

Retórica y negación freudiana en *Esta noche juntos, amándonos tanto* por Maruxa Vilalta

Jerry Hoeg

En la primera línea del prólogo de *Esta noche juntos, amándonos tanto*, la autora misma, Maruxa Vilalta, afirma que la obra es “una sátira del egoísmo y del odio; trata, por lo tanto, de exaltar el amor” (5). Añade, unas líneas más abajo, que “así partí de personajes negativos para obtener el mensaje positivo, constructivo” (5). Por eso, nos parece razonable concluir que una de las metas de la obra es la de persuadir al público de la veracidad de dicho mensaje, es decir, llegar a la afirmación del amor por medio de la negación de su opositor, el odio: “volverlos [personajes negativos] grotescos a base de mostrarlos equivocados en su manera de pensar y sentir” (5). En esta monografía, me propongo analizar la manera por la cual Vilalta logró “obtener el mensaje positivo.”

Implícito en el concepto de un mensaje positivo es su opositor, un mensaje negativo. Lo que Vilalta pretende, por establecer la afirmación del amor mediante la negación del odio es, en palabras de Aristóteles, en *Arte de la retórica*, “comprobar opositores.” Por lo tanto, podemos señalar en *Esta noche* una función persuasiva, la cual nos conduce al campo de la retórica. Cicerón, en *De oratore*, define la retórica como “El habla diseñada a persuadir” y Aristóteles, unos trescientos años antes, había señalado “el persuadir” como esencia y meta de la retórica. En *A Rhetoric of Motives*, Kenneth Burke anota varias estrategias, el conjunto de las cuales lleva a lo que él denomina “rhetoric.” Las funciones que participan en la elaboración de la retórica son las siguientes: la función de persuadir; la función de división, o sea el comprobar opositores; la función de dirigirse a un destinatario (“addressed”); y la función de identificación (“consubstantiality”). La función de la retórica es, entonces, la de persuadirle a un destinatario a tomar ciertas acciones o actitudes¹ por medio de mostrarle una división (comprobar opositores), para que el destinatario se identifique con uno de los opositores. Esto es precisamente lo que Vilalta hace en *Esta noche*; lo interesante es la manera

en la cual lo hace. En lugar de servirse de la lógica analítica, el *elenchus* socrático que normalmente asociamos con la retórica, Vilalta emplea una lógica poética del inconsciente cuya forma remite a la negación freudiana.

Ahora bien, antes de examinar la función retórica en el texto de *Esta noche*, tarea previa será aclarar lo que queremos significar por texto y relacionar texto y representación, ya que la retórica opera en función de dicha relación. Es decir, que la retórica no es simplemente función del lenguaje, hablado o escrito, sino un elemento presente en toda forma de comunicación, sea ésta el gesto, el vestuario, la imagen, o cualquier otra parte del espectáculo.

Por texto, nos referimos a la obra escrita por la dramaturga y estamos de acuerdo con R. Ingarden de que consta de dos partes; el texto principal, el diálogo, y el texto secundario, las acotaciones. La representación incluye la representación del texto principal por parte de los actores y el texto secundario, las acotaciones, convertido en signos de la escena por parte del director. El conjunto forma el espectáculo teatral. La relación entre los signos de la escena y el texto literario, el diálogo, es una de máxima estrechez. Para recalcar esta afirmación, citamos a María del Carmen Bobes Naves, en *Estudios de semiología del teatro*:

Siempre nos ha parecido artificioso e incluso absurdo, el enfrentamiento que establecen algunos críticos del teatro, a partir de las teorías de Appia y Craig principalmente, entre texto y representación en la oposición 'texto-literatura/representación-teatro.' Creemos que la teatralidad está contenida en el texto y la literatura persiste en la escena. (132)

Queremos considerar la función retórica en los varios textos y en su conjunto en *Esta noche*, y también queremos añadir un factor más a las caracterizaciones de la retórica ofrecidas por Aristóteles, Cicerón, y Burke: en el caso de *Esta noche*, el eje retórico se sirve del modelo de la negación freudiana para realizar su función de persuadir.

