

## ***Aliás Gardelito, la representación del compadrito***

OLIVO, Valdir – UFSC (PIBIC / CNPq)

*(...) no ves que vengo de un país que esta de olvido, siempre gris*

Cátulo Castillo, “La ultima curda”

*Sentado al borde de una silla desfondada,  
mareado, enfermo, casi vivo,  
escribo versos previamente llorados  
por la ciudad donde nací.  
Hay que atraparlos, también aquí  
nacieron hijos dulces míos  
que entre tanto castigo te endulzan bellamente.  
Hay que aprender a resistir.  
Ni a irse ni a quedarse,  
a resistir,  
aunque es seguro  
que habrá más penas y olvido.*

GELMAN, Juan (“Mi Buenos Aires querido”)

Quizá uno de los hechos más significativos y curiosos que haya ocurrido en la historiografía de la literatura argentina en la primera mitad del siglo XX, es la emblemática publicación casi simultánea de dos libros claves de la literatura nacional, son ellos: *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *El juguete rabioso* de Roberto Arlt; ambos publicados en el año de 1926. Juntos, los libros revelan dos universos totalmente opuestos del país en una misma época; la obra de Güiraldes, novela rural, cierra con un tono nostálgico el ciclo de la afamada literatura gauchesca que tiene en el centauro del pampa, el gaucho argentino, su representante natural; Arlt, en la época secretario de Güiraldes a quién, inclusive, dedica su novela, retrata como aguafuerte el corrosivo mundo suburbano de los bajos fondos, de una Buenos Aires que crece violentamente a cada día fomentada por la inmigración interna y externa y las nuevas políticas de modernización, absorbiendo a todo su entorno. Pero más que mostrar dos distintas realidades, las voces de estos dos personajes (Silvio Astier, en *El juguete rabioso* y Fabio Cáceres en *Don Segundo Sombra*) son el contracanto de una voz que aun resuena por el territorio argentino, es decir, juntos, los dos libros representan la inversión del pensamiento de civilización y barbarie creado por Domingo F. Sarmiento; esa civilización que para Sarmiento estaría en la cultura europea (el fomento de la inmigración será una de sus mayores preocupaciones como presidente del

país), es puesto en tela de juicio por parte de los nuevos intelectuales argentinos (encabezados por Leopoldo Lugones) en un proceso que se inicia con el centenario de la independencia. En respecto a este cambio en el pensamiento nacional, Carlos Altamirano en el libro *Ensayos argentino*, escrito juntamente con Beatriz Sarlo, evocando al escritor de *Fuerzas extrañas*, afirma:

Lugones lo señala: “Bárbaro significa revesado, tartamudo: nuestro gringo”. Se trata pues de nuestro bárbaro el inmigrante. En efecto, en el curso de la primera década del siglo XX había ido tomando forma – paralela a la imagen ya consolidada de la inmigración como “agente de prosperidad”- de que constituía un factor anárquico y disolvente para la convivencia social. Esa certidumbre brotó y halló eco sobre todo entre los miembros de la elite de “viejos criollos” y de allí surgió también el movimiento dirigido a dotar la figura del gaucho de una nueva función cultural. Es decir, no ya tema de evocación nostálgica, sino elemento activo de identificación: “Todo cuanto es propiamente nacional viene de él”, dita Lugones en “El payador”. (ALTAMIRANO, 1997: 205)

Es importante subrayar que el tema de la tensión campo/ciudad, que tiene su origen en la obra del romántico Estebán Echeverría (*La cautiva*, 1837), pero que será realmente formulado y desarrollado por el padre de la patria, Sarmiento, permeara la literatura nacional por muchos años y será tema de muchas otras obras, tales como, la impactante *Historia de arrabal* (1922) de Manuel Gálvez, e la más actual de Juan José Hernández *La ciudad de los sueños* (1971), entre tantas otras.

