



REVISTA ESTUDIANTIL DE FILOSOFÍA

Sobre las posibilidades del arte frente a la pérdida de capacidad de experiencia (*Erfahrung*)

Lizeth Marín Buitrago¹
Universidad de Antioquia

Resumen

Nos encontramos ante una crisis de la experiencia. Nuestro sistema perceptivo se enfrenta a un medio que lo adormece y le impide generar experiencias llenas de sentido, en donde se abran otras posibilidades y relaciones con el mundo. El modo moderno de vida se encuentra marcado por la fugacidad y la aceleración, lo cual provoca que, en lugar de experiencias (*Erfahrung*), tengamos vivencias (*Erlebnis*). Nuestras relaciones con los espacios, las cosas, las personas e incluso con el tiempo ya están previamente determinadas por dinámicas que obedecen a los intereses de la lógica dominante: la del progreso, en cuyo itinerario no existe tiempo para el detenimiento.

¹ Contacto: lizethmarin1995@hotmail.com
Recibido: 19 de marzo de 2018
Aceptado: 16 de abril de 2018

Hablar de la formación de un sujeto con capacidad de acción política implica necesariamente hablar de la recuperación de la capacidad para tener experiencias, pues en éstas se encuentra la clave para la apropiación de nuestras condiciones actuales de vida. En este trabajo se indaga sobre las posibilidades que abrigan las expresiones artísticas en cuanto a la generación y suscitación de experiencias valiosas para la producción de un pensamiento activo, crítico y agudo. En este sentido, la discusión en torno al arte no se centrará en qué es arte y qué no lo es; cuál formato es legítimamente artístico y cuál no lo es, tal como lo hicieron y hacen los puristas del arte. Por el contrario, el mayor interés de este trabajo está puesto sobre la función social del arte, sin discriminar los formatos que se usen para su cumplimiento.

Palabras claves: experiencia (*Erfahrung*), expresiones artísticas, percepción, aburrimiento (*Langeweile*), lugares, signos.

Walter Benjamin se ocupa de la crisis de la capacidad de experiencia a lo largo de su obra. En su texto *Sobre algunos motivos en Baudelaire* (2008) caracteriza la información como un escudo colectivo contra la experiencia, el cual distancia al hombre de todo lo que pueda dejar una huella perdurable en su vida. El hombre moderno construye una suerte de blindaje contra la experiencia. Los datos masivos de la información son rápidamente olvidados, pues su carácter de novedad convierte la exposición de un hecho en una mercancía, y de las mercancías se espera, ante todo, que sean rápidamente consumidas para dar paso a otras “más nuevas” y más atractivas. De una mercancía tal como los datos informativos no se espera que el receptor se detenga reflexivamente y vuelva una y otra vez sobre la misma noticia para pensarla siempre de manera diferente². El carácter masivo y fugaz de la mercancía-noticia desborda y deja desprovisto al hombre de la capacidad para apropiarse de los estímulos que recibe. Es así como los datos masivos de

² Lo cual no excluye que un receptor en particular pueda encontrar la forma de abrir una relación comunicada, detenida y reflexiva con un dato informativo, de manera que éste permee y deje huella en la historia de tal receptor. Pero lo que se desea resaltar aquí es que, más allá de que la forma cerrada y novedosa en que es presentada la información invite a tener una relación pasiva y acrítica con los acontecimientos, el verdadero problema reside en que este tipo de información existe porque hay un estado de cosas materiales, pero, sobre todo, subjetivas, que lo propicia. Esto quiere decir que la información sólo es un resultado, y no la causa, de una crisis de la experiencia y una victoria de la novedad y el pensamiento pasivo.

información reemplazan las experiencias. Lo que se obtiene del mundo no son experiencias sino datos. Y los datos son materia muerta para una experiencia que se propone ser dinámica, viva, inquieta, crítica y estar en constante apertura.

Pero este modo acelerado de vida no se hace presente sólo en la información y en la relación que se tiene con ésta, sino en diversos aspectos mínimos de la vida. En realidad, la fugacidad de la información es sólo un síntoma de un espíritu moderno que ha sido desprovisto del tiempo para detenerse y que, además, se blindo ante aquello que pueda dejar una huella perdurable en su vida. Sobre esto, Benjamin (1989) afirma: “[p]obreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No; añoran liberarse de las experiencias” (p. 172).

