

La clínica robada

JANET MALCOLM

‘La clínica robada’ se publicó en *The New Yorker* en 1987 y dio título, en 1992, a una selección de escritos de Janet Malcolm: *The Purloined Clinic*. Además de sus colaboraciones periódicas, Malcolm había publicado para entonces un ensayo sobre fotografía (*Diana & Nikkon*, 1980) y dos libros que habían levantado una considerable polémica e incluso un litigio judicial: *Psicoanálisis: la profesión imposible* (1981) y *En los Archivos de Freud* (1984). En su siguiente libro, *El periodista y el asesino* (1990), Malcolm ajustaría las cuentas con lo que Matthew Arnold llamó una vez “el estilo corintio de nuestra época”, un estilo que Malcolm no disociaba del todo de la crítica literaria más avanzada, como pone de relieve en su comentario a Michael Fried, objeto de ‘La clínica robada’ que ahora traducimos. “En una obra que no sea de ficción —escribiría en *La mujer en silencio*, su conmovedor relato de la relación entre Sylvia Plath y Ted Hughes— casi nunca sabemos lo que ha pasado de verdad”. Ni la biografía, ni el informe psicoanalítico, ni la deconstrucción ni, por supuesto, el periodismo escapan a ese veredicto dictado por la escrupulosidad de una escritora demasiado comprometida con las cosas y con las reacciones al poder de evocación de la realidad. “Todos los análisis terminan mal”. En cierto modo es así porque la transferencia, como la crítica, corre el peligro de la singularidad. Evitar la “teatralidad” a la que Fried aludía es más sencillo, en última instancia, que fijarse en un solo lector. *En los Archivos de Freud* es, sobre todo, un documento de la unilateralidad de cualquier tipo de escritura, algo que Malcolm exploraría en su obra maestra, *Leyendo a Chéjov* (2001), donde la incompreensión, la humildad epistemológica, la reticencia o la ocultación características del autor ruso discurren en paralelo a la voluntad de Malcolm de no apartarse de su texto. En 2007 se publicó *Dos vidas*, donde Malcolm narra la relación entre Gertrude Stein y Alice B. Toklas. Agradecemos a la autora su permiso para traducir ‘La clínica robada’.

Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane (Realismo, escritura, desfiguración: sobre Thomas Eakins y Stephen Crane) de Michael Fried¹ empieza con una tranquila fascinación, como una novela del siglo XIX que dispone en su primer párrafo que un carruaje con una dama oculta tras un velo y una acompañante de más edad ha llegado a la ciudad de N***. Fried escribe: “Cuando Thomas Eakins, en marzo o a principios de abril de 1875, empezó a trabajar en *The Gross Clinic* (*La clínica de Gross*) tenía treinta años y había alcanzado una posición en el inicio de su carrera en la que, por primera vez, estaba preparado para pintar con un horizonte artístico e intelectual más amplio”, y luego registra los problemas que ese cuadro —considerado en la actualidad una de las obras maestras del arte realista americano— suscitó entre los jurados de exhibición y los críticos de la época a causa de su inquietante motivo: la operación del fémur de un hombre en un momento especialmente cruento. Luego, Fried cita los escritos de historia del arte —sobre todo los de Lloyd Goodrich y Elizabeth Johns— que muestran la influencia en *La clínica de Gross* de Eakins de su experiencia en las salas de disección y en los quirófanos cuando era estudiante de arte, así como de obras artísticas anteriores, como *La lección de anatomía del doctor Nicolas Tulp* de Rembrandt y *La lección de anatomía del doctor Velpeau* de F. N. A. Feyen-Perrin. De repente, suena un disparo. Un brioso extran-

