

EXPOSICIONES

Claridad: la vanguardia en lucha (1920-1940)

Buenos Aires

15-20 de mayo de 2012

Juan Suriano

Universidad Nacional de San Martín

La exposición *Claridad: la vanguardia en lucha (1920-1940)* se llevó adelante en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) entre los días 15 de marzo y el 20 de mayo de 2012. Contó con la curaduría de Sergio Baur y, gracias a esta muestra, el MNBA completó el panorama de las vanguardias artísticas de esos años. El ciclo de exposiciones había iniciado con *El periódico Martín Fierro en las Artes y en las Letras*, la cual tuvo lugar entre el 14 de abril y el 27 de junio de 2012, bajo la curaduría del mismo Baur.¹

Ambas exhibiciones se articularon, principalmente, alrededor de los materiales existentes en el MNBA, a los que se agregaron obras pertenecientes a colecciones privadas y públicas. En este caso, se reforzó la muestra con obras provenientes del Museo Nacional del Grabado y alguna del Museo Sívori. Fue una idea excelente sacar de los depósitos del MNBA una parte de su acervo y mostrarlo al público, ya que, con ello, se dotó de sentido y funcionalidad a un patrimonio que, en definitiva, pertenece a todos nosotros.

La idea central de la propuesta apuntaba a mostrar la producción y los planteos de las vanguardias culturales de izquierda, esto es, las vanguardias plásticas y literarias que se articularon en torno al proyecto de la editorial Claridad y en el que jugaron roles importantes los Artistas del Pueblo y los escritores del grupo de Boedo. No se trató de una exposición clásica de obras pictóricas, por lo que creo, a mi juicio, fue otro de los grandes méritos de la exposición, pues si uno de los objetivos de los organizadores era el anunciado al comienzo del párrafo, para llevarlo adelante debieron ponerse en diálogo textos (libros, diarios, periódicos, revistas), sonidos e imágenes, que no se limitaban a grabados, litografías y óleos, sino que se complementaban de manera eficaz con fragmentos cinematográficos y fotografías.

Es por ello que se exhibieron primeras ediciones de los libros del grupo de Boedo (entre otros, los de Leónidas Barletta, José Pedro Calou, Elías Castelnuovo, los hermanos Enrique y Raúl González Tuñón, Álvaro Yunque), la revista *Claridad*, su antecesora *Los Pensadores*, y su inspiradora francesa *Clarté*. Estos libros y revistas, junto con las obras de los Artistas



del Pueblo, son los ejes principales alrededor de los cuales giró la exposición, pero no agotan el repertorio utilizado. Repertorio que se amplía con textos de autores “sociales”, como Roberto Arlt, Henri Barbuse, Manuel Gálvez, Máximo Gorki o Alejandra Kolantay; de periódicos, como *La Protesta*, *Fray Mocho* o *Leoplán*.

El contenido de la muestra refleja bien dos aspectos centrales de un complejo período de la historia, como son los años 20 y 30 del siglo XX. En primer lugar, el dinámico contexto cultural de la sociedad urbana porteña, en el cual se inscribe la aparición y el notable desarrollo de un verdadero fenómeno, como fue el proyecto editorial de *Claridad*, dirigido a lo largo de toda su experiencia por el español Antonio Zamora. Si bien comenzó mucho antes, fue desde mediados de la década de 1910 cuando el proceso de alfabetización hizo visible la ampliación de un público lector que, a partir de la aparición de los libros baratos editados de editoriales como Tor y Sopena, demostró una gran avidez por la lectura. La oferta de libros, como las grandes obras de la literatura y del pensamiento universal o la novela semanal, diarios masivos, como *Crítica*, y revistas, como *Para Ti*, *El Gráfico*, *Radiolandia* o *Billiken*, creció rápidamente y apuntó a captar segmentos de público diferenciados. Sin embargo, una porción importante de la oferta editorial trataba de incentivar y consolidar la existencia de un lector tipo, culto e interesado por diversos aspectos de la realidad política y social, reclutado entre los sectores medios y populares.²

