

El(los) sentido(s) de la(s) memoria(s)

Federico Aguilar¹.

Resumen

Este trabajo, pretende reflexionar sobre cómo el caso RELATO SITUADO. EL SENTIDO DE LA MEMORIA de la Compañía de Funciones Patrióticas, desde el arte o activismo, realiza una crítica de la manera hegemónica de hacer memoria, a partir de diferentes procedimientos que modifican, trastocan e incluso subvierten la percepción sensorial del público. Tendrá como referencia teórica fundamental las investigaciones de la antropóloga de los sentidos Constance Classen. Sus investigaciones tienen como premisa fundamental que “La percepción sensorial es no solo un acto físico, sino también cultural”, que “la manera en la que se percibe el mundo varía según las culturas” y que el ““modelo sensorial” adoptado por una sociedad revela sus aspiraciones y preocupaciones, sus divisiones, jerarquías e interrelaciones”(2002). Con esto, podemos inferir que es a partir de esta base, desde donde se va a construir una percepción particular (y también hegemónica) de la realidad y, asimismo, de la memoria. Es desde esta perspectiva, que el caso elegido, ejerce una crítica del “modelo sensorial” de nuestra sociedad al momento de hacer memoria y que, además, tiene hondas consecuencias en la construcción de los diferentes relatos que se construyen alrededor de esta. Por último, me resta agregar, que, a partir del eje descripto, esta ponencia intentará arriesgar algunas respuestas a las preguntas planteadas por la mesa organizadora para esta convocatoria.

¹ UNA. - fede_aguilar@yahoo.com.ar

El(los) sentido(s) de la(s) memoria(s)

En esta ponencia voy a trabajar la performance RELATO SITUADO. LOS SENTIDOS DE LA MEMORIA (2018-2019)², dirigida por Martín Seijo. Esta obra pertenece al proyecto RELATO SITUADO, una propuesta de la COMPAÑÍA DE FUNCIONES PATRIÓTICAS y del dúo de artistas visuales Corda-Doberti, que se lleva a cabo desde el año 2015. En cada uno de sus “relatos situados”, lxs artistas, crean recorridos urbanos participativos en torno al tópico de la memoria. En este caso puntual, es un recorrido que utiliza como mojones las “baldosas por la memoria” colocadas en el barrio de Almagro (baldosas conmemorativas de víctimas del Terrorismo de Estado) y que reconoce la labor desarrollada desde 2006 por BARRIOS X MEMORIA Y JUSTICIA³. A diferencia de recorridos anteriores, en el mismo barrio y en torno al mismo tema, en RSLSDLM, el público transita por las calles con los ojos tapados

Elijo esta obra, porque considero pone en cuestión, de diferentes maneras, una “memoria hegemónica” que se manifiesta al momento de rememorar hechos del terrorismo de estado, llevados a cabo durante la última dictadura cívico-militar en Argentina, especialmente en lo referido a los detenidos-desaparecidos⁴. Para sostener esta afirmación tomaré en principio el concepto de *hegemonía* desde la perspectiva trabajada por Raymond Williams en su libro “Marxismo y Literatura”. Lo haré, focalizando en el aspecto *configurativo* del concepto de *tradición*. Por otro lado, me serviré de un texto que será de gran utilidad para ver los alcances de la puesta en jaque de lo *hegemónico* por parte de RSLSDLM con respecto a la

² De ahora en adelante RSLSDLM

³ Para acceder a más información sobre las “Baldosas por la memoria”, y La Coordinadora BARRIOS X MEMORIA Y JUSTICIA ingresar a https://issuu.com/museocasadelamemoria/docs/baldosas_xlamemoria

⁴ Utilizo esta noción de “memoria hegemónica” para referirme a la actuación de lo hegemónico en el ejercicio de recordar el pasado, la cual impone una “selección” del pasado significativo. De esta manera, una memoria hegemónica impondría lo que y de qué manera debe ser recordado como pasado significativo

construcción de la memoria a partir de lo sensorial: “Fundamentos de una Antropología de los sentidos” de la Doctora en Antropología Constance Classen⁵

Antes de abordar los procedimientos específicos que operan en la obra poniendo en cuestión una memoria hegemónica, expondré, mínimamente, cómo se construiría este tipo de memoria.