En *El Narrador* (1991), Benjamin describe un estado de escucha del que carece la sociedad moderna y que es fundamental para la generación de la experiencia. Tal estado es el aburrimiento, en alemán *Langeweile*. Al descomponer la palabra en alemán se obtiene que *lange* significa largo y *Weile*, rato. En este sentido, el aburrimiento es entendido como un largo rato, es decir, un momento de detenimiento, de *Verweilen* (permanecer, detenerse, quedarse, morar con)³, que se convierte al mismo tiempo en un momento tan ameno que se sientecorto (*kurzweilig*). Se trata de un estado en el cual ningún tipo de obligación productiva mueve al hombre; simplemente se encuentra detenido al no hacer *nada*. Pero no se trata simplemente de estar quieto e inactivo, sino de adoptar un estado en donde predomina una actitud de desconcierto ante lo que va a suceder. Se trata de estar sin una determinada predisposición ante las eventualidades del entorno y esperar lo desconocido sin saber cuándo ni cómo pueda suceder. Se trata de no prefijar las experiencias y estar abierto a cómo éstas puedan venir. Es un estado desacelerado de escucha en el que la persona permite que se le abra una dimensión espacio-temporal infinita, pues accede a *estar-con* las cosas, los lugares y las personas, y descubrir en ellos formas alternas de experimentar y experimentarse con el mundo, lo cual implica formas alternas de relacionarse y pensar. El *Langeweile* abre un horizonte rico en posibilidades y relaciones en donde el ritmo incuestionable del día a día es profanado, desarticulado y maleado.

³ Verweilen. En Linguee Diccionario. Recuperado de <https://www.linguee.es/espanol-aleman/search?source=aleman&query=verweilen>

Benjamin⁴ dice que “las actividades íntimamente ligadas al aburrimiento [se han extinguido y] con ello se pierde el don de estar a la escucha, y desaparece la comunidad de los que tienen el oído atento” (p. 6). En este sentido, una fuerte razón por la cual, en lugar de tener experiencias (*Erfahrung*), tenemos vivencias (*Erlebnis*) pasajeras que no dejan huella ni atraviesan nuestra historia poniéndonos de frente a nuestras condiciones actuales de vida, es que hemos perdido la capacidad de la escucha. La diferencia entre experiencia y vivencia es fundamental para Benjamin desde sus escritos de juventud. Tal como lo afirma Rut Pellerano:

La *Erlebnis*, entendida como mera [vivencia] rutinaria, es distinguida de *Erfahrung*, es decir, de una práctica de la experiencia en un sentido profundo. Mientras que la vivencia está relacionada íntimamente con la novedad, la sensación y lo efímero, la *Erfahrung* remite a lo que permanece. (2008: p. 8)

Benjamin se interesa por un tipo de experiencia que deja huella, que indica algo más allá del simple uso de las cosas y los lugares y que abre ante los ojos una imagen dialéctica en la que se puede ver cómo el pasado, el presente y hasta el futuro se reconocen mutuamente. Se trata de un momento lleno de sentido en el que convergen todos los sentidos y facultades, en donde la persona permite que el mundo le hable, le sugiera y le evoque mientras responde a ese llamado. Según Norma Saldívar (2009):

La ciudad se convierte para Benjamin no sólo en el despertar de las imágenes, sino también en la posibilidad de pensarlas y narrarlas. (...) Lo narrativo, en este sentido, no se refiere sólo a una categoría literaria o a la transmisión de boca en boca de una experiencia, sino que configura una forma epistemológica diferente de acercarnos a la realidad. (pp. 161-162)

En este sentido, el problema central en *El Narrador* consiste en que la incapacidad de escuchar y transmitir experiencias no se limita al campo de la narración oral, sino también a la vida en general. Esto quiere decir que tampoco se escuchan los lugares y las cosas. No se escucha ni se atiende a las experiencias que éstos pueden ofrecer y los parajes que puedan abrir. La mirada del hombre moderno no se detiene en las cosas, ni deja que ellas mismas lo “miren”, como sugiere Benjamin (2008). El hombre no toca entrañablemente el mundo ni se deja tocar por él; no deja que se le transmita nada y nada transmite. La sociedad actual es

