

César Fernández Moreno: poesía y crítica

Elisa Calabrese *

CELEHIS - Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Este trabajo se propone señalar algunas líneas de convergencia entre dos registros de la producción de César Fernández Moreno: el crítico y el poético. En el primero de ellos, se procurará detectar una operación que instaura la figura de su padre, Baldomero, como “gran poeta” para situar en esa estela su propia imagen literaria y también para articular una genealogía del género en la que Fernández Moreno, padre, fuera reconocido como el fundador de la poesía urbana porteña, precediendo a Borges. En lo que respecta al segundo registro, se tratará de exponer cómo César Fernández Moreno articula en *Sentimientos* (1960) su propia mirada poética sobre la experiencia urbana, desplegando una lectura de algunos procedimientos dominantes en el poemario.

100 101

Palabras clave:

· Poesía urbana · Crítica · procedimientos

Abstract

The purpose of this essay is to show some lines of coincidence between the two main forms in César Fernández Moreno's writing: criticism and poetry. In the former one, the search for an operation to install his father Baldomero as the “great poet” to follow, and as the founder of urban poetry as well, will be attempted. Regarding the poetic point of view, some dominant procedures will be unveiled to reveal how, in *Sentimientos* (1960), César Fernández Moreno casts his poetic glance on urban experience.

Key words:

· Urban poetry · Criticism · Procedures

* Es profesora titular de la cátedra de Literatura Argentina II (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata). Fue Vicedecana, Directora del Departamento de Letras dos periodos sucesivos; fundó el Centro de Letras Hispanoamericanas, cuya dirección ejerció durante diez años y la revista CELEHIS, que aún dirige. Fundó asimismo, la Maestría en Letras Hispánicas a cuyo cargo estuvo hasta el año 2000. Es autora de más de sesenta artículos críticos publicados en revistas académicas y los libros *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*, editado por Beatriz Viterbo; en la misma editorial Miguel Briante. *Genealogía de un olvido*, y *Animales fabulosos*. Las revistas de Abelardo Castillo, editado por Martín/EUEDEMI/ Fundación OSDE.

Si alguien nos preguntara por el responsable de la fundación poética de Buenos Aires, responderíamos a coro: Borges. Quizá sea sorprendente recordar que, según el mismo Borges, este motivo privilegiado por la modernidad estética tiene un precedente en Baldomero Fernández Moreno, cuestión que interesa ahora en relación con su hijo, César Fernández Moreno, poeta y crítico. Entre las compilaciones de los poemas de su padre, César recorta dos grandes sectores, a los que llama *Obra Originaria* y *Obra Ordenada*, exponiendo los criterios que determinan cada uno, pero el libro al que me refiero es, según sus palabras "...el gajo o sector de dicha *Obra Ordenada*, correspondiente a la ciudad de Buenos Aires" (15); este gajo fue publicado por la Municipalidad de Buenos Aires en una edición numerada, bajo el título *Ciudad. 1915-1949*, año en que aparece esta edición, pues, según explicita César, comprende poemas escritos a lo largo de toda la vida del poeta.¹ En el extenso prólogo que escribe el hijo, aparece referida la cita de la reseña donde Borges saluda a Baldomero como el iniciador del motivo ciudadano en la poesía argentina. Luego de situar como procedencia del motivo urbano, la modernidad francesa representada por Baudelaire y su agudo sentimiento de París, escribe César:

En cuanto a los orígenes argentinos de la poesía porteña, tenemos a la vista dos panorámicos artículos de Roberto F. Giusti y Jorge Luis Borges. Descartando las curiosidades literarias que ambos exhuman, y la parcial prelación de Carriego, (que el primero circunscribe al arrabal y el segundo a una determinada zona de Palermo), ambos coinciden en su juicio: Giusti califica a Fernández Moreno de "poeta por antonomasia" de la ciudad; y Borges explica: "El diez y siete, Fernández Moreno publicó *Ciudad*: íntegra posesión de la urbe. Total presencia de Buenos Aires en la poesía. (...) Su visión no está vinculada a lo tradicional, como la de Carriego: es realidad de vida, hecha directamente realidad de arte..."

