

RAFAEL ALBERTI, JORGE GUILLÉN Y CARLOS E. DE ORY, PINTORES DE LA VIDA MODERNA

“La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente (...) para que toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad, es preciso que la belleza misteriosa que la vida humana introdujo voluntariamente allí haya sido extraída de ella... ¡Ay de quien estudia en lo antiguo otra cosa que no sea el arte puro, la lógica, el método general! Por sumergirse allí demasiado, pierde la memoria del presente; renuncia al valor y a los privilegios suministrados por la circunstancia; pues casi toda nuestra originalidad proviene del sello que el tiempo imprime a nuestras sensaciones.”

Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*

Nuevos insumos para viejos patrones.

La modernidad estética atraviesa la imaginaria desplegada en los poemas “Madrugal al billete del tranvía”, de Rafael Alberti (en *Cal y canto*, 1929), “Beato sillón”, de Jorge Guillén (en *Cántico*, 1928-1950) y “El rey de las ruinas”, de Carlos Edmundo De Ory (en *La flauta prohibida*, 1947). ¿En qué sentido cabría calificarlos de *modernos*? Son modernos porque problematizan la tensión entre tecnología y naturaleza, entre presente y pasado, entre lo contingente y lo universal, entre la tradición y la novedad, entre el entorno urbano y el mundo natural.

Los tres autores recuperan patrones métricos tradicionales como las estrofas idílicas de corte garcilasiano, tan elogiadas por los del '27,

entre ellas el madrigal y la décima, o actualizan el uso del verso culto alejandrino. Pero ¿qué sentido tiene rescatar estas formas clásicas? ¿Se trata de una mera imitación? ¿Cuál es su *plus*, además del homenaje?

La novedad no subyace en el “molde” utilizado sino en la resemantización de estas formas antiguas al colmarlas con una red de símbolos inéditos. Retomando nuestro epígrafe, la originalidad de estas obras proviene del sello que el tiempo imprimió en la sensibilidad de los poetas: la experiencia del nuevo paisaje urbano, las modificaciones de las fachadas edilicias, los modernos medios de locomoción y de comunicación, la percepción de las transformaciones tecnológicas, la invasión del maquinismo, el confort burgués, el auge de la sociedad de consumo, la velocidad típicamente moderna que genera un “shock psíquico”, la sociedad industrializada y su circulación de mercancías, la adquisición de bienes y servicios a escala masiva, la accesibilidad de diferentes niveles de la sociedad a dichos bienes se traducen en imágenes y símbolos aprovechados por la literatura. La “fotocopia”, el “billete”, el “tranvía” y el “sillón” son objetos representativos de esta nueva realidad.

Sin embargo, me interesa demostrar que esta nueva imaginaria es un vehículo para transmitir sentimientos que siguen siendo universales e intemporales: la soledad, el amor, el desengaño, la pérdida de identidad, la angustia existencial... El arte resulta enriquecido por un nuevo reperto-

rio de artefactos culturales utilizados como “insumos” de una poesía que es una auténtica hija de su tiempo.

Algunos conceptos útiles sobre modernidad y vanguardia.

Walter Benjamin, en “La obra de los pasajes”, sostiene que la industria transforma a la naturaleza a través de la técnica y que la vence para satisfacer la comodidad de los hombres. Los objetos industrializados pierden su aura, su singularidad porque son producidos en serie y, así, se transforman en “fetiches”.

En sus ensayos “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” y “Sobre algunos temas en Baudelaire” el teórico alemán afirma que la lírica baudelaireana representa el impacto que las condiciones sociales y materiales de la sociedad urbana parisina del siglo XIX generaron en las relaciones entre personas, especialmente, en las “fugaces” relaciones amorosas. Para analizar la influencia de la ciudad en su poesía acude a la “teoría del shock” que desarrolla el psicoanálisis freudiano: la conciencia recibe estímulos o impactos del mundo exterior y se defiende a través de “mecanismos de defensa” que le ofrecen una “satisfacción sustitutiva”. Y es en la obra de arte donde se plasma la experiencia de discontinuidad y fragmentación que el transeúnte –el *flâneur*– vivencia cuando se sumerge en la muchedumbre hormigueante de una capital superpoblada (resulta representativo el poema “A una que pasa”). En las ciudades, la frecuencia de estímulos visuales y sonoros obliga al ciudadano a un entrenamiento perceptivo que hace que esa nueva topografía se naturalice, que lentamente se transforme en norma.

