

El cuerpo de la memoria Político de mnemotecnias

ALBERTO AYALA M. ¹



Paisaje Con Caída De Ícaro. Pieter Brueghel El Viejo.

¹ Docente, Universidad Autónoma de Occidente, Universidad ICESI. Arquitecto, Universidad del Valle; Magister en Comunicación y Diseño Cultural, Universidad del Valle.

Convergencia

Como caras de una misma moneda, los actos de lección y de inscripción, indisolublemente ligados, dan cuenta de la forma como nos aproximamos al conocimiento de las cosas; ellos remiten a múltiples operaciones realizadas a partir de la percepción, del contacto del cuerpo que, aproximándose física o virtualmente a un fenómeno, simultáneamente acude a esa “capacidad instalada” de que se sirve para asociar, distinguir, comparar, encontrar regularidades en las que apoyarse para avanzar en la comprensión del mundo.

Siguiendo este hilo, si nos atenemos a lo dicho por W. Benjamin (2001, p.105) acerca de la danza como arcaica forma de inscripción, léase escritura, recordaremos que en tiempos antiguos era una operación mimética del movimiento sideral —el de los cuerpos celestes—, rememorado por el rítmico movimiento de los cuerpos. Una y otra vez habría de moverse el cuerpo después de la lección de la esfera celeste, a fin de memorizar y rehacer esa cósmica coreografía. Trazos en el espacio y huellas en la tierra que inscribían en una especie de memoria compartida el curso de lo inabarcable: asentamiento de lo inconmensurable a escala humana, de inscripción total en el cuerpo y con el cuerpo, elevado así a una dimensión ideográfica.

Aprehensión que bien podía cumplir el papel de recordación, de orientación o de celebración, formas de lección e inscripción ligadas en todo caso a una manera de ver y a un lugar desde donde hacerlo; valga decir: un *théas*: raíz griega que comparten las palabras *theoría* y *theatron*. Una y otra remiten a formas particulares de interpretación y representación que encontramos afinadas en oficios y disciplinas particulares. En la teoría, referidas a los modos de abordar y concebir el conocimiento, sustentado en los métodos de las ciencias; y en el teatro, referidas a los modos de conocer y expresar desde la esfera del arte de la representación. Pero también sabemos que la raíz de esas formas de ver se afinca en el cuerpo a guisa de instrumental, para hacer posible la experiencia en la relación con el mundo, justamente a partir del establecimiento de una perspectiva: el punto de vista del sujeto, estrechamente vinculado con su sensibilidad y su formación cultural, susceptible también de transformación.

Convergen así, tres esferas de gran interés por el rejuego que permiten esos “modos de ver”, que enriquecen y fortalecen en este caso, el hilo entre historia y memoria, ellas son: teoría, teatro y sujeto, ámbitos en que se cuecen las lecciones, las interpretaciones y las más diversas formas de inscripción expresiva en función de la construcción de sentidos. En nuestro caso, relativos a la participación del sujeto en la construcción de su memoria.

Un lugar desde dónde ver

Antes era válido acusar a quienes historiaban el pasado, de consignar únicamente las «gestas de los reyes». Hoy día ya no lo es, pues cada vez se investiga más sobre lo que ellos callaron, expurgaron o simplemente ignoraron. « ¿Quién construyó Tebas de las siete puertas? » pregunta el lector obrero de Brecht. Las fuentes nada nos dicen de aquellos albañiles anónimos, pero la pregunta conserva toda su carga

Ginzburg (1997, p.3).

A propósito de la relación entre cuerpo y memoria, tendremos que preguntarnos qué es lo que llama la atención de ese vínculo y, seguidamente, a dónde apunta el interés de tal correspondencia. La palabra memoria refiere en principio a la capacidad de recordar, de preservar en la mente. Generalmente, la memoria se asocia con lo pasado, aquello de lo que hay testimonio, según el lingüista J. Pokorny (1958), el verbo *memorae* proviene de la misma raíz indoeuropea (*s*)*mer* que a través del griego derivó en mártir. Y mártir es testigo, la persona que al ofrecer su cuerpo en sacrificio por alguna causa, deja con mayor fuerza una impronta de sí y de su convicción en la historia, en la memoria escrita o dicha, individual o colectiva.

