

EL MUNDO INHABITABLE, PERO

Un recorrido por documenta (13)

documenta es una corporación privada alemana fuertemente subsidiada por agencias públicas y estatales que produce, cada cinco años, una muestra y una serie considerable de publicaciones y acontecimientos vinculadas a ésta en una ciudad del centro de Alemania llamada Kassel, provista de cierta historia resplandeciente (su Museo Fridericianum, fundado en 1779, fue uno de los primeros museos públicos de Europa, y fue capital del principado electoral de Hesse-Kassel entre 1803 y 1866) y trágica (la ciudad, por su importancia como centro industrial, fue duramente bombardeada en la Segunda Guerra Mundial). *"Cada cinco años"*, como aclara Ian Wallace en su análisis de la primera **documenta (1)**, *"el comité de la corporación elige un director responsable del programa de la muestra. Así, el carácter ideológico de cada exhibición se vuelve inevitablemente el centro de la discusión."* Si bien, y por eso mismo, la historia de la **documenta** no es homogénea en lo que a objetivos, métodos y dispositivos se refiere, una serie de elementos la convierten en un evento de características únicas y *"un punto focal para los discursos ideológicos y estéticos que rondan el arte contemporáneo"*, como dice Wallace, entendiendo "arte contemporáneo" como actualizado en cada **documenta** como *"legitimadora del presente"* y no como un estilo determinado.

La primera **documenta**, en 1955, se titulaba "Arte del siglo XX", y fue una plataforma desde la cual uno de los dos organizadores principales, el historiador y crítico de arte Werner Haftmann, intentó re-posicionar en el concierto internacional el arte alemán de la alta modernidad, en un contexto local de desnazificación y reconstrucción (alineado, con Adenauer, con las democracias liberales de Occidente), y por tanto exhibió una genealogía que destacaba obras de pintores abstractos alemanes que fueron censurados por el nazismo, algunos expresionistas "históricos" y una serie de consagrados artistas abstractos principalmente europeos, y dejaba de lado los artistas del realismo socialista de entreguerras, posguerra y del este de Europa; contribuyó así al discurso de la abstracción como corriente hegemónica del Arte Moderno; fue algo controversial, y ofició de argumento a discusiones entre críticos y filósofos como Adorno (recién regresado a Alemania), "el reaccionario" Seldmayr y Lukács. Una de las tradiciones de la **documenta** es la participación activa de intelectuales, teóricos y críticos, y cierta vocación de polémica. La decimotercera **documenta**, en 2012, no fue la excepción, y sus publicaciones y actividades alojaron a centenas de pensadores, músicos, artistas, escritores, poetas, científicos, filósofos, activistas en varios campos; muchos de ellos participaron en algunas de las mesas redondas, conversaciones, proyecciones y charlas que se realizaron durante los 100 días que duró la exhibición, del 9 de junio al 16 de setiembre de 2012.

documenta, y a partir de ahora, **documenta (13)**, es un acontecimiento inmenso que involucra directamente a miles de individuos y cientos de instituciones, cuyo análisis no puede desarrollarse en un espacio como éste sin dejar de lado una gran cantidad de aspectos significativos. Es una muestra de arte que no necesariamente (y explícitamente) pretende mostrar solamente obras de arte; como escribió la Directora Artística, Carolyn Christov-Bakargiev, *"documenta (13) está dedicada a la investigación artística y a formas de imaginación, compromiso, contenido, cosas, personificación, y vida activa en conexión con, aunque no subordinadas a, la teoría."*(2) **documenta (13)** es también una serie de publicaciones (3) que no ofician estrictamente de catálogos: desde 2010, y a través de la editorial

