

## Naturaleza muerta, Cuadro vivo

*Cuando dejamos de ser niños estamos ya muertos*

Constantin Brâncuși, Aforismos.  
Aparecido en *This Quarter* (pag 235), recopilación de Irene Codreame.

Aun conservo el “gozoso recuerdo”<sup>2</sup>, que diría Ángel González, de haber jugado en las máquinas recreativas donde el número de posibilidades que uno tenía para participar venían reflejadas como “bonus” y cuyo aumento dentro de la partida se significaba con un “extra”.

El colectivo Bonus Extra convida todo un contexto de nuevas posibilidades que se personifican en la participación de cada uno de los que entran en juego. En este caso no existen protagonistas ni sujetos principales, sino que el grueso de la acción se compone de extras, un elenco de intérpretes cuyo propósito es servir al desarrollo lúdico del trabajo sin acaparar para sí el peso capital del mismo.

“Still life” y “Cuadro vivo”.

¿Por qué naturaleza muerta o vida detenida?, es inútil afirmar que lo mostrado en este género está totalmente muerto; si repasamos por un instante las obras que ocupan el ámbito (incluso en su forma más extrema de representación, el vánitas), nos percataremos de que en muchos de los casos la vida se empeña insidiosamente y significativamente en aparecer, bajo el aspecto de pequeñas moscas, ratones, artrópodos, etc., por no mencionar el hecho de que el reino vegetal que se ilustra en las superficies de los lienzos, raramente esta marchito. Los ingleses suelen referirse a una tipología que denominan “vida detenida”, y atiende a la característica de que lo expuesto son objetos inanimados (obviemos, claro está, la evidencia de que toda pintura es inanimada). Ahora bien, este torrente de elementos desperdigados a modo de escenografía, con ese aire tan teatral, lo hace aun más sospechoso, puesto que no es una imagen que contemplar a la salvaguarda de la distancia estética, sino un cuadro en el que participamos de manera similar al de los sujetos que aparecen en las fotografías antiguas (como las de Nadar, pero también al estilo de los retratos que se hacían Lautrec, Gauguin o Picasso en sus estudios, artistas jugando, caracterizados, “haciendo el tonto”), que se disfrazaban dentro de las naturalezas muertas, suerte de escenarios dispuestos para tal fin<sup>3</sup>. Esta naturaleza muerta contiene algo distinto en su seno que indica con su nombre, “cuadro vivo”, la propuesta de actuar, una invitación a intervenir, en este caso semejante a la añeja costumbre de representar escenas<sup>1</sup>. La vida suspendida se transforma en cuadro vivo, quedando expectante a la entrada de actores que participen de él. La oferta consiste en contribuir de ese instante, puramente lúdico, al tiempo que creativo, en el que la interacción con los objetos es parte de la experiencia que los ha motivado. En este caso, solo cumplen su tarea como prórroga de la vida, acogiendo a los visitantes en su lógica lúdica (para que puedan hacer el “tonto” a la manera de “artistas”). Acumulación para y como fruto del juego...

No quiero resultar reaccionario, pero todo esto me trae a la memoria los anuncios de detergentes en los que se invitaba al abandono en el jubiloso desenfreno de ensuciarse, lo que, en mi caso, generaba una reacción inmediata de querer ponerme a limpiar y no mancharme ni un solo pelo (¿sería este, quizá, el milagro higiénico que prometían?, ya que el efecto conseguido era que no se contaminaran las cosas). No es que de repente tengamos por instaurar una república dadaísta en la que jugar sea una tarea obligada para el buen ciudadano, algo así como instalar un cartel de advertencia junto a la obra que diagnosticara imbecilidad en caso de no cooperar, o lo que es peor, disidencia (de la vida en este caso), que es lo mismo que estar muerto. No, al fin y al cabo, lo que se exponen en esta arruinada construcción no son más que una montaña de bibelots, baratijas sin el categórico valor del arte, incapaces de conferir estatus a nada ni nadie. Y es en esta paradoja, de un arte sin valor explícito, donde sería conveniente posar la mirada por un momento, no se nos pase alguna cosa inadvertida... Tomemos como consejo las palabras de Agustín Valle en *Con «Vista exacta y purgada»*:

<sup>1</sup> En la obra *Las afinidades electivas* de Goethe, se describe la costumbre de escenificar recreaciones de obras de arte a modo de teatro inmóvil y silencioso. Costumbre perpetuada como recurso, con diferentes fines, en películas como: *Paisaje después de la batalla* (Wajda) o *Tout va bien* y *Passion* de Godard; *A Corner in Wheat* de Griffith, *Mi Idaho privado*, Gus Van Sant, y por supuesto en muchas de las de Derek Jarman y la gran mayoría de Peter Greenaway. En España este tipo de actividad, denominada “cuadro vivo”, se practicaba tradicionalmente como representaciones de carácter religioso y en ocasiones para divertimento de las clases más favorecidas.

