

El movimiento como habitar el instante: Conversación con Poliana Lima*

* Entrevista
realizada por:
Ángela IRANZO

POLIANA LIMA (Brasil, 1983)

Es coreógrafa, bailarina y docente, afincada en Madrid. Es licenciada en Ciencias Sociales por la Universidad Estadual de Campinas y formada en ballet clásico y danza contemporánea en São Paulo. Artista Asociada en Conde Duque Madrid (2018-2020). Entre sus obras, destacan: Palo En La Rueda (2011); Cuerpo-Trapo (para el proyecto europeo “Performing Gender”, 2014); Atávico (2014-2015); Hueco (2017); Las cosas en la distancia (2020); Aquí siempre (2018); Las cosas se mueven pero no dicen nada (2020); Cruce (2023); y Oro Negro (2023). Web profesional: <https://www.polianalima.com/>

P resentación

La sección Ventana Social nos ofrece la oportunidad de incluir en este número las miradas de personas no académicas, cuya experiencia y forma de explicar las cosas son fundamentales para entender las complejidades del tema propuesto: el movimiento y el poder en la política de nuestro presente-pasado (y futuro). En esta ocasión, las editoras del número hemos querido incluir en la conversación voces del mundo de la creación artística y, en particular, las artes escénicas, como la bailarina y coreógrafa de danza contemporánea, Poliana Lima. Ella misma escoge dos de sus piezas, *Atávico*¹ (2014) y *Oro Negro*² (2023), para guiarnos por las formas y sentidos que adquiere el movimiento cuando expresa el poder a través de, por ejemplo, las identidades (raza, étnica, género, sexo, clase, discapacidad) como marcadores físicos de los cuerpos, las inmovilidades o los lugares intermedios (“entre”) que cuestionan la organización de la vida en categorías binarias. También reflexionamos sobre el movimiento como espacio-tiempo y cómo temporalidad y espacialidad, sus interpretaciones y expresiones físicas en escena, nos revelan mecanismos de poder social, de los más sutiles a los más evidentes. Esta entrevista se realizó el 21 de septiembre de 2023. Un gracias infinito a Poliana por su tiempo, su energía y por esta estimulante conversación.

¹ Puede encontrarse la pieza completa de *Atávico* en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/115482442> (contraseña: atavico).

² Puede encontrarse el tráiler de la pieza *Oro negro* en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/772948569/76176c0346>

Las expresiones del poder en la obra coreográfica de Poliana. ¿Cómo aparece la reflexión sobre el poder en estas dos piezas tuyas y cómo le das forma al poder, expresión, a través del movimiento?

Aunque yo estudié ciencias sociales en Brasil, me desbordaba mucho el efecto de las cosas en el cuerpo. En mi caso, la pregunta sobre el poder ha estado siempre latente, en forma de malestar. Y, en *Atávico* (2014) se manifestó muy asociada a la legitimidad de ejercer la violencia. Mi pregunta fue: ¿cómo se transmite la violencia? Esta fue la pregunta de esta pieza y, por eso, se llama *Atávico*. Yo tenía una urgencia, como mujer, como mujer latinoamericana en un país tan violento como Brasil, donde convives con la barbarie y no sales inmune. Verla en sus expresiones más evidentes como la gente pidiendo en la calle y saltar mendigos que es violentísimo, o simplemente una acera llena de agujeros, o la violencia en su conjunto como una arquitectura que está ahí y nada tiene que ver con la geografía del lugar. Esta pregunta era totalmente visceral.

Cuando hago *Atávico*, estoy intentando lograr representar un malestar profundo que se había transformado en una depresión y problemas de salud mental para mí. Ahora soy capaz, nueve años después, de elaborar esto cognitivamente. Pero esto era una maraña física que me creaba un impulso, una necesidad de dar forma a esto de alguna manera. Así, con la pregunta sobre la violencia, tenía una premisa: traducir esto a un nivel coreográfico. No se trata de escribir una sinopsis inteligente sino de dar una forma desde el cuerpo a esto; una forma visual y poder transmitirlo. Esa es mi tarea como artista. Empecé por tanto a buscar todas las relaciones con la violencia. Por ejemplo, ¿dónde ocurre? En la piel, la herida, en la apertura, en lo que viola..., todo lo que pasa en la piel, desde la caricia, hasta el rascar... Y convertí esto en una serie de tareas físicas que compartí con mi reparto. Luego, la palabra *Atávico*. Yo no sabía lo que significaba; lo único que sabía era que esa violencia era más vieja que yo y que no tenía nombre. Además, *Atávico* me parecía como un agujero en la tripa. Lo asociaba mucho a una tripa sin vísceras, no sé por qué. Y ahí vi el significado. Dije: este es el nombre de la pieza. Es la típica cosa de la violencia y cómo ésta se transmite a sí misma por generaciones. Hace falta un esfuerzo consciente muy grande para parar una violencia generacional.

