



**Director**

Emilio Martínez  
*Universitat Politècnica de València*

**Editor**

Elías Pérez  
*Universitat Politècnica de València*

**Coordinación**

Bía Santos  
*Universitat Politècnica de València*

**Consejo Asesor**

Gilberto Prado  
*Universidade de Sao Paulo*

Celeste Almeida Wanner  
*Universidade Federal Da Bahia*

Ana Arnaiz UPV-EHU  
*Universidad del País Vasco*

Jesús Hernández Sánchez  
*Universidade de Vigo*

Teresa Marín García  
*Universidad Miguel Hernández*

José Maldonado Gómez  
*Universidad Miguel Hernández*

Miguel Molina Alarcón  
*Universitat Politècnica de València*

José Manuel Guillen  
*Universitat Politècnica de València*

Maribel Domenech  
*Universitat Politècnica de València*

María José Martínez de Pisón  
*Universitat Politècnica de València*

**Editado por**

Editorial Universitat Politècnica de València  
e-ISSN 2530-9986

**Acceso libre**

<https://polipapers.upv.es/index.php/ANI AV>

**Secretaría técnica**

Editorial Universitat Politècnica de València  
Camino de Vera s/n, 46022 Valencia, España  
Tel +34 963877901  
[pedidos@editorial.upv.es](mailto:pedidos@editorial.upv.es)

**Envíos y normas para autores**

<https://polipapers.upv.es/index.php/aniav/about/submissions#authorGuidelines>



Esta revista se publica bajo una licencia:

Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

<b>Editorial</b>	V
Elías Pérez	
<hr/>	
<b>Vilar, Gerard</b>	1
<i>¿Dónde está el 'arte' en la investigación artística?</i> <i>Where is the 'art' in artistic research?</i>	
<hr/>	
<b>Santos Almeida Ribeiro, Maristela</b>	9
<i>Paisajes expandidas entre Brasil y España: intervenciones fotográficas introducidas en el espacio público</i> <i>Expanded landscapes between Brazil and Spain: photographic interventions introduced in the public space</i>	
<hr/>	
<b>Flores Flores, Nallely Natali</b>	25
<i>Santa María del Circo (Toscana, 1998) y Zócalo (Aljys, 1999) como espacios de resignificación</i> <i>Santa María del Circo (Toscana, 1998) y Zócalo (Aljys, 1999) as resignification spaces</i>	
<hr/>	
<b>Albelda Raga, José y Sgaramella, Chiara</b>	35
<i>Ecología global, sensibilidades locales. El rol de las humanidades ambientales frente a la crisis ecosocial contemporánea</i> <i>Global ecology, local sensitivities. The role of environmental humanities in the face of the current ecosocial crisis</i>	
<hr/>	
<b>Prado, Gilberto</b>	47
<i>Grupo Poéticas Digitais: Dialogo y Medio Ambiente</i> <i>Poéticas Digitais Group: Dialog and Environment</i>	
<hr/>	
<b>Marín García, Teresa</b>	59
<i>(a)topia(s). Una indagación artística sobre malestares deslocalizados y estrategias de invisibilidad</i> <i>(a)topia(s). An artistic inquiry into delocalized discomforts and invisibility strategies</i>	

---

<b>Mañas Carbonell, Moisés y Martínez Cuenca, Raquel</b>	73
<i>Visualizando la ciudad glocal. Modelos y paradigmas de una relación creativa entre el dato y su representación en el entorno arquitectónico</i>	
<i>Visualizing the glocal city. Models and paradigms of a creative relationship between the data and its representation in the architectural environment.</i>	
<hr/>	
<b>Sánchez López, José</b>	79
<i>Inframedia: barreras infraestructurales y ecologías online en la Web 2.0</i>	
<i>Inframedia: infrastructural barriers and online ecologies on the Web 2.0</i>	
<hr/>	
<b>Torrecilla Patiño, Elia y Molina Alarcón, Miguel</b>	91
<i>Performances mínimas en el espacio urbano y colaboraciones a distancia. Propuestas de "Acciones Desapercibidas" como experiencia entre lo local y lo translocal</i>	
<i>Minimum Performances in the urban space and distance collaborations. Proposals for "Disappeared Actions" as an experience between the local and the translocal</i>	
<hr/>	
<b>Veciana, Stella</b>	103
<i>Espacios de memoria virtual como laboratorios de investigación artística</i>	
<i>Virtual memory environments as laboratories for artistic research</i>	

