



## Museos: la vitalidad del reducto, heteronomía y engramas

Museums: the vitality of redoubt, heteronomy and engrams

Giannina Rajdl

Iniciativa Bicentenario JGM, Universidad de Chile (Santiago, Chile) giannina.yrv@gmail.com

### RESUMEN

El Museo de Historia Natural de Río Seco es un museo que funciona en la lógica del desplazamiento y el trabajo diferencial respecto de lo que tradicionalmente opera como museo se enmarca fuera de las lógicas tradicionales de la conservación y restauración, donde la conservación y restauración tiene que ver con la recombinación de objetos, más que con una operación profiláctica sobre el cuerpo de objeto evitando que cifre el paso del tiempo. Una operación como la mencionada solo es posible, merced a una noción de tiempo que entienda que el tiempo no es lineal, homogéneo y vacío, sino que es plétora de todos los tiempos posibles. Debe asumir que el museo no es solo un reducto donde depositar objetos importantes, sino que es un lugar con la capacidad de generar narrativas y discursos, sobre el cómo controlar, administrar y agenciar el pasado.

**Palabras clave:** museo, fragmento, montaje, temporalidad, historia

### ABSTRACT

The Museum of Natural History of Rio Seco is a museum that works on the logic of displacement and differential work regarding what traditionally operates as a museum. It is outside the traditional logics of conservation and restoration, where conservation and restoration should do with the recombination of objects, rather than with a prophylactic operation on the object body preventing it from encoding the passage of time. An operation like the one mentioned is only possible, thanks to a notion of time that understands that the time is not linear, homogeneous and empty, but that it is plethora of all the possible times, must assume that the museum is not only a redoubt where to deposit objects Important, but it is a place with the capacity to generate narratives and speeches, on how to control, manage and act; last.

**Key words:** museum, fragment, assembly, temporality, history

Según la Grande Encyclopédie, el primer museo en el sentido moderno, (o sea la primera colección pública), fue fundada el 27 de junio de 1793 en Francia por la Convención. El origen del museo estaría pues ligado al desarrollo de la guillotina.

Georges Bataille, Documents

### CONSIDERACIONES SOBRE EL MUSEO

El presente texto se gesta en los cruces y forma de comparencia de un estatuto del saber que aprehende la historia y el tiempo no solo como cortes temporales, sino como una historia que enuncia una serie de aperturas. Una historia intempestiva, que pone en cuestionamiento la solidez del presente como voluntad de presencia o metafísica supersticiosa, la lectura de la historia que comparece aquí, es la historia inscrita



en el régimen de lo acontecimental, de lo inminente; es potencia interruptiva, fisuras, corte, rupturas, periodos de continuidad y discontinuidad, “es fractura que impide que el tiempo se componga” (Agamben 2014). Fractura que lo afecta todo, abriendo campos cerrados. Es constelación en lo más benjaminiano del término, es decir: estratificaciones y experiencias que remiten a lo diferencial, en tanto un mundo de heterogeneidades “un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos formando anacronismo” (Didi-Huberman 2005), es heterotopológico y heterocrónico, tiempo y (des)tiempo / encuentro y (des)encuentro, que agota y escapa, a lo presente y lo ausente, suspende, construye y reúne.

Un diálogo sobre las colecciones y más ampliamente sobre los museos; en estos términos implica, necesariamente, pensar la historia y el tiempo más allá de la actualidad o simultaneidad, no hacerlo es negar una serie de heterocronías y policronías en pos de singularidades homogéneas y estáticas, es negar la dinamización que pone en marcha el pasado en su propia historia (nachleben/supervivencia), es negar la acontecimentalidad de los acontecimientos.

La museofobia, epítome de la voluntad de corte con el pasado (co)incide con el amor al pasado de la museofilia del historiador, del arqueólogo, del archivero, del cronista y de los historicistas. La museofilia propiciando políticas de restauración y conservación, lo que hace es mitigar el paso del tiempo en el cuerpo de los objetos; en su modo autónomo y reticente respecto de toda interpretación del hecho histórico, ha transformado la ruina, el capital histórico, el objeto, el pasado, el hecho histórico en botín cultural, en pieza de colección, en culturas ya sidas, en hechos muertos, en mercancía patrimonial, reliquia de catedral, es decir: en joya de colección o cachivache museificado. La museofilia saca al objeto de la vitalidad de la cotidianidad y le brinda la vitalidad museográfica, mientras que la museofobia, en tanto se quiere como corte con el pasado, entiende: el pasado como rémora a tirar. A poco andar ambas se inscriben en una concepción del tiempo homogéneo y vacío.

