

OPUS GELBER Y UNA HISTORIA SENCILLA DE LEILA GUERRIERO: UNA REFLEXIÓN
PERIODÍSTICA DEL ARTE

LEILA GUERRIERO'S *OPUS GELBER* AND *UNA HISTORIA SENCILLA*: A REFLECTION OF ART
FROM JOURNALISM

CAROLYN WOLFENZON
BOWDOIN COLLEGE
cwolfenz@bowdoin.edu

Recibido: 13 de junio de 2020

Aceptado: 29 de agosto de 2020

Resumen

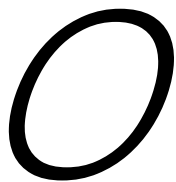
En *Una historia sencilla* y *Opus Gelber* la periodista Leila Guerriero reconstruye la vida de Rodolfo González Alcántara (ganador del concurso del baile de Malambo en el festival de Laborde) y la del pianista de música clásica Bruno Gelber, respectivamente. Utilizando las teorías sobre el juego de Johan Huizinga y las de la actuación del sociólogo Erwin Goffmann propongo que los personajes que inspiran sus libros son conscientes de su construcción: el primero representa a un gaucho mientras baila y Gelber a un pianista clásico decimonónico por su estilo, su vestimenta y sus gustos refinados. Guerriero retrata con palabras sus vidas y crea danza y música con la palabra. Ella es traductora de las artes.

Palabras clave: Bruno Gelber, malambo, gaucho, Huizinga, retrato

Abstract

In *Una historia sencilla* and *Opus Gelber*, journalist Leila Guerriero reconstructs the lives of Rodolfo González Alcántara (winner of the Malambo dance competition in the Laborde festival) and Bruno Gelber, classical pianist. Using game theories posited by Johan Huizinga and those on dramaturgy by sociologist Erwin Goffmann, I propose that the characters who inspired her books are conscious of their construction: González represents a gaucho through dance; and Gelber, a 19th century classical pianist, through his style, dress and refined tastes. Guerriero creates a portrait of their lives, replicating dance and music with the written word, acting as a translator of the arts.

Keywords: Bruno Gelber, *malambo*, *gaucho*, Huizinga, portrait



pus Gelber (2019) narra la historia del pianista de música clásica Bruno Gelber, y *Una historia sencilla* (2012) cuenta en detalle la vida de Rodolfo González Alcántara, bailarín de malambo, una danza folklórica argentina. Ambas crónicas tratan sobre formas diferentes de relacionarse con el arte. ¿Cuál es la relación que entabla la periodista con los sujetos sobre los cuales escribe?, ¿cómo se aproxima una cronista como Guerriero a estas diferentes formas artísticas? ¿Qué recursos hacen que sus crónicas no sean solo informativas, sino que le permitan al lector penetrar en estos mundos culturales y sentir la danza y la música clásica a través de las palabras? En este ensayo, reflexionaré sobre la relación que establece la escritora con los sujetos sobre los que escribe y con la escritura misma. Parto de la idea de que sus dos protagonistas son conscientes de su construcción porque quieren encarnar a un personaje y están realizando un juego mediante sus performances; la periodista observa y describe hasta el último detalle para darle al lector una perspectiva integral de los actores.

En su libro *Homo Ludens*, Johan Huizinga, explica que el juego tiene cuatro características. Primero, es voluntario. Decidimos participar en uno como decidimos leer un libro o representar un personaje; suspendemos nuestra incredulidad por un tiempo para entrar en otro mundo. Uno escoge entrar en él: “only when play is a recognized cultural function —a rite, a ceremony— is it bound up with notions of obligation and duty” (8). Segundo, no es ordinario. El juego está vinculado con lo ficticio, lo imaginario, lo performativo: “[play] is rather a stepping out of ‘real’ life into a temporary sphere of activity with a disposition all of its own” (8). Tercero, el juego está separado de la vida real en términos de localización y duración. En los juegos de roles, los niños inventan y dan vida a personas, lugares y escenarios. Salen del mundo concreto y crean un espectáculo. Este mundo irracional es “secluded” y “the laws and customs of ordinary life no longer count. We are different and do things differently” (8,12). A pesar de lo que uno asumiría, el juego tiene normas. Se basa en la creatividad y la invención, pero hay reglas para impedir el caos completo: “it creates order, is order” (10). Si bien el juego parece ser un espacio de escape, de un desorden hermoso e infantil, es controlado. Huizinga argumenta que el juego siempre representa algo, construye algo, absorbe a los jugadores en la representación:

The function of play in the higher forms which concern us here can largely be derived from the two basic aspects under which we meet it: as a contest for something or a representation of something. These two functions can unite in such a way that the game ‘represents’ a contest, or else becomes a contest for the best representation of something. (13)

El sociólogo Erving Goffman en su libro *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, analiza al juego no sólo como una forma cultural básica del hombre, sino que va más allá: argumenta que todas nuestras interacciones diarias se basan en una actuación —no es casual, dice Goffman, que el significado original de la palabra persona sea máscara— reconociendo el hecho más o menos consciente,

de que cada uno de nosotros desempeña un rol en la vida. El actuante puede ser cínico o sincero, reservando este último término a los individuos que creen en la versión que fomenta su actuación, pero según Goffman en la vida diaria las interacciones entre las personas se realizan tomando en cuenta un papel donde la presencia de una fachada o medio es central:

En primer lugar, se encuentra el medio (*setting*), que incluye el mobiliario, decorado, los equipos, y otros elementos propios del trasfondo escénico, que proporcionan el escenario y utilería para el flujo de acción humana que se desarrolla antes, dentro o sobre él. En términos geográficos, el medio tiende a permanecer fijo, de manera que los que usan un medio determinado como parte de su actuación no pueden comenzar a actuar hasta haber llegado al lugar conveniente y deben terminar su actuación cuando lo abandonan. Sólo en circunstancias excepcionales el medio se traslada con los actuantes, vemos esto en los cortejos fúnebres, el desfile cívico y las fantásticas procesiones que integran el quehacer de reyes y reinas. (Goffman 36)

Los libros de Guerriero son doblemente metarreferenciales porque reflexionan sobre cómo se escribe una crónica y cómo se traduce e interpreta un arte en otro.¹ Al mismo tiempo, coinciden con la descripción de Huizinga sobre el uso del juego y la interpretación: González Alcántara y Bruno Gelber son conscientes de su propia simulación; de su propia performance y, en el caso del músico, su performance es diaria, él se ha producido a sí mismo y actúa como Gelber, con lo cual, en su situación el juego es inseparable de la vida, como lo propone Goffman. La periodista subraya esto como una característica central en ambos personajes.