Francesco Orlando, en *Toward a Freudian Theory of Literatures: With an Analysis of Racine's Phédre* (9-10), hablando de "a passion which is unavowable because moral, religious, ideological or political reasons . . . prevent the conscious ego from accepting it" explica la negación freudiana así:

. . . the only way to avow the unavowable is to negate it. All that can be said about something that is secretly pleasing therefore is: I DO NOT LIKE IT. Such a sentence may be taken as an extremely simple example of the linguistic manifestation of the phenomenon. It may be analyzed equally simply by dividing it into two parts: (I) DO

NOT / LIKE IT. Of these two parts, DO NOT is the camouflage exposed to censure and, if repression is actually involved, will in a sense be the passport of the repressed. (I) LIKE IT is repressed which expresses itself, will [sic] protected and neutralized by that negative, especially since the conscious ego of the individual uttering the sentence will not break it down, as we do when referring to the unconscious, but will think only of the whole - I DO NOT LIKE IT. Let us now reread Freud's words: "Negation. . . is already a lifting of the repression, though not, of course, an acceptance of what is repressed." In its linguistic manifestation the lifting of the repression is equivalent to the presence of the fragment (I) LIKE IT, the non-acceptance of the repressed is assured by the presence of the fragment DO NOT. With the lifting of the repression, owing to the fragment (I) LIKE IT, a kind of affirmation or return of the repressed takes place. The fragment DO NOT, because of which this affirmation remains unaccepted, ensures that repression is essentially maintained. In the final analysis, DO NOT represents the repression and (I) LIKE IT the repressed according to the following outline of equivalents:

DO NOT = nonacceptance of repressed = repression

I

LIKE IT = lifting of repression = repressed

En el texto literario encontramos la primera negación freudiana en la relación entre Eros y Tánatos. Freud plantó esta dicotomía instintual en *Más allá del principio del placer* y lo desarrolló plenamente en *El malestar en la cultura*, llegando a equiparar Tánatos con el homeostasis, o sea la muerte, y Eros con el instinto de la vida, el amor, que busca "la unión de los seres en siempre aumentando unidades."² Asimismo, observó en *El malestar en la cultura* que la represión por parte de la sociedad, en cuanto a los deseos del individuo, iguala a la represión del principio de placer por parte del principio de la realidad, lo cual equivale a decir que la represión de Eros por parte de Tánatos es un hecho concomitante al proceso del desarrollo cultural. Podemos resumir la relación con el esquema siguiente: Tánatos/Eros = principio de la realidad/principio del placer = represión/reprimido = civilización/individuo (deseo).

En *Esta noche*, los esfuerzos de la pareja hacia la no comunicación, el tratamiento de la vecina enferma por ejemplo, igual que su tentativa de aislarse de la sociedad, tentativa simbolizada por la ventana aislante, desempeñan el papel de Tánatos, con su concomitante represión del Eros. La negación de Eros se ve también en el hecho de que los personajes del mundo

exterior, los “otros,” aparecen como personajes imaginarias, como por ejemplo “los hijos que no tuvimos” (11) que ni El ni Ella lamenta “no haberlos tenido” (11). En palabras acertadas de Freud, “el proceso verdadero de la represión... [consiste en] un desligarse de la libido de las personas – y de las cosas – que fueron anteriormente amadas” (citado en Brown 191).

En el proceso de la represión la pérdida del objeto no se acepta y, como resultado, la libido del objeto se transforma en la libido narcisista. El objeto perdido (el otro) está restaurado en el interior del ego. Afirma N.O. Brown que “De este modo, como resultado de la pérdida del objeto no aceptada, el natural amor a sí mismo del organismo se transforma en la vana proyección de ser a la vez el Yo y el Otro” (192). De ahí, que el título “amándonos tanto” se convierta en significar no el uno amando a la otra sino cada uno amándose a sí mismo. También, esta libido narcisista suministra la energía “desexualizada, neutra y móvil” (Freud El Yo y el Ello, en Brown 192) que el ego dirige hacia la realidad, para “recobrar los objetos perdidos” (Brown 194) en fantasías, como “los hijos que no tuvimos,” y sublimaciones, incluso hasta la cultura misma. Es decir, que las sublimaciones, por ser desexualizados, son negaciones del Eros y por eso se vuelve claro que el texto secundario, en su sentido literal (el General = autoridad), por representar la represión de la cultura, es una negación del Eros. Al mismo tiempo, la negación del significado literal o directo por parte de una lectura figurada del General que lo convierta en ‘anti-General’ es la afirmación del Eros por ser la negación de la negación, o sea, por ser la negación de la represión cultural.