La memoria como construcción desde el presente: la memoria atravesada por un presente *hegemónico*

Parto con la certidumbre que la memoria nunca es igual al hecho recordado, siempre hay una distancia entre uno y otro. Podemos apostar, según los casos, si esta distancia es la de una tela transparente o un muro de concreto, pero no podemos evitar que la memoria, que versa sobre el pasado, se construya con y desde el presente. La memoria habla tanto del pasado como del presente. La memoria va a estar atravesada por lo *hegemónico* de ese presente. Será la *tradicción* impuesta por el presente, lo que demarca el recuerdo, ya que implica una selección de lo que debe ser tenido en cuenta como “pasado significativo” (Williams, 1980: 138). Señalar la memoria, como el ejercicio de traer al presente el pasado, pero de una manera donde el pasado no es una imagen congelada de “lo que pasó”, sino una acción determinada en profundidad por el presente, tiene correlato con el punto de vista benjaminiano elegido por Verzero (2013). *En Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, la autora dice “el pasado es una imagen en perpetuo movimiento” y agrega que “una historia invariable es imposible, tan imposible como un tiempo inmóvil.” (Verzero, 2013: 54). Esto, a mi entender, es tan así, que no resulta fácil resolver si la memoria tiene más que decir sobre el pasado o el presente. Ahora bien, sin alejarnos de esta perspectiva, retomemos a Williams, quien señala como un error metodológico, las descripciones y análisis de la cultura y la sociedad expresadas en tiempo pasado (2013: 150). El autor da cuenta del carácter procesual que se debe tener en cuenta al momento de llevar a

⁵ Disponible en: <https://es.scribd.com/document/237060870/Classen-C-FUNDAMENTOS-de-Una-Antropologia-de-Los-Sentidos>

cabo un análisis cultural. Usemos el concepto de *tradición* para verificar esto: la “expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos” y por lo tanto una “fuerza activamente configurativa [...] [ligada] a una serie de continuidades prácticas-familia, lugares, instituciones, un idioma- que son directamente experimentadas” (Williams, 2013: 138). La *tradición* se conforma, además, a partir de una “selección” con la que se configura el “pasado significativo” y por esto “hay prácticas y significados que son rechazados o excluidos” (Ídem). Por esto mismo, lo que queda afuera, la convierte, a la vez, en “vulnerable porque el verdadero registro es efectivamente recuperable y gran parte de las continuidades prácticas alternativas o en oposición todavía son aprovechables” (Ibídem: 139). En tanto lo dicho, podemos pensar que la memoria se construye a partir de la *tradición*⁶; el pasado significativo y por lo tanto *hegemónico*, que constituye una “memoria hegemónica”. Entonces, cada vez que hacemos memoria, ésta va a estar atravesada con todo el peso de lo *configurativo* que posee lo *hegemónico*.

Volvamos al caso elegido y analicemos cómo, sin embargo, algunos procedimientos ponen en cuestión la memoria hegemónica de diferentes maneras.

El relato desde la pregunta

En primer lugar, RSLSDLM hace una crítica de un relato que se conforma en base a un “pasado significativo” (Williams, 1980). Este es el relato en torno a la memoria construido fundamentalmente en los años del Kirchnerismo y que, tal como lo señala Verzero (2013) “a partir de finales de los 90, que se conjuga con la incorporación de la revisión histórica en las agendas oficiales de los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández (2007-2011, 2011-2015)(...)no deja de operar simbólicamente como legitimación de las producciones culturales al respecto”(2013:32). Este proceso de legitimación contribuye, hondamente, a conformar un relato hegemónico (y por lo tanto una memoria) de lo ocurrido en los agitados años 70 hasta el final de la última dictadura militar. Este fenómeno, necesario

⁶ Aclaremos acá también que lo hace por las *instituciones y formaciones*, en tanto aspectos que conforman lo *hegemónico*, pero por la extensión de este trabajo ahondaremos principalmente en el aspecto de su *tradición*

para los que cuestionamos otro relato anterior (la teoría de los dos demonios), puede generar una *tradición* en el pensar que provoque a la época “valores agregados que construyen un tiempo mítico; en otras, épico o trágico, pero que no siempre demuestran una mirada crítica” (Ídem). Considero que RSLSDLM se muestra crítico con este relato, cuando se transforma en un relato paralizado y susceptible de caer en alguno de estos “valores agregados”.

