida, una carencia afectiva que pronto empezó a vivir como una fatalidad (1980: 35).

Por su parte la crítica Susana Zanetti afirma que los temas de la ciudad y sus habitantes, el mundo exterior, lo humano objetivo que irrumpen con fuerza en la segunda parte de *Languidez*, se conjugan con mayor madurez en *Ocre*, donde “se percibe la desazón interior unida al intento de objetivar la condición humana del poeta. Los destinatarios retóricos, el hombre y la mujer, cobran entidad por sí, ajenos al subjetivismo anterior” (1998: 17).

La última etapa abarca dos libros: el primero, *Mundo de siete pozos*, significa no sólo una ruptura con su producción anterior, sino que implica la más perceptible renovación estética de la poesía argentina en el anodino período 1930-1935. Una Alfonsina enigmática y honda prescinde de la métrica tradicional y de todo elemento discursivo. El ritmo y la metáfora pura son ahora sus modos expresivos; los símbolos que habían transitado la naturaleza inmediata y el entorno urbano derivan hacia un paisaje cósmico, cuya amplitud y distancias redimensionan el espacio que necesita ahora para transponer su mundo interior. Por su parte, *Mascarilla y trébol* incluye cincuenta y dos antonetos, poemas de catorce versos sin rima que profundizan su ruptura con las formas tradicionales iniciada con el libro anterior, actitud que la lleva a solicitar “la colaboración imaginativa” del lector, según lo requerían los movimientos vanguardistas en arte y en política.

En cuanto a las líneas temáticas, el feminismo –como todos sabemos– es una de las vertientes ideológicas más importantes de la poesía storniana y, por de pronto, la más explícita y efectista. Además de reivindicar la peculiaridad psíquica de la mujer,

3. El 10 de marzo de 1927 se estrenó en el Teatro Cervantes la comedia *El amo del mundo*, a cargo de la compañía de Alejandro Flores y Fanny Brena. La obra despertó bastante expectativa en el ambiente intelectual y la *première* contó con la presencia del presidente Alvear. Permaneció poco tiempo en cartel y fue resistida por el sector recalcitrante de la crítica. En ella Storni desarrolla las ideas contenidas en el poema “Tú me quieres blanca”, perteneciente al libro *El dulce daño*. En 1931 aparece el volumen *Dos farsas pirotécnicas*, que reúne dos obras escritas con espíritu moderno: *Cimbelina en 1900 y pico* y *Polixena y la cocinera*. Escribió además siete piezas de teatro infantil (inéditas hasta la década del 80) (Ordaz, 1981: 562).

aparecen otras ideas que se conectan con ésta: la desmitificación del hombre en todos los planos; el derecho a la imputación y al rechazo y la fundamentación de ese rechazo; el respeto por la libertad afectiva de la mujer sobre la base de una concepción previa de igualdad; y el derecho de la mujer a manifestarse libremente sin necesidad de conductas sociales encubridoras. Es en *Ocre* donde aparece por última vez la defensa de la mujer en forma explícita. Su sentimiento personal ante la causa es de derrota, más allá de que tal estado de ánimo no se corresponda con el proceso histórico. Posteriormente éste, como otros temas mundanos, que inicialmente se expresan en una actitud de crítica frontal, viran hacia el distanciamiento que conlleva la ironía, para disolverse finalmente en un escepticismo general de orden filosófico.

El deseo de insensibilidad es otro de los temas que recorren obsesivamente la poesía de Alfonsina Storni, cuyo antecedente más cercano y reconocible es Rubén Darío, aunque es una vieja idea neoplatónica, reelaborada en todas las literaturas y reavivada ostensiblemente en el romanticismo, movimiento que expresa la primera vivencia moderna de la crisis de la subjetividad. El existencialismo y el nihilismo contemporáneos pueden leerse como desarrollos modernos de esta idea.