---

## Editorial

*ANIAV. Revista de investigación en artes visuales, surge desde Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales ANIAV a partir de la experiencia obtenida con la celebración de tres ediciones del Congreso Internacional de investigadores en Artes Visuales.*

A finales del 2012 se creó ANIAV, y una de las primeras acciones que se tomaron en consideración, fue la de realizar un congreso con carácter bianual de investigadores en artes visuales.

En 2013 celebramos el I CONGRESO DE INVESTIGADORES EN ARTE. EL ARTE NECESARIO *La investigación artística en un contexto de crisis*. Donde se presentaron y publicaron 153 trabajos. En el segundo congreso, 2015, que llevó por lema *I < real I virtual >I* se presentaron 156 trabajos. En 2017 se celebra el tercer congreso, que titulamos *GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]*, con 201 trabajos revisados por pares y 156 aceptados y publicados en actas por la Editorial U.P.V.

Es a partir de esta experiencia y la carencia de un formato de revista de investigación específico de artes visuales que contemple un enfoque amplio, lo que nos anima a dar el paso y crear la Revista ANIAV, con una frecuencia de publicación de dos números anuales.

Dada la calidad y relevancia de los trabajos presentados para el III congreso y atendiendo a las indicaciones del amplio y cualificado comité científico internacional, que ha señalado aquellos que consideraban de interés y calidad para publicarse en la revista, se han seleccionado los mejor valorados para ser publicados en los dos primeros números. Es por ello que el trabajo de algunos autores sólo aparecerá como resumen en actas, ya que el trabajo completo, una vez autorizado y adaptado por los autores, será publicado en los números 1 o 2 de la revista.

Desde ANIAV estamos convencidos que debemos generar canales que permitan conocer, comparar, defender y divulgar la investigación que se está realizando en nuestro ámbito. Consideramos necesario poder contar con una plataforma de este tipo, donde con una frecuencia de dos números anuales y convocatoria abierta permanentemente, se pueda mostrar el trabajo de investigación en y desde las artes visuales, que recoja contenidos de práctica, teoría, crítica y gestión del arte en los diferentes medios y áreas. Trabajos que aborden los principales puntos de interés del arte contemporáneo.

El enfoque de ANIAV - *Revista de investigación en artes visuales* es internacional con un enfoque de ámbito que se orienta fundamentalmente a la investigación artística contemporánea, en la vertiente de investigación artística práctica y de teoría y estética del arte y la cultura contemporánea mediante la difusión de resultados de investigación originales de calidad.



## ***¿Dónde está el 'arte' en la investigación artística?***

### ***Where is the 'art' in artistic research?***

**Vilar, Gerard**

*Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filosofia Catedrático de  
Estética y Teoría de las Artes*

#### **PALABRAS CLAVE**

Investigación artística, conocimiento, Deleuze, perceptos

#### **RESUMEN**

En muchas ocasiones, visitando exposiciones de investigación artística, o viendo 'exposiciones' en el Journal of Artistic Research, uno acaba preguntándose dónde está el arte en esos proyectos, puesto que tal vez los podrían haber realizado historiadores, antropólogos o comunicólogos y haber exhibido sus resultados en un museo de historia, un museo de etnología o un centro cultural, en lugar de un centro artístico. Sin duda, normalmente son auténticas investigaciones, pero ¿dónde está el arte? Una respuesta satisfactoria al problema de dónde se encuentra el arte en la investigación artística hay que buscarla en la diferencia entre una presentación o display informativo y un auténtico dispositivo para la reflexión. Los científicos sociales producen teoría, información y conocimiento fáctico. Los artistas no producen principalmente conocimiento fáctico, sino que crean dispositivos para la generación de conocimientos. Si se borra completamente esta distinción, el riesgo es tener mala ciencia y/o mal arte, o incluso no tener ni una ni otro. Para construir una argumentación filosófica adecuada a la intuición que acabamos de formular, puede recurrirse a las tesis de Deleuze acerca de los perceptos como el tipo de ideas que los artistas crean, a diferencia de los científicos que crean funciones y de los filósofos que crean conceptos.