Durante el recorrido de la obra, se hacen diferentes preguntas que apuntan a un valor fundamental del relato mencionado, el valor de la memoria. Luego de haber visitado ya la primera baldosa y llegado el público a una segunda parada, El Guía lee un texto a los participantes mientras estos poseen aún los ojos tapados. Dicho texto comienza con la pregunta “¿Hace falta más baldosas?” en referencia a las baldosas de la memoria. Así, abre un cuestionamiento, perturbador, ante un relato que no se haría esa pregunta. Ciertamente uno de los lemas más importantes en la actualidad es “Memoria por la verdad y la justicia”⁷. En otra parte de este texto, explicita aún más esta cuestión “¿No sería mejor olvidar y ya?”. Estas preguntas, quizás hasta irreverentes para con un relato marcado por una memoria hegemónica que insiste sobre el valor de la memoria, abren el juego a su crítica. El Guía, agrega en el mismo parlamento “La memoria implica siempre una selección” y continúa “la memoria está hecha de olvido”. Estos parlamentos rápidamente forman eco con el concepto de *tradición* de Williams, al indicar que ésta implica necesariamente una selección. Abren el juego a memorias alternativas que promueven observar de manera crítica esa memoria hegemónica. Lo hacen, al señalar en una acción de memoria, la posibilidad de otras memorias que fueron excluidas de ese pasado significativo. Sigamos viendo en los próximos ítems de qué otras formas se produce dicho cuestionamiento.

Lo relacional como respuesta

Un segundo punto donde podemos ver que la obra pone en cuestión lo *hegemónico* es en su aspecto “relacional”⁸. La obra se desarrolla en la calle propiciando la entrada de lo

⁷ Así se denomina el feriado del 24 de marzo, en el que se conmemora el golpe de estado que inaugura la última dictadura militar

⁸ Me refiero al término conceptualizado por Bourriaud en su libro “Estética relacional”

aleatorio, se realizan lecturas colectivas con el público, se realizan preguntas a los transeúntes casuales, una parte del público interviene siluetas previamente realizadas por otra parte, etc.)⁹

El ingreso de lo aleatorio, las acciones y las preguntas críticas, abren paso al cuestionamiento del relato mencionado, ya no solamente en tanto proceso mental del público participante, sino también como acciones de respuesta del mismo. En un momento del recorrido, por ejemplo, El Guía y los participantes arriban a una de las esquinas de Plaza Almagro. Allí, se encuentran con las siluetas que (minutos antes) realizó en el piso el grupo que desarrolla el circuito contrario¹⁰. En esta parada, El Guía lee un texto donde se explicita la negativa de las Madres de Plaza de Mayo a que las siluetas se realizarán en el piso “ya que podían asociarse con la muerte” lo cual contradecía la consigna “Aparición con vida”. Luego se invita al público a intervenir las siluetas con distintos elementos otorgados por El Guía. De esta forma, sus intervenciones van a estar influenciadas por este cuestionamiento crítico y funcionarían como respuesta a eso.

Este procedimiento puede expandirse no solo al público que concurrió a la obra (el cuál, con algunos matices, comparte un relato *hegemónico* sobre el pasado), sino también al transeúnte casual que se ve envuelto en la obra o que decide irrumpir en la misma. Los procedimientos llevados a cabo con “las siluetas” son muy clarificadores en este aspecto por la repercusión y la carga semántica que éstas traen acumuladas desde hace ya décadas. Esto se ve reflejado en el texto de Roberto Amigo que indica no solo que ““de todas las acciones estéticas vinculadas a las madres, sin duda “el siluetazo” fue la de mayor repercusión en la prensa” sino también que “el éxito de “el siluetazo” determinó la continuidad de la realización de acciones estéticas con siluetas”” (1995: 23). Estos hechos lograron que las siluetas se convirtieran en un símbolo de los desaparecidos de la dictadura. Razón por la cual, la acción de realizar siluetas en la vía pública y su intervención, hace que esta acción

⁹ A continuación indico el link con el registro de la obra, a los fines de que se pueda observar los procedimientos en el caso de ser necesario <https://www.youtube.com/watch?v=keQnRr6Odso>