Y, ¿cómo traduzco esto en el cuerpo? Mediante cuerpos que se chocan o acciones como yo cojo tu cuerpo y lo lanzo pero luego te pones de pie y me lanzas a mí... Fui buscando esta manera de traducir en acciones físicas lo que yo sentía como algo visceral; sentía cómo visualmente podía captar la sensación de la violencia en mi cuerpo. Así introduzco mucha caída y también una relación muy específica con la carne blanda. De hecho, *Atávico* tiene un bailarín que en ese momento tenía cuarenta y dos años, no era mayor en absoluto, pero sí mayor que la media de los bailarines. Era un chico gordo y era quien recibía todos los golpes. Entraba como una persona normal y todos se lanzaban contra él y caían. Hay un momento en el que él se quita toda la ropa y su cuerpo blandito tiene algo de lo más frágil del mundo, como puede ser un bebé. Me vuelve a conmovir al contártelo ahora por la vulnerabilidad absoluta de nuestros cuerpos y cómo esto, de manera reflexiva, como la violencia, se reproduce. Lo que hay es una vulnerabilidad muy profunda.

Más que una narrativa, esta pieza tiene el efecto de una fotografía. Creo que si hay algún elemento narrativo o una consecuencia en la pieza es la revelación de la fragilidad porque su punto máximo, su cumbre, es este cuerpo no normativo para la escena; y, en España, menos normativo

aún porque la gente en escena no comparte estos códigos. Pero yo no pensaba en términos de normativo o no normativo, lo que me interesaba era la blandura de su carne. Me di cuenta de que este cuerpo encarnaba algo que necesitaba para darle forma a lo que quería expresar. Y su blandura, su delicadeza y su fragilidad absoluta, después de la cantidad de golpes que había recibido...

La pieza está formada por un cuarteto. Hay un trío, con tres bailarines a los que puedo cambiar y remontar la pieza de nuevo, pero esta persona, Aitor, no lo puedo cambiar. Y en el momento de su solo, junto con el de una bailarina (Lucía), se ven cuerpos expuestos a fuerzas multidireccionales y múltiples, y la convivencia entre estos dos cuerpos. Es como una foto. Siento que la danza está más hermanada con la poesía, con las impresiones que con la construcción narrativa.

[En cuanto a *Oro Negro* (2023)] esta pieza es un solo en dos cuerpos. Yo siento que la pregunta de *Atávico* se refina en *Oro Negro* en el sentido de que se hace más concreta y más precisa. La incomodidad de estar en el mundo y en mi cuerpo no ha pasado tan rápido y sigue ahí activa. En 2019, sentí la necesidad de hacer una pieza nueva pero yendo al centro, a un lugar silencioso; necesito que se pare ya esta tensión.

Y, haciendo un mapa mental, apareció todo mi léxico común y la palabra *petróleo*. Me pareció raro y en unos días mi madre me envió unas fotos de mi abuelo. El papá de mi papá es negro ya, aunque yo tenga fenotipo totalmente blanco. Así, las fotos que me envió mi mamá se sumaron a que llevaba años con unos sueños recurrentes en los que tengo una familia de hombres negros y siempre voy con gente a sitios donde a mí me dejan pasar y a ellos no. Han sido años soñando cosas así, muy fuertes. Además, en Brasil también hubo un momento de repensar y reescribir su historia que me hizo darme cuenta de que si la esclavitud desapareció en 1888 y mi abuelo nació en 1920, yo estoy a cuatro generaciones de la esclavitud; estoy a nada de un evento totalmente violento. Ahí, empecé a investigar lo de la palabra *petróleo* que luego tuve que cambiar por *Oro Negro* porque en el festival también se estrenaba una pieza con este mismo nombre.

