

**Una mirada oblicua
sobre las madres en
la última dictadura
militar argentina:
Todos éramos hijos,
de María Rosa Lojo**

Marcela Crespo Buiturón
CONICET/Universidad de Buenos
Aires/ Universidad del Salvador
marcela_gladys_crespo@hotmail.com

Citation recommandée : Crespo Buiturón, Marcela. “Una mirada oblicua sobre las madres en la última dictadura militar argentina: *Todos éramos hijos*, de María Rosa Lojo”. *Les Ateliers du SAL* 9 (2016) : 121-131.

El artista frente a Medusa

Pascal Quignard, en *El sexo y el espanto* (2005), reflexiona acerca de la imagen de Medusa. Según este autor, poder mirar lo que nos aterroriza, aunque sea *oblicuamente*, nos permite recuperar la acción ante aquello que nos paraliza. Y, frente al famoso cuadro de Caravaggio, sostiene: "Podemos vencer el terror mediante la imagen del terror. Cualquier pintor es Perseo. Y Caravaggio pintó a la Medusa" (80). Quignard dice también que Perseo aprendió a mirar de forma similar a la que lo hacen las mujeres temerosas, quienes, aún con miedo, no dejan de mirar: es la mirada oblicua, la que desafía la prohibición de hacerlo hacia atrás y de frente, la que resiste la parálisis.

En América Latina en general y en la Argentina en particular, en gran medida, las mujeres —especialmente las madres— han construido, como se sabe, una fuerza de oposición al discurso y a las prácticas del poder, así como a la violencia, haciendo de su sufrimiento —y muy a pesar del terror—, un acto público de reclamo de justicia. Así, las Madres de Plaza de Mayo (Argentina), las Madres de la Candelaria (Colombia) o las Madres de Ciudad Juárez (México) han alzado sus protestas convirtiendo sus pañuelos¹ —cargados éstos de sobrevivencias luctuosas— en una prenda que ha transformado la *textura* en *texto* que nombra, que cuenta historias sobre las víctimas. Ileana Diéguez entiende que, en definitiva, estos pañuelos condensan las narrativas del dolor en Latinoamérica, son una suerte de escritura del mismo, así como del amor y de la espera. También son el tejido de las Erinias, las iras de la memoria, la tenacidad de las supervivencias (*Cuerpos sin duelo* 34).

En este punto, dos cuestiones parecen dialogar: por una parte, los cuerpos recuperados y los ausentes se convierten en *textos políticos*, como sostiene Elsa Blair (*Muertes violentas* 65); y por otra parte, surge el problema de cómo dar cuenta de la dimensión fantasmal de los sujetos borrados, desaparecidos, y de los fragmentos corporales sin nombre. Es decir, de la ausencia y la anulación de la identidad.

¿Qué rol desempeña el arte, entonces, cómo esta realidad política y social ha *contaminado* las obras y las ha convertido en memorias del dolor? En definitiva, cómo el arte, de alguna manera y recordando un concepto tan perturbador como poético, propuesto por Didi-Huberman deviene vestigio del rumor de los muertos (*Imágenes pese a todo* 36). O, citando las palabras de

¹ Las madres suelen manifestarse en plazas públicas, cubiertas las cabezas con un pañuelo que, muchas veces, tiene inscripciones con los nombres de los parientes muertos o desaparecidos, fechas de sus detenciones, etc.

Agamben, cómo los poetas "fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad –o a la imposibilidad– de hablar" (*Lo que queda de Auschwitz* 169).

Asimismo, quisiera volver al trabajo de Ileana Diéguez, pensando que, tal vez, en el obrar de esa escritura espectral –de los pañuelos, sobre los desaparecidos– se encuentre la posibilidad del duelo. Y me parece también pertinente aludir a la idea de Judith Butler de vincular la vulnerabilidad corporal precisamente al trabajo del duelo, imaginando la posibilidad de una comunidad sobre la base de esa vulnerabilidad y de la pérdida que "parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición" (Butler, *Vida precaria* 46).

