

## *I així estem*

«Nació para escribir». Es una de las convencionales frases redactadas en la semblanza biográfica que la colección Austral incluía en la solapa de *Vida de Manolo* (Espasa-Calpe, 1976).

Joan Fuster, por su parte, ya lo había definido como grafómano –«reticente y púdico»– en el magnífico prólogo a la edición de *El quadern gris, un dietari*, primer volumen de su *Obra Completa* (Destino, abril de 1966). Y en el mismo rasgo insistirá Josep Vergés en su recuerdo póstumo del escritor: escribir, leer y conversar, dice Vergés, fueron sus verdaderas aficiones (45, 62). Que su gran pasión fuera la escritura es una observación que, desde luego, caracteriza a Pla pues condicionó toda su vida y de alguna manera impuso su muerte, como sus biógrafos acostumbran a señalar: la verdad es que trabajó a destajo legando una obra que viene a ser el espejo de un siglo. Es un rasgo que me permito tomar como punto de partida, pretexto en realidad, para reflexionar sobre la importancia que esa descomunal tarea de escribir sobre su tiempo ha ejercido en el ámbito del dietarismo español contemporáneo. El tema requiere un trabajo de investigación que permita aquilatar su influencia en autores como Dionisio Ridruejo, Camilo José Cela, Francisco Umbral, Pere Gimferrer, Andrés Trapiello, Manuel Vicent, Valentí Puig, Miguel Sánchez Ostiz, o el más joven José Carlos Llop, por citar algunos nombres: todos, por otra parte, han escrito sobre Pla. Lo mío serán pues cuatro trazos a propósito de un proyecto literario que por su naturaleza y características no creo que tenga parangón en el contexto de las letras catalanas (Fuster habla de Ramón Llull), y para el cual apenas se me ocurren modelos peninsulares (en cierto modo, Azorín, pero la poética de Pla es de mayor envergadura). Hay que estudiar de cerca las repercusiones reales de *El quadern gris*, sobre todo. Es un vacío más entre los muchos observables y en los que repara Xavier Pla al constatar la «sorprendente ausencia de bibliografía especializada sobre la obra de Josep Pla»<sup>1</sup> y es de suponer que irá subsanándose.

<sup>1</sup> En Josep Pla. Ficción autobiogràfica i veritat literària, *Barcelona, Quaderns Crema, 1997, p. 434, n. 74.*

De la importancia de Pla, también en castellano, escribió tempranamente Dionisio Ridruejo, quien confesaba (años 60) no pasar una semana sin leer un artículo ni medio año sin leer un libro del escritor ampurdanés. La cita que sigue es un comentario ante la aparición del vigésimo volumen de su *Obra Completa* y pensando en el primer libro aparecido en castellano después de la guerra y que marcó, prácticamente, el inicio de su influencia en esa lengua. Antes, en 1921, había publicado una breve biografía novelada *Los amores de Tosca* y a continuación, una novela corta *Las alimañas*, dos textos sin ninguna repercusión en castellano; forman parte de su prehistoria literaria. Otra ambición tuvo, desde luego, *Vida de Manolo contada por él mismo* (traducida en 1930 por Juan Chabás, con prólogo de Carles Riba, Mundo Latino, Madrid, 1930) que fue el comienzo de su literatura biográfica y testimonial, de tanto éxito. «Su *Viaje en autobús* —evoca Ridruejo— fue uno de los libros de conjuro o desmitificación del ambiente retórico más eficaces de la postguerra y una delicia para cualquier lector de gusto. Después del 51 mi frecuentación al escritor se hizo regular, cada verano» (*Sombras y bultos*, Destino, 1977, pág. 174).