Ahí empezó mi deseo de ir hacia dentro en mi cuerpo. Haber crecido en una sociedad dividida por dos cosmovisiones. Todos los brasileños hemos recibido constantemente una doble información respecto a quién eres; no hay una representación estable sobre quién eres. Aprendes la historia de Occidente como si fuera propia; aprendemos de Grecia, Roma, Portugal... pero la comida que yo como vino de África, la manera como yo bailo vino de África. Por lo tanto, la otra matriz que es fundante de la cultura no tiene nombre. Es invisible. Por ejemplo, el Carnaval se ve como la gran fiesta de Brasil y como si surgiese de la nada, de ningún sitio. Y, cuando empiezas a estudiar un poco sobre religiones de matriz africana, te das cuenta de que el Carnaval es la gran Semana Santa, pero de otra religión. Es profundamente religioso, con todos los cruces que hay ahí. Comprendí que mi cuerpo está totalmente cruzado.

Pero, además, tampoco presentarme como heredera de nada porque soy blanca. Puedo y soy antiracista, pero no puedo arrogarme la bandera de la herencia de la diáspora africana, así como aquí no soy europea, sigo siendo una ciudadana de segunda categoría. Yo lo sé. Dependiendo de donde me maneje, salen las xenofobias más sutiles de una forma u otra. No es un detalle, están ahí todo el rato. ¿Quién me representa? ¿Cómo es que yo puedo dar cuenta de esto? *Oro Negro* no da respuesta a estas preguntas, sino forma a este estado corporal. Decidí que no pue-

do nombrar una herencia silenciada que también está presente en mi cuerpo o la sensualidad y sexualidad más abierta que tiene Brasil. No sé si se puede extender a América Latina, pero siento que es una invitación a la esquizofrenia. La dulzura con la que la gente se expresa, la ternura en el comportamiento y, de repente, el hecho de que te pueden matar. Es de locos. Pero, cuidado, que no digo solo ellos; la violencia también se instala ahí en mi propio cuerpo en cuestión de segundos.

Así, con *Oro Negro* no puedo hablar de lo negro o la diáspora, sin tener una persona negra aquí conmigo. Entonces, se convirtió en un solo a dos cuerpos. Empieza como un homenaje a mi linaje paterno. “Para mi padre y el padre de mi padre” es la dedicatoria. Y, a partir de ahí, estamos Chumo, que es un alumno, y yo. Es un solo a dos cuerpos en el sentido de que somos los dos el mismo cuerpo. Yo voy de dorado y él, de negro. Y, en términos coreográficos, he intentado responder a todo esto como si fuera coser unos hilos, linajes o estados. Yo, en escena, tengo un cuerpo como muy abandonado y muy blando. Uso unos lentes negros y no se ven mis ojos. Está pensado como un ritual donde poco a poco, se va haciendo visible una criatura que podemos llamar *monstruo* en el sentido de todo lo que fue negado, lo que fue silenciado. Yo llevo una tanga *brasileña* dorada y hago un *twerking*, y muestro la tripa; así, todo lo blanco va apareciendo, incluso movimientos más sexuales y eróticos que mucha gente rechaza en la escena. También hay muchos elementos de lo popular, que tampoco es el lugar de la escena contemporánea. Fui uniendo los elementos y los cuerpos. Así, en lugar de ser una evolución, son cuerpos que se repiten, como un circuito. Se expresa este volver una y otra vez hasta que el circuito estalla en una realidad física totalmente nueva.

Las identidades son marcas de asimetrías de poder sobre cuerpos que se mueven. En la calle, en una clase de danza o en una pieza coreografiada, ¿cómo influyen estas marcas de identidad (raza, etnia, género, sexo, clase, discapacidad y otras) en los movimientos de la gente y de quienes se dedican profesionalmente a la danza? En otras palabras, ¿qué nos revela su forma de moverse sobre las relaciones de poder?

Miguel Ángel Chumo Mata es el único bailarín racializado que he tenido en mis clases danza hasta que el año pasado abrí una convocatoria para unas becas, entró mucha gente y empezó a ser un espacio más diverso. Pero, más que diverso, quiero decir más real. Esto no es mío, no me lo he inventado yo. Conversando con Laura Kumin, directora del Certamen Coreográfico de Madrid, ella dijo: “no es diverso, es real”. Y yo lo asumí como totalmente cierto.

