
Sin remisión. Los efectos colaterales de la sobreexposición

ÁNGEL CALVO ULLOA

Cuenta José Ángel Valente en una enunciación titulada *Variación sobre el ángel* cómo hacia 1887, tras ser sometido el escritor e inventor Xan da Coba a una serie de fingidos análisis cuyo objetivo era descubrir las razones por las cuales cada intento por escribir una tragedia desembocaba siempre en la formalización de una ópera, le fue hallado en el cielo de la boca un ángel grabado. Como consecuencia, para que sus vecinos pudiesen contemplar en directo aquel extraño fenómeno, Xan da Coba fue expuesto con la boca abierta, durante toda una noche, en el escaparate de una tienda de tejidos de la ciudad de Ourense.

Acompaña al acto de exponer la cláusula ineludible de exponer(se), de mostrar ante el público no únicamente el resultado de un proceso artístico, sino también de mostrarse a uno o una misma, de desnudarse de algún modo ante una audiencia. Si bien es cierto que las grandes ciudades –en las que ya sea por cuestiones simplemente proporcionales; por ofrecer unas condiciones que hayan servido históricamente de reclamo, o por el hecho de asegurar cierto anonimato–, han permitido a los y las artistas pasar mínimamente desapercibidas, tampoco es menos cierto que el artista de ciudad, el que se ha criado en un vecindario al que sigue acudiendo a menudo, acusa en cierto modo el exceso de exposición pública que caracteriza la existencia del artista que ha desarrollado su carrera en un entorno urbano menor. No obstante, de lo que intento ocuparme es de lo que esto supone más allá de esos lugares superpoblados, y reflexionar acerca de lo que he ido percibiendo desde la infancia en torno a la idea de exposición: la una y la otra.

Intento aclarar los recuerdos acerca de cuál fue mi primer contacto con dicha idea, y descubro que este se produjo con toda seguridad en los primeros años de la década de los noventa, cuando la Asociación Cultural O Naranxo,



Algarabía y Algarabía 2, Julio Balado, 1989.

de mi municipio, Lalín (Pontevedra), desarrollaba sus actividades en el local que Correos había ocupado en los años previos, y donde después se instaló la oficina de la Seguridad Social. Visité ese espacio por primera vez quizás en 1991, cuando cursaba mi educación primaria en el Colegio Público Nacional Manuel Rivero, ubicado justo enfrente y hoy desaparecido bajo la promesa política de erigir un albergue de peregrinos y un parque que nunca se ha llegado a construir. Allí probablemente se fraguó mi acercamiento a un evento que la asociación organizaba anualmente, la Algarabía.

La Algarabía incluyó en su programa, desde su primera edición en 1985, una exposición al aire libre, aprovechando los árboles del Parque del aviador Joaquín Loriga para colgar cuadros de diferentes artistas locales y foráneos que poco a poco, al entrar en contacto con una creciente comunidad que empezaba a salir para formarse en otras ciudades, participaban cada mes de junio en aquel evento que además incluía conciertos, recitales poéticos y musicales, teatro, talleres, guerras de globos, paseos en bici, conferencias o funciones de títeres entre otras actividades. No obstante, al haber surgido la Algarabía de una iniciativa de la Compañía Viravolta, primer grupo local de teatro de marionetas, esta disciplina u otras como los pasacalles de cabezudos fueron la espina dorsal de este evento durante al menos quince años. Más adelante entenderemos por qué el protagonismo del teatro de marionetas jamás podría catalogarse aquí de aleatorio.

La obra de todos aquellos artistas, colgada de los árboles del parque, continúa siendo para mí una imagen recurrente que he llegado a entender como un hecho iniciático. En paralelo, las primeras bienales de Lalín –que surgirá en 1993, en realidad como certamen de artes plásticas, ya que de *bienal* tendría únicamente su periodicidad–; la exposición Itinere –inaugurada en diciembre



Los cabezudos pintados por Wily (izquierda) y Laxeiro (derecha) en Museo Galego da Marioneta (Lalín).

de 1994 en un recién nacido Centro Galego de Arte Contemporánea– o la retrospectiva que dedicó mismo centro al artista lalinense Xosé Otero Abeledo «Laxeiro» en 1996, suponen indudablemente mis primeros contactos con un formato que hasta aquel entonces, de cubo blanco había tenido más bien poco.