Podríamos afirmar que ese episodio del año 1926 presenta, con sus libros, una síntesis de lo que fue la literatura argentina de hasta entonces con relación a la temática y como agente de una construcción de un imaginario nacional; la literatura fue responsable por el arraigo de dos grandes temas en el imaginario popular argentino. Uno, que empieza con los poemas gauchescos de Bartolomé Hidalgo, y que encuentra en el mítico errar de Martín Fierro por la pampa el viaje fundacional de la Argentina; el gaucho será el Ahasverus de la literatura nacional. El otro que tiene como escenario los suburbios de Buenos Aires, la pobreza y el malevaje; retratado principalmente por los Costumbristas del 900, los famosos cuentos de Fray Mocho y Félix Luna, entre sus grandes representantes; además de los escritores del Sainete como Enrique de María y, claro, la arrepenida fase criollista de Jorge Luis Borges; Borges cuya propia identidad se encuentra entre Drockful y la cautiva (en “Historia del guerrero y la cautiva”) no deja de retomar el tema de la civilización y barbarie en su obra, como queda claro en cuentos como el tan enigmático “El sur”. Pero la

importancia de ese hecho no esta solamente en la literatura, sino también, en lo que representa como argila para el desarrollo de una cinematografía nacional.

Así como la literatura el cine argentino, y porque no decir latinoamericano, sentía la necesidad de presentar temas y una estética nacional, y así fue con las primeras películas nacionales que traen como tema el gaucho; así fue con “Nobleza gaucha” (1915) de Humberto Cairo, Eduardo Martinez de la Pera e Ernesto Gunche, inspirada en el clásico Martín Fierro, que juntamente con “El fusilamiento de Dorrego” (1908) realizada por Eugenio Cardini, se encuentran entre las primeras grabaciones en suelo nacional; o aun, los más posteriores Lucas Demare autor de *Guerra gaucha*, 1942 o el más crítico Mario Soficci con su *Prisioneros de la tierra*, 1939, pasando por *Martín Fierro* (1968) de Leopoldo Torre Nilson, *Don Segundo Sombra* (1969) de Manuel Antin y la más reciente, de dibujos animados, *Martín Fierro* estrenada en 2007 con dirección de Liliana Romero y Norman Ruiz, dibujos de Roberto Fontanarrosa. Y de la misma forma el universo urbano de los arrabales y de los bajos fondos perneará toda la cinematografía de José Agustín Ferreyra, basta acordarse de *Una noche de garufa* (1915) *Calles de Buenos Aires* (1933) *Muchachos de la ciudad*, (1937) entre una infinidad de otras más, que juntamente con Leopoldo Torres Ríos con su *Buenos Aires bohemio* (1924), se encuentran entre los mayores defensores de la cinematografía nacional, entre los pocos que resistieron a los golpes por los cuales pasó el cine latinoamericano. Aunque estos directores hayan buscado hacer un cine auténticamente nacional, así como pasó con la literatura del siglo XIX no pudo dejar totalmente de un lado la estética del cine extranjero, combinando el *film d'art* europeo con características nacionales. Preocupación esta con un arte auténtico que tendrá su madurez en la afamada Generación del Sesenta, responsable por hacer un Nuevo Cine Argentino.

Otro hecho curioso, que ocurre ahora en la década del sesenta, es que los primeros filmes de la Generación del Sesenta sean justamente *Shunko* (1960) e *Alias gardelito* (1961), ambos pertenecientes a Lautaro Murúa y teniendo como guionista a Augusto Roa Bastos. Uno presentando un tema rural, en una especie de realismo provincial, denunciando la pobreza y el olvido del gobierno por una comunidad quechua en Santiago del Estero; el otro como una especie de realismo urbano siguiendo la línea de Ferreyra y Torres Ríos.

La Generación del sesenta en Argentina fue parte de un proceso de transformación y cuestionamiento por lo cual pasó las principales cinematografías latinoamericanas, como en Brasil con el Cinema Novo de Glauber Rocha; cual de ellas fue más audaz es otra cuestión, lo importante es que un grupo de directores, de distintos países, sintieron la necesidad de hacer un cine diferente de los modelos hollywoodianos que se

habían impuesto principalmente después de la revolución de cine sonoro, que fue un golpe a la cinematografía en fase artesanal de la mayoría de los países.