<sup>2</sup> Extraído de una entrevista realizada por la Gaceta Complutense (pag. 4, 13 noviembre 2001) con motivo de la concesión del Premio Nacional de Ensayo 2001 por su obra *El Resto, una historia invisible del arte contemporáneo*.

<sup>3</sup> ¿No eran acaso las naturalezas muertas de los mosaicos romanos, dispuestas en el suelo, escenografías que invitaban a reproducir lo que en ellas se reflejaba, con la realización de banquetes? Confusión que instaba a dejar caer los restos como era costumbre en los castizos bares madrileños.

*Tal vez Mengs estuviese insinuando la posibilidad de ser pintor por medio de la mirada [...] de una vista realmente perfecta, cuidadosamente purgada [...] Mirar con atención los objetos hasta que estos se vuelvan, de pronto, interesantes. O expresado en otra forma, la mirada considerada como una especie de presión que llega finalmente a «calentar» los objetos sobre los que actúa revelando algo más que un color o una textura.<sup>4</sup>*

Debemos estar atentos a las posibilidades que se nos ofrecen, ya que éstas pueden ser nosotros mismos, mirando, tal vez, el propio ojo desde el fondo de la copa que se nos insta a apurar.

“Calentar los objetos”, a tal punto que un individuo que pasase el tiempo suficiente concentrando su mirada, los figurase como figurillas de una falla, en donde todo esta a punto de romper a arder (¿Podría ser esta la peculiaridad de los fauves? ¿Impresionistas que habían pasado demasiado tiempo al sol mirando los árboles hasta el punto de ver sus sombras estallar en tonos rojos o violetas?). ¿Esta manera de mirar no sería más que una fracción de esa manía “loca” por hacer, por remover las cosas hasta el punto de transformar todo lo que se nos ponga a mano?

*Para aquellos de nosotros cuyos deseos artísticos, sexuales, sociales y otros son de largo alcance, la experimentación es un instrumento necesario para conocer nuestras ambiciones: sus fuentes, propósitos, posibilidades y limitaciones [...] La cultura individualista de hoy ha sustituido la creación por la producción artística [...]*

*(Nuestros propios deseos constituyen la revolución, Constant, Grupo cobra, 1949).*

Gozosa sensualidad de la materia...

Como las *Esculturas involuntarias*. Aquellas Fotografías de Brasaï, “propiamente desperdicios” (dirá Lahuerta<sup>5</sup>), que cobran dimensión escultórica por nomenclatura de Dalí<sup>6</sup>.

Quizá el truco este en hacer cosas “sin valor”<sup>7</sup> (por lo menos pecuniario), o acumularlas para que éste se devalúe y poder ofrecer un banquete de fruslerías, quincalla, bisutería que rescatar de un baúl en rebajas, al modo de piezas encontradas en los rincones de los talleres. Igual que los propios rincones<sup>8</sup>, de estos mismos talleres, representados al alcance del visitante en forma de orgía de producción, donde los objetos han tomado el territorio, se han apoderado – literalmente- de él, conquistando el entorno expositivo para convertirlo en espacio de creación y recreación, de escenario, de escenografía donde poder tomar parte de la comunión con el grupo, con la feliz alianza del que se sabe en un juego comunal, aceptando el apoyo del invitado a un “banquete”.