Hatje Cantz, **documenta** fue publicando 100 libritos, reunidos en *Das Buch der Bücher* (*El libro de los libros*), de 2012, encargados a artistas como Alejandro Jodorowsky, Etel Adnan, Ida Applebroog, Abraham Cruzvillegas o William Kentridge, a filósofos y pensadores como Cristoph Menke, G. M. Tamás, Sule Rolnik (que hace una profunda crítica de la historia oficial del arte latinoamericano de los 80s y 70s) o Brian Holmes, a activistas como Vandana Shiva, por décadas comprometida con la defensa de los agricultores hindúes contra el asesinato y el robo legales de las grandes corporaciones de la industria alimenticia. También hay libritos que son ensayos críticos o analíticos de obras de artistas Paul Gauguin, Mark Lombardi o Alighiero Boetti, reproducciones facsimilares de cuadernos de Gyorgi Lukács cuando era estudiante de Georg Simmel, de Cornelius Castoriadis en varios momentos de su vida o de Walter Benjamin tomando notas para su *Obra de los pasajes*, una introducción a la obra del "científico loco" finlandés Eriki Kurenniemi, una selección de cartas entre Theodor-Wiesengrund Adorno y Thomas Mann prologada por Enrique Vila-Matas, una edición de poemas de la australiana Romaine Moreton... El conjunto es un repertorio de posiciones (hablaré de eso más abajo) desde las cuales un grupo de artistas y pensadores se piensan en y piensan el mundo actual con preponderancia de los discursos estéticos, y algunas herramientas de historización de esas mismas posiciones. Como repertorio, a su vez, ofrece puntos de vista opuestos o paradójales: Nietzsche puede ser ensalzado en un ensayo, y defenestrado con frenesí en otro; si la presencia de Benjamin es casi atosigante en muchos de los textos, la lectura de su obra puede ser la excusa para pensar usos políticos de las imágenes (como en el ensayo de Susan Buck-Morss sobre las textualidades que rondaron y rondan el cuadrito de Klee *Angelus Novus*, que excusó varios textos del filósofo alemán) o la fascinación por los cuadernos de notas desbrozada y ejemplificada por el antropólogo Michael Taussig en el primer libro de la serie. Sobrevuela una intención editorial explícita: un poco menos que "*publicar lo impublishable*" (muchas de las aseveraciones de los organizadores de las **documentas** se han caracterizado por excesivas y vanidosas, no siempre con error), con esta serie de libros se produjo también otro repertorio, de formas: desde la lectura académica al ensayo clásico, desde la reunión de fragmentos dispersos a la reproducción facsimilar de cuadernos de notas y apuntes, dibujos y bocetos, del pensamiento organizadísimo de un filósofo alemán a la dispersión "naif" de una pintora, poeta y escritora nacida en Beirut que vive en Sausalito, California, del diseño *high tech* de un poema visual hecho para el caso a la reunión de los bocetos de William Kentridge para uno de sus *stop-motion films* dibujados sobre el tiempo y las reflexiones en torno a la historia del tiempo del historiador, filósofo y documentalista científico norteamericano Peter L. Galison. La principal responsable de todo ello, es la Jefa de Publicaciones de **documenta** (13), Bettina Funcke, pero es posible visualizar el criterio inmediato y una serie de referencias de Bakargiev (curadora con base en Roma, Kassel y Nueva York) en una extensa lista de libros titulada *Lista de lecturas: prolegómenos de una investigación fundamental*, que abre *El libro de los libros* y comienza con Safo y Pirro (siglos VII y IV A.C.) y, pasando por un ensayo titulado "Amor" del joven teólogo Georg Wilhelm Hegel (de 1907), los clásicos del feminismo o las obras de Adorno, Michell Serres y Edward Said, llena varias páginas con fichas de libros publicados después de 1980 (4) que parecen formar una suerte de canon de la actualización político-estética; eso mismo, en cierto modo, se propone, y tal vez se ha propuesto siempre, **documenta** en general. Mirado desde un lado antipático, **documenta** puede ser subtitulada *guía de lo absolutamente políticamente correcto en arte, pensamiento y acción hoy*. El lado simpático es la evidente y luminosa bondad (dicho sin ironía) de lo exhibido y su intención, su capacidad de recrear experiencias de rebeldía y organización de esa rebeldía en dispositivos visuales, técnicos, políticos, textuales, musicales, et alia, no del todo individualizables, dispersos. Un texto del filósofo húngaro G. M. Tamás (Transilvania, 1948, vive en Budapest) se destaca por su capacidad para poner en tela de juicio la suspensión crítica que provoca la estetización de las "ruinas" del "más nuevo y radicalizado arte político": "*muchas obras – dice – en esta tradición*

