**Tres caballos: Chéjov, Tolstói y Maiakovski**

Eugenio López Arriazu – UBA

**Resumen:**

“Jolstomer” de L. Tolstói y “Angustia” (“Тоска”) de A. Chejov fueron publicados en el mismo año, 1886, en que se inventaron, simultáneamente a 100 kilómetros de distancia en Alemania, los primeros automóviles. Ambos inventores unirían luego sus empresas para fundar Mercedes Benz. El caballo, claro está, era todavía omnipresente, pero la fecha puede leerse simbólicamente como la divisoria entre un antes y un después del automóvil que expulsó a los caballos, compañeros “eternos” del hombre, para siempre de las ciudades. Cuando Maiakovski, que algo sabía de Futurismo y se distanciaba de Marinetti y su amor por la velocidad, escribe en 1918 “Buena relación con los caballos”, los caballos aún circulan, pero ya junto a las máquinas (el Ford T, el “auto del pueblo”, es de 1908; Lenin da un discurso en 1917 sobre un tanque de guerra). La fecha, por otra parte, también es bisagra de un antes y un después de la revolución. Ahora bien, los tres textos nos dan una relación con los animales diferente de la que plantea J. Berger en “Why Look at animals?” (*About looking*, 1980). El de Tolstói porque, si bien mira al pasado, no lo hace a partir de una relación de convivencia con los animales, sino a través de una manipulación simbólica que extrae sus procedimientos de la sátira clásica. Chéjov y Maiakovski, por el contrario, con más sensibilidad a los cambios de época y porque sus momentos históricos les permiten quizás ver el pasado e intuir a la vez el futuro que pinta Berger, escapan tanto de la mutilación cartesiana como de la proyección especular. El presente trabajo está dedicado a explorar estas diferencias.

En “Why look at animals?” (1980), John Berger sostiene que “the 19th century, in western Europe and North America, saw the beginning of a process, today being completed by 20th century capitalism, by which every tradition which had previously mediated between man and nature was broken” (1)[[1]](#footnote-1). Se refiere al hecho de que el contacto, y por ende la relación del hombre (urbano), con los animales se ha reducido a las mascotas y al zoológico. Si la relación con el animal, en tanto posibilidad de autocomprensión humana, ya había sido dañada por Descartes y su visión mecánica de la vida, la ruptura capitalista con la naturaleza entraña, para Berger, un espejo nuevo en el que las mascotas reflejan nuestra propia reducción y las jaulas de los zoológicos nuestras propias exclusiones: guetos, suburbios, prisiones, manicomios, campos de concentración.

 Berger habla de Europa occidental, ¿pero qué pasaba en Rusia? “Jolstomer” de L. Tolstói y “Angustia” (“Тоска”)[[2]](#footnote-2) de A. Chejov fueron publicados en el mismo año, 1886, en que se inventaron, simultáneamente a 100 kilómetros de distancia en Alemania, los primeros automóviles. Ambos inventores unirían luego sus empresas para fundar Mercedes Benz. El caballo, claro está, era todavía omnipresente, pero la fecha puede leerse simbólicamente como la divisoria entre un antes y un después del automóvil que expulsó a los caballos, compañeros “eternos” del hombre, para siempre de las ciudades. Cuando Maiakovski, que algo sabía de Futurismo y se distanciaba de Marinetti y su amor por la velocidad, escribe en 1918 “Buena relación con los caballos”, los caballos aún circulan, pero ya junto a las máquinas (el Ford T, el “auto del pueblo”, es de 1908; Lenin da un discurso en 1917 sobre un tanque de guerra). La fecha, por otra parte, también es bisagra de un antes y un después de la revolución. Ahora bien, los tres textos nos dan una relación con los animales diferente de la que plantea Berger. El de Tolstói porque, si bien mira al pasado, no lo hace a partir de una relación de convivencia con los animales, sino a través de una manipulación simbólica que extrae sus procedimientos de la sátira clásica. Chéjov y Maiakovski, por el contrario, con más sensibilidad a los cambios de época y porque sus momentos históricos les permiten quizás ver el pasado e intuir a la vez el futuro que pinta Berger, escapan tanto de la mutilación cartesiana como del sistema de “espejos”.

 De Jolstomer puede decirse lo mismo que de los caballos de Gulliver: son la literalización de un tropo. “Hasta un caballo es más inteligente que un hombre”, habría dicho Swift, y he allí yahoos y houyhnhnms. “Hasta un capón es más sabio que el hombre”, medita Tolstói, y he aquí el pinto castrado con su estéril amo Nikita Serpujói.

 Jolstomer piensa, pero no como caballo, sino como hombre. Su primera frase destaca su sabiduría: “Lo sé” (Толстой, 1982: Т.12, 9)[[3]](#footnote-3). Cuando se dirija a la tropilla en sucesivas noches, más que contar su vida, les hablará como un filósofo que ha “ampliado el círculo de sus observaciones” (24). Como los marcianos de R. Barthes que, según los periódicos de la época, si habían alcanzado la tecnología para viajar entre planetas también debían haber llegado al monoteísmo y por ende al cristianismo (1986: 24-45), Jolstomer es la determinación histórica y de clase de Tolstói: tiene además el mérito de ser tal vez el primer caballo cristiano. Tres veces lo señala él mismo en el texto. Primero de pasada con una frase hecha que podría haber sido “casual”, si no fuera porque se ancla con un valor cristiano. En el mismo párrafo en que declara su sabiduría, piensa el caballo: “Por otro lado, vaya con Dios, no es la primera vez que sufro para complacer a los demás. Hasta ya empecé a encontrar en esto cierto placer caballuno” (9). Cuando haga luego su famoso “extrañamiento” de la noción de propiedad, dirá: “entendía bien lo que decían sobre los azotes y el cristianismo, pero me resultaba del todo oscuro qué querían decir las palabras: *su* potrillo” (24). ¡Ay las dificultades de comprensión del pobre caballo! Se parecen bastantes a las del mismo Tolstói.