## KEY WORDS

Artistic Research, knowledge, Deleuze, percepts

## ABSTRACT

Frequently, visiting artistic research exhibitions, or seeing 'exhibitions' in the Journal of Artistic Research, one ends up wondering where art is in those projects, since perhaps they could have been done by historians, anthropologists or communicologists and exhibited their results in a history or ethnology museum, or a cultural center whatever, rather than in an artistic center. No doubt, they are usually true research, but where is the art? A satisfactory answer to the problem of where art is in artistic research is to be found in the difference between an informative presentation or display and an authentic device for reflection. Social scientists produce theory, information, and factual knowledge. Artists do not primarily produce factual knowledge, but rather create devices for the generation of knowledge. If this distinction is completely erased, the risk is to have bad science and/or bad art, or even have neither. To build a philosophical argumentation appropriate to the intuition that we have just formulated, it is possible to have recourse to Deleuze's theses about percepts as the kind of ideas that artists create, unlike the scientists who create functions and the philosophers who create concepts.

## ¿Dónde está el 'arte' en la investigación artística?

Ocurre muy a menudo que la temática sobre la que se persigue generar algún tipo de conocimiento en los proyectos de investigación artística o investigación basada en la práctica coincide con la temática de proyectos de investigación en el campo de las ciencias sociales y humanas, e incluso en el de las ciencias experimentales. Con bastante frecuencia, resulta ser éste es el caso de proyectos relacionados con la memoria y la historia, por ejemplo, en los que los resultados generados por la investigación se muestran en una exposición en formatos muchas veces semejantes a los de las exposiciones de artistas en centros de exhibición de arte. Ello también ocurre en el caso de muchos proyectos relacionados con la economía, el género, la comunicación o la política. Que las temáticas abordadas por los artistas sean las mismas que abordan otros modos de conocimiento no tiene nada de extraño. El arte no tiene ninguna temática específica y nada humano le es ajeno. En ello se parece a la filosofía, como había señalado insistentemente Hegel. De hecho, incluso algunas temáticas son muy recurrentes en una variedad de disciplinas. Pensemos, por ejemplo, en la violencia, el amor o la sexualidad. La sociología, la historia o la psicología abordan estas temáticas con la misma reiteración que lo hacen las artes o la filosofía. Lo que distingue a unas formas de conocimiento de otras es, sin duda, y sobre todo, como también sostenía Hegel, el medio que emplean para presentarse.



Un libro que presenta un estudio sociológico sobre la violencia doméstica no es lo mismo que una novela o el trabajo de un videoartista sobre este mismo tema. Hasta aquí, creo que lo dicho no resulta muy controvertido. Las dudas aparecen en el ámbito de la investigación artística contemporánea cuando uno se encuentra con experiencias de exposiciones de proyectos cuya naturaleza resulta problemática. Así, en ocasiones, visitando exposiciones de investigación artística, o viendo 'exposiciones' en el *Journal of Artistic Research*, uno acaba preguntándose dónde está el arte en esos proyectos, puesto que tal vez los podrían haber realizado historiadores, antropólogos o comunicólogos y haber exhibido sus resultados en un museo de historia, un museo de etnología o un centro cultural, en lugar de un centro artístico. Sin duda, normalmente se trata de auténticas investigaciones, sí, pero ¿dónde está el arte?



Figura 1. Steyerl, H. (2015). Imagen de la exposición *Duty-Free Art*. Extraído del catálogo de la exposición en el MNCARS

Poner ejemplos siempre tiene algo de desagradable porque es un modo de señalar con el dedo de poca urbanidad. Pero creo que puede ayudar a comprender el tipo de problema al que me estoy refiriendo. En otoño de 2015, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid inauguró una importante retrospectiva de Hito Steyerl, una artista alemana ascendente en el arte contemporáneo que se distingue por sus proyectos de investigación políticamente críticos en torno a los mass media, la imagen y otros aspectos de la vida en las sociedades del presente. La exposición llevaba el título de *Duty-Free Art*, que era uno de los proyectos que se incluían en la retrospectiva y, de hecho, el más reciente de todos ellos. Dicho proyecto se define como una investigación acerca de los importantes depósitos de obras de arte que se encuentran en territorios off-shore –o zonas francas– dentro de algunos aeropuertos