¹⁰ Es preciso aclarar que la obra consta de dos maneras de hacer el mismo recorrido ya que la mitad de los guías y sus grupos se van a dividir para comenzar sus recorridos desde lugares distintos. Es por esto que los grupos del recorrido opuesto pueden intervenir en las huellas dejadas por el otro grupo.

no sea solamente pregnante para el transeúnte por la extracotidianidad de la misma, sino que cale más hondo, en la sensibilidad de los que puedan comprender el significado que tienen las siluetas en su vínculo con la dictadura. Esta carga simbólica puede provocar reacciones disímiles: la irrupción en la obra de un transeúnte que esté en concordancia con el relato que se instaura a partir del proceso histórico mencionado por Verzero, pero también puede provocar, y de hecho lo hizo, irrupciones que cuestionen ese relato hegemónico. Al abrir el juego a la calle y fuera del marco de una movilización o acto en particular donde se comparte, al menos en gran parte, una misma mirada sobre los crímenes de la dictadura y sus maneras de hacer memoria, la obra se vuelve, y esto a propósito, permeable a opiniones y acciones en disidencia con un relato hegemónico.

Por último, nombraré otro procedimiento relacional que apela aún más a lo aleatorio, la pregunta que El Guía hace a transeúntes casuales por medio de un papel escrito “¿Cuál es el sentido de la memoria?”¹¹ Esta pregunta contiene un aspecto ambiguo, hace referencia a la razón de ser de la memoria y, a la vez, a los sentidos corporales (vista, oído, etc.). Nos ocuparemos ahora del primer aspecto, dejando el otro para el siguiente apartado. Esta pregunta, una vez más, amplía las posibilidades de construcción de la memoria ya que deja ingresar con las respuestas de los transeúntes, palabras acordes tanto con uno u otro de los relatos hegemónicos mencionados, sin dejar de lado matices, tanto para uno como para el otro. Pero las respuestas no se reducen a estos relatos, muchas veces devienen en cuestiones que exceden a los mismos y provocan pensamientos y reflexiones (ya sea por ruido en la comunicación o por un pensamiento crítico de quien contesta) susceptibles de producir líneas de fuga de una construcción hegemónica de la memoria.

Hegemonía sensorial, la construcción de la memoria con otros sentidos

Este es el último punto con el que trabajaré para observar los alcances que puede tener RSLSDLM en su cuestionamiento a una memoria hegemónica. Como ya expliqué, tomaré el

¹¹ Esta pregunta se hace solamente mostrando el papel que contiene la misma. El Guía no la hace oralmente, por lo que el público, con sus ojos tapados, solo escucha la respuesta del transeúnte casual.

texto de la antropóloga Constance Classen como guía para este asunto. La premisa fundamental de la autora es que “La percepción sensorial es no solo un acto físico, sino también cultural” y agrega “puesto que la percepción está condicionada por la cultura, la manera en la que se percibe el mundo varía según las culturas”. Sostiene, además, que “La percepción sensorial, de hecho, no es un mero aspecto de la experiencia corporal, sino su base misma” (Classen, 2002: 1-2). Con esto, podemos inferir que es a partir de esta base, desde donde se va a construir una percepción particular de la realidad y también, por ende, de la memoria. Nos dice Classen que el ““modelo sensorial” adoptado por una sociedad revela sus aspiraciones y preocupaciones, sus divisiones, jerarquías e interrelaciones” (Ídem: 2). De esta manera, y al variar el *modelo sensorial* según las culturas, podemos pensar que las distintas valoraciones que se dan en las mismas, constituyen diferentes modelos hegemónicos de percepción. Esto va a incluir, por supuesto, también a la memoria. En el mismo texto la autora señala la primacía del sentido de la visión en Occidente (Ibídem: 2-3). Por eso, nuestro *modelo sensorial* configuraría la memoria principalmente desde este sentido. Es interesante preguntarse, en este mismo sentido, si a esto no responde el hecho de que las acciones con más repercusión, tales como “el siluetazo” o “los escraches” de hijos hayan sido acciones que privilegien este sentido. Esto, podrá ser respondido en algún otro trabajo quizás.¹²

