

Perversiones neobarrocas de la representación o más allá de la clausura

Lorena Fioretti ¹
UNC-CONICET
lorenfio@hotmail.com

Resumen: Nos proponemos en este trabajo abordar la compleja temática de la representación en *La playa* y *La caída* del escritor cubano Severo Sarduy, textos dramáticos que fueron publicados por primera vez en 1978 en un libro titulado *Para la voz*, imaginados inicialmente como piezas radiofónicas. Para delimitar el campo y circunscribir la mirada, elegimos la lectura que nos proponen Derrida y Nancy cuyo recorrido intentaremos acompañar para poder pensar un *más allá* de la representación: una propuesta que se moverá en los bordes, las tensiones y las modulaciones que la misma genera. La hipótesis que sostenemos es que el neobarroco pone en escena la conciencia de la necesaria representación, pero como per-versión, simulación, confusión. Trabajaremos con estos dos textos pues, como el mismo Sarduy dice, las dos propuestas están articuladas: "*La Caída* es el reverso de *La Playa*: en lugar del cuerpo en apoteosis, del erotismo, el cuerpo degradado, la muerte" (1040).

Palabras Clave: Representación - Neobarroco - Perversión - Teatro - Playa

Abstract: We propose in this paper to address the complex issues of representation in Cuban writer Severo Sarduy's *La Playa* and *La Caída*, dramatic texts that were published for the first time in 1978 in a book entitled *Para la voz*, initially written to be played on radio. In order to narrow the field and circumscribe the look, we chose Derrida and Nancy's proposed reading route which we will try to go along with, as a way to think something *beyond* representation: a proposal that will move around the edges, modulations and tensions that it generates. The hypothesis we hold is that the neo-baroque put on scene the awareness of the necessary representation, but as per-version, simulation, confusion. We will work with the mentioned texts because, as Sarduy himself says, the two proposals are articulated: "*La Caída* is the reverse of *La Playa*: instead of body in apotheosis, the erotics, the degraded body, the death" (1040).

Keywords: Representation - Neobaroque - Perversion - Theatre - Beach

¹ **Lorena Fioretti** nació en Mendoza en 1978. Es Licenciada y Profesora en Psicología (UNSL). Actualmente realiza, mediante una beca del CONICET, el Doctorado en Letras en la UNC sobre la deconstrucción de la memoria y el olvido en la obra de Severo Sarduy. Ha colaborado en distintas publicaciones de filosofía, letras y psicoanálisis.



III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

“El Barroco [...] se despliega como una formación de compromiso, revelando los artificios de la semejanza como juegos, quimeras indefinidas y puntos de fuga infinitos, en los que se reconocen el *trompe-l'oeil*, el teatro dentro del teatro y la proliferación de figuras retóricas que resisten la antesala de la representación” (Luterau, *Lacan y el Barroco* 102).

“Pensar la clausura de la representación es pensar lo trágico: no como representación del destino sino como destino de la representación. Su necesidad gratuita y sin fondo. Y por qué en su clausura es *fatal* que siga la representación” (Derrida *La clausura de la representación* 343).

La playa es una serie de secuencias que se suceden y que van, por el mismo devenir de la escritura, convirtiéndose en su contrario. De este modo, ninguna puede ser considerada como primera, verdadera, original, pues la única realidad es la transformación constante del relato, dice Sarduy. Las playas son esos espacios que separan las grabaciones, son franjas de silencio; a cada “playa”, el relato vuelve a comenzar desdiciendo lo anterior e imponiendo una nueva versión. “No hay resultado final puesto que las versiones son equivalentes.” (Sarduy 1009). No hay personajes sino, dice Sarduy, “portadores de textos”: el número de los mismos también es indefinido ya que la multiplicación y el desdoblamiento de los personajes se utiliza como recurso para evitar fijar una identidad. Estas variaciones implican una estructura musical en la organización melódica de las secuencias. En este mismo sentido, los textos *caídos* que construyen *La Caída* son esos fragmentos que se desechan de la versión original con los que Sarduy invita a “armar una frase sonora”. Se trata de un trabajo con los restos que no está pautada de antemano sino que se da en el marco de una relativa libertad en la que los actores/locutores y espectadores oyentes están involucrados: una puesta en escena vital que no está subordinada a la autoridad del texto. Este trabajo con los fragmentos, es otra de las características centrales de estas