Esa imagen referencial, icónica, de sucesos o personas por algún motivo destacables, la identificamos con aquello a lo que se otorga un gran valor: moral, sagrado, estético, ético. La pregunta que surge en consecuencia es: ¿a qué sucesos o personas estamos dispuestos a otorgarles tal valor y por qué? Esto nos ubica en el terreno de las elecciones, de dilucidación sobre las jerarquías al momento de definir lo que ha de pasar al olvido o, por el contrario, lo que estando en el olvido es necesario hacer que emerja para iluminarnos. Nos encontramos frente a un inmenso mar de voces y de sucesos, y de entre ellos, de acuerdo con criterios definidos, solo algunos emergen.

Tal ejercicio descubre una arista política, en el sentido de hacer lo que mejor conviene al bien común: insistir en algo que si bien puede ejercer su fuerza en el presente, a la vez puede asociarse con la construcción de futuro. Lo que nos conduce a un ámbito también relativo a la memoria: el de la recuperación de los sueños, de los anhelos proyectados por quienes nos antecedieron. Tal vez truncados o mutilados por diversos motivos, ignorados unos, reconocidos otros. De ahí la importancia de su reconocimiento.

En esa pugna contra el olvido, apuntalada en criterios que devuelven valor a lo que por intereses de distinto orden se ha perdido en el tiempo, son diversos los hallazgos que hoy por hoy se pueden nombrar. Baste para el caso, el rescate de las “otras voces”

al que apunta el trabajo de la microhistoria, por ejemplo. Trabajo que centra su atención en anodinos hechos o gentes que retoman su lugar en un concierto nuevo que se abre paso gracias a otra forma de ver y sopesar sus ejecutorias. En otras palabras, en una forma concertada de devolverles la voz tras un largo silencio.

Concordante con la demanda surgida por el declive de los grandes y abarcales relatos —léase metarrelatos—, otra forma de relato emerge: la de las “simples” historias, esas que, olvidadas en el tiempo en los documentos del gran archivo estatal o en el pequeño baúl de los objetos seniles, hallan hoy en otros cuerpos y en otras formas de enunciación una vía para hacer valer el derecho a una justa restitución, ya desde la investigación científica, ya en la indagación artística.

En uno u otro caso, destaca el papel que juegan nuevas y enriquecidas formas de relación, neorrelatos que aglutinan una multitud de voces: imperfectas, disonantes, discordantes y por eso mismo con un valor que difiere del que se otorga a lo “finamente acabado”, estéticamente presentable —o representable—, mondado por la traducción “correcta”, asociado a las formas propias de una cultura dominante.

Relatos que claman otras audiencias, otros cuerpos en los que resuenen al descubierto sus sensibles, ocultos latidos. Al efecto nos sirve de ejemplo *El queso y los gusanos*, obra que el historiador Carlo Ginzburg (1997) dedica a la vida de Doménico Scandella, conocido como Menocchio, aquel humilde molinero del Friuli, Italia, que por “atreverse a pensar”, a elaborar su particular concepción del universo, desafió los paradigmas de la iglesia en el *cinquecento*, acto que mereció ser condenado por la Inquisición.

Caso emblemático en el curso de una nueva historia en que la memoria, apelando al drama que envuelve la biografía de un “anónimo” hombre, opera en varias dimensiones: por un lado, el acto de recordación, por otro, el de restitución y, finalmente, el de liberación. El primero se refiere a la memoria en el acto de volver sobre lo pasado para destacarlo en el presente, es decir, para hacerlo presencia renovada; el segundo apunta a ese acto de la memoria que restituye ya no solo la “historia de vida”, sino, más bien, la historia debida, para saldar una deuda, una falta, en este caso una grave injusticia asociada con el acto de silenciar una voz por todos los medios y con todo el poder, representado en la figura del papa y del sistema religioso.

Poder que llega hasta la aniquilación del cuerpo en la hoguera, no sin antes vejarlo, convirtiéndolo en señalado testimonio público, escarmiento para conjurar su irreverencia. Por último, asociado a los anteriores, está el acto de liberación, del estallido que propaga lo silenciado para poner de nuevo las ideas en el horizonte de la discusión, de una problematización que subvierte un statu quo.