El desorden y lo amontonado nos procuran la posibilidad de participar de un proceso lúdico. La obra con su superabundancia de tejidos recuerda el desarrollo del apartamento burgués desde el s. XIX, que ha supuesto la identidad entre la acumulación y lo confortable, construyendo los espacios en concordancia con el acopio de elementos acomodados en ellos, y para los cuales se tomó el apelativo de mobiliario. Podemos afirmar de esta suerte, que una casa no amueblada es una casa desnuda, o vacía, y por tanto vaciada de vida e identidad, de lo que se deduce que el cúmulo de estos objetos confería automáticamente, a los individuos que los habitasen, de una identidad inmediata (creencia que pervive hasta nuestros días). En el entorno del arte las obras han funcionado con idéntico mecanismo, y es precisamente en ese punto donde *Bonus Tableau Vivant* marca la distinción entre su elemento idiosincrásico y su apariencia, ya que el elemento más característico está en la necesidad de crear, no en las cualidades de lo creado; la identidad se confiere por medio de los individuos, y su actitud en el proceso, a los objetos y no de manera inversa, dando de resultado útiles, juguetes que son, al tiempo, artefactos resultado de un procedimiento y herramientas que sirven a un fin común, crear más juego.

Es de suponer que en ese prepararse para una tarea tan vagamente esencial se constituya el esfuerzo del colectivo Bonus Extra. Siendo posible que una estrategia válida consista en producir sin valores añadidos, para que el producto no tenga por más que revertir su sentido hacia la creación misma. Objetos ordinarios sometidos a la metamorfosis de lo fantástico y ambiguo gracias a dejarse dominar por los materiales, por la sensualidad y el goce del entretenimiento con ellos.

Con el espacio violentamente comprimido, que se presenta (de manera similar a las piezas de Spoerri o los cuadros cubistas, en los que todo está revuelto y mezclado), disponemos de un liberalizador convite para cooperar de ese desastre controlado. De tropezar, por fin, con la dichosa “instalación”, toparse con ella en un plano físico, ya que la abundancia fragmentaria hace el entorno confuso, similar a un gabinete de curiosidades o el almacén de un anticuario. Incluso, puede que como en un “*ontbity*” holandés, donde las cosas quedaban finalmente por los suelos al igual que en los mosaicos romanos, esos fabulosos bodegones.

<sup>4</sup> Es posible que esto fuese a lo que se refiriera Nietzsche en el aforismo 274 de *Más allá del bien y del mal*, cuando menciona las 500 manos que necesita el artista manco, al referirse al Rafael sin manos de Lessing en su obra *Emilia Galotti* (“¡Ah, que no podamos pintar directamente con los ojos!” exclamaba el personaje del pintor, Conti).

<sup>5</sup> *El fenómeno del éxtasis*.

<sup>6</sup> Fotografías aparecidas en el número 3-4 de *Minotaure*, 1933.

<sup>7</sup> Elogio de lo insignificante. Como deseó un día Chesterton (*Un trozo de tiza*) acerca de concebir todo un poemario épico a los objetos que solía llevar en los bolsillos.

<sup>8</sup> Donde crece el cúmulo de manera natural, igual que enredaderas, zarzas o “trofeos de la forma”.

Todo este amontonamiento no hace más que recordarme esas fotografías de los talleres en las que de pronto se nos aparecían las cosas dentro de su hábitat real, una especie de toparse con el tigre en medio de la selva, estando acostumbrado a creer que es aquello que se ve tras las rejillas del zoológico.

Al mirar aquellas fotografías de los talleres de artistas, donde trabajaban, entre la escenificación y el desastre total (desastre donde todo era posible, de donde cualquier cosa podía erguirse del ciénago), podemos comprender la realidad a medio camino entre fieras salvajes y niños desbocados; en la feliz tragedia de tener el mundo patas arriba o el arte por los suelos.

Es a través de esas fotografías que se posibilita el acceso al sentido de las obras más allá de la artificiosa elaboración de orden (o mejor dicho, desorden, que producían al regular) de las salas de los museos. A la manera en que los padres instan en amenaza velada por la recogida de los juguetes, a la voz de: “ordena” todo esto; que exhorta a encontrar una disposición, y por ello un sentido a lo que por otra parte ya nos habíamos encargado de dárselo, probablemente durante horas, al esparcirlo por el cuarto, por el estudio-taller, por el terreno de juego. “Recoger” ese espacio, normalizarlo, no supone sino el mismo acto al que nos tienen acostumbrados las instituciones y los libros, que se empeñan en explicar el sentido de las cosas ahí donde y cuando ya lo han perdido; cuando se hayan recogidas o almacenadas, fuera de la lógica interna del juego, tras el acto creativo que motivaba todo y del cual podíamos participar mientras las cosas estuviesen “tiradas por los rincones”.

