



Una poética de la diferencia. Sobre *Close up* (1990) de Abbas Kiarostami

Marcela Visconti

Buenos Aires, Argentina

Becaria doctoral, investigadora y docente Universidad de Buenos Aires
Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

El cine de Kiarostami (...) expresa a través de sí mismo
algo de la esencia del cine
y de nuestra existencia con él, hoy,
porque ya no somos sin él, sin el cine,
y el cine de Kiarostami viene también a decir eso.

Jean-Luc Nancy, *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*

El juez: *¿Qué papel le gustaría interpretar?*

Hossein Sabzian: *El mío*

Un pliegue para extender el mundo

En 1989 el cineasta Abbas Kiarostami estaba a punto de iniciar el rodaje de una de sus películas pedagógicas en el Centro para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes de su país cuando leyó por azar un artículo periodístico que llamó poderosamente su atención. Se trataba de un caso curioso sobre un hombre que se había hecho pasar por el director de cine iraní Mohsen Majmalbaf con la supuesta intención de cometer una estafa y que, siendo descubierto antes de consumarse el hecho, había sido detenido por la policía. La historia conmueve y fascina a Kiarostami a tal punto que decide cancelar el proyecto en curso para dedicarse a investigar el suceso con vistas a realizar un filme. Convoca a su afamado colega Majmalbaf quien acepta colaborar con él y, de inmediato, se pone en contacto con los protagonistas de la historia: visita a la familia damnificada, los Ahanjah, y entrevista al acusado Hossein Sabzian en la cárcel de Ghasr en Teherán. Resultante de todo este proceso, cuyo devenir explora y registra, *Close up* ahonda sobre el sentimiento de *querer ser otro* en juego con la experiencia de *no poder ser otro*. En el

límite de esta imposibilidad se abre la herida de un hombre que sufre. *Close up* reconoce y asume ese dolor. En ocasión de su visita en la cárcel Kiarostami ofrece ayuda al hombre detenido preguntándole si hay algo que pueda hacer por él. Sabzian le contesta: “¿Podría hacer una película sobre mi sufrimiento?” De eso se trata *Close up*.

El sufrimiento de Sabzian consiste en querer integrarse en una sociedad que, al ignorarlo, lo excluye. El hombre justifica su accionar a partir del deseo de ser considerado y tenido en cuenta por los demás. En ese sentido afirma Kiarostami que: “La principal cuestión suscitada por el film se refiere a la necesidad que un hombre experimenta, al margen de cuáles sean sus circunstancias materiales, de obtener estima y reconocimiento social” (citado por Elena, 119). De modo que la película recupera el sufrimiento de Sabzian frente a la indiferencia social, como un acto de dignidad. En ese reconocimiento del sufrimiento del otro radica el gesto político del cine de Kiarostami, quien afirma que:

...si entendemos por “político” hablar de los problemas de la gente en la actualidad, entonces desde luego que mi obra es política, y mucho (...). Cuando te interesas por el sufrimiento de los demás y tratas de expresarlo de manera tal que otras personas puedan sentirlo y comprenderlo, eso es política (citado en Elena, 275).

Ajeno a las exigencias de un cine político concebido como instrumento de denuncia pública o con pretensiones militantes, la obra de Kiarostami evidencia una actitud política en su preocupación por comprender los sentimientos de los demás. La politicidad de su cine está en esa *reflexión en lo cotidiano*. Precisamente eso es -para decirlo con palabras de Alain Badiou- “lo que da al cine su alcance político: el hecho de que en él se crucen las opiniones ordinarias y el trabajo del pensamiento” (34). Por lo tanto desplegar la cotidianeidad extendiéndola en el presente que la alberga, haciéndola trascender en otras realidades más allá de los límites en que es reconocida como tal -como lo diario y lo habitual- es una operación política porque nos obliga a reflexionar sobre las distancias y diferencias que dan consistencia a la trama del presente.