Ligados a este acto liberador están los modos de acción, las elecciones formales, las indagaciones metódicas, las decisiones estéticas en las que, si nos adentramos en el tejido fino de la obra, descubriremos un punto de convergencia en el que Historia e historia se revelan juntas, como voz de un corpus particularmente atractivo por su hondura referencial y por su acabada factura literaria. Un arte de contar o, si se quiere, un contar con el arte del autor que conoce cómo imprimir fuerza al relato por medio de la forma. Con la que le confiere cuerpo a la memoria, de tal modo que la sensibilidad se ve pulsada con elementos que se destacan por su riguroso acento en la investigación científica, histórica, e igualmente en el de la estética, presente en la escritura.

Se amplían así espacios y recursos para que la memoria tome cuerpo, y tome los cuerpos, a partir de lo que observamos —y celebramos— como una confluencia de propósitos; imbricación de campos que fortalece el oficio de quienes narrando historias con el rigor de método, técnica, imaginación, intuición, osadía y una pertinaz resistencia, dan el paso para la construcción de otra historia; hecha desde un sujeto decidido política y estéticamente, a no dejar opacar la vida ni el conocimiento. Más bien, a renovarlos.

Al modo del cuerpo decidido del actor o de la actriz en el momento de tejer la presencia de sus personajes en la escena, ante sus espectadores, como advierte Eugenio Barba cuando, en el Laboratorio de Antropología Teatral (1999), investiga sobre ese secreto arte del actor, del saber corporal y técnico preservado por siglos para la perpetuación de un oficio —y de su memoria— en distintas geografías y culturas.

La memoria al laboratorio

*¿Quién construyó Tebas, la de las siete puertas?
En los libros figuran los nombres de los reyes.
¿Arrastraron los reyes los bloques de piedra?
Y las varias veces destruida Babilonia,
¿quién la reconstruyó otras tantas?
¿En qué casas de la Lima que resplandecía de oro
vivían los obreros de la construcción?
[...]
Tantos relatos,
tantas preguntas.*

Preguntas de un obrero que lee

Brecht (2014, p.1).

Las preguntas que hace el obrero del poema, las hace Brecht para sí, son las que hacen posible el poema; y como reza en el epígrafe inicial: “la pregunta conserva toda su carga”. Y así para la historia como para la poesía, su carga de sentido trasciende la demanda de una llana respuesta, de la enunciación precisa de los nombres. Su alcance es mucho más fuerte, más lejano. Y no obstante provenir de las raíces mismas de Occidente en el tiempo, en la mención a Tebas, su reclamo resuena presente, actual. Como si del titular de un diario se tratara, pareciera una noticia que anuncia el hallazgo de los arqueólogos. Pero no hay tal. La hondura de la pregunta obliga a trabajar en la consistencia de la respuesta.

De nuevo se trata de una operación restitutiva y liberadora, problematizadora, como hemos dicho. Un invisible lazo anuda la pregunta al cuerpo, subvierte, aprieta, incomoda. El recurso a que apela el poeta en sus versos es el de la distancia, en varios sentidos: en tiempo, en lugar y en la forma de enunciación. Una especie de juego semejante a las adivinanzas, artilugio que sirve para preguntar distinto, dando un rodeo, y por esto para imaginar más debido a la dilatación de los términos, a su ambigüedad, a la supuesta “falta de precisión”. Recurso con el que logra la moción del espíritu hacia la causa perseguida: por una parte, mediante la comprensión amplia, la consciencia de quienes han sido ocultados y, por otra, mediante la remoción de “las verdades”, la suspensión de la credibilidad sobre lo que se tiene como “inmodificablemente” dicho o escrito como historia.

Parafraseando el poema, la carga de tantas preguntas habrá de llevar, más que a respuestas taxativas, al amplio horizonte de los relatos; de las infinitas relaciones. Y con ellas a los actos de lección, de observación, de atenta escucha de otras voces, de otros cuerpos e historias. Como las que recientemente hemos podido observar en el teatro, que vuelven sobre la memoria de modo muy especial.

Hablamos en particular del proyecto *Tejiendo Presencias*, genuino laboratorio teatral cuyo título cobija las obras: *Ave María*, *Anónimas* y *Tierra de fuego*.

