

Marileen La Haije

**Volver se vuelve vertiginoso. Exilio, locura y memoria en *El sueño del retorno*
de Horacio Castellanos Moya**

Radboud Universiteit Nijmegen, Países Bajos

marileenlahaije@gmail.com

La era de violencia que atormentó Centroamérica en los años 1970 y 1980 provocó una corriente de refugiados “sin precedentes” (Roniger 159), especialmente a partir de los conflictos armados en El Salvador y Guatemala. Se produjo un éxodo poblacional masivo hacia el norte, particularmente, hacia México, los Estados Unidos y Canadá, lo cual resultó en una diáspora centroamericana. Estos desplazamientos han dejado una fuerte impronta en la literatura centroamericana reciente, caracterizada por la proliferación de sujetos perturbados y desplazados por la violencia que trastocó sus países natales.

Un caso ilustrativo presenta la novela reciente del escritor salvadoreño-hondureño Horacio Castellanos Moya, *El sueño del retorno* (2013). La novela constituye un largo monólogo del protagonista-narrador Erasmo Aragón, relatando sus últimos días como exiliado en la Ciudad de México antes de su soñado retorno a El Salvador, donde “la paz se olfateaba en el horizonte cercano” (15). Viviendo este “momento límite” (146), el protagonista comienza a indagar en su pasado, emprendiendo un viaje mental con rumbo a las zonas oscuras de su psiquis a través de las sesiones de hipnosis con su médico don Chente Alvarado. A medida que avanza en sus pesquisas, volver al pasado se vuelve una tarea inusitada que le provoca vértigo, sintiéndose al borde de un hoyo negro del que surgen recuerdos enterrados que le terminan perturbando la mente.

En este trabajo, exploraré las conexiones entre el exilio, la locura y la memoria en *El sueño del retorno*, entrando en detalles sobre la problemática de la frontera (espacial,

temporal y mental) que se plantea en la novela: ¿Desde qué orillas se escribe? Partiré de las reflexiones del psicoanalista francés André Green sobre el concepto de “borderline” como “a *moving and fluctuating* frontier, both in normality and in severe illness” (73).¹ Específicamente, analizaré cómo se pone de relieve en *El sueño del retorno* la idea de ser (en vez de tener) este borde o frontera: “becoming a *moving border* (not *having*, but *being* such a border). This in turn implies a loss of distinction between space and time.” (Green 63).

En el mismo título de la novela de Castellanos Moya se destaca esta pérdida de distinción entre espacio y tiempo. Por un lado, el “retorno” implica un movimiento espacial, el soñado retorno del protagonista, exiliado en México, a El Salvador; un país que, por cierto, no es su país natal en el sentido estricto: “el retorno al país natal, valga la frase, que aunque yo no había nacido en El Salvador era como si en ese lugar estuviera mi ombligo, de tan chico que era cuando me llevaron” (145). En los años 1960, sus padres le llevaron de Honduras a El Salvador.² Después, en el año 1980, tuvo que desplazarse de nuevo, de El Salvador a México, por las amenazas de le dieron a él y a su familia después de la persecución por parte de los escuadrones policiales de su primo Albertico, quien estaba involucrado en los movimientos guerrilleros.

Es decir, la vida del protagonista está marcada por desplazamientos, cuya causa principal es la violencia que trastocó los distintos países de Centroamérica. Estos desplazamientos espaciales parecen afectar las nociones del país natal, el ombligo, el origen o la identidad nacional, cuyas repercusiones se manifiestan en la vida cotidiana de Erasmo, estando exiliado en México. Es más, en varias ocasiones se confunden los distintos espacios donde ha vivido el protagonista, por ejemplo cuando la llegada de unos policías mexicanos le causa un terror terrible: “reacción normal para alguien procedente del país de donde yo procedía” (160).

¹ Es el carácter movedizo de este borde que me interesa en este trabajo y, específicamente, su relación con el lenguaje de la literatura. Como arguye Shoshana Felman, la literatura permite que se confluyan un discurso sobre la locura, dicho desde la razón, y un discurso de la locura, que textualiza la locura en un “ungovernable linguistic play” (252). En este trabajo, analizaré cómo se ponen de manifiesto estos dos discursos en *El sueño del retorno*, estudiando el relato del protagonista-narrador, así como su lugar de enunciación.