jero a caballo galopa hasta el carruaje y, mientras sus cómplices armados apuntan a la cabeza del cochero y de la acompañante de más edad, saca a la mujer cubierta con el velo del carruaje (sin que proteste demasiado en serio) y se aleja con ella a horcajadas sobre su silla. De ese modo Fried llega a la escena de su libro y pasa a arrebatar *La clínica de Gross* de manos de sus torpes comentaristas previos, cuyo discurso, “insípidamente normalizador”, como Fried lo llama desdeñosamente, no ha logrado “captar [el cuadro] con la energía imaginativa y la complejidad deliberada que despliega hacia nosotros”. La propia energía imaginativa y complejidad deliberada de Fried es de proporciones tan vastas, podríamos decir, incluso, monstruosas, que la obra de Eakins se encoge positivamente ante el asalto de tantas ideas, casi amenazadoramente fantásticas e intrincadas. La extraña tesis de Fried es que el arte de Eakins es un ejemplo especialmente relevante e ilustre de la lucha entre dos modos de representación —el “pictórico” y el “gráfico”— que dividen ineluctablemente el propósito de la pintura, y que *La clínica de Gross* es una alegoría (inconsciente) de esa lucha, y conforme Fried desarrolla la tesis empezamos a preguntarnos si su libro no será, en sí mismo, una alegoría (consciente) del propósito de la crítica. Cuando llegamos a la segunda parte del libro, dedicada a Stephen Crane, en la que Fried atribuye las peculiaridades del estilo de la prosa “impresionista” de Crane a la sensibilidad preternatural de Crane a la materialidad de la escritura

¹ MICHAEL FRIED, *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1987.

—a la vista de las letras de tinta reales sobre la página—, e interpreta las recurrentes imágenes en Crane de rostros de muertos desfigurados y en contorsión o de hombres inconscientes como (de nuevo inadvertidamente) alegorizaciones del acto “penosísimo” de la inscripción, la sospecha se convierte en certeza.

La clínica de Gross es una obra abigarrada, dramáticamente horrenda, emplazada en un anfiteatro de operaciones del siglo XIX, que muestra a media distancia al cirujano Samuel D. Gross, con el bisturí en la mano, en una pausa contemplativa, mientras los ayudantes practican una incisión profunda y cruenta, de la que los dedos de la mano derecha de Gross aún muestran la sangre resplandeciente. Uno de los ayudantes sondea la herida con un instrumento largo y delgado, mientras otros dos mantienen abierta la herida con fórceps de metal; un cuarto ayudante sostiene las piernas del paciente y un quinto aplica una gasa empapada de clorofórmulo al rostro del paciente. Gross viste una oscura levita de trabajo, chaleco y corbata, como los ayudantes y también los estudiantes, que forman una sombría audiencia en el trasfondo de una empinada galería de asientos, cuyo lóbrego decoro ilumina llamativamente la mano brillantemente manchada de sangre que sostiene el sangriento bisturí. Detrás de Gross, otro ayudante está sentado a una mesa registrando los pasos seguidos y, a la derecha de Gross, hay una figura de mujer vestida de negro, estremecida de horror, con las manos delante de los ojos, en una especie de mimesis anticipatoria de los sentimientos que el cuadro inspirará en el espectador.

La crítica tradicional ha atribuido el poder del cuadro a su “realismo incondicional”, a la voluntad de Eakins de pintar las cosas como son, por brutales y desagradables que sean, sacrificando, incluso, la armonía y luminosidad de la composición. (Al ver por primera vez la obra, por ejemplo, es difícil distinguir la posición del cuerpo del paciente en la mesa de operaciones o darse cuenta de un par de manos que sostienen los fórceps y que pertenecen a un ayudante sentado detrás de Gross y casi completamente oscurecido por él.) Fried desafía el presupuesto subyacente a la crítica: asumir una escena original de la que el cuadro sería una transcripción obstinadamente fiel. Argumenta que la única prueba de la existencia de esa escena es la propia pintura, que da la *impresión* de rendir cuentas de una realidad impuesta al pintor, aunque, de hecho, es algo que el pintor escoge pintar de una manera determinada. Además, escribe, “los rasgos de *La clínica de Gross* que estamos examinando [la extraña disposición del cuerpo del paciente, el eclipse del ayudante que sostiene los fórceps y otros ‘ultrajes a la vista’ del cuadro] son, de distintos modos, manifiestamente tan excesivos y provocadores que el argumento tradicional

de la realidad parece particularmente impropio al respecto”. Que Fried se detenga en este punto, su insistencia en que el cuadro es responsabilidad exclusiva del pintor sin que nada fuera de la imaginación del pintor lo respalde en modo alguno, es algo crucialmente relevante para su propósito (que lleva defendiendo desde mediados de los sesenta como escritor sobre arte contemporáneo y como historiador del arte) de la crítica practicada como una forma de escritura imaginativa y como un ejercicio de exceso y provocación.

