

Palabra y sonido. En busca de una poética de la narración oral

Word and sound. In search of storytelling art form

Juan Martín Tapia¹

Resumen

Este artículo propone indagar los mecanismos a través de los cuales la narración oral produce sentido. ¿Cuál es la diferencia entre leer y escuchar un cuento?, ¿qué recibe un oyente cuando escucha un relato narrado? En busca de esta poética de la narración oral abordamos las posibilidades expresivas de una instancia preverbal en el arte del narrador: el plano sonoro constituido por el despliegue musical de la voz. Entendiendo que se trata de una dimensión usualmente subvalorada, nos proponemos dar cuenta de su funcionamiento y relevancia en tanto fenómeno específico de la comunicación humana.

Palabras clave: narradores orales; estética de la narración oral; estética musical; música y lenguaje; Martha Salotti.

Abstract

This article proposes to investigate the mechanisms through which storytelling produces meaning. What is the difference between reading and listening to a story? What does the listener receive when he listens to a story? Looking for the core of storytelling art form, we explore the expressive possibilities of a pre-verbal instance in the storyteller's art: the dimension of the pure sound, constituted by the voice in its musical unfolding. Regarding that this dimension is usually underestimated, we intend to clarify and underline the way it work as a relevant and specific phenomenon of human communication.

Keywords: storytellers; storytelling artform; music aesthetics; music and language; Martha Salotti.

Música y palabra: la poética del narrador

La presencia de la voz acompaña y sostiene al arte verbal del narrador. Es un fluir sonoro que siempre está allí, entrando y saliendo de las palabras, es lo primero y lo último que nos llega de su arte. Antes de las palabras articuladas está allí el sonido de la

¹ Profesor de filosofía (UBA) y narrador oral. Actualmente a cargo de las materias *Literatura y Formación del narrador II* del Postítulo de Narración Oral del Instituto SUMMA. Trabaja como director y realizador en Lengua Viva.

voz. Un aspecto primordial y a veces olvidado detrás del sortilegio del relato. Esa voz que escuchábamos cuando éramos niños y nos dormían con un cuento. Una voz que, a medida que ingresamos al mundo del sueño, se va deslizando desde lo verbal a una masa sonora algo informe, una sucesión de acentos que nos acompaña y que nos dice que alguien está allí, y que podemos existir soñando. Una palabra que, en este último movimiento de la conciencia, adagio del sueño, ya no indica, solo resuena y se repliega sobre sí misma revelando uno de sus aspectos más productivos: el puro sonido, la misteriosa música del cuento.

Este plano sonoro preverbal, que se deja sentir en la entrada al sueño, en la poesía o en el balbuceo de los bebés es aquello que sustenta y posibilita lo que llamaremos la poética del narrador, su particular forma de producir sentido. Hablamos del sonido de la voz y sus modulaciones, no como un mero soporte de la palabra articulada, sino como el corazón de la fuerza significativa del cuento contado, la base indeterminada de toda determinación; porque así como el pez se hace pescado fuera del agua, los frutos del mar del sonido tienen una vida fecunda antes de ser jalados hacia el mundo de las cosas para convertirse en palabras. En esta tensión entre el misterio del sonido y la fuerza afirmativa del verbo es donde la voz del narrador oral encuentra su campo de acción, no como un pescador de palabras, sino como una sirena que nos invita a adentrarnos al mar. Se trata de aquello que posibilitó aquel milagro de San Bernardo que, en tierras extranjeras y sin hablar una palabra la lengua del lugar, predicó el amor de Cristo y sumó doscientos mil hombres a la cruzada. No es el qué sino el cómo, no es la palabra sino la música.

En el arte del narrador, el sentido no se agota en el momento de la articulación verbal; es solo una instancia más dentro de un largo despliegue poético que comienza con las vibraciones de la voz. Antes que las palabras está el sonido con sus propiedades

físicas: la altura, la intensidad, la duración y el timbre. Lo que llamaremos música del cuento o plano sonoro se manifiesta exclusivamente en el uso expresivo de estas variables. Sin ellas la fuerza productiva y misteriosa de la narración se agotaría en la mera satisfacción curiosa del *¿qué pasó después?*

Martha Salotti² fue una de las primeras en escribir sobre este fenómeno. En su libro *La lengua viva* (1951) encontramos una encendida defensa de la oralidad como medio privilegiado para abrir al niño las puertas de la literatura y la imaginación; allí advertía sobre cómo las palabras en boca del narrador cambian su sentido conforme se operan cambios en el plano de lo sonoro. Hablando de la entonación afirmaba: “Estamos, pues, ante un elemento impalpable pero real, que es dueño y señor de la comunicación entre los hombres. No está en la gramática ni en la articulación. No puede describírselo yendo al aparato de fonación, sino al oído” (1951: 34).