De pronto encuentro interesante pensar en cuál podría haber sido mi sensación al descubrir sobre las paredes de aquel recién inaugurado centro de arte las pinturas de artistas que yo había comenzado a ver un par de años antes en un parque, suspendidas y apoyadas sobre los troncos de las falsas acacias, conviviendo con los recitales, con las piezas de títeres o con los juegos de decenas de niños que, entre otras cosas, durante aquel largo fin de semana, pintábamos con tizas la inmensa estatua realizada por el escultor Asorey en homenaje al aviador muerto en 1927.

Se exponía en el parque porque en verdad todo ocurría allí. No tendría sentido disociar aquella actividad del resto. Y como consecuencia, se adoptó por costumbre llevar el taller también al exterior. Así, muchos artistas comenzaron a trabajar en sus obras al aire libre, esculpiendo, pintando y compartiéndolo con el pueblo. La odiosa figura del artista como genio solitario y arrebatado descendía unos peldaños hasta encontrarse con los mortales. Quizás por todo esto, al menos mi generación y otras dos, una anterior y otra posterior, hemos crecido con una noción bastante clara, o sino clara al menos familiar, de lo que significa la labor artística. No es extraño por lo tanto encontrarse en muchos bares y viviendas de mi pueblo obras o carteles de artistas locales. Es de hecho bastante habitual que un regalo de bodas sea un cuadro de alguno de esos artistas, o que un buen número de personas de a pie –ni coleccionistas ni vinculados profesionalmente al mundo

del arte– las adquieran para sus paredes. Caso curioso el de la puerta del Seat 132 del pintor José Otero Abeledo «Laxeiro», aboyada e intervenida por el artista, que en las navidades de 1984 fue cambiada en un taller del pueblo y que el propio Laxeiro, tras pagar la reparación, decidió firmarla allí mismo y dejarla como regalo al mecánico. Durante tres décadas la puerta permaneció colgada de las paredes del taller y en varias ocasiones apareció en la prensa local, unas veces como curiosidad y la última, en 2003, con el objetivo de ser vendida. Finalmente, por error, antes de que la venta se hubiese concretado, unos gitanos se la llevaron junto con toda la chatarra acumulada en el local. Inevitablemente el hecho recuerda al de aquella puerta de una de las chekas que Alphonse Laurencic había diseñado en los albores de la Guerra Civil, y que supuestamente, durante la posguerra, fue vista por última vez como puerta de una barraca del Campo de la Bota en Barcelona, justo donde en 1939 el propio Laurencic había sido fusilado.

No obstante, anécdotas aparte, esa noción se entremezcla con la del artista sobreexpuesto. El artista como personalidad pública sujeta a unos éxitos extramuros que configurarán su estatus local. Hacer lejos –donde sea, todo vale si es fuera– para ser reverenciado dentro. Así se crea, a menudo contra su voluntad, una imagen pública ubicada a medio camino entre el respeto y la estigmatización. Al artista parece respetarlo todo el pueblo, y prueba de ello es que, a diferencia del artista urbanita, ese del que hablaba casi al principio de este texto, a este artista sí lo conocen todos sus vecinos, que analizan las páginas locales de tal o cual periódico, televisión o radio local, y opinan sobre el cartel del magno evento parroquial que el artista, quizás por alimentar su ego o su estómago, accede elaborar a menudo. El artista local es esa figura de algún modo respetada, o quizás respetada y escarnecida a partes iguales, y como consecuencia nadie querría eso para un hijo.