Estas dos crónicas no pretenden cuestionar el orden social ni revelar una verdad política, ni criticar el estatus quo, o dar a conocer hechos ocultos por un gobierno específico que es, casi automáticamente, lo que uno piensa de la crónica como género. Beth E. Jörgensen, por ejemplo, en *Documents in Crisis: Nonfiction Literature in 20th Century Mexico*, sostiene que desde el año axial de 1968, la crónica es el género más prolífico en México porque es lo más cercano a la verdad en un país donde el Estado se ha encargado de producir su propia historia: “the nonfictional status of chronicle writing as a critical problem in literary studies and

¹ El libro *Desertar* de Ariana Harwicz y Mikäel Gómez Guthart es una conversación entre ambos autores en torno a la traducción. Para Harwicz el autor y el traductor se preocupan por lo mismo: “sufrimos por las mismas razones y de la misma manera: una coma, un adjetivo, un giro, e incluso me di cuenta que un traductor es la exageración de un escritor. Como si un escritor fuese la versión sobria y moderada de un ebrio, el traductor. O uno, la versión más presentable del otro (73). En otra parte de la conversación, la autora dice: “Escribir es siempre escribir en una lengua desconocida. Cuando escribo estoy haciendo todo eso que se le adjudica en general a un traductor; versionar, interpretar, hacer sonar en otra melodía. Escribir es traducir de una lengua conocida a una misteriosa, del castellano al castellano, del francés aporteñado, al castellano afrancesado, así por eso siempre veo mis textos en otras lenguas como duplicación, como una traducción al cuadrado” (52). Vengo proponiendo a lo largo de este ensayo que Guerriero también realiza esta traducción al cuadrado como lo explica Harwicz al escribir y luego “traducir” el lenguaje de las artes en palabras.

not a simple classificatory given" (15). En *The Contemporary Mexican Chronicle* Ignacio Corona y Beth E. Jörgensen señalan que la crónica es una forma de crítica cultural muy efectiva: "as Jean Franco suggested, implies in its practice a semiotics of society that both demythologizes and re-mithologyzes contemporary reality" (12). Darío Jaramillo en *Antología de la crónica latinoamericana actual* argumenta que la crónica es el género que por excelencia denuncia la violencia y le da la palabra a los que normalmente no la tienen: "los grandes capítulos de la crónica latinoamericana son la violencia o la extravagancia. Quieres estar por fuera de la moral convencional para poder oír la voz del asesino, de la *madam*, de la niña utilizada como objeto sexual. La crónica es la agente del mito popular, de la nueva estética kitsch, lo extravagante, lo envidiado" (45). La crónica, según Jaramillo, es algo más que un género, es un territorio de cuestionamiento del orden. Por su parte, Marcela Aguilar Claudia Darrigrandi, Mariela Méndez, y Antonia Viu en el prólogo de *Escrituras a ras del suelo: crónica latinoamericana del siglo XX* dividen al libro en cuatro categorías, donde se resalta a la crónica como un espacio polifónico, que habla desde una voz que incorpora a los diversos géneros y tiene además el saber de la calle; es un texto que interpela a la sociedad de su tiempo buscando el diálogo con los lectores (16-17).

En el caso de Leila Guerriero sus crónicas no tratan denuncias políticas o sociales (si bien sus textos nos transportan a una realidad sociocultural particular a través de sus personajes) ni pretenden rescatar una verdad. En sus palabras: "el periodismo latinoamericano se usa mucho para informar sobre grandes acontecimientos violentos y eso está bien. Para mí se trata de contar historias sencillas, cuestiones sutiles" (Entrevista de Jaime Abello). Su objetivo es recrear la vida íntima de sus "retratados" para que el lector pueda construirse una imagen de su forma de ser y de la trayectoria que llevó a los protagonistas a tener el lugar que gozan: sus personajes son en apariencia seres comunes, pero capaces de realizar actividades extraordinarias.² Una característica importante en los textos híbridos de Guerriero (la realidad contada con recursos literarios sofisticados) es que describen ese otro arte que practica el personaje (llámese música o coreografía) a través de las palabras.³ La autora pone en primer plano el rol del periodista en la escritura (la forma de cubrir una crónica de largo aliento) y para ello reflexiona

² En ese sentido los dos libros analizados en este ensayo también pueden leerse bajo el concepto de perfiles en tanto ambos se construyen como retratos de artistas. Los perfiles de escritores, músicos, fotógrafos, cineastas fueron publicados en diversos medios de prensa y Guerriero reúne su trabajo de diez años en su libro *Plano Americano* (2013).

³ La definición de crónica ornitorrinco aportada por Juan Villoro me parece interesante y mejor que parafrasear al autor, prefiero citarlo: "Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la 'voz de proscenio' como la llama Wolfe; del ensayo la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos, de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito" ("Entre la literatura y el periodismo").

sobre la construcción y los recursos de la crónica misma: le explica al lector cómo escribir una y le entrega una construcción compleja y realista de los personajes como si fueran fotografías hechas con metáforas. Guerriero construye música clásica en *Opus Gelber* y movimiento de danza en *Una historia sencilla* a través de la escritura. De esta manera, los dos libros son comparables en tanto que utilizan la palabra escrita para interpretar artes distintos: cómo suenan las melodías clásicas de Gelber y cómo se desplaza y zapatea el bailarín de malambo por la hoja de papel. Guerriero es, en cierta forma, traductora, en el sentido que transcribe un arte a otro.⁴

Por último, —y esto lo detallaré en la coda— si se contrastan los dos libros, se crea un diálogo entre ambos artistas con el famoso ensayo de Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”. Rodolfo González Alcántara representa un gaucho moderno y Bruno Gelber es un personaje casi decimonónico, quien abraza lo cosmopolita y europeo, pero se siente profundamente argentino. Ambos contienen en sí mismos la tradición y la modernidad. Mientras que Gelber vive gran parte de su vida en Francia, realiza conciertos en los mejores teatros europeos y consume productos parisinos desde su residencia en el popular barrio obrero Once, González Alcántara baila a la usanza de los gauchos, quiere conservar la tradición y se siente uno, pero también migra de la pampa a Buenos Aires (donde aspira a tener algunas comodidades básicas urbanas) instalándose en el Once. Los dos libros y los dos artistas que resultan ser casi vecinos se complementan, representando (como las dos caras de una misma moneda) a través de las artes, la compleja identidad argentina a la que aludió Borges en su clásico ensayo, pero a través de perfiles concretos en el género de la crónica.