² En *El sueño del retorno* no se dice por qué le llevaron de ahí. Esto se comenta en *Desmoronamiento* (2006), el segundo texto del ciclo de novelas que constituyen una saga familiar, iniciando con *Donde no estén ustedes* (2003) y terminando con *El sueño del retorno*. En *Desmoronamiento*, se narra la escena en la que Erasmo es llevado por sus padres a San Salvador, donde su padre salvadoreño es uno de los representantes principales de la organización de Alcohólicos Anónimos.

Enseguida, se recompone, dándose cuenta del hecho de que “éstos no eran macabros militares salvadoreños sino pinches policías pedigueños mexicanos” (160).

Los desplazamientos que se producen a lo largo de la vida del protagonista provocan, a su vez, una diáspora temporal, considerando el sentido original de la palabra “diáspora” (del griego) como dispersión. Es decir, su vida parece fragmentarse a partir de un antes y un después de los distintos acontecimientos violentos que han marcado su trayectoria migratoria. Ahí es donde se manifiesta la otra faceta de la palabra “retorno,” suponiendo un movimiento temporal, a través del cual Erasmo intenta acercarse a estos momentos de fractura, cuyos recuerdos ha suprimido hasta ese momento, es decir, hasta el momento en que entra por primera vez en la oficina del médico jubilado don Chente para consultarle sobre una molestia física: un dolor insoportable en el hígado.

Este le explica sin rodeos que se trata de una colitis nerviosa, provocada por un sentimiento constante de angustia. Aparte de las gotas homeopáticas que le da para remediar las molestias físicas superficiales, don Chente le ofrece iniciar “un tratamiento de más profundidad” a partir de las sesiones de hipnosis, para descubrir los recuerdos reprimidos que le provocan la angustia, corroyendo “por abajo de su personalidad” (32-33).³

Dicho sea de paso –y valga la digresión–, durante sus conversaciones con don Chente sobre su historia familiar y sus peripecias actuales antes de volver a El Salvador, parece que el protagonista considera a su médico como un confesor.⁴ Aspirando a presentarse como un ser

³ Antes de iniciar las sesiones de hipnosis, don Chente le ofrece a Erasmo un tratamiento de acupuntura. En un intento de relajarse y alejarse del “inminente tormento” que le provocan las agujeras, el narrador empieza a “imaginar en detalle las mañanas de amor” (28) que había experimentado su novia Eva con el actor Antolín, con el que Eva había cometido infidelidad. Es decir, para poder alejarse de la realidad turbulenta y amenazante de las agujeras, Erasmo construye un relato erótico, paradójicamente, un relato de amoríos en el que él juega el papel del hombre engañado. Como arguye Teresa Basile en su análisis de *Insensatez*, esta estrategia de sobrevivencia en situaciones de (amenaza de) violencia a partir de la imaginación de escenas eróticas, alejándose “del sinsentido y del absurdo contiguo” (Basile 4), se destaca en varios de los escritos de Castellanos Moya; por ejemplo, en el cuento “El gran masturbador” (1993), recopilado en la colección de cuentos *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos* (2009). En el caso de *El sueño del retorno*, el dolor que le provocan las agujeras, al final, es más potente que las capacidades de imaginación del narrador, “tan crucificado estaba [...], con agujeras en las extremidades” (29). Este vaivén entre deseo y angustia, dolor y placer se vuelve una constante en la novela, un péndulo que, a medida que avanza la trama, se acerca cada vez más al lado del dolor.

⁴ Este carácter confesional de su relato se ejemplifica en la recurrencia de los sustantivos “confesión” y “revelación,” así como sus variantes verbales “confesar” y “revelar,” en expresiones como “como si estuviese pronto a escuchar una confesión” (12), “tenía que confesarlo” (13), “sin que le confesara” (ibidem), “revelación que hubiera sido una bagatela” (25), “me abstuve de revelarle a don Chente” (ibidem), “nada de lo anterior, claro está, le revelé a don Chente” (27), “le confesé” (38), “con las irrefrenables ganas de confesar atascadas en la garganta” (64), “el diván de la confesión inconsciente” (82), “no tenía la mínima idea de lo que le había revelado” (94) o “sin duda debería revelarle a don Chente” (125). Otro rasgo significativo del relato de Erasmo,

racional, “civilizado” (82), que goza de un equilibrio entre sus emociones y sus pensamientos, el narrador prefiere no revelar determinados detalles de su vida íntima.