obras, en tanto se trata de componer con los mismos una frase que no es nunca la definitiva, sino sólo versiones.

Daremos entonces un pequeño rodeo teórico para abordar estos textos. Rápidamente podríamos decir que la filosofía y la estética del siglo XX son el resultado de pensar la muerte de dios y la clausura de la representación. La Modernidad se inicia con el descubrimiento de que es imposible la experiencia inmediata del mundo, es decir, con la certeza de que esa relación siempre es mediada por la representación en/del lenguaje. El arte moderno se desarrolla a partir de esta diferencia, la realidad ya no es un modelo al cual plegarse en el lenguaje, sino una versión, una variación, una escena. Ya no sólo el sujeto se emancipa, sino que el lenguaje mismo lo hace. La apuesta de Artaud es que el arte es la afirmación de la vida, la negación de la norma y el orden, la transgresión y la confirmación de la impotencia de la razón lógica. En este contexto, el neobarroco opera una textualización de los referentes y posee la lucidez con respecto a los recursos, pero en este caso, tales recursos se muestran como escritura y, por lo tanto, todo el plano de la representación deviene un plano de fuga del sentido, en que la visibilidad opera como el soporte de un sentido que, paradójicamente, resulta incompatible con lo visible. Es decir, el protagonismo de la visibilidad en la narración opera como catástrofe de la simple linealidad de la narración misma. Por ello, pensar un *más allá* de la representación no aspira en este trabajo a proponer una experiencia inmediata del mundo, sino a pensar en sus límites, formas o (per)versiones de la misma.

En *Las paradojas de la representación* (1998), Enaudeau sostiene que no hay otra realidad, otro sujeto ni otro objeto que los que resultan del juego de las miradas y de los discursos que los ponen en escena, es decir, no es posible acceder a ese *más allá* de la representación, si entendemos como tal la posibilidad de una experiencia con lo real² no mediado. O, según Derrida, no

2 La relación entre lo simbólico, lo imaginario y lo real en la obra de J. Lacan, daría lugar a otro trabajo. Pero es necesario señalar un par de cuestiones: en primer lugar que la noción de real se inscribe en las discusiones de la época en torno a la cosa-en-sí, para después tomar su propia deriva. Por otro lado, lo real es eso sin fisuras en el que lo simbólico introduce un corto en el proceso de significación: "es el mundo de las palabras lo que crea el mundo de las cosas." (Lacan, *Escritos* / 65) Lo real es lo que resiste la simbolización y se vincula al concepto de imposibilidad. Lo real tiene también connotaciones de materia.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

hay aparecer sin aparatos. Pero no porque no haya real, sino porque solo es posible dar *cuenta*³ de esa experiencia mediante el lenguaje: eso que nos convierte en sujetos y que nos separa para siempre del mundo de la infancia. Pero esa infancia no cae para Agamben (215) en la trivialidad de lo inefable, sino que como categoría del lenguaje humano “expresa su invencible poder de presuposición”⁴. Quizás esta noción de infancia sólo sea accesible para un pensamiento que no busca un “afuera” del lenguaje/representación sino que se singulariza mediante lo *máximamente decible/representable*, como la cosa misma del lenguaje/la representación. Esta infancia no sería la apertura a una negatividad sino el límite que nos señala un modo de acceso a la verdad en tanto real. Se trata entonces de ese presupuesto necesario del que nos habla Agamben. Derrida lo dice de la siguiente manera:

“Queda abierta la cuestión de saber si es lo irrepresentable de los envíos lo que produce la ley (por ejemplo la prohibición de la representación) o si es la ley lo que produce lo irrepresentable al prohibir la representación. [...] Pero la ley misma no llega quizás, *no nos llega*, sino transgrediendo la figura de toda representación posible. Cosa difícil de concebir, como es difícil de concebir cualquier cosa que esté más allá de la representación, pero que obliga quizás a pensar completamente de otro modo” (*La clausura de la representación* 121-122).