Aquí, nos hemos topado con la negación interna del texto secundaria, en la cual el General literal se convierte en General metafórico (su negación) por medio del valor figurativo de los sistemas de signos no lingüísticos, o sea por la negación de la palabra literal por lo figurado de la comunicación icónica. Freud: “Así el punto capital de una imagen o de un pensamiento reprimidos puede abrirse camino hacia la consciencia con la condición de que sea negado.” Eros puede expresarse siempre que sea negado, “(no) lamento no haberlos tenido,” o sea, mediante una lectura figurada del texto, una lectura de lo reprimido por el texto literal. Según el planteo de Orlando, una interpretación literal suministra el “DO NOT” para que el “I LIKE IT” del texto figurado y metafórico pueda pasar la censura. Lo negativo de los personajes, el egoísmo y el odio, deja que el mensaje positivo se obtenga.

Teniendo presente que la meta admitida de Vilalta era partir de “estos negativos” para “obtener el mensaje positivo,” vale decir “exaltar el amor,” podemos ahora considerar el texto secundario, y su relación al texto principal,

para analizar las técnicas retóricas utilizadas por ella para lograr consabido fin. Considerado a secas, en su sentido literal, el texto principal aboga a favor del instinto de Tánatos y en contra de su instinto antagónico del Eros y el propósito de “fundir varios seres en uno solo” (Malestar 49). A pesar del hecho de que se supone cierto grado de descomodidad en estarse uno de acuerdo con las implicaciones lógicas del diálogo entre El y Ella, no hay nada inherente en la lógica del diálogo que precluya el aceptar sus conclusiones. De hecho, el *Weltanschauung* propuesto en el diálogo, por frío y violento que sea, ha tenido históricamente sus partidarios. Tomado en su aspecto gramatical, directo y literal, podemos decir que el texto principal afirma la lección de la historia; la propensión por parte de los seres humanos para agredirse mutuamente, basada ésta en el instinto agresivo propuesto por Freud.

Según Freud, la manera por la cual Eros pretende lograr su fin de unir a los seres en una sociedad es la de internalizar el instinto agresivo en el super-yo, en el individuo y en la sociedad, con el fin de que el instinto agresivo, por negarse a sí mismo, afirme a su opositor. De modo paralelo, en el texto secundario las acotaciones son la negación del diálogo del texto literario y, por eso, resulta que el texto secundario afirma lo negado, o sea el amor, en el primer texto.

Ahora bien, habiendo postulado el texto secundario como la negación del principal, nos queda comprobar está hipótesis. Se basa nuestra conclusión en la tensión lógica entre lo gramatical o literal y lo retórico o figurado. Esta tensión se ve en tres áreas: diálogo versus acotaciones (en su sentido figurado); el sentido literal de los signos no lingüísticos del texto secundario versus su sentido figurado; el lento retorno de lo reprimido, Eros, como lo figurado sobrepuesto por encima de lo literal, Tánatos, en el texto principal y en el conjunto textual. En las acotaciones se ve un conjunto de técnicas por el cual el texto secundario logra proyectar una figuralidad sobre los sucesos del espectáculo, es decir logra realizar una sobre determinación por medio de varios sistemas sémicos no lingüísticos. Un ejemplo de la retorización de los signos no lingüísticos se encuentra en el proceso por el cual un “General” deja de ser signo literal y se convierte en la negación de lo literal en la puesta en escena y, a la vez, llega a negar una lectura literal, gramaticalmente “correcta,” del texto primario. Afirma Vilalta:

Creo (y esa es la idea que realicé) que los personajes de El General, El Policía, El Verdugo, El Guardia del campo de concentración, El Soldado y El Dictador deben ser lineales, deben ser caricaturas, deben

ser arquetipos, para que lo que una representa pueda hacerse extensivo a muchos “generales” similares o dictadores que en el mundo han sido (6).