Por ejemplo, decide callarse sobre la pelea que tuvo la noche anterior con su novia después de que ella le había confesado sus amoríos con el actor Antolín; “revelación que hubiera sido una bagatela” (25). No obstante, en su relato el narrador sigue confesando implícitamente, expresando sus pensamientos en torno al “actorzuelo” (28) que no le había relatado a don Chente con las siguientes palabras: “La situación que me abstuve de revelar a don Chente sucedió de la siguiente manera” (25). Puede decirse que a pesar de verse salvado de una confesión explícita frente a su médico, el narrador continúa su confesión, dirigida implícitamente al lector, que parece funcionar como un segundo confesor.

Este carácter doble de la confesión del narrador se ejemplifica en el fragmento en el que este le comenta a su médico que su “vida no había sido lo suficientemente interesante como para convertirla en libro” (68), una confesión explícita conforme al manual de buenos modales, de la modestia en este caso. Sin embargo, su confesión implícita, dirigida al lector, es distinta: “en mi interior me dije que mi vida sí era muy interesante como para convertirla en el mejor de los libros, pero la falta de tiempo, los empleos periodísticos, mi mujer y mi hija, todo se confabulaba para impedírmelo” (68). Supuestamente, echarle la culpa a su novia y a su hija frente a su médico no le parece adecuado, considerando las normas del compañero compasivo o del padre responsable.

Volviendo al hilo conductor de este trabajo: el médico le sugiere a Erasmo comenzar a escribir su vida, “como método terapéutico, para recordar y reflexionar” (68). A través de la escritura de su imaginada autobiografía, Erasmo empieza a acercarse a los acontecimientos violentos que ha vivido, estos momentos de quiebre que han marcado su trayectoria de desplazamientos. Empieza a divagar en su pasado, reflexionando sobre su primer recuerdo de la infancia: el bombazo que destruyó la casa de sus abuelos. Esta es la imagen a la que recurre

relacionado con este carácter confesional, tiene que ver con la idea del “monólogo dialógico”: en una entrevista, realizada en Berlín en 2010, Castellanos Moya se extiende sobre esta característica de su escritura –manifiesta en varias de sus narrativas– estructurada como un “monólogo dialógico” en el que un narrador homodiegético dirige sus palabras a un interlocutor implícito, cuyas réplicas no se escuchan sino a través de la voz de aquél (ver Wieser 103).

en su imaginada autobiografía, explicando cómo la violencia estaba enraizada desde los inicios de su vida.

Esta perspectiva racional con respecto a su autobiografía, trazando una cadena lógica de acontecimientos significativos, estos momentos de fractura, desde el pasado hasta el presente, parece trastornarse a medida de que Erasmo avanza en sus pesquisas. Su relato se caracteriza por una profusión verbal, caracterizada por frases larguísimas que a veces ocupan una página entera o más. A partir de estas palabras en exceso, el narrador intenta expresar conflictos internos irresueltos, cuyo efecto se supone catártico en tanto descarga de afectos relacionados con experiencias traumáticas reprimidas previamente, al expresar y revivirlas de modo consciente (ver American Psychological Association 153).

En el caso de Erasmo, al contrario, el trabajo de la memoria a partir de la escritura de su imaginada autobiografía, lejos de tener un efecto catártico o terapéutico, se revela como “una tarea inusitada, capaz de crear[1]e un peligroso caos interior” (73). El protagonista se entera del carácter poco fiable de la memoria, pensando que su supuesto primer recuerdo de infancia (el bombazo) podría haber sido la versión, narrada por su abuela Lena, que ella le había metido en la cabeza y que él había convertido en memoria, su memoria. Así, se da cuenta del hecho de que su historia de vida, en parte, está basada en recuerdos trastocados.