Chuma es de Guinea y emigró a España para estudiar a los trece años. Él es un prodigio; trabaja en una gran empresa, pero tiene profundos problemas para ocupar el espacio, para que su cuerpo se expanda por el espacio. ¡Claro!, porque para él es peligroso. De hecho, pasó una vez en clase. Alguien perdió una cartera y se encontró debajo de la mochila de Chumo. Los alumnos hicieron la broma de que si él la había cogido... Tú sabes, una broma. Pero, él no puede en espacios de personas blancas más que ser dócil y ocupar el espacio reservado para él. Si no, va a recibir racismo una y otra vez; siempre va a recibir las miradas de desconfianza.

También, a raíz de esta situación, pensé cómo usar mi poder para intervenir. Cómo hacer que sea un espacio seguro para Chumo pero sin reñir a la gente. Esto fue muy transformador para mí porque soy yo la persona que da el tono en las clases, quien tiene rol de profesora en este espacio y, por tanto, tengo la responsabilidad de nombrar las cosas.

Otro ejemplo. Yo soy la profesora y soy una mujer. Obviamente, mis movimientos son más fáciles para cuerpos femeninos porque tiro de flexibilidad y de lo que me da mi cuerpo. Vienen chicos a probar mis clases y, en un mes, se ponen delante y exploran los ejercicios sin problema. Y las chicas, en la fila de atrás, no pudiendo verse feas, no pudiendo hacer las cosas mal... Veo aquí un agrado de misoginia internalizada, de violencia internacionalizada y asumida como propia. En clase, tenemos debate sobre esto y ellas dicen que están pendientes de que les den el espacio. Pero, ¿vamos a estar eternamente pendiente de que nos den el espacio? Vacío de poder, no lo hay. Por tanto, ¡tú tomas el espacio! Si no, siempre vamos a estar a merced de otro que decida por ti, por nosotras.

La estúpida ignorancia sobre el lugar intermedio de la vida: la danza como un accionar entre. En nuestra cultura de globalización neoliberal, nuevas tecnologías y aceleración, tendemos a centrar la atención en el movimiento de las personas, las cosas, los animales, capitales, virus, etcétera. En consecuencia, no atribuimos el mismo valor epistémico y político a la inmovilidad y tampoco a ese instante de interacción entre moverse y estar quieto. Empecemos por este segundo elemento. ¿Qué significado puede adquirir esta interacción entre en la danza?

En *Oro Negro*, yo no paro de moverme. Empleo mucha energía. Chumo, por el contrario, da un paseo de cincuenta y cinco minutos muy lento, muy cerca de lo inmóvil. Él pasea por el espacio y hace cuatro o cinco círculos en el escenario. Es el contrapunto absoluto a lo que hago yo. Y no nos tocamos, no hay interacción conmigo. Hay otro detalle muy importante: él mira al público todo el tiempo. Yo, sin embargo, no miro al público y llevo unos lentes negros, parece que no tengo ojos.

He presentado la pieza en festivales internacionales, con programadores de toda Europa y me llama la atención que una de las reacciones es como “Poliana es increíble, es muy fuerte en escena, pero no podemos programar porque no conocemos su opinión sobre la cosificación del cuerpo de la mujer”. Han considerado que es demasiado ambiguo mi trabajo en este punto por el hecho de que muestro el culo, saco las tetas, muestro placer... No levanto una bandera. No sé si me explico. Aquí trabajo con muchos registros del cuerpo. Ese “es demasiado ambiguo” es una muestra muy clara de cómo se lee todo lo que está en el *entre* porque no sabían mi posición sobre la cosificación del cuerpo femenino. Aparte, es una demanda extraña para un artista que exprese un tratado.

La inmovilidad en la danza: sus significados políticos. Siguiendo la pregunta anterior, ¿qué nos revela la inmovilidad sobre las relaciones de poder en las que vivimos?

Y, también en la presentación al público de *Oro Negro*, me surge una reflexión sobre la inmovilidad. En algunas críticas se ha dicho que el chico negro está desdibujado en la pieza. Y eso se asocia a no moverse o ir lento. Por tanto, caminar lentamente no tiene el mismo valor que moverse mucho; no significa acción y poder. Yo siento que hay algo de estructura profundamente fundada, una dualidad, pero solo en un lado: la luz, la acción y nunca en la sombra, en el vacío. Y una cosa clara es que bailando, si empleas a fondo todo tu cuerpo, te das cuentas de que el cuerpo es absoluta-

mente in inito. Te das cuenta de que todas las categorías son mentales. Es imposible demarcar el límite entre las cosas, es imposible.