Si lo contemporáneo es aquello perteneciente a la época en que se vive, el cine es un dispositivo privilegiado de la contemporaneidad, en la medida en que puede poner en evidencia la existencia en este mismo tiempo de otras realidades, personas, cosas, ideas. El cine *construye* contemporaneidad. Y también configura alteridades porque tiene la posibilidad

de poner otros mundos frente a nuestros ojos, haciéndonoslos *presente*. En ese sentido Badiou se pregunta:

¿Es el cine un nuevo pensamiento de lo otro? Creo que sí, que el cine es un nuevo pensamiento de lo otro, una nueva manera de hacer existir lo otro. Habría muchos argumentos para sostenerlo, pero el más simple, tal vez, es el de destacar cómo el cine nos hace conocer lo otro. Hay actualmente situaciones enteras que sólo conocemos mediante el cine. Tomen el caso de Irán. ¿Qué sabríamos de Irán sin Kiarostami?

(...) El cine nos presenta lo otro en el mundo, nos lo presenta en su vida íntima, en su relación con el espacio, en su relación con el mundo. El cine amplifica enormemente la posibilidad de pensar lo otro (56).

Entonces, según Badiou, el cine constituye una nueva forma de conocer y, a través de ese conocimiento, de hacer existir "lo otro en el mundo". La idea de este autor se apoya en la existencia de una mirada en particular, aquella mirada necesaria para configurar a lo otro como tal. Si esto es así, habría que preguntarse a *quién* pertenece esa mirada. O, en otras palabras: *lo otro ¿para quién?* La pregunta no es ingenua y la formulo porque, a partir de ella, es factible ir más allá y dar un nuevo giro al planteo de Badiou respecto a cómo pensar la relación otredad-mismidad en vinculación con el cine. En ese sentido creo que la posibilidad de pensar lo otro amplificada por el cine podría significar algo más. No tan sólo una forma de conocer la existencia de otras realidades y modos de vida sino más bien la oportunidad de asumirnos en la alteridad como seres *cualquieras*: en el reconocimiento de las diferencias que existen *entre* nosotros está la ocasión de pensarse como un "semejante", un otro del otro, un *cualquiera*. Es decir, el cine puede hacer existir lo otro pero, además, puede hacerlo existir como *lo cualquiera*. El cine tiene la posibilidad de configurar alteridades y producir figuras de la alteridad que apuntan en ese sentido preciso, el de una *cualquieridad*. Creo que ahí, en ese sentido de *lo cualquiera*, tenemos una oportunidad... a su manera, el cine nos está ofreciendo un pliegue para extender el mundo, abrirlo y hacerlo más vasto.

En *El sentido del mundo* Jean-Luc Nancy plantea que hoy "todo el sentido se encuentra en estado de abandono" (2003: 5). En esta situación actual, en la que estamos "expuestos a ese abandono del sentido" (2003: 6), el sentido sólo es posible como sentido por venir. Lejos de fundar un nuevo sentido es necesario asumir el mundo en su más absoluta contingencia; somos responsables de estar acá *los unos y los otros, los unos con los otros*. Dice Nancy:

Lo que allí significa este “y” o este “con” no involucra nada menos que la textura misma del mundo, el mundo en cuanto el ser-expuesto-de-los-unos-a-los-otros (...). Todo el sentido pasa por allí -y todavía resulta muy poco decir: todo el sentido está en este mismísimo ser “con” (2003: 64).

En la medida en que es capaz de activar la exposición de los unos a los otros en nuestra propia contemporaneidad, el cine resulta un catalizador de la textura del mundo, de nuestro presente, del sentido posible por venir. Pensarnos los unos *con* los otros significa poder pensarnos fuera de sí mismos, allí donde las diferencias nos constituyen como *un otro del otro*, como seres *cualquieras*. En este proceso el cine debería ser una vía bidireccional –o mejor: multidireccional- que sirva para cuestionar la mirada tanto en su origen, el momento de captura de las imágenes, como en su destino, la instancia de su visionado. Teniendo en cuenta este doble cuestionamiento es necesario replantear la idea de Badiou sobre el cine como una nueva manera de hacer existir lo otro. Porque no se trata de que lo otro exista *para mí*, sino de que exista la *relación* donde mismidad y otredad puedan ser posiciones *cualquieras*.

“Qué historia tan extraña, la de una civilización que se ha dado eso, que se ha encadenado a eso”, dice Nancy (2008: 62) refiriéndose al cine en un ensayo dedicado a Kiarostami. Con el cine cambia el mundo y este nuevo mundo “va de una película a otra, y (...) aprende así, muy lentamente, otra manera de producir sentido” (2008: 63). En ese aprendizaje tenemos una oportunidad para *ser “con”* los demás la trama misma del mundo. Porque, como dicen las palabras de este filósofo elegidas como epígrafe, hoy ya no somos sin el cine y eso es también lo que el cine de Kiarostami nos viene a decir.

