

Disonancias en el comisariado de exposiciones

INTRODUCCIÓN

Las exposiciones colectivas realizadas por el Museo Reina Sofía en la última década son un fracaso desde una perspectiva feminista. Las colectivas realizadas entre 2000 y 2016 incluyen una media de un 13.3% de artistas mujeres frente a un 75.9% de hombres (Nualart 2018).

Para especular sobre las causas de esta gran disparidad se ha indagado en los planteamientos expositivos de las exposiciones. De varias causas plausibles, se han encontrado dos obstáculos que han frenado la inclusión equilibrada de mujeres. Por un lado, una insuficiente investigación por parte del equipo de comisariado durante el proceso de selección de artistas y por otro lado, un planteamiento temático androcéntrico.

Caso de estudio 1: **La exposición *Máquinas y almas* (2008)**

Si bien es en las exposiciones de arte contemporáneo donde habitualmente hay menos desequilibrio de artistas por género, hay exposiciones cuya producción sugiere negligencia o un sesgo inconsciente que ha favorecido a los hombres.

En 2007 entró en vigor la Ley de Igualdad, que exigía a las autoridades públicas velar por la igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres y promover la presencia equilibrada de ambos sexos en la oferta artística pública. Al año siguiente, 2008, en las exposiciones colectivas del Museo Reina Sofía la representación de artistas mujeres fue de un 5%, frente a un 94% de artistas hombres. Ese año, la exposición de arte contemporáneo *Máquinas y almas: arte*

digital y nuevos medios, comisariada por Montxo Algora y José Luis de Vicente, seleccionó un 90% de hombres y un 10% mujeres. Las únicas dos artistas participantes son Natalie Jeremijenko y Sachiko Kodama.

Se necesitaron dos años de investigación para preparar la exposición *Máquinas y almas*, cuyo objetivo era profundizar en la conexión de arte y ciencia desde el siglo XXI. El equipo de comisariado escogió a los artistas usando este criterio:

por su capacidad de aunar arte, pensamiento, tecnología, creatividad, misterio, emoción y belleza. Todos ellos utilizan la tecnología digital como herramienta. Y en formas múltiples: como soporte, como elemento desarrollador, como medio de investigación, como trampolín a sensibilidades nuevas (Algora 2008: 14).

El comisario José Luis de Vicente incide en lo “híbrido e interdisciplinar” de la producción, lo cual hace aún más extraña la poca presencia de mujeres. De hecho, la propuesta de *Máquinas y almas* reivindica una calidad “humana” que proviene de Sherry Turkle, pensadora de referencia sobre temas del impacto social de la tecnología. Al parecer del comisario Montxo Algora, la obra de Turkle es crucial para entender el poder del ordenador y su influencia en la nueva era.

Acompañando la exposición, el museo y el Ministerio de Educación y Ciencia organizaron el ciclo de conferencias *Arte digital y nuevos medios. Entre la historia, la práctica y la institución*, en la que las mujeres también están infrarrepresentadas. [\[1\]](#)

La exclusión de perspectivas femeninas de la exposición *Máquinas y almas* se puede solventar con diferentes métodos. El más evidente es el de incrementar el número de mujeres, y otra alternativa, no incompatible con la anterior, es la de hacer una contrahistoria, es decir, de plantear visiones

alternativas a la perspectiva dominante de la muestra, o bien entrecruzarlo con relatos feministas.

Para llevar a cabo la primera opción, la de aumentar el porcentaje de artistas mujeres, es necesario conocer la obras de artistas mujeres. Ambos comisarios tienen años de experiencia en arte y tecnología. Algora es director del festival de cultura informática ArtFutura, establecido en 1990, y aunque en todas las ediciones presenta una mayoría de artistas hombre, no faltan mujeres creadoras, periodistas o conferenciantes. Las artistas mujeres que participaron en ediciones anteriores de ArtFutura son Rebecca Allen, Laurie Anderson, Brenda Laurel, Maija Beeton, Monika Fleischmann y Ju Row Farr (del grupo Blast Theory).[\[ii\]](#) No se contó con ninguna de ellas para *Máquinas y almas*, siendo especialmente lamentable la ausencia de Brenda Laurel, reconocida defensora de la igualdad de género en videojuegos, que había participado en ArtFutura ya en 1991.