⁴ *Íbid*

heredera y precursora de una visión de mundo que no desea mediar con el mundo. La relación de la sociedad moderna con el mundo está atravesada por la radical escisión sujeto-objeto, en donde el objeto sólo existe como instrumento que se domina, se utiliza y se olvida. Dicho objeto puede ir desde una mesa y una calle, hasta una persona y un animal. Las cosas del mundo no les indican a las personas nada más allá de su utilidad y practicidad. Los espacios que habita el sujeto moderno lanzan gritos del pasado que nunca son escuchados, atendidos ni pensados. No son espacios que estén constantemente pensados y, sobre todo, apropiados, pues todo lo que se pueda vivir en ellos ya ha sido previamente indicado: la autopista es para que los autos avancen a gran velocidad, el ayuntamiento es para hacer diligencias administrativas, los pasajes comerciales son para consumir, las monumentales edificaciones de civilizaciones pasadas son para deleitarse y decir “estuve ahí”. Las relaciones con los espacios, las cosas, las personas e incluso el tiempo, ya están previamente determinadas por dinámicas que obedecen a los intereses de una lógica dominante: la del progreso, en cuyo itinerario no existe tiempo para el aburrimiento, a no ser que se logre encontrar en éste algún tipo extraño de productividad conveniente a la lógica progresista.

En *La crítica de la razón pura*, Kant (1978) se preocupa por elaborar un concepto de la experiencia humana en donde ésta se restringe a un marco espacio-temporal definido, lo cual puede resultar limitante a la hora de dar una explicación de la experiencia tal como la viven los humanos. Benjamin, por el contrario, no se preocupa tanto por el fundamento conceptual de la experiencia, sino, más bien, por las condiciones sociales de la misma. Entonces, no entiende la pobreza de la experiencia como consecuencia de un marco conceptual estrecho, sino como el resultado de la configuración de la vida moderna, en donde hay una protección de la conciencia ante los estímulos.

En *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, Benjamin (2008) expone desde el primer párrafo un hecho determinante: Baudelaire está escribiendo para un tipo de lector que ya no existe. El lector moderno ya no está en capacidad de recibir la poesía lírica, que tiene su arraigo en la intimidad, en la experiencia profunda y en aquello que mueve, sacude y que hay que tomar con paciencia y darse el tiempo para dejarse afectar. Por eso, Baudelaire habla de un lector mediocre y pusilánime, considerando que él mismo también lo es. Se está refiriendo a una sociedad de la que él también hace parte; una sociedad en donde ya no hay posibilidades para el detenimiento y la entrega que

sugiere la poesía lírica. Benjamin conecta eso con el hecho de que el sujeto moderno ya no cuenta con la capacidad de experiencia que demanda este tipo de poesía.

La sociedad actual vive un momento histórico en el que se privilegia la información y los datos de las vivencias, antes que las experiencias. Entonces, la historia individual y colectiva se traduce en datos. Contar la historia individual se convierte, entonces, como en la obra *En busca del tiempo perdido* de Proust, en una incesante repetición de hechos puntuales de cada etapa de la vida, volviendo sobre ellos siempre de la misma forma. En lugar de construir un telar de experiencia y aprendizaje, la vida de cada persona fácilmente se convierte en un cúmulo de vivencias inconexas que pasan sin dejar huella en su propia historia. Las vivencias pasan por las vidas de las personas sin permear en sus intereses más vitales y profundos. Las vivencias son propias de una sociedad productora de masas de cosas y personas, cuyos ejes centrales son la fugacidad y la novedad. Una sociedad que no tiene tiempo para el aburrimiento y el detenimiento, no tiene tiempo para la experiencia y la apropiación de sus condiciones actuales de vida. Este último punto en especial, la apropiación de las condiciones actuales de vida, constituye un eje central en la insistente preocupación por la experiencia que se desarrolla en este texto. Tal como lo afirma Martin Jay (2009):

La teoría crítica de la Escuela de Frankfurt (...) encontró en la supuesta crisis de la experiencia un desastre humano comparable a la reificación que, según había argumentado Georg Lukács en *Historia y conciencia de clase* en 1923, constituía la esencia de la explotación capitalista y la “alienación”. (p. 365)

