

“EL VIENTO” COMO MÁSCARA POÉTICA: ANÁLISIS DE UN POEMA DE ROBERTO SOSA

Gabriela Chavarría

RESUMEN

En este artículo se trata la construcción de la voz lírica en el poema “El viento” y el estudio de esta voz lírica como una representación de la subjetividad del poeta, la cual está basada en un concepto metafísico del poeta mismo.

ABSTRACT

This article deals with the lyrical voice construction of the poem “El viento” and the study of this lyrical voice as a representation of the poet’s subjectivity, which is based on a metaphysical concept of the poet himself.

La crítica sobre Roberto Sosa concuerda en llamarlo uno de los poetas más auténticos dentro de la poesía hondureña, escrita a partir de los años sesenta. Ganador de dos premios importantes, el premio de Poesía “Adonais” (1968) y el premio de Poesía “Casa de las Américas” (1971); entre sus libros están *Caligramas* (1960), *Muros* (1966), *Mar interior* (1969), *Los pobres* (Adonais, 1968) y *Un mundo para todos dividido* (Casa de las Américas de 1971). Buena parte de su obra ha sido traducida al inglés, al alemán, al francés y al ruso. Entre los elementos sobresalientes de su lírica, la crítica señala una ruptura con la tradición y la asimilación de técnicas de vanguardia para transformar su lenguaje poético (Morales y Falchetti 1986) y, por otra parte, señalan que su denuncia socio-política trasciende el regionalismo hondureño para convertirse en universal (Bermúdez 1986).

El interés del siguiente artículo es analizar la voz lírica en el poema “El Viento” para mostrar en qué medida ésta se construye como la máscara de una subjetividad lírica basada, a su vez, en conceptos metafísicos sobre el poeta.

La máscara poética

El concepto de máscara, en poesía contemporánea hispanoamericana, ha sido usado por Guillermo Sucre (1975) al referirse a las técnicas de despersonalización que la caracterizan:

multiplicidad de voces y, en general, la conciencia que los poetas tienen de que el “yo lírico” es una construcción lingüística. Por otro lado, Antonio Carreño (1982) hace referencia a la etimología del término y su uso como artificio teatral. Posteriormente aplica dicho concepto a la lírica:

Por medio de la persona (del griego *prosopon*) se diferencia el que escribe del que, como voz, se personifica en la composición lírica. Tal dramatización (*personare* significa sonar a través de una quiedad abierta) la articulan las varias voces que algunos textos, intencionalmente, ponen en juego (las llamadas *dramatis personae*), diferentes del instrumento que les confiere virtualidad de ser: el autor. Pues si bien en toda obra lírica (se pudiera argüir) la voz del poeta, por muy subjetiva que ésta sea, pasa a ser persona (el texto sería imagen de ese orificio resonante), ésta difiere de quien escribe el poema (Carreño 1982: 16).

Según la cita anterior, el elemento característico de la máscara es la voz. Máscara poética es, en principio, sinónimo de voz ilocutiva. Esa voz ilocutiva, tal como lo señala Jonathan Culler (1976) es una función del lenguaje del poema y algo que el lector busca para hacer el poema inteligible:

The poetic person is a construct, a function of the language of the poem, but it none the less fulfills the unifying role of the individual subject, and even poems which make it difficult to construct a poetic person rely for their effects on the fact that the reader will try to construct an enunciative posture (Culler 1976: 170).

Para el análisis, además, debe tomarse en cuenta, tal como lo señala Culler, la convención de lectura como uno de los aspectos que influyen en la construcción de esa voz lírica. En el caso de la poesía, el lector construye la voz ilocutiva siguiendo también parámetros de lectura aprendidos en el aparato educativo, la crítica literaria, etc. En este sentido, la convención de lectura que ha predominado en la crítica literaria tradicional sobre poesía, es la que identifica la voz lírica con el autor. Esta tendencia de la crítica se enfatiza, especialmente, desde el Romanticismo con la exaltación del “yo lírico” como sinónimo del autor. Debe considerarse, igualmente, que este carácter identificatorio como producto de un proceso de lectura-escritura, se encuentra igualmente presente en algunos autores que tienden a construir la voz lírica como la voz de su propia subjetividad. Sin embargo, en este trabajo partimos de la base de que dicha voz lírica no rinde cuenta del autor como individuo, sino de una subjetividad construida sobre la base de algún concepto sobre el artista.