Es en esta tensión y en la posibilidad de la transgresión de este espacio donde se inscriben estas obras dramáticas que solicitan ser abordadas, escuchadas, sentidas de otro modo.

El código perspectivista impone a la mirada su regla y su freno, la encierra en un marco que cerca y delimita lo imaginario representado. La representación es eso: nada sale, nada salta afuera del marco del cuadro, del

3 En al menos dos sentidos: contar como narrar, pero también como calcular. Es en el borde entre lo calculable y lo incalculable que se inscribe este trabajo en torno a la representación.

4 En un sentido similar Lacan habla de *extimidad* como aquella noción que nos permite dar cuenta de lo excluido en el interior. ¿En el interior de qué? De algo que se articula, muy precisamente en ese momento, como el Real-Ich que quiere decir entonces el real último de la organización psíquica, real concebido como hipotético, en el sentido en que es supuesto necesariamente.” (Lacan *Aún* 126).

libro, de la pantalla. Ese *enmarcamiento*, necesario para el espacio de la ilusión, define según Barthes las “artes dióptricas” (teatro, pintura, cine, literatura), y no a la música. Ahora bien, si pensamos en la producción de Sarduy que antes mencionamos, nos preguntamos: ¿qué pasa con estas representaciones radiofónicas que se parecen más a la lógica musical que a la puesta en escena de la representación teatral? ¿Qué pasa con estas obras que son sostenidas en su puesta en escena desde el cuerpo de la voz y que por ello son puro tránsito? Hay algo en esas obras que ocurre en el entre, en el ritmo de la lectura, en la disposición de los diálogos, hay algo que insiste en la repetición de las voces. Pero eso que insiste no aparece como presencia plena del sentido, no es posible -desde una perspectiva derridiana- el acceso a la inmediatez del pensamiento. Incluso, la voz implica siempre una salida de sí, un movimiento de auto-afección, una distancia, un inevitable *espaciamento*.

Analicemos, junto a Derrida y Nancy, la palabra representación. En el libro *La representación prohibida* (2003)⁵, Nancy afirma que el *re* de representación supone un intensivo. Esta traduciría la palabra *hypotyposis* que designa un esbozo, la representación de los rasgos de una figura, no como copia sino como la *presentación* del objeto al sujeto, el *pre* aquí es “poner delante de”. “La representación es una presencia presentada, expuesta o exhibida” (Nancy 37). La representación presenta lo que está ausente de la presencia pura y simple, es decir, representa su ser como tal, incluso su sentido o su verdad, que es siempre la repetición. La representación es una puesta fuera de sí, no hay en este sentido, presencia ni ausencia pura⁶: hay

5 En el apartado “Pensar la crisis última de la representación”, Nancy sostiene que la pregunta no es cómo representar el horror sino que pasó con la representación en la Shoah. Para el pensador se trata de un aplastamiento de la representación misma, de la posibilidad de representación. La pregunta es entonces cómo dar presencia a lo que no es del orden de la presencia —es en este sentido en el que el pensador habla de “representación prohibida”, es decir, sorprendida y suspendida delante de eso que es distinto a la presencia. Se trata de pensar que la representación no es un régimen particular de operación o de técnica, sino también un nombre general para el acontecimiento y la configuración denominados “occidente”.