El proyecto de *Claridad* ocupa un espacio central en esa experiencia de construcción y captación de un público amplio. Zamora fue un sagaz director y supo combinar la publicación de temas de lectura más árida, como la poesía y la prosa de la vanguardia literaria, con textos que sabían podían ser demandados masivamente por los lectores. Es el caso del libro de Van der Velde, *El matrimonio perfecto*, cuya edición a bajo costo le permitió efectuar elevadas tiradas, que se convirtieron en un verdadero *boom* de ventas en la medida que superó las cuarenta ediciones. De esta manera, los grandes éxitos editoriales financiaban y hacían posible la revista. En este punto, *Claridad* se diferencia del resto de las empresas editoriales comerciales, pues, de manera paralela, también aspiraba a darle un lugar a las vanguardias radicalizadas, las cuales usarían ese espacio para rescatar las reivindicaciones obreras y las luchas sociales y, también, posicionarse en el campo artístico y literario.

El segundo aspecto que me interesa rescatar se refiere al dinámico y cambiante contexto internacional en el que convergían procesos bien diferentes. Si la Revolución rusa potenciaba la utopía del cambio social, el crecimiento de los totalitarismos fascistas acrecentaba el temor por el destino de dichos cambios. Esos temores se convirtieron en decepción ante la dura derrota del campo progresista en la Guerra Civil Española y el estallido de la Segunda Guerra Mundial. El rumbo adoptado por el proceso revolucionario soviético, controlado férreamente por Stalin, profundizó una suerte de escepticismo entre artistas e intelectuales comprometidos con las luchas

1 Aunque no formaba parte del mismo proyecto, el antecedente de esta secuencia se produjo en 2008, cuando la Fundación OSDE organizó, con la curaduría de Miguel Ángel Muñoz, la muestra *Los Artistas del Pueblo, 1920-1930*, centrada en la obra de José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo, quienes volvieron a tener protagonismo en la exposición que aquí comentamos.

2 Sobre la difusión de revistas y proyectos editoriales al alcance de un público general ver Luis Alberto Romero. “Una empresa cultural: los libros baratos”, en Leandro H. Gutiérrez y Luis A. Romero: *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerras*. Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

sociales, muchos de los cuales viraron hacia posturas pacifistas ya presentes durante la Primera Guerra.

La empresa editorial de *Claridad*, cuyo nombre se inspira en la revista antibélica *Clarté*, creada en Francia 1919 por Henri Barbusse, reflejó bien estos dos rasgos salientes de entreguerras y no es casual que su propia existencia coincidiera temporalmente con dicho período. Dirigida por el simpatizante socialista español, Antonio Zamora (1896-1976), el proyecto se hizo realidad en 1922, con la edición de los cuadernillos semanales *Los pensadores*, dedicados a publicar obras selectas de la literatura universal (Anatole France, Máximo Gorki, Romain Rolland entre otros). A fines de 1924, se convirtieron en revista: *Los Pensadores, Revista de selección ilustrada, arte, crítica y literatura. Suplemento de la editorial Claridad*, donde se dio a conocer el grupo de escritores de Boedo. Dejó de editarse en junio de 1926 para ser reemplazada por la revista *Claridad* y con ese nombre la empresa de Zamora batallarí hasta diciembre de 1941, cuando se publicó su último número.³

La revista *Claridad* fue, sin duda, un fenómeno interesante que excedía el arte, la crítica y la literatura para recorrer con convicción el terreno de la política desde un fuerte compromiso con las ideas de izquierda. En el primer número, Zamora sostiene que la publicación “aspira a ser una revista en cuyas páginas se reflejan las inquietudes del pensamiento izquierdista en todas sus manifestaciones. Deseamos estar más cerca de las luchas sociales que de las manifestaciones puramente literarias”, pues serían de mayor “utilidad para la humanidad del porvenir las luchas sociales que las grescas literarias...”⁴ Se trataba de una revista en la cual el arte y la literatura se imbricaron fuertemente con el compromiso político de izquierda. Como sostiene Diana Wechsler, en el cuidado libro-catálogo de la exposición, *Claridad* “es una revista de intelectuales que buscan articular su práctica con las luchas sociales”.⁵