Por lo tanto, se analizará la voz lírica como construcción de una enunciación particular del poema, asimilada al concepto de máscara poética porque ese término da cuenta de algo artificial, como es siempre la misma voz lírica. Finalmente, el estudio de esa máscara poética develará una subjetividad construida sobre algún preconstruido acerca del poeta.

La escogencia del poema “El Viento” responde a una selección bastante amplia de sus libros. En primer lugar, se hizo una selección de todos los poemas que trataran la temática de la muerte en su producción lírica y se estudió la voz lírica frente a la muerte en todos ellos. Lo mismo se hizo con otro poeta centroamericano, Otto René Castillo¹. Sin embargo, considerando el espacio que se tiene en este artículo para desarrollar el tema, se prefirió “El Viento” por ser el más corto y, además, uno de los más representativos de la forma en que Roberto Sosa construye una voz lírica para enfrentar la muerte. De tal modo, que lo que se desarrollará en este trabajo vale, en gran medida, para el resto de sus poemas sobre la muerte.

EL VIENTO

Quebrado,
se queja, óyelo, mi niño,
el viento.

No puede erguirse,
no puede.
Da vueltas hacia la muerte.

Se queja ronco
y en tierra clava las uñas.

Mientras,
yo hilo mi propia muerte
y algo espero.

(*Mar interior*, 6)

El proceso de enunciación se abre con un adjetivo que personifica el viento y le resta una característica propia de su naturaleza: la fuerza. De esta manera, empieza a producirse una identificación entre la voz lírica y el viento en tanto se humaniza el segundo, presentado en un estado de fragilidad. La prosopopeya del viento se completa y aparece el "tú" identificado con un niño: "se queja, óyelo, mi niño, el viento". De esta forma la situación comunicativa evoca una convención de los códigos de comunicación infantil, en donde, generalmente, los animales y las fuerzas de la naturaleza adquieren la categoría de hablantes. Razón por la cual, siguiendo esta convención, el lector podría esperar, en su horizonte de expectativas, la voz del viento, pero en su lugar sólo tiene la voz lírica. Esta voz lírica, junto con la humanización del viento, presupone leer el viento como máscara de esa voz y no directamente como la voz lírica, ya que está enunciado en tercera persona.

La segunda estrofa refuerza la imagen del viento herido en su condición. De manera que el no poder erguirse implica la imposibilidad de hacer lo que como viento debe hacer: permanecer arriba, buscar la altura. El viento, imposibilitado para permanecer vertical, sólo tiene la horizontalidad como condición y su "dar vueltas" del último verso presupone un encierro, un inútil intento de buscar una salida, sólo le queda morir; por lo que la imagen connota angustia y agonía. Además, hay que notar, en esta segunda estrofa, que el uso del tiempo presente de indicativo establece una relación de simultaneidad temporal entre "el viento" y "el ahora" de la enunciación lírica, que refuerza la identificación entre la voz lírica y el viento.

La tercera estrofa, a nivel de enunciación, se modeliza como una respuesta a la imposibilidad expresada en la estrofa anterior. El viento, incapacitado para realizar su condición etérea, se transforma a través de un procedimiento metonímico, evocado por al acto de rugir y dar un zarpazo, en un animal feroz, que se encuentra en una situación límite. Visto así, la transformación del viento en animal feroz se modeliza como una respuesta del viento que al no poder hacer lo que quiere, engendra otras formas. La impotencia del viento para existir como tal, lo hace buscar una salida y esa transformación puede interpretarse como una característica de la

máscara en estudio, ya que el viento tiene la posibilidad de destruir y crear nuevas formas, para escapar a su prisión y a la angustia de la presencia de la muerte. Sin embargo, se evoca la imagen de un animal en una situación límite, como se explicó antes, y el clavar las uñas en la tierra se convierte también en otro signo de frustración. De manera tal que, en la última estrofa, la voz lírica pasa a expresarse sobre sí misma como subjetividad poética, como escritor: “Mientras/ yo hilo mi propia muerte/ y algo espero”.