Hay un registro, tomado en el año 1978,³ que puede ilustrar bien esta posición: Martha Salotti ingresa a un aula, escribe en el pizarrón la palabra “vamos” e invita a los alumnos a leerla en voz alta; los niños y niñas de los primeros grados de la escuela primaria leen al unísono con la prosodia silábica típica del ingreso a la lectura convencional: *va-mos* (léase prolongando la primera vocal, como quien alcanza con esfuerzo una cumbre y luego se desliza cuesta abajo). Salotti corrige: “no, aquí no dice *va-mos*, aquí dice *vamos*” (léase con tono imperativo y un golpe de aire en la primera sílaba, como dando un tirón); aunque también podría decir *vamos* (con impaciencia, alargando la primera sílaba y haciendo vibrar la vocal, como el último balido de un

² Martha Salotti fue una maestra y escritora argentina, fundadora del instituto SUMMA y pionera en el estudio y práctica de la narración oral en la escuela. Para más referencias sobre su obra consultar: Tapia, Juan Martín (2015). “Salotti - Etchebarne - Moreno: encuentros fundacionales de la narración oral argentina”, en *Revista AEDA: Boletín n°36: Panorama de la narración oral en Argentina*.

³ La filmación aludida forma parte de una serie de grabaciones tomadas en un aula de 4to grado en el Instituto SUMMA con motivo de registrar el método salottiano de *composición creadora*. La película completa puede encontrarse en la biblioteca del Instituto SUMMA.

cordero que se está por convertir en lobo) o *vamos* (con dulzura y simpleza, liberando la última sílaba casi en un suspiro, como invitando a alguien que espera ser invitado). Luego de dos o tres lecturas más, Salotti señala en el pizarrón la palabra *vamos* y aquello que con drama llamó: “la siniestra irrealidad del signo escrito” (1951: 54), cuatro letras dibujadas bailando un abstracto ballet sin música. El apuro, la persuasión, la seducción y el diálogo; la intención, el color y la posibilidad de que hubiera un mundo detrás de cada palabra: todo se desvaneció en el aire cuando la voz de la maestra dejó de resonar. Todo fue un artificio sonoro, la manipulación artesanal de la altura, la intensidad, la duración y el timbre del sonido. Por eso, para dar cuenta de la poética del narrador necesitamos caracterizar, aunque sea de manera breve, el modo en que cada uno de estos parámetros contribuye a esa máquina productora de sentido que es el cuento contado en voz alta.

El timbre de la voz es lo primero y lo último que reconocemos de un narrador. Se trata de un atributo que nos permite distinguir de dónde proviene un sonido para caracterizarlo e incluso juzgarlo como agradable o desagradable. Es algo muy personal y único. Los narradores suelen modificar el timbre de la voz a lo largo del cuento con fines expresivos alterando la respiración y la musculatura envuelta en el proceso de fonación. Existen ciertos timbres usualmente asociados a determinados estados de ánimo o personajes, de modo tal que un cambio en el timbre del narrador es rápidamente decodificado por el público en un juego que puede pasar de la convención al cliché con mucha facilidad. Este proceso está montado sobre una serie de expectativas y hábitos de escucha forjados, en muchos casos, por el roce del espectador con otros lenguajes expresivos y productos de la industria cultural. Existe una escucha *standard* que demanda una narración *standard*, y el plano sonoro está en el centro de esta demanda. Una mirada perezosa o distraída sobre el uso de los timbres conlleva el

riesgo de cargar al cuento de estereotipos; por otro lado, un exceso de trabajo y de artificio sobre este aspecto puede apartarse de la convención al punto de que el cuento se vuelva difícil de escuchar. En el plano del timbre se juega, como en ningún otro, la relación entre el narrador y las expectativas del oyente.