El compromiso con las luchas sociales implicaba que el sujeto de sus obras fuera, para algunos, el trabajador (proletario, obrero), el pueblo, para otros, o ambos, al mismo tiempo. Para la gran mayoría, trabajadores y pueblo eran sinónimos de pobres. Esta amplitud en la consideración de los protagonistas de sus obras se debía a las diferentes adscripciones políticas e ideológicas presentes en la revista. Fue un mérito indudable de Zamora, quien, a pesar de adscribir al Partido Socialista, abrió las puertas de la publicación a todo el arco del pensamiento de izquierda: “Esta publicación no es una publicación socialista, ni comunista, ni anarquista”. Se podía pertenecer a cada una de ellas o simplemente ser un libre pensador, todos tendrían espacio y la revista no reivindicaría a ninguna en particular, con lo que se alejaría así de cualquier ortodoxia. Se trataba de un espacio en el cual era posible debatir ideas. Esta impronta ideológica amplia era un soplo de aire fresco y una excepción a la regla imperante en el campo de la izquierda argentina, donde las diferencias entre anarquistas, socialistas y comunistas siempre habían primado sobre la búsqueda de coincidencias.

3 Sobre *Claridad*, ver Liliana Cattáneo. “Claridad”, en AA.VV.: *Historia de revistas argentinas*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1997, Tomo II, pp. 167-197; Florencia Ferreira de Cassone. *Índice de Claridad: una contribución bibliográfica*. Buenos Aires, Dunken, 2005.

4 *Claridad* N° 1, julio de 1926.

5 Diana B. Wechsler. “Claridad, ... a trabajar por dar al pueblo un arte propio!”, en Sergio Baur (curador): *Claridad. La vanguardia en lucha*. Buenos Aires, MNBA, 2012.

Ahora bien, el compromiso social de *Claridad* implicaba centralmente un combate estético e ideológico contra las visiones dominantes del arte y contra la vanguardia literaria de la revista *Martín Fierro*, que se convirtió en una suerte de “otro” frente al cual referenciarse y diferenciarse. Aunque no de manera excluyente, las espadas de *Claridad* fueron Los Artistas del Pueblo y los escritores del grupo de Boedo. Estos, con sus textos, y aquellos, con sus grabados, convirtieron el hecho artístico en instrumento de propaganda política dirigida a los trabajadores y al pueblo.

Los escritores de “Boedo” (Barletta, Calou, Castelnuovo, los hermanos González Tuñón, Yunque, entre otros) se constituyeron como grupo en la editorial *Claridad*. La revista fue su arma de lucha y la editorial les permitió generosamente editar sus libros y darse a conocer al gran público. Desde allí, construyeron su perfil: el nombre Boedo, además de ser la sede de la editorial *Claridad* durante un tiempo, expresaba su adscripción a una geografía y una sociabilidad urbana obrera y popular (que se extendía a La Boca, Barracas, Parque Patricios) poblada de fábricas, talleres y conventillos. De esa geografía social y territorial, se nutrían sus temas y motivos literarios, y sus héroes eran los sufridos proletarios que allí habitaban. Practicaban una especie de realismo social impregnado de voluntarismo por el cambio social “en un mundo –sostenía Adolfo Prieto– poblado de apóstoles y fariseos, en el que Cristo redentor se sustituye por la esperanza mesiánica de la revolución social”.⁶

Desde esa postura, combatieron el vanguardismo estético de la revista *Martín Fierro* y a los escritores del grupo de Florida (Ricardo Güiraldes, Oliverio Girondo, Macedonio Fernández), geográfica y simbólicamente en las antípodas de Boedo. Apelo otra vez a Prieto. “Boedo, calle de tránsito fabril en un barrio fabril, una excelente bandera para agitar las conciencias con adecuadas fórmulas de subversión. Florida miraba a Europa y a las novedades estéticas de la post-guerra; Boedo miraba a Rusia y se inflamaba con el sueño de la revolución universal”.⁷ Más allá de que muchos escritores de uno y otro bando cruzaban las fronteras habitualmente, la ríspida polémica entre Boedo y Florida emergió públicamente –como sostiene Sylvia Saïtta– impulsada por el suplemento cultural del diario *Crítica*, que sin duda se había convertido en un espacio determinante de difusión y consagración del campo cultural.⁸ Desde allí se alentaba fervorosamente a las vanguardias nucleadas en torno a la revista *Martín Fierro* y el debate comenzó cuando, en la edición del 6 de junio de 1925, se contrapuso la calidad y el carácter rupturista de estas con la “literatura de la calle Boedo, llamada así por estar el cuartel general de los escritores afiliados a una pseudo escuela humanista”, que “martirizó el idioma” en la publicación *Nueva Izquierda* que “dista mucho de ser nacionalista” pues “escriben sugestionados por los grandes escritores rusos”. Unos días después, se publicaba en *Crítica* la respuesta de Leónidas Barletta, donde sostenía que quienes no son nacionalistas son los ultraístas que tomaban prestadas sus ideas de Europa. Un par de meses más tarde, el mismo Barletta arremete