Por el momento observaremos que RSLSDLM pone en juego, una vez más, procedimientos que cuestionan la construcción de una memoria hegemónica, esta vez a través de una subversión en la jerarquía de los sentidos ¿Cómo lo hace? promoviendo que el público experimente la obra con los ojos tapados. Las acciones realizadas por el público bajo esta circunstancia (tocar una pelotita de ping pong, comer un caramelo, pasar por lugares con fuerte olor, tocar la baldosa de un detenido desaparecido, escuchar un tema musical, etc.) van a poner en primer plano a los sentidos no hegemónicos. Así, el modelo sensorial que

¹² Es preciso, sin embargo, señalar en el segundo caso, que aunque lo visual es el sentido que cobra mayor importancia, lo auditivo también tuvo protagonismo. De cualquier manera, podemos encontrar que el sentido de la audición, en occidente, se ubica en un orden jerárquico más alto que el del olfato, el gusto o el tacto.

estructura la percepción del mundo en occidente, inevitablemente tiene que reacomodarse. La memoria se va a producir, como ya explicamos antes, desde el presente, pero desde un presente atravesado por una experiencia crítica y que critica el *modelo sensorial* seguido por occidente. La construcción de la memoria se va a desarrollar desde un presente que funcione, al menos con un importante cortocircuito dentro de un modelo sensorial hegemónico, por esto la memoria como parte del mismo, va a sufrir una similar modificación.

Es desde este procedimiento, presente durante toda la obra, que se dará lugar a otros que se focalizarán en transitar esta experiencia de la memoria desde los sentidos que podríamos llamar no hegemónicos.

El taparse los ojos posee el objetivo principal de anular el sentido de la vista, considerado *hegemónico*, pero también tiene uno secundario, no menos crítico en el ejercicio de la memoria. Al menos en uno de sus pasajes, aunque puede ramificarse a toda la obra, se vincula explícitamente con una manera de hacer memoria a través de los sentidos no hegemónicos. Este es el de la gran mayoría de los detenidos sobrevivientes. Como es de conocimiento, en la mayoría de los casos, los secuestradores usaban diferentes elementos para que los detenidos no puedan ver: lugares por los que eran trasladados, compañeros de cautiverio, torturadores, etc. Esto hacía que el tránsito por su cautiverio esté imbuido por otros sentidos. En consecuencia los sobrevivientes, generalmente, no pueden acudir al sentido de la vista para reconstruir sus situaciones de cautiverio. De esta manera, el resto de los sentidos, no hegemónicos, se vuelven esenciales para hacer memoria.

La obra pone en juego esta cuestión buscando que el espectador construya memoria a través de un mecanismo similar al experimentado por los detenidos. Sin embargo, esto se lleva a cabo a través de procedimientos artísticos que no buscan emular la experiencia de los detenidos, sino atravesar mecanismos similares, desde los cuales hacer memoria de manera crítica y poética. Podríamos decir que más que un fin, es un puente para poner en cuestión una forma hegemónica de hacer memoria. Justamente busca a través de procedimientos que cuestionan una memoria hegemónica, agenciar nuevos territorios para la misma. La imagen es de “un puente” que busca conducir al público hacia una memoria que no está prefigurada por la hegemonía de lo visual, ni tampoco que lleve a transitar una experiencia idéntica a la del detenido, sino que se abre en su sensorialidad a lo poético, crítico y aleatorio promovido

por la obra. De esta manera, busca evitar un destino congelado del pasado, también desde lo sensitivo, su propósito es descubrir en co-elaboración nuevas sensorialidades, nuevas formas de hacer memoria, en un pasado que no cesa de insistir.