### La reescritura dramática

El monólogo construye una voz femenina que enuncia líricamente momentos de su vida, estados de ánimo, opiniones, recuerdos, sentimientos. El dramaturgo compone su tejido textual a partir de unos sesenta poemas de Alfonsina Storni; apenas añade algunos versos y fragmentos en prosa de su autoría que proporcionan datos biográficos mínimos, pero también pasajes del aria de una ópera de Vivaldi.<sup>4</sup> Los poemas abarcan toda la producción lírica desde *La inquietud del rosal* (1915) –sólo cuatro versos–, doce composiciones de *El dulce daño* (1918), nueve de *Irremediablemente* (1919), doce de *Languidez* (1920), siete de *Ocre* (1925), doce de *Mundo de siete pozos* (1934), un poema a la muerte de Horacio Quiroga publicado en la revista *Nosotros* (1937), tres de *Mascarilla y trébol* (1938) y su última contribución lírica al diario *La Nación*, “Voy a dormir”, enviada por correo la víspera de su suicidio.

4. Se trata de “*Sposa son disprezzata*”, aria de *Bajacét* de Antonio Vivaldi.

Este espectáculo carece de trama, sin embargo las palabras apasionadas de Alfonsina aluden a hechos recreados poéticamente. Una vida difícil, su fragilidad emocional, a pesar de su fortaleza que adelantaba en el tiempo a la mujer contemporánea, se traducen en un *continuum* donde la muerte abre y cierra el texto dramático. La composición es circular ya que comienza con la entrada de una mujer de aspecto espectral (vestido y manto de tul blancos, luces tenues de color azul, rosas rojas en las manos) y concluye con el personaje Alfonsina, quien se dispone a dormir cubierta con el mismo tul que ahora sirve de sábana mientras las luces también azuladas van apagándose.

La obra comienza con una invocación al viajero (“Si la muerte quisiera, III”) y luego finge leer el epitafio (“Epitafio para mi tumba”); un relato en prosa que transcribió Fermín Estrella Gutiérrez, amigo de la poeta, da cuenta del lugar de nacimiento, la infancia, la razón del nombre, la imaginación desbordante de la niña y su precoz nacimiento a la poesía.

El recuerdo del padre –un soneto storniano– da lugar a una reflexión del dramaturgo: “Son bellos los padres adornados en la imaginación de las niñas. ¡Peligro! De las niñas imaginativas nacen las mujeres mentales”. La imagen paterna aparece como un cazador y deja una impronta en la escritura, pero: Alfonso Storni se pierde por el alcohol y su muerte causa el primer gran dolor a la hija.

Comienza entonces, en los versos de Alfonsina, el buceo en el yo y aflora su condición de mujer rebelde, de loba frente a las mansas ovejas, que comprende pronto que su escritura la sobrevivirá. Ese camino interior descubre la pasión que consume su alma, su corazón y da fuerzas a la carnalidad de su cuerpo. Confiesa: “Tengo debilidad por los hombres. No por todos los hombres. Por los hombres de ojos claros. Y por los hombres de ojos oscuros”. El hombre abarca un colectivo que se diversifica (el turbulento, el sereno) y que la cautiva, como al león; ambos, el rey de la selva y la mujer delicada son prisioneros amorosos de ese ser (Estuve en tu jaula, hombre pequeñito,/ hombre pequeñito que jaula me das./ Digo pequeñito porque no me entiendes/ ni me entenderás).

Sin embargo, de ese ser genérico pasa a los nombres, a los individuos y recuerda a tres: Federico García Lorca, a quien vio cada día que el poeta español estuvo en Buenos Aires, un desconocido Sigfrido –quizás la encarnación porteña del personaje wagneriano– y Horacio Quiroga, su amigo y tal vez su amante (Balmaceda, 2013). Luego de ese recorrido irónico, dolido y a veces nostálgico por el mundo masculino, se suceden escenas donde se perfila la mujer que rompió las reglas de su época, la importancia del hijo, el mundo exterior donde puede encontrar el objeto de deseo en un desconocido, la ciudad de Buenos Aires, la madre y las hermanas.

La presencia del “hombre negro” abre el texto a la reflexión sobre la brevedad de la vida, la presencia constante de la muerte, la amargura por las decepciones y la presión social. Aparece la enfermedad pautando un ritmo que se acelera luego de observar a los militares y a los niños, quienes se asemejan en su visión, el dolor y el abandono. Nuevamente se anuncia la enfermedad. Siempre con la esperanza puesta en el amor y la pasión, encuentra el mar; este signo anticipatorio desata la pulsión de Eros aunque invoque en una llamada telefónica a Horacio Quiroga y a su padre. La secuencia lírico-biográfica incluye “Paisaje de amor muerto”, “Palabras de manidas a la luna”, “Letanías de la tierra muerta” y el largo poema “Frente al mar”. Tras una breve transición en prosa que une mar, hombre, enfermedad y poesía, el personaje se dispone a dormir el sueño definitivo.