⁶ Adolfo Prieto. “La literatura de izquierda: el grupo de Boedo”, *Fichero*, abril de 1959, p. 20.

⁷ Adolfo Prieto. *Estudios de Literatura Argentina*. Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 35.

⁸ En realidad, el debate había comenzado hacia fines de 1924 en la revista *Extrema Izquierda*, con las notas críticas de Roberto Mariani al grupo de Florida.

en el mismo diario: “los de Florida son los que escriben y no tiene nada que decir y hacen juegos malabares con palabras lindas”.⁹

En enero de 1926, se publicó, en *Los pensadores*, una nota editorial a cargo de Roberto Mariani titulada “Nosotros y ellos”, que fue considerada un manifiesto del grupo de Boedo.

9 Sylvia Saitta. *Requeros de Tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 160-163.

10 Roberto Mariani. “Nosotros y Ellos”, *Los Pensadores* N° 117, enero de 1926.

11 El tema del arte militante, la crítica al arte por el arte y la necesidad de crear por y para el pueblo había sido planteado más de dos décadas antes por el escritor anarquista Alberto Ghirardo, quien planteaba el sentido pedagógico del arte social: “Hace falta un arte para el pueblo para educarlo, para instruirlo, para inspirarle nobles sentimientos”. *Martín Fierro. Suplemento cultural de La Protesta* N° 7, 14 de abril de 1904.

12 Esas contradicciones se reflejan en sus relaciones ambivalentes con el poder. Su rechazo a las exposiciones y muestras oficiales no se relacionaba solo a su adhesión al arte social, sino también porque las principales instituciones del arte de Argentina eran fuertemente resistentes a incorporar tanto el arte social como al grabado. De alguna manera, esa deslegitimación oficial empujó a los Artistas del Pueblo a organizar contra muestras como el Salón de los Rechazados y circular paralelamente, aunque algunos de ellos expusieron en salones oficiales.

13 Las litografías fueron parte de la exposición y se reproducen en su catálogo.

14 Miguel Ángel Muñoz. “Los artistas del Pueblo, 1920-1930”, en: *Catálogo de la muestra Losartistas del Pueblo, 1920-1930*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008, p.18. Sobre el tema, ver, también, Patrick Frank. *Los Artistas del Pueblo. Prints and Workers' Culture in Buenos Aires, 1917-1935*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006.

La cuestión empezó en Florida y Boedo. El nombre o la designación es lo de menos. Tanto ellos como nosotros sabemos que hay algo más profundo que nos divide. Una serie de causas fundamentales fomentaron la división. Excluidos los nombres de calles y personas, quedamos en pie lo mismo, frente a frente, ellos y nosotros. Vamos por caminos completamente distintos en lo que concierne a la orientación literaria; pensamos y sentimos de una manera distinta. Repitamos que ellos carecen de verdaderos ideales. Fuera del presunto ideal de la literatura, no tienen otro ideal. La literatura no es un pasatiempo de barrio o de camorra, es un arte universal cuya misión puede ser profética o evangélica.¹⁰

En realidad, la impugnación de fondo de los escritores de Boedo apuntaba a criticar el arte por el arte. En ese sentido, Castelnuovo sostenía que el error de los artistas era que el arte solo tenía que ver con el arte y para ellos el arte tenía una función eminentemente social, cuyo objetivo apuntaba a la consolidación de una identidad cultural proletaria.¹¹ La literatura social debía expresar las necesidades y sufrimientos de los trabajadores, sus luchas sociales y de alguna manera coincidir con sus valores. Pero también, debía proyectarse hacia el futuro, proponer un cambio radical, y, en este sentido, la literatura social debía ser pedagógica.