En otras palabras, los “personajes-tipos” son relacionados, por metonimia, a todos “dictadores” y, también, son metáforas, figuras, que niegan al mundo directo de Casimiro y Rosalía. El texto secundario ofrece una lógica figurada que queda juxtapuesta y contrapuesta a lo literal del texto principal. Esta forma contrapuesta se ejemplifica por vía del radio:

en la acotación leemos “. . . En el radio se oyen ahora emisiones cruzadas” y luego “Se inician parlamentos en contrapuntea: Sigue la voz del radio al mismo tiempo que El y Ella también continúan hablando.”

mientras en el diálogo escuchamos:

“EL: Ignorante solamente,
ignorante.”

“RADIO: . . . Para ellos querida,
pedimos ayuda, pedimos
ayuda” (26).

Esta lógica dialéctica (en ambos niveles, literal versus figurada y diálogo versus acotaciones) da lugar a un contraste entre el texto literal del periódico que se lee en el diálogo y su representación en las acotaciones (las diapositivas, las fotos, los sonidos, el vestuario, los gestos, etc.), o entre el diálogo mismo y las figuras confeccionadas en las acotaciones (el Dictador, la Policía, el Guardia, el Soldado, el General), o, en el caso del Verdugo, una mezcla del texto del periódico y de los sentimientos de Casimiro y Rosalía y los sistemas de signos no lingüísticos.

Para mostrar la dicotomía entre ambas lógicas, Vilalta utiliza ciertas técnicas; los personajes de los dos mundos dramáticos se ignoran mutuamente; mientras el representante de un lado se actualiza, los del mundo contrario “quedan inmóviles”; el diálogo que sigue inmediatamente a las intervenciones señaladas en las acotaciones siempre va en contra del sentido figurado de ellas; las personajes “reales” son siempre representados como “personajes imaginarios”; a veces los personajes del texto secundario deslizan al texto principal pero siempre en un sentido metateatral, es decir se dirigen al público. Esto se ve más claro al poner en caso la intervención del General:

EL: . . . Es una noticia de España. [Lee]. El bombardeo de ayer sobre la población de civiles arrojó un saldo de cincuenta mil muertos. Hombres, mujeres y niños huían por la carretera cuando fueron

atacados por las escuadras aéreas del general sublevado. El general en persona dio la orden. . . .

[Quedan inmóviles. Al mismo tiempo, proyección de diapositiva de aviones de guerra, ruido de motores y entra el General. Calza botas. Choca talones y saluda con el brazo extendido. Proyección de otra foto, ésta de bombardeo, y ruido de ataque aéreo que parece efectuarse en la sala, sobre los espectadores. El General quedó inmóvil, con el brazo en alto. Cuando cesa el fuego, Casimiro y Rosalía recobran movimiento y Casimiro sigue leyendo.]

EL: [Lee.] Las primeras bombas mataron a cientos . . . Mataron a miles . . . Los aviadores persiguieron a los sobrevivientes, ametrallándolos . . .

[Casimir y Rosalía quedan inmóviles. El General repite el mismo saludo y queda inmóvil con el brazo en alto. Ruido de ataque aéreo encarnizado, con bombas y ametralladoras, y proyección de fotos superpuestas que se suceden mostrando, en campos y ciudades, hombres, mujeres y niños muertos. Cuando cesa el fuego, Casimir cierra el periódico, con lo que se apaga la proyección de fotos, el General sale y Rosalía también recobra movimiento.]

EL: [Al cerrar el periódico.] Bueno, cincuenta mil muertos son muchos muertos.

ELLA: Muchos, sí.

EL: En fin, les sirvió de lección. para que aprendan a no interrumpir el tránsito.

ELLA: ¿Algo más interesante? (27-28).

Al empezar a leer, los personajes quedan inmóviles a la vez que el texto lingüístico del periódico se convierte en conjunto de sistemas sémicos no lingüísticos (texto secundario): lo visual (diapositivas, fotos), el vestuario (calza botas), el sonido (ruido de ataque aéreo), el gesto (saludo del General), y el movimiento (quedan inmóviles, recobran movimiento), para nombrar unos de los sistemas de signos no lingüísticos aislados por T. Kowzan. Al terminar la intervención, al cerrar el periódico, la proyección se apaga, los personajes recobran movimiento y los actantes (el General, el Guardia, etc.) o quedan inmóviles o salen de la escena. Y claro, mientras hay leves variaciones en las apariciones de los consabidos actantes, lo central es el elemento contrapuntual entre diálogo y acotaciones, hasta cuando hablan los actantes se dirigen al público en un movimiento metateatral, o a un "personaje imaginario," efectivamente distancionándose del texto principal en ambos