internacionales, como es el caso de los aeropuertos de Ginebra o de Singapur. Coleccionistas, marchantes, traficantes, inversores, corporaciones y otras gentes e instituciones de todas partes del planeta depositan obras de arte en estas zonas francas –se habla, por ejemplo, de miles de Picassos– por las cuales sus propietarios no quieren pagar impuestos en las aduanas de sus países o por las tasas sobre patrimonio. Este tipo de espacios extraestatales están creando nuevas “tierras de nadie del lujo”, nuevos “museos secretos”, que en realidad, forman parte de esta extensa red de nuevos paraísos fiscales, internet profundo, etc., que están rediseñando los espacios de soberanía a lo largo y ancho del mundo. Este proyecto de denuncia de Hito Steyerl consta de un artículo, publicado originalmente en la revista digital *e-flux* (Steyerl, 2015), reproducido también en lengua castellana en el catálogo de la retrospectiva (Steyerl, 2015a), donde se explican estos hechos y, lo que es muy importante, se enmarcan en una reflexión más amplia sobre cómo el arte contemporáneo nos muestra las transformaciones del espacio y del tiempo en un mundo globalizado. Este texto no es meramente accesorio, sino que es el que articula el sentido del proyecto artístico de Steyerl, un proyecto que tiene otra parte, digamos visual, que consiste en una instalación formada por algunas pantallas en las que se ven unos vídeos, singularmente de la propia Steyerl explicando aspectos del proyecto y su proceso, así como un par de “mesas” con maquetas de espacios y algún signo (figuras 1 y 2). Esta parte visual, estética, no es especialmente atractiva ni seductora, y, desde luego, nada se comprende sin la lectura del artículo o un resumen de su contenido. Por cierto que normalmente los proyectos de Hito Steyerl suelen tener una notable o incluso gran fuerza estética, más allá de su dimensión teórica e informativa. Baste recordar su proyecto sobre Adorno de 2102 (*Adorno’s Grey*) o su proyecto para la Bienal de Venecia de 2015 (*The Factory of the Sun*), una auténtica gozada visual al tiempo que una crítica implacable del uso de la imagen en el mundo contemporáneo. Sin embargo, *Duty-Free Art* es de ese tipo de proyectos de investigación artística cuya exposición lleva con facilidad a que muchos se planteen la fatal pregunta: ¿pero dónde está el arte?



Figura 2. Steyerl, H. (2015). Imagen de la exposición *Duty-Free Art*. Extraído del catálogo de la exposición en el MNCARS

Parece que semejante pregunta implique la posibilidad de que la obra de Hito Steyerl en cuestión no sea considerada como una obra de arte. Esta sería una deducción no sólo precipitada sino claramente equivocada. Hito Steyerl es una importante artista y sus proyectos son proyectos artísticos, siempre ejemplos de lo que hace el arte contemporáneo, y con más razón si se encuentran expuestas en una retrospectiva en el Reina Sofía de Madrid. Ergo, desde el punto de vista descriptivo, nadie puede dudar de que Duty-Free Art una obra de arte, un proyecto de investigación artística. Otra cosa es que sea un proyecto logrado, es decir, que sea un buen proyecto de investigación artística cristalizado en una buena exhibición. Estamos hablando, pues, no en un plano descriptivo, sino en el plano normativo o evaluativo. Las valoraciones, tan propias de la crítica de arte del pasado, no están muy a la orden del día. La retirada de la crítica hacia la mera interpretación y el acompañamiento del público hacen que el tipo de cuestión que estoy planteando no sea visto con muy buenos ojos. Sin embargo, la pregunta por el dónde del arte está ahí y tiene pleno sentido.