En su anterior libro, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (*Absorción y teatralidad: pintura y espectador en la época de Diderot*, 1980), Fried escribió un desiderátum de la crítica de arte francesa del siglo XVIII (articulada, sobre todo, por Diderot): que los cuadros debían erigir una especie de muro entre ellos mismos y sus espectadores, como los actores de una obra erigen un muro entre ellos mismos y su público para que parezca que se han olvidado por completo de él. Fried aporta ejemplo tras ejemplo de pinturas históricas y de género, cuyos personajes están tan intensamente absortos entre sí y en lo que están haciendo que mantienen “la suprema ficción” de que el espectador no existe. El tema de la relación del arte con el espectador ya estaba presente para Fried en la crítica de arte contemporáneo que escribía en los sesenta, especialmente en su ensayo ‘Art and Objecthood’ (‘Arte y objetualidad’), en el que (como resume en su introducción a *Absorption and Theatricality*), “sostenía que muchas obras en apariencia difíciles y avanzadas, aunque en realidad contemporizadoras y mediocres, trataban de establecer lo que he llamado una relación teatral con el espectador, mientras que las mejores obras recientes —las pinturas de Louis, Noland, Olitski y Stella, y las esculturas de Smith y Caro— eran, en esencia, *antiteatrales*, es decir, trataban al espectador como si no estuviera ahí”. El valor de la antiteatralidad que Fried ensalza (adviértase el nexo de “contemporizadoras” y “mediocres”, como si una cosa llevara inevitablemente a la otra) es, por supuesto, un valor humano fundamental. Acariciamos la idea de hacer las cosas por sí mismas en lugar de hacerlas para mostrarlas; los ideales de sinceridad, autenticidad, espontaneidad derivan de la propensión a evitar lo teatral. La imagen paradigmática de lo teatral es la del niño que lloriquea mientras se tapa con los dedos los ojos, presumiblemente llenos de lágrimas, para ver si le observan y el efecto que causa en el espectador. Más bien ésa es la imagen paradigmática del artificio insuficiente: igual que los niños avispadados ganan confianza en sus poderes de manipulación y perfeccionan su actuación, los artistas plantean las estrategias necesarias para oscurecer la hipocresía fundamental que yace en el corazón de su tarea y fortalecer la ilusión de que

el arte es tan natural e involuntario como respirar, en lugar de ser algo elaborado y deliberado como hacer trampas en las cartas.

En *Realism, Writing, Disfiguration*, justo por debajo de la superficie de la narración propiamente dicha, que tiene que ver con el carácter conflictivo de la pintura de Eakins y la escritura de Crane, yace otra narración que tiene que ver con la relación del crítico con el lector. A la vista de ello, parecería imposible para un crítico establecer la distancia entre sí mismo y el lector que los novelistas y poetas establecen simplemente cuando siguen las convenciones de sus géneros. (La convención novelística del diálogo, por ejemplo, pone al lector en la situación de quien oye una conversación.) Puesto que la función del crítico es persuadir, ¿cómo puede fingir que no hay nadie a quien persuadir? ¿No es la crítica inherente e inevitablemente teatral? ¿No le recuerda el crítico al público, como el actor sobre el escenario cuando la función ha terminado —con el gesto más ostensiblemente teatral—, que sólo era una función? El logro extraordinario de Fried en *Realism, Writing, Disfiguration* es mostrar que el mejor tipo de crítica, como el mejor tipo de pintura, escultura y literatura, trasciende su teatralidad y crea (como Fried escribe en *Absorption and Theatricality* a propósito de un cuadro de Joseph-Marie Vien) “una lúcida y hermética estructura de relaciones absorbentes..., un sistema cerrado que, en efecto, sella [su] espacio o mundo”. En la obra de ciertos pintores sutiles, como Eakins, y escritores sutiles, como Crane, y críticos sutiles, como Fried, los contornos de la lucha por mantener la suprema ficción son más visibles que en la de otros —forman parte de la rúbrica de la obra—, y plantean así el caso anormal instructivo del que puede deducirse la estructura del caso normal. Al escribir sobre la luz que la psicosis arroja sobre procesos mentales normales, Freud ofrece la analogía de un cristal roto que se ha fracturado a lo largo de las líneas de falla que revelan la estructura básica del cristal. De una manera similar, Fried usa lo que parecen ser faltas de su carácter para esclarecer el carácter de la tarea crítica. Se presenta como una persona de ilimitada presunción y arrogancia: la primera persona abunda en este libro más que en ninguna otra obra de crítica publicada hasta ahora. A cada paso, Fried se introduce en el discurso:

Para reforzar mi ejemplo, aduciré en este contexto un cuadro que Eakins parece haber comenzado...