El rol del periodista en *Una historia sencilla*

Una historia sencilla inicia con un contraste sobre cómo escribir periodismo. La narradora cuyo nombre es Leila Guerriero cuenta que leyó una nota periodística en el suplemento de espectáculos *La Nación* publicado por Gabriel Plaza y titulado: “Los atletas del folklore ya están listos”. Cuenta que la nota era muy breve pero le interesó esta línea que incluye y cita al inicio de *Una historia sencilla*: “Considerados un cuerpo de elite dentro de las danzas folklóricas, los campeones caminan por las calles de Laborde con el respeto que despertaban los héroes deportivos de la antigua Grecia” (11). La nota informativa fue guardada en un cajón “como los muchos recortes de periódico que tengo en una caja debajo de mi escritorio y de noticias que me llaman la atención y que algún día espero ampliar

⁴ Roberto Herrscher en *Periodismo narrativo* intenta rescatar desde su criterio qué hace que un periodista narrativo sea valioso y especial: “Trataré de desentrañar cinco aspectos que definen a un buen periodista narrativo: la voz, la visión de los “otros”, la forma en que las voces cobran vida, los detalles reveladores y la selección de historias, recortes y enfoques. Hay muchos más, pero estos son, creo, elementos básicos que consiguen que ciertas historias nos toquen, nos golpeen, nos acaricien y se apoderen de nuestra memoria” (28). En mi opinión, Leila Guerriero cumple esos cinco puntos en ambos libros.

en algo más profundo”, me contó Guerriero en una entrevista en 2019.⁵ Con el tiempo, ella va recogiendo la información de esas notas informativas que se le quedaron en la mente, hasta volcar sus ideas en un libro: “Tengo tantos recortes en la caja de pequeñas notas periodísticas, que fueron cubiertas brevemente en las noticias, que no me dará la vida para volver a todos ellos y escribir un libro de cada uno”, me explicó (Entrevista personal 19 de febrero 2019). Esto es aún más improbable si consideramos el hecho de que Guerriero puede tardar un año en conversaciones con sus entrevistados para construir una historia.

Una historia sencilla se centra en el festival de malambo que se realiza en la ciudad de Laborde, Córdoba, a quinientos kilómetros de Buenos Aires. Este festival es diferente a cualquier otra competencia porque requiere que el participante baile malambo por cinco minutos. En los otros festivales de esta índole, el tiempo de performance de un malambista es de dos y medio o tres minutos por participante. Esta no es, sin embargo, la única diferencia que ostenta el festival de Laborde respecto de otros: “Para preservar el prestigio del festival, y reafirmar su carácter de competencia máxima, los campeones de Laborde mantienen, desde el año 1966, un pacto tácito que dice que, aunque pueden hacerlo en otros rubros, jamás volverán a competir, ni en ese ni en otros festivales en una categoría de malambo solista” (*historia* 22). Esta competencia, porque no es un espectáculo sino una competencia, selecciona a un ganador en la categoría de malambo mayor, y ese triunfador lo disfruta una sola vez en la vida. El premio implícito en realidad es el prestigio, la consagración y el respeto por haber ganado este festival poco conocido para el público común pero inmensamente respetado para los que practican esta tradición folklórica. Sin embargo, como ya señalé, entre sus pautas organizativas, está esa gran contradicción: la renuncia para siempre de lo que tanto les gusta hacer y de todo lo que sacrificaron para estar allí. En el sacrificio de ganar Laborde está el durísimo entrenamiento (porque para poder zapatear cinco minutos, se necesita estar en una extraordinaria condición física) y los danzantes, casi siempre son de origen muy humilde, invierten grandes sumas de dinero y tiempo en la práctica, el gimnasio y el vestuario.

La crónica empieza con una línea tan corta como la nota periodística de Gabriel Plaza: “Esta es la historia de un hombre que participó en una competencia de baile” (9). Guerriero separa esta cita de toda la crónica con el uso de varios asteriscos y un gran espacio en blanco, y luego la inicia propiamente, incorporando la cita del periódico *La Nación*. Esta antesala le hace preguntarse al lector sobre las capas de información que hay en cada historia — pone en la práctica la teoría de Hayden White sobre la metahistoria donde alude a los niveles que hay desde la acción concreta hasta la escritura de esa misma acción—, cómo la síntesis de esta historia sencilla, que no tiene nada de sencilla, podría estar resumida en una sola línea como lo hizo ella antes de las dos oraciones iniciales enmarcadas por esos tres asteriscos, o, como lo hizo su colega en el diario argentino con una nota periodística tan breve. Es precisamente este recurso estético lo que hace que el

⁵ Esta entrevista fue hecha en Bowdoin College en febrero del 2019, como parte de la clase “Non Fiction Writing Workshop”. Guerriero relató cómo escribía sus crónicas y lo que la inspiraba.

lector reflexione sobre el proceso de escritura, que se va revelando a lo largo del texto mismo: la periodista viaja a Laborde, conoce lo mínimo sobre esta danza (solamente está interesada por la consigna tan dura del concurso), y después de contemplar a muchos participantes hasta el punto de perder la cuenta de cuántos competidores ha visto, se impuso sobre el escenario Rodolfo González Alcántara. En ese momento, la crónica (que iba a tratar sobre el festival de Laborde y el inmenso trabajo previo que realizan sus concursantes) tomó otro rumbo, uno espontáneo y distinto al que ella había planificado.