Aparte de estas artistas, hay otros eventos o exposiciones que han expuesto obras de mujeres que crean proyectos artístico-tecnológicos. Por ejemplo, en 2006, Berta Sichel comisarió en el Museo Reina Sofía la exposición *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)* con consideración hacia la producción femenina, evidente en la selección de obras de veinticinco artistas mujeres (un 34% del total).

Para proponer que la infrarrepresentación de artistas mujeres en *Máquinas y almas* no es atribuible a una escasez de creadoras, sino a una deficiente búsqueda, a continuación repasamos nombres y eventos relevantes.

En 1990, año de la creación del festival Art Futura, abrió la primera Bienal de la imagen en movimiento en el Museo Reina Sofía, con un 76% de hombres y un 22% de mujeres.[\[iii\]](#) El Museo Reina Sofía repitió la Bienal de la imagen en movimiento en 1992. Esta segunda edición, comisariada por Carlota Álvarez Basso y Joseba M. Lopezortega, incluyó un 84% hombres y un 15%

de mujeres.[\[iv\]](#) La artista Eugènia Balcells participó en ambas ediciones de la bienal, dato nada sorprendente pues desde los años ochenta es conocida por su trabajo con obras tecnológicas.[\[v\]](#)

En 1997 la Documenta X de Kassel incluyó la Primera Internacional Cyberfeminista. En ese periodo en que España empezó a acceder a internet, y Montserrat Boix creó la plataforma Mujeres en Red. Por su parte, Ana Martínez Collado (2005) ha destacado por sus tempranos estudios sobre las nuevas tecnologías –sobre todo internet– y del arte con planteamientos feministas.[\[vi\]](#)

La bienal de Estambul del 2001, comisariada por Yuko Hasegawa, se dedicó a las máquinas (en formato robot antromorfo). Solo incluyó un 20% de artistas mujeres, pero el concepto artístico estaba basado en las esculturas cyborg de la artista coreana Lee Bul (Deepwell 2006: 79).

En 2002, Karin Ohlenschläger, comisaria de arte en nuevos medios desde los años ochenta, dirigió Cibervisión, el primer Festival Internacional de Arte, Ciencia y Tecnología realizado en Madrid por la Universidad Complutense.[\[vii\]](#)

Otra exposición en España cuyas artistas tampoco es difícil vincular con el enfoque de *Máquinas y almas* tuvo lugar un lustro antes que ésta. La teórica Remedios Zafra (2003) comisarió la exposición *Habitar en (punto) net*, propuesta sobre feminismo y net.art, presentada en Espai F, Mataró (Barcelona), seleccionando obras de ocho creadoras.[\[viii\]](#) Seguidamente, en 2004, la artista Marina Núñez habló de las cargas ideológicas asociadas a la cibernética, la genética y otras tecnologías en su conferencia “El cyborg proteico”, durante la cuarta Biennial d’Art Leandre Cristòfol, en el Centro de Arte La Panera de Lleida.[\[ix\]](#)

Más allá de las artistas en estas exposiciones, se pueden encontrar otras creadoras, por ejemplo, retrotrayéndose a los

trabajos de Beryl Korot, pionera de video instalaciones que juegan con lenguajes de programación y que sigue en activo.[\[x\]](#) 0 los experimentos con creatividad artificial desarrollados por Heather Dewey-Hagborg, como *Spurious Memories*, de 2007.[\[xi\]](#)

Con este veloz repaso histórico se han encontrado docenas de artistas mujeres que crean con nuevos medios. Cabe pensar que la obra de alguna de ellas podría encajar en la narrativa de *Máquinas y almas*. Esta es una apreciación subjetiva, pero motivada porque parece que no faltan artistas mujeres relevantes, y por lo tanto, su infrarrepresentación en exposiciones públicas debe ser cuestionada.

En cualquier caso, pongamos por caso que ni siquiera tras leer a Remedios Zafra, Montserrat Boix o Ana Martínez Collado, de investigar festivales, galerías, laboratorios digitales y escuelas de arte, fuese posible encontrar obras creadas por mujeres afines a la tesis de los comisarios de esta exposición de arte actual. En ese hipotético –y extremadamente improbable– supuesto, lo correcto sería incorporar a la exposición obras y/o documentación que justifique el desequilibrio.