Intentando encontrar un punto de partida que sitúe este fenómeno en mi entorno local, tendría que trasladarme según mis pescudas o mi intuición a 1925, año en el que, debido a una enfermedad pulmonar, el joven Xosé Otero Abeledo “Laxeiro” regresa de la emigración en Cuba y comienza a recorrer las ferias como barbero y pintor, retratando a los personajes que vagaban de aldea en aldea, de entre ellos Manuel González Ferradás «O Naranxo». Nacido en 1879, O Naranxo se convertirá en una de esas figuras etiquetadas y estigmatizadas como *loco de aldea*.

«Limosnero e inmensamente rico en tierras y capital, recorrió la comarca del Deza repartiendo favores de pago por valor de cientos de millones y trillones, entre los que le ofrecían una taza de caldo, un vaso de vino o un rincón de un pajar donde reposar.»¹

Tras un pensionado en Madrid, Laxeiro vuelve a Galicia en 1933 y participa en una exposición de la Barraca Resol que dirigía Arturo Cuadrado². «Esto

1 Mario Pereira y Manuel Iglesias, en la introducción de *O Naranxo* de Ramón de Valenzuela, Asociación Cultural O Naranxo, Lalín, 2002. Esta afirmación de los autores parte del siguiente fragmento de Ramón de Valenzuela en *Era tempo de apandar* [Akal, 1980, Madrid & A Nosa Terra, 1997, Vigo] «¿A pedir yo? Nadie podrá decir que me ha visto pedir limosna, sabiendo que soy yo el dueño de los bancos. A pedir yo un patacón, cuando en el banco tengo onzas peluconas y recortadas (se ríe un rato). Yo vago por todos los senderos, viendo cómo trabajan mis gentes y, cuando me aprieta un poco el hambre, golpeo en una puerta y les digo que me den una taza de caldo... *Si os viene bien, dadme una taza de caldo, porque parece como si medio pensara en entrarme un poco de hambre. Y, tras comer el caldo, digo: está muy bueno, que Dios os lo pague; cuando me necesitéis, estaré a vuestra disposición.*»

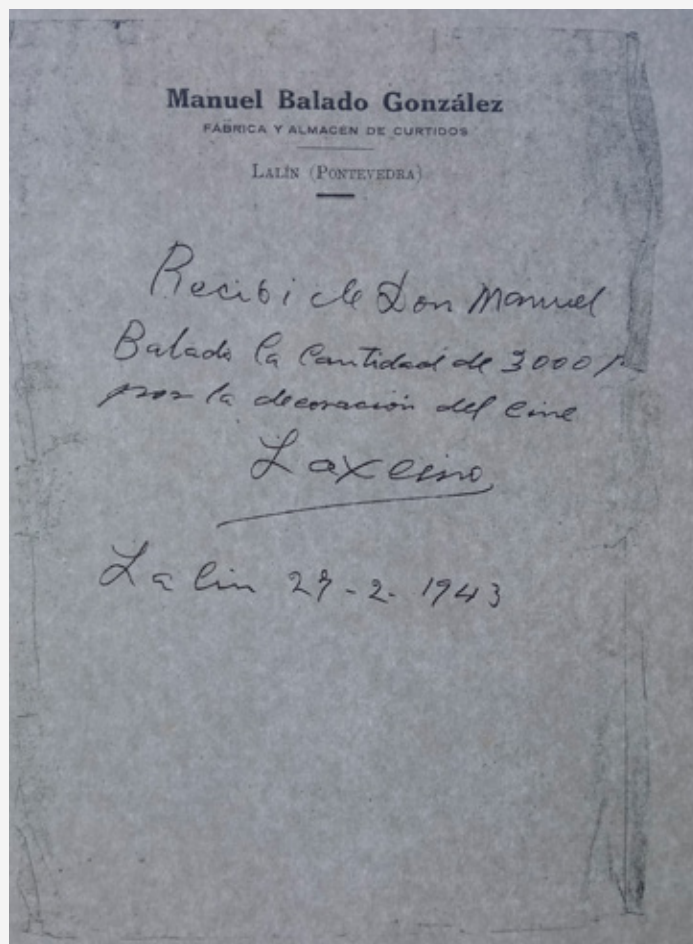
2 Arturo Cuadrado, *Hechos de Galicia: La Barraca de Feria Resol*, El Pueblo Gallego, 25 de julio de 1933, en Antonio M. Chaves Cuiñas, *Resol de ensueños para Arturo Cuadrado*, Edicios do Castro – Serie Documentos, O Castro (Sada), 2004.