reciente están combinando la fuerza documental con la duda auto-destructiva de la veracidad, credibilidad y transparencia cognitiva de los medios elegidos, defendiéndose a sí mismos contra la comodidad espectacular mediante la inyección de grandes dosis de aleatoriedad. El elemento aleatorio o estocástico – un remedio desesperado para preservar la espontaneidad y desafiar la organización reificada – no puede resolver el siguiente acertijo: el poder (en este caso, el capitalismo tardío) destruye aún cuando hace objetos para ser contruidos. Construye con la clara conciencia de que está al alcance de su poder de aniquilamiento. El arte político –una nueva, a veces bastante extrema versión de la Vanguardia crítica- puede destruir algo con la clara conciencia de que no le está permitido construir nada.” (5) Su análisis del poder que sigue a estas frases es materialista e histórico, y no foucaultiano, y, sin pretender soluciones conceptuales, esboza una crítica a las recientes posiciones del *Parti imaginaire* francés (6) y señala “*otras posibilidades*” en la obra de Robert Kurz. Tamás, valientemente, propone la crítica más radical a una de los *sentidos* evidentes de la **documenta**, de su intención, desde el corazón mismo de su aparataje de ideas, mas o menos coincidentes con el establishment curatorial del sistema de las artes pero puesto en evidencia a través de un dispositivo por lejos más eficiente, adinerado y auto-reflexivo que el de la mayoría de las bienales y de muchos museos del mundo. Es cierto que la mayoría de los artistas que comparecen en **documenta** tienen establecida una sólida posición en el panorama internacional (en el sistema de las artes, más que en el mercado), pero también es cierto que **documenta** no olvida su tradición de vocación por los márgenes de las prácticas, lo que muchas veces implica una toma de riesgo para los artistas (fue en y para **documenta** 7 que Joseph Beuys realizó la germinal y todavía polémica acción *7000 robles-forestación de la ciudad en lugar de administración de la ciudad*, en 1982), muchas veces es abanderado como una suerte de éxito (en este caso, dos notorios “fracasos” del proyecto curatorial se convirtieron en centros) (7) y otras veces permite verdaderos hallazgos, como, en el caso de **documenta** (13), la extraña, sofisticada, elusiva, magnética y perversa aparición de Lee Miller.

documenta (13) es también un programa atiborrado de actividades de la más diversa índole, con proyecciones de films históricos y recientes cada día, performances en diversos puntos de la ciudad, muestras paralelas, oficiales y no oficiales, puestas en escena de obras de teatro y danza, conciertos de música experimental y académica. Esta vez, inclusive, **documenta** (13), si bien estaba centralizada en Kassel, pretendía cierta desterritorialización: algunas de las actividades y exhibiciones, especialmente en las áreas pedagógicas, ocurrieron en El Cairo y Alejandría (Egipto), Banff (Canadá) y Kabul (Afganistán). Amén de esto, **documenta** es, y cada vez más, un fenómeno de masas, un destino obligado de miles de artistas, críticos, curadores y turistas para nada involucrados, siquiera interesados, en el mundo del arte o el sistema de las artes, que la recorren con una perplejidad fascinante y una paciencia desquiciada, *como si hubiera que hacerlo*. La primera **documenta** fue, en su contexto, un éxito de público, y en la actualidad lo sigue siendo, aunque las formas, la densidad y las características de ese público hayan cambiado. **documenta** integra artistas de todas partes del mundo (a diferencia de ciertas bienales, la selección de los artistas es responsabilidad directa de la directora y su equipo de colaboradores, y no tiene nada que ver con “representaciones nacionales” ni con el “mercado del arte” en términos estrictos), y aunque siempre hay más artistas europeos y hombres, esta vez no sólo estaba más equilibrado de hecho sino que recorrer la muestra producía la sensación de lo contrario.

Pero inclusive ateniéndonos estrictamente a la muestra de Kassel (inabarcable en dos o tres días), **documenta** (13) no se hace fácil de resumir o delinear. Los cientos de dibujos, pinturas, videos, films, esculturas, acciones, performances, objetos, textos, instalaciones o