Para Matei Calinescu, Charles Baudelaire establece en su ensayo “El pintor de la vida mo-

derna” (1863) un rasgo esencial de la modernidad: su tendencia hacia algún tipo de inmediatez, su intento de identificación con un presente sensual captado en su misma transitoriedad y opuesto, por su naturaleza espontánea, a un pasado endurecido en congeladas tradiciones a una quietud sin vida.

Otro de los antecedentes que cabe mencionar, como herramienta de análisis de la poesía española a partir de 1926, es el *Futurismo*. Si bien esta corriente de vanguardia no creó escuela en España, sí de adoptaron algunos temas como la modernidad y el maquinismo, pero sin el espíritu bélico del movimiento italiano, sino con sentido lúdico y experimental¹. Se aprovechan tópicos como las ciudades, fábricas, inventos y nuevos medios de locomoción.

Otras características de la estética futurista son el *vitalismo*, el *dinamismo* y la *velocidad* que tiene su correlato en técnicas expresivas como la destrucción de la sintaxis y la puntuación, la disposición espacial del texto, los juegos tipográficos y los collages. Quisiera recordar algunos pasajes del *Manifiesto*, para ver las semejanzas entre el planteo futurista y las imágenes que luego reconoceremos en los poetas elegidos:

“Hasta hoy, la literatura exaltó la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero (...) Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad (...) Queremos cantar al hombre que sujeta el volante, cuya asta ideal atraviesa la Tierra, ella también lanzada a la carrera, en el circuito de su órbita (...) Ya vivimos en lo absoluto, pues hemos creado ya la eterna velocidad onnipresente (...)

¹ Ramón Gómez de la Serna publicó en España el *Manifiesto Futurista* de Marinetti, en 1910, en *Prometeo*.

Cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la revuelta; cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros (...) las fábricas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos (...) los vapores aventureros que olfatean el horizonte, las locomotoras de ancho pecho que piafan en los raíles como enormes caballos de acero”

Por último, mencionaremos una propuesta del *Primer Manifiesto Surrealista*, que nos será útil para abordar la estética del postista De Ory. En 1924, André Breton enumera los “secretos del arte mágico” surrealista. Ofrece las pautas de la escritura automática, que intenta superar el filtro de la conciencia. Así, una composición auténticamente surrealista deberá ser redactada como un *chorro*: “escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa como para no poder refrenaros y para no tener la tentación de releer lo escrito”. Breton aconseja “confiar en la naturaleza inagotable del murmullo” para que impere la arbitrariedad y la espontaneidad en la construcción de la obra de arte.

Alberti: la renovación de un tópico.

En “Madrigal al billete del tranvía”² podemos identificar dos campos semánticos o series literarias. Una es la natural: pétalo, cortar, rosa, clavel, violeta, viva. Otra es la serie urbana, que alude a una “segunda naturaleza” artificial: billete, tranvía, viajar, libro, chaqueta. Puestos en diálogo, la segunda serie parece disonante –por las expec-

² El madrigal es un poema estrófico que no tiene forma fija en cuanto al número de sus estrofas ni al número de los versos que debe contener cada una de ellas. Es una combinación de heptasílabos y endecasílabos. Se recomienda que sean breves; un referente del género es Gutierre de Cetina.

tativas del género: el madrigal suele tratar temas amorosos o idílicos, y en este caso está dedicado a un elemento trivial y descartable-. Sin embargo, es posible pensar que Alberti está actualizando en clave moderna un tópico utilizado durante el Siglo de Oro español, cuyo origen es el *Collige, Virgo, Rosas* de Ausonio (recuperado más tarde por Garcilaso, Góngora, Quevedo, Ronsard y Sor Juana, entre muchos otros).