es al fin la Barraca de Feria *Resol*, que hoy está en Santiago dispuesta a recorrer todos los pueblos de Galicia. Después de Santiago, tiene comprometida la visita a Negreira, Coruña, Ferrol, Padrón y Vigo, por orden de peticiones y se trasladará con sus cuadros, sus esculturas, sus libros, sus flores, sus conferenciantes a todos los pueblos donde lo soliciten, a donde quiera». Por aquellas mismas fechas, concretamente entre el 30 de agosto y el 3 de septiembre de 1933, llegan a Lalín las Misiones Pedagógicas, que instalarán en las dependencias municipales el Museo del Pueblo.

«Hay que colgar los cuadros, hay que vestir los muros de la sala con cortinas de arpillera, para que aquéllos luzcan sobre fondo neutro. El Museo lleva como accesorios: un gramófono con altavoz, colección de discos, aparatos de proyecciones y cine. Con la música se logra hacer más atractiva la exposición, si bien los cuadros bastan para que muchos visitantes se hallen a gusto en una sala decorada con sencilla nobleza (a veces alegrada con plantas y cacharros), permanezcan allí largo tiempo y aun sin poner atención grande en cada cuadro, reciban su influjo en una suma de impresiones y lleguen a sentirlos como ambiente.»³

Únicamente a modo de lucubración, no sería extraño que tanto Laxeiro –de él sí existe noticia del profundo impacto que estas le causaron– como O Naranxo hubiesen asistido durante alguna de aquellas jornadas a las actividades programadas por las Misiones Pedagógicas, que incluían el montaje de aquella exposición de pinturas y grabados. Intuyo que no serán

³ *Patronato de Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931, diciembre de 1933, Madrid, 1934.*



Recibi firmado por Laxeiro en pago por los murales del Cine Balado (Lalín), 1943.

muchas las exposiciones que pudieron verse allí tras la Guerra Civil, e incluso me atrevería a decir que durante los años de dictadura la actividad cultural será casi nula. No obstante, revisando un recibí fechado en 27 de febrero de 1943, encuentro el concepto: «Recibí de Don Manuel Balado la cantidad de 3.000 pesetas por la decoración del cine», que deja constancia de que algo ocurría. Estos murales de Laxeiro, hoy desaparecidos, configuran de algún modo la tímida continuidad de las actividades culturales a nivel local, pero ponen en evidencia la compleja relación del pueblo, y más en concreto de los poderes fácticos y de las instituciones políticas, ya que además de la destrucción de los murales de Laxeiro en el Cine Balado –hoy en ruinas–, existe una anécdota acerca del retrato de O Naranxo que el pintor realizó a petición del gobierno local a finales de los 60, por el cual recibió un pago que la comitiva municipal, reunida en el estudio del pintor cuando el retrato estuvo terminado, consideró excesiva para el resultado obtenido. Resulta inevitable recordar ese comienzo de Ángel González en su texto *Pintar sin tener ni idea*:

«Pinta al óleo, pero sus obras carecen de valor», decía del aduanero Rousseau un informe de la policía, que en 1907 tuvo que detenerle por probable complicidad en un delito de falsificación de documentos. ¡Qué tiempos aquellos en que los maderos eran capaces de juzgar el valor de una obra de arte...!⁴

Tras este patinazo, y ante la indignación del artista, que devolvió el dinero y expulsó a la comitiva de su estudio, el retrato pasó a manos de un marchante

⁴ Ángel González, *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*, Lampreave y Millán, Madrid, 2007.