La Generación de los Sesenta estuvo marcadamente influenciada por el *nouvelle vague* o *Câmera-stylo* de Francia, por directores como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean Pierre Melville; así como la estética del neorrealismo italiano, el expresionismo alemán y del cine negro. De la misma forma que los directores franceses, los argentinos buscaron desarrollar una estética particular, propia de cada director-autor, donde la literatura será la invitada de honor en la renovación del séptimo arte.

Es justamente esta estética del cine negro (*film noir*) aliada a una acidez suburbana, como la que esta presente en la obra de Roberto Arlt, combinada a un universo nebuloso, proporcionado por una iluminación tenebrosa, y también un clima de denuncia, elementos abundantes en la cuentística y en filmes con el guión de Roa Bastos; como es el caso de *El trueno entre las hojas*, 1958. Es a través de ese ambiente, de este punto de vista que Murúa nos muestra a Gardelito y su relación con una ciudad de la cual él solo alcanza las sobras.

Antes de empezar el film el primer contacto que tenemos es con una serie de ilustraciones angustiantes, al estilo aguafuerte, que además de mostrar elementos de ese submundo de donde vienen los personajes, sirve también como un guión para la lectura del film; la primera imagen con la cual tenemos contacto es de una cabeza seguida por un revolver (que más una vez nos hace acordar el juguete rabioso de Silvio Astier en la obra de Roberto Arlt) que luego enseguida de aparecer el nombre del film le disparará cuatro monedas; esta animación, además de anunciar lo trágico de la obra, anuncia la lógica de movimiento y circularidad, sugerida por la posición de las monedas y que estará presente en el decorrer del film.

La próxima aguafuerte nos muestra tres ruedas de un tren, las mismas ruedas que aparecen cuando Gardelito empieza a recordarse de su pasado y toda la trama que lo llevó hasta el basurero, más una vez reforzando la idea de movimiento y circularidad a través de las ruedas; después vemos a un chico solo en medio a la oscuridad con una luz horizontal que lo atinge por la espalda, así como el propio Gardelito en su condición de guacho y su infancia en el basurero. Todo eso se presenta con una “música-ruido” de fondo extremadamente perturbadora, con algunas notas de piano mezcladas y distorsionadas por un sintetizador, esa música-ruido estará presente en el decorrer de todo el filme, principalmente en algunas escenas en las cuales Gardelito empieza a pensar o recordarse de alguno de los varios actos

de perversidad presentes en su pasado, el ruido estará presente en toda la obra y tendrá un papel importante en la temática del film.

El primer plano del film (de veinte y cuatro segundos) bastante largo, nos muestra, a través de una cámara en contrapicado, dos faros de un coche que se acerca en medio a una total oscuridad; en un lugar, donde por la neblina, el croar de ranas y otros animales sugiere un ambiente alejado de la ciudad; luego dos hombres salen del coche cargando un cuerpo y lo tiran por un repecho, el cuerpo rueda algunas veces hasta parar en medio la basura, luego los dos hombres se van. A partir de ahí percibimos que el lugar se trata de un basurero, un terreno baldío donde por el juego de luces sugiere la proximidad de un río. No son necesarios más detalles de la escena para que un conocedor del cuento “El baldío” de Roa Basto se familiarice con ella. En ese cuento un personaje arrastra a un cuerpo por un basurero cerca de un río, mientras en un determinado momento ve el faro de un coche que pasa cerca:

Los faros de un auto en curva desparramaron de pronto una claridad que llegó en oleadas sobre los montículos de basura, sobre los yuyos, sobre los desniveles del terreno. (BASTOS: )

La descripción es un verdadero guión del primer plano del film; y también como en el cuento de Roa Bastos, el cuerpo de Gardelito se *arrastra* por el basurero, se *enganchando* en la basura, en un ambiente siniestro y húmedo (que permanecerá por toda la obra); lo más curioso es que, así como en el cuento, en el film también hay un hombre ahí en el basurero junto al Gardelito agonizante. En el cuento ese hombre encuentra a un bebé abandonado; ese bebé es como el propio Gardelito que pasó su infancia en un basurero y al final termina volviendo a él. De esa forma la película sugiere un efecto circular, pero no muestra (o no quiere mostrar) una continuidad, por los menos para Gardelito.