Si la propuesta de sumar mujeres a una exposición para que tenga una representación de género más equilibrada provoca rechazo a los organizadores, la inclusión de las mujeres se podría pensar de otra forma. Por ejemplo, se podrían poner cartelas que expliquen esa misteriosa falta de interés de las mujeres de explorar temas tecnológicos (citando, por qué no, a Donna Haraway o Rosi Braidotti).

Reivindicando este tipo de actuaciones, la crítica de arte Rocío de la Villa pedía explicaciones al Museo Reina Sofía sobre el pobre número de artistas mujeres en la exposición *Campo Cerrado* de 2016:

Al menos, hubiera tenido valor y sentido explicar a la

sociedad española de este siglo XXI que ya en ese periodo, incluso en ese tiempo de exilio y doble represión para las mujeres en nuestro país, al menos un 10% artistas de los participantes en las Exposiciones Nacionales eran mujeres (Villa 2016).

En su reseña, Rocío de la Villa ofrece una lista de artistas mujeres que podrían haber sido incluidas en *Campo Cerrado*, aduciendo razones por las que nunca debieron haberse “olvidado”, y concluye con una demanda justa: “Si un Museo Nacional desatiende, ningunea y desprecia a la mitad de la población, sus responsables tienen que irse a la calle” (Villa 2016).

En el caso de *Máquinas y Almas*, otra vía de actuación posible hubiese sido elegir obras que muestren otras maneras en las que artistas mujeres son capaces de poner “especial énfasis en los aspectos más humanos y creativos de las nuevas tecnologías” y “de aunar arte, tecnología, misterio, emoción y belleza”, como la exposición pretendía.[\[12\]](#) Al fin y al cabo, por su propia naturaleza, las exposiciones colectivas integran una diversidad de planteamientos.

En definitiva, *Máquinas y almas: arte digital y nuevos medios* hubiese podido integrar mayor número de artistas mujeres, bien escogiendo obras que funcionan en paralelo a las de los artistas hombre expuestos, o bien, aportando unas visiones diferentes sobre la tecnología y la humanidad. Paradójicamente, si bien careció de perspectiva de género, esa exposición quiso ser inclusiva en otras maneras, ofreciendo a personas con discapacidad intelectual una actividad realizada por el artista Evru (Alberto Porta, anteriormente conocido como Zush).[\[13\]](#)

Caso de estudio 2: La exposición *Formas biográficas* (2013)

El ejemplo de la exposición *Máquinas y almas* (Museo Reina Sofía, 2008) incita a pensar que la infrarrepresentación de artistas mujeres en museos obedece al descuido de no pensar con perspectiva de género. Si olvidar a medio mundo es problemático, más lo es despreciarlo.

A continuación analizamos la ideología misógina que se extrae de la comunicación publicada sobre una exposición de arte moderno. La exposición *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*, realizada en el Museo Reina Sofía en 2013 y comisariada por Jean-François Chevrier, orquestó obras de 55 artistas en una proporción de 76% hombres y 24% mujeres. [\[14\]](#)

En cifras, *Formas biográficas* no es una exposición particularmente sexista en cuanto a porcentajes de artistas por género. Es la segunda de las exposiciones colectivas *menos* sesgadas del 2013. De hecho, *Formas biográficas* expuso 88 obras de artistas hombres, y 41 de mujeres, resultando en un 68% de obras de factura masculina y un 32% de piezas de artistas mujeres.

Preocupa sin embargo el planteamiento de esta exposición de tesis. Jean-François Chevrier es un comisario independiente cuyas exposiciones tienden a enlazar la literatura y la poesía con las artes plásticas y la fotografía documental. Para *Formas biográficas* explora el concepto de biografía, tema abierto a un sinfín de expresiones creativas. De ninguna manera puede sostenerse que la narrativa vital ha sido más practicada por hombres que por mujeres. Así pues, el tema mismo de la exposición hace indefensible el dominio masculino de los artistas, más todavía cuando el planteamiento expositivo no se restringe al arte de un periodo específico (hay piezas del siglo XIX y de arte actual), ni geográfico (hay artistas de varios continentes).