Ordenar, en este caso, no es más que obedecer a prestar el ámbito a otras funciones, puede que la de la habitabilidad, por ejemplo, y es que no se hace extraño imaginar en que estrecho margen debían vivir aquellos artistas como Brâncuși o Giacometti, cuando observamos las fotografías de sus talleres. Pero en cualquier caso vivían y respiraban ese mismo aire, cargado, sin duda, como queda el ambiente después del juego (en su más amplio significado). Sucios, igual que chavales recién salidos del barro. Ese entorno “inmundo”, que los museos más tarde se encargarían de deshacer para que nosotros pudiésemos entrar en él con nuestras cámaras curiosas de historia, allí donde ya nada quedaba por ver o fotografiar, donde ya nada sucedía, por que todos los juguetes habían sido recogidos, puestos en orden y ni una mota de polvo flotaba ya en el aire<sup>9</sup>. Esas condiciones de contaminación y eferescencia, junto con todos los peligrosos virus que amenazaban con enfermarnos, volvernos locos o algo peor (tener ínfulas artísticas), había sido eliminadas junto a la posibilidad de acceder remotamente al sentido de todo aquello.

Sin duda que muchos de estos “juguetes” perdieron automáticamente (como algunos de ellos, en concreto los surrealistas, lo habían cobrado en su momento, por medio del automatismo), su razón de ser cuando se trasladaron al escaparate de las salas impecablemente ordenadas de los museos. Perdieron, o quizá cobraron ese absurdo y artificioso valor que poseen los juguetes de los escaparates, fabricado para los ojos “adultos” y que nada tiene que ver con la lógica de aquellos que realmente hacen uso de ellos. Porque, sin llevarnos a engaño, no podemos pretender ser tan estúpidos o faltos de memoria para creer que su lógica, el de esas herramientas torpes que fabricamos, es aquel que propagamos insistentemente para publicitarlos. Como si no nos percatásemos de que no hay ninguna diferencia entre un cincel, un lienzo o un pincel, y el resultado que producimos con ellos. E insistamos fervientemente en que la razón de todo aquello es, por ejemplo, pintar paisajes, sin más, o fantasear, sin más, con cualquier cosa. Entiéndase “sin más”, como lo fundamental del juego, el más acá, es decir, el método de atraer las cosas, o de sentirnos atraídos hacia su materia, hacia ese otro punto en que se hayan completamente pervertidas, o por el contrario, a otro punto donde por fin cobran sentido alguno. En la línea de las creaciones de esas personas delirantes que se empeñaban en hacer o fabricar objetos aun a expensas de tenerlo explícitamente prohibido por sus protectores “padres”.<sup>10</sup>

Supongo que no se trata más que de ocupar el espacio, de hacerlo habitable en algún alcance, aun a fuerza de que llegue un día en que esa habitabilidad acabe por expulsarnos necesariamente, de modo similar a lo que pudiera haberle pasado a Schwitters más de una vez. O como más de una vez puede que nos sucediese en el fragor de la infancia (y, si hemos tenido suerte, del taller) mientras “jugábamos” a darle sentido a las cosas, a hacer el mundo un poco más habitable.

---

<sup>9</sup> Me remito a la exposición del Atelier Brâncuși por el Pompidou frente a sus edificio principal y que tiene más de cámara mortuoria al modo faraónico (con todo el ajuar dispuesto para una vida que no ha de llegar, cual juguetes esperando en el escaparate de una tienda), que de el espacio real donde se produjeron aquellas obras y donde hallaban su “verdadero sentido”, si entendemos por “verdadero” alguna lógica inherente al juego creativo.

<sup>10</sup> Nos referimos a toda esa pléyade de enfermos mentales, entre los cuales podríamos incluir a Artaud, (o Marguerite S. que se confeccionó un vestido de novia clandestinamente con hilos sacados de trapos viejos) con la fijación de hacer, aun por encima, o más bien por debajo de la vigilancia filial, que acabaría convirtiendo esa necesidad en una forma de redención, denominada desafortunadamente “terapia ocupacional”. Supongo que porque ya no consistía en ocupar el entorno y luchar por darle un sentido, por hacerlo más habitable, sino por ocupar el tiempo, es decir, mantener ocupado el tiempo del individuo para que no pueda hacer uso de él. Algo así como eliminar el ocio del sujeto con tareas inventadas e impuestas, tales como ir a las salas de los museos o asistir a soporíferos lugares sociales, para que no se de cuenta de que es ese mismo tiempo del que dispone para disponer el sentido de su propia existencia. Que a base de imponer orden sobre las cosas y personas, hemos acabado por suponer que éste es lo que le corresponde a bien, por natural, a todas ellas; sin preguntarnos ni por un momento a que obedecía el denominado desorden.