*Viaje en autobús* (Destino, 1942) fue un libro elaborado a partir de sus regulares colaboraciones en la revista *Destino*. La sección de Pla —«Calendario sin fechas»— se alzó muy pronto con el protagonismo entre las firmas que ofrecía el semanario. Era el autor más leído y su influencia sobre el editor de Destino, Josep Vergés, será constante desde su fundación, y siempre en la misma dirección de atenuar, en lo posible, los rigores del estilo oficialista, dominante en los primeros años de la postguerra. Así lo escribe Pla en sus familiares «Cuatro palabras» de prólogo a *Viaje en autobús*: «He tratado de contrastar hasta qué punto puedo llegar, manejando esta lengua, a la desnudez estilística, a la simplificación máxima de la manera literaria» (p. 9). No sólo alcanzó ese objetivo. También esos años, de forzada creación en castellano, le servirán para afinar su estilo en el empleo de una ironía corrosiva para conseguir expresar sus propias ideas con la mayor libertad dentro de las limitaciones impuestas por la censura. Por ejemplo, nada más lanzarse a su aventura de viajar en autobús por tierras catalanas —el país no daba para más en aquellos momentos—, Pla comenta: «La intención es de apreciar; pero, francamente, no me siento capaz de agradecerse a nadie. Todo el material por otra parte, está un poco ajado. Veo dos cristales rotos; otro se ha encasquillado y no sube ni baja. Las Revoluciones ajan las cosas. En España, hoy, hasta los árboles parecen sobados» (pág. 12).

*Viaje en autobús* deslumbró, como dice Ridruejo, por ese filón compacto de pensamiento, por esa profundidad tan personal (y dolorosa aunque no lo parezca) que late bajo una escritura transparente, tanto que parece escrita con nada. Por ejemplo, cuando el viajero se baja del auto-

bús para pasar la noche en un pueblo cerca de Blanes. Se describen las luces del atardecer y después de examinar las posibilidades que se le ofrecen, el cronista se dirige al casino. Pasó allí unas horas muertas y cuenta sus impresiones. Todo aparentemente muy baladí: la malta en lugar del café, los libros inaccesibles, la partida al canario, la tertulia, el frío de la fonda... En toda la escena, de una inmensa quietud, el lector aprecia una exigente búsqueda de firmes certidumbres tras el nomadismo del relato, que sólo a primera vista es superficial y vagabundo.

El libro debió ser una referencia capital para Camilo José Cela a la hora de tentar la suerte también con un libro de viaje que hizo fortuna y cuya voluntad de estilo recuerda a *Viaje en autobús*. Me refiero a *Viaje a la Alcarria* (Revista de Occidente, 1948) y es, además, una referencia explícita: véase el capítulo X, titulado precisamente «Un viaje en autobús» que se abre con una cita del libro de Pla.

A Cela, a Ridruejo o a Umbral (quien también recuerda la importancia de *Viaje en autobús* en *Las palabras de la tribu*, por ejemplo) y a tantos otros, también al *senior* César González Ruano, les debió fascinar esa sencillez radical de la que parte Pla para escribir sobre la vida y la memoria de su tiempo. «Pla es finísimo en catalán y deliberadamente rudo en castellano» observará Umbral sin importarle demasiado, porque la lección de Pla es otra y más honda: «Partir del grado cero de la escritura, no proponerse nada, sólo ir escribiendo con sencillez, ‘ver en lo que es’, como decía Stendhal» (p. 111).

Sin embargo, no es fácil cuantificar las dimensiones de esa lección plañiana (en castellano), que cristaliza con la traducción de *El quadern gris* (1975). Hay en este libro una madurez de composición sorprendente y decisiva para que el texto sirviera de architexto o modelo que ha favorecido el dietario como medio de expresión de toda una generación literaria. Veamos la cronología: el magnífico *Diario de un escritor burgués*, de Francisco Umbral, es de 1979; el primer *Dietari* de Pere Gimferrer, de 1981; *Bosc endins*, de Valentí Puig, 1982; *Diario cultural*, de Andrés Amorós, 1983; *El Robinson urbano* de Antonio Muñoz Molina, 1985; *Tres cuadernos rojos*, de José Jiménez Lozano, 1986; *Diario del Nautilus*, de Miguel Sánchez Ostiz, 1986; *Diario austral*, de Antonio Martínez Sarrión, 1987; *El gato encerrado*, de Andrés Trapiello, 1987; *Mundinovi. Gazeta de los pasos perdidos*, también de Sánchez Ostiz, de 1987; etc.