Ave María es una obra dirigida por Eugenio Barba e interpretada por Julia Varley, director y actriz del Odín Teatre, respectivamente, que restituye en la imagen de una “muerte viva”, enaltecida, la memoria de María Cánepa. Homenaje a la reconocida actriz chilena en el que “realizar el milagro de retornarla a la vida a través del teatro” era el principal propósito. Apuesta no exenta de dificultades, como la que supone encontrar “la voz de la muerte”, por ejemplo, tal como manifestaba la intérprete en el foro que siguió a la representación. Se trataba ni más ni menos de alcanzar con la voz la imagen sonora del último estertor que, no obstante su declive, su agonía, tuviera el impulso de la redención, de la liberación de la muerte misma.



Odin Teatre Archives / Performance: Ave María/ Dir.: Eugenio Barba / Foto: Tommy Bay.

Arduo trabajo de laboratorio del cuerpo que, trascendiendo la narración de una historia, se instala en el terreno performático por medio de la imagen visual y vocal para generar desde allí su discurso poético, en nada lineal, hecho a fuer de yuxtaposiciones espaciales y temporales en las que se entreveran mascarón y actriz, en pos de la recomposición de la memoria, de las tensiones, de la grandeza del personaje. Tarea avanzada más no acabada, como lo advierte Varley, y por eso mismo, rica en la verdad que enseña, en tanto muestra del batallar del cuerpo, de la imaginación en función investigativa, en riguroso proceso de búsqueda frente al reto que impone una exigente resolución estética motivada por la vida y obra de la actriz.

En ese orden de presencias se inscribe *Anónimas*, obra dirigida por Julia Varley en la que en cuerpo de Amaranta Osorio y Teresa García, vuelven a la memoria las voces de familia, de madres, y de esas madres en un hilo que, ad infinitum, se prolonga para entretrejerse con la memoria del público a través del juego, de la música, de los cuentos, de las ceremonias. Quizás de ahí la elección del vestuario: el traje de bodas, como imagen referencial que marca un antes y un después con su cuidada factura y su emblemática carga de remembranzas.

Pero si bien está la suntuosidad del traje, sobre el ajedrezado escenario en blancos y negros, las historias se suceden en un logrado juego de escalas en el que también lo pequeño, lo nimio y a punto de desaparecer, toma una dimensión inusitada. También aquí la memoria, por mediación de los objetos, además de otros recursos mencionados, logra erigir su presencia. Al modo de las matrioskas rusas, los

pequeños íconos y las minúsculas efigies emergen del relicario una tras otra, con su poder de recordación en sus fisuras, en sus olores y desvaídos colores, en la emanación de un aura imperecedera que remonta el tiempo hacia la vida de quienes han ofrendado su vida y su historia sin otro merecimiento que el anonimato.

Y en medio de un juego de no pocas resistencias está presente el cuerpo, incluso desde el temor o las carencias de las actrices ante los desafíos del trabajo, según su propio testimonio. Pero en todo caso, más allá de las resistencias, son cuerpos que encarnan la necesidad de volver sobre lo que no han vuelto otros, de mirar hacia donde generalmente mira con desdén la Historia: hacia la mujer, niña o adolescente, joven o adulta que desde su confinación en el espacio y en el tiempo, encuentra en el rito teatral una digna forma de visibilización en la revaloración de sus experiencias, de su historia, que a la vez involucra parte de la historia de las ofiantes. Como en un salón de espejos, la historia de sí del cuerpo, multiplica su imagen en infinitos fractales que dan cuenta a la vez de uno y del todo, de lo particular y de lo universal de una vivencia que hace parte de nosotros.



Obra: Anónimas / Dir.: Julia Varley / Foto: Archivo Amaranta Osorio.

Finalmente, si, como en el poema de Borges, está “todo el Nilo en la palabra ‘Nilo’”, en la obra Tierra de Fuego parecen estar todas las historias de un territorio y de un pueblo, en este caso, Chile. Dirigida igualmente por Julia Varley, la pieza teatral pone al espectador no ante la historia oficial, sino ante las historias hechas de mujeres y hombres, de presencias y actos, de gestas y sueños... En fin, de un memorable curso hilado a través del tiempo en una geografía particular.

De ahí la riqueza del recurso escenográfico: el mapa del país que invade todo el escenario y sobre el que corre, sufre, navega y canta el cuerpo de la actriz Carolina Pizarro, para contar de poética forma la historia de sí, de su madre y de su abuela, y junto a ellas, las de sus ancestros. Mapeo que es poema, podríamos decir haciendo un juego de transposición de letras. Transposición a la vez geográfica, histórica, lingüística; que si bien está apoyada en el dialecto, en la historia y en la geografía, gracias a la forma en que ha sido construida va mucho más allá del discurso de tales disciplinas, para pulsar con su acento en el público la reacción empática, la comprensión amplia de esas historias y lenguas desconocidas, que mueve razón y co razón al tiempo.