Espacios, que, sin duda, no me parecen más aptos por contener mayor vacío que el estudio de Brâncuși o Picasso, por ejemplo; y es que puestos a elegir, parece que solo se nos ofertan dos posibilidades: u orden o vida. Triste alternativa que se antoja fatalmente similar al tiempo de redención deparado a los enfermos y presos para curarse o recuperar el “orden”, establecido, se entiende (que aquí no se trata de ocupar o más bien “okupar” el espacio con desvaríos). Lugares, llenos de vacío regulado, que recuerdan que en ocasiones la necesidad de reventar o hacer estallar (figuradamente, sin interpretaciones vanguardistas), en llamas o “cubos”, el territorio a base, o más bien como resultado, de ocuparlo (sin duda por medio de la recreación, o puede que también del recrearse), no es sino otra manera de entender el juego en su más amplia expresión.

La teatralidad del “horror vacui”, síntoma de la infancia, puesto que el juego se desarrolla, por lo común, fuera de los cauces; con una estructura que cambia a medida que se despliega el propio rumbo de la acción, lo que el ámbito categórico denominaría desordenadamente.

Es este un arte que, en cierto modo, tiene poco que ver con el dibujo, o por lo menos con ese nacido del pensamiento que según Leonardo organiza el mundo, incluso hasta tal punto de dar forma a lo informe (en caso del aire o el agua). Más tiene que ver con ese otro dibujo nervioso producto de la mescalina (Michaux) o de los inquietos dedos de Marguerite S. (cuyo trabajo pertenecía a un “orden ajeno a nuestro orden humano”, escribiría Dubuffet<sup>11</sup>). Torrente productivo incontrollado, que no descontrolado, que al desparramarse sobre el espacio resulta una especie de escenografía dispuesta para la recreación, un tipo de oferta a contribuir en ese plano silencioso que está a punto de entrar en movimiento con nuestra pequeña asistencia (al modo en que Calder diseñaba sus dispositivos, siempre a la espera de una ráfaga de viento, de una persona que sople o respire lo bastante fuerte para reanudar la marcha, o una mano distraída que accione alguno de los autómatas de su circo -que duda cabe que uno de los mejores ejemplos de producto del propio juego, del de crear el juguete-). Es posible que ese sea el secreto de los artefactos, el mero hecho de crearlos resulta tan satisfactorio como activar sus mecanismos o disponer de ellos mediante el recreo, al convertirlos en herramientas del mismo divertimento.

En ese sentido, los trebejos, las obras, guardan una íntima correspondencia con los procesos, y desvincularlos de estos conduce de forma inexorable a la asepsia estética, a la que lamentablemente estamos tan acostumbrados. Hasta el punto de creer que basta el mero hecho de disponer ciertos elementos para tener la certeza de que nos hayamos en el interior del taller de Brâncuși<sup>12</sup>, triste lugar, de ser cierto, aunque me temo que este truco de artificio no engañe ni a los más pequeños (a estos menos que a ninguno, que están tan familiarizados, aun no han aprendido a olvidar, con los escenarios de batalla creativa) por mucho que se empeñen en decir que las obras salen de una probeta o que el polvo no juega un papel fundamental (Duchamp ya lo advertía con urgencia en su Gran vidrio).

Es esta semiótica del objeto de la que nos hablaba Proust con sus magdalenas. Pero no solo en lo que concierne a la correspondencia recóndita con el recuerdo, sino del placer procurado en la concomitancia con él. Un fetichismo inherente del ser humano que antes incluso de vincularse con lo sexual, lo hace con el valor del goce mismo, del disfrute de ese ejercicio creativo en la proyección y la reinterpretación.