Desde tempranamente, el museo, ha estado en el epicentro del progreso, dándole lugar a la institucionalidad, constituyéndose como una máquina sustitutiva de las políticas nacionales de representación, en un espacio de fabricación de representación (nacional), operando mediante su archivo y colección como un catalizador unidireccional, en la articulación entre tradición y nación, apoyando la construcción de los estados nacionales, creando, así, la ilusión de un imaginario múltiple y consensuado, que permite y abre la posibilidad de incorporación de los objetos en los espacios soberanos, siendo aval de la visibilidad pública de su inscripción, construyendo la memoria legítima y oficial. El museo, contribuye a definir la identidad mediante inscripciones y borraduras basada, casi siempre, en codificaciones positivas. La museificación se erige como parte fundamental del proceso de patrimonialización, resguardando al objeto de su vulnerabilidad; vulnerabilidad sostenida por su riesgo de desaparición. Construye un proceso a través del cual los objetos e imágenes adquieren un valor de exhibición y se promueve como testimonio del pasado, lo cual confirma la sospecha ya evidenciada aquí, de que: el museo fue construido para generar inclusión, y supone siempre la exclusión, lo que fortalece la ficción de que ciertos objetos están destinados a ser contemplado/recordados y otros para el uso profano/olvidados, es decir joya, reliquia, mercancía, tesoro de colección o lastre, cachureo, estorbo, basura que hay que tirar.



La *incorporación de objetos a los espacios soberanos, reliquias a conservar, o lastre a tirar*; responden a la lógica batailliana de que el museo está ligado a la guillotina<sup>1</sup>, la guillotina como aparato moderno (creado en 1789) representa el corte, la escisión más profunda, en este caso un hiato insalvable, entre aquello que es parte de la colección y no lo es, es decir: surge la diferencia entre aquellos objetos que merecen ser patrimonio. El Museo del Louvre abre sus puertas en 1793 mostrando en sus anaqueles las obras y objetos pertenecientes a la monarquía recientemente decapitada. La lógica de la guillotina es homogenizadora - tal como la Ilustración que fundó un mundo unificado, hace aparecer el orden moderno del mundo-; no olvidemos que la decapitación mediante la guillotina fue el método de ejecución que mataba por igual, sin distinción de rango, ni clase social, pues previo a éste dependía del rango social del condenado la forma de ejecución.

Tal como sostiene Valery *“el museo es un bric a brác, un extraño desorden organizado”* (Valery 2005), con esto se refiere a que los objetos que son parte de una colección no mantienen otra relación entre ellas, más que su condición de *obras de arte*, capitalizando su heterogeneidad bajo la lógica homogénea, una reciprocidad y conexión entre el valor de lo singular y lo auténtico; objetos descontextualizados de sus finalidades, ruinas de mundos destruidos, donde se juega la construcción de la identidad, el museo contribuye al despliegue de la cultura, que se erige en el maelström que fagocita la ruina, la guerra, el turismo, los flujos de capital, la producción política, propiedad, deuda, patrimonio humano vivo, especulación inmobiliaria, bienes culturales, etc.

La colección de un museo, no enuncia una simple acumulación de material, sino que tal como lo sostiene Benjamin en su texto sobre Eduard Fuchs, es un cuerpo de inscripciones del mismo museo, un ejercicio de memoria, una forma de recuerdo<sup>2</sup>, una especie de trinchera contra el olvido, *“el archivo es considerado como un vestigio material del rumor de los muertos”* (Didi-Huberman 2009); es *“hacerse consciente de la constelación crítica en la que dicho fragmento del pasado se encuentra precisamente con el presente”* (Benjamin 1973). El museo está asociado a la confrontación, y no solo a la producción y puesta en circulación, pues, moviliza el pasado haciéndolo chocar con la constelación del presente, encontrando aquello que la imagen y la producción de imagen hace visible de una determinada verdad operante. Un espacio de crítica que muestra las urgencias que definen el territorio sobre el cual se emplaza.