El recorrido es lineal y parece seguir un trazado cronológico, pero al identificar los poemas se advierte que la escritura no es un simple *enfilage*. Hay pocos poemas completos y el discurso sigue un camino sinuoso que va y viene, recogiendo aquellos versos que mejor se identifican con la Alfonsina del dramaturgo, a quien percibimos más subjetiva, de espíritu torturado y más mujer que poeta.

Mariano Moro, al seleccionar los poemas de Alfonsina, sigue un criterio según el cual, aunque no haya una secuencia cronológica de los mismos, es posible reconstruir los momentos fundamentales en la vida de la escritora. Propone para ello algunos recursos como los que pasamos a enunciar:

- a) Utilización preferente de fragmentos: sobre más de cincuenta poemas, sólo hay unos diecisiete completos (sobre todo, sonetos).
- b) Variedad de la fragmentación: pueden ser un verso, dos o un grupo de ellos que despliegan una idea, refuerzan la anterior, cambian el ritmo, bajan la emoción o la generan.
- c) Síntesis de dos poemas diferentes de Alfonsina en uno nuevo.
- d) Deconstrucción de poemas stornianos para seleccionar algunas estrofas y producción de un nuevo poema en el que se intercalan versos del dramaturgo.
- e) Cambio de perspectiva para hacer más íntimo el poema (3ª por 2ª persona).
- f) Elisión de poemas emblemáticos inscriptos en la memoria popular, como “Dolor” y “Tú me quieres blanca”.

A nivel simbólico, resulta llamativa la utilización de los pájaros como *leit motiv* evocador del aire y la libertad. Notamos tres momentos significativos en los que aparecen: el verso “Aguardo dos manos que no maten pájaros”, situado en la mitad de la pieza. Lo precede una variante, apenas comenzada la obra, “Busco unas manos que no maten pájaros” y más cerca del final, “No despiertes a los pájaros que duermen”. Numerosos versos seleccionados por Moro incluyen la figura, recurrente en *Alfonsina*, de las alas, que a veces figuran brazos que se levantan y elevan del suelo el cuerpo de la mujer. Ese mismo símbolo se reitera en la marcación a la actriz, quien merced a su formación como bailarina utiliza los brazos como si fuera un cisne y otras veces como un modesto pajarito del campo.

Si recorremos nuevamente los espectáculos de Mariano Moro para un solo actor, debemos detenernos en su talento escritural, novedoso por la reescritura de textos clásicos y de tradición popular, pero también por su sabiduría para encontrar los actores capaces de encarnar personajes que se vuelven cercanos al espectador, entrenado desde su primer espectáculo para reconocer los cambios sutiles de esta dramaturgia.

*Alfonsina y los hombres* es un homenaje a *Alfonsina Storni* pero también a la poesía, género un tanto olvidado en estos tiempos cargados de relatos. La obra de *Alfonsina* aparece revuelta por las olas, en un orden aleatorio, a pesar de lo cual oímos su voz rebelde y llena de una pasión incontenible.

### La intersección poesía/teatro

Ahora bien, para poder analizar la peculiaridad de la nueva propuesta dramática del dramaturgo marplatense, resulta necesario reflexionar sobre algunas nociones teóricas sobre la peculiar relación entre la poesía y el teatro. Según Pierre Bourdieu, lo poético

obliga al lector a detenerse en la forma sensible del texto, material visible y sonoro, cargado de concordancias con lo real, que se sitúa a la vez en el orden del sentido y en el orden de lo sensible, en lugar de atravesarla como un signo transparente, leído sin ser visto, para ir directamente al sentido. (1992:159)