Y aquí empieza la metafísica. A mí, el *desencantamiento del mundo* no me ha servido y no me sirve. Creo que no le sirve, en realidad, a nadie. Estamos destruyendo el planeta y estamos muy enfermos. Yo siento que Occidente ha dado grandes cosas a la humanidad, pero llegó a su límite. Y siento que otras culturas, otros marcos referenciales para nombrar la realidad, tienen otras tecnologías mejores para lo que necesitamos ahora. Siento que toca aprender. Además, nos puede ayudar a vivir otras formas de abundancia. Creemos que el relato es la vida y el relato no es la vida. Al bailar, te das cuenta. Ningún nombre nombra; es decir, los nombres no agotan las cosas y no es posible ver la diferencia entre tú y las cosas.

El tiempo en el movimiento: algunas revelaciones sobre el ser y la vida. El movimiento es un desplazamiento que necesita espacio pero también tiempo. En ciencias sociales, la reflexión sobre la espacialidad ha recibido más interés y tiene más trayectoria teórica que el estudio sobre el tiempo. En tus clases y tus obras, ¿qué alcance tiene la temporalidad? ¿Qué nos dice políticamente?

Es fundamentalmente en las clases donde trabajo el tiempo de forma explícita. Por ejemplo, dar duración a los ejercicios. La gente está acostumbrada a duraciones muy específicas, al cambio constante de estímulo. Sin embargo, yo soy la reina dando una sola tarea para la hora y media de clase. Al menos, una vez al trimestre hacemos un ejercicio así. También soy la reina de bajar al suelo en media hora, por ejemplo. A velocidad constante. Te tienes que mover de forma constante hasta estar depositando el último pelo en el suelo en el minuto 29:59. Me gustan mucho los tiempos lentos, me gustan mucho las duraciones muy largas y también la repetición.

Ahora, ¿cómo llegué ahí? Creo que la propia danza me abrió a esto, observando mi cuerpo y lo que pasa en clase. Si quieres observar de verdad las diferencias más sutiles, ver diferencia de verdad, tienes que mantener la misma cosa todo el rato. Y es ahí donde observas que cuando hay permanencia lo que hay es diferencia. Son inseparables; son la misma cosa. No viven una cosa sin la otra. Son momentos del mismo eje.

Si no hay dos puntos para el desplazamiento, no hay movimiento. El movimiento presupone, al menos, dos puntos. Un único punto es la totalidad, es... dios. Un único punto es el in inito y no tiene dimensiones, pero dos puntos, al menos, hacen movimiento. Esto me llegó bailando. Yo no he estudiado Geometría pero, un día, bailando me dije: ¡Oh, madre mía, lo entiendo! Es la relación del punto con el instante... Y todo esto sale bailando. Por eso, le pide a la gente que baje en treinta minutos.

Hay otro ejercicio que consiste en pedirles a los estudiantes que están en bordeando el espacio de la clase no sé, igual estaría bien hacerlo también en la universidad que tiene que llegar al punto diametralmente opuesto en una hora y media. Lo más seguro es que la mayoría quiera pasar por el centro y, en algún momento, se va a dar un proceso de negociación tremenda y lentísima.

La temporalidad, el poder durar es muy valioso. La velocidad es también importante, pero da otras cosas y estamos muy acostumbrados a ella por primacía cultural. Se atribuye más poder

a la velocidad sin lo otro, como si pudiese existir sin lo otro. Sin embargo, siento que las grandes duraciones revelan algo muy poderoso y una fuerza... no sé ni cómo explicarlo. Diría que hace visible una inteligencia, una manera de estar... potencias en los cuerpos que la gente ni siquiera intuye que tiene. Es una forma de revelación a través de la experiencia y no porque lo piensas.

Estas experiencias facilitan el camino a una realidad muy concreta y ahí explota la dualidad. La inmovilidad también es reveladora, pero siento que lo es más la lentitud. Ahí, cosas como la identidad salen. Estás totalmente concentrado y hay momentos diferentes: de gran aburrimiento, primero, y si cruzas esa capa, emerge una reflexión más inteligente y el conocimiento intuitivo estalla. Es como una burbuja en el fondo del agua que sube y estalla. Me encanta pensar en esta imagen.

El movimiento organizado y el movimiento espontáneo como manifestaciones del poder. En la danza contemporánea, ¿cómo se entrelazan los movimientos organizados y espontáneos? ¿Qué significados tienen estos entrelazamientos o relacionamientos entre ellos?