No me propongo, en este breve trabajo, revisar los vínculos entre las poéticas de los dos Fernández Moreno, por la simple razón de que ha sido hecho de modo contundente por el estudio de Jorge Monteleone, punto de partida que en mi caso, me permite promover un desplazamiento hacia algunos aspectos de la poética de César y de su labor crítica, pues ambos registros reconocen vasos comunicantes.² Será posible, así, detectar la precocidad crítica de César, pues desde sus primeras etapas en esta práctica —pensemos que el prólogo es de 1949, es decir dieciocho años anterior a su muy conocida antología, *La realidad y los papeles*— elabora una operación que instaura la figura de su padre, Baldomero, como "gran poeta", pero no solamente para situar en esa estela su propia imagen literaria, inscribiéndola en tal imaginario, sino para articular una genealogía de la poesía argentina en la que Fernández Moreno, padre, fuera reconocido como el fundador de la poesía urbana porteña, precediendo a Borges en este mérito, pues ¿qué mejor confirmación que la reseña del propio Borges?

Pero el punto nodal de mi interés ahora, se afina en lo que César formularía recién años más tarde: su postulación de una poesía existencial; concepto muy transitado por los comentaristas, pero pasible de ser aún explorado en su dimensión programática, si lo situamos en el contexto de las llamadas "poéticas de los

sesenta”, momento de corte por la respuesta dada a la implícita pregunta sobre cómo poetizar. Será posible, así, observar por una parte, cómo esta postulación teórica se vincula con la producción del mismo César y, por otra, sus consecuencias para las poéticas de la época.

En efecto, hay un consenso crítico en el reconocimiento de ciertas líneas en conjunción/disyunción de las dominantes que impregnan los imaginarios poéticos de las vanguardias sesentistas.³ La primera de ellas, exhibida de modo privilegiado en la famosa revista *Poesía Buenos Aires*, bajo la tutela de Raúl Gustavo Aguirre, emerge ya en los años cincuenta, y reconoce como procedencia esa tradición que, inaugurada por los románticos alemanes, culmina en los simbolistas franceses. En efecto, tal tradición interroga ese límite que, surgido en los albores de la cultura occidental, consiste en la escisión entre poesía y filosofía, entre palabra poética y palabra pensante, tan ligada a esos comienzos, que ya Platón hablaba de “una vieja enemistad”. La palabra se divide, así, entre un proferir que se admite caído del cielo o surgido del abismo del inconsciente, que goza del objeto de su conocer pues lo presenta como belleza, y otra palabra que tiene para sí toda la conciencia, pero que no goza del objeto de su conocimiento porque no puede representarlo con un lenguaje propio.

Esta vertiente desciende de las vanguardias llamadas “históricas” y exhibe rasgos dominantes en algunas poéticas del período, como el invencionismo y el surrealismo, aunque propicien estrategias diversas y polemiquen entre sí. De allí proviene el carácter casi excluyente del motivo dominante del sujeto o yo lírico y sus relaciones con la palabra, hasta el punto de que ese mismo sujeto tiende a tornarse evanescente y cede el lugar protagónico de la escena poética al proceso del lenguaje mismo haciéndose. Bien podríamos llamar *trascendentalismo poético* a esta actitud que distancia el material de todo contexto extraestético y, por tanto, de toda dimensión referencial que remita al mundo reconocible, y una de cuyas consecuencias más importantes será concebir la poesía en su esplendor intransitivo.

Esta concepción, representada en plenitud por los poetas llamados “malditos”, siente el arte como un modo de vida y al poeta como vate, un ser singular, que se constituye en la poesía misma y que atisba un universo diferente al de la cotidianeidad. Es así que la poesía se torna oficio sagrado, aunque maldecido con el anatema de la profecía, aspira a instaurarse como modo de conocimiento, es asimismo, un sustituto de la religión, es un estar en otra parte; por eso, hay que consumirse y consumarse en el fuego del que nada comprende el hombre de la calle. Rimbaud, Lautreamont, Artaud, —y, entre nosotros, Alejandra Pizarnik— son nombres que nos hablan de esa condición. Lo que se suele denominar *autorreferencia* se inscribe como rasgo capital, pero esta índole no proviene de una mera pretensión estetizante o formalista, sino del imperativo por erigir la subjetividad en el lugar del lenguaje mismo, en su práctica entendida como búsqueda absoluta y como lugar de la *diferencia*.