Sin embargo, se desprende por sus comentarios que Chevrier considera la subjetividad biográfica únicamente desde el valor

que puede darle una mirada masculina. Chevrier escribe este párrafo para el catálogo de *Formas biográficas*:

Algunas obras realizadas por mujeres artistas son admitidas hoy en la historia canónica del arte moderno, con o sin el apoyo del feminismo. La identidad de estas artistas se sitúa en un relato histórico que incluye hechos e interpretaciones biográficas. Pero la forma biográfica rara vez es interrogada en cuanto tal. La obra de VALIE EXPORT presenta en cambio un conjunto de acciones documentadas que constituyen a un tiempo una biografía artística y una leyenda feminista, desmultiplicadas, especializadas (en el espacio urbano) (Chevrier 2013: 301).

En estas frases, el comisario empieza marcando una distancia con respecto a las mujeres creadoras, que aparecen como un otro lejano, cuyas obras *algunas* veces pueden recibir un pase de entrada al mundo del arte ortodoxo. El autor añade el mensaje implícito de que el arte de mujeres a veces se valora por el apoyo que le brinda el feminismo más que por méritos propios.

Chevrier generaliza la producción femenina, alegando que, en general, no interroga la forma biográfica. No solo no aporta evidencia alguna para hacer tal aseveración, sino que se erige como el experto comisario que es capaz de atisbar una chispa de diferencia interesante en la obra de una artista que selecciona para su exposición. Se trata de VALIE EXPORT, una artista que “activa” su biografía, cuando las demás mujeres, se infiere, no han conseguido hacer tal cosa.

Contrastemos esta mirada, la de un hombre que siente que tiene autoridad para entender una realidad universal muy particular, la experiencia subjetiva de la vida, con la actitud de la comisaria Marcia Tucker, cuando ésta recordaba sus

dificultades enfrentándose a arte con el que estaba poco familiarizada:

Averiguar por qué algo no te interesa te ayuda a comprender dónde yacen tus prejuicios y resistencias. [...] Ayuda mucho mantener la mente abierta y tener sentido del humor, y no tomarse muy en serio las propias preferencias y antipatías (Kuoni 2001: 170).

Por otra parte, *Formas biográficas* es una exposición que refleja diversidad geográfica, temporal y sexual. Presenta a artistas europeos y africanos, artistas abiertamente homosexuales, decimonónicos o menores de 30 años, practicantes de diversos medios artísticos, artistas Pop o expresionistas abstractos, fotógrafos anónimos, escritores o dramaturgos. Esta variedad de edades y prácticas es encomiable, la diversidad geográfica, con la estratégica presencia de un artista africano y varios de Asia, es más plural que en muchas otras exposiciones, como lo es la referencia a la sexualidad no normativa.

La pensadora Irit Rogoff tiende a sospechar de la artificialidad de ciertas diversidades.

En relación a la diferencia cultural en las instituciones culturales occidentales parece que hemos hecho una transición de la exclusión a la inclusión, de la xenofobia a la xenofilia en un tranquilo paso y sin deshilvanarnos de nuestras prácticas institucionales durante ese proceso (Rogoff 2002: 66).

Según ella, la xenofilia se ha puesto de moda en museos occidentales, que anuncian exposiciones sobre “lo otro”, sin actuar sobre su funcionamiento excluyente. Rogoff considera que este tipo de exposiciones son meras estrategias de

visibilidad compensatoria, que aparentan corregir desequilibrios, sin atajar de raíz el problema estructural. Argumenta que los museos, lejos de hacer autocrítica, han mantenido una creencia romántica de que basta insertar otras historias entre las grandes narrativas modernas, haciendo oídos sordos al conflicto entre las culturas hegemónicas y las marginadas.