Pero la influencia de Pla es doble: genética y biográfica. Por una parte, descubrimos que la lectura de *El quadern gris* no fue, decía, una lectura trivial, sino el estímulo para el desarrollo de un género. A la influencia del texto se sumó la del personaje sabiamente forjado por el escritor ampurdanés, que podía recordar a Baroja en su desaliño y misantropía, y que multiplica el efecto de la lectura de su obra. Subrayaré algunos aspectos, entre los muchos que podrían tratarse, que a mi entender, han

centrado dicha influencia: el principio de aparente naturalidad y esencialismo. Una prosa que no invita al lector a escapar de la vida, como suele practicarse en la literatura más convencional, sino a entrar en ella de pleno, a ver las cosas «por dentro y desde abajo», que es acaso el único punto de vista aceptable para practicar el realismo en nuestro tiempo. La prosa de Pla puede paladearse porque es capaz, por un lado, de mantener vivo el pensamiento crítico, siempre certero y desmitificador en sus juicios, y por el otro de ofrecer al lector esa mirada práctica y, al mismo tiempo, irónica y sensual sobre las cosas que ve. Una prosa, en fin, dotada de una insospechada resonancia y profundidad, no importa que hable de la coliflor de Palafrugell o del pollo con langosta, aunque el tratamiento sistemático de la banalidad pueda dar pie a que se le trate con una mordacidad a mi entender excesiva en ocasiones. Por ejemplo: «Tuvo —anota Andrés Trapiello en su último dietario— lo más parecido que un catalán como él podía tener por alma: cálculo y cierta blandura espiritual, sensible sobre todo para los guisantes de la estación y el vino de la comarca» (en *Los caballeros del punto fijo*, Pre-Textos, 1996, p. 323).

Pero hay que decir que Trapiello ha escrito mucho sobre Josep Pla, al que considera, en otras representaciones (a las que se ve forzado para sostener su proyecto de dietarista de fondo), un maestro. Por otra parte, y por citar un caso, ¿cabe explicarse la seductora «poética del espárrago», para entendernos, tan característica de las columnas (ahora dominicales) de Manuel Vicent en *El País*, sin tener en cuenta la obra de Pla, cuando escribe, por ejemplo: «En nuestra vida hay cosas divinas: las sopas de legumbres, las truchas del torrente, el agua fresca, la lechuga, la fruta, toda esta naturaleza que se extiende ante nuestra vista» (*Vida de Manolo*, p. 81)?

La verdad es que Pla a veces parece agradable diletantismo, periodismo fácil, literatura de superficie. También hay esto, cómo no. Trabajó tanto, decíamos, escribió tanto que uno puede buscar, y encontrar, lo que prefiera. Y no creo exagerar si digo que la obra de Pla supone un estímulo para la creación y para la vida, que no pasó desapercibido a Ridruejo, y que le llevó a traducir *El quadern gris*, con la ayuda de su mujer, Gloria de Ros, a lo largo de muchos meses de esfuerzo por lograr en castellano una equivalencia tonal a su escritura diarística: «Resueltas todas las dificultades de interpretación o equivalencia, desde el 25 de julio vivo seis u ocho horas diarias inmerso en el Palafrugell —y en sus playas—, en la Gerona y en la Barcelona que Pla observó y dejó retratadas entre 1918 y 1919. Ahora reescribo sobre un texto que me parece haber estudiado a fondo, esforzándome por no mezclar lo suyo con lo mío» (*Sombras y bultos*, p. 177).

La traducción apareció en 1975, aunque es un dato infrecuente en las cronobiografías de Pla. La verdad es que no hay la menor consideración

con su producción en castellano (el que aporta más información es Xavier Febrés: *Josep Pla, biografía de l'homenot*, Destino, 1997). Y lo mismo cabe decir por parte de la crítica española: sólo los escritores han hablado de Pla. Ridruejo había fallecido poco antes, pero su versión del dietario planiano fue decisiva para conocer al escritor y advertir las implicaciones de su prosa: el proyecto de una escritura sin género (la tradición del dietario como género era irrelevante en la literatura en castellano), sin tema –es decir, a partir de una elección arbitraria y ajustada a las necesidades del escritor– y con el menor artificio posible significó una innovación formal, una nueva libertad inspirada en la convención del autorretrato<sup>2</sup>. «Leo a Durrell –anota Pla en su diario de 1967–. A veces, a pesar de la literatura, tiene un gran interés» (39, 340). Es un comentario frecuente en el escritor ampurdanés: lo literario visto como una espesura que dificulta y entorpece la claridad, el poder de la mirada.