Con respecto a la altura, debemos comenzar afirmando que ningún narrador organiza su discurso pensando en qué tan graves o agudos son los sonidos que emite. Sin embargo, dentro de un mismo cuento contado percibimos voces⁴ que tienden a organizarse en registros diferentes. Intenten recordar alguna narración espontánea oída en un bar, cualquier cosa, una anécdota, un racconto de las vacaciones, la narración de algún conflicto laboral ¿Notaron que dentro del relato todos los malos hablan de una determinada manera y todos los buenos de otra? Cualquiera puede ser el villano de la historia: un sobrino que no colabora para cuidar a la abuela, un compañero de trabajo haragán o delator, un empleado administrativo lento o un cartero moroso, cualquiera puede ser el avatar pero todos van a tener un hablar entre agitado y amanerado ubicado en la zona alta del registro del narrador. Los buenos, en cambio, ligan las palabras, el ataque es suave y el registro es bajo, bajísimo si se trata de alguien que además de bueno es sabio.

En el caso de los narradores profesionales es común encontrar una voz media que lleva adelante la historia, desde allí emergen voces más expresivas (altas o bajas) encargadas no tanto de contar, sino de representar. Existen narradores que cuentan con una amplia tesitura y en un mismo cuento pueden llevar su voz a registros muy altos y muy bajos, sus narraciones se asemejan a una ópera de número cerrado, una sucesión de

⁴ Hablamos de voces en el sentido musical del término: una *voz melódica* lleva adelante una melodía que es distinguible del resto de la composición. Una fuga, por ejemplo, es un tipo de composición que se integra de distintas voces entramadas en una textura polifónica. En el caos del cuento contado trasladamos el término para hacer referencia al bloque de la narración que tiende a ubicarse siempre en un registro determinado.

recitativos y arias, momentos diegéticos y momentos miméticos; otros, en cambio, se mantienen en una voz media de la que apenas se mueven para hacer hablar a un personaje o para contar algún episodio en particular, a la manera del *lied* romántico son comedidos en la representación, su artificio es lo no artificial, no contar el cuento sino que el cuento sea contado a través de ellos. Estudiar cómo se organizan el plano de lo diegético y el plano de lo mimético en el discurso del narrador no es el objetivo de este artículo y tampoco nos proponemos con estas caracterizaciones hacer crítica de narradores; sin embargo, no queremos dejar de señalar que ni la crítica ni la estética de la narración deberían pasar por alto un estudio detallado de estas cuestiones en general y del modo particular en que distintos narradores organizan las voces y en los diversos registros que emplean en sus cuentos.

La cuestión de la intensidad es menos superficial, no atañe tanto a la textura del cuento sino a un aspecto crucial del arte del narrador: su relación con el silencio. El silencio atrae al sonido como la tierra atrae a los objetos a su centro, por lo tanto, para que algo suene hay que aplicar una fuerza que lo despegue y eleve por sobre el silencio. La intensidad es una manera de medir esa fuerza. En la música, las variaciones en la intensidad del sonido se utilizan con fines expresivos, desde sonidos muy suaves a muy fuertes, todos están graduados y el paso de un grado a otro se conoce como dinámica. El cuento contado también sabe de estas graduaciones y transiciones; es posible, en cualquier narración seguir los cambios, a veces sutiles, a veces muy marcados, de la dinámica. Incluso es posible trasladar, en este ámbito, la notación musical al mundo del cuento: *Piano, forte, più forte, fortissimo, crescendo, rinforzando, morendo, stinguendo, diminuendo*, son términos que describen con mucha exactitud el modo en el que el narrador conduce el cuento a través de la intensidad del sonido que emite.