Irit Rogoff critica este modelo aditivo por dejar intacta a la institución, que en realidad no cambia, no replantea sus principios ni cuestiona su función. Estas reflexiones llevan a concluir que la exposición *Formas biográficas* opera con una inclusión aditiva. La visión autoral masculina se ha situado en el centro, y lo subalterno ha girado en torno a ello, pero no al mismo nivel. Reafirman esta postura los comentarios de Jean-François Chevrier sobre, por ejemplo, el artista indio Jivya Soma Mashe, de tradición warli.[\[15\]](#) Lo hacen también estas palabras informativas sobre el catálogo, en la página web del Museo Reina Sofía:

Desmitificando las tradiciones modernas se propone una revisión del arte desde el XIX hasta ahora, tomando como puntos de partida dos figuras literarias, Gérard de Nerval y Franz Kafka. Prescindiendo de las grandes figuras en el arte moderno y de los conceptos asociados con la hagiografía, surgen los temas de la exposición: la identificación del nombre y de la biografía con la casa y el espacio, la idea de la vida como un drama, que tiene mucho que ver con el teatro, y luego finalmente la idea de la biografía como memoria y olvido[\[16\]](#)

En primer lugar, se nos indica que se revisa la tradición moderna desde la perspectiva de dos autores varones. A continuación, se nos informa de que se prescinde de las grandes figuras y hagiográficas del arte moderno. Estas cuestiones no se contradicen entre sí, aunque señalan cierta

incongruencia. Si lo que se busca realmente es cuestionar la tradición moderna del arte, recurrir a textos feministas, poscoloniales o de creadores del sur global es mucho más coherente que fundamentarse en las perspectivas de dos hombres europeos nacidos en el siglo XIX. En definitiva, tanto la exposición como el catálogo de *Formas biográficas* encarnan un androcentrismo eurocéntrico, si bien se ha publicitado como una exposición que cuestiona la tradición moderna.

Buenas prácticas



Detalle del collage de Hannah Hoch *Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany*. Papel sobre cartón, 1919. Fotografía de Cristina Nualart, 2017.

Por contraste, es necesario finalizar esta crítica con un ejemplo de buenas prácticas. Juan Vicente Aliaga fue el comisario de la exposición monográfica de la artista Hannah Hoch, realizada en el Museo Reina Sofía en 2004. Aliaga

escribe su texto para el catálogo sin recurrir a presunciones y dogmatismos. Describe la forma de pensar de un hombre enfrentado con honestidad a su pertenencia al género privilegiado, pero que no se lava las manos de actuar con una ética que requiere de una perspectiva feminista:

Sin querer sobrevalorar la importancia de la vida cotidiana, de la que puede derivar una concepción del arte como micropolítica, y consciente de que en el caso de mujeres artistas se ha hecho mucho hincapié en el discurrir de sus vidas y en su experiencia en el campo de las emociones y los sentimientos –al contrario del enfoque más distanciado que se ha vertido sobre los varones, lo cual demuestra distintas varas de medir y un sesgo sexista–, no puedo menos que aludir a algunos hechos de la biografía de Hannah Hoch capitales para sopesar la evolución de su pensamiento y concepción de la existencia (Aliaga 2004: 24).

Aliaga empieza compartiendo un dato que demuestra su conocimiento de un histórico sesgo de género. Consciente del mismo, procede con cautela por un camino que tiene un parecido superficial con el comportamiento sexista que relegaba a las mujeres a la “intrascendencia” del mundo emocional. A continuación, Aliaga aporta motivos razonados para efectuar un análisis biográfico de Hannah Hoch, con autoconsciencia.

De las mil posibles recetas para guisar una perspectiva feminista aplicable al trabajo de comisariado, ésta se podría hacer con solo tres ingredientes: una dosis de conocimiento sobre el estado de la cuestión, una porción de reflexión sobre el conocimiento situado propio y del otro (la artista Hannah Hoch, en este último caso), y una generosa cucharada de transparencia, del color de la humildad para admitir posibles errores u omisiones.

[1] Las conferencias también contaban con una mayoría de hombres: nueve, y dos mujeres. <http://www.museoreinasofia.es/actividades/arte-digital-nuevos-medios-entre-historia-practica-instituciony> <https://www.revistadearte.com/2008/04/21/conferencias-sobre-arte-digital-y-nuevos-medios-en-el-reina-sofia/>.

[2] <http://www.artfutura.org/v2/pasteditions.php?idcontent=8&mb=2>.

[3] La primera Bienal de la imagen en movimiento en el Museo Reina Sofía seleccionó obras de las artistas: Marina Abramovic, Chantal Akerman, Ida Applebroog & Beth B, Eugènia Balcells, Irit Batsry, Lorraine Dufour, Paula Fairfield, Vanalyne Green, Danièle Huillet, Mako Idemitsu, Joan Jonas, Mary Perillo, Barbara Steinman, Leslie Thornton, Julie Zando.