Los objetos pertenecen, pues, a un área compartida, predicado del talante de vivir y trabajar (recordando las palabras de Klein “El pintor sólo tiene que crear una obra maestra: él mismo, constantemente”). En esta línea Bonus E. se empeña en crear una “obra maestra” por medio de la vivencia colaboradora de las personas que participan ofertando sus diferentes capacidades y disposiciones a la hora de emprender una labor. Este lugar común es la “obra maestra” de la que se podría hablar en el caso de Bonus E.; así, donde todo producto es diletancia, donde toda tarea supone esparcimiento y las piezas son partes desprendidas de una actitud, la constante es un factor de habitabilidad capaz de generar continuamente nuevos “residuos” del pensamiento.

-Bonus Extra, la maquina de habitar-

Un camino del lecho individual a la cama caliente; de la asepsia, a la juvenil falta de “higiene” del hallazgo de la alcoba popular.

Quizás esta forma de cooperativismo recuerde a trasnochadas formulas del pasado, solo que en este caso no hay panfletos, ni declaraciones ideológicas, el proselitismo no se lleva bien con el juego. No se trata de pontificar sobre las ventajas de las coaliciones, sino de dar la espalda a la tan recalitrante formula del genio natural, y su estipendio onanista, para poder participar del

<sup>11</sup> *Robe nuptiale et tableaux brodés* de Marguerite. Publications de la Compagnie de L'Art Brut n°6. París 1966. Pag 135.

<sup>12</sup> Una instalación en cierto modo es una trampa, una especie de mecanismo que recorreremos o en el que caemos, como si se pasease por una juguetería. Es algo fabricado con un propósito, muy diferente de los “efectos” en el espacio producto del “trabajo”. Tomemos un ejemplo, una instalación es lo que el museo Pompidou dispuso para que se visitase el estudio de Brâncuși, que tiene poco o nada (ni siquiera en su apariencia aunque nos lo quieran hacer creer) que ver con el taller real del artista (por mucho que él lo quisiese así, o aun a pesar suyo). En ese sentido la obra que nos ocupa tiene más que ver con los productos de esa lógica interna derivada del fenómeno del trabajo, no de trabajar para producir, sino de los productos como resultado del trabajo (hay una sutil diferencia que quizá a los hijos del fordismo nos cueste asimilar).

recreo comunitario y la afinidad en el funcionamiento del trabajo. Tampoco consiste en suprimir al individuo bajo el peso del grupo, sino de conferirle un respaldo dentro de él para beneficiarse de los placeres del intercambio de un colectivo implicado.

*Quien desee defender la libre actividad del individuo [...] debe comprender ante todo que la cualidad fundamental del ser humano es la capacidad, voluntad para relacionarse y asociarse en comunidad con otros [...] No debemos olvidar que las masas [...] temen al grupo comprometido y orgánico; detestan una comunidad organizada con propósitos creativos, odian mortalmente una sociedad en movimiento [...]*

(Giulio Carlo Argan, *La ragioni del gruppo (Las razones del grupo)*, Il messaggero 1963).

Este refugio colectivo que supone Bonus Extra es el lugar predilecto donde ampararse, una alcoba en la que mostrar la intimidad del juego más allá del pudor de los ambientes ordenados. Es en el seno de lo privado donde el sujeto se prepara para afrontar la mirada del otro; en esa esfera de lo personal donde la hipertrofiada diferencia entre lo de dentro y lo de fuera haya su punto de inflexión.

Para aquellos a quienes nos han enseñado a valorar la sacrosanta imagen del arte a través de los milagros de la distancia estética, quizá nos cueste un esfuerzo entender que significado puede tener el gesto de una mano tendida o una puerta abierta, y es que no siempre es fácil aceptar una oferta cuando hay tanto Damastes<sup>13</sup> acechando tras los catres para imponer orden.

Supongo que es ese “recuerdo gozoso” al que se refería Ángel González cuando afirmaba el entumecimiento, desaparición o, de manera más melodramática e irreversible, el ocaso del arte. Es posible que como forma de desafío, quien sabe...

Supongo que a los demás solo nos resta cantar sus veleidades.

*No es difícil hacer las cosas,  
lo difícil es prepararnos a nosotros mismos para hacerlas*

Constantin Brâncuși, Aforismos.  
Aparecido en *This Quarter* (pag 235), recopilación de Irene Codreame

CÉSAR DELGADO MARTÍN

---

<sup>13</sup> Del griego “controlador”, uno de los nombres del infame Procrustes.