Diré algo más sobre este recurso después...

Aún no he dicho nada sobre la precisa articulación de escritura y pintura en *La clínica de Gross*, pero antes de abordar ese aspecto directamente, quiero acercarme por etapas...

El logro extraordinario de Fried en Realism, Writing, Disfiguration es mostrar que el mejor tipo de crítica, como el mejor tipo de pintura, escultura y literatura, trasciende su teatralidad

Tengo mucho más que decir sobre la relación entre horizontalidad y verticalidad en el arte de Eakins antes de...

Esto no es crucial para mi argumentación, pero merece la pena mencionarlo...

En esta disyuntiva, querría retomar algunas dificultades que apenas había rozado...

Plantearé en seguida que tal vez su rechazo no sea tan inequívoco como esto implica...

Argumentaré después en este ensayo que las imágenes de serpientes y fuego que aparecen frecuentemente en los textos de Crane pertenecen esencialmente a metáforas de la escritura...

Pero espero haber dicho lo suficiente para poder dar el siguiente paso en mi argumentación...

Esto me lleva, leyendo hacia atrás, por así decirlo, a encontrar otro emblema del desinterés...

Hay tantas cosas parecidas a éstas en el libro que rápidamente nos damos cuenta de que no puede tratarse de que el autor se delate ingenuamente. Es, por el contrario, una estrategia deliberada: al crear un personaje mayor-que-la-vida, incluso grotesco en cierto modo, para sí mismo, Fried pone de relieve una característica de la crítica que no es tan sencillo captar en ejemplos más “normales” del género, pero que resulta clave para su potencia antiteatral. Es el carácter absorbente, dialógico, de la forma. El diálogo platónico sigue siendo el modelo de la escritura crítica. Aunque el diálogo real se haya abandonado, queda un diálogo implícito entre un maestro-héroe socrático y un grupo de colegas y estudiantes que forman el mundo hermético del texto que el lector tiene en las manos sin ser, él mismo, parte suya. La situación ontológica de la crítica, de hecho, se parece a la de *La clínica de Gross*, con su heroico profesor magistral, dirigiéndose a un público imaginario pintado en la misma estructura más que al público de carne y hueso que está afuera. La sensación de urgencia y seriedad que da la obra de Eakins —su atmósfera de riesgo y tensión: ¿quién sabe si el paciente vivirá o morirá?— discurre en paralelo (casi podríamos decir que paródicamente) a la intensidad y gravedad de Fried conforme lleva a cabo, paso a paso, su operación crítica, y conduce a los colegas y estudiantes de su universo imaginario a un hechizo de tensa atención. Circunstancialmente (sobre todo en las últimas páginas dedicadas a Crane), Fried se parece más al Viejo

*Aunque no use nunca el término
“deconstrucción”, se cierne sobre
su obra como un halo sobre
la cabeza de un santo*

Marinero aferrado al abrigo del invitado reluciente mientras le cuenta una loca historia que al augusto profesor magistral que dirige dignamente a su público, pero esto, también, es parte de la alegoría de la crítica de Fried, y nos lleva al borde donde la crítica se asoma y nos invita a mirar el abismo de engaño junto al que ha plantado deportivamente su tienda.

Tal vez el rasgo más conspicuo de la persona crítica (según Fried nos invita a contemplarla) — más conspicuo, incluso, que su egoísmo magistral— sea su hiperactividad. El crítico de *Realism, Writing, Disfiguration* no descansa; es como un camarero que corre de mesa en mesa, con tanto que hacer, tantos pedidos por atender, que no es capaz de impedir que la comida se vuelque sobre la mesa, en lugar de respetar el majestuoso protocolo del camarero. Pero el crítico debe refrenarse, y lo hace, porque se trata de eso, eso es la crítica: un proceso, un progreso en el tiempo, no un bati-burrillo de conclusiones. Véase, en el pródigo uso que Fried hace de la primera persona, hasta qué punto le concierne el tiempo:

Plantearé en seguida...
Argumentaré después en este ensayo...
En esta disyuntiva, querría retomar...
Aún no he dicho nada sobre...