simplemente acontecimientos que construían su discurso estaban reunidos en varios lugares dispersos por la ciudad. El Museo Fridericianum, claro está, es el centro; frente a él, Friedrichplatz suele utilizarse para instalar obras escultóricas (allí fue realizada en 1977 la obra *Vertical Earth Kilometer*, de Walter De Maria, y allí están plantados el primer y el último – éste, póstumo - roble de Beuys). El Ottoneum es un Museo de Antropología y Ciencias Naturales en el que se instalaron algunas de las piezas más poderosas en su significación política y bioética (Claire Pentecost, Maria Theresa Alvez, Amar Kanwar), y está a una cuadra larga del Fridericianum. A cinco cuadras largas está la Neue Galerie, donde, durante la documenta, piezas recientes conviven con una colección histórica permanente de pintura barroca alemana (muy local y excéntrica) y arte del siglo XX; allí estaban los premiados films de Wael Shawky. Frente a la explanada en la que está situada la Neue Galerie se extiende el gran parque de Karlsaue, en el que se desperdigaban a lo largo de kilómetros y entre jardines, prados y bosques cientos de esculturas, instalaciones y casas “ecológicas” construidas por Duales System Holding GMBH & Co. (spónsor de documenta, como Absolut Vodka y Green Building Group) en las que artistas como Joan Jonas instalaron pequeñas muestras individuales, otros (como la radical Chiara Fumai o el intelectual Gunnar Richter) performaban y re-performaban y un *estudio de prácticas transdisciplinarias críticas* hindú (CAMP) o Robin Kahn junto a La Cooperativa Unidad Nacional de Mujeres Saharauis producían acciones grupales o, simplemente, montaban una carpa en la que podías tomar el té y enterarte. Allí estaba también una de las obras icónicas de la muestra, *Idee de pietra*, el árbol de bronce con una roca de granito gris encima de Giuseppe Penone. Frente al parque se encuentra un viejo y digno edificio, la Orangerie, ahora Museo de Ciencia y Tecnología, en el que instalaciones producidas por **documenta (13)** dedicadas a científicos excéntricos u obras que lidiaban con problemas científicos vinculados se repartían entre astrolabios, telescopios y la historia de la cámara fotográfica. Un acierto de **documenta (13)** (aunque poco aprovechado al final) fue la de ampliar aún más este recorrido clásico utilizando como espacio expositivo, por primera vez, un búnker de la Segunda Guerra Mundial situado un poco más lejos del centro; en las cercanías de éste se encuentran las Terrazas Weinberg, en las que instaló una nueva serie de esculturas el argentino Adrián Villar Rojas, nacido en 1980. Aún otros lugares de la ciudad (viejos galpones, cines, plazas) formaban parte del circuito, como Oberste Gasse 4, donde eran exhibidas piezas producidas por jóvenes artistas afganos que participaron de los seminarios y actividades de la **documenta** en Kabul, y Guxhagen en Breitenau, que ofició no como sala de exhibición sino como una suerte de “inconsciente” de la historia de **documenta**: un viejo monasterio que fue campo de concentración durante la guerra y luego internado femenino y luego (aún hoy) memorial y también clínica psiquiátrica.

Hay dos o tres ejes sin los cuales la muestra no sería la misma y que me parecen más interesantes que los repetidos enfoques de “metadocumenta” o “arte como pretexto” que ha desperdigado la crítica europea. Uno es la omnipresencia de Afganistán. Otro, relacionado con el primero, las imágenes y paradojas de la destrucción de bienes culturales. Otro, lo que llamaría aquí por pereza el discurso de lo inanimado, es desarrollado por Bakargiev en el texto curatorial central (“*mirar desde el punto de vista del meteorito*”) y en muchas obras importantes, y explora, junto a un cuerpo de antiguas ideas panteístas, budistas, animistas y aportes recientes de la física occidental (no estoy hablando de *new age*, sino de una valoración de figuras del pensamiento arcaico, religioso y del sentido común), ejercicios de no-objetivación del mundo vinculados a una serie de problemas centrales de praxis política imbricados con nociones de bioética, activismo, acción directa, resistencia y sus representaciones, algunas metafóricas y otras muy literales, como la poderosa instalación y los videos documentales del hindú Amar Kanwar (*The Sovereign Forest*, 2012) sobre el cultivo de arroz en India, una obra dialéctica, cuya fuerza denunciante dialoga con un estudio de la condición opuesta. Sobre este tema, el texto de Bakargiev desglosa una de sus

mejores “observaciones generales”: *“es importante que hoy una alianza se forje entre, por un lado, el pensamiento social progresista, tradicionalmente antropocéntrico dado su compromiso con la injusticia social y económica en comunidades humanas, y, por otro, la herencia actual de perspectivas ecológicas. Esto es importante dado que el actual pensamiento ecológico en torno a la autonomía y la sustentabilidad no se malentienda, con el riesgo de ser entrampada entre localismos tradicionalistas y nacionalistas.”*