Un museo es propiamente... principalmente su colección, los objetos que forman esta colección son fetichizados, descontextualizándolo de su praxis operativa, desligando al objeto de las condiciones históricas que hicieron posible su existencia. Transforma a la cosa en objeto de colección, el cual se somete a la recuperación y luego conservación, para ubicarse en un lugar privilegiado, como patrimonio en el museo, donde no se produce más que limpieza y silencio a su alrededor, es decir, sustrae las cosas del tiempo, situándolas en la atemporalidad, objetos arrebatados del tiempo, suspendidos, *“a salvo”*; se le confiere una nueva función, pero en una epoché donde en tanto objeto estetizado, no sirve más que a la contemplación. Empero, los objetos, las cosas que forman una colección no son documentos meramente historiográficos, sino que son piezas vivas de un sistema, *“cuyas pulsaciones son perceptibles hasta el presente”* (Benjamin 1973).

---

<sup>1</sup> Aunque es indudable que el actual museo nació en los gabinetes de curiosidades y rarezas del Renacimiento y del barroco, su espíritu moderno aparece con la Ilustración europea, en aquel extraordinario movimiento de inspección y clasificación que produjo los colosales ficheros y taxonomías del siglo XVIII (de Azúa 2011).

<sup>2</sup> Toda pasión bordea el caos; la del coleccionista, el caos del recuerdo (Benjamin).



Las cosas en tanto son materiales, se relacionan de manera diversa y perceptual, son cuerpos que están allí poblados de contenidos, esa materia o materialidad es lo que carga de significado y confiere el carácter alegórico. Es material simbólico de un contenido de producción. Al pensar en las cosas que habitan el museo, está la urgencia de pensar la colección y desde luego el museo, ya que, este aparte de hacer posible la colección, sino que trama, acota y organiza el relato, es a la vez un concepto y cosa.

Las colecciones y el museo no tienen solo que ver con acceder a la verdad positivista, con lo fechable y lo fáctico de aquello que la componen. Lo que está en juego no es su representación en el contexto de la época en que surgieron *-hic et nuc-* sino que dan cuenta de la época que las percibe, es decir, debemos hacernos cargo de aquello que le da legibilidad, visibilidad y eficacia en los espacios. Ante el objeto de una colección hay dos posibilidades, una: informar o dar cuenta de la imagen desde la *sustancia* y la *trascendencia*, fosilizándola en el giro narrativo que invoca el *había una vez* o el *érase una vez*, instalando así una imagen imperecedera del pasado; otra: entender la imagen en su desplazamiento, en su condición material, técnica, como apertura a las preguntas que proponen la irrupción del pasado en el presente, desde la acontecimentalidad, la interrupción del presente por el pasado, un principio constructivo que pesquise las trazas. No es que nosotros tengamos que ir a dar cuenta, a leer diligentemente ese allí y entonces, sino más bien preguntarnos de qué forma esa imagen quiebra e ilumina la visualidad (percepción, recepción, etc).

En la historia cosificada la cosa ya no es una huella (retrospectiva); sino que es, un programa (prospectivo). Es decir que la historiación o percepción de la constelación histórica en la cual sucedió un acontecimiento, así como también la reconstrucción del momento actual en que se recibe o contempla esa obra, son lo que nos permite escapar de la cosificación de la colección. La colección es la suma de una narración, de una forma de narración específica, un fragmento del pasado que se encuentra o des-encuentra con el presente enfrentándolo, es el pasado colándose en el presente; ante nosotros, con lo originario de todo y cualquier presente, ya que, la colección tiene las huellas de la desaparición del pasado, materializa la ausencia de la ruina. Por ende, la colección no pueden ser el botín del historicismo, secuestrado en el museo.

### EL CASO DEL MUSEO DE HISTORIA NATURAL DE RIO SECO

“El museo (...) nos muestra la cultura en su fastuoso vestido de domingo, y solo rara vez en su propio vestido de diario” (Benjamin 1973).