Se ha dicho mil veces: Pla no parece interesado en subyugar al lector con pasiones abismales, sino en influir sobre él a través del gusto con que pueda leersele: la función del artista en el seno de la sociedad contemporánea debe ser, según Pla, la de sustentar una tradición cultural en la que arraigue una vida social civilizada<sup>3</sup>. El escritor ampurdanés no veía la manera de ejercer esta influencia a partir de la novela. Es decir, ubicándose en territorios ocupados por el delirio de la imaginación, que decía no poseer (32, 606), o de la poesía, pero sí tomándose como referencia para un proyecto relacionado con el testimonio de su época.

Pla escribe desde una perspectiva muy concreta. Es la de un hombre que ha nacido en el Ampurdán, es hijo de una familia catalana rentista, conservadora, práctica, cerrada en sí misma y con una situación económica de cierto vaivén. Un hombre cuyos orígenes son los propios de un *payés* y que se debatirá entre su vocación artística y un profundo respeto por el bienestar y la conservación de las raíces (sus *Cartes a Pere* son un magnífico ejemplo de ello). Acaso hubiera preferido nacer en el seno de una burguesía más tolerante, próspera y cultivada (32, 607), pero uno no elige las condiciones materiales de la existencia. Y esa intensa focalización de su escritura, la creación de un personaje anecdótico, retraído y con un poderoso mundo interior, que recurre al dietario para cotejar el mundo exterior con su propia experiencia será, en fin, un aspecto medular de su influencia: Gimferrer, Trapiello, Sánchez Ostiz, García Martín... crearán en sus dietarios personajes inspirados en el retrato que Pla ofrece de sí mismo.

<sup>2</sup> Véase, también de Xavier Pla, su artículo: «Artur Gas, editor de Josep Pla: breu història d'Edicions Alfa», en *Revista de Girona* (1997), núm. 180, p. 72-75.

<sup>3</sup> Tomo la referencia literal de Cristina Badosa: Josep Pla. *Biografía del solitari*, Barcelona, Edicions 62, 1996, p. 153.

Pla desconfiaba de la falta de cohesión y coherencia que mostraba la sociedad de su época en su relación y trato con el mundo del arte. Así lo percibe en el prólogo a su soberbia biografía del escultor Manolo Hugué, fechado en junio de 1927 y en él deja constancia de esta paradoja insoluble: «El interés que en nuestra época pone la gente en las cosas de arte es completamente ficticio y desde luego exagerado; es la comedia más extraña que haya podido existir jamás. Lo que demuestra la falta absoluta de base y la completa intrascendencia de este movimiento es que el mundo es cada día más monstruoso, más hórrido y más insoportable».

Creo que él sufrió en carne propia esa inconsecuencia que, como hombre de letras, percibía a su alrededor. Y procuró darle, socialmente hablando, una salida airosa, evitando traslucir la preocupación que sentía, pero que en lo profesional debía encontrar el cauce de expresión adecuado, cuya estructura será la facilitada por el propio yo y el género para encauzar su proyecto será el periodismo y sus aperturas a la creación: ensayo, biografía, crónica, dietario, libro de viaje... Apenas la novela y, contra lo que pudiera parecer, tampoco la autobiografía, porque el relato de su vida no está en el punto de mira de Pla aunque, visto en pasiva, la pulsión por la escritura mantuvo a flote su personalidad impregnada de graves inseguridades. Induce a un error de partida leer la obra de Pla como expresión permanente e inacabada de una posible autobiografía, porque no lo es ni podía serlo. Xavier Pla ha estudiado muy bien el polimorfismo autobiográfico de su escritura y propone verla como una autoficción<sup>4</sup>, neologismo acuñado por Serge Doubrovsky y muy útil a la hora de eludir los compromisos que impone la autobiografía. La autoficción, sin embargo, es una derivación de la novela y, en este sentido, la veo una forma narrativa que responde a otros propósitos de los planianos. Entiendo su obra más próxima al concepto del autorretrato, tal como quedó formulado en el libro de Michel Beaujour: *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait* (Seuil, 1980).