Los tópicos emparentados del *tempus fugit* y del *carpe diem* se reconfiguran en Alberti: en vez de hablarse de la fugacidad de la vida encarnada en el símbolo de la rosa –la efímera existencia que media entre que ésta nace y se marchita– se trasladan sus atributos de duración y frescura a la vida de un billete: en la primera estrofa leemos “tú, billete, flor nueva, / cortada en los balcones del tranvía”, en la segunda: “huyes, directa, rectamente liso (...) a ese centro / cerrado y sin cortar del compromiso” y en la última: “Y no arde en ti la rosa ni en ti priva / el finado clavel, sí la violeta / contemporánea”. Primero se trata una flor nueva, recién cortada, con pétalos que llevan una inscripción (la información de las circunstancias turísticas que dan sentido al viaje), luego se traslada –a la velocidad del tranvía– en dirección a un destino prefigurado. Por último, se la califica de “violeta contemporánea”. Hay una evolución y una identificación entre la vida efímera del billete, que se desplaza compartiendo el itinerario con el yo poético en dirección a la “muerte” de un compromiso que se va a cortar –tal vez, una relación amorosa– y la vida fugaz de la flor, que se vuelve obsoleta tan pronto como deja de perfumar y de cumplir su función ornamental. De la misma manera, el billete también caduca rápidamente. En esta alegoría moderna, las taquillas serían jardines urbanos donde se cortan las nuevas violetas de papel, tan efímeras como las flores naturales.

La mención a la violeta puede ser otro guiño a la tradición del Siglo de Oro. La *viola* (arcaísmo

de *violeta*) es una flor citada en varios sonetos barrocos como metáfora de la vejez: Góngora suele oponer la tersura y la blancura del *lilio* a la oscuridad de la *viola truncada*, que anticipa la muerte. El billete recién comprado es como una rosa fresca que, a medida que avanza el viaje, se puede convertir en una violeta arrugada.

La irrupción del tranvía eléctrico modifica la experiencia ciudadana: afecta el ritmo de vida, la velocidad, las frecuencias de encuentros, el vértigo, la percepción alterada de fenómenos naturales (los versos *el viento, impávido, subleva / torres de luz contra la sangre mía* pueden interpretarse como la experiencia de ir sentado, mirado el paisaje a través de la ventanilla con la ansiedad de llegar a destino). En Argentina, unos años antes de la publicación de *Cal y Canto*, Oliverio Girondo publica *sus Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922). En este libro aparecen pinceladas (“apuntes callejeros”) reconocidos por el caminante o el viajero montado en el tranvía: leemos que “la ciudad imita un cartón”, que “un tranvía es un colegio sobre ruedas” que “al pedir el boleto hay que impostar la voz”, que “junto al cordón de la vereda, un quiosco acaba de tragarse una mujer” o que “con un brazo prendido a la pared, un farol apagado tiene la visión convexa de la gente que pasa en automóvil”.

La velocidad es también un lugar tópico del poema “Telegrama”, en *Cal y canto*, donde se dice que en Nueva York “un triángulo escaleno asesina a un cobrador” (recordemos que el libro de Alberti se publica el mismo año del crack bursátil). El telegrama es vehículo de noticias urgentes, de sobresaltos y desgracias, por eso puede ser “un asesino perfecto”. En este libro temprano de Alberti es común que las cosas se humanicen y que los seres vivos se mineralicen. El efecto estético puede ser el absurdo.

La brevedad y condensación metafórica de sus poemas acentúa el matiz popular por medio de frecuentes elipsis; el tono coloquial y afectivo se consigue por medio de construcciones en segunda persona, dirigidas a un interlocutor sin vida que, en varias ocasiones, comparte su situación (como en los casos del billete y del telegrama).

Por último, Alberti es un representante del *neopopularismo*; entre los rasgos centrales de la poesía tradicional encontramos que el poema suele ser expresión de un sentimiento personal, íntimo y vivido, que el poeta muestra su subjetividad impura, cercana a la realidad que le rodea, que aparecen ambientes naturales o espacios cercanos a las vivencias del poeta.