Si la lectura de un texto poético demanda “detenerse” en el significante, cabe plantearse si esto es posible en el teatro, donde el espectador queda atrapado en una red de distintos sistemas de signos que operan en forma simultánea, sin pausas y sin la posibilidad de retorno; aparentemente sin tiempo para percibir los significantes, las concordancias, el campo fónico, las recurrencias y los ecos puestos en acción por la palabra poética, encarnada en este caso por una actriz que, al ser también bailarina y cantante, pone en juego en el escenario una variada gama de recursos artísticos. Parecería imposible, pero no lo es porque, según Anne Ubersfeld

[...] la percepción poética tiene como característica, como toda percepción artística (pintura o música), el tomar en cuenta una gran cantidad de elementos que ni el lenguaje ni la conciencia podrían dominar, y que no por eso actúan en menor medida. No se trata de algo inefable ni de intuición inexpresable, sino del juego complejo de las neuronas [...] Lo poético puede entonces ser aprehendido por la percepción y por la reflexión, en el teatro como en cualquier otro texto literario, aun cuando las condiciones de recepción no sean las mismas. (2004: 124-125)

Cuando, como en el caso de *Alfonsina y los hombres*, lo poético está presente en la totalidad del monólogo y es su elemento esencial, se produce una ruptura, algo que obliga al espectador a prestar atención porque percibe que la opacidad del lenguaje le señala que hay otro mensaje que debe decodificar, que lo interpela y lo corre de

su posición habitual. Esta “incomodidad” se siente con fuerza desde el inicio mismo de la obra, puesto que la escueta escenografía (cámara negra con una mesa y algunas rosas accesorias) y el vestuario mínimo pero significativo (una enagua marfil y una pieza de tul) operan como mínima referencia de la concretización escénica.

El espectador percibe también una reducción en el régimen interpersonal, como si el texto le hablara exclusivamente a él desde un lugar de enunciación distinto, porque ya no sabe bien quién es el sujeto que habla: es el personaje Alfonsina creado por el dramaturgo Moro, pero a través del personaje, el espectador percibe que el discurso que escucha es también la voz de la poeta Alfonsina Storni. Ayudado por la memoria reconoce versos y rimas, los tropos configuradores de su voz, la recurrencia de temas. Adelgazada hasta el extremo, la voz dramática se desvanece para dar lugar a la voz de la verdadera autora, la poeta, para que se produzca lo que bien describe Ubersfeld (2004:126): “es su escritura lo que percibimos al mismo tiempo que la voz de su personaje, el trabajo del significante que le es propio, su escritura poética”.

La memoria del espectador que ha leído la poesía de Storni le puede jugar una mala pasada: esperar que se interpreten en escena los poemas más difundidos y que son atesorados, como dijimos, por la memoria popular. Esa expectativa no se verá satisfecha: la voz del dramaturgo se hace escuchar desde el silencio, desde los poemas no dichos, desde las tiradas de versos escamoteados, desde las pausas breves que marcan la transición entre un poema y otro. Pero la economía de lo no dicho se compensa con la exuberancia del movimiento: la palabra poética, que se despliega en el tiempo a través de su expresión fónica, busca también con el ritmo de su propio fluir la espacialidad, que en el vacío de la cámara negra construye el cuerpo de la actriz/bailarina. La figura delicada de Moréteau se convierte en el instrumento perfecto para encarnar la poderosa voz de Alfonsina y transformarla en música, en acción, finalmente, en teatro.

## Bibliografía

---

- » Balmaceda, D. (2013). “Alfonsina Storni, Horacio Quiroga y Benito Quinquela Martín”, *Romances argentinos de escritores turbulentos*. Buenos Aires: Sudamericana: 97-104.
- » Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte*. París: Éditions du Seuil.
- » Moro, M. (2012). *Alfonsina y los hombres*, inédito, proporcionado por el autor.
- » Moro, M. (2013). *Alfonsina y los hombres*, Dvd del espectáculo en el Teatro El Caldero.
- » Delgado, J. (2001). *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*. Buenos Aires: Planeta.
- » Ordaz, L. (1981). “Los poetas en el teatro” en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, N° 90. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- » Storni, A. (1980). *Antología poética*. Prólogo y notas de Alejandro Fontenla. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- » Storni, A. (1998). *Antología poética*. Prólogo de Susana Zanetti. Buenos Aires: Losada.
- » Ubersfeld, A. (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Ed. Galerna.
- » Veiravé, A. (1980). “Alfonsina Storni”, en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, N° 51, 2ª. ed. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.