Toda la película es el flujo de consciencia del personaje, ese tiempo que para Gardelito son sus últimos segundos de vida, en el cine dura más de una hora. El plano que sirve de pasaje entre el presente y el pasado es el que nos muestra las ruedas de un tren en movimiento, que ya se anuncia en el inicio. Ese tren, así como en una infinidad de películas, y como en la narrativa de Roa Bastos -basta acordarse de Kurupí- simboliza entre tantas cosas el irrefrenable y avasallador proceso de industrialización y crecimiento de Buenos Aires, debido, principalmente a la inmigración interna, con la llegada de un número incontable de provincianos (denominado peyorativamente “cabecitas negras”) en busca de la mítica “ciudad de los sueños”, realidad muy distante de la verdadera Buenos Aires; proceso similar al que ocurrió en Brasil con el crecimiento de São Paulo y los inmigrantes

nordestitos. Y es justamente para robar a esos que llegan del interior sin conocer los peligros de la grande ciudad que ellos están en la estación.

Pero en esa ciudad no hay espacio para los que no se adaptan a la velocidad de las transformaciones; en una época en que incluso el tango empieza su decadencia, los tiempos de gloria de tango se han acabado, como afirma Picayo (Walter Vidarte) en plano extremadamente largo, de casi un minuto, donde la voz de los personajes es casi encubierta por el silbato de los trenes en la estación: “los tiempos han cambiado Toribio, no te engañes”; y ahí nuevamente el tren, esa frase gana una mayor intensidad atravesada por el ruido de los trenes al fondo. Los ruidos hacen parte del cotidiano de esa nueva ciudad cosmopolita, movida por el trabajo de las industrias, trenes y nuevas construcciones, “para tener guita hay que trabajar”. Ruido que muchas veces en la literatura argentina antiperonista es asociado al peronismo, que en esa época se encontraba derrocado. Una nueva ciudad, en una nueva y tempestiva época, inaugurada con el estallar de bombas en la Plaza de Mayo en 1955.

El ruido atinge un grado de significación muy importante en el film; en una época clave también para la música occidental, donde el ruido ocupa cada vez más un lugar privilegiado entre los nuevos compositores, para probar ese cambio, basta acordarse de las innovaciones en la música clásica hechas por Stravinski, Schoenberg, Satie, John Cage; y que en esa época empezaban ganar el mundo todo a través del advenimiento de nuevos ritmos populares como el rock, el jazz y la música electrónica (00:39). Así como afirma el gran estudioso del tema José Miguel Wisnik<sup>1</sup>:

(...) a industrialização tornou-se uma processadora de toda forma de ruído repetitivo, disseminada em faixas de consumos diversificada. Não se trata mais de tocar o “som do privilegio” contra o “ruído dos explorados”, mas operar industrialmente sobre todo ruído, dando-lhe um padrão de repetitividade. (WISNIK: 89:44).

El ruido que siempre fue evitado, pero que jamás dejó de ser un elemento indisoluble de la música, asume el papel de materia prima de las nuevas composiciones.

*Alias Gardelito*, sigue declaradamente la estética del cine negro, representa una sociedad violenta y corrupta, sin héroes con un tono detectivesco; Gardelito es un antihéroe, en un ambiente extremadamente pesimista, la iluminación tiene una declarada herencia del expresionismo alemán, es una iluminación tenebrosa, con el predominio del claroscuro; el blanco no existe en *Alias Gardelito*, es más bien un blanco sucio, agrisado, así como ese blanco de la fotografía ninguno de los personajes del film es puro, todos tienen algo a

---

<sup>1</sup> WISNIK, José Miguel: *O som e o sentido*. Companhia das letras: São Paulo, 1989.

esconder; así como todos parecen esconderse en las sombras de la iluminación, acechando al espectador, en un clima de angustia y suspenso. Prevalece en las secuencias más importantes una luz horizontal que acentúa la textura, generando un clima húmedo y intensificando las expresiones de los personajes, efecto generador de expresiones bastante significativas y emblemáticas, como la de Feasini (Raúl Pirani) después de asesinar a Gardelito y la enigmática risa del Ingeniero (Lautaro Murúa). Todo eso asociado a una propuesta bastante realista intensificada por un corte invisible y una cámara estática perpendicular, con el predominio de planos bastante largos. Un hecho importante es que *Alias gardelito* podría haber sido hecho en colores, pero por su temática sombría, el blanco y negro gana una mayor significación, representando mejor la propuesta film.