Beaujour señala que muchos de los textos autobiográficos de mayor entidad y trascendencia –los *Essais* de Montaigne, por ejemplo– pertenecen a una tradición literaria claramente independiente de la generada por la autobiografía. Es la tradición del autorretrato, cuya definición resulta de una enorme complejidad, pues en opinión de Beaujour su espacio de realización no es simétrico al reservado a otros géneros: autobiografía frente a biografía, por ejemplo. Resumiendo mucho, el autorretrato podría ser considerado como una variante transformacional de una estructura que rehace el concepto del *speculum* en la Edad Media, o agrupación enciclopédica del conocimiento (cfr. p. 31). Dicha estructura, que Beaujour propone denominar precisamente *espejo (miroir)*, se carac-

<sup>4</sup> *En Ficción autobiográfica... op. cit., passim.*

teriza por su condición tópica y en este sentido se opone globalmente a la estructura narrativa, pues lo que hace es rehacer la historiografía, la novela, la biografía y la autobiografía en función de unos topos o compartimentos, cada uno de los cuales contiene virtualmente el desarrollo dialéctico de un discurso descriptivo o conceptual. El autorretratista recurre al yo y exprime sus posibilidades no como expresión satisfecha de su orgullo, sino porque con esa palabra consigue una voz narrativa verídica a partir de la cual poder exponer su propia e innegociable visión del mundo. Por ello el discurso del yo y sobre el yo deviene un microcosmos de algo colectivo, la reflexión sobre el mundo que rodea al escritor y que es el que verdaderamente le importa. Pla, en efecto, concibe su existencia como «un acto de servicio al pasado» (son sus palabras). Ésta es la misión que le corresponde como escritor y a la que se entregará sin limitaciones: a dejar escrita la *petite histoire* de su tiempo sin otra iconografía que la indispensable para hacer más eficaz su proyecto. Acaso podrían inventariarse los topos de Pla: la masía, el paisaje, el itinerario, la gastronomía, el mar, la edad, una ciudad, las tertulias ...

El autorretrato es una forma abierta –la autobiografía es cerrada– e híbrida, pero al mismo tiempo estática, pues se apoya en la descripción, no en la narración de los hechos. Sincronía frente a diacronía. Conlleva, pues, una concepción espacial y no temporal de la prosa. Veamos algún ejemplo. Pla cierra el prólogo a la cuarta edición de *Vida de Manolo* (fechado en marzo de 1946) con estas palabras: «... este libro, construido en lo que tiene de básico, por mí, en uno de los momentos más despiadados de mi paso por la tierra, constituye un mero acto de reconocimiento ante uno de mis contemporáneos más dignos de respeto y de estima».

La frase inserta –«construido ... tierra»– por tanto subordinada a la frase principal, es de un notable impacto para el lector, pues al margen de cuál sea el interés que ofrezca el biografiado y que ha motivado, como dice, la escritura del libro, al lector le impresiona que lo haya compuesto «en uno de los momentos más despiadados» de su vida, lo que no es poco. Pla lo comenta de pasada, como sin querer (no está haciendo su autobiografía) y, por tanto, sin dar explicaciones, pero es una observación necesaria, estructuralmente hablando, para incardinar al narrador en el proyecto literario. De más está decir que uno no sabe si seguir con el libro sobre Hugué o abandonarlo momentáneamente para resolver una duda imperiosa: ¿qué le pasaba a Pla en 1927?

El comentario es una instantánea, un simple apunte referente a su vida anímica en un momento determinado de su vida, un autorretrato fugaz –los hay a cientos en su obra– sin antes ni después (¿se puede olvidar fácilmente el comienzo de su primera anotación del año 1919?). Ahí queda pues la huella de su vida, fundida en la vida de otro, en este caso Manolo Hugué. Y lo que ofrece Pla es mucho más que un testimonio,

pues el texto se abre a una variante del humanismo renacentista –lo que Beaujour denomina *speculum* enciclopédico–. Es decir, es un ensayo de interpretación de la vida de su tiempo, el ejercicio de una memoria activa que media, admirablemente por cierto, entre el individuo y su cultura.