A partir de ahí, la mente del protagonista parece empezar a encaminarse “en la ruta equivocada” (71), una perturbación mental que se intensifica cuando él se entera de la misteriosa desaparición de su médico en el aeropuerto de Comalapa, El Salvador. La noticia le provoca un “cortocircuito” en la mente (127), sumergiéndose en una espiral paranoica que le conduce a la conclusión perturbadora de que este era el destino que a él también le esperaba: ser desaparecido por los militares al llegar al aeropuerto de El Salvador. Así, el soñado retorno se vuelve una pesadilla.

Me parece interesante relacionar la perturbación mental del protagonista, provocada por este volver que se vuelve vertiginoso, con el carácter cada vez más digresivo de su discurso. En su análisis de la *Verstörung* (“perturbación”) de Thomas Bernhard, Samuel Frederick relaciona el carácter digresivo de la narración con el fenómeno de la locura, considerando el

aspecto de la ruptura con la lógica de la razón como su característica común (ver 105-106).⁵ Frederick arguye que la locura presenta un desvío y que, asimismo, la digresión literalmente supone una desviación del camino recto (ver 106).

Desde una perspectiva parecida y volviendo a *El sueño del retorno*, puede observarse una conexión interesante entre, por un lado, el trastorno mental de Erasmo y, por otro lado, el carácter digresivo de su relato que parece dejar entrever un trastorno narrativo.⁶ Este nexo se explicita en el fragmento digresivo que empieza con la frase “y es que enloquecer es cuestión de segundos” (53) en el que el protagonista relata los sucesos recientes para explicar el “estado de vulnerabilidad e indefensión” en el que está.

A partir de ahí, el protagonista se extiende sobre sus peripecias nocturnas con mister Rábit (experto en la guerrilla urbana clandestina), cuando persiguen a Antolín, el actor con el que su novia tuvo un amorío. Después de un primer estado de “bestialidad” (55) en el que el protagonista quiere matarlo, recobra el sentido, cuando su amigo guerrillero le comenta que había acabado con el actor –una “broma macabra” que le gasta a Erasmo para indicarle el carácter insensato de sus planes iniciales de venganza (64). Pensando que mister Rábit le está hablando en serio, el protagonista se siente como si estuviera a punto de colapsar.

Es decir, el trastorno narrativo que supone la digresión tiene su correlato en el contenido del fragmento, en el que se narra el desvío del camino recto por parte del protagonista, cuando padece un “estado de exacerbación extrema” (54) en el cual quiere vengarse de forma bestial e “irracional” (55) del actor, y que termina con su vuelta a sí mismo, dándose cuenta del hecho de que, en realidad, “nunca había dejado de fanfarronear” (62). En este sentido, la frase principal que dice que “enloquecer es cuestión de segundos” parece referirse tanto a lo narrado (el trastorno del protagonista) como a la forma en la que se narra (el trastorno narrativo).

⁵ Cabe señalar que la escritura de Castellanos Moya se parece considerablemente a la de Thomas Bernhard. Efectivamente, en una de sus novelas, *El asco*, se explicita el nexo con los escritos del autor austriaco en el subtítulo de la novela: *Thomas Bernhard en San Salvador*.

⁶ Me parece relevante añadir que el narrador, en algunas ocasiones, aspira a mostrar desde una perspectiva racional la relevancia de la digresión que entrelaza en su monólogo, justificando su propio desvío del camino recto diciendo “valga la digresión” (74). Más adelante, se entrará en detalles sobre esta dinámica entre la razón y la locura que se pone de relieve en su relato.

Además, estos trastornos narrativos parecen relacionarse directamente con el trabajo de la memoria de Erasmo, esta tarea inusitada que le provoca un caos interno. Divagando en su pasado, Erasmo se desvía de la lógica racional o razonable de la memoria: la idea de dar sentido al pasado a través de una narración en la que los elementos dispersos del complejo tiempo histórico se reúnen en una trama coherente y temporalmente ordenada (ver Ricœur 15). La lógica que predomina en las pesquisas del protagonista, al contrario, es la de la digresión, a través de la cual se arma una cadena de asociaciones mentales que saltan a su capricho, ajenas a su voluntad.