En el cuento “Toribio Torres, alias Gardelito” de Bernardo Kordon, que sirve de materia prima para la construcción del film, es notable el hecho de que ya en el título el personaje posee un nombre y un apellido juntamente con el apodo, ya en el film el personaje pierde totalmente esa identidad y intenta asumir una identidad y un estereotipo que no le pertenece y que no pasa de un diminutivo, un Gardelito. No pasan de dos, las veces en que el personaje es nombrado por su verdadero nombre en la película, una por parte de su madre y la otra en boca de su mejor amigo Picayo; recibe ese apodo pues quiere ser cantante de tango como Carlos Gardel, pero es un cantor que no canta, lo único que hace es tararear algunos versos, pero que no pasa de la categoría de ruido, ese mismo ruido del cual el personaje intenta emerger, pero no puede y termina sumergido. Ese ruido que a través de martillazos encubre el rezongo del bandoneón (00:32). Ese hecho se torna aun más emblemático viniendo de Argentina, el país que más consiguió preservar la cinematografía nacional en la fase sonora, gracias al tango, después que la revolución del cine sonoro apuñaló las cinematografías latinoamericanas, teniendo en la figura de Gardel su motor propulsor.

El film sugiere un movimiento gradual, así como ese tren del inicio, que a su vez representa ese proceso de industrialización y de cambios irrefrenables de la ciudad, el film también empieza así como esas ruedas a moverse y Gardelito con él, hasta terminar atropellado. La postura de ese primero Gardelito en la estación es de subalterno en relación a Feasini, su maestro en la vida del crimen, los primeros planos tienen con personaje principal más a Feasini que a Gardelito; después de su primer crimen Gardelito empieza a ocupar el primer plano, intentado manejar todo solo, y con eso empieza a engañar a sus amigos. La presencia de elementos circulares en el film, que con eso genera un ritmo propio, queda evidente cuando, después de comenzar a trabajar para el Ingeniero Gardelito reencuentra a su amigo Picayo en un café (1:00:30). En esa secuencia, donde el primer plano posó cuarenta

segundos de duración, Gardelito ya se muestra un hombre ocupado, mira a Picayo de arriba, siquiera se sienta en la mesa, y ya no necesita vivir de sobras por el contrario paga comida para el amigo, pide al mozo que entregue a Picayo el vuelto (“el vuelto d selo a él”) y se va. El próximo plano es un close en las monedas que sobran y después en la cara de Picayo que se muestra ofendido; esas monedas son las mismas que aparecen en el inicio film disparadas por un revolver; y será justamente con tres tiros que Gardelito morir  y caer  girando hasta la basura, después de ser entregue por Picayo.

Pero Gardelito no pudo acompañar esos cambios que estaban ocurriendo en la sociedad, ya no puede adaptarse a las transformaciones, el mundo del malevaje se acabó, los compadritos se acabaron; Feasini consigue adaptarse a las nuevas formas de corrupción de la sociedad, pero Gardelito no puede alcanzar, pues su mundo son las sobras, como sentencia su padrastro: “te recogimos de la basura y segu s siendo un cirua”, “vivís de las sobras”. Gardelito debe morir, no solamente preocupación moral por parte de Lautaro Murúa, en una época en que se creía que el cine podría cambiar el mundo, pero también por que Gardelito es ultrapasado, así como el malandro de Chico Buarque que termina muerto en la cuneta por no adaptarse a una nueva sociedad y ser “um malandro regular profissional”, “malandro com aparato de malandro social”.