Como últimas referencias introductorias –siempre pensadas en función del abordaje que propongo para la obra de María Rosa Lojo–, me detengo en la propuesta de Walter Benjamin sobre el drama barroco en *Origen del Trauerspiel alemán (1916-1925)*. En este texto, Benjamin pone énfasis en la visión del cuerpo mortificado de los dramas barrocos, que tiene como finalidad la constatación de una *physis* rota. El cuerpo ya no se expone, sino que se trocea y se pone en juego hasta desgastarlo (Benjamin, *Origen del Trauerspiel alemán* 438). Ese despedazamiento se repite en la actualidad y constituye un cotidiano escenario neobarroco que pone en conflicto la supuesta verdad de las ideologías dominantes, en términos de Ángela Ndalianis, quien realiza uno de los varios comentarios del catálogo de la exposición pictórica *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*, llevada a cabo en Salamanca en 2005 (Benjamin, *Origen del Trauerspiel alemán* 337-365).

Cuerpos desaparecidos, desgarrados, desgastados o fragmentados, ausencia, terror, maternidad, teatro... Son bases tópicas siempre presentes en las obras, tanto literarias como plásticas, que pretenden cuestionar, de diversas formas y con recurrentes estrategias, los discursos dogmáticos que han dado cuenta de los fenómenos de violencia colectiva que azotan al continente desde hace décadas.

Entre estas obras, destacan las de algunas escritoras argentinas que, cifrando su narrativa en torno a la maternidad como espacio de resistencia, de lucha y de cuestionamientos profundos a los discursos provenientes de las diferentes ideologías que intervinieron en las luchas armadas, proponen una *mirada oblicua* sobre los hechos. Muchas de ellas surgen de un neobarroco que Severo Sarduy llamaría paródico, subversivo,

inarmónico y desequilibrado, ya que prioriza lo espectacular, lo teatral y lo sensorial (*Ensayos generales sobre el barroco* 97-98).

Tanto el barroco como el neobarroco apuestan por el fingir, el simular, por empujar al camuflaje. Los límites entre los espacios de representación y de acontecimiento se vuelven borrosos (Brea, "Por una economía de la representación" 229).

Gran parte de estas cuestiones se ponen en juego en la obra de María Rosa Lojo, la escritora de los bordes, de la mirada oblicua -y, por eso mismo, incómoda- de la narrativa argentina actual.

La mirada oblicua de María Rosa Lojo²

Y sin embargo, aun en ese cosmos herido,
dislocado por la ferocidad, había belleza.
María Rosa Lojo, *Todos éramos hijos*.

En esta narrativa, junto a otras autoras como Marta Traba, Luisa Valenzuela o Libertad Demitrópulos, María Rosa Lojo -cronológicamente, el último eslabón generacional- sostiene esa mirada oblicua, cuestionadora de las totalizaciones de sentido de los diferentes bandos enfrentados durante la última dictadura militar argentina, para abrir, a pesar del terror, un resquicio creativo en el que el arte intenta romper los discursos dogmáticos.

Breve nota bio-bibliográfica sobre María Rosa Lojo

María Rosa Lojo nació en Buenos Aires, Argentina, en 1954. Sus padres fueron españoles que, refugiándose de las consecuencias nefastas de la Guerra Civil, se afincaron en Castelar, un barrio de las afueras (del borde) de la capital porteña, que luego se convertirá en un cronotopo fundamental de su obra ficcional. Con un padre republicano y una madre proveniente de una familia franquista, la autora escenificará en sus textos las permanentes dicotomías vitales de su familia, que no son más que las de muchas de entonces, signadas por la experiencia de la inmigración y del exilio: lo propio y lo ajeno, la patria frente a la tierra accidental, las ideologías de derecha y de izquierda... Y otras que dialogarán con éstas: civilización y barbarie, centro y periferia, lo femenino y lo masculino, etc.

² Este es el primer esbozo de un trabajo de investigación mayor sobre escritoras que adoptan diversas modalidades de esa mirada oblicua (Lojo, Demitrópulos, Traba y Valenzuela), que estoy comenzando en el CONICET.