Aún en el caso de narradores que se manejan dentro de una dinámica comedida, sin hacer grandes saltos o variaciones, la intensidad está siempre ahí sosteniendo a las palabras por encima del silencio, dotándolas de peso. Es la presencia física del narrador, la fuerza del sonido, la que garantiza que el mundo creado por el cuento va a estar allí el tiempo que sea necesario. Una palabra muy bien elegida, pero dicha sin peso, está destinada a yacer en la indiferencia, no construye mundo en la subjetividad del oyente. Una palabra simple (esas de las que está hecho el cuento popular) dicha con peso tiene relevancia poética, produce sentido y construye ficción. San Agustín (2007) ya hablaba del peso como una propiedad que expresaba la fuerza que el creador había puesto en lo creado. Esa fuerza, según Agustín, es el amor, aquello que conduce a las cosas a ocupar su lugar en la creación. Cualquiera que intente sacar a un pez del agua, desviar la trayectoria de una roca que cae al suelo o explicarle a una llama que no busque el aire comprenderá la magnitud irremediable de esta fuerza. Cuando el narrador cuenta un cuento también crea un mundo y también lo hace con amor, sus palabras no transitan inquietas, el oyente las recibe cargadas de peso y de intención. La fuerza del silencio (su condición natural) las atrae y la fuerza del narrador las levanta. La intensidad y la dinámica expresan en el plano sonoro esta relación de fuerzas que encuentran en el comienzo y el final de cada cuento su momento crítico: la esperanza de un génesis y de un apocalipsis en cada narración.

Si hablar de la intensidad nos conduce a reflexionar sobre la relación del narrador con el silencio; hablar de la duración, el último de los parámetros que vamos a emplear para caracterizar el plano sonoro, nos hará tocar otros dos aspectos centrales para la poética de la narración: el tiempo y el ritmo.

La duración mide el tiempo en el que un sonido se mantiene dentro del espectro audible independientemente de su altura, timbre e intensidad. Un cuento contado no es

una masa compacta de sonido, el discurso del narrador está preñado de detenciones y silencios que modifican y enriquecen lo que acontece en el plano verbal. La sucesión temporal de sonidos y silencios en el tiempo es lo que genera un ritmo determinado que, a diferencia de la música, no está dado por la repetición y la medida sino más bien, por “una manera peculiar de fluir” (Benveniste, 1996: 113). Es gracias a la aceleración y a la detención que el discurso del narrador se puede agrupar en bloques de movimiento, formas que se reconocen una vez que cambian, configuraciones del plano sonoro que afectan al significado de las palabras. Basta una única pausa en un discurso homogéneo para que el ritmo aparezca y las nubes empiecen a tomar forma.

El silencio es el cincel con el que el narrador trabaja su material. Podemos encontrar silencios retóricos que se emplean para enfatizar, corregir, criticar o ampliar el sentido de los sonidos que se emitan a su alrededor. Estos silencios permiten introyectar tiempo al relato y le dan al público la posibilidad de asimilar lo que está pasando y de anticipar lo que va a ocurrir. Pero también hay silencios que van mucho más allá de lo persuasivo, silencios poéticos cargados de sentido, pero vacíos de intención. Verdaderas detenciones que traen a la narración momentos de ambigüedad e indeterminación que dan paso a una expresión de otro tipo, un ritmo enigmático que simula el reposo, la colisión entre el tiempo pulsado del reloj y el tiempo afectivo del “había una vez”.

La duración es el aspecto más importante dentro del plano sonoro del narrador porque es aquello que comparte con la comunidad. Cuando alguien cuenta un cuento se está tomando un tiempo para hacerlo y está reclamando tiempo del público, se comparte una diacronía y se arma lo que Walter Benjamin (2008:70) llamó la “comunidad de los que tienen el oído atento”. Un buen narrador valora ese tiempo y lo devuelve en forma de silencios; sabe que ni la altura, ni el timbre, ni la intensidad pueden explicar el efecto que produce un silencio de cinco segundos seguido de la palabra: “vamos”.

Palabra y música: la condición del oyente

En uno de sus escritos acerca de la relación entre música y lenguaje Theodor Adorno (2006) asigna a ciertas determinaciones o “enlaces rutinarios” de la armonía tonal el status de “conceptos musicales”. Los particulares comprendidos dentro de esta categoría interesan menos que el rasgo que los distingue de los conceptos del lenguaje significativo: “la identidad de estos conceptos musicales se halla en su propia existencia, no en algo denotado por ellos.” (658). Esto quiere decir que la música no denota ni señala nada fuera de sí misma, pero en su propia naturaleza, en su mensaje, está contenido todo cuanto es capaz de nombrar: “lo que dice está al mismo tiempo determinado y oculto en el mensaje” (658). Es lo que en la teoría estética va a devenir en la idea de enigma, aquella propiedad de la obra de arte capaz de decir algo y ocultarlo al mismo tiempo.