De Ory: el extrañamiento del Postismo.

Hacia 1945, un grupo literario rupturista, de tendencia experimental y apolítica, se gestó bajo la iniciativa del también gaditano Carlos E. De Ory. De entre los rasgos diferenciales de esta estética destacaré aquellos que servirán al análisis de “El rey de las ruinas”: la apropiación de técnica surrealista de la escritura automática, la incorporación del entorno cotidiano en la creación de metáforas, el sesgo irónico o caricaturesco, la sorpresa, la sintaxis representativa del libre fluir de la conciencia –coherente con las “instrucciones” que Breton indicaba en el citado Manifiesto– y el versolibrismo, sin perjuicio de la apropiación de formas métricas tradicionales. Adhiero a la opinión de Leopoldo Lugones, quien en el prólogo de su *Lunario Sentimental* (1909) sostenía que *la justificación de todo ensayo de verso libre está en el buen manejo de excelentes versos clásicos cuyo dominio comporte el derecho a efectuar innovaciones.*

El hincapié en la emancipación verbal y formal que persiguieron los postistas se refleja a la perfección en un pasaje de su *Manifiesto Postista*: “Queremos ser libres. Los hombres no encontrarán el bálsamo que necesitan hasta no volver otra vez a la Espontaneidad”.

El poema “El rey de las ruinas” está compuesto por versículos blancos de rima, pero que ostentan métrica alejandrina. Se construye sobre una dualidad: el “ser” y el “parecer”, la “personalidad” y la “despersonalización”, la “humanidad” frente a la “cosidad” (o cosificación). A cada una de esas dos caras de la realidad –una realidad íntima frente a una realidad pública– corresponde un registro diferente: el monólogo interior del yo poético, y el de la comadre, en estilo directo. Esta polifonía se produce sin marcas tipográficas que marquen el pasaje de uno a otro. La ruptura estilística es clara: el monólogo interior presenta imágenes de alta densidad metafórica (como “mi casa es un relincho de muerto monocromo” o “te pido yo una cama para abrigar mis labios con un sueño anticuado”) frente al discurso coloquial y literal de la comadre: “¡Señorito! ¡Ay! ¡Ay! (...) ¡Qué es eso, señorito?”.

Es tan intensa la dualidad entre la “personalidad” y la “despersonalización” que el símbolo que representa esta crisis yoica es una “fotocopia”: “estoy en la miseria Dios mío que te importa / ya mi casa es un dulce terraplén de locura / un vuelo de lechuzas un río con el fondo / lacrados en mi semblante... (...) Mi rostro de color negro aguanta la puerta / y al fin no sé qué hacer con tanta fotocopia”. La identidad es una incertidumbre: el poeta se pregunta quién es, se califica como un ente fragmentado, desmembrado, transformado en ruinas, escombros y harapos. Por eso, el símil de la fotocopia es tan significativo: el yo se siente tan miserable que ha perdido su “aura” –en términos benjaminianos–, su unidad, su autenticidad para transformarse en un

“simulacro de ser”, en un “doble degradado”.

En este poema asistimos a un proceso de *reificación*: el de un hombre cuyo rostro se convierte en fotocopia, es decir, en una reproducción fotográfica de imágenes sobre un papel delgado y barato, objeto de transacción, reproducido a gran escala y en serie. Además su casa es un “terraplén de locura”. Y la locura es eso: alienarse, es decir, convertirse en otro.

La comadre reconoce esta crisis entre el ser y el parecer, y lo expresa: “No puede ser así usted no se parece”, este verso se yuxtapone sin marcas al monólogo interior: “¡Aparición! ¿Quién soy? (...) / No te pongas así no te asustes de mí”, luego irrumpe otra vez el discurso directo de la mujer: “¡Ayaymiseñoritoustedyanoeselmismo!” La falta de segmentación de las palabras ofrece la idea de velocidad y sorpresa, hay una confusión de fonética y gramática, de oralidad y escritura.