#### Bibliografía:

AGAMBEN, Giorgio. *Inf ncia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

Tradu o ao espanhol: Silvio Mattoni

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires Adriana Hidalgo, 2005.

Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro

AGUILAR, Gonzalo – *Otros mundos-ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Bs As: Santiago Arcos, 2006.

AAVV. *Problemas del Nuevo Cine*. Madrid: Alianza, 1971

ALBERA, F. *Los Formalistas rusos y el cine*; Barcelona: Paidos, 1998

AUMONT, J. y Otros. *Análisis del Film*; Barcelona: Paidos, 1988

AUMONT, J. y Otros. *Est tica del cine*; Barcelona: Paidos, 1986

BAZIN, André., * Qu  es cine?*; Madrid: Rialp, 1990

BOMHEKER, Mario. *El cine y sus teorías*. Córdoba (Ar):  poke, 2001

BOMHEKER, Mario. *Temas de cine, video y televisión*; Córdoba (Ar): Nuevo Siglo, 2000

BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 2007,

- CASSETTI, Francesco, *Teorías del cine*; Madrid: Cátedra, 1994
- CASSETTI, F. DI CHIO, *Como analizar un Film*; Barcelona: Paidós, 19994
- DELLEUZE, G. – *La literatura y la vida*. ed. Silvio Mattoni. Córdoba: Alción, 1996.
- FOCAULT, Michel. *Entre filosofía y literatura*. Obras esenciales, volumen I. Barcelona: Paidós, 2003
- GUIRALDES, Ricardo. *Obras completas*; Buenos Aires: Emecé, 1962. Tomo único.
- GUIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*; Buenos Aires: Emecé, 2007
- HERNÁNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro* (1872). Disponible na pagina: [http://www.clarin.com/pbda/gauchesca/la\\_ida/la\\_ida\\_carta.htm](http://www.clarin.com/pbda/gauchesca/la_ida/la_ida_carta.htm)
- HERNÁNDEZ, José. *La vuelta del gaucho Martín fierro* (1879). Disponible na página: [http://www.clarin.com/pbda/gauchesca/lavuelta/lavuelta\\_00indice.htm](http://www.clarin.com/pbda/gauchesca/lavuelta/lavuelta_00indice.htm)
- HIDALGO, Bartolomé. “Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo y el gaucho de la Guardia del Monte”. Disponible na página: [http://www.clarin.com/pbda/gauchesca/hidalgo/hidalgo\\_08.html](http://www.clarin.com/pbda/gauchesca/hidalgo/hidalgo_08.html)
- LUDMER, Josefina. *El género gauchesco Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Sudamericana, 1988
- MAFFESOLI, Michel. *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de cultura, 2005. tradução ao español: Daniel Gutiérrez Martínez
- NIETZSCHE, F. – *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Trad. Paulo César de Souza. SP: Cia das Letras, 2006.
- OBLIGADO, Rafael. *Santos Veja* (1877). Disponible na página: <http://comunidad.ciudad.com.ar/ciudadanos/candido/rafael.htm#1%20%20EL%20ALMA%20DEL%20PAYADOR>
- PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina. Longe de deus e perto de Hollywood*; Porto Alegre: L&PM, 1985
- PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y Cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Catedra Signo e imagen, 1999
- PIZARRO, Ana (coord.) *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. El colegio de México/ Universidad Simón Bolívar.
- PIZARRO, Ana. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires, CEAL, 1985

PRIETO, Martín; *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006

RAMA, Ángel. “La literatura en la revolución emancipadora”, en *Literatura y clase social*, México: Folios, 1983

SARLO, Beatriz y ALTAMIRANO, Carlos. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*; Buenos Aires: Ariel, 1997

SARMIENTO, Domingos F. *Facundo*; Buenos Aires: Losada, 2006

SCWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*; México: Fondo de Cultura Económica, 2002

STAM, Robert. *Teorías del Cine*; Barcelona: Paidós, 2000

SOLANAS, FERNANDO/GETINO, OCTAVIO. *Cine, Cultura y descolonización*; Buenos Aires: Siglo XXI, 1973

VERANI, HUGO J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*; México: Fondo de Cultura, 1995