Tal como ha sido reconocido por la crítica, para los “antipoetas” sesentistas, por el contrario, la poesía debe estar —está— en el mundo de todos los días. De allí los rasgos que primero fueron observados en su retórica: en primer lugar, el tratamiento de objetos que no parecen propios de la tradición poética —entendiendo el término en su sentido más amplio— no la rosa, sino el sapo (pienso en “Lamento por el sapo de Stanley Hook”, de Juan Gelman), no la excelsitud de las cumbres de la intuición, sino la vivencia de la oficina como temas de la poesía, y

en segundo lugar, el tratamiento de un lenguaje que trabaja sobre lo coloquial, que no teme al lugar común, a la “mala palabra” y que se arriesga a la incorporación de lo que en otro lugar he llamado los “discursos-otros” (Calabrese, 2002) como son el discurso publicitario o la consigna política. Tal actitud es considerada “realista” por algunos críticos como es el caso de Daniel Freidemberg (Freidemberg, 183) entendiendo este término como “una apertura hacia el contexto donde la escritura se produce y donde se supone que actúa”; en mi caso pienso que tanto la primera vertiente descripta líneas más arriba, como ésta constituyen dos modos diferentes de entender el mandato vanguardista de suturar la grieta entre el arte y la vida, tensados hacia un movimiento centrípeto o centrífugo de la energía que dinamiza la palabra poética. Puede entenderse que tal mandato implica hacer de la propia vida y la subjetividad el lugar mismo donde lo poético se hace materia corporal, o por el contrario, que el arte debe abrirse hacia la vida, participar de ella en comunidad social, pues tiene algo que comunicar a los demás. En última instancia, se trata siempre de dar una respuesta a la relación sujeto-poema-mundo.

Es en este contexto donde las observaciones teóricas de César exceden el campo de su propia producción, pues siempre estuvo atento a esa mirada “realista” si queremos llamarla así, pese a las diferencias entre su poesía temprana y la posterior. En rigor, no me parece del todo justificado situar la poesía juvenil de César en la poética postromántica. Si tal afirmación podría afincarse en la costumbre vigente en una crítica que periodizaba un tanto mecánicamente, según el criterio de las generaciones poéticas, por el contrario, al tomar en cuenta el modo en que se establece el vínculo sujeto/mundo, más allá de la supervivencia de ciertos tópicos, podría observarse una mirada que tiende al horizonte de la cotidianidad que circunda al sujeto poético. Sí, en cambio, se produce un contundente viraje en el abandono de las formas métricas y las estrofas rimadas, así como en un lenguaje fuertemente marcado por la huella paterna, en la poesía de la madurez, donde irrumpe la libertad y el desenfado de un coloquialismo incipiente tanto como la contaminación genérica en el poema que tiende hacia el ensayo y se narrativiza, al desplegar una suerte de autobiografía entre el humor y la reflexión.

Así, luego de haber observado en el joven poeta de 1949, la intuición que revela un oído sensible a la percepción de la poesía urbana, me desplazo a los años sesenta, momento de su plena madurez tanto poética como crítica. Recordemos que ya César había publicado en 1953 “La tierra se ha quedado negra y sola”, especie de acta de nacimiento de un poeta que ya no es hijo de..., por más que la construcción del legado poético paterno perdure en un diálogo, pero ahora entre pares, hasta sus últimas producciones, y en 1960, *Sentimientos*, donde emerge una voz propia, despojada de los ecos del lenguaje y las formas estróficas baldomerianos. Por otra parte, en el aspecto crítico, dos importantes antologías: *Introducción a la poesía*, en 1962; y en 1967, su monumental estudio *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Pero es en esos mismos años cuando aparecen los cuatro números de la revista *Zona de la poesía americana*, editada entre 1963 y 1964, donde se funda una operación crítica de fundamentales consecuencias para la poesía de los llamados “sesentistas”. Mariela Blanco ha dedicado un estudio minucioso a esa revista del cual extraigo este pasaje. Escribe Blanco:

Los principales factores de esta renovación son el coloquialismo como tendencia dominante entre las producciones del grupo *Zona*, la redefinición del proceso poético a partir de la refuncionalización de algunos de sus componentes, entre los que se destacan la función

comunicativa y el concepto de experiencia, y el despliegue de ciertas operaciones tendientes a erigir una nueva tradición a través de la recuperación de determinados poetas y de la promoción de otros. (1)

La influencia determinante de César Fernández Moreno en la revista *Zona...* ha sido reconocida por uno de sus fundadores, Noé Jitrik, quien en un reportaje, señala la diversidad de tendencias coexistentes no sólo en un período de gran efervescencia cultural, sino en quienes compartían el espacio de esa publicación, pero atribuye a César dos condiciones dominantes: "...para él, el referente y la presencia de lo narrativo eran muy importantes" (208).