Esto quiere decir que la preocupación por la crisis de la experiencia posee un carácter fundamentalmente político. Sin embargo, cabe aclarar en este punto algo que de lo que se trata aquí no es de hablar de una “expropiación” de la experiencia como si se tratara de un conflicto binario en donde una parte de la sociedad es expropiada por la otra. La expropiación de la experiencia es una condición deplorable de la percepción y la cognición moderna que amenaza todos los niveles y clases sociales. En este sentido, el problema no versa tanto sobre una lucha entre clases como sobre un estado lamentable de la consciencia en el cual la sociedad moderna, empresarios y zapateros, futbolistas y peluqueros, políticos y albañiles, fascistas y comunistas, están inmersos.

Un aspecto que vale la pena mencionar es que Benjamin estudia el impacto de la producción industrial en los ámbitos de la cultura. Marx estudió los efectos de la producción fabril sobre el trabajador y de allí construyó su teoría sobre fetichismo de la mercancía, pero, a simple vista, este enfoque puede limitar el problema a la producción fabril. En ese sentido, lo que intenta Benjamin es observar cómo esos mismos efectos se manifiestan en el ámbito de toda experiencia.

Si se observa y se compara con agudeza, se puede ver que el hombre de la multitud responde a los estímulos de forma igual a como el obrero responde a su trabajo y a la maquinaria: con pasividad y separación frente a eso que se le presenta. El hombre moderno está sometido a una cantidad de estímulos frente a los que reacciona automáticamente, sin mediarlos. La producción en masa de mercancías produce también la masa humana, entendida como aquella multitud en la cual todos son anónimos. En este sentido, la multitud es compacta y avanza de forma compacta.

Así pues, a la hora de hablar de la formación de un sujeto con capacidad de acción política es necesario hablar también de la recuperación de la capacidad para tener experiencias. Pero para acceder a tal recuperación es necesario primero entender los mecanismos sociales bajo los cuales se ha vaciado de contenido la experiencia, es decir, comprender qué factores de las condiciones actuales de vida han conducido hasta la pérdida de la capacidad de experimentar asombro frente a las cosas que deberían asombrar. Analizar los mecanismos a través de los cuales se ha inhibido la capacidad de experiencia debe servir como impulso para la recuperación de la misma.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin (2008) ve la reproductibilidad técnica del arte como uno de los últimos golpes a la experiencia humana, pero al mismo tiempo ve en ella una posibilidad para la recuperación de la misma. En este sentido, muestra una actitud profundamente dialéctica en tema de revolución: nunca dejar de cobijar un profundo pesimismo, pero al mismo tiempo darle a ese pesimismo una potencialidad transformadora. Se trata de organizar el pesimismo, pues la esperanza se encuentra justamente en aquellos que han caído en la desesperanza.

El tipo de poesía que se hace en una época determinada tiene que ver mucho más con las condiciones políticas, materiales, sociales e ideológicas que con el ser poeta o el genio. Toda la producción cultural está inserta en la industria cultural, o como hoy lo llamamos, industria del

entretenimiento. La función del artista actual tiende más hacia el entretenimiento. El poeta contemporáneo es el que escribe para las masas y quiere ser celebrado por ellas. Esa era, para Benjamin, la gran diferencia entre Víctor Hugo y Baudelaire, pues al primero lo considera un poeta de las masas, mientras que al segundo, un poeta revolucionario. Baudelaire sabe que su poesía lírica ya no encuentra lectores; sabe que su poesía es como un grito mudo emitido en el vacío.

Benjamin no equipara la cultura con lo artístico, pero pone su atención en el arte porque éste es precisamente un campo de la experiencia que ha sobrevivido en un tiempo en donde toda actividad debe estar ligada a las necesidades inmediatamente materiales y a la rentabilidad. No se puede negar que una gran parte de las producciones artísticas ya ha accedido a darle a sus productos una funcionalidad que sí puede traducirse en rentabilidad mediante el entretenimiento. Pero ello no logra opacar el potencial profundamente crítico, transformador y no instrumental que le corresponde a la actividad artística.