Si acudimos a sus *Notes autobiografiques* escritas a los 77 años y consideradas en algún momento de la redacción como autobiografía (32, 607), comprobamos que hay una idea central, senequista, de inasibilidad de la propia vida, que le impide proponer un desarrollo, una explicación interna. Todo parece ser fruto del azar y las circunstancias, y así considera su longevidad, su entrada en la literatura catalana –que fue, dice, casual y discutible– etc. *I així estem* es su muleta preferida, el dicho popular capaz de fijar su estado restándole toda importancia. En las *Notes*, Pla liquida la explicación de sus primeros años diciendo «De la época de mi infancia, no recuerdo nada, absolutamente nada» (32, 591), o bien hablando de sus abuelos y demás parientes cercanos: «Esta es la realidad. No sabemos nada, prácticamente nada, de nuestra familia» (32, 595) y así –las mismas palabras se han dicho en *Notes disperses*, por ejemplo (12, 9)– hasta que el enésimo papel autobiográfico consigue deslizarse a su cauce natural. Sin que por ello falten esas impagables instantáneas: «He pasado la vida en una modestia e insignificancia indescriptibles» (32, 595).

De modo que 45 volúmenes de letra pequeña y papel biblia, unas 650 páginas cada volumen, miles y miles de cuartillas escritas durante más de sesenta años en torno al propio yo, y a duras penas sabemos algo de la verdadera naturaleza de la relación con sus padres, con su hermano Pere (fundamental), de los sobresaltos de su vida o de los embates feroces de la soledad y la duda. A cambio disponemos de miles de fotos fijas que intentan sujetar esa inasibilidad que Pla veía en la vida.

Pero veámoslo desde otra perspectiva. Ese yo de Pla, que con todas las variantes que podrían inventariarse, se extiende, prácticamente, a lo largo de los 44 libros de su *O.C.* no fatiga nunca. En otro autor, y como lectores, nos resultaría intolerable y exorbitada su vanidad de imponerse y de retratarse por encima de géneros y temas, su omnipresencia como voz narrativa perpetua. No es, por supuesto, el caso de Pla, quien sabe compensar la constante autorreferencialidad de su escritura con un tratamiento radicalmente antivandoso de su propia representación (ello no significa que no fuera consciente, que lo fue, de la valía de su obra: él mismo la configuró como una pequeña *Pléiade*. Y es que Pla había reflexionado mucho sobre el arte y sobre el mejor modo de lograr la comunicación con sus contemporáneos (y por ello no comparto la opinión de Enric Bou<sup>5</sup> acerca del dietario como texto no destinado a la publicación: tanto

<sup>5</sup> En *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Barcelona, Edicions 62, p. 111. En este sentido, me parece del mayor interés el reciente artículo de



en Pla como en los dietaristas actuales, la veo una condición de su escritura. No podría explicarse sin esa previsión que, además, suele tener un correlato periodístico). Ni un solo desfallecimiento, ni una sola caída en la megalomanía y el envanecimiento: «Que el lector no busque pensamientos sublimes ni hechos extraordinarios. El tedio, el trabajo, el cansancio y la lectura desordenada, la búsqueda imposible de la soledad, no acentúan, socialmente hablando, la apertura de compás» (prólogo a *Notes per un diari*, 39, 307. La traducción es mía).

*Notes per un diari*, dicho sea al paso, constituye un magnífico retrato de la edad crítica de un hombre, pero el tono es el de siempre: que el lector no espere demasiado porque la cosa no da para más (*i així estem*). De sobra está decir que el lector, siempre amante de transgredir los códigos y modos de lectura que le son sugeridos, se forzará para encontrar, una vez más, lo que Pla se niega a sí mismo tantas veces. Que puede ser una estrategia para conseguir ese efecto favorable de lectura, no lo dudo, pero, en todo caso, la manipulación está hecha con mano maestra. Y ésta actitud pretendidamente antivandosa, arraigada en el ampurdanés como una segunda piel, será uno de los rasgos más cultivados, con fortuna diversa, por los diaristas actuales (que también recurrirán al modelo planiano del viaje como motivo en muchos de sus textos). Porque el problema es casi insoluble: una de sus formulaciones más recientes se debe a los hermanos Lecarme: «Hay aquí una cuestión de fondo: o bien la sinceridad es una virtud, como creemos, o bien es una estrategia. En los dos casos, no conviene alardear, afectar esta sinceridad, sino que es necesario preservarla e incluso ocultarla» (*L'autobiographie*, Armand Colin, 1997, p. 66. La traducción es mía).

De manera que si no se es sincero en un diario, malo; si se presume de serlo, peor; al diarista no parecen quedarle muchas opciones (la de Pla, por supuesto). Y así estamos.

**Anna Caballé**