casos. Y, de acuerdo con el mismo propósito, el de recalcar la distinción real/irreal en sus varios niveles, cuando hay un cruzamiento de textos, como en el caso del Verdugo, “ambos ignoran la presencia del Verdugo. [él] Ignorando, a su vez, la presencia de Casimiro y Rosalía. . .” (29). El mismo tema, la tensión en la lógica entre lectura literal/lectura figurada, recorre la dicotomía texto dialogado, “Los carteles lo decían bien claro” (32) / texto secundario, “cartel con letras ordenados sin formar palabras, de manera ininteligible” (31).

Se ha sido sugerido, por varios autores, estudiar “una gramática del texto teatral y una gramática de la representación teatral” (Bobs 14). Unos han intentado la gramatización de varios sistemas de signos no lingüísticos, como por ejemplo en *Introduction to Kinesics* de Ray Birdwhistell, “que señala el comienzo de un estudio estructural del comportamiento corporal” (Kristeva 132). En cuanto a *Esta noche*, lo que nos hemos propuesto estudiar no ha sido la gramatización de los sistemas sémicos no lingüísticos sino su retorización. Creemos que, debido a la simultaneidad de las manifestaciones de los signos en la puesta en escena (aunque en el tiempo actual dramático sí hay cierto sentido diacrónico en dicha representación) lo importante para entender el conjunto es el contrapunto figurado que le prestan antes mencionados signos al texto gramatical y de ahí al espectáculo. Pero, ¿qué metodología utiliza Vilalta, en *Esta noche*, para retorizar susodichos sistemas de signos?

Mientras no cabe duda de que en *Esta noche* se ven paralelos con el teatro “épico” de Bertold Brecht, lo anti-ilusionista de las técnicas metateatrales por ejemplo, nos parece más atinado, por lo tocante a las acotaciones, una comparación con el teatro esperpéntico de Ramón del Valle-Inclán. Según Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas, en la teatralería esperpéntica se destacan lo siguiente:

el estilo que deforma en caricatura grotesca lo humano . . . una circunstancia histórica . . . se opone el esperpento a la actitud y manera trágica (trágica mojiganga) . . . Escena y personajes, acotaciones y diálogo, palabra y gesto, sirven para proyectar nada menos que toda la vida miserable . . . el montaje fragmentado del cine . . . las personajes como títeres . . . el distanciamiento. (30-31, 49)

En *Esta noche*, “farsa trágica,” se ve la reconstrucción histórica y su fusión con lo grotesco, “uno de los procedimientos más sutiles de la estética del esperpento” (*Visión del esperpento* 99). De hecho, Vilalta utiliza procedimientos de cada una de las ya mencionadas categorías esperpénticas

para aumentar la figuralidad de la obra. Al esperpentizar las didascalias, logra su retorización y la de la puesta en escena.

El núcleo del proceso esperpéntico se ubica en la deformación, vale decir la transformación, de la realidad, de toda la vida real, de la cultura, de los héroes y hasta de los instintos básicos de la humanidad y su forma de manifestarse y comunicarse, en el espejo cóncavo. Afirma Max Estrella, personaje de *Luces de Bohemia* por Valle-Inclán, “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento” (485). Los “héroes clásicos” se convierten en anti-héroes. Así que por reflejar, distorsionar y exagerar los rasgos de la vida real, lo representado en las acotaciones llega a ser metáfora de la realidad. Empero, su reflejo en el espejo cóncavo no es la metáfora de Sócrates, el espejo que captura las cosas tales como son, sino la figuralización de lo literal, la retorización del mundo real. Esta metáfora, que es la negación de la realidad literal, resulta en *Esta noche* afirmar la verdad escondida detrás de las apariencias por negar lo literal. La retorización del General (calza botas, saludo del brazo extendido, ametralla al público, se ve fotos de niños muertos, etc.) es la negación del General literal, o sea la negación de la autoridad de la represión cultural. Se ve entonces que la esperpentización de un factor resulta en la afirmación de lo reprimido por ese factor. Por medio de retorizar las acotaciones, Vilalta afirma el amor (Eros) por negar su negación, o sea lo afirma por negar los representantes de la represión (el General, etc.) y el diálogo que los respalda. Podemos resumir la serie de negaciones freudianas así:

Texto principal No = Represión = Tánatos = Muerte = Literal
 Lamento Reprimido Eros Amor Figurado

Texto 2° General icónico = Represión = Autoridad = Literal
 General metafórico Reprimido Rechazo de Figurado

Conjunto Represión = Diálogo literal = Literal
 Reprimido Acotaciones retorizadas Figurado

Vilalta ha alcanzado su meta retórica, la de persuadir al destinatario a identificar con un opositor, mediante la retorización de los sistemas verbales y no verbales. En la negación freudiana y el lento retorno de lo reprimido, lo figurado (reprimido) se afirma por medio de la negación. Por postular un destinatario, Vilalta ha trasladado la lógica de los sistemas de comunicación

del inconsciente al campo de la literatura, mientras preservando el concepto del retorno de lo reprimido. En *Esta noche*, la forma se ha convertido en parte del proceso de significación. Vilalta ha procurado diseminar su mensaje, la inefabilidad del amor, en dos niveles: el contenido, retorizado éste, y la forma del contenido, o sea el proceso de retorización como el retorno de lo reprimido en la negación freudiana. Para destacar esta combinación de forma y contenido, citamos a Paul de Mann:

The grammatical model of the question becomes rhetorical not when we have, on the one hand, a literal meaning and, on the other hand, a figural meaning, but when it is impossible to decide by grammatical or other linguistic devices which of the two meanings (that can be entirely contradictory) prevails. Rhetoric radically suspends logic and opens up vertiginous possibilities of referential aberration. And although it would perhaps be somewhat more remote from common usage, I would not hesitate to equate the rhetorical, figural potentiality of language with literature itself. (29-30)

Lo que vemos en Vilalta es, además de “the rhetorical, figural potentiality of language,” la “rhetorical, figural” potencialidad de los sistemas de signos no lingüísticos y, sobre todo, la potencialidad retórica, figurada de la forma misma. Mediante la forma de la negación freudiana, Vilalta, en *Esta noche*, no ha suspendido la lógica sino la ha convertido en la lógica del inconsciente, a la vez llevando el concepto de la retorización más allá de la dimensión verbal, hasta abarcar los sistemas sémicos no lingüísticos, toda comunicación, a través de una retórica freudiana.

Penn State University

Notas

1. Burke afirma que la retórica tiene una función poética:

Thus, in Cicero and Augustine there is a shift between the words “move” (*movere*) and “bend” (*flectere*) to name the ultimate function of rhetoric. This shift corresponds to a distinction between act and attitude (attitude being an incipient act, a leaning or inclination). Thus the notion of persuasion to attitude would permit the application of rhetorical terms to purely poetic structures; the study of lyrical device might be classed under the head of rhetoric, when these devices are considered for their power to induce or communicate states of mind to readers, even though the kinds of assent evoked have no overt, practical outcome. (50)

2. Freud explica, “Deduje que, además del instinto que tiende a conservar la sustancia viva y a condensarla en unidades cada vez mayores, debía existir otro, antagónico de aquél, que tendiese a disolver estas unidades y a retornarlas al estado más primitivo, inorgánico” (60).

Obras Citadas

- Bobes Naves, María del Carmen. *Estudios de semiología del teatro*. Madrid: La Avispa, 1988.
- Brown, Norman Oliver. *Eros y Tánatos: el sentido psicoanalítico de la historia*. México: Joaquín Mortiz, 1980.
- Burke, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- Cardona, Rodolfo y Anthony N. Zahareas. *Visión del esperpento: Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia, 1982.
- De Man, Paul. "Semiology and Rhetoric." *Diacritics* 3.3 (1973): 27-33.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza, 1984.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2ª ed. 1981.
- Orlando, Francesco. *Toward a Freudian Theory of Literature: with an analysis of Racine's Phédre*. Trad. Carmaine Lee. Londres y Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Romance de lobos: y otras obras*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985.
- Vilalta, Maruxa. *Esta noche juntos, amándonos tanto*. México: OPIC, 1970.