Al respecto, Guerriero me confesó en esa entrevista:

[...] vi a este hombre en el escenario y me quedé estática. Sin saber nada de las normas de un malambo y después de ver a miles de bailarines, en ese momento, me di cuenta que él era especial, era enorme, y bailaba de forma única. Tenía que seguirlo, contar su vida. Cuando en ese concurso no ganó, me atreví a acompañarlo en un año de entrenamiento, porque iba a volver a competir, ¿pero qué pasaba si no ganaba? (Entrevista personal 19 de febrero 2019)

En *Una historia sencilla*, Guerriero le comunica al lector este cambio de rumbo en la historia, y sobre lo arriesgada de su decisión:

Entonces escucho, en el escenario, el rasgueo de una guitarra. Hay algo en ese rasgueo —algo como la tensión de un animal a punto de saltar que se arrastra al ras del suelo— que me llama la atención. Así que doy la vuelta y corro, agazapada, a sentarme detrás de la mesa del jurado. Esa es la primera vez que veo a Rodolfo González Alcántara. Y lo que veo me deja muda. (51)

Después de su asombro concluye:

Y ese fue el momento exacto en que esta historia empezó a ser definitivamente otra cosa. Una historia difícil. La historia de un hombre común. (51)

La primera vez que baila González Alcántara, Guerriero se da cuenta que su crónica no será sobre el festival, sino que tendrá un personaje central. Por esa razón, emprende un seguimiento incierto a lo largo de un año, sin saber lo que le pasará a ese hombre en el futuro. La crónica, como el periodismo y la vida, son impredecibles, y ésta cambia de ritmo, de focalización y lleva al lector al arduo trabajo que emprende González Alcántara en Buenos Aires durante todo un año de preparación y entrenamiento. Gracias a varios *flashbacks* el lector conoce acerca de su dura infancia y de su salud: “Lo que sí te resulta doloroso es cuando no tenés para comer. Llegar a casa con la Negra y ver que no tenés nada, y ver al otro llorando de hambre” (85). De pequeño sufrió el abandono de su padre, se inundaba su pieza cuando llovía, soñaba con entrenar en Buenos Aires y ser

campeón de Laborde sin tener dónde vivir en la capital. A pesar de todas estas limitaciones, entrenó ocho horas por día para cinco minutos de baile.

La primera reflexión que sirve como hilo conductor, es sobre la escritura misma. Sin embargo, hay otra: la periodista se pregunta sobre su rol en la historia: ¿Ella es una acompañante? ¿Es una observadora? ¿Es participante? ¿Hasta qué punto su presencia va a interferir en la performance del bailarín? La narradora identificada con Guerriero responde a estas preguntas en su texto:

Es miércoles por la mañana y padezco un fuerte efecto residual del pensamiento que tuve el martes en la ruta: me pregunto si no resultará perturbador para Rodolfo tener a una periodista siguiéndole los pasos. Si, en esa atmósfera controlada con que se rodea a cada aspirante antes de la competencia, no seré el equivalente a una bacteria enorme y tóxica. Una presión. Después de todo, ¿Rodolfo sabe que su historia vale igual si no sale campeón? ¿Pero su historia *vale igual* si no sale campeón? A las diez lo llamo por teléfono y le pregunto si ya puedo pasar por su casa para empezar a trabajar.

—Claro, negra, vente. (102)

En otro momento, Guerriero explica su rol de observadora e intérprete de la realidad:

Rodolfo asiente, sin dejar de moverse. Entonces, como el año pasado, Fernando se levanta y sale; y nos quedamos solos. Y yo me digo que no sé si debería quedarme ahí, pero me quedo. (109)

En una entrevista más reciente, pregunté a Guerriero si creía que en *Una historia sencilla*, ella en su rol de cronista sentía que se había extralimitado en la relación entablada con el protagonista Alcántara, y su respuesta fue negativa. Expresó al respecto:

No, en absoluto. No creo que pasé el límite. *Una historia sencilla* es también una reflexión sobre el rol del periodista y de la forma en la cual un periodista como factor extraño en la vida de una persona puede incluso, con su simple observación (que no es tan simple), ser invasiva y puede cambiar el curso de las cosas. Hay muchas referencias en el libro frente a eso. Rodolfo les pide a todos que se vayan y yo no me voy. Por otra parte, sin estar yo en ese libro no se puede haber contado porque yo por momentos era la única que entendía lo que le pasaba a Rodolfo en este concurso. En un campeonato que si lo ganabas implicaba que tenías que dejar de bailar para siempre, lo cual me parecía aterrador y, sin embargo, ellos marchaban hacia esa situación con felicidad. Yo por momentos lo entendía perfectamente y por momentos, no. (Entrevista personal 5 de mayo 2020)

La construcción del gaucho como personaje bailarín

Rodolfo González Alcántara cuenta que para entrar en el personaje y poder bailar un buen malambo, veía películas de gauchos (*Juan Moreira*, *El Martín Fierro*) y trataba de entender cómo era el gaucho, por qué sufría, cómo era su actitud al caminar. En los ejemplos emblemáticos de la literatura argentina, como en el cuento “El Sur”, de Jorge Luis Borges, el gaucho es símbolo de un pasado ancestral que representa la tradición, la valentía, y una vida mucho más aventurera que la del hombre urbano.⁶ El gaucho es también una incógnita; un hombre valiente que resuelve sus conflictos con las demás a base de enfrentamientos. En *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, el viejo Don Segundo es poseedor de un gran conocimiento y es representado en la novela casi como un centauro, en el sentido que no puede estar separado de su caballo: ama su libertad más que a cualquier persona o cosa. En el poema *Martín Fierro*, de Hernández, sobre todo en la primera parte titulada “La Ida”, el gaucho es un ícono de la libertad además de ser extremadamente rebelde. Es alguien que construye sus propias reglas sociales porque sabe que si es puesto al servicio del sistema, será explotado. Hernández describe la pampa como un lugar interminable, vasto, que se extiende hasta una frontera artificial, donde el personaje es llevado para combatir contra los indios. Guerriero construye la personalidad del bailarín de malambo que tiene (o cree tener) la personalidad del gaucho a través del baile, a través de todos estos adjetivos de libros canónicos argentinos con los que se ha asociado al personaje: valentía, fuerza, coraje, misterio, libertad, entereza. Antes de describir el movimiento que enfatiza estas características, Guerriero se asegura que todos los lectores entiendan cómo ha construido la literatura argentina a este personaje y realiza una síntesis de los valores del gaucho:

Gaucho es, según la definición del *Diccionario folklórico argentino* de Félix Coluccio y Susana Coluccio, “la palabra que se usó en las regiones del Plata, Argentina y Uruguay [...] para designar a los jinetes de la llanura o la pampa, dedicados a la ganadería [...] Habituales jinetes y criadores de ganado, se caracterizaron por su destreza física, su altivez y su carácter reservado y melancólico. Casi todas las faenas eran realizadas a caballo, animal que constituyó su mejor compañero y toda su riqueza”. El lugar común —el prejuicio— le otorga al gaucho características precisas: se lo

⁶ El escritor Ricardo Piglia, en *La Argentina en pedazos*, libro que combina texto e historieta, sostiene: “Una opción. *El Facundo* empieza donde termina *El matadero*. Entre la cita en francés de Diderot de Sarmiento y la representación del lenguaje popular en *El matadero*, en la mezcla de lo que allí aparece escindido, en la relación y el antagonismo se define una larga tradición de la literatura argentina. Pero a la vez la importancia de esos dos relatos reside en que entre los dos plantean una opción fundamental frente a la violencia política y el poder: el exilio (con que se abre el *Facundo*) o la muerte (con la que se cierra *El matadero*). Esa opción fundante volvió a repetirse muchas veces en nuestra historia y se repitió en nuestros días. Y en ese sentido podría decirse que la literatura tiene siempre una marca utópica, cifra el porvenir y actualiza constantemente los puntos clave de la política y de la cultura argentina” (8). En *El Facundo* de Sarmiento, *El matadero* de Esteban Echevarría y “El sur” de Borges, se resalta al gaucho “malo”, valiente, recio, fuerte, desobediente, y hasta criminal, pero en su argumentación, considera que ese lado oscuro es más interesante como punto de partida para construir ficciones.

supone valiente, leal, fuerte, indómito, austero, curtido, taciturno, arrogante, solitario, arisco y nómade. (*historia* 11)

Para poder comunicar estos adjetivos en movimiento, utiliza símiles y metáforas del bailarín como si fuera un animal y describe su cuerpo como uno, o, como parte de la naturaleza:

Esa noche de viernes, Rodolfo González Alcántara llegó hasta el centro del escenario como un viento malo o como un puma, como un siervo o como un ladrón de almas, y se quedó plantado allí por dos o tres compases, con el ceño fruncido y mirando alguna cosa que nadie podía ver. El primer movimiento de las piernas hizo que el cribo se agitara como una criatura blanda mecida bajo el agua. Después, durante cuatro minutos cincuenta y dos segundos, hizo crujir la noche bajo su puño.

Él era el campo, era la tierra seca, era el horizonte tenso de la pampa, era el olor de los caballos, era el sonido del ciervo del verano, era el zumbido de la soledad, era la furia, era la enfermedad y era la guerra, lo contrario de la paz. Era el cuchillo y era el tajo. Era el caníbal. Era una condena. Al terminar golpeó la madera con la fuerza de un monstruo y se quedó allí, mirando a través de las capas del aire hojaldrado de la noche, cubierto de estrellas, todo fulgor. (52)

Rodolfo es un puma, un ciervo, tiene cribo, sus piernas crujen. Pero también es el campo, el olor de los caballos, es el aire. La periodista usa elementos de la naturaleza para reforzar la fuerza del bailarín y su conexión ancestral con la tierra. En otros momentos, enfatiza esa similitud al comparar el movimiento de piernas de Rodolfo con “las piernas de un tigre enjaulado y rabioso” (71). Una vez que estás vestido de gaucho, sostiene Rodolfo, “sentís que te crece el malambo adentro” (48). En otra escena, ya en la segunda competencia que ocurre un año después en que Guerriero y él se conocen, cuando Rodolfo finalmente gana la categoría de malambo mayor, la periodista describe el zapateo del malambo y el movimiento de las manos y de los pies, con verbos que se relacionan con el desplazamiento de los animales (cocea, ruge, se desliza, clava). Esto produce que el lector pueda imaginarse esa coreografía, pueda sentirla como si viera la fuerza de un animal. Ella traduce con palabras el ritmo y el sonido de un malambo:

Las piernas de Rodolfo parecen águilas encendidas y él, perdido en algún lugar que no es de este mundo, apuesto y fatal, altivo como un árbol, transparente como un aire de jazmines, se alza con brutalidad sobre la filigrana de los dedos, se derrumba, cocea, ruge con la astucia de un felino, se desliza con la gracia de un ciervo, es una avalancha y es el mar y es la espuma que corona y, al final, clava un pie sobre las tablas y se queda ahí, sereno y limpio, temible como una tormenta de sangre, y, con un gesto

sobrador, se arregla la chaqueta, se inclina en una reverencia, se toca la galera con la punta del dedo, da media vuelta y se va. (111)



Figura 1. Rodolfo González Alcántara, bailarín solista de Malambo, ganador del concurso de Laborde. Sus movimientos y vestimenta recrean la de los gauchos.

Créditos: Diego Sampere.

“Para mí, el malambo es como una historia. Mi malambo tiene veintitrés mudanzas, y cada mudanza tiene un sentimiento” (60), explica Rodolfo, “cuando lo bailas es como contar tu propia historia, tus propios sentimientos, en veintitrés partes, es como decir: esto me ha pasado, por esto he sufrido” (63). Sin embargo, estas microhistorias, contadas con los pies y el torso, tienen un hilo narrativo: son la historia de vida de Rodolfo González Alcántara. Para que el lector entienda que es un baile continuo que cuenta la vida de una persona con el cuerpo; la periodista utiliza el recurso literario de la repetición, y con ello enfatiza en la unidad de la vida del bailarín, pero también la unidad del sufrimiento y maltrato del gaucho de manera ancestral en Argentina. Esta ilación de historias que conectan coreográficamente las distintas mudanzas es lograda con una rima que se repite, al menos cuatro veces en el texto. Guerriero crea una coreografía con palabras:

Tienen veintiuno, veintidós, veintitrés años. Aspiran a tener, sobre el escenario, pero también debajo, los atributos que se suponen atributos gauchos —austeridad, coraje, altivez, sinceridad, franqueza— y ser rudos y

fuertes para enfrentar los golpes. Que siempre son, como ya fueron, muchos. (44, 62, 135, 159)⁷

Este recurso une el carácter y entrenamiento físico de un atleta griego, con la fuerza del gaucho de hoy y de ayer. ¿Es Rodolfo González Alcántara un gaucho moderno?, le pregunté a Leila Guerriero en una segunda entrevista:

No hay ningún intento de ir contra esos textos literarios canónicos, pero sí quería entender qué piensan estos jóvenes cuando se dice la palabra gaucho porque en el malambo está la idea de cómo encarnar al gaucho. Todas las ideas en la que ellos creen, a mí me parecen profundamente complicadas como tierra, patria, nacionalismo, nacionalidad y todas están presentes en el baile. Es interesante ver cómo se presentan estas ideas contemporáneas que hay sobre el gaucho en estos chicos, a diferencia de los jóvenes que viven en las grandes urbes, para los primeros, esa presencia les resulta mucho más natural. (Entrevista personal 5 de mayo 2020)

La historia de Bruno Gelber y el piano empotrado

En *Opus Gelber*, Guerriero utiliza un recurso periodístico similar al de *Una historia sencilla*, pero con mayor frecuencia. Inunda las páginas con notas informativas publicadas sobre las diferentes performances del pianista en sus giras mundiales, las que suman ya cinco mil. No cabe duda que Guerriero buscó hasta el mínimo recorte que informara sobre la calidad de la música representada según los expertos. Reproduzco algunos ejemplos:

Cecilia Scalisi para *La Nación*: “deleitó a un auditorio con un Mozart cristalino e impecable y con un Beethoven lleno de vigor, potencia y sonoridad”. [...] ‘Infaliblemente lírico’ tituló el profesor alemán en su columna del *Suddeutsche Zeitung* ‘y una vez más, deslumbrado como frente aquel adolescente que interpretaba a Brahms como una solidez asombrosa’ [...] Kaiser se refiere a la soberana energía y seguridad sobre todo, a la inigualable capacidad lírica del artista ya maduro y consagrado. Luego de presentarse también con éxito en Berlín, con el mencionado concierto de Brahms (...) y en la ciudad de Leipzig donde la prensa tituló ‘Gelber un titán en el piano’ el maestro continuó recogiendo lauros en ese país en los prestigiosos festivales del Ruhr”. (*Opus* 149)

Guerriero, en lugar de enfocarse sólo en el pianista y su producción interpretativa, enfatiza en la construcción de la persona Bruno Gelber. Si bien él es un grande de la música, esto no significa que no pretenda encarnar a un hombre misterioso, una especie de hermafrodita, decimonónico y un “milagro del piano”. Preocupado tanto por su apariencia física, como por la plasticidad de su rostro, se llegó a convertir,

⁷ Esta misma cita se repite, como un coro griego, en las distintas páginas señaladas.

auténticamente, en Bruno Gelber, es decir, en el hombre que siempre quiso ser: un pianista talentoso, capaz de realizar cinco mil conciertos alrededor del mundo, viéndose joven gracias a las cirugías estéticas a las que se sometió. Viste ropa fina y combinada, pero excéntrica, y es un gran conocedor de la etiqueta social porque ha compartido mesa con emperadores, reyes y duques. Poco a poco, Bruno Gelber se va volviendo en la fabricación de Bruno Gelber: ese hombre de otra época. Pasa de ser el joven provinciano que tuvo polio a la edad de siete años, de la clase media argentina, hasta convertirse en lo que imaginó: un pianista de talla mundial. En un momento dice sobre sí mismo: “‘Ahora me visto de Bruno Gelber’ —y le da una vuelta de tuerca al maquillaje. Le da un toque más. Yo le digo que a cara lavada no le queda mal. Pero él dice: ‘Me conocen así, con este peinado’. Y lo mantiene firme a pesar del tiempo. Y tiene esas ganas de producirse y armarse que son admirables—” (86).



Figura 2. Bruno Gelber, pianista de fama internacional. Ha dado cinco mil conciertos en cincuenta y cuatro países durante su carrera. En la foto está en su departamento del Barrio Once donde uno entra en el siglo XIX.
Créditos: Diego Sampere.

Según los postulados de Johan Huizinga en *Homo Ludens*, el juego está separado de la vida real en términos de localización y duración. Como ya lo mencioné, en los juegos de roles, los niños inventan y dan vida a personas, lugares y escenarios imaginarios. Salen del mundo concreto y crean un espectáculo. Pero, ¿qué sucede con Gelber? ¿Puede salir del juego? La respuesta es no y, como explicaría Goffman, la realización dramática en su caso es permanente: el personaje se quedó con él, pero esto no hace que sea menos auténtico. Es como él quiso ser: “su arte consiste en ser el mejor vehículo de la obra de otros. Pero él es su mayor

composición. Y nadie puede interpretarlo” (82). En paralelo al juego de representar a su personaje, Guerriero hace una detenida construcción del edificio donde vive Gelber, porque ese departamento no sólo es el centro de la crónica —el lugar de encuentro entre la periodista y el artista durante el año que duran las entrevistas para escribir *Opus Gelber*— sino porque es el lugar de la performance perpetua de Bruno Gelber representando a Bruno Gelber.