6 Toda la historia de la representación está signada por la división de la ausencia: ausencia *de la cosa* (pensada como el original), pero también ausencia *en la cosa* (en tanto el sentido no es justamente una cosa). Se juegan entonces dos lógicas: la de la subjetividad y la de la *cosa en sí* o presencia real. Dos lógicas que se incluyen necesariamente, pero que a la vez se excluyen.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

sólo desdoblamiento de un espacio que es pliegue⁷. Derrida comienza desligando la palabra representación del valor de simulacro —y su consiguiente secundariedad en relación al original— para proponer leer el prefijo *re* como “*vol*ver presente algo que no lo estaba” y también como “venir otra vez”. Hay algo del orden de la repetición en la representación, pero este repetir no dará como resultado una venida del original, pues no hay ya original y por lo tanto no hay adecuación ni síntesis en la identidad⁸.

Es imposible desconocer que el pensamiento en torno a la representación está atravesado por la posibilidad o imposibilidad de representar el Holocausto. Para Nancy, Auschwitz significó “...la voluntad de presentarse lo que está fuera de la presencia y, por tanto, la voluntad de una representación sin resto, sin vaciamiento y sin retirada, sin línea de fuga” (Nancy 54), como la posibilidad misma de la representación. Es preciso entonces, reclama Nancy, que el criterio de la representación sea una apertura que como intervalo o herida no se muestre como un objeto y se inscriba directamente en la representación, como “la verdad sobre la verdad”. Es decir, que la representación señale siempre la falla, la falta, la herida, el espaciamiento original⁹. Es en esa distancia, en ese espaciamiento¹⁰ como la producción de un espacio que ninguna palabra podría resumir o comprender en cuanto este apela a un tiempo

7 Podríamos entenderla de dos maneras que no se superponen: como presentación de lo que no se resume como una presencia dada o como puesta en presencia de una realidad inteligible por mediación formal de una realidad sensible. En este sentido, decir que la representación de la Shoa es imposible es reducir la realidad del exterminio a un bloque macizo de presencia significativa (un ídolo) o proponer una realidad sensible que remita a una inteligible.

8 Por ello, Derrida señala que hay una omisión en la tranquila traducción de la palabra alemana *Vorstellung* que no contiene el prefijo y que sólo implica el poner delante del sujeto un objeto. Esto se remonta, para Derrida, al platonismo y a su determinación del ente como *eidos* como condición para que el mundo llegue a ser representación. Frente a esta situación la propuesta de Foucault y Deleuze no es invertir el platonismo sino pervertirlo, señalando aquello que desborda toda ley y toda representación, pero que al mismo tiempo, la hace posible.

9 Es en este mismo sentido que Lacan comprende los modos de la representación: la pantalla, el fantasma, los significantes. En estas formas de la representación, donde se anuda lo imaginario, lo simbólico y lo real, queda señalado aquello que velan. Frente al horror de la castración —y finalmente de la muerte— la pantalla oculta este real pero señalándolo. No hay constitución de la representación sin este real, sin esta falla. Se trata de una topología del agujero.

10 En este texto Derrida relaciona el espaciamiento con la lectura psicoanalítica de la boca que indica debe abrirse para separarse del seno y así poder comenzar a hablar-pensar. En el origen pues hay espaciamiento, no presencia, hay distancia, separación.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

que no es ya el de la linealidad fónica, donde este teatro puede quizás plantear un *más allá* de la representación.

Si el arte ya no representa la vida, el mundo, la realidad; pero tampoco es el arte el medio por el cual nos volvemos a reencontrar con una fuerza trascendental de la que la vida es subsidiaria, la representación es un conjunto de solicitudes que conmueven la historia de occidente más que exclusivamente la práctica teatral. Y se entienden aquí estas solicitudes en su acepción proveniente de la física como someter a un cuerpo a una o más fuerzas con diferente sentido. Se trata quizás no ya del fin de la representación, sino de tensar su sentido allí donde parece encontrarse su límite para así señalar su inadecuación, su artificialidad. Pero no para aspirar en este movimiento a la verdad que se oculta debajo —o encima, da lo mismo— sino para estallarla y diseminarla en las superficies en las que al fin dancen.