Si esto era así, habría que tomar en cuenta, además, que la postulación de una poesía de la experiencia constituye tal vez el punto central de la poética del "segundo" César Fernández Moreno, aunque él la nombre como "poesía existencial". En este sentido, asume un estatuto explicativo el capítulo XVII de *La realidad y los papeles*, pues define muy concretamente las condiciones de posibilidad histórica de las que surge la poesía existencial y revela cómo se piensa el vínculo sujeto-poema-mundo. En efecto, si por un lado se delimitan las características particulares de tal poesía, por otro, la valoración estética a la que se la debe someter depende de su inscripción en un contexto local e históricamente precisable. Así, podría, siguiendo los términos del autor, resumir los rasgos a mi criterio definitorios de la índole de esta poesía, entendiendo por *libertad interior* la porosidad de los límites genéricos tradicionales del dominio al que ha sido confinada la lírica y que justifican su nombre, pues en sus palabras, "se diluyen las fronteras entre la lírica, la épica y la dramática; el ensayo y hasta la filosofía se aproximan al poema" (402); la *libertad exterior* como es esperable, se refiere a la independencia de las formas; mientras *lo cotidiano como objeto poético* se deja circunscribir –afirma César– en un lema de la revista *Zona*, que expresa como desafío a lo sublime el desenfado lingüístico: "Preferimos el manoseo a la solemnidad", tomando partido por lo que más tarde será el coloquialismo característico de los sesenta. Pero lo que aparece como más destacable en función de sus proyecciones posteriores, es lo que el poeta llama *expresión de la existencia con signo positivo*, pues implica el nudo de la valoración de la experiencia –no la inspiración, no la *tecné*– como fuente del poema. Si agregamos a estas particularidades las reflexiones iniciales que informan sobre los fundamentos que sustentan la cosmovisión estética de la cual parte la idea misma de poesía existencial, nos aproximaremos a una noción de experiencia en el sentido que Walter Benjamin le da, cuando alude al fin de la experiencia como condición de la subjetividad moderna. Con ello, el filósofo se refiere a que la experiencia interior subjetiva en la modernidad, la *Erlebnis*, implica un quiebre de la *erfahrung*, o sea de la posibilidad de explicar el mundo como lo hacían nuestros mayores, en tanto una continuidad de experiencia acumulada a través de las generaciones, que construyen un imaginario que conecta lo individual con lo social: "el asentamiento parcialmente inconsciente de acciones repetidas y de percepciones de un mundo familiar en lo profundo de la mente" (Jedlowsky, 148-149).

Si esto es así, puede pensarse cómo los poetas del grupo *Zona...* y en nuestro caso particular, César Fernández Moreno, coinciden en pensar la experiencia como una instancia mediadora entre el poeta y la realidad (en cuanto aporta materiales para el poema y constituye *per se* una percepción productora de conocimiento y de comunicación con el mundo); la experiencia, entonces, atraviesa al sujeto; es así que la figura del yo lírico pierde su talante de buscador de absoluto y asume

frecuentemente una ficción autobiográfica para investirse de los atributos que lo caracterizan en situación, es decir, como alguien más entre quienes padecemos o gozamos de una determinada localización histórica, cultural, social o política.