Es decir, que conmueve por la operación de des cubrimiento, ligada, más que a la “verdad” a secas, a lo que alude el término *aletheia*, ese des velamiento con que los griegos nombraban el hecho de dejar a la vista lo latente —*lethein*—, aquello que ha estado oculto o se ha llevado el *Letheo*, lóbrego río del olvido, del silencio. “Descubrimiento” hecho a la vez en las potencialidades del cuerpo que podemos resumir en palabras de Julia Varley cuando dice: “Carolina tenía confianza en los conocimientos de su cuerpo y miedo de su voz: “No sé cantar, no sé decir textos”, me dijo. Y por allí empezamos” (Pizarro, 2013).



Obra: Tierra De Fuego / Dir.: Julia Varley / Foto: Tommy Bay

¿Por qué aludir a estas presencias? Por el hecho de la rememoración. Pero, valga decir, no de una rememoración nostálgica, un volver para añorar con dolor, más bien, un volver que motiva el cuerpo mismo de quienes encarnan la acción. Importante aporte a la forma de anudar la memoria en el cuerpo presente, ofrecido

en el oficio del rito teatral para la consumación del personaje y del drama. Del que participan igualmente la historia de sí, los dramas, las angustias y los desafíos propios de quienes lo interpretan, liberados a través del acto teatral. Lugar donde se dan cita de modo particular persona y personaje, renovadora forma de concebir su historia, a través de la microhistoria.

Y de la microhistoria como acercamiento a una narrativa de lo no oficial, de lo que sucede en los bordes, en los márgenes donde se hallan quienes por intereses de diversa índole, más tratándose de mujeres, no merecen ocupar las páginas de la Historia, en mayúscula. Como en Paisaje con caída de Ícaro, de Brueghel, se trata de cuerpos dolidos que caen al mar, esta vez al mar del olvido, quizás habiéndose acercado al sol; vale decir, habiéndose atrevido a iluminar, con su experiencia, alguna oscura parcela de la vida.

Desde la inmaterialidad, la memoria se instala en la escena mediada por el cuerpo a través del relato para convertirse en fuerza activa, dinamizadora de poiesis. Suerte de arqueología desde el arte en la que los sucesos, una vez abierto el baúl, vuelven a “tomar cuerpo” en la representación, esta vez en la imagen evocada por el espectador a partir del pulso, de la sugestión emanada por la composición escénica, ese hipertexto fraguado con el movimiento hecho de luz, color, vestidos, objetos, música, cuerpos y voces... Y sobre todo, hecho de una potente intención que opera como sensible detonante de descubrimientos en el Otro.

Volviendo sobre los elementos que nos ayuden a componer la memoria, si por un lado consideramos el carácter riguroso de la Historia que remite al acontecimiento, a la complejidad del fenómeno que con puntualidad metódica ausculta para hallar los referentes externos precisos que lo sustentan, a la vez contamos con el texto escénico, con su licencia poética para establecer sus propias leyes de convalidación en la obra que con rigor erige.

Teatro e historia, en esa rica conjunción de intenciones y de nuevos relatos, han de tener asiento en los escenarios de formación humana a fin de remozar su sensibilidad. Así, pues, nos vemos en la obligación de construir un nuevo lugar para ver, un lugar desde donde la perspectiva sea particularmente construida a partir de la pesquisa tanto científica como dramática.

Construcción posible a partir de un diálogo de saberes: por una parte, provenientes de las prácticas formales de la ciencia y, por otra, de la constante pregunta por el drama humano, ese que configura la singularidad de cada sujeto y moviliza su existencia. La pregunta por ese vasto territorio de lo subjetivo en términos de la formación de la persona, pone de manifiesto la complejidad de la dinámica de las decisiones en términos de la educación y su función emancipadora.