No es nada fácil encontrar una respuesta satisfactoria al problema de dónde se encuentra el arte en la investigación artística sin caer en concepciones pasadas de lo que el arte debe ser. La investigación artística, por su carácter indisciplinado y postmedial, no se puede referir solamente al tipo de cualidades artísticas y estéticas de las formas de arte anteriores. Sin embargo, tal vez sea posible encontrar una vía pensando la diferencia entre el arte y la ciencia. Esta vía quizás no sea del agrado de muchos artistas que entienden que la investigación artística se caracteriza por una aproximación del conocimiento artístico al conocimiento científico, por la interdisciplinariedad que borraría las fronteras definidas entre el arte y la ciencia. La paradoja de este planteamiento es que borrando fronteras acabe perdiéndose el arte. Entonces ya no habría que hablar de investigación artística, con hablar de investigación a secas bastaría. Si la investigación es artística, entonces es que tiene que haber algo que la distinga, una diferencia. El razonamiento que hago aquí es parecido al que cabe hacer contra quienes pretenden disolver el arte en las prácticas culturales políticas, antropológicas, o cualquiera que sea su índole. Si no es posible distinguir entre una performance y un mero acto político, o un acto festivo, etc., entonces es que hemos perdido el arte en algún punto del camino.

La propuesta que hago aquí, por consiguiente, va en esta línea: debe haber una diferencia entre una investigación artística y una investigación en historia, en antropología, en psicología o en ciencia cognitiva, porque de otro modo la investigación no precisaría de una adjetivación como artística. Dicho sucintamente, la estrategia propuesta defiende que dicha diferencia hay que buscarla en aquello que distingue una presentación o display informativo y un auténtico dispositivo para la reflexión. Los científicos sociales producen teoría, información y conocimiento fáctico. Los artistas no producen principalmente conocimiento fáctico, sino que crean dispositivos para la generación de conocimientos. Los primeros producen teoría; éstos últimos producen artefactos estéticos. Si se borra completamente esta

distinción, el riesgo es tener mala ciencia y/o mal arte, o incluso no tener ni una ni otro. Para construir una argumentación filosófica adecuada a la intuición que acabamos de formular, puede recurrirse a las tesis de Deleuze acerca de los perceptos (Deleuze, 1988 y 1993) como el tipo de ideas que los artistas crean, a diferencia de los científicos que crean funciones y de los filósofos que crean conceptos. En la investigación artística, el arte estaría en la presencia de perceptos.

La primera parte del argumento es que las obras de arte, aunque puedan contener información en un grado u otro, no hacen una afirmación cognitiva, no proponen una tesis con pretensión de ser verdadera al modo de la ciencia, sino que son dispositivos para la reflexión, para un pensar que no puede detenerse en una determinada tesis. Las ciencias contemporáneas afirman tesis del siguiente tenor: “En el centro de Vía Láctea hay un agujero negro” o “El gen FoxP2 es fundamental para la capacidad lingüística de los seres humanos”. Un proyecto de investigación artística, en cambio, aunque contenga este tipo de información, para ser “artística” tiene que ser un dispositivo para la reflexión, por ejemplo, una instalación multimedia acerca de nuestro lugar en el cosmos o acerca de las bases naturales del lenguaje que habitualmente ignoramos. ¿Y qué es un dispositivo para la reflexión? Bueno, creo que el primero que lo definió fue el viejo filósofo de Königsberg, Immanuel Kant, en su Crítica de la facultad de juzgar (1995), donde escribió que las verdaderas obras de arte son aquellas que exponen una idea estética, y que una idea estética, a diferencia de las demás clases de ideas, incluyendo las científicas y las filosóficas, “es una representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible”. Esto es, una idea estética podemos verla, oírla, sentirla a través de todos nuestros sentidos, pero no se deja encerrar en un concepto, por eso da que pensar indefinidamente. Es lo que usualmente nos encontramos en una instalación artística que, puede contener información en forma de videos y de textos, pero cuyo significado debe elaborar cada receptor que la visita.