Para Derrida pensar la clausura de la representación es pensar lo trágico: no como representación del destino sino como destino de la representación, su necesidad gratuita y sin fondo. Lo trágico es que siga la representación, pero como repetición de la diferencia en el conflicto de fuerzas. Mediante la representación se sustrae la posibilidad de la presencia plena y se inaugura el goce de la representación como juego fatal o como la fatalidad de la representación. Cuando Derrida piensa que *El teatro de la crueldad*¹¹ no es una representación, es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación. Pero entendamos por vida aquello que soporta al hombre no lo que el hombre porta, por lo que no es la vida *del* hombre lo que está en juego, este no es más que una representación de la vida. En este sentido Artaud cree que el teatro tiene que igualarse a la vida, no a la vida individual en el que predominan los rasgos de carácter, “sino a una especie de vida liberada, que barre la individualidad humana y donde el hombre es sólo un reflejo” (Artaud citado por Derrida *La clausura de la representación* 320). La clausura de la representación implica no

11 *El teatro de la crueldad* es la apuesta a ese modo de representación que es la vida incluyendo lo que hay de irrepresentable en ella, es pues una re-presentación fragmentaria, no absoluta, herida en el *origen* mismo.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

sólo sino sobre todo, que el teatro o la vida cesen de «representar» otro lenguaje, cesen de dejarse derivar de otro arte, por ejemplo de la literatura, aunque sea poética. La escena ya no está sometida a la palabra que significa, la escritura se vuelve gesto, quedando al desnudo la carne de la palabra, “su sonoridad, su entonación, su intensidad, el grito que la articulación de la lengua y de la lógica no ha enfriado del todo todavía, lo que queda de gesto oprimido en toda palabra” (Derrida *La clausura de la representación* 328). ¿Se puede decir que el teatro de Sarduy es de alguna manera ese teatro de sonidos y palabras que sin comunicar anuncia otro modo de relación-representación?, ¿podríamos decir que se ubica en el límite del arte como imitación? Quizás podemos decir que hay en estas obras una puesta en página -y en la voz- un modo de construir a los personajes como posiciones móviles desde donde adviene el dis-curso, sin características personales, sin inscripciones genealógicas, sin orígenes identificables, sin relaciones preestablecidas en configuraciones históricas, familiares, etc. Hay en estas obras un borramiento de la importancia subjetiva, para transitar esos espacios que, ritmados por el emplazamiento textual y el tiempo de la lectura, dan lugar a una idea tenue y borrosa de una posición que se re-construye *a pres coup* (a destiempo) como un espacio que es posible transitar pero no fijar a través de las pistas que la repetición de las voces dejan.

En el cuaderno de trabajo *La victoria de la representación*, Sanchez Robayna sostiene que en la obra de Sarduy vence siempre la representación, la escena, el doble: la escritura sobre el vacío de lo real. Es necesario señalar que el vacío es pensado como un “vacío fluorescente” que por ello también está definido por la artificialidad, es un vacío adulterado, no trascendental, ni fundante. Los personajes-mascaras, portadores de textos y de voces, que en general transitan por el mundo de Sarduy, remiten a ese vacío material, donde la voz no es ya el medio por el que se expresa un personaje, sino ese “entre”, es el *espaciamento* que articula dos espacios que están presentes cuando tiene lugar el decir. El mundo sarduyano es un mundo de verbalidad pura, lo que incluye, sin dudas, al silencio, es decir, esos espacios en blanco, que son