Como escritora de ficción y como investigadora literaria trazó, desde el inicio, un plano oculto de reflexiones y estrategias tendientes a cuestionar –tal vez a disolver– estas dicotomías ya clásicas de la literatura argentina.

Su obra es vasta: poemarios, volúmenes de cuentos, novelas, libros de teoría y crítica literarias, antologías, artículos en revistas especializadas, etc. Entre sus títulos más destacados en ficción –que es lo que me ocupa en este breve ejercicio– pueden citarse: *Visiones* (1984), *Marginales* (1986), *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), *Forma oculta del mundo* (1991), *La pasión de los nómades* (1994), *Esperan la mañana verde* (1998), *La princesa federal* (1998), *Una mujer de fin de siglo* (1999), *Historias ocultas en la Recoleta* (2000), *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), *Las libres del Sur* (2004), *Finisterre* (2005), *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos* (2007), *Árbol de familia* (2010), *O libro das Seniguais e do único Senigual* (2010), *Bosque de ojos* (2011) y *Todos éramos hijos* (2014).

Sus textos, tanto ficcionales como metaficcionales, transitarán y abordarán diversas problemáticas presentes en la narrativa que le es contemporánea: la postmodernidad (junto a otros autores tales como Esther Cross, Rodolfo Fogwill, Juan Forn, Alan Pauls, etc.); la reformulación de la historia argentina y americana (Marcos Aguinis, Eduardo Belgrano Rawson, Laura Del Castillo, Libertad Demitrópulos, Mabel Pagano, Héctor Tizón, etc.); la elaboración estética de la violencia colectiva reciente y el exilio (Jorge Asís, Martín Caparrós, Liliana Heker, Rodolfo Fogwill, Mempo Giardinelli, Daniel Moyano, Carmen Ortiz, etc.); la desconstrucción de la imagen femenina tradicional (Alina Diaconú, Angélica Gorodischer, Marta Lynch, Reina Roffé, Alicia Steimberg, etc.)³.

Todos éramos hijos: La maternidad como escenario de conflicto y lucha

Varias novelas argentinas sostienen el espacio de la maternidad –ya lo he comentado anteriormente–, entendido como escenificación del conflicto y como lugar desde el que se emprende la resistencia y la lucha. Obras tales como: *El resto no*

³ Muchas de las cuestiones planteadas en esta breve introducción bio-bibliográfica las he estudiado en mi tesis doctoral: *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo*, disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/andar-por-los-bordes-entre-la-historia-y-la-ficcion-el-exilio-sin-protagonistas-de-maria-rosa-lojo--0/>

es silencio, de Carmen Ortiz; *El río de las congojas*, de Libertad Demitrópulos; *El Dock*, de Matilde Sánchez; *Cambio de armas*, de Luisa Valenzuela; *El fin de la historia*, de Liliana Heker; *Dos veces junio*, de Martín Kohan; son algunos ejemplos posibles. Lo paródico, lo subversivo, lo teatral o lo sensorial del barroco/neobarroco de lo que hablaba Sarduy aparece recurrentemente en ellas.

Todos éramos hijos, la última novela publicada por María Rosa Lojo, conjuga muchos aspectos mencionados hasta el momento. La novela comienza con la infancia de Rosa –apodada Frik⁴ por una compañera de clase–, la protagonista que, como la autora, es hija de españoles exiliados. Desde su primer día de escuela, Lojo nos hace transitar por varios hechos violentos de la turbulenta historia previa a la última dictadura militar en Argentina: el Cordobazo, el regreso de Perón, la cuestionada presidencia de María Estela Martínez de Perón, así como otros hechos que superan los límites del país: el Concilio Vaticano II, los curas obreros y villeros, hasta desembocar en los procesos militares.