Si los escritores del grupo de Boedo definían el texto escrito de *Claridad*, los grabados y pinturas de los Artistas del Pueblo lo ilustraban y se encargaban de buena parte de las imágenes publicadas en la revista. Compartían, con aquellos, el sentido del arte, por lo que textos e imágenes establecían un intenso y profundo diálogo. Aunque con más contradicciones que los escritores de Boedo,¹² los Artistas del Pueblo también tenían como sujeto de sus obras a los trabajadores y al pueblo y desde una estética cercana al realismo alemán y soviético mostraban la crudeza y el sufrimiento de la vida cotidiana. Más allá de los matices, este fue el tema principal de las obras de sus más importantes integrantes, como José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo. En la serie de 12 litografías, de Facio Hebequer, tituladas “Tu historia, compañero”, el texto que las encabeza es ilustrativo de la pesadumbre y el tormento de la vida cotidiana con que interpretaban la vida del trabajador: “es la historia de toda una clase. Escucha, escucha... La vida del trabajador es triste... Es oscura... Está llena de sufrimientos y de fatigas. Sus días pasan así: un día es malo, otro día es más malo, hasta que llega el peor”.¹³

Como sostiene Miguel Ángel Muñoz, esta estética se halla impregnada de un humanismo miserable, que proviene del anarquismo de Kropotkin y de la literatura rusa de fines del siglo XIX.¹⁴ Como los anarquistas que pretenden educar a los trabajadores, ellos también asumen una función pedagógica. Sigamos con el texto (y las imágenes) de “Tu historia,

compañero”. Facio Hebequer se pregunta: ¿A qué se debe el sufrimiento de los trabajadores? “Yo te explicaré –contesta– quiero explicarte, necesito explicarte... Escucha... Hay dos clases en la tierra. La clase rica y la clase pobre. Una clase, los menos, explota y oprime a la otra que son los más. Escucha, escucha... Sobre el dolor y la miseria de los pobres descansa el bienestar y la alegría de los ricos”. Aunque no representaban la mayoría, algunos de estos artistas profundizaban este compromiso con una militancia activa. Es el caso del poeta, pintor y escultor Santiago Stagnaro, quien era, a la vez, activista anarquista de la Sociedad de Caldereros, o Abraham Vigo, que colaboraba habitualmente en diarios sindicales, como *Bandera Proletaria*, o *El Sombrero* (Montevideo), así como también el periódico libertario *La Protesta*.¹⁵

También ellos mantenían un fuerte debate con los artistas cercanos al grupo de Florida, en tanto contraponían el realismo a la abstracción, el compromiso político al arte por el arte. Desde esa postura militante, ironizaban en *Claridad* sobre sus rivales: Petorutti es decorativo, Xul (Solar) es “pintorero” y Borges (Norah) es apenas “pintusta”. El arte social, asumido por los escritores de Boedo y los Artistas del Pueblo, representó una suerte de estética beligerante que intentaba ponerse al servicio del pueblo y la revolución social, pero que, a la vez, encarnó la vanguardia política frente a la vanguardia estética “y aunque ambas posiciones parezcan enfrentadas las dos están ligadas por su culto a lo nuevo y su confianza en el futuro”.¹⁶

La muestra curada por Baur captó con fina percepción aquellos aspectos del espíritu de época a través de la interpretación que hacían de él los artistas e intelectuales que, en términos actuales, podríamos definir como integrantes del campo progresista nucleados en torno a *Claridad*, principalmente, los Artistas del Pueblo y los escritores de Boedo, pero también, una serie de artistas y escritores que, sin pertenecer orgánicamente a ese núcleo duro, merodeaba a su alrededor. En tanto el proyecto de *Claridad* fue el centro de la exposición, tal vez, hubiera sido interesante incluir, también, aquella producción de la editorial menos comprometida políticamente, como por ejemplo el libro de Van der Velde, *El Matrimonio perfecto*, que, en definitiva, con los miles de ejemplares vendidos, contribuyó a financiar a los artistas y escritores sociales.