y terminó en la colección de la Universidad de Santiago. Fue en 2013 cuando otro alcalde decidió pedir prestada la obra para exponerla en el salón de plenos durante seis meses. Me cuesta creer que una mayoría de los allí sentados en sesión plenaria hubiesen reparado en alguna ocasión en los motivos de la importancia de la obra. Más allá de la calidad de la técnica pictórica, algo que en Laxeiro no era nuevo, la importancia del retrato de O Naranxo radica en la influencia que el personaje –también sobreexpuesto– había tenido tanto en la vida local, como particularmente en la del pintor, transitando su recuerdo a lo largo de las décadas y ubicándose tanto en su pintura como en algunos de sus escritos.

O Naranxo acompaña a los dezanos, al menos, de dos modos. Es el protagonista de numerosas historias y está incorporado a nuestra fraseología. Anécdotas y acontecimientos de su vida son fuente de relatos populares, en un bien perceptible proceso de literaturización. «*iContas do Naranxo!*», «*iCousas do Naranxo!*» o simplemente «*iO Naranxo!*» son expresiones con las que manifestamos nuestra incredulidad, más o menos escéptica y perfectamente referida a grandes riquezas y sumas de dinero.⁵

El hombre, el guiñol, la marioneta. ¡Qué más da pintar que dibujar! Laxeiro se consume ahí, pero él lleva en sí un clown, un payaso. Le maravillaría verse en un circo frente a un público enloquecido de risa, producida por sus payasadas. Es ahí donde vería realizada la alegría

5 Mario Pereira y Manuel Iglesias, en la introducción de *O Naranxo* de Ramón de Valenzuela, Asociación Cultural O Naranxo, Lalin, 2002.

de vivir que hay en su interior.⁶

Pintura y dibujo debiera dársela al público a modo de concierto espontáneo.

Recuerdo cuando de niño pudimos ver desde casa una entrevista al pintor Laxeiro que Antón Reixa realizó para su programa Sitio Distinto. Aquella noche Laxeiro hablaba en checo, aprendido supuestamente en la propia Checoslovaquia. Laxeiro acusaba a la vuelta de su exilio aquel grado de sobreexposición al que tantos se habían ya resignado. Laxeiro, convertido en un personaje que interpretaba a Laxeiro, había redactado en 1978 un particular currículum rescatado recientemente por el coleccionista Nova Escultura Galega- en el que reseñaba méritos y exposiciones en lugares como el Palacio de Sombras Movidas de Glostorné, o reseñas como la de La Gaceta de Arte de Cariglerri que afirmaba: *Laxeiro es un pintor prestorrioderisco que alcanza el colorido en el momento de la imponderancia del metejón.* Pero Laxeiro atacaba también a eso que el investigador Jorge Linheira ha acuñado como Cultura de la Transición de Galicia (CTdGa) en clara alusión a la Cultura de la Transición, que Germán Labrador ha desgranado en los últimos años. Ejemplo de esto es el texto que en torno a 1988 tituló *Contra la administración*. Podría leerse entero, pero cito aquí únicamente su comienzo: *Desde aquí, en este momento, hago un llamamiento a las inteligencias de Galicia, no a los intelectuales. Quiero que me escuchen los inteligentes, sean ellos quienes sean.* No sería Galicia la excepción. Esa Cultura de la Transición vio la efervescencia política y cultural de los últimos años de la dictadura convertida en movida colorista desactivada a muchos

6 Laxeiro, *Los escritos de Don Ramiro*, Fundación Laxeiro, Vigo, 2011.



Los artistas Wily (izquierda de pie) y Laxeiro (izquierda sentado) en las Fiestas de Botos (Lalín), 1992.

niveles. Laxeiro, como tantos otros en tierra de nadie, cargaba contra una administración que en muchos casos lo paseó como pregonero o invitado de excepción aguardando algún exabrupto del artista que amenizara la cita.