III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

también en la jerga radiofónica, la *playa* y la *caída*. Las obras tienen lugar, se *dan* en ese espacio, como un don: se exponen gratuitamente sin finalidad. Este darse tiene la forma de una fiesta, de un placer, ante todo, una vuelta al cuerpo, a lo que en él hay de pura materialidad que resiste cualquier significación. Si sólo hay voces textuales en estas obras, el texto es entendido aquí, de la mano de Barthes, como un anagrama del cuerpo, de nuestro cuerpo erótico. Textos, entonces, para el cuerpo de la voz. Pero en estos textos la voz no representa ni traduce ningún inteligible sino que la oralidad empieza y acaba en sí misma, proponiéndonos el placer inagotable de la voz mediante un lenguaje que es ya en sí mismo una fiesta: “la fiesta misma de la elocución, la fiesta del cuerpo que habla.” (Sanchez Robayna *La Victoria de la representación* 4). En Sarduy la representación son versiones de eso que desde siempre es imposible presentar de manera directa, quizás, en estos textos, el cuerpo vivo-erótico y el cuerpo muerto. Se trata, de esta manera, mediante la per-versión, de burlar la idea de la representación como adecuación a un logos y hallar la vía al cuerpo.

¿Qué implica hablar de la *clausura* de la representación en estas obras? Quizás, la posibilidad de *ver* y *oír* otras cosas mediante la transgresión de los códigos representacionales heredados. Esta apuesta no se lleva a cabo en *otra escena*, sino que se hace haciendo estallar al interior de la misma la idea del lenguaje como representación del mundo. Se trataría de una hipercrítica cuyo énfasis se dirige a la materialidad misma del lenguaje, su constante autoostración como representación. La apuesta de Sarduy no es un *más allá* del logos y por ello del lenguaje, sino un esfuerzo por desarticular al interior del mismo la noción de representación como un volver a presentar lo ya presente en otro tiempo y espacio, es decir, aspirar a la adecuación con un original. Lo que el neobarroco de Sarduy pone en escena es la conciencia misma de la representación como artificio/inadecuación y lo hace a través de diversos artilugios de la letra, tales como: trayendo la voz del narrador, desarticulando la relación lineal personalidad-persona; componiendo un texto donde las repeticiones nos dan una extraña sensación de artificialidad; jugando con la sonoridad de las palabras a veces incluso más allá de su significación;

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

mediante la transformación constante de los personajes, etc. El exceso barroco que está funcionando en Sarduy no es el intento de saturar la representación, sino un modo de señalar la infinita posibilidad de la misma ya que ninguna palabra agota lo real, pues no hay relación de adecuación sino *diferancia*, espaciamiento y por ello, pura diseminación. Estos textos de Sarduy nos invitan a habitar de otro modo el espacio, implicando y convocando otros sentidos, pues las secuencias que forman ambas obras suponen para Sarduy una estructura musical.

Finalmente, entendemos a la representación en su deriva significativa como una insistencia, una intensificación, pero también como la posibilidad de hacer venir lo inexistente como envíos del sentido. Se trata de una apuesta ética como apertura al por-venir.

Bibliografía:

Agamben, Giorgio. *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

Derrida, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Ediciones, 1989.

------. *La escritura y la diferencia*. España: Editorial Anthropos, 1989.

------. *El tocar*, Jean-Luc Nancy. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2011.

Deleuze, Gilles. *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción, 2006.

Enaudeau, Corinne. *Las paradojas de la representación*, Edición electrónica de www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1998.

Foucault, M. y Deleuze, G. *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y Diferencia*. Barcelona: Anagrama, Colección Argumentos, 1995.

Lacan, Jacques. *Textos e intervenciones*. Buenos Aires: Manantial, 1998.

Nancy, Jean-Luc. *La representación prohibida, seguida de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores, 1997.



Sanchez Robayana, A. *La victoria de la representación. Lectura de Severo Sarduy*, Documento de Trabajo. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Ediciones Episteme S.L., 1985.

Sarduy, Severo. *Obra Completa*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1999.