En mi caso, trabajo con la improvisación. Por ejemplo, *Oro Negro* está escrito, tiene un mapa energético muy claro. Pero la coreografía no se escribe solo con la forma; el movimiento tiene otros elementos del cuerpo, como el peso, las tensiones musculares, la energía... Todo esto con-cibe formas visibles que el público va a recibir. Entonces, *Oro Negro* está escrito pero no en el sentido de este gesto del uno, este movimiento del dos... Es otro tipo de escritura, pero es escritura.

Cómo decirlo porque esto es otra vez la dualidad libertad-determinación... A mí me gusta determinarlo mucho para que yo simplemente pueda descansar y habitar cada instante de la pieza. Entonces, si yo estoy de verdad en el instante, existe la posibilidad y, ojalá, fuera así siempre, pero no lo es, que cada momento sea una revelación, sea absolutamente nuevo. Pero esto no ocurre a menudo, ni mucho menos.

En mi caso, una cosa que me funciona es apretar el marco al máximo posible como los artistas de circo, donde hay un riesgo real. Su tensión tiene que ser total para ejecutar la cosa. Esto consiste en disminuir mucho el marco porque ahí la presencia se incrementa muchísimo. Tienes así que habitar tu cuerpo al cien por cien porque si no, te matas. En mi caso no me voy a matar, pero sí hay un límite pequeño y la cuestión ahí es habitar cada punto de la trayectoria. No tomar la trayectoria como “voy a empezar aquí y terminar allá, pasando por este punto”, sino que hay que habitar cada instante que es cada punto de espacio/tiempo que es multidimensional. Entonces, te puedes desviar de la trayectoria que estaba inicialmente.

Hacia un laboratorio de experimentación transdisciplinar para hacer volar vivencias y conceptos. Dices: “habitar cada punto de la trayectoria que es, a su vez, multidimensional”. ¿Cómo se podría traducir esto a un problema político mundial como las migraciones irregulares?

Me encantaría hacer este ejercicio, pero me cuesta mucho dar el salto. Me encantaría hacerlo pero estamos en unas dinámicas tan agarrotadas. Yo siento que lo importante no está en el centro, en absoluto. Y nuestras formas de organizarnos... Quizá empezaría por no tratar a la gente

como una abstracción; esto es, *migrantes, vienen en pateras...* es algo infinitamente más complejo. Creo que la reflexión sobre el movimiento puede llevar a entender a la gente como un punto en sí mismo, con sus circunstancias... Pensado desde mi experiencia en la danza, creo que habría que cambiar toda la lógica. ¿Qué es lo que está en el centro? Porque, clarísimamente, el respeto hacia la vida no está en el centro. Y, a lo mejor es eso, que si el respeto hacia la vida fuese el centro, todo se viviría como un punto multidimensional. Las trayectorias tendrían menos relevancia que el punto. El problema aquí, claro, es que las trayectorias de la gente están desequilibradas, por eso son importantes. Pero no sé, te confieso, Ángela, que me resulta complicado hacer este paso de mi experiencia en la danza a la política con un tema como las migraciones.

He leído a Jane Bennett, la de *Materia Vibrante*. ¡Maravillosa! Y me ha hecho pensar: bueno, ¿y si todas las cosas tienen agencia? Porque, claro, cuando nos tratan mal a las personas, nos sentimos como una cosa inerte, un instrumento para otra cosa. En estas situaciones, no se nos toma en nuestra totalidad, con agencia. Este es el punto: no desaparecer detrás de algo; esto es, ser la imagen 2D, y no mantener mi tridimensionalidad, la imagen 3D, como una cosa que está viva en múltiples dimensiones. En los humanos, cuando una no se siente bien es porque te han reducido a una figura 2D.

A mí todo esto, realmente, me estimula mucho. Así que encantada, cuenta conmigo para *liarla parda*. Sería interesante organizar algún grupo. ●

RELACIONES INTERNACIONALES

Revista académica cuatrimestral de publicación electrónica
Grupo de Estudios de Relaciones Internacionales (GERI)
Universidad Autónoma de Madrid, España
<https://revistas.uam.es/relacionesinternacionales>
ISSN 1699 - 3950

 facebook.com/RelacionesInternacionales

 twitter.com/RRInternacional



FECYT388/2023
Fecha de certificación: 12 de julio de 2019 (8ª convocatoria)
Válido hasta: 28 de julio de 2024