Primero, el edificio está ubicado en el Barrio Once, lo que a la periodista le llamó profundamente la atención. Es un barrio obrero y de gente trabajadora que no corresponde al status social del pianista. Ella nos sumerge en el vecindario más popular de Buenos Aires, y lo describe como uno lleno de comercios y ambulantes, donde se cruzan dos líneas de metro, una estación de trenes y una decena de autobuses. Es lo contrario a la quietud que uno esperaría encontrar en el hogar de un pianista clásico, sofisticado y elegante. Al principio era un barrio mayoritariamente judío, pero luego fueron llegando distintos inmigrantes de Perú, China y Corea, quienes abrieron sus coloridos negocios. En el cielo, uno puede observar cables flojos, hollín y carteles fosforescentes que anuncian “Creaciones Raquel”, “Javi”, “Dynasti”, “Telalandia”, “Loka como tu madre” y “El Paraíso”. En medio de ese collage característico de una urbe moderna —Beatriz Sarlo la denomina modernidad periférica porque la industrialización no fue a la par con la igualdad social— el departamento de Gelber es como una escenografía, donde se congela el tiempo. Los que ingresan retroceden al siglo XIX, a un lugar con mayordomo, mucama, campana para no pararse de la mesa, té francés, operador de ascensor. La periodista confirma este juego teatral también a través de este espacio único:

El edificio de la calle Perón fue proyectado por el arquitecto Robert Charles Tiphaine en 1925 por encargo del empresario Emilio Saint, uno de los propietarios de la fábrica de chocolates Águila. Se lo encuadra dentro del estilo Art Déco y el arquitecto argentino Fabrio Grementieri, especialista en patrimonio urbano, dijo que es una “mezcla de esbelto paquebote con estilizado templo egipcio” debido a la confluencia de “pilastras egipcias, columnas Luis XVI, contrafuertes góticos, urnas griegas y templete sajones” Es conocido como La Torre Saint, los departamentos que alberga— pisos de roble de Eslovania, paredes de cincuenta y cinco centímetros de ancho, cámara de aire de treinta entre piso y piso —costarían el triple. Tiene una planta simétrica de dos cuerpos coronado por torres gemelas de dos cuerpos que fueron de bronce. [...] La entrada es un largo pasillo recorrido de columnas. La pared derecha se vacía en vitrales a través de los que entra, por las tardes una luz puritana. A la izquierda, un escritorio que utilizan los porteros durante el día y, unos pasos más adelante, ocho escalones de mármol que terminan como una ola congelada al pie de dos ascensores antiguas en cuyas cabinas de madera, con botones borroneados por el uso, un cartel escrito a máquina sostenido por una chincheta dice, con un manejo silvestre de las comas y los signos de admiración: “Señores propietarios: por favor cuidar la limpieza del edificio y

de los ascensores, en ellos nos dejar bolsas con basura, si la sacan fuera de horario de retiro de residuos, dejarla en la puerta de servicio que el encargado pasará a retirarlas en los horarios estipulados. (14-15)

Para subrayar el rol de lo teatral y la representación, Guerriero llegará siempre al departamento a la espera de una nueva entrevista que comenzará y terminará igual (con exactamente las mismas palabras de apertura y cierre) y donde los bocadillos que estarán dispuestos en la mesa central serán abundantes, casi como un carnaval de comida, y serán los mismos en todos sus encuentros. Sobre esto la cronista dice al final: “El irrealismo mágico de Bruno Gelber. Su cápsula suspendida sobre el barrio Once en un tiempo gallardo, dramático, que solo existe allí. Es suficiente” (330).

El contraste entre los ambulantes, cartoneros, cables de electricidad sueltos y mendigos, se intensifica con la arquitectura de este edificio que parece haber salido de otro tiempo y otro siglo como su propietario. No solo en cuanto al decorado y la iluminación, sino, y aún más importante, en relación a las interacciones que suceden dentro: los candelabros con las velas encendidas, los llamados a la mucama Juana a través del teléfono, la decoración escenográfica, los retratos de Laura Hidalgo. Guerriero afirma: “recuerdo cuán artificioso me pareció todo al principio” (328). La construcción y la performance que realiza el pianista no sólo es poder interpretar a los más complejos compositores de música clásica, sino que “su arte consiste en ser el mejor vehículo de la obra de otros, pero él es su mayor composición. Y nadie puede interpretarla” (135).

Si en *Una historia sencilla* Guerriero convirtió a González Alcántara en un animal salvaje para resaltar su fiereza en la danza, en esta crónica, el piano cobrará vida: su personificación es total. Por un lado, Gelber se transforma en un piano portátil y, en otros momentos, el piano es como si fuera un amante, su compañero de vida, su vínculo con el mundo. En el segundo caso, abundan las referencias al piano empotrado en su cama cuando el niño Bruno contrajo polio y se le paralizó medio cuerpo: “Pasó un año postrado. Primero completamente rígido. Después cuando pudo moverse un poco, pidió el piano. Sus padres hicieron quitar los pedales del instrumento y lo llevaron hasta su cama, encajándolo allí para que él pudiera alcanzar el teclado” (41). Desde ese momento, el piano es parte de él y Guerriero con las palabras lo va a enfatizar en toda la crónica: “Un cuarto de hotel. Un hombre solo. Un piano. Toda su vida ha sido eso” (183).

En otro fragmento el piano es un animal al que él tiene que enfrentar y extraerle la piel: “Sabendo que todo lo que suceda dependerá de él, de lo que extraiga de las cavidades de ese animal de madera, acero, fieltro, palancas, macillos, puentes de sonido, barrajes, bastidor, clavijas” (162). Como ejemplo de las segundas metáforas la cronista dice que el piano es su amante: “Yo no me canso. Lo mío es una cosa íntima con ese señor con el cual me casé a los cinco años, de cola larga y dientes negros y blancos que me sonrío todos los días. No tengo que hacer el común desagradable de los seres humanos” (79). A través de estos juegos con el lenguaje, el piano es a veces una extensión del cuerpo discapacitado del pianista y, en otras, es su compañero, su amor.

Las extraordinarias vocación, perseverancia y talento de Gelber contrastan con sus debilidades físicas, datos que no aparecen en las notas informativas que la autora cita a lo largo de su crónica. De allí que la fuerza de este hombre-piano sea mayor. Bruno Gelber no solo padeció de polio y se le paralizó todo el lado izquierdo del cuerpo, sino que además, unos años después, tuvo un accidente y se fracturó la rótula de la rodilla. Al final del 2017, año de las entrevistas, Guerriero cuenta que además se rompió la otra mano. Ninguna de estas limitaciones físicas frenó su potencia. La autora contrasta el cuerpo frágil de Gelber que va, en andador, con vendas en las manos, y hasta con una almohadilla para nivelar el peso entre las caderas: —“tengo la cuestión de la polio, una nalga que es menos fuerte que la otra. Para equilibrar me pongo el cartoncito este...” (209)— con esa voluntad de hierro. Lo presenta vulnerable, necesitado de apoyo para entrar a los conciertos, y salir de los restaurantes, pero eso lo hace más fuerte a sus ojos y a los de los demás.