Teniendo en cuenta que la temática del exilio –en especial del exilio por herencia⁵– es uno de los ejes vertebradores de la obra de Lojo, se podría, tal vez, partir de la hipótesis de que:

... era necesario que Frik viviera esta otra guerra⁶ para que pudiera emerger la hija desde las profundidades a las que la había confinado el exilio paterno, para contar su historia, ya no como mera copia deslucida en tierra accidental, sino como protagonista en tierra propia. (Crespo Buiturón, *Recuperar la voz...* 232)

Cual tragedia, la novela se estructura en tres actos y un epílogo: "Casandra-Frik habla con los muertos", que se asemeja también a una pequeña pieza teatral.

Así, lo teatral ocupa un lugar preponderante. En el interior de la trama, Rosa-Frik es convocada para desempeñar el rol de Kate Keller (la madre que espera a su hijo muerto) en la

4 Castellанизación de "freak" (rara, anormal, fenómeno...).

5 En mi tesis doctoral sostengo que la experiencia paterna del exilio se ha constituido en una línea temática de gran envergadura en la obra de Lojo y ha propiciado la aparición de una línea estético-ideológica muy rica: el exilio por herencia, entendido como el que vive la segunda generación de exiliados, quienes nacen en su propia tierra, pero se sienten igualmente desgarrados por la pérdida de la patria (la tierra de los padres) y sufren, por ese motivo, significativos problemas identitarios. Esta cuestión es hoy una temática muy trabajada en la literatura hispánica.

6 Lo cual supone una desgraciada continuidad a ambas orillas: la Guerra Civil Española y la Dictadura Militar Argentina.

representación escolar de fin de año de la obra de Arthur Miller *Todos eran mis hijos*⁷, hipotexto declarado de la novela de Lojo.

La novela, camuflada en pieza teatral (¿o al revés?⁸), reflexiona sobre la obra de Miller y establece vínculos tan desgarradores como conflictivos con la realidad argentina del momento. Los límites entre la obra representada y la *realidad* de los hechos que la enmarcan (el tiempo preliminar a la última dictadura militar y su posterior desarrollo) se vuelven difusos (Cfr. Brea):

-Me gustan las cosas que van apareciendo acá. Es esencial que se hagan cargo de la obra, no como algo que escribió el señor Miller en otro país, hace casi veinticinco años, después de una guerra que ocurrió muy lejos. Piensen que todo eso está pasando aquí y ahora, que ustedes son los protagonistas. (29)

De la profundidad del planteo, emerge –cuestionada hasta el límite– la figura de los padres y la problemática posición de los hijos, herederos responsables de las decisiones y accionar de aquéllos. Por ello, además de las discusiones al respecto en el marco de la obra escolar, en el epílogo, insufla voz a los muertos, dejando escuchar el *vestigio de su rumor*, diría Didi-Huberman, y enfrenta bajo la égida⁹ de la palabra poética, a padres con hijos, en un intento por romper el silencio impuesto.

Todos éramos hijos enfatiza, justamente, el difícil legado de sobrevivir al mandato paterno, y la –por momentos utópica– pretensión de encontrar la voz propia.

Frik reacciona desde el principio de la novela ante dos cuestiones vertebradoras: el discurso del poder (representado por el himno nacional argentino) y la maternidad como lugar de sumisión y sufrimiento. El primer día de clases, cuando todos cantan el himno: "Y los libres del mundo responden/ Al gran pueblo argentino, salud" (14), ella se queda quieta (¿paralizada?), "moviendo los labios como si supiese la letra" (14). Mientras suena el terrorífico estribillo final: "O juremos con gloria morir! ¡Ooo jureemos con gloria morir! ¡Ooooo jureemos con gloria morir!" (13), la niña siente "deslizarse, muslos abajo, un chorro fino y cálido (que se parecería, años

7 Nótese el cambio de enfoque: de la visión desde la óptica paterna que supone el título de Miller hacia la filial, en el de Lojo.

8 Tal vez, la propuesta, como en su afán de disolución de las dicotomías mencionadas anteriormente, sea problematizar la *verdad* de los géneros literarios.