La pintura de Laxeiro ha sido históricamente reivindicada a partir de una serie de figuras como Rembrandt, Goya o Gutiérrez Solana. No obstante, si uno revisa sus escritos, a quien existe una constante alusión será, además de a O Naranxo, a los espectáculos de feria, concretamente al pionero teatro de marionetas Barriga Verde, que recorrió Galicia entre las décadas de 1930 y 1960, y lo identificará a lo largo de su vida como un hecho determinante, que marcará su modo de ver el mundo.

Quando yo era niño, mi madre me llevó a una velada en la que el número fuerte eran los títeres de Barriga Verde. Yo les aseguro que desde el momento en que Barriga Verde se metió detrás de unas viejas mantas e hizo la presentación de su pequeño mundo, en el que se vivía toda una tragedia salpicada de cierto humor, empecé a preocuparme por las cosas de los hombres⁷.

El nexo de las artes visuales con la exposición pública de la vida será una constante, como así constata este texto que el también artista Antonio Taboada Ferradás «Wily» publicó en 1991 en un periódico local:

Querida musa: te escribo a cuarenta metros de altura sobre la cuerda floja. El horizonte se cubre de púrpura y los tambores redoblan «En

⁷ *Ibidem*

un prao verde». Hay una luz generosa, sutil, amable que ilumina un porral de lechugas. Bubu recoge los últimos tiques de la función, abre el telón y la gente aplaude, desde el trapecio o Naranxo saluda y bendice a la multitud. Luna escupe balines contra un sombrero tirolés clavado sobre una ruleta que da vueltas; y Balbanera está en la cama con una tunda que le han dado. Mientras Laxeiro, maestro del Marquesado de la Romea, contempla en silencio la función. Sobre sus espaldas descansa gran parte de la inspiración y motivación de la plástica del Deza. También pueden contemplar en el palco de personalidades a Colmeiro, Lamazares, Sucasas o Elena Colmeiro... Pero esta vez les voy a hablar de la última generación de trapecistas surgidos en el Deza.

Wily, última de las figuras sobreexpuestas, vinculado a ese episodio que será la Algarabía, será heredero de ese vínculo arte-vida que la figura de Laxeiro arrastraría como un cascabel de apestado, reivindicando desde el poder que le otorgó el éxito extramuros, a las figuras expuestas que, ante sus ojos, al igual que él, habían sufrido el escarnio público. La exposición es por tanto un concepto cuya amplitud exige pararse y dar cuenta de lo que supone.

Lo popular es siempre populacho. El pueblo tiene la soberanía política, pero son los excluidos de ese mismo pueblo, aquellos a los que se les niega cualquier participación en la vida pública, en el gobierno incluso en la resistencia al gobierno, esos excluidos, sin embargo, tienen la representación simbólica, significan y re-significan señas de identidad continuamente. Pensemos en los negros en Brasil o en Cuba o en los gitanos en España o Portugal. Pensemos en los símbolos, en la historia semiótica de cómo esos pueblos

aparecen representados. Los excluidos de la comunidad política tienen el verdadero poder para identificar: caricaturizan, simplifican, pero ahí están. Somos eso. Y, ¿qué pasará cuando esos excluidos se emancipen?, ¿cuándo pidan su lugar en la comunidad?, ¿esos nuevos sujetos políticos perderán en su nuevo ejercicio la capacidad de significar? Sorprendimos a los troncos de Willy haciéndonos esas preguntas. Con sus grandes ojos abiertos y sus colores de garaje de la Escuela del Miño, grotescos e insultantes. Hay algo que en ellos –y digo ellos no digo estos– se retuerce como columna salomónica o cadena de ADN. Algo que nos interpela con aliento de aguardiente. Parece que entre ellos se agarran y pelean. Son como borrachos que hacen de la agresión, abrazo; y acaban riendo, sí, risotadas altas y fuertes. A esas agarradas lo llaman conversación, también, en la taberna o en la comisaría o en la sala de exposiciones. ¿Por qué piden estos troncos salir a la calle?⁸

–¿Tú crees que estoy loco?

–Hombre, no lo sé.