El guión de la exposición eludió acertadamente la cronología y se organizó en torno a secciones temáticas, no todas claramente definidas, pues forzosamente algunas problemáticas se entrecruzaban en varias de ellas. En todas las secciones, se establecía un fluido diálogo entre diversos géneros como tapas de libros y de revistas, acuarelas, grabados, óleos, esculturas, fotografías, fragmentos de películas, piezas sonoras. Esta acertada elección del curador otorgó, a la exposición, una notable dinámica y contribuyó a atrapar la atención del público.

La primera sección, “Los charcos rojos”, tomaba el título del libro de Bernardo González Arrilli y jugaba a modo de presentación e

15 Mirta Zaida Lobato. *La prensa obrera*. Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp 176-179.

16 Muñoz, *op.cit.*, p. 25.

inicio de la muestra con imágenes de la represión durante la Semana Trágica de 1919. Todo un acierto fue haber incluido en varias secciones una suerte de portada con una obra referencial, en este primer caso, se eligió el cuadro de Ernesto de la Cárcova *Sin pan y sin trabajo* (1894), de alguna manera el punto de partida del arte social argentino.¹⁷ La segunda sección, dedicada a criticar la guerra y exaltar el pacifismo, se abrió con el óleo de Francisco de Goya *Escenas de la Guerra* (1808) y se titulaba “Sin novedad en el frente”, en obvia referencia al libro de Erich M. Remarque. En “La Rosa blindada”, continuaba la temática de la guerra y la paz, pero ahora centrada en el avance de los fascismos y, particularmente, en la Guerra Civil Española y la derrota republicana. La sección cuyo título se inspiraba en el libro de Raúl González Tuñón dedicado a la insurrección de Asturias se iniciaba con el contundente cuadro de Antonio Berni *Medianoche en el mundo* (1937) y seguía con los aguafuertes de Picasso *Sueño y mentira de Franco* (1937), que reflejan bien el estado de ánimo del campo democrático frente al triunfo de los totalitarismos.

“Los destinos humildes” describía bien uno de los tópicos centrales de los Artistas del Pueblo: la pobreza del pueblo trabajador en distintas instancias de la vida cotidiana a través de grabados de José Arato, Pío Collivadino, Adolfo Bellocq, Gustavo Cochet y Guillermo Facio Hebequer. También, se incluyeron varias esculturas de Agustín Riganelli, entre las que resalta su talla *Madre del Pueblo*, exhibida en un interesante contrapunto con escenas del film ruso *La Madre*, de Pudovkin.

“Versos de la calle”, el último capítulo de la muestra, estaba dedicado a los escritores de Boedo y sus amigos. Se iniciaba con una foto de 1926 de la calle Boedo y Chiclana para remarcar la geografía barrial con la que se identificaban sus autores. Luego, se exhibían tapas de libros de Álvaro Yunque, Gustavo Riccio, César Tiempo, Roberto Mariani, Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Roberto Arlt, los hermanos González Tuñón y muchos otros. La mayoría de los títulos exhibidos conforman la esencia de Boedo, razón por la cual, tal vez, las dos imágenes finales sean dos obras de Emilio Pettoruti y Xul Solar, los “rivales” de Florida, rivales que contribuían a reforzar la identidad de los escritores sociales.

En síntesis, al margen de los valores relacionados estrictamente con la muestra (coherencia del guión, conexión entre lo que se muestra y el objetivo, excelente montaje, fluida relación entre los distintos soportes audiovisuales), los artefactos exhibidos establecen un fructífero diálogo con el contexto histórico en el que las obras fueron producidas. Desde esta perspectiva, tanto las imágenes visuales como los lenguajes culturales y políticos de las vanguardias militantes expuestas se convierten en una excelente herramienta para comprender algunas de las formas de construcción de identidad proletaria o popular, según el caso, pero siempre enfocadas en la transformación social, en la búsqueda de un mundo mejor.

17 Ver Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, capítulo VIII.