La presencia de artistas afganos y la cantidad de actividades realizadas en torno a la presencia y actividades de **documenta (13)** en Kabul quizá pueda parecer relativamente lateral, pero hay un relato que atraviesa, a medias entre sentido y su crisis, un segmento significativo del guion curatorial, que parece como venir de antes, y de hecho es un poco así: se trata de la obsesión en torno a la presencia del artista italiano Alighiero Boetti en Kabul en los años 70, donde además de trabajar junto a artesanos/as locales en sus mapas bordados instaló una casa de huéspedes que llamó One Hotel. Boetti y el controvertido curador de la **documenta V**, Harald Szeemann mantuvieron un trabajoso intercambio epistolar en 1971, y Boetti exhibió en ese entonces una pieza de arte correo. Ahora, un artista mexicano, Mario García Torres, sigue los pasos de Boetti en Kabul y busca, por mucho tiempo infructuosamente, ese “hotel”, temiendo por momentos que haya sido destruido en la guerra. Un *Mapa* de Boetti de 1971 que iba a estar en **documenta V** y no llegó a tiempo de Kabul integra **documenta (13)**, junto con fragmentos de la correspondencia con Szeemann y un trabajo audiovisual de García Torres que relata su búsqueda, que es como una arqueología sensible de un pasado doble o triplemente reconstruido. Esta investigación ejemplar en lo que respecta a la actitud frente a los modos y formas de la tradición y la influencia en el arte actual, se vincula directamente con el tópico, más evidente, de la destrucción, que también literalmente o como metáfora signa el centro visual de **documenta (13)** a través de varias de las obras más ambiciosas, como *What Dust Will Rise?*, una instalación que reúne libros dañados por el fuego durante el bombardeo del Fridericianum en 1941 y réplicas de esos libros y otros, desaparecidos, tallados en piedra por Michael Rakowitz y un grupo de escultores de Afganistán e Italia en talleres organizados por la **documenta (13)** junto a Bert Praxenthaler que pretendían retomar y renovar una antigua tradición de talla de piedras en Afganistán... en Bamiyán, la ciudad donde, en 2001, tropas talibanes dinamitaron dos antiguas estatuas gigantes de Buda. Se sabe, por otra parte, que los libros sagrados de piedra eran frecuentes en la Edad Media europea entre los analfabetos... Quizá la ilustración más evidente de la importancia de este tema está en el contraste entre dos grupos de objetos expuestos en el Fridericianum: unos, provenientes del museo de Beirut, son el resultado de la mezcla entre diversas estatuillas arqueológicas (de metal, vidrio, ébano, terracota y bronce) que, durante la Guerra Civil en el Líbano, estuvieron sometidas a altas temperaturas (bélicas). El barroco descalabrado y desconsolador de estas piezas es la cara opuesta de las “Princesas Bactrianas”, figuritas de piedra datadas del tercer y segundo milenio antes de Cristo provenientes de una civilización centroasiática que, a pesar de estar compuestas por varias piezas separadas, persisten enteras, reunidas, hasta hoy.

No quería terminar sin referirme al texto curatorial una vez más, que a pesar de no lograr evadirse del todo del paradigma relacional a la hora de explícitamente *justificar* la exhibición (sobre eso dirá más y mejor Balarkiev en otro ensayo: es imposible no despreciar lo que significa una exhibición, un suceso *real*, como reunión en el mundo digital), postula en un momento “*cuatro posiciones*” en las que el artista y el pensador se colocan frente al mundo y que son también cuatro “condiciones” desde la cual se pensó la muestra: “*bajo sitio, rodeado y cercado por otros*”(8); “*en retirada (...elijo dejar a los demás, duermo...)*”; “*en estado de esperanza (optimista, sueño, soy el sujeto soñante de la anticipación)*” y “*en escena (estoy jugando un rol, soy el sujeto en el acto de re-performar)*”(9). Es en este lugar, no jerárquico, de análisis, donde otro sentido (de los

muchos que podrían analizarse) surge de **documenta (13)**; ese sentido está puesto en el lugar de la en algún tiempo de moda palabra compromiso, y es, antes que nada, la constatación de un estado crítico de la mera posibilidad de habitar este mundo **(10)**, y después, la suspensión necesaria de todo lo que no importa en el camino a volver a habitarlo, y después la construcción de modelos de esa nueva habitabilidad. Nada que ver con las bellas antes.