En este poema, la miseria no debe ser entendida en clave económica sino existencial. Pedir limosna, solicitar cama y comida, tener la vestimenta cubierta de andrajos es la materialización del desconsuelo interior, de la miseria espiritual, del abandono: en los versos “allí ya no se duerme si no es para gritar / con una boca hambrienta de espesas esperanzas / flores ayer y hoy sus faldas son escombros” las *faldas* pueden funcionar como una metonimia de *mujer*. Entonces, el origen del desconsuelo espiritual podría ser un desengaño amoroso.

Guillén: pureza poética y sátira contra la comodidad burguesa.

“Beato sillón” es un poema escrito en forma de décima³. Está incluido en el libro *Cántico*, en cuya estética influyó la poesía de Juan Ramón Jiménez y su preocupación por la palabra esencial, tendencia denominada “hodiernismo” poético. *Cántico* presenta el rigor y la depuración verbal como fundamentos técnicos, así como un vitalismo de raigambre orteguiana. Esta rigurosidad se traduce en metáforas condensadas, sin ostentación retórica, expresiones precisas, estructuras nítidas, simetrías temáticas y tonales, gusto por la palabra exacta y limpia que engendra un clima de abstracción que podríamos llamar “desapegada”. Se ha señalado con frecuencia la aparición de claroscuros verbales, una fluctuación de registros satíricos y graves o elegíacos a lo largo de la producción del poeta.

Uno de los elementos más significativos es el uso del silencio y la puntuación que ofrece la sensación de fragmentación, desconexión, estructura entrecortada, frases cortas. Se trata de una poesía paratáctica, sin nexos. Pero las pausas y cortes cargan de sentido las cosas que se dicen: significado y significante van de la mano y los mensajes parecen más crudos y directos por esta comunión entre forma y contenido. Como afirmaba Antonio Carvajal, no sabemos exactamen-

te en qué consiste la música del verso porque la poesía se hace con un material de segunda mano, con la palabra común que usamos para todo... sin silencio no se puede entender el verso... no basta sólo con la emoción, el poema necesita algo más. Jorge Guillén, sin duda, contribuyó a desarrollar el “clima polar” de la poesía española de finales del ‘20. Recordemos la línea divisoria que traza Italo Calvino entre los escritores *de llama* y *los de cristal* (estos últimos, exactos, lógico-geométrico-metafísicos, dentro de los que cabría incluir a nuestro autor).

“Aunque es en *Clamor* donde eclosiona el tratamiento de los aspectos negativos de la vida en sociedad, la violencia, el exilio, el desorden y la alienación, ya en *Cántico* la realidad prístina inicial adquiere dimensiones y verosimilitud aún mayor gracias a ciertos poemas que avanzan la poética del contraste que orienta *Clamor*”⁴. La contraposición fundamental que encuentro en “Beato sillón” es *entre interioridad doméstica y exterioridad urbana*. La crítica social resulta evidente.

En el verso encabalgado “el mundo está bien hecho” hay una ironía manifiesta. Esta afirmación cae en el absurdo por el contraste entre la interioridad doméstica, la sencillez o trivialidad del microclima hogareño en que “no pasa nada” o “los ojos no ven” y el mundo propiamente dicho, en un nivel más amplio, donde sí pasan cosas. La interioridad genera una ilusión de estabilidad, de pausa, de orden... La exactitud léxica sumada al empleo de una sintaxis simple que se basa en la yuxtaposición y en la ausencia de verbos resalta la inactividad y estatismo de la

³ La décima fue inventada por Vicente Espinel en el siglo XVI, que presentó esta estrofa en varias composiciones de su libro *Diversas rimas* (1591), por ello también se llama *décima espinela*. Está constituida por versos de ocho sílabas. Su estructura está formada por dos redondillas con rima abrazada, *abba* y *cddc*, con dos versos de enlace que las unen mediante la repetición de las rimas última y primera de cada redondilla. El esquema queda del siguiente modo: *abbaaccddc*. Coherente con el estilo de Guillén, esta forma de composición breve y concisa le ofrece la condensación métrica ideal.