Casi cada página del libro de Fried da la sensación de que buena parte de la energía de la crítica se pierde en respaldar lo que el crítico sabe, pero el interlocutor no está preparado para captar. Incluso cuando Fried se refiere a lo que aún no está haciendo, alude oscuramente a las fuerzas contrarias que le empujan hacia las inexorables conclusiones que había rechazado durante tanto tiempo. Por ejemplo (la cursiva es mía):

Me parece que escapa al juego de fuerzas que circunstancialmente *tendremos que trazar...*

Las figuras de Eakins y del paciente que está siendo intervenido... *hacen inevitable* que *La clínica de Gross* sea interpretada, antes o después, en términos freudianos...

Antes de acabar este ensayo, *tendremos que considerar* las implicaciones...

Llegar a Eakins desde aquel primer supuesto ha tenido la virtud de *forzarme* a registrar importantes diferencias...

Aquí es donde la alegoría de Fried asume su aspecto más complejo y paradójico. Pues, por supuesto —como Fried sabe mejor que nadie—, no hay “fuerzas” reales, “inevitabilidades” ni “necesidades” que interfieran en su libertad de acción. Fried no *tiene* que hacer nada de cuanto dice que debe hacer. Esos imperativos son ficciones tan lisas como la ficción del observador inexistente. Fried no está más obligado a hablar de *La clínica de Gross* en términos freudianos que Emma Bovary a acostarse con Rodolphe. En cada caso se ha tomado una decisión, aunque de tal modo y en tal contexto que parezca la única opción posible. Igual que el realismo de Flaubert crea la ilusión de que sus personajes se comportan como debería hacerlo la gente en la vida real, Fried basa sus invenciones críticas en una especie de campo magnético de factualidad positivista, creando así *su* ilusión de algo evidente por sí mismo que no se puede argumentar. (Junto a docenas de reproducciones en blanco y negro y en color en la parte de Eakins y de multitud de citas en la de Crane, hay casi cuarenta páginas de notas, en las que Fried mantiene una especie de conversación *sotto voce* con colegas y con los estudiantes más avanzados, en cuyos hombros su aplastante erudición descansa de un modo mucho más ligero que sobre los de los estudiantes normales a quienes el cuerpo de texto, más rudo, se dirige.) A la inversa, igual que la estructura necesaria de una novela puede desmoronarse si quitamos uno de sus pilares vulnerables (digamos de coincidencia o improbabilidad), la estructura de una obra de crítica se viene abajo bajo la presión de una lectura agudamente escéptica. Que la estructura de Fried se viene y no se viene abajo —que sus argumentos salvajes y forzados se mantienen como monumentos tambaleantes y ruinosos, pero aún en pie, de la imaginación autónoma— es lo que le da al libro su elevada tensión. Aunque no use nunca el término “deconstrucción”, se cierne sobre su obra como un halo sobre la cabeza de un santo. Las referencias a Jacques Derrida, Paul de Man, Harold Bloom, Neil Hartz y Walter Benn Michaels (entre otros deconstruccionistas), y a motivos principales —*topoi*— de la escritura deconstructiva como “sublime” y “escena de la escritura”, señalan el compromiso de Fried con esta mercancía intelectual francesa, que ha florecido de manera improbable en nuestra pesada tierra nativa como si fuera un asfódelo. Otro tópico importante de la deconstrucción (que Fried no menciona) es ‘La carta robada’ de Edgar Allan Poe, que, desde que Jacques Lacan lo resucitara en los sesenta, ha resplandecido en el firmamento postestructuralista como una especie de estrella polar. Cincuenta y cuatro años antes de que Freud escribiera *La interpretación de los sueños* (y ciento treinta años antes de que Derrida lle-