“(...) Las dimensiones correlativas que vinculan lo que se encuentra por el interior o exterior de los muros del museo, no pueden ser ya los presupuestos de las imágenes del mundo que solían ser, las representaciones de las cosas ordenadas que armaban un relato específico en la forma patrimonial de colección o en la efímera de exposición temporal. Deben ser las imágenes mismas presentadas, o en alguna forma de autorepresentación, que no dice lo que está dentro y fuera del régimen normativo del discurso, sino que lo precipita; o en el modo de alguna estrategia analógica que garantice las condiciones carnales de la imagen, más allá de su valor enunciativo” (Laseca 2005).

Frecuentemente, los museos en tanto dispositivo, funcionan en la lógica del repositorio, custodio, conservador del patrimonio, difusor de la cultura y como facilitador del acceso a este, es decir lugar donde el público tiene acceso e interactúa con la cultura y el patrimonio.



El Museo de Historia Natural de Río Seco<sup>3</sup>, la colección del Museo de Río Seco, los objetos que forman su colección; se desplazan de este plano de la representación, y operan bajo la lógica del mosaico, en el orden caleidoscópico, acontecimental, en el palimpsesto de problemas. Es un museo que trajina la materialidad, ya no en su fastuoso vestido diario, sino que en su overol diario, como museo de historia natural no solo da cuenta de la evolución biológica, que es lo que el canon museográfico indica que debe hacer un museo de tal tenor, sino que pone a trabajar su colección. Una colección formada por materiales que no han sido cifrados como joya, tesoro, reliquia; sino como cachureos, lastre, basura. Pues su colección está compuesta por materiales precarios, prácticamente recogidos de la basura, es decir objetos indeseados, material en (des)uso. El Museo de Historia Natural de Río Seco es un museo que funciona en la lógica del desplazamiento y el trabajo diferencial respecto de lo que tradicionalmente opera como museo, un museo que se enmarca fuera de las lógicas tradicionales de la conservación y restauración, desbordando el orden resuelto de la representación -en tanto legitimación y hegemonía-, donde la conservación y restauración tiene que ver con la recombinación de objetos, más que con una operación profiláctica sobre el cuerpo de estos evitando que cifre el paso del tiempo.

“Por mucho que el museo, consciente o inconscientemente, produzca y afirme el orden simbólico, hay siempre un excedente de significado que sobrepasa las fronteras ideológicas establecidas, abriendo espacios a la reflexión y a la memoria antihegemónica” (Huysen 2001) y esto sin duda es posible debido a la forma en que el museo comparece con la memoria, pasado, huella, objetos, etc. Es en ese espacio que opera el Museo de Río Seco, opera como museo pero, lo hace poniendo en jaque categorías homogeneizadoras y modernas como museo e historia, pues el Museo dirigido por los hermanos Cáceres, opera como museo pero en la lógica del disenso de lo que tradicionalmente funciona como museo, no hay una fosilización de los objetos, ya que, los objetos no son muertos en vida, lo que pone en entredicho la categoría de historia ya enunciada al inicio de este escrito, produciendo identidades y diferencias que incorporan y resignifican alteridades.

“El montaje es una exposición de anacronismos, porque precisamente procede como una explosión de la cronología. El montaje corta las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas” (Didi-Huberman 2008). El Museo de Río Seco opera desde otro dispositivo de representación, por lo tanto, involucra nuevos métodos narrativos, dentro de los cuales destaca la obra de Aymara Zegers: *“cabeza reconstruida con otros huesos que no le son propios”*. La artista se centra en los procesos (de investigación, de creación, de exposición), en la experimentación y en la ejecución a partir de materiales y técnicas que operan más allá de los lindes artísticos. Utiliza huesos de especies muertas para restaurar pizzas que lo necesiten.