Así pues, la función de un artista realmente revolucionario es transgredir las formas, los relatos, los contenidos y los motivos, y propiciar un espacio fértil y apto para la generación de experiencias en medio de una sociedad que ha sido expropiada de éstas. Hoy en día el poeta revolucionario es aquel que incide en el aparato perceptivo para generar una apertura a otras posibilidades sensitivas y perceptivas.

Ahora bien, ¿cómo se pasa de la intención del arte de activar el aparato perceptivo a realmente hacerlo, sabiendo que está en una época caracterizada por el adormecimiento frente a los estímulos? El ser humano moderno ha convertido su propia conciencia en un escudo permanente frente a los estímulos que pueden ofrecer experiencias duraderas. Pero tal escudo tiene que ver fundamentalmente con una sociedad que, a través de la industria cultural, ha promovido el sensacionalismo y los golpes efectistas pero no profundos. El entorno de la sociedad moderna es un espacio plagado de imágenes impactantes que desaparecen antes de que puedan ser realmente vistas. El hombre es sometido a un constante bombardeo de estímulos que lo dejan enmudecido y en *shock*.

En ese sentido, la acción del artista enfrenta un reto mayor, pues sus esfuerzos por decir algo pueden ser fácilmente ignorados, en especial cuando, en lugar de entablar un puente comunicativo

con el espectador, lo señala, acusa y bombardea como si de un aleccionamiento se tratara. Así pues, la acción del artista, que no es un genio ni mucho menos la conciencia sensata de la historia, debería consistir en producir una relación con los estímulos que no sea de *shock*, sino de acceso a la experiencia. Es decir, no se trata de crear un bombardeo de estímulos, sino de propiciar un camino para la experiencia, una activación del pensamiento y los sentidos. Se trata de favorecer entornos donde se genere una comunicación verdadera entre los estímulos del mundo y los sujetos que los reciben de forma activa, ya que la forma actual de tener experiencias es todo lo contrario: los estímulos les hablan a las personas de una forma tan impactante, fugaz e imperativa que ellas, enmudecidas y desprovistas de capacidad de experiencia, sólo los contemplan pasivamente.

Es por este motivo que Benjamin⁵, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, insiste más en el montaje y la forma del arte que en su contenido. Tal como lo afirma Jean Barrot (2009), “[n]o podemos conformarnos con ‘decir’ la verdad: la verdad sólo puede existir como *práctica*, como relación entre sujeto y objeto, entre decir y hacer, entre expresión y transformación, y se manifiesta como tensión” (p. 33). Así pues, siguiendo esta idea, el hacer efectivo del arte no se da tanto con la exposición de su contenido, es decir, con la denuncia, sino con los formatos mediante los cuales ese contenido llega de forma efectiva y resonante a los receptores.

No se trata de agredir al receptor ni de indicarle qué debe pensar, mediante una explicación conceptual, sino que se trata, más bien, de sacudirle la percepción, pues en la formación de una percepción atenta, activa y crítica está la base para una apropiación consciente de las condiciones actuales de vida. En este sentido, el artista también participa de esa formación, pues él también es hijo de su tiempo, por lo que el reto de recuperar la capacidad de experiencia también es el suyo. Es muy importante señalar que esta formación de la capacidad de experiencia no es una acción altruista que los intelectuales realizan con la masa alienada; el problema de la pérdida de experiencia compete a todos.

Ahora bien, en cuanto a la prioridad de la forma sobre el contenido, considero que no se debe favorecer un elemento sobre el otro. Es cierto que la mera denuncia no es suficiente, pues la dinámica capitalista no niega aquello que se podría denunciar de ella. Es decir, tal como lo

⁵ *Ibid.*

desarrolla Debord (2002) en *La sociedad del espectáculo*, el lenguaje del espectáculo capitalista es lo más claro y directo que existe: cástate, reproducete, compra, trabaja, duerme. Y nadie parece ver un problema grave en eso. Lo mismo sucede con las tragedias que deja el capitalismo tras su paso: todos saben de los desplazamientos forzosos y violentos de comunidades que habitan en lugares estratégicos para la explotación minera en Colombia, pero no importa qué tantas noticias se lean sobre este asunto, nada cambia luego de eso.