Mentiras verdaderas

En su apertura *Close up* reconstruye los hechos acontecidos previamente al inicio de la filmación de la película: la llegada del periodista que escribirá sobre el caso dándolo a conocer y el arresto del impostor, del cual es testigo directo el hombre recién llegado en busca de la primicia. “Es curioso que esta noticia salga de un callejón sin salida. Esa es mi suerte”, dirá el periodista al arribar a la casa de los Ahanjah ubicada al fondo de un callejón sin salida, donde se encuentra el presunto estafador en el momento en que es

detenido. La secuencia inaugural se inicia con una imagen frontal en la que, a través de una calle por la que cada tanto pasan automóviles a gran velocidad en un sentido y en otro (hacia la derecha y la izquierda), se ve al periodista seguido por dos policías caminando hasta un coche que los espera y al que se suben.





A continuación, en el transcurso del viaje hacia la casa de la familia Ahanjah donde tendrá lugar el arresto de Sabzian, la conversación entre el conductor, los policías y el periodista provee información sobre la situación.

A través de esta representación ficcional *Close up* reconstruye lo acontecido antes del inicio del rodaje. Hasta que en determinado momento se produce un giro, es como si el relato alcanzara la realidad y pareciera que lo que vemos son las situaciones reales en directo, las cuales estarían sucediendo mientras se las está filmando. Ese giro está marcado claramente por la aparición, un cuarto de hora ya comenzada la película, de los títulos de crédito

que muestran la imagen de una prensa en pleno funcionamiento imprimiendo un periódico.



Con esta alusión directa a la crónica del caso del “Falso Makhmabaf arrestado” (este fue el título real bajo el cual se publicó) el filme inscribe su propio origen, el punto preciso de su surgimiento ligado a aquel momento en que Kiarostami leyó la nota periodística que luego, a través de la película que decide realizar y entonces estamos viendo, abriría una salida impensada en la vida de su protagonista; un hombre que se hizo pasar por el conocido cineasta iraní

supuestamente para conseguir que una familia le entregue algo de dinero, aunque –como *Close up* hará ver- en realidad no se termina de comprender del todo cuál es su verdadera motivación que, en todo caso, es más compleja e inasible. Entonces, pasado ese punto de viraje anclado en los títulos de crédito asistiremos, bajo la sensación de estar frente a un registro en directo de los hechos, a la llegada de Kiarostami, sus gestiones para convencer a la familia engañada de participar en la película, su encuentro con el acusado en la cárcel, su intervención frente al juez para que le permita filmar el juicio, el desarrollo del mismo y, finalmente, su resolución con el retiro de la denuncia por parte de los Ahanjah. Por otra parte, estas imágenes del juicio que dan la impresión de haber sido capturadas “en directo”, se alternan a su vez con breves fragmentos ficcionales que reponen -con la misma lógica ficcional empleada en la secuencia de apertura- ciertos hechos clave del pasado previo al inicio de la filmación: el momento en que Sabzián había conocido a la Sra. Ahanjah en un viaje en colectivo, cuando luego fue presentado al resto de la familia, etc.

De modo que los materiales documentales y los fragmentos de ficción se mezclan de tal forma que por momentos se confunden tornándose indistinguible su verdadera naturaleza. Tan es así que el propio Kiarostami ha declarado: “la razón por la que me gusta esta película es que incluso yo, su director, me confundo sobre cuáles son sus partes de ficción y cuáles las partes documentales” (citado por Geoff Andrew en AAVV, 133). Por un lado están los segmentos que figuran aquello que tuvo lugar antes de que Kiarostami comenzara con el rodaje (la relación de Sabzian con la familia Ahanjah, la llegada del periodista, el arresto), los cuales están diseñados como una reconstrucción ficcional pero a cargo de los protagonistas reales de esos hechos. Por otro lado se encuentran los fragmentos presentados como un registro documental de lo que está sucediendo frente a nuestros ojos (la llegada del cineasta, su intervención con el acusado y la familia y en el juicio), los cuales responden, en parte, a la improvisación sobre la marcha de Kiarostami, dedicado a filmar a lo largo de cinco semanas un material que entonces no sabía si podría llegar a convertirse en una película. Sin embargo, el resultado de ese registro “directo” en realidad ha sido en gran parte manipulado a través del montaje, al que recurre Kiarostami para reconstruir no sólo la entrevista con Sabzian en la cárcel y el pedido de autorización al juzgado para poder realizar el rodaje durante la audiencia, sino también las propias escenas del juicio una vez finalizado:

La vista duró una hora (...), pero luego nos despedimos del juez y seguimos conversando con el acusado, a puerta cerrada, durante otras nueve horas. Por

tanto, hemos reconstruido una gran parte del juicio en ausencia del juez, lo que constituye una de las mayores mentiras que jamás me he permitido. Insertando, en la fase de montaje, algunos primeros planos suyos se da la impresión de que el juez está presente todo el tiempo y que ha asistido a la totalidad de las discusiones (Kiarostami citado por Elena, 122).

Esto significa que Kiarostami *ficcionaliza el registro documental* y así, paradójicamente, lo produce como tal. En este mismo sentido observa Jean-Luc Nancy (refiriéndose a otro filme del director que recurre a la misma operación estética) que:

(...) todo tiene la apariencia de un reportaje, pero todo indica de manera evidente que es la ficción de un documental (...) y que, sobre todo, es un documento sobre la "ficción": no en el sentido de la imaginación de lo irreal, sino en el sentido preciso de la técnica o el *arte* de construir imágenes (2008: 52).

Estamos aquí frente a una paradoja: la ficción en tanto artilugio y procedimiento para reproducir y, a la vez, producir un hecho ya acontecido, construyéndolo como real.

En su reflexión sobre el cine y la filosofía (antes aludida) Alain Badiou plantea siguiendo los pensamientos de Gilles Deleuze que: "la filosofía no es en absoluto la reflexión sobre cualquier cosa. Hay filosofía (...) porque hay relaciones paradójicas (...) El cine es una paradoja, que gira en torno a la cuestión de las relaciones entre el 'ser' y el 'aparecer' " (28). Dice Badiou que "el cine crea una nueva relación entre la apariencia y la realidad, una nueva relación entre una cosa y su doble" o, en otras palabras, el cine es una relación totalmente singular entre el total artificio y la total realidad (53). *Close up* se hace cargo de esta singularidad. En ese sentido su director afirma que cuando vio la película se dio cuenta de que no se trataba de una creación artificial, sino de algo diferente, que acrecentaba su responsabilidad como cineasta (citado por Geoff Andrew en AAVV, 133). Ahora bien ¿qué sería ese *algo diferente*?

Se trate de documental o de ficción, todo lo que contamos es una gran mentira y nuestra habilidad consiste en contarla de manera tal que resulte creíble. Que una parte sea documental y otra una reconstrucción tiene sólo que ver con nuestro método de trabajo, pero no es algo que incumba al público. Lo más importante es cómo nos servimos de una serie de mentiras para llegar a una verdad más grande. Mentiras que no son reales, pero sí verdaderas en algún

sentido. Esto es lo importante (...) Todo es una completa mentira, nada es real, pero el conjunto sugiere la verdad (Declaraciones de Kiarostami incluidas en la película *Abbas Kiarostami: vérités et mensonges* [Jean-Pierre Limosin, 1994] y reproducidas en Elena, 281).

Por lo tanto, como afirma Elena, en Kiarostami hay “una profunda preocupación filosófica por el sentido de las apariencias y, en consecuencia, una reflexión sobre la virtualidad del cine para restituir la realidad más profunda por medio de sus *mentiras*” (en AAVV, 126). Su trabajo establece un vínculo inédito entre ficción y documental que ilumina otros pliegues y reverses de lo real. Kiarostami se deja llevar por lo que va aconteciendo y así, con su deriva por lo imprevisto, hace ingresar en la imagen, con ayuda de la ficción, lo real. De esta forma, *Close up* se propone como una amalgama de relato, documento y reflexión sobre lo que es el mundo, sobre lo que significa estar en el mundo, habitarlo, compartirlo con los demás y así construirlo como contemporaneidad. Esta significación de la contemporaneidad del mundo es, en parte, la *gran verdad* asida por *Close up*.