La obra de Aymara (un cráneo hecho de trozos de otros) puede ser analizada bajo el mismo prisma de dialéctica que el Frankenstein de Mary Shelley (un hombre hecho de trozos de otros): coexistencia bajo una cierta unicidad, que las singulariza, explica los fragmentos en lugar de creer explicar la totalidad mostrando la estructura del acontecimiento más que el acontecimiento en sí, lo hace desarticulando el sistema privilegiado de la unicidad y la jerarquía que comporta. Una de las principales características de Frankenstein, como la obra de Zegers, es que sus cuerpos permiten ver sus cicatrices, las que acontecen

---

<sup>3</sup> Ubicado en Juan Williams 012812, Río Seco, Región de Magallanes y de la Antártica, y en las antiguas oficinas administrativas del ex frigorífico de Río Seco o Americano propiedad de la desaparecida firma The South American Export Syndicate Lta, otrora bastión de la ganadería a gran escala de inicios del siglo XX (1905-1964), luego fueron las dependencias de COFRIMA Corporación Frigorífica de Magallanes (1966-1991). Hoy pertenecientes a Algina S.A. (desde 1992).



como cifras del contexto original que opera en un nuevo contexto de resignificación. Subrayando las rupturas y las discontinuidades entre ellas, dejando al descubierto las costuras que unen los diferentes elementos en la obra resultante, volviendo visibles las relaciones entre temporalidades, rompiendo cualquier ilusión de unidad entre ellos.

Ambos funcionan como una alegoría de la historia como un montaje en la disolución de los homogeneizadores modernos, debido a la defenestración de sentido, que es esa ruptura epistémica y que se materializa en la separación entre continente y contenido, abriendo un tejido polisémico, que es axioma para evitar el pensamiento mítico, es decir el trascendentalismo, la homogeneidad, la identidad, la ahistoricidad, el pensamiento del progreso evolutivo como curso lineal de historicidad social y la relación que este efectúa con el pasado y con el tiempo sin más.

Ahí donde la colección es un cuerpo sin jerarquía se hacen posibles las combinatorias en un plano caleidoscópico, es recorte, encuadre, interrupción, suspenso, si algo se configura allí es un campo no informe. Una recombinación ecológica que obliga a una restauración museográfica y resignificación de materialidades, ilustrando los materiales conceptuales que actúan en la formación del museo y la colección.

Un cuerpo donde los objetos que lo constituyen-forman-construyen no son anteriores al cuerpo que forman, no es soporte previo ni un trascendental, sino que se configura según los tiempos que la ocurre. Las piezas /.../ objetos del Museo Río Seco que forman el cráneo-collage de Zegers, al igual que las partes que forman el cuerpo de Frankenstein, sobreviven a la vida en el presente que las convoca. Son obras donde la hibridación anatómica es evidente, las osamentas se desmaterializan, para materializar este cráneo solo posible tras la restauración, los huesos no han desaparecido, siguen existiendo, pero ya no como huesos, sino como cráneo. El alemán a esta operación la denomina *Auflösung* (disolución reconstitución), una disolución que, en este caso, busca el renacimiento metamórfico, bajo otro signo<sup>4</sup>.

Ambos son más que dispositivos estéticos, operan como una herramienta histórico-filosófica, que permite mostrar lo que no se mostraba y cuestionar lo que se da por tradicional y canónico. El fragmento, la fisura, la fracturas y suturas; salvan lo no-sido del pasado y se emplazan como hitos temporales y perimetrales que organiza, una especie de marcos sin bordes ni ángulos<sup>5</sup>.

La obra de Zegers y el trabajo del Museo Río Seco comparecen en el desborde de los usos tradicionales y canónicos de los museos. En sus muros alberga una colección de objetos que no están para exhibirse en su fastuoso vestido de domingo bajo un aura inenarrable y tautológica, sino que se muestran en su overol de uso diario; donde cada objeto remite a su propia esfera de significación y que por otro lado son piezas dispuestas a armar y desarmar su propia historia, formando un pasado vivo que está llano a pensarse. La historia en sí misma empieza a conformarse a través de la continua reconfiguración de sus imágenes. El

---

<sup>4</sup> Para esto véase Dino Formaggio 1992 *La Muerte del Arte y la Estética*, Grijalbo, México DF.

<sup>5</sup> Una pintura, sin marcos, es una pintura sin encuadramientos. "Todos los criterios rigurosos de un encuadre [cadrage] -entre el afuera y el adentro- que lleva el marco [cadre], (o más bien sus juntas, sus ángulos de ensamblaje, no son menos que el adentro y el afuera" (Derrida 1978, la traducción, así como los paréntesis en corchea, son nuestros). El encuadramiento de un cuadro, no refiere solo al adentro integral de la obra, sino que al afuera de ésta, es decir la pared donde se cuelga el cuadro, lo que no es otra cosa que la alegoría de que el cuadro se desencuadra e incorpora o sale, a todo campo de inscripción histórica, economía, política que regula la escena de la representación.



telecospiar el pasado a través del presente, sustituye la noción lineal de la historia, consolidando la voluntad benjaminiana, de leer la experiencia del presente, mediante destellos del pasado.