⁴ AA.VV., *Antología comentada de la Generación del ‘27: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre*. Introducción de Víctor García de la Concha. Madrid: Espasa, 2006, p.171.

realidad creada por el poema. La casa con su soledad genera una ilusión de quietud que semeja un cuadro inmóvil: esto queda claro en el oximorónico sintagma que califica al entorno doméstico –lo único que se ve del mundo– como “una marea sin vaivén”.

Sólo se puede decir que el mundo funciona bien desde la ceguera, la seguridad y la protección del refugio doméstico, no desde un lugar amenazante como es el mundo exterior, y más a partir de la modernidad decimonónica (bien afirmaba Benjamin que el origen del género policial fue el desarrollo urbano, porque la ciudad y sus viviendas funcionaban como refugios para proteger al criminal de la persecución del detective). Y ahí cobra sentido la exclamación de apertura: ¡beato sillón! La presencia del sillón, por su comodidad, por su generosa entrega al visitante o al inquilino para descansar, lo transforma en un objeto tranquilizador y venerable por ello mismo. En la poesía de Guillén, las frecuentes estructuras exclamativas o interrogativas “transmiten el asombro ingenuo frente al mundo y llaman la atención sobre lo esencial y trascendente”⁵.

¿Cómo se verifica una afirmación tan rotunda y amplia como que “el mundo funciona bien” desde la quietud de una única casa, donde, además, el foco está puesto en el mobiliario, en objetos inanimados? El contraste interior/ exterior es enorme. Y se genera un distanciamiento irónico como efecto de lectura. Esa afirmación tajante no debe interpretarse como un mensaje literal, sino como una inversión de la propia afirmación. Así, asistimos a una abolición del principio de la mímesis: el arte no tiene que reproducir, ni siquiera embellecer la realidad natural, debe crear su propia realidad artística, o a lo sumo desentrañar y revelar una nueva realidad desconocida, oculta bajo la apariencia visible. Y

la realidad que intenta transmitir es, por oposición, la denuncia de que “el mundo humano funciona realmente mal”. Pero la comodidad burguesa, la proliferación de objetos de consumo y el acceso de diferentes estratos sociales a estos “artefactos de bienestar” generan una ilusión de orden que encubre, como una máscara de frivolidad, la profunda soledad humana.

A través de este somero análisis de poemas escritos durante la primera mitad del siglo XX español vimos cómo la imaginería poética se enriqueció de recursos provistos por el *progreso* tecnológico, económico y social. Así, artefactos descartables o funcionales como una “fotocopia”, un “billete”, el “tranvía” o un “sillón” pueden ser usados como cifra o símbolo para condensar los valores de una realidad degradada pero que, al contacto con la “pulsión de decir”, se transforman en artefactos capaces de transmitir belleza, de invocar sentimientos humanos y universales. La estética de Alberti, Guillén y De Ory puede entenderse como el emergente cultural de una sociedad históricamente determinada. ♦

BIBLIOGRAFÍA.

- Charles Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, en *El dandismo*. Barcelona: Anagrama, 1983.
- Walter Benjamin, *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires: Ediciones El Aleph, Buenos Aires, 1999.
- , *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 1988.
- Oliverio Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas*. Introducción de Trinidad Barrera. Madrid: Visor, 1989.
- Luis Cernuda, *Antología*. Introducción de José María Capote Benot. Madrid: Cátedra, 2002.
- Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2003.

⁵ AA.VV., *Op.Cit.*, p.548.

AA.VV. *Antología comentada de la Generación del '27: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre*. Introducción de Víctor García de la Concha. Madrid: Espasa, 2006.

Corpus teórico y bibliográfico del curso "Nostalgia y renovación de viejos metros en la poesía española: 1926-1990", Prof. Lina Rodríguez Cacho, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca, mayo de 2007.

MARISA E. MARTÍNEZ PÉRSICO
Universidad de Buenos Aires (Argentina)