Conclusión

Durante el desarrollo de esta ponencia, analicé como los procedimientos de la obra RSLSDLM ponen en cuestión una memoria hegemónica en tanto que critica, expande y/o “desmitifica” un relato hegemónico. También cómo esto se produce a partir de la relevancia que cobran sus procedimientos relacionales y que toman lo aleatorio como parte fundamental. Por último, señalé el cuestionamiento a una visión del mundo construida por un uso *hegemónico* de los sentidos para hacer memoria. Para concluir este escrito volvamos sobre uno de los procedimientos que funciona como especie de *leitmotiv* del trabajo artístico expuesto; la pregunta a los transeúntes “¿Cuál es el sentido de la memoria?”. La obra, justamente hace preguntas y no da una respuesta, al menos no una respuesta estancada. Aunque en la obra, ya cerca del final, se dice que “hacen falta más siluetas y más baldosas”, no dice cómo deben ser, ni cómo hacerse. También podemos pensar, por supuesto, que el hecho de llevar a cabo la obra, en sí mismo, ya postula que hace falta hacer memoria. Pero hace preguntas y busca la respuesta, o mejor dicho las respuestas, en la construcción procesual con otros. Lo hace en una colaboración entre artistas, participantes, transeúntes desprevenidos y posibles derivaciones de sus huellas, tratando de no trazar, o mejor, de destrazar, los límites marcados por una memoria hegemónica. Lo hace a través de procedimientos poéticos que procuran escapar de un sentido enquistado, que buscan desde el presente poder ampliar los sentido(s) de la(s) memoria(s).

Epílogo, si se me permite

Voy a intentar responder brevemente, a partir de lo elaborado en esta ponencia, algunas de las preguntas convocantes de esta mesa:

¿Debe una manifestación artística o activista asegurar la transmisión de memorias? *No necesariamente, transmitir puede entenderse como trasladar o transferir algo prefigurado.*

Me gustan más los términos de “provocar” “impulsar” o “crear” nuevas memorias

Y para ello ¿debe adoptar un determinado posicionamiento político? *No puedo imaginar cómo no adoptarlo* ¿Esta tarea demanda una eficacia en contenidos o formas? *No considero esta elección como un dilema, como pretendí mostrar la forma es también el contenido*

¿Cómo se administra la tensión entre finalidad comunicacional, pedagógica o política, y búsqueda estética? *Depende los trabajos, claro, en la obra analizada, creo que la clave está en lo relacional, en la colaboración con el público* ¿El activismo resulta un aporte a la construcción de memoria colectiva o impone una memoria ideologizada? *En el caso de RSLSDLM, entiendo que un aporte*

¿Con qué memorias se enfrentan las acciones artísticas que trabajan sobre el fracaso de las memorias, como el Mockumentary, por ejemplo? *¿Es un fracaso necesariamente o un puente para repensar las memorias?* ¿Qué relaciones entabla el arte con las formas de olvido? *Una relación inevitable. En el caso de RSLSDLM pienso que una relación necesaria y honesta, porque señala que hacer memoria es también una forma de olvido*

Bibliografía

Amigo, Roberto 1995 “Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos” en Razón y Revolución (Buenos Aires) N°1

Bourriaud, Nicolas 2008 Estética Relacional (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora)

Classen Constance 2002 “Fundamentos de una antropología de los sentidos” en Revista Internacional de Ciencias Sociales (RICS). UNESCO. Disponible en <https://es.scribd.com/document/237060870/Classen-C-FUNDAMENTOS-de-Una-Antropologia-de-Los-Sentidos>

Expósito, Marcelo 2012 “La potencia de la creación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos” en Revista Errata (Colombia) N° 7

Iconoclasistas 2014 Manual de mapeo colectivos, disponible en: https://issuu.com/iconoclasistas/docs/manual_de_mapeo_2013

Longoni, Ana 2007 “Vanguardia y revolución. Ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70”, en Brumaria (Madrid) N° 8

Pérez Balbi, Magdalena 2015 “Hacer visible, hacer audible: paralelos entre el escrache de H.I.J.O.S. (Argentina) y la PAh (España), en Nexus (Colombia) N° 17.

Red Conceptualismos del Sur 2013, “Activismo artístico”, “Estrategia de la alegría”, “Hacer política con nada” e “Intervención, interversión, interposición” Perder la forma humana (Madrid: MNCARS)

Steyerl, Hito 2014 “El arte como ocupación. Demandas para una autonomía de la vida” Los condenados de la pantalla (Buenos Aires: Caja Negra Editora)

Verzero, Lorena 2013 Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70 (Buenos Aires: Biblos)

Williams, R.1980 (1977) Marxismo y Literatura (Barcelona: Península)

Material Audiovisual

Martín Seijo, [Martín Seijo]. 2018, Julio, 17. RELATO SITUADO: EL SENTIDO DE LA MEMORIA. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=keQnRr6Odso>