El trabajo del collage, del fragmento y del montaje /reencuadre, interrupción, desplazamiento, retraso/, realizado por Aymara no tiene que ver con la palabra profética, el corte-confección conlleva otra forma de comparecencia –ya no como sujeto moderno, en la representación y la experiencia del espacio y tiempo en tanto corte material (lenguaje)<sup>6</sup>.

### POSTSCRIPTUM

Tal como no hay ápice que escape a la subsunción real del capital... que todo lo vuelve mercancía, espectáculo, arsenal infinito de imágenes: cualquier cosa ahora es susceptible de ser coleccionable y estar en el museo, es decir devenir patrimonio. El patrimonio debiese ser el efecto político de violentar el estado de cosas, lo cual es diferente a como opera actualmente: la sacralización de las cosas institucionales. El patrimonio debiese excavar *su statu quo*, cegar la ceguera, bifurcar el ojo que mira el ojo que ve de la cadencia aletargante, el ojo pasivo del espectador debe dar paso a una mirada exigente y erocionadora. El hombre, en su mero flanco biológico, desideologizado, que pone el mundo a distancia para frenar la vorágine de los fenómenos, y salvaguardar el dispositivo que lo agencia, no va más. “Ocurra lo que ocurra, siempre hay otra realidad detrás de la que se describe” (Didi-Huberman 2008).

Es diferente patrimonializar un objeto o una práctica (una colección) que pone en jaque o violenta el estado de cosas, que patrimonializar aquello que el estado quiere que lo sea, no perdamos de vista que un objeto se transforma en pieza de colección en función de aquello representa. El museo no es más que la naturalización de la cronología, por un lado, y por otro la naturalización del mito, que busca el control de la vitalidad de los objetos que alberga; violentar el estado de cosas, el acto que desnaturaliza el mito y la cronología es la interrupción. Lo cual responde a la exigencia benjaminiana de la mirada a contrapelo de las hegemonías que invisibiliza y patrimonializa aquellos imaginarios locales, subalternos, vencidos.

Interrupción que, a poco andar, tiene por consecuencia la re-configuración del presente, entenderlo como un ejercicio de memoria repleto de porvenir, de ahí la importancia del Museo de Historia Natural de Río Seco, el cual se emplaza en contra del control unidireccional y hegemónico de la vitalidad del pasado, saliendo de la trampa del historicismo y la cosificación.

---

<sup>6</sup> El lenguaje es el principio de toda crítica, de toda acción, es el ahí originario de la representación y de lo irrepresentable, el lenguaje, es el único capaz de hacer plausible la diferencia. “Todo lo que releva de lo visual, requiere ser analizado en su relación a la palabra todo lo que releva del ojo o de la visión es solo pensable por el discurso que lo soporta. El lenguaje plástico necesita pasar por el lenguaje literario para producir su interpretación” (Pleyner 1979).



## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. 2014. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Azúa, F. 2011. *Diccionario de las artes*. Barcelona: Debate.
- Bataille, G. 1930. *Documents*. Paris: Gallimard.
- Benjamin, W. 1973. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Editorial Taurus.
- Benjamin, W. 2006. *Le livre des passages*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Benjamin, W. 2007. *Paris capitale XIXe siècle*. Paris: L'hermes.
- Derrida, J. 1978. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
- Didi-Huberman, G. 2005. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. 2008. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. 2009. *La imagen superviviente*. Madrid: Abada.
- Huyssen, A. 2001. *En búsqueda del futuro perdido*. Buenos Aires: FCE.
- Laseca, R. 2015. *El museo imparable*. Santiago: Metales Pesados.
- Pleyner, M. 1981. Transcultura. *Revista La Separata* 1
- Valery, P. 2005. *Piezas sobre arte*. Madrid: Machado Libros.

Recibido: 26 Abr 2017

Revisado: 15 Jun 2017

Aceptado: 30 Jul 2017