Por ejemplo, se crea un vínculo inesperado entre el segundo recuerdo de infancia del protagonista sobre el antecedente en el kínder Montessori, en el que él se vengó del chico que le había robado sus cubitos de madera, golpeándole de forma inusitada con el cubito que le quedaba (ver 74-76),⁷ y la pesadilla que había padecido días atrás en la que él había matado a alguien sin recordar a quien había matado (ver 77-78). Yendo de “divagación en divagación” (77), el protagonista termina vinculando la sensación de culpa y angustia que le había provocado la pesadilla con la posibilidad de que hubiera matado a su compañero del kínder sin saberlo. Es decir, se trata de una estructura no cronológica en la que el pasado (el recuerdo del kínder) y el presente (la pesadilla del asesinato) se confunden.

Esta estructura digresiva parece dejar entrever una lógica del relato (y de la memoria) que, si bien se desvía del camino recto, no es arbitraria, sino que simplemente no corresponde con la lógica de la razón o de la conciencia. Más bien, parece proponer una lógica alternativa, disociada del sentido común y de la racionalidad, que, en palabras de Deleuze, termina desbordando “cualquier forma explicable” así como las “leyes generales de la lengua” (117).⁸ Me parece interesante explorar estos (des)bordes de la lengua, analizando la perspectiva narrativa, el lugar desde donde se habla en *El sueño del retorno*.

⁷ También en este fragmento el narrador, inicialmente, intenta justificar desde una perspectiva racional sus actos de violencia contra el compañero del kínder, diciendo que “desde ese lejano momento comprendí que en el origen de la violencia está el deseo del hombre de apoderarse de lo que no le pertenece, valgan la redundancia y el tono pontificio” (75) y, más adelante, “había sabido reaccionar con contundencia ante la injusticia” (76).

⁸ De nuevo, se destaca la cuestión del borde en relación con el lenguaje (de la literatura). Más adelante, analizaré cómo se ponen de relieve estos (des)bordes en la perspectiva narrativa de *El sueño del retorno*.

En su libro *Writing and Madness*, Shoshana Felman señala la importancia de la posición del sujeto en el texto literario que no puede simplemente negar ni asumir la locura: el lugar desde donde se habla pone en escena la dinámica entre el discurso sobre la locura (una retórica de la negación) y el discurso de la locura que subvierte la primera (252). Felman arguye que el discurso literario sobre la locura, en el que la locura constituye el argumento del texto, siempre la niega, ya que se caracteriza por la razón o el logos. El discurso de la locura, al contrario, trastoca la lógica racional del discurso sobre la locura: el texto literario que se desborda en un “ungovernable linguistic play” (252) parece textualizar la locura.

Volviendo a la perspectiva narrativa en *El sueño del retorno*, puede destacarse que el monólogo de Erasmo se construye, principalmente, desde el presente. El narrador habla sobre las peripecias del yo de aquel entonces, antes del soñado retorno, desde la perspectiva de ahora, desde El Salvador se supone.⁹ Aunque el viaje mental de Erasmo hacia el hoyo negro de su pasado se perturba cada vez más, su discurso sigue siendo un discurso sobre la locura, en el que predomina la razón. Es decir, el yo que tiene la última palabra, al fin y al cabo, es el yo lúcido que habla desde el presente (el sujeto de la narración) sobre el estado mental perturbado del yo de aquel entonces (el objeto de la narración).

Efectivamente, las frases que se emplean no evidencian anomalías gramaticales que se desvíen de la normalidad inherente al lenguaje, conservando, así, su cordura y legibilidad. Con términos inteligibles, el narrador describe sus propios actos como estúpidos, irracionales, equivocados o paranoicos. En expresiones como “una agitación fuera de lo común,” “encaminada en la ruta equivocada” o “presa de una emoción de odio y de venganza desde todo punto de vista irracional,” se destaca el punto de vista racional desde el cual se narra. Es decir, la ruta que emprende el yo de aquel entonces, divagando en su pasado, se considera equivocada o fuera de lo común desde la perspectiva de la razón del yo del presente.