En este sentido, la denuncia no es más que una confirmación de aquello que ya todos saben, pero que, debido a la pérdida de capacidad para tener experiencias, no es apropiado como algo que compete a toda la sociedad. Sin embargo, esto no debe conducir a concluir que sólo la forma es lo que importa a la hora de crear un tipo de arte que contribuya a la formación de un aparato perceptivo activo, receptivo y que posibilite la experiencia. Si bien es cierto que un contenido crítico llega de forma distinta cuando se utilizan formatos distintos, también es cierto que el contenido puede marcar la pauta a la forma y la forma puede potenciar la fuerza del contenido. La relación entre forma y contenido debe ser comunicada y recíproca.

Ahora bien, también es necesario entender que Benjamin pone su énfasis en la forma por el siguiente motivo: la discusión en torno al arte no debe ser por qué es arte y qué no lo es, cuál formato es legítimamente artístico y cuál no lo es, sino, más bien, por cuál es la función social del arte, sin discriminar medios ni formatos. Benjamin (2008) critica a los puristas del arte porque frente al surgimiento del cine y la fotografía se enfrascaron en una discusión que defendía los antiguos formatos artísticos frente a los nuevos, señalando estos últimos de no ser arte puro. El error en estas discusiones consistía en la constante negación ante las transformaciones del arte, perdiendo así de vista el lugar del arte dentro de la sociedad.

Por más aislamiento que puedan provocar los museos en la época moderna, el arte no es una esfera aislada de la sociedad, sino que su relato está inmerso en las necesidades y contingencias de su época. Por este motivo, el artista no debe apegarse a formatos establecidos, tal como sucede con los puristas del arte. El artista debería buscar nuevos medios para cumplir con la función social del arte, así esos nuevos medios impliquen el sacrificio de los antiguos. Tal como lo afirma Benjamin⁶, “(L)a historia de cada forma artística concreta tiene épocas críticas, en las cuales

⁶ *Íbid.*

tal forma tiende a producir efectos que tan sólo podrían alcanzarse sin esfuerzo mediante un nivel técnico distinto, es decir, con nueva forma artística” (p. 78). En este sentido, antes que rechazar las nuevas técnicas para la expresión artística, el artista debería apropiárselas, aprovechar sus potencialidades y buscar en ellas todas las posibilidades para lograr un arte que contribuya a la apertura de la experiencia.

A Benjamin le interesa que las nuevas formas de reproducción técnica permitan que el arte llegue a todas las masas. En el acto de llevar el arte a las masas está la posibilidad de una relación distinta con el arte en donde haya una formación de la sensibilidad y la receptibilidad.

En conclusión, la pérdida de la capacidad de experiencia es la pérdida de la capacidad de agencia, de acción política. La experiencia real es la que da herramientas para ser seres capaces que se erigen como protagonistas del mundo que habitan. Es decir, si las personas quieren conservar el mundo tal como está, pues saben de forma consciente por qué lo quieren conservar. O si quieren transformarlo, pues saben por qué lo quieren transformar. Pero la experiencia pasiva hace que no sepan ni lo uno ni lo otro, con lo cual no forman parte real de la historia que viven, sino que la ven pasar frente a sus ojos sin poder ser parte activa de ella.

Bibliografía

Barrot, J. (2009) *Crítica de la Internacional Situacionista*. Ed. Klinamen, pp. 31-67.

Benjamin, W. (2008) *La Obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Obras* (libro I/Vol.2), Madrid: Abada.

_____, (2008) *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, en: *Obras. Libro I*, Vol. 2, Madrid: Abada, PP. 205- 259.

_____, (1991) *El narrador*, en: *Iluminaciones IV*, trad. De Roberto Blatt, Madrid: Taurus, pp. 111-134.

_____, (1989) *Experiencia y pobreza*, en: *Discurso interrumpidos I* Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 167-173.

Debord, G. (2002) *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, trad. de José Luis Pardo.

Jay, M, (2009) El lamento por la crisis de la experiencia, en: *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos aires: Paidós.

Kant, I. (1978) *Crítica de la razón pura*: Madrid: Alfaguara.

Pellerano, R. (2008) *Capas o el modo de atravesar experiencias-Walter Benjamin*, en *Límite, Revista de Filosofía y Psicología*, Vol 3, Nº 18, p. 5-19.

Saldívar, N (2009) *El espacio de la memoria*, en: *Acta Poética México*, No. 2, Vol. 30, pp. 151-165.