Ya en *Sentimientos* es posible advertir las dominantes que hacen patente las condiciones mencionadas. El poemario se estructura en diez apartados, cada uno de ellos encabezado por un color: gris, violeta, índigo, azul, verde, negro, amarillo, anaranjado, rojo y blanco, cuya disposición aparece como completamente arbitraria, sin una asociación posible, como efecto de lectura, que ligue los colores al motivo, tema o contenido de los poemas; sin embargo, pueden leerse como atribuciones instantáneas dadas a los “sentimientos”: tan inmediatas y fugaces como ellos, cuya fijación se ofrece sólo en la escritura. Si bien el poema es un registro de la experiencia, su exposición constituye un desplegarse en bifurcación, pues no se trata del intento por decir “su” sentimiento, sino de un desdoblarse donde el mismo sujeto exhibe con acotada simplicidad una descripción de aquello que experimenta con una mirada “desde fuera”. Tal vez sea este orden de actitud perceptiva, exhibida en la aparente objetividad de la mirada, lo que Jitrik menciona como “la presencia de lo narrativo”, pues el sentido pone énfasis en lo experimentado, no en quién lo experimenta, aunque no quepan dudas de que se trata del mismo sujeto. Paradójicamente, como suele ocurrir con los narradores realistas, el efecto de lectura es fuerte, en tanto promueve la sensación de lo contundentemente vivido. Así ocurre con la emergencia de la dimensión política, por lo cual la escritura no deriva a la denuncia o al panfleto, ni pierde su índole poética. El propio autor, vuelto lector de sí mismo en “Jundamento” –suerte de prólogo crítico, fechado en 1981, para ordenar su obra completa, a la manera de los que hiciera con la paterna– advierte que el aprendizaje más importante en los años transcurridos desde 1950, ha ocurrido en lo político y procura, desde la distancia temporal, establecer su génesis, que sitúa en “Argentino hasta la muerte”. Pero ya en el volumen que me ocupa emerge dicha dimensión, en especial respecto de situaciones extremas donde el sujeto se presenta como un observador que quiere compartir lo visto y vivido, aunque sea desde la culpa de quien no ha sido protagonista. Uno de los “epicedios”, el dedicado “a un manifestante”, constituye un ejemplo privilegiado:

era una manifestación cortita por una avenida larguísima/ poca gente de pocos años gritando mucho/ vos eras uno cualquiera cualquier pañuelo en alto (...)/ la manifestación pudo llegar hasta cierta esquina/ se produjeron varios disparos/ se produjo tu muerte/ (...) yo miraba detrás de un cristal/ mejor dicho detrás de un cristal y una cortina/ a mí me toca una ínfima parte de tu muerte/ pero en materia de muerte la menor fracción equivale al todo/ es decir te debo la vida/ para no pagarte cometo esta felonía/ intento sobornarte con este versito. (175)

A la luz de este poema, se entiende perfectamente lo dicho en “Jundamento”, cuando César sostiene que la dimensión comunicativa del poema es una especie de compensación para quienes no participaron de la acción política. Escribe Fernández Moreno: “Los que no hemos llegado a transformar nuestra acción poética en acción política, hemos comprendido que nuestra escritura debe ser por lo menos apta para ser leída por el sector más amplio de esa sociedad en que se origina” (28).

Lo dicho respecto del registro de la experiencia desde una mirada exterior, a la vez que personalísima, puede observarse en una serie de poemas que giran en torno de uno de los motivos privilegiados en el libro: el erótico. En efecto, esa experiencia acendradamente subjetiva está filtrada precisamente por la *erlebnis* propia de un tiempo inclemente con los anhelos de absoluto y perduración. Por ejemplo, en el

poema titulado “amores en buenos aires” se observa cómo la ciudad es el escenario de una poesía amorosa que denegando la efusión sentimental, se detiene en el erotismo y exalta la relación ocasional, donde el cuerpo es determinante, ironizando en una paródica inversión, el motivo romántico del amor eterno: “(...) pongo sitio a tu cintura/ escalo tu columna vertebral/ trato de arrancarte como uvas los besos/ (...) pero estamos en buenos aires la de insinuantes calles/ a nosotros todos los taxímetros desocupados/ (...) serás mi último amor eterno/ full time hasta que me aburra no importa/ te lo juro por la avenida de los incas.” (49).