Sin llegar a las mismas conclusiones que Adorno, Paul Valéry (2010) encuentra en la figura de un péndulo, una metáfora para referirse a la posibilidad de un lenguaje que sea capaz de significar sin denotar. La pregunta de Valéry no tiene por objeto la música sino la poesía que acusa, para el pensador francés, una *naturaleza pendular*.⁵ “El péndulo vivo que ha descendido del sonido hacia el sentido tiende a remontarse hacia su punto de partida sensible, como si el sentido mismo que se propone a nuestra mente no hallara otra salida, otra expresión, otra respuesta que esa misma música que le diera origen” (249).

En este caso, la vuelta al polo del sonido garantiza la apertura del sentido poético y, con ella, que el lenguaje en la poesía no sea tomado solo por su valor de

⁵ Debemos el conocimiento de esta metáfora a un esclarecedor ensayo de Federico Monjeau: Monjeau, Federico (2018). “El péndulo de Valéry. Notas sobre la relación entre música y literatura”. En: *Un viaje en círculos*. Buenos Aires: Mardulce.

cambio. El concepto es solo un momento de la significación y lo que dice un poema no se agota en el sentido de las palabras que lo componen. Siempre hay algo más, un enigma abierto, que nos conduce al punto de partida sensible y sonoro.

Entendemos que algo similar ocurre entre lo sonoro y lo verbal en el narrador. Ambos son momentos de un mismo proceso y ninguno existe de manera pura porque el cuento oral es el resultado de la mediación de uno en el otro. Sin embargo, es habitual que en los distintos espacios sociales en los que se desenvuelve la narración oral se priorice lo verbal por sobre lo sonoro, el qué por sobre el cómo.

Pensemos en la escuela, por ejemplo, que suele estar a la vanguardia de esta demanda: si una maestra se propone contar un cuento en un acto, es muy posible que alguien del equipo de conducción le pregunte *qué* va a narrar y muy poco probable que alguien le consulte *cómo* lo va a narrar; si se pide un cuento para el acto del día del maestro se espera un cuento que hable sobre un maestro y no un cuento narrado con maestría; una familia puede quejarse si un cuento presenta al diablo de una manera festiva y condescendiente, pero nadie va a objetar si ese cuento se contó con apuro y de manera opaca. Muchos operadores culturales arrastran un prejuicio similar, es más probable escuchar que alguien diga: “necesitamos un cuento que hable sobre la violencia” que “necesitamos a alguien que sepa contar bien un cuento”. En el caso de algunas editoriales y de algunos autores el equívoco llega hasta el ridículo de pedirle a los narradores que utilicen en su narración las mismas palabras que quedaron impresas en el libro, ¿a alguien se le ocurriría pedirle esto a un director de cine o a un libretista de ópera que quiere trasladar un cuento a la pantalla o al escenario?

En todos estos casos se interpreta que el trabajo del narrador consiste únicamente en seleccionar palabras, de modo tal que aquello que se juzga es la calidad, pertinencia, fidelidad, utilidad o moralidad de las palabras escogidas. Así la narración

oral queda sujeta a una normatividad heterónoma, a un fetichismo de la palabra que impide el despliegue de la ley que cada cuento contado, en tanto obra de arte, debe darse a sí mismo.

El péndulo de Valéry se lanza hacia el sentido, pero no vuelve y la dimensión sonora queda clausurada o rebajada al puesto de mediadora. Esto representa un gran problema para el desarrollo de la narración oral en tanto lenguaje expresivo autónomo, porque un lector, pasado un tiempo, puede dejar de ver el papel sobre el que está impresa su lectura, pero el oído no funciona igual que el ojo y negar su funcionamiento es negar al oyente en tanto tal.

Desde comienzos de los años 60 asistimos en distintas partes del mundo a un fenómeno que la etnóloga Geneviève Calame-Griaule (1998) caracterizó como “el resurgimiento de la narración oral”: cincuenta años después de la llamada muerte o silencio del narrador que entrevió Walter Benjamin comenzaron a aparecer narradores de cuentos en distintas partes del mundo. En cada región el fenómeno se vivió en tiempos y modos diferentes, pero todos tuvieron como denominador común la necesidad de hacer de la narración oral un campo independiente de otras formas de expresión y comunicación humana. Habida cuenta de este resurgimiento del narrador, hoy es necesario que resurja el oyente de cuentos, aquel que devuelve el péndulo, el que es pura oreja, el que se duerme con historias, el que mueve las manos escuchando, el que interrumpe a tiempo, el que pide el mismo cuento una y otra vez. Narradores y oyentes, herederos de linajes antiguos e ilustres, deberán volverse a encontrar alrededor de aquello que siempre los unió: la palabra encarnada en la resonancia de la voz.