El adverbio de tiempo “mientras” en la última estrofa y, dentro de la situación comunicativa analizada, implica junto con el uso del tiempo presente de indicativo, una simultaneidad de la lucha del viento y el quehacer de la voz lírica. Esto refuerza aún más su identificación. A partir de aquí, puede hablarse de una autorreferencialidad del quehacer poético, porque del verso “yo hilo mi propia muerte” puede inferirse la construcción lingüística de la misma voz lírica, su trabajo de enunciación, su escritura. El verbo “hilar”, así, puede leerse como el acto de trabajar sobre un tejido-texto, de hilar sintaxis, imágenes. La referencia al mismo proceso: su metapoesía, se convierte en la forma de enfrentar, a nivel de enunciación, la situación límite, la amenaza de muerte para la voz lírica. Además, la conjunción “y”, que liga este verso con el anterior y que presupone una equivalencia sintáctica entre los dos versos, puede implicar también una equivalencia semántica, de modo que “hilar” sea lo que le permite al propio hablante “esperar algo”.

De la situación comunicativa analizada, puede abducirse² que la voz lírica está frente a la presencia inmediata de la muerte, en una situación de amenaza. La necesidad de transformarse (escapar), que tiene el viento (voz lírica), está motivada por la angustia de su misma situación. Dicho sentimiento es positivo, en el sentido de que le permite buscar otras formas de existencia, a partir de la conciencia de la presencia de la muerte. Se infiere, por tanto, en primer lugar, que la voz lírica modeliza su enunciación con la actitud de una subjetividad que parte de su propia experiencia, para trascenderla. Tal como señala Heidegger:

La angustia demuestra ser la más específica y significativa de todas las emociones, un señalamiento despiadado de mi situación originaria, una temible anticipación de mi elección personal, un temor de estar ya arrojado en el mundo y un temor por mi autenticidad al vivir en el mundo (Heidegger en Blackham 1967: 99).

La angustia es un sentimiento necesario para tomar conciencia de las posibilidades de la existencia personal, y de que se va siempre camino hacia la muerte. Por medio de la angustia, la muerte se acepta como irremediable y algo siempre inmediatamente posible.

A través de la máscara poética del viento y de un animal feroz, entonces, la voz lírica expresa frustración porque evoca una existencia herida en su condición, que no puede realizarse porque está acosada por la muerte. Pero, al mismo tiempo, tiene la esperanza de existir “de otra forma”. Visto así, la transformación es parte del ser mismo, y la (re)creación de sí mismo a través de las máscaras poéticas deviene la manera en que la voz lírica enfrenta la muerte. Por tanto, a través del análisis de la enunciación lírica encontramos una voz que se dibuja a sí misma en viento y animal feroz, como si se mirara en un espejo y actuara; se hace “otros”. Está creando su escenario (el texto) y actuando como si pudiera transformar su corporeidad en algo etéreo, que a su vez es capaz de engendrar otras formas. En este sentido, es importante recordar lo que dice Bachelard (1972) sobre el imaginario del viento y su relación con el soplo cósmico y el animismo: el viento fundamentalmente se oye y posee, como imagen, un animismo violento,

que crea una multitud de seres en la tempestad; es fuerza que puede ser aterradora, es grito pero también calma. La ambivalencia del viento, que es dulzura y violencia, pureza y delirio, no puede señalarse mejor que reviviendo, su doble ardor destructivo y vivificante. Muere y renace como el soplo cósmico (cfr. Bachelard 1972: 228-89). El viento, por tanto, es en sí mismo movimiento, dinamismo constante que evoca el origen de la creación. Puede inferirse que por medio de la máscara poética del viento, la voz lírica se vuelve etérea, incorpórea, movimiento que expresa la voluntad creadora como una manera de enfrentar la angustiada situación de ir hacia la muerte.

La voz lírica como autor

Debido a que la convención de lectura tradicional tiende a identificar voz lírica como sinónimo del autor, es necesario detenerse a examinar esa posibilidad para mostrar, aún más, la construcción de la voz lírica como algo artificial y no como sinónimo de individuo.

El hecho de que la voz lírica se vuelva etérea presupone, a su vez, un intento de escapar de su corporeidad como la forma más concreta de su existencia. Tal como apunta Gabriel Marcel: "Es la existencia de mi cuerpo lo que me constituye en sujeto antes de que me sea dado en cuanto objeto a mi subjetividad" (citado por Blackham 1967: 75). Marcel enfatiza, en su pensamiento, la exploración del Ser mediante la reflexión de determinadas experiencias intensamente vividas y propone una relación entre el ser y el tener: "lo que tengo es externo a mí e independiente de mí. Dispongo de ello, en cierta medida tengo poderes sobre ello. ¿Es mi cuerpo algo que tengo de este modo?" (Blackham 1967: 76). En su respuesta, Marcel reflexiona sobre el suicidio y la relación del "yo" con su propia vida, apuntando que el yo queda definido por su libertad: "Tener es poseer el poder de guardarse o abandonarse, y de mostrar a otro o a sí mismo como si se tratara de otro. Así tener implica otro, aunque tan solo sea a uno mismo considerado como otro" (1987: 76). Sin embargo, agrega que al tener algo "yo" no puedo disponer de la relación de tener y quedo afectada por ella. Uno cree tener y es tenido o engañado al creer que uno únicamente tiene. Pero cuando trabajamos creativamente sobre el material que tenemos, como el músico con su instrumento, el jardinero con su parcela y plantas, el ser no queda reducido al tener sino que el tener se transforma en ser:

La vida se realiza resolviendo la tensión entre lo que soy y lo que tengo con sentimiento de correspondencia y actividad creadora; en los cuales el tener no es eliminado sino que es asimilado al ser, en el cual el uno y el otro se convierten en el Yo-Tú (citado por Blackham 1967: 77).

Marcel nos permite establecer una correspondencia entre la situación comunicativa de este poema y dichos conceptos. En el poema, el tú aparece como un niño, lo cual implica una modelización enunciativa hacia el mundo infantil, etapa caracterizada por el juego de los roles y de ser "otros". Las máscaras y el juego son tradicionalmente inherentes a la comunicación infantil. Por otra parte, la máscara del viento y la enunciación permiten imaginar una situación comunicativa donde la voz lírica se mira a sí misma (hilando su muerte e hilando su vida), como si se parara frente a un espejo y jugara a transformarse. De esta manera, la máscara poética del viento llama a la subjetividad a trabajar creativamente con lo que se tiene, no su cuerpo, ya que la voz lírica no es un sujeto humano sino una cons-

trucción lingüística, sino con el tejido-texto: el lenguaje. La voz lírica se tiene como lenguaje y es lenguaje.

Visto así, el viento evoca la creatividad poética misma y establece una correspondencia entre su existencia y su tenerse a sí mismo como posibilidad de otras voces lingüísticas y otros cuerpos-textos; su ser es crearse y recrearse en un juego de voces.

Puede concluirse, de esta manera, que el juego de la creación poética no es solamente un trabajo intelectual o emocional; es eso y más, es una necesidad ontológica frente a la condición temporal del ser, a la finitud existencial, a la muerte. Tal como señala Heidegger al referirse a la diferencia entre un juego cualquiera y el juego poético:

La poesía es por su aspecto un juego. Y con todo no lo es. Reúne, ciertamente, a los hombres, como el juego; mas el juego los reúne de manera que precisamente en él cada uno se olvide de sí mismo. En la Poesía, por el contrario, se recoge el Hombre al fundamento y fondo de su realidad de verdad (Heidegger 1969: 35-6).

La voz lírica de este poema evoca los rasgos de una subjetividad que se hace histórica, a través de la fundación con la palabra poética, que se tiene a sí misma como voluntad de transformación y que afirma su poder de hacerse a sí mismo, y de trascenderse, mediante la palabra poética, a partir de la experiencia de su misma conciencia de sí (su corporeidad).

Conclusiones

Como se ha podido observar, la voz lírica se hace viento y evoca así la trascendencia mediante la palabra poética. Puede decirse que esta máscara etérea connota la idea de un poeta metafísico, el cual busca trascender su existencia mediante el lenguaje de la poesía. Tal como señala García Bacca (1969), esto no es extraño si pensamos que la llamada metafísica surge de un poeta: Parménides. Y no es extraño tampoco que al hablar poética y no científicamente de metafísica, el ser se convierta en aire, viento, luz, apertura infinita, metáfora. Poesía y metafísica se parecen a aire, atmósfera y luz, ya que poetizar es hacer castillos en el aire, hacerlos de aire, porque las palabras comienzan a cobrar cualidades poéticas por igual motivo que las metafísicas; por su carácter y estado abstracto, por su carácter de desarraigo de los singulares, de elevación sobre el caso concreto, de desfijación de las cosas. Lo poético como lo metafísico no es señalable con el dedo (cfr. García Bacca 1969: 52-7).

De esta manera, el viento como disfraz de la voz lírica implica también la construcción de una subjetividad lírica entendida metafísicamente como la de un poeta que es capaz de trascender, mediante la palabra poética, su existencia, ya que el lenguaje es el lugar y la morada del ser.