gara a Yale), Poe había compuesto la alegoría quintaesencial de la terapia psicoanalista y la teoría crítica deconstructiva. Igual que el detective Dupin fue derecho al lugar más obvio y descuidado que el ministro podía haber escogido para el “ocultamiento” de la carta comprometedora, el analista y el deconstruccionista saben que los secretos de la naturaleza humana y de la obra de arte yacen en la superficie y en los márgenes, y que las metáforas de profundidad, excavación, desenterramiento, sondeo, penetración son irrelevantes en su obra. El desprecio de Fried por los comentaristas “normalizadores” de *La clínica de Gross* —su desdeñosa exclamación de que “las técnicas habituales de investigación histórico-artística nos serán de poca utilidad” para desvelar el secreto del cuadro— es como el desprecio de Dupin por los métodos “habituales” de la policía de París, que ha registrado dos veces la casa del ministro con una estúpida minuciosidad, levantando el suelo, escrutando cada agujero de las patas de la mesa, sin encontrar nada. Fried, con la fría perversidad de Dupin, empieza su análisis de *La clínica de Gross* apartando la vista del espejuznante centro del cuadro y dejándola caer sobre la figura marginal de un hombre entre el público, sentado con un cuaderno y un lápiz, el propio Eakins, esbozando y/o tomando notas de la escena que luego pintará. Fried relaciona esa figura sombría con las tres figuras más destacadas del cuadro que llevan instrumentos parecidos al lápiz: el doctor que registra los pasos, el ayudante de cirujano que sondea la herida y el propio Gross, que sostiene el bisturí. Fried alude a otras obras de Eakins en las que el “tema de la escritura” está abierta o encubiertamente presente; nos recuerda que Eakins fue profesor de caligrafía y dibujo antes de convertirse en pintor y que su padre era profesor de escritura y copista de documentos. Con ésas y otras pistas, en las que nadie había reparado hasta ahora, construye su caso de que la energía secreta del arte de Eakins yace en el conflicto inconsciente de Eakins respecto a si escribir, dibujar o pintar, un caso que a los colegas de Fried en la historia del arte, con sus torpes técnicas “habituales”, les llevaría años refutar. En la segunda parte, Fried se separa de un modo semejante de todos los comentarios anteriores sobre Crane, y desarrolla su admirable relato de un escritor para quien el acto de escribir era tan amenazador que escribió sobre guerras y muertes deformantes para expresar su horror ante lo que hacía cuando sostenía una pluma. Una crítica tan radical como ésta es rara, pero sólo cuando la crítica es radical ofrece una oportunidad de ser algo más que un pálido reflejo de la obra de arte sobre la que trata. Al desfigurar la obra de arte casi al límite de volverla irreconocible, Fried nos fuerza a imaginarla de nuevo, lo que no es un logro escaso para un crítico.

BIBLIOGRAFÍA

Diana & Nikon: Essays on the Aesthetic of Photography (1980), Expanded Edition, Aperture, New York, 1997.

Psychoanalysis: The Impossible Profession, Knopf, New York, 1981 (*Psicoanálisis: la profesión imposible*, trad. de A. Luis Bixio, Gedisa, Barcelona, 2004²).

In the Freud Archives (1984). *With an Afterword by the Author*, A New York Review Book, New York, 1997 (*En los Archivos de Freud*, trad. de C. Martínez Muñoz, Alba editorial, Barcelona, 2004).

The Journalist and the Murderer, Vintage Books, New York, 1990 (*El periodista y el asesino*, intrd. de I. Jack, trad. de A. Báez, Gedisa, Barcelona, 2004²).

The Purloined Clinic: Selected Writings (1992), Vintage Books, New York, 1993.

The Silent Woman: Sylvia Plath & Ted Hughes (1994), Vintage Books, New York, 1995 (*La mujer en silencio: la controvertida relación entre Sylvia Plath y Ted Hughes*, trad. de M. Antolín Rato, Gedisa, Barcelona, 2004).

The Crime of Sheila McGough (1999), Granta Books, London, 2006.

Reading Chekhov: A Critical Journey, Random House, New York, 2001 (*Leyendo a Chéjov. Un viaje crítico*, trad. de V. Gallego Ballester, Alba editorial, Barcelona, 2004).

Two Lives: Gertrude and Alice, Yale UP, New Haven, 2007 (*Dos vidas: Gertrude y Alice*, trad. de C. Martínez Muñoz, Lumen, Barcelona, 2009).

TRADUCCIÓN Y COMENTARIO DE
Antonio Lastra