Exactamente doscientos años después que Kant, el filósofo francés Gilles Deleuze, en el último tramo de su vida, preguntándose acerca de las diferencias entre arte, ciencia y filosofía, y acerca de la naturaleza de cada una de estas prácticas, acuñó el concepto de “percepto”, que, aunque Deleuze no lo afirmara explícitamente, es una reconceptuación de la noción kantiana de idea estética. Su tesis fue que las tres prácticas mencionadas crean o inventan ideas. Así, por ejemplo, a las ideas científicas las llamó funciones, mientras que a las ideas filosóficas las denominó conceptos. Los científicos inventan funciones como las ecuaciones de la teoría general de la relatividad o la teoría de la evolución en función de la adaptabilidad. Los filósofos, por su parte, crean conceptos. Él mismo creía haber contribuido a la filosofía habiendo creado conceptos tales como “cuerpo sin órganos”, “pliegue”, “rizoma” o “imagen-movimiento”. Por su parte, los artistas son aquellos que crean perceptos. Los perceptos son “conjuntos de percepciones, de sensaciones que sobreviven a aquellos que los experimentan”. Los perceptos pictóricos, por ejemplo,

inventados por los impresionistas o por Francis Bacon, están arrancados de las percepciones, a las que retuercen para convertir en algo duradero, en algo independizado de la subjetividad de quien percibe. La tesis universal de Deleuze es que los perceptos ya no son percepciones, son independientes y exceden cualquier vivencia. Así, cada obra de arte lleva encarnada un percepto que se ofrece al pensamiento del receptor para que éste haga su vivencia, pero cuando ésta ya se ha producido, el percepto sigue ahí, indefinidamente abierto a nuevas, a otras vivencias. El arte, a diferencia de la filosofía, piensa mediante perceptos, es decir, el arte es un modo de pensar con los sentidos, pensar con las manos, pensar con los ojos, pensar con las orejas, pensar con el cuerpo. Aunque no podemos extendernos aquí en exponer con detalle esta noción deleuziana, creo que con lo dicho basta para esbozar la línea argumentativa que estoy proponiendo. Lo que hace que un proyecto de investigación artística sea más logrado, menos logrado o fracasado depende de que incorpore un percepto (una idea estética habría dicho Kant). Los perceptos, cuando se dan, lo hacen con una determinada fuerza estética, es decir, con una capacidad de atracción sobre nuestra atención sensorial que despierta nuestro pensamiento, nuestra reflexión sobre el sentido y el significado de aquello que percibimos. Esto último vale para el arte en general, pero en los proyectos de investigación artística la fuerza estética se combina con la fuerza cognitiva, puesto que el sentido de la investigación artística es la generación de nuevos conocimientos (Vilar, 2017).

Volvamos, finalmente, al ejemplo de la obra *Duty-Free Art* de Hito Steyerl. Podemos decir que las dudas acerca de dónde está el arte en ese proyecto de Steyerl vienen del percepto que en él se encarna. Mientras en los otros proyectos citados de la artista el percepto se presenta con fuerza estética y fuerza cognitiva, en este caso algo falla en el percepto que no logra atraer al público estéticamente y por ello su fuerza cognitiva se resiente, hasta el punto de que para buena parte del público la recepción se limita a recibir la información acerca de estos depósitos de arte que se encuentran en Ginebra, Singapur o Luxemburgo y por los que suspiran (por el negocio) muchos otros aeropuertos del mundo. Una transmisión o comunicación de información para la cual no es necesario el arte y que, de hecho, ya se conocía por algunos artículos periodísticos, como por ejemplo el aparecido en *The Economist* (2013). En suma, para que podamos hablar de investigación artística tenemos que estar frente a un percepto y de la fuerza de éste dependerá que el público se acabe preguntando si hay arte o no lo hay.

### **Fuentes referenciales**

Deleuze, G. y Parnet, C. (1988). *Abecedario*, letra I.

Deleuze, G. Y Guatari, F. (1993). *¿Qué es Filosofía?*. Barcelona: Anagrama.

Freeports: Über-warehouses for the ultra-rich. En *The Economist*, Nov. 23, (2013). Recuperado de <http://www.economist.com/news/briefing/21590353-ever-more-wealth-being-parked-fancy-storage-facilities-some-customers-they-are>.

Kant, I. (1995). *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe.

Steyerl, H. (2015). *Duty-Free Art* 64. Recuperado de <http://www.e-flux.com/journal/63/60894/duty-free-art/>.

Steyerl, H. (2015). *Duty-Free Art*, catálogo de la exposición. Madrid: MNCARS.

Vilar, G. (2017). El valor cognitivo del arte. En PÉREZ CARREÑO, F. (ed.), *El valor del arte*. Madrid: Machado.

**Para seguir leyendo haga click aquí**