De la misma manera, Erasmo describe la “bestialidad” de sus actos, cuando se deja llevar, por un instante, por sus instintos de amor propio, odio y venganza. Es interesante que se utilice en este fragmento la expresión “desde todo punto de vista irracional,” poniendo de

⁹ Esta fisura entre el yo que narra desde el presente y el yo que experimenta de aquel entonces se ejemplifica en flash-forwards y flash-backs como “media hora más tarde nos encontraríamos” (34) o “la semana transcurrida antes de que volviera a tocar el timbre” (37).

relieve la posición hegemónica de la razón que supuestamente abarca “todo punto de vista.” Es decir, se trata de un discurso sobre la locura que, inevitablemente, la niega, en el sentido de que es la razón de la lengua que la denomina y, asimismo, la excluye (ver Felman 252).

A modo de conclusión, volvamos a la pregunta principal que planteé al principio: ¿Desde qué orillas se escribe? *El sueño del retorno* relata el viaje mental de Erasmo hacia el hoyo negro de su pasado, atravesando una serie de obstáculos relacionados con sus desequilibrios mentales y los trastornos de la memoria.

Esta dinámica entre la cordura y la locura no sólo se manifiesta en los actos del protagonista-narrador –un hombre “civilizado” (Castellanos Moya 82), que no siempre sabe disimular sus desequilibrios mentales–, sino que también puede observarse en su discurso, que parece carecer de desvíos lingüísticos, pero cuya lógica a veces se subvierte por el carácter digresivo de su relato. El yo lúcido del presente construye un discurso sobre el yo perturbado de aquel entonces desde la perspectiva de la razón. Sin embargo, esta lógica racional parece trastocarse, en algunos instantes, por el propio discurso de la locura, en el que el texto literario se desborda en una serie de digresiones que proponen otra lógica, una que se acerca más al funcionamiento del “pozo oscuro” de la memoria (Castellanos Moya 122).

Yendo de divagación en divagación a través de sus asociaciones mentales, el narrador se desvía del camino recto, hasta que volver al pasado se vuelve vertiginoso. Parece que Erasmo, más allá de vivir el “momento límite” entre su exilio y su desexilio –es decir, entre la orilla de México y la de El Salvador–, se convierte él mismo en un borde, un *moving border* entre orillas. Acercándose a los momentos de desplazamiento que han marcado profundamente su vida, le surgen los recuerdos enterrados en su conciencia. A partir de estos recuerdos, el protagonista empieza a imaginar su autobiografía que presenta una encrucijada¹⁰ de espacios (México, El Salvador y Honduras) y tiempos (pasado y presente). Es decir, Erasmo escribe

¹⁰ Retomo la figura de la “encrucijada” que propone Alexandra Ortiz Wallner en su estudio de la novelística centroamericana contemporánea: “La figura de la encrucijada develará las inestabilidades, los dilemas y las tensiones constantes que no van a ser resueltas sino dinamizadas y puestas en movimiento, puesto que únicamente la literatura permite la ubicación en el punto de encuentro de todos los caminos, ese nudo donde se encuentran y desde donde parten las líneas políticas, geográficas, culturales y literarias que conforman la complejidad de las tensiones de las culturas centroamericanas de hoy.” (175-176).

desde la orilla del hoyo negro de la memoria, donde las distintas fronteras espaciales y temporales terminan confundándose.

Bibliografía

American Psychological Association. *Dictionary of Psychology*. Washington: Author, 2007.

Basile, Teresa. “Los saberes de Ismene: violencia, melancolía y cinismo en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya”. Nijmegen: Radboud Universidad, 2014.

Castellanos Moya, Horacio. *El sueño del retorno*. Barcelona: Tusquets, 2013.

Cortez, Beatriz. *Estética del cinismo: pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores, 2010.

Deleuze, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris: Minuit, 1993.

Felman, Shoshana. *Writing and Madness*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Frederick, Samuel. *Narratives Unsettled. Digression in Robert Walser, Thomas Bernhard, and Adalbert Stifter*. Evanston: Northwestern University Press, 2012.

Green, André. *On Private Madness*. London: Karnac Books, 1996.

Ortiz Wallner, Alexandra. *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2012.

Ortiz Wallner, Alexandra, y Werner Mackenbach. “(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica”. *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal* 8.32 (2008): 81-97.

Ricœur, Paul. *Temps et récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

Roniger, Luis. “Exilio político y democracia”. *América Latina Hoy* 55 (2010): 143-172.

Wieser, Doris. ““Nos hubiéramos matado si nos hubiéramos encontrado””. *HeLix* 3 (2010): 90-111.