9 Interesante recordar que, más allá de su sentido de protección, la égida era la piel de la cabra Amaltea, adornada con la cabeza –nada menos que– de Medusa, con la que se representaba a Atenea, la diosa guerrera.

más tarde, a la rotura de bolsa previa al parto), empapando la ropa interior de algodón blanco..." (13-14). Paralizada, aterrorizada, Frik opta por el silencio, pero pronto se verá que no debe entenderse como un producto de la represión y censura impuestas por el poder hegemónico, sino como una postura crítica que prefiere callar antes de hablar con palabras ajenas. Su voz, oculta en el silencio, entonces, se metamorfosea en imágenes, para luego devenir acción teatral:

Rosa, concentrada, preparaba ilustraciones a la carbonilla de cuentos de Borges sobre hojas de papel canson. Eran extraños dibujos, de estética expresionista y sombríos tonos góticos, donde hombres muy viejos, de barbas larguísimas, extremadamente flacos y casi desnudos, como dioses linyeras, escrutaban sus propias manos huesudas o los enigmáticos signos de un cielo nunca protector. (17)

Dioses linyeras¹⁰ y un cielo nunca protector.. Lojo plantea, desde lo sensorial subversivo (Cfr. Sarduy), esta visión de opuestos teóricamente irreconciliables e inaceptables para el discurso oficial, en el que milicia y clero afinan sus lazos, lo cual supone el primer cuestionamiento radical de la novela: ¿verdaderamente Dios y la Iglesia pueden considerarse un refugio y una garantía de seguridad?

Hablar con palabras ajenas, que en la sociedad de época suponía sumisión, tiene en la obra de Lojo una contracara oculta:

La señora Ana -y quizás todas las madres que conocía- probablemente se limitaban a repetir aquello que se consideraba correcto que dijeran, pero no lo creían, y menos aún se encontraban dispuestas a practicarlo. (51)

Y esa contracara tiene los rasgos de Ana, la madre de Frik, quien por una parte, la envía, justamente, a un colegio de monjas bastante peculiar que "estimulaba (según su madre doña Ana, que había seguido estudios grafológicos) rasgos de carácter juzgados por la sociedad como poco femeninos: iniciativa, dominio, autocontrol, potencia" (33-34), salvándola, de alguna manera, de quedar confinada al espacio que le reservaría el poder masculino, pero por otra parte, también la abandona con su suicidio.

Madre e hija se encuentran y elaboran, desde el dolor, la perturbadora posición que les ha tocado en suerte. Doña Ana renuncia, con su muerte, a su función de madre; Frik, a ser hija

10 Americanismo frecuente en Argentina, Bolivia y Uruguay: vagabundos

de esa madre que abre un abismo frente a ella (242). Al fin de cuentas:

¿Por qué tenían las mujeres hijos? Seguramente no había una razón general, sino razones singulares e insustituibles, aunque ellas pretendiesen o la educación les hubiera hecho creer, que estaban programadas para ese fin por un instinto ineluctable, como el de las abejas reinas condenadas a producir miles de huevos, o el de los salmones que mueren en su ascenso para desovar, a contracorriente del río. (53)

Son seres que, en tiempos de dictaduras sufren la pérdida de sus amores y sueños. Deben ser madres, a contracorriente del poder que las despoja de sus hijos, habiendo sido, al mismo tiempo, juzgadas por ellos: "Todas las generaciones serán juzgadas por sus propios hijos, hagan lo que hagan" (66).

La novela también anuncia, sutilmente, la ausencia (¿desaparición, desgarró, sacrificio?) del hijo, en la estatua de la *Mater Admirabilis* que conservan las monjas del colegio: una Madre sin Hijo.

Asimismo, Dios, el padre, "había muerto en Occidente muchos años atrás. El que lo había matado, o al menos había narrado con pasión su fallecimiento, era un señor de bigotes desmesurados..." (56).

En definitiva: una madre sin hijo y un padre muerto. Además del radical cuestionamiento al discurso tradicional de la iglesia mencionado anteriormente, la novela denuncia una aparente aporía: ¿cómo encontrar el sentido, en este mundo "donde todos los seres vivían de la muerte de los otros" (57), de ser madre (sin hijo) y de ser hija (sin madre)?