Abrir los ojos

En 1992, poco después de la realización de *Close up*, Kiarostami declaraba: “Hoy en día, un cineasta debe necesariamente interrogarse sobre las imágenes y no limitarse a producirlas” (citado por Erice, 28). Esto significa que hay una actitud ética necesaria no solamente en la instancia de captura de las imágenes sino también en la instancia de su visionado. Porque allí, entre esas dos instancias, se pone en juego el uso que hacemos de la mirada como un instrumento que opera y actualiza diferencias o las cuestiona. La gran apuesta de Kiarostami está en una “educación de la mirada para escrutar el mundo” y ver las cosas de otro modo. En ese sentido dice Nancy que “Kiarostami moviliza la mirada: la llama y la anima, la pone en guardia. Para empezar y fundamentalmente, su cine existe para *abrir los ojos*” (2008: 68).

En el apartado anterior se destacaba un tipo de uso de procedimientos de ficcionalización que, paradójicamente, se adhieren a cierta realidad dándole consistencia como tal. Un ejemplo clave de esa paradójica forma de irrupción de lo ficcional en lo real está en el encuentro final entre el impostor y el verdadero director de cine Mohsen Majmalbaf, por quien el primero se hacía pasar. Esta escena, con la que se clausura la película, muestra al verdadero cineasta que va a esperar a Sabzian a la salida de la cárcel para llevarlo con su motocicleta hasta la casa de los Ahanjah, a quienes

éste último expresará su arrepentimiento. Repitiendo el esquema espacial propuesto en la apertura del relato, el encuentro entre los dos hombres es mostrado en un encuadre frontal a través de una calle transitada que pone distancia -se interpone- entre la cámara y el suceso que registra.



Con esta manera de trazar distancia *Close up* asume que el dispositivo cinematográfico no es ni puede ser inocente. El cine consiste en mirar sabiendo que lo hacemos, en *mirar con distancia*... como sucede en esos planos frontales de la apertura y clausura del filme, nuestro lugar de espectadores queda en "la vereda de enfrente".

Por otra parte, esta disposición particular de la mirada, inscripta en el inicio y el cierre del relato, propone un modo distanciado de mirar que juega en contrapunto con el significado de la frase que da título al filme. "¿Sabe qué es un primer plano?", le pregunta Kiarostami a Sabzian antes de empezar a filmarlo en la escena del juicio con esa medida de cercanía.



Al poner su cámara a plena disposición del rostro y la voz de este hombre, Kiarostami parece registrar sus reacciones como un intruso... Del mismo modo en que al final persigue a través del tránsito la motocicleta con el falso director y el verdadero, haciendo parecer que se trata de una cámara oculta.





Sin embargo, en las dos oportunidades Kiarostami se encarga de introducir una distancia en la cercanía: en el caso de la filmación del juicio en *primer plano* con una pregunta clave que, al ser formulada, pone al descubierto el artilugio -el primer plano- asegurándose que su uso y significado -ser *el* procedimiento cinematográfico por excelencia para otorgar protagonismo- no pasen inadvertidos ni para el acusado, quien será filmado bajo este recorte, ni para los espectadores de la película que, no casualmente, tiene por título el nombre de ese procedimiento. En el otro caso, Kiarostami “pone en escena” la distancia, una distancia real, hecha de espacio (la calle atravesada por autos

que pasan) entre su cámara y lo que muestra: el periodista y los policías al principio, el encuentro entre el cineasta verdadero y su alter ego al final, a quienes encuadra siempre a lo lejos, significando así que se trata del otro y no de ponerse en su lugar... de modo que Kiarostami no propone una identificación directa, no problemática, con el otro, sino más bien su reconocimiento como tal. La ausencia de este mecanismo identificatorio (en el que se apoya gran parte del cine masivo y comercial) deja lugar para una emotividad despojada de efectismos. Como sucede con el *primer plano* con el que se clausura la película a partir de una detención total (*frame stop*) de la imagen del rostro de su protagonista. Incluso la cercanía de este *primer plano* así subrayado por el congelamiento de la imagen y el sonido de la música impone cierta distancia; una *distancia concreta* a través de las flores que obturan un acceso franco a la figura de Sabzian y una *distancia metafórica* ligada a la expresión de su rostro perdido en pensamientos a los que no tendremos acceso.