(1) Wallace, Ian, *The First documenta, 1955*, conferencia en el simposio sobre arte de posguerra “El triunfo del pesimismo”, Universidad de British Columbia, Departamento de Bellas Artes, 26 de setiembre de 1987. Publicado por **documenta (13)**, *100 Notes – 100 Thoughts*, No 2.

(2) La versión inglesa dice: “*DOCUMENTA (13) is dedicated to artistic research and forms of imagination, commitment, matter, things, embodiment, and active living in connection with, yet not subordinated to, theory.*”

(3) Y una excelente página web: <http://www3.documenta.de/de/>

(4) Los últimos de la lista, de 2011, son *Altissima Povertà*, de Giorgio Agamben, *Les faiseuses d'histoires. Que font las femmes à la pensée*, de Vinciane Despret e Isabelle Stengers, *The Fifth Hammer: Pythagoras and the Disharmony of the World*, de Daniel Heller-Roazen, *Radical Gardening: Politics, Idealism and Rebellion in the Garden*, de George McKay, *Beyond Potentialities? Politics Between the Possible and the Impossible*, de Mark Potočnik, *Capitalist Sorcery: Breaking the Spell*, de Isabelle Stengers, y *Judgement and Contemporary Art Criticism*, de Tirdad Zolghadr.

(5) Tamás, G.M., *Innocent Power*, en **documenta (13)**, *100 Notes – 100 Thoughts*, No 13.

(6) Sobre el Parti imaginaire, consultar, por ejemplo, <http://jeanzin.fr/ecorevo/politic/tiqqun.htm> En francés, inglés y alemán existen versiones de *L'insurrection qui vient* (Comité invisible, París, La Fabrique, 2007).

(7) Uno de ellos es el proyecto de dos artistas argentinos, Nicolás Goldberg y Guillermo Faivovich, de transportar temporalmente *El Chaco*, el segundo trozo de meteorito más grande que se conoce, de su actual emplazamiento en un parque bajo la custodia de la comunidad Moqoit chaqueña al parque enfrente del Museo Fridericianum en Kassel, que chocó con la resistencia de antropólogos, políticos, activistas y la propia tribu, que se negó a cederlo. El “vacío” que produjo la ausencia del meteorito en la muestra fue un grado cero de su textualidad, ya que el caso incluso abre el texto general de la directora de **documenta (13)** y ejemplifica sus reflexiones. *Una idea* de vacío era utilizada como *soporte*, en casi toda la planta del Museo Fridericianum, de una obra de Ryan Gander titulada *I need some meaning I can memorise (The invisible Pull)*. El otro “fracaso” fue la negativa de un artista invitado a participar, Kai Althoff, y la exhibición de su carta de “renuncia” en el lugar que le había sido asignado

(8) Mariam y Ashraf Ghani, en su precioso texto *Afghanistan: a lexicon* (*100 Notes – 100 Thoughts*, No 29) escriben: “*Cuando una ciudad está bajo sitio, reconocemos inmediatamente el peligro del hambre: ¿cómo puede una población sobrevivir si no hay recursos que puedan entrar del exterior? Cuando una idea está bajo sitio, el mismo peligro existe.*” Asraf Ghani fue ministro de finanzas de Afganistán entre 2002 y 2004.

(9) El omnipresente texto curatorial de Bakargiev se titula *Der Tanz war sehr frenetisch, rege, rasselnd, klingend, rollend, verdreht und dauerte eine lange Zeit* (El baile fue muy frenético, animado, intenso, estentóreo, embrollado, contorsionado y duró un largo tiempo).

(10) Bakargiev lista así algunos de los principales “problemas de hoy”: *“la profunda y creciente diferencia entre los ricos y pobres en el mundo al principio del siglo XXI, la subyugación de la economía, la sociedad y la naturaleza a sistemas financieros interconectadas con avances en poder computarizado mas que con la producción de bienes materiales, y los problemas y consecuencias de una noción conservadora de patrimonio (esa herencia cultural que es específicamente mía y no puede ser compartida o unida de ninguna manera con la de otros).”*

Francisco Tomsich