Del teatro en la historia

*De nuestros debates con los demás hacemos política,
de nuestros debates con nosotros mismos hacemos poesía.*

W. B. Yeats (Fuentes, 2013, p.10).

El teatro es acto poético y a la vez político. Según podemos ver, desde los primeros indicios de que tenemos memoria en Occidente, en la Grecia antigua, el teatro, como arte y como edificación, arquitectónicamente diseñada aprovechando el talud de una colina, era parte fundamental de la polis. Su diseño ofrecía la posibilidad de ver a quienes tenían la palabra en el escenario, así como de distinguir a quien tomaba la palabra en las graderías. Era entonces, recordemos, el lugar donde se votaba, es decir, donde el demos —la población ciudadana— públicamente elegía; es decir, ejercía su derecho a pronunciarse libremente, como forma de gobierno, dando así el paso a la democracia, practicada en ese entonces solo por hombres que tenían el derecho a ser ciudadanos (Sennett, 1997, p. 63,64).

Directamente relacionada con la función política estaba la función poética a que hemos aludido, vinculada con la primera en la medida en que era a través de la escenificación teatral de las tragedias como se ponía de presente ante el pueblo los problemas humanos y de gobierno que era necesario pensar, resolver, si es que no tenían aún la definición correspondiente, o bien, se intuían como posibles problemas sociales en el futuro. En el teatro, los problemas encontraban un espacio para pulsar el diálogo, para la discusión. Emblemático ejemplo de ello es Antígona, de Sófocles, tragedia que pone en los fieles de la balanza la paridad de los derechos: la validez de las razones humanas esgrimidas por la protagonista, y las del Estado, argüidas en la obra por el tirano.

Una y otro, política y drama, encontraban en el teatro su lugar. En él, como resultado del diseño, el cuerpo de los observadores adoptaba la posición sedente, tenida en Atenas por una posición que denotaba sometimiento, en este caso a las reglas de orden político y del drama. Así, entonces, si se trataba de la actividad política, la posición sedente suponía el sometimiento a los acuerdos políticos y a gobernarse desde una posición pasiva y vulnerable —sensible— como ciudadanos.

Por otro lado, en lo atinente a la representación dramática “el teatro utilizó la posición sedente en la tragedia: la audiencia sentada estaba literalmente en una posición que le permitía manifestar su empatía con un protagonista vulnerable” (Sennett, 1997, p. 65). Así, tanto el cuerpo del espectador como el del actor esta-

ban en una “posición humilde y sumisa respecto a una ley superior” (Ibíd.). Cuerpos dispuestos, quizás, a no endurecerse para evitar que sucediera algo así como lo que denuncia Auden en su poema *Musée des Beaux-Arts*:

[...]

Por ejemplo en el Ícaro de Brueghel:

con qué serenidad

todo parece lejos del desastre.

El labrador oyó seguramente

el rumor de las aguas y el grito inconsolable;

pero el fracaso no lo conmovió:

brillaba el sol como brilló en el cuerpo blanco

al hundirse en las aguas verdes.

Y la elegante y delicada nave

debió haber visto lo asombroso:

la caída de un hombre que volaba.

Mas el barco tenía un destino

y siguió navegando en calma.

Auden, 2012

Bibliografía

Auden, W. H.. Poesía e imagen. [En línea] <http://poesiaeyimagen.blog.com/2012/08/19/w-h-auden-y-william-carlos-williams-sobre-la-caida-de-icaro-de-brueghel/> (Recuperado 19 de agosto de 2012).

Barba, E. (1999). *El arte secreto del actor*. México D.F.: Pórtico de la Ciudad de México.

Benjamin, W. (2001). *Ensayos escogidos*. México, D. F. : Ediciones Coyoacán S. A. de C. V.

Brecht, B. (2014). [En línea] http://julinsa.eresmas.com/_themes/Libros/bertolt_brecht.htm.(Recuperado 1 de sept. 2014).

Ginzburg, C. (1997). *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik Editores S. A. .

Pokornik, J. (1958). *Diccionario etimológico indoeuropeo*. [En línea] <http://etimologias.dechile.net/?memoria>. (Recuperado 1 de sept. 2014).

Pizarro, C. (2013). Tierra de Fuego. Dossier de la obra. Documento PDF.

Sennett, R. (1997). Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. Madrid: Alianza Editorial.

Yeats, W. (2013). En Fuentes, C. (2013). El espejo enterrado. Pamplona: Leer-e.

Especial agradecimiento a Julia Varley, Amaranta Osorio, Teresa García y Carolina Pizarro, por su colaboración.