La condición del oyente de cuentos y el músico en la narración oral, el trabajo sobre el plano sonoro, son entidades codependientes que se reclaman mutuamente. Una última reflexión de Adorno puede contribuir a cerrar nuestra reflexión esclareciendo el

origen y naturaleza de esa ligazón. En el segundo capítulo del libro *Composición para el cine* (2007) Adorno presenta una antropología de la escucha:

A diferencia de la vista, que se acostumbró a captar por anticipado la realidad como algo cósmico o, en el fondo, como algo mercantilizado, el oído no se adapta a aquel orden racional burgués que más adelante fue altamente industrializado. Comparado a la vista, el oído resulta “arcaico” (...) el oído es más bien despistado y pasivo. No tiene que abrirse primero, como los ojos. Comparado con ellos tiene algo de distraído y apático. Pero sobre la distracción pesa el tabú con el que la sociedad determina sin duda a la pereza. La música siempre ha sido un intento de engañar a ese tabú. Ha hecho de la distracción, de la ensoñación y de la apatía una materia de arte, de esfuerzo y de trabajo serio. (29).

Es esa fuerza arcaica y apática la que el narrador debe despertar en el oído de sus escuchantes. La industria cultural nos enseña que las historias entran por los ojos y así ingresamos al cuento como cazadores en busca de cosas útiles, correctas, conocidas, reconfortantes. Pero del otro lado del espejo está el sonido y sus propiedades expresivas, la presencia de la voz, las formas del movimiento, el color de los timbres, el peso de las palabras y el silencio, ese perfume pregnante que en cada ir y venir del péndulo nos trae noticias del otro lado. La música del cuento es el sortilegio que nos libera del tabú de la incorrección y de la inutilidad. Es el silencio, el misterio siempre abierto de un discurso que no dice nada y dice todo al mismo tiempo.

En el plano sonoro del cuento habitan las fuerzas de lo indeterminado, lo inspirado y lo abierto, lo lúdico, lo inútil y lo infantil que deben prevalecer por sobre lo standard, lo reproducido, lo solemne y lo literal. El narrador debe despertar, ante todo, su condición y sensibilidad como oyente. Solo así podrá despertar en otros el apetito de la escucha y construcción colectiva de sentido. Este es el punto de partida y de llegada

de la poética del narrador, aquello que debe reemplazar a la satisfacción moral del cuento correcto y al goce meramente culinario de la palabra exacta.

Bibliografía:

Adorno, Theodor (2006). “Música, lenguaje y su relación con la composición actual”. En *Escritos musicales I – III*. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor (2007). *Composición para el cine*. Madrid: Akal.

Benjamin, Walter (2008). *El narrador*. Trad. de Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Metales pesados.

Benveniste, Emile (1966). “La notion de rythme dans son expression linguistique”. En *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.

Calame-Griaule, Gènevive. (1998). *Renouveau du conte: The Revival of Storytelling*. Paris: CNRs Editions.

Monjeau, Federico (2018). “El péndulo de Valéry. Notas sobre la relación entre música y literatura”. En *Un viaje en círculos*. Buenos Aires: Mardulce.

Salotti, Martha (1951). *La lengua viva. Contribución experimental a la enseñanza de la lectura*. Buenos Aires: Kapeluz.

San Agustín, (2007) *Confesiones, Libro XIII, cap. IIX*. Trad. de Gustavo Piemonte. Buenos Aires: Colihue.

Tapia, Juan Martín (2015). “Salotti - Etchebarne – Moreno: encuentros fundacionales de la narración oral argentina”, en *Revista AEDA: Boletín n°36: Panorama de la narración oral en argentina*.

Valéry, Paul (2010). Poesía y pensamiento abstracto. *De Poe a Mallarmé. Ensayos de poética y estética*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.