Heidegger, al referirse a la esencia de la poesía, agrega:

Así está la esencia de la Poesía urdida con las interconvergentes e interdivergentes leyes de los signos de los dioses y de la voz del pueblo. El poeta mismo se tiene entre aquellos, los Dioses y éste, el Pueblo. Y es un proscrito, adscrito a este "entre": los Dioses por un extremo y los hombres por otro (Heidegger 1969: 36).

El Poeta, en este sentido, es un intérprete de lo espiritual para su pueblo, un guía cuyo compromiso con el pueblo es parte vital de su existencia. Por esa razón, puede concluirse que

Roberto Sosa, inmerso en su mundo y a partir de su experiencia socio-histórica, ofrece con la construcción de esta voz lírica etérea, la posibilidad de trascendencia mediante la palabra poética a su pueblo hondureño, porque la poesía aparece como el juego ontológico que permite soportar la prisión y la amenaza constante de la muerte; situación presente en Honduras, donde el aparato represivo del ejército ha tenido una participación activa en la vida cotidiana del país. Así, Roberto Sosa canta a la esperanza en mitad de la angustia y se convierte a sí mismo en la voz del pueblo hondureño. Un pueblo sometido desde hace años por los militares, por las cárceles y la represión.

Por lo tanto, a través de la máscara poética del viento y su particular enunciación, se evoca una palabra que no está dicha: libertad y, al mismo tiempo, se percibe como la gran ausente de la sociedad hondureña.

Notas

1. Gabriela, Chavarría. 1995. La máscara poética ante la muerte en los poemas de Otto René Castillo y Roberto Sosa. (Tesis para optar el grado de Master of Arts, Universidad de Kansas, U.S.A.)
2. Los términos abducción e inferencia, utilizados en este estudio, están tomados de Umberto Eco (1988). *Tratado de Semiótica General* y conciernen a la actividad de extracodificación. Esta actividad se refiere a las operaciones interpretativas basadas en presupuestos de convención y conversación que rigen los actos del habla.

Bibliografía

- Bachelard, Gastón. 1972. *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bermúdez, Hernán. 1986. "La poesía solidaria de Roberto Sosa". En: *Los Pobres*. Honduras: Editorial Guaymuras, 93-6.
- Blackham, H. J. 1967. *Seis pensadores existencialistas*. Barcelona: Oiks-tau ediciones.
- Carreño, Antonio. 1982. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. (La persona, la máscara)*. Madrid: Editorial Gredos.
- Chavarría, Gabriela. 1995. La máscara poética ante la muerte en los poemas de Otto René Castillo y Roberto Sosa. Tesis de maestría: Universidad de Kansas.
- Culler, Jonathan. 1976. *Structuralist Poetics*. New York: Cornell University Press.
- Eco, Umberto. 1988. *Tratado de semiótica general*. Buenos Aires: Editorial Lumen.
- Falchetti, Oscar. 1986. "Roberto Sosa: temblor nuevo del realismo poético". En: *Los Pobres*. Honduras: Editorial Guaymuras. 83-91.

García Bacca, Juan David. 1969. *Comentarios a "La esencia de la poesía de Heidegger"*. Venezuela: Universidad de los Andes.

Heidegger, Martín. 1969. *Hoelderlin y la esencia de la poesía*. Venezuela: Universidad de los Andes.

Morales, Rafael. 1986. "El premio Adonais 1968". En: *Los Pobres*. Honduras: Editorial Guaymuras, 73-7.

Sosa, Roberto. 1967. *Mar interior*. Honduras: Editorial Guaymuras.

1986. *Los pobres*. Honduras: Editorial Guaymuras.

Sucre, Guillermo. 1975. *La máscara, la transparencia*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Bibliografía

- Barnes, Robert. 1971. *El arte y la poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barnes, Robert. 1975. *La poesía y el arte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barnes, Robert. 1986. "La poesía y el arte". En: *Los Pobres*. Honduras: Editorial Guaymuras, 73-7.
- Barnes, Robert. 1987. *La poesía y el arte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carroll, Anthony. 1981. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1982. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1983. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1984. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1985. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1986. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1987. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1988. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1989. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1990. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1991. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1992. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1993. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1994. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1995. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1996. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1997. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1998. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 1999. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2000. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2001. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2002. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2003. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2004. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2005. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2006. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2007. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2008. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2009. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2010. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2011. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2012. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2013. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2014. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2015. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2016. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2017. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2018. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2019. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2020. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2021. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2022. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2023. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2024. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Carroll, Anthony. 2025. *La máscara y la transparencia*. Barcelona: Editorial Lumen.