La mirada oblicua de Lojo se encuentra, entonces, en cierta concepción del arte. Solo a través de éste, una hija se enfrenta a su madre, a la muerte, a la ausencia, no para juzgarla y gritarle supuestas verdades, sino para mirarse en el horror del espejo. Cuando Frik se encuentra, en la pequeña pieza teatral que sirve de epílogo, con su madre muerta, ésta le pregunta a qué vino y la hija responde: "Para verte de nuevo. Para perderle el miedo al abismo que abriste en mí" (244).

Lo que cuestiona Lojo, en cierto modo, es tanto la figura maternal sumisa del relato oficial como la heroica de su opuesto, ya que ambas desconocen la complejidad de sus portadoras: por una parte, mujeres sometidas, pero que no creen las palabras que repiten, y por otra, "sumidas en dudas y cavilaciones, incapaces de certezas" (55). La escritora resume eficazmente este juego infinito de opuestos que se convocan en la

maternidad convertida en símbolo y que, como en este último, conviven y dialogan, en la figura de esa *Mater Admirabilis*:

Se decía que una novicia inspirada, pero poco ducha en la técnica del fresco, la había pintado en un claustro del convento de la Trinità dei Monti, en Roma, sobre la Piazza Spagna. Los colores se le habían salido de madre, chillones y subidos. El cuadro fue cubierto con un lienzo –como la Verónica cuando enjugó la cara sangrante de Jesús– y quedó tapado, a la espera de la mano de cal que borraría las pinceladas estridentes.

Cuando la pintura por fin volvió a la luz, se la vio, en cambio, tal como era ahora: una delicada belleza botticelliana o rafaelesca.
(54)

Debajo de la figura *admirable* del poder hegemónico, nuevamente la *subversiva*. De eso se trata: la figura femenina, especialmente la materna, condensa la complejidad de los discursos, anula toda posibilidad de opuestos universales, denunciando en el vientre materno la realidad facetada del mundo, el fuera de lugar de los dogmatismos, la imposibilidad de las totalizaciones de sentido.

Tras una incómoda disertación religiosa –incómoda para quienes piensan la literatura de la dictadura solo desde la óptica política, para quienes solo ven a "las locas de Plaza de Mayo" o a las mártires infalibles–, Lojo eclipsa, desde su mirada oblicua, la parálisis que provoca el terror, no solo frente a la visión de la crueldad inenarrable de la represión, sino de la violencia de los discursos que pretenden erigirse como verdades absolutas. Y muestra cómo, por el extraño conjuro del arte, en los lugares más insospechados –un colegio religioso, por ejemplo– puede abrirse un resquicio ante aquéllos.

En conclusión, Lojo sostiene, en su obra, la trascendencia de la figura materna que se ha convertido en símbolo literario de las últimas décadas, pero se resiste, como también lo hacen otras escritoras ya mencionadas –Marta Traba, Libertad Demitrópulos, etc.– a convertirla en un mito que, con la fuerza de los estereotipos, la reduzca a un nuevo relato dogmático.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Benjamin, Walter. *Origen del Trauerspiel alemán (1916-1925)*. Buenos Aires: Gorla, 2012.
- Blair, Elsa. *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2005.
- Brea, José Luis. "Por una economía de la representación". *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid: Akal, 2000. 223-232.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Crespo Buiturón, Marcela. "Recuperar la voz en el exilio: apostillas a la última novela de María Rosa Lojo". *Gramma*. XXV, 53 (2014): 231-234.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones, 2013.
- Lojo, María Rosa. *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.
- Ndalianis, Ángela. "Estética barroca y entretenimiento contemporáneo". *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*. Catálogo de la exposición. Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, 2005. 337-365.
- Panera, Javier. *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*. Catálogo. Salamanca, 2005.
- Quignard, Pascal. *El sexo y el espanto*. Barcelona: Minúscula, 2005.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.