Aunque cada desplazamiento debe resultarle arduo porque implica un cuerpo robusto cuyo lado izquierdo no ofrece ningún sostén (lo cual lo pone, además, en riesgo constante de caerse y quebrarse la rótula, la pierna, la mano, la cadera), él ejecuta cada movimiento con destreza y jamás acepta ayuda. (182)

En los últimos tiempos, debido a que sus problemas de movilidad han aumentado, Jorge Galasso, su mayordomo y asistente, lo ayuda a subir al escenario y lo conduce hasta el piano. Esta imagen que aparece al principio y al final de la crónica (el niño con polio con el piano empotrado a la cama; el adulto cargado por su asistente en un teatro europeo que está lleno), demuestran la compleja realidad del personaje: *Opus Gelber* nos presenta un cuerpo pesado, un piano y una actitud única de fusionarse para siempre, donde la música le habla, le va diciendo lo que tiene y lo que no tiene que hacer, y Guerriero aprovecha esa melodía para contar la compleja historia de ese hombre que se unió a su piano y no dejó, ni paró de tocarlo, a pesar de las circunstancias. El juego, el Bruno Gelber, hecho por Bruno Gelber, requiere esa fuerza para seguir, y la autora abre y cierra la crónica con el saludo impuesto que se dieron ambos personajes cuando se conocieron. Este detalle representa la circularidad y la construcción tanto de la crónica como del personaje.

Coda

En los años cincuenta cuando la literatura latinoamericana discutía sobre los motivos sobre los cuales se podían o no escribir, Jorge Luis Borges es contundente y presenta en la Universidad de Austin Texas, el ensayo “El escritor argentino y la tradición”, donde quiere demostrar que los argentinos así como todos los latinoamericanos pueden y deben escribir sobre cualquier tema, porque la tradición argentina “es toda la cultura occidental” y añade: “creo que también tenemos derecho a esta tradición, mayor que la que pueden tener los habitantes

de una u otra nación occidental” (*Obras* 288). Borges empieza su análisis aludiendo a que los cantos improvisados de un payador, donde se canta sobre cualquier tema, son muy distintos a la poesía gauchesca, la cual no es escrita por gauchos auténticos, y es tan artificial como cualquier poema o novela occidental. La poesía gauchesca y los libros sobre gauchos —*Don Segundo Sombra* de Güiraldes y *El Martín Fierro* de Hernández— eran vistos como el emblema de lo tradicional y lo nacional, porque se asumía que la literatura debía reflejar el lugar y las costumbres de donde uno procedía. Bajo esa lógica, si uno era argentino lo que debía hacer, era escribir literatura sobre la pampa, el gaucho y sus formas de vida. Borges de manera contundente cuestiona eso: “los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo” (286).

Leila Guerriero, consciente o inconscientemente, pudo tener en mente este conocido ensayo de Borges cuando escogió a los dos personajes de sus últimas crónicas. Lo cierto es que si un lector coloca a Rodolfo González Alcántara y a Bruno Gelber cara a cara, podrá comprobar que lo que Borges escribió en los años cincuenta sobre la literatura, no sólo sigue siendo relevante sino que además tiene un valor adicional. En González Alcántara el lector tiene la construcción de un nuevo ideal de gaucho, alguien que viene de la pampa pero que ha llegado a la ciudad, que sabe que el gaucho y la gauchesca son una construcción e incluso así, se siente identificado con ello y decide bailarlo. Por otro lado, Bruno Gelber representa lo cosmopolita, lo absolutamente occidental, alguien que no estaría conectado con Argentina (según los escritores anteriores a Borges que vieron en alguien como Gelber a un completo extranjero) porque su música son los clásicos europeos como Beethoven, Brahms, Mozart (pienso que así se veía Borges a sí mismo en Argentina). Sin embargo, de todos los lugares que Gelber tuvo para elegir vivir, decidió radicar en Buenos Aires y, específicamente, en el populoso Barrio Once, desde donde encuentra una completa inspiración para sus obras. Ambos perfiles de artistas representan, a su manera, la fusión cultural de la identidad argentina a través de la música y la danza gracias al periodismo narrativo.

Obras citadas

- Aguilar, Marcela, Claudia Darrigrandi, Mariela Méndez y Antonia Viu. Prólogo. Mediaciones, miradas y relatos. *Escrituras a ras del suelo. Crónica latinoamericana del siglo XX*. Universidad Finis Terrae, 2014, pp.11-12.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol. 1, Emecé Editores, 2006.
- Corona, Ignacio and Beth E. Jörgensen, eds. Introduction. *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. SUNY P, 2002, pp. 1-21.

- Goffman, Erwing. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrurtu Editores, 1967.
- Herrscher, Roberto. *Periodismo narrativo: cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Universidad de Barcelona, Publicacions i Edicions, 2012.
- Harwicz, Ariana y Gómez Guthart, Mikäel. *Desertar*. Candaya, 2021.
- Guerriero, Leila. Entrevista de Jaime Abello. *Youtube*, subido por red de bibliotecas, 9 de septiembre 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=im22wxDBeXM>
- - -. Entrevista personal. 19 de febrero 2019.
- - -. Entrevista personal. 5 de mayo 2020.
- - -. *Una historia sencilla*. Anagrama, 2012.
- - -. *Opus Gelber*. Anagrama, 2019.
- - -. *Plano Americano*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- Guiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Cátedra, 2010.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Cátedra, 2000.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of The Play-Element in Culture*. Martino Publishing, 2014.
- Jorgensen, Beth. *Documents in Crisis: Nonfiction in the Twentieth Century*. Suny Press, 2012.
- Jaramillo Agudelo, Darío. "Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno". *Antología de crónica latinoamericana actual*. Alfaguara, 2012, pp. 11-50.
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Ediciones La Urraca, 1993.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires: 1920-1930*. Nueva Visión, 1999.
- Villoro, Juan. "Entre la literatura y el periodismo. La crónica, ornitorrinco de la prosa". *La Nación*, 22 ene. 2006, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa-nid773985/>
- White, Hyden. *Metahistoria*. Fondo de Cultura Económica, 2000.