En suma, para César Fernández Moreno, si el imaginario de época se nutre de una aguda percepción de los grandes cambios que ocurren en el mundo y en el país, es lógico entonces, que los poetas no estén ajenos a ello y se pregunten de qué modo y con qué medios expresivos la poesía debe asumir el registro de dichos cambios, o también impulsarlos al inscribirse en un horizonte utópico. Así lo dice claramente cuando en el citado capítulo de *La realidad y los papeles...* expone en dos vertientes opuestas los posibles modos de poetizar y de valorar el poema, que, como todo arte, puede tender a lo que llama “las oscilaciones de la historia” o, por el contrario, remitirse a un supuesto valor absoluto del hombre, prescindiendo de la historia, luego de lo cual concluye: “Todo esto no implica predicar un determinismo histórico donde la poesía sea conducida inerte por una serie de hechos exteriores: desde su campo propio y precisamente por formar parte de la historia, nacen también y se difunden los impulsos con que la poesía contribuye al curso general de aquélla...” (399).

He pretendido en estas líneas destacar algunos de los motivos por los que César Fernández Moreno, figura que por la dificultad de encasillamiento con que desafía a la crítica suele ser despachada como una bisagra entre generaciones o estéticas en pugna, construyó con su postulación de una poesía existencial un vaso comunicante entre una determinada manera de concebir la experiencia poética y la escritura que es su sombra, poesía que, a falta de mejor nombre, denominamos política o comprometida.

Notas

¹ El libro es una rareza, dado lo limitado de su edición, pero adquiere importancia no sólo por la prelación que César, en su rol de prologuista y editor, adjudica a su padre respecto de Borges, sino por los minuciosos criterios editoriales que exhibe, mostrando rigor crítico y pulcritud documental. Véase, de BALDOMERO FERNÁNDEZ MORENO, *Ciudad. 1915-1949*. Ediciones de la Municipalidad de Buenos Aires, 1949. (Edición numerada).

² Me refiero a “Baldomero y César Fernández Moreno: relaciones filiales”. Revista INTI, N° 52 y 53, *Argentina fin de siglo*. (ROGER CARMOSINO y RODOLFO PRIVITERA, eds.), otoño 2000-primavera 2001, 129-148. Es de notar que el crítico también consultó la edición a la que hice referencia, pues aunque no la menciona, cita la última frase de la reseña de Borges como apoyo de sus observaciones respecto de la poesía urbana de Baldomero.

³ Prefiero el término “vanguardia” para periodizar lo que en poesía, según de qué críticos se trate, se alude a veces como “neovanguardia” y otras

como “postvanguardia”. Estas denominaciones se usan indistintamente, sin precisar sus alcances. Aunque justificar mi propio uso demandaría un espacio mucho más amplio que el que corresponde a este trabajo, aclaro simplemente que si entendemos como vanguardia a los movimientos donde se da la confluencia de lo estético con lo político, es indudable que encontramos ese fenómeno en el corte producido por lo que se periodiza como “los sesenta” y que, cronológicamente, correspondería al período 1955/1965 en la Argentina. Debemos recordar que en las llamadas vanguardias históricas para nuestro país, dicha confluencia no se produce del mismo modo que en los “ismos” europeos como el dadaísmo o el surrealismo, para citar los más revulsivos.

Bibliografía

- BLANCO, M.: (2007) “Zona: un espacio para la poesía en los ‘60” en Revista *CELEHIS*. Nº 18, “Revistas sobre revistas”, Vol. 2. (En prensa).
- CALABRESE, E.: (2002) “Genealogías sesentistas” en *Literatura y música popular en Hispanoamérica*. (ANGEL ESTEBAN, GRACIELA MORALES Y ALVARO SALVADOR editores), Universidad de Granada, Granada, 143-147.
- FERNÁNDEZ MORENO, C.: (1967) *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*. Aguilar, Madrid.
- (1999) *Obra poética*. Tomo 1. *Argentino hasta la muerte y otros libros*. (Edición, prólogo, notas y bio-bliografía de JORGE FONDEBRIDER). Perfil, Buenos Aires. (Todas las citas corresponden a esta edición).
- JEDŁOWSKY, P.: (2005) “Simmel sobre la memoria. Algunas observaciones sobre la memoria y la experiencia moderna” en *Katatay*. Revista crítica de literatura latinoamericana. Año 1, Nº 1 y 2, junio, 145-159.
- JITRIK, N.: (1995) “La poesía entendida como indagación” en *Conversaciones con la poesía argentina*, (Entrevista, JORGE FONDEBRIDER). Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 205-216.