Con la inscripción en el plano de esta inaccesibilidad *Close up* reafirma su rechazo a una explicación causal simplista y a la "verdadera razón" como clausura tranquilizadora: el filme no devela las motivaciones de Sabzian en términos de certezas sino, por el contrario, expone su accionar como una consecuencia, en parte azarosa, de un proceso interno que pone en juego inseguridades, flaquezas y anhelos... En todo caso, los motivos que el hombre expone a lo largo del juicio son como hilachas que se pierden tras el núcleo duro de su sufrimiento.

Más allá del gran horizonte

El protagonista de *Close up* es un hombre que desea sentirse reconocido y considerado, que sus opiniones sean tenidas en cuenta y valoradas. Para ello se apropia del nombre ajeno de un hombre público que porta un rostro muy parecido al suyo: en conjunción nombre y rostro modelan la máscara protagónica que se atreve a adoptar, al principio casi como un juego inocente, luego actuando a conciencia un papel que comienza a sentir como propio. Según alega durante el juicio, el asumir esa otra identidad le ha dado autoestima:

Antes de eso nunca había podido hacer llegar mi parecer (...) Pero al actuar como un famoso todos me obedecían (...) Era muy duro fingir ser otro. Pero a la vez me gustaba, sobretudo porque me respetaban y me apoyaban moralmente. Así que me metí de lleno en el papel. Empecé a crearme que era un director de verdad. Lo sentía. Ya no estaba actuando. Me convertí en este nuevo personaje.

Este personaje, el real, Majmalbaf, es admirado por Sabzian porque en sus películas tiene el valor de retratar otras vidas y su sufrimiento ("todo el sufrimiento que tengo en lo más profundo", enfatiza Sabzian). "De hecho, habla de gente como yo", dice el acusado que, para explicar quién es esa gente, recurre a una película realizada por Kiarostami en 1974, *El viajero*. El nombre del filme designa a un niño fanático del fútbol que, en ocasión de un inminente partido de la selección en Teherán, decide escaparse de su casa y viajar a la capital para asistir al encuentro deportivo. Cansado por el largo viaje, se echa a dormir una siesta en el estadio a la espera del comienzo del partido. Pero su aventura no tendrá el final esperado: después de haber engañado a su madre y amigos y haber realizado semejante travesía se queda dormido y se pierde el partido. "Yo también me siento así, como si me lo hubiera perdido", dice Sabzian.

En un ensayo ya citado, Alain Badiou plantea que en el cine habría dos posibilidades para poner en escena los conflictos morales:

Tienen lo que se podría llamar la "forma del gran horizonte", donde el conflicto moral está dispuesto en una aventura (...) Esta es una de las posibilidades cinematográficas: amplificar el conflicto. (...) En el cine tenemos una amplificación por el horizonte. (...) Esta es una posibilidad, pero hay otra que,



al contrario, es el espacio cerrado, el medio cerrado, el pequeño grupo. En el pequeño grupo cada uno va a representar un valor o una posición. Y el cine también puede trabajar en un espacio asfixiante. Hay procedimientos cinematográficos en este sentido, que consisten en aplastar el espacio. (...) El cine puede pasar del agrandamiento al encierro, puede utilizar a la vez el método del horizonte y el del aplastamiento (45-47).

En cierto sentido esto es lo que sucede en *Close up*. A lo largo de la película que cuenta la historia de Sabzian acompañamos sus pareceres, su pensamiento, su modo de sentir, su sufrimiento. Si la sala del juicio representa la fórmula del pequeño grupo y el espacio cerrado (y "aplastado" a causa del predominio del encuadre en primer plano), las últimas imágenes con el viaje en motocicleta se abren como una aventura, un aventurarse al mundo, hacia el gran horizonte... Hasta que al final el filme detiene su último fotograma como si no quisiera terminar de concluir y así nos obligara a pensar más allá de sí mismo, más allá del espacio cerrado y el gran horizonte, proyectando la verdad del mundo que nos entregó en poco más de una hora y media hacia el gran fuera de campo que es la vida.

© **Marcela Visconti**

Argus-a

Artes & Humanidades
Arts & Humanities

Vol I. Edición Nro. 3 - Febrero 2012