[4] Las trece artistas seleccionadas fueron: Eugènia Balcells, Iciar Bollaín, Mercedes Gaspar, Isabel Herguera, Rosa Méndez, Esther Mera, Carina Pardevilla, Diana De Petri, Matilde Prat, Susana Rabanal, Belén Rey, Manuela Saez y Eve Tramullas.

[5] Por ejemplo, la obra *TV weave* (1985), o la instalación *Trasspasar Limits*, (1995).

[6] Ana Martínez Collado es una pionera en España en hacer accesibles en red muchos textos fundamentales de teoría y crítica de arte feminista, a través la web que creó en 1997: estudiosonline.net. Destacamos de esa plataforma el artículo de Martínez Collado "Perspectivas feministas en el arte actual", disponible en estudiosonline.net/texts/perspectivas.html. Aporta los nombres de otras artistas españolas que trabajan con internet: Marisa González, Carmen Cantón, Belén Nieto, M^a Angustias Bertomeu

Martínez y Cristina Buendía. Cita la exposición de Lourdes Ciruelo *Net select@ ¿cuestión de género?* (2003), que incluía obra de Dora García, Julia Masverná, Carne Romero, Elvira Pujol, Maite Camacho, Pilar Ónega, Dina Roisman y Begoña Egurbide.

[7] <http://www.cibervision.org/>. Si bien casi todos los ponentes eran hombres, la exposición realizada para el evento incluía a las artistas Eugenia Balcells, Ursula Damm, Donatella Landi y Águeda Simó, ninguna presente en *Máquinas y Almas*.

[8] La comisaria Remedios Zafra (2003) dice: “habitar en Internet para las mujeres, como para todos aquellos *otros* excluidos hasta hace poco de la historia oficial, tiene un valor añadido. Son los espacios por hacer los que ofrecen más posibilidades para la no-repetición de los viejos modelos de jerarquización social, más posibilidades para imaginar las nuevas condiciones creativas, sociales y políticas de un mundo post-Internet”. Las artistas participantes son 8: Annie Abrahams, Natalie Bookchin, Mary Flanagan, Laura Floyd, Auriea Harvey, Tina LaPorta, Margot Lovejoy, Cornelia Sollfrank.

[9] <http://www.lapanera.cat/home.php?op=13&module=act&cad=1&item=4>.

[10] Korot dijo: “Si miras los números de artistas de éxito que emergieron de finales de los años 60 y los 70, hubo muchas mujeres” (Stermitz 2010).

[11] <http://deweyhagborg.com/projects/spurious-memories>.

[12] Citas del texto en página web y del folleto de la exposición *Máquinas y Almas*.
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/maquinas-almas-arte-digital-nuevos-medios>.

[13] <http://www.museoreinasofia.es/actividades/taller-tecura-evru>.

[14] Las artistas son: Louise Bourgeois (1911-2010), Claude Cahun (1894-1954), Lygia Clark (1920-1988), Marina Faust (b. 1950), Maruja Mallo (1902-1995), Anne-Marie Schneider (b. 1962), Ahlam Shibli (b. 1970), Arpita Singh (b. 1937), Alina Szapocznikow (1926-1973), Dorothea Tanning (1910-2012), Claire Tenu (b. 1983), VALIE EXPORT (b. 1940) y Francesca Woodman (1958-1981).

[15] Cita de Chevrier (2013: 356): “En un entorno totalmente distinto, la obra del artista indio (warli) Jivya Soma Mashe muestra que un artista puede interpretar de manera singular un fondo vernacular, en este caso concreto una técnica gráfica de decoración doméstica ritual, practicada tradicionalmente por las mujeres. Sus grandes composiciones narrativas recapitulan una memoria colectiva, adornada con detalles que constituyen una crónica de la vida de la aldea. Invaden un campo pictórico análogo, más que la representación, del territorio comunitario. Se encuentra un efecto de campo similar en los cuadros de Arpita Singh, principalmente desde finales de los años ochenta”.

[16] Publicaciones MNCARS, 2013, “Formas biográficas, Construcción y mitología individual”, *Web Museo Reina Sofía (Publicaciones)*,
<http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/formas-biograficas-construccion-mitologia-individual>.