–Dime la verdad –añadió–, el ser loco puede no ser algo malo.

Me quedé pensando en mi respuesta que me parecía muy difícil y decidí contestarle con otra pregunta:

–¿Y a ti qué te parece?

⁸ Pedro G. Romero, *Los troncos de Willy (Bestiario III)*, en Antonio Taboada Ferradás «Wily». *Camping Ohlarroa*, Lalín (Pontevedra), 2021.

–A mí me parece que no, pero mi juicio no vale. Tú ves a un borracho que viene haciendo eses por la calle, y cuando uno le dice: «Fulano, que borracho estás», él le contesta: «¿Borracho yo?». Quizás a mí me ocurra lo mismo. Claro –siguió diciendo– que a mí no me importa mucho saber si estoy o no estoy loco.⁹

En diciembre de 2011, mientras preparaba el catálogo del primer proyecto que yo había comisariado –un programa de intervenciones en diferentes espacios públicos de mi pueblo, o mejor dicho privados, pero que se podían observar desde el espacio público–, me topé con una cita de Thomas Bernhard que definía de algún modo mi compleja relación con mi lugar de origen, y decidí abrir aquella publicación con las palabras de Bernhard:

No podemos elegir el lugar de nuestro nacimiento, pensé. Sin embargo, podemos marcharnos de ese lugar de nacimiento si amenaza aplastarnos, marcharnos e irnos de lo que nos matará si dejamos pasar el momento de marcharnos e irnos.¹⁰

El malogrado es una historia que implica al pianista Glenn Gould, cuyo carácter esquivo tenía también mucho que decir acerca de la exposición pública, y más especialmente del criterio y dictamen del espectador. Sobre el sentimiento de amor y odio, lejos, muy lejos de Bernhard, recientemente aparecía en español un texto de Billy Bragg, con el que quizás lo dicho hasta ahora pueda hallar una correspondencia más acorde, en la que el cantautor

9 Ramón de Valenzuela, *O Naranxo*, Asociación Cultural O Naranxo, Lalín, 2002.

10 Thomas Bernhard, *El malogrado*, Alfaguara, Madrid, 1985.

deja una reflexión con la que sin duda me identifico desde mi también condición de expuesto.

Ninguno de nosotros puede elegir la familia en la que nace; y lo mismo ocurre con la comunidad, la cultura y el país de nacimiento. Aunque podemos llegar a rechazarlo todo cuando encontramos nuestro camino en el mundo, el sentimiento de pertenencia es una emoción poderosa. Es a la vez una bendición y una maldición, y puede ser motivo de orgullo y de decepción en igual medida.¹¹

* * *

Ángel Calvo habla de la «sobre-exposición» que surge de la necesidad de alcanzar reconocimiento al coste de volverse socialmente ilegible. Las extravagancias dejan de comprenderse como parte de un personaje para comerse a la persona. Esto sucede típicamente cuando las comunidades de reconocimiento se esfuman. No es un hecho particular del Lalín de los noventa. Pasa un poco en todas las partes, en todo tiempo moderno. Pero en el aquí y ahora del Deza posfranquista, toda la energía política y creativa de los setenta y primeros ochenta se esfumará un día.¹²

Para quienes ni han tenido la posibilidad de elegir, va este texto. Para quienes se han expuesto sin remisión, hasta ser devorados.

11 Billy Bragg, *Las tres dimensiones de la libertad*, Anagrama, Barcelona, 2020.

12 Germán Labrador, *Lo que no llega a arder. La vida dórrega de Wily Taboada*, en Big Sur Series #0. Revista de arte underground, Hojas de Hierba, Sevilla, 2021.

Colección:
**CORDADA / Perspectivas
para encontrar los pasos**

CC BY NC SA



**Sin remisión.
Los efectos colaterales de
la sobreexposición**

Octubre 2022

Autor: Ángel Calvo Ulloa

Dirección Editorial:
Alfredo Puente [FCAYC]

www.fcayc.org

CO Perspectivas
para RD
AD encontrar
los pasos A