El cristianismo queda, de paso, naturalizado. Hasta un caballo puede comprenderlo. La naturalidad se hará prédica explícita en su última aparición: “Era tres veces infeliz: era pinto, era capón, y la gente se imaginaba que yo no le pertenecía a Dios y a mí mismo, como es propio de todo lo viviente, sino que le pertenecía al caballerizo” (25). A partir de aquí, los valores cristianos no dejarán de aflorar y afirmarse en el texto. Dice luego Jolstomer a propósito de Serpujói:

Aunque fue la causa de mi perdición, aunque él nunca quiso nada ni a nadie, yo lo amé y lo amo precisamente por eso. Me gustaba precisamente porque era hermoso, feliz, rico y por eso no quería a nadie. Ustedes entienden este nuestro sublime sentimiento caballuno. Su frialdad, su crueldad, mi dependencia de él daban una fuerza especial a mi amor por él. Matame, reventame, pensaba a veces en nuestros mejores tiempos, que así voy a ser más feliz (28).

Como desde un púlpito, el discurso del martirio voluntario y de la otra mejilla hace aquí del “ustedes” no los caballos que lo escuchan, sino la manada humana que lo lee.

 La tropilla también es espejo humano. Jolstomer es a Tolstoi, lo que la manada a la sociedad. Los pura sangre son la aristocracia que rechaza al mujik (el primer nombre del Jolstomer) por cuestiones de clase. Pero las oposiciones Jolstomer-manada, Jolstomer-Serpujói, manada-sociedad, Serpujói-sociedad producen en el texto relaciones complejas, no siempre unívocas. Como en el juego de los alter egos, las proyecciones son a veces antitéticas, a veces complementarias.

La manada es reflejo de la sociedad aferrada a los instintos. La vida amorosa de los caballos sigue el mandato instintivo del acoplamiento, que Tolstói generaliza a toda la naturaleza: “Ahí el rascón, entre los juncos, corriendo de un lado a otro, llama apasionadamente a su amiga, y la cucú y la perdiz cantan el amor, y las flores se mandan con el viento su polen aromático” (14). Jolstomer se hace filósofo cuando lo castran y es tan anticapitalista y misógino como su autor:

Reflexioné sobre la injusticia de la gente, que me juzgaba por ser pinto, reflexioné sobre la inconstancia del amor materno y el de las mujeres en general y sobre su dependencia de las condiciones físicas y sobre todo reflexioné sobre las características de esa extraña raza de animales con los que estamos tan estrechamente ligados y a los que llamamos gente… (23).

Sigue el famoso pasaje contra la noción de propiedad citado por V. Shklovski para desarrollar su idea del extrañamiento artístico (остранение). Es notable que en el texto mismo tolstoiano ya la propiedad está definida como “convención” (24), lo que justifica el extrañamiento, la desautomatización de la percepción. Pero esto es sólo como al pasar, en relación con el motivo del lenguaje como engaño antes que como crítica de las relaciones de producción. El texto va más allá del “extrañamiento” para desarrollar a partir de él una teoría sobre la naturaleza corrompida del hombre. La propiedad deja de ser social, para convertirse en un “instinto bajo”: “Me convencí de que no sólo con respecto a nosotros los caballos la noción de mío no tiene más base que la de un instinto bajo y animal de la gente, que ellos llaman sentido o derecho de propiedad” (24-25). Así, Jolstomer es estéril, pero sabio, porque su esterilidad le ha permitido “elevarse” por sobre la naturaleza, mientras que la vida de Nikita Serpujói es estéril socialmente porque se hunde en el instinto, no sólo amoroso, sino de la propiedad. Pero por ser una naturaleza-humana es, además, como en Swift, naturaleza corrompida (por eso le faltan dos dientes y ya es viejo a los cuarenta). El lenguaje, con sus convenciones naturalizadas, es entonces una trampa para los humanos. De ahí que, según Jolstomer, los caballos estén, “en la escala de los seres vivos, más alto que la gente: la actividad de la gente […] se guía por palabras”; la de los animales, “por los hechos” (25).

 La oposición animales/naturaleza vs. hombre/razón, de fuerte raigambre cartesiana, la encontramos en Tolstói no sólo en su obra literaria, sino en la ensayística. En “Sobre la vida”, que pertenece al período de “Jolstomer”, Tostói nos previene sobre la “falsa enseñanza”, que nos lleva a una vida no humana, sino animal, como la de Nikita Serpujói:

La falsa enseñanza lo afirmó [al hombre] en el pensamiento de que la vida es el período de tiempo desde el nacimiento hasta la muerte; y, viendo la vida visible de los animales, confundió la noción de vida visible con su conciencia y se persuadió de que esta vida visible es su vida (Толстой, 1984: T.17, 36).

Frente a esta “falsa enseñanza” se erige la “verdadera”: “Estamos convencidos de que la razón es la única base que nos puede unir a todos los seres vivos en uno” (42). Y, otra vez, la razón sólo se define por oposición a los animales: “La razón es para el hombre aquella ley por la que se realiza su vida… una ley como la ley del animal, por la que se alimenta y se reproduce” (43).

 Todos estos espejos, como los llamaría Berger, típicos de la sátira en Tolstói, esconden un soliloquio abrumador. Por boca del caballo, como vimos, habla el ensayista.

Shklovski también cita el último párrafo de “Jolstomer” para indicar que “al final del relato el caballo ya ha muerto, pero el modo de narración, el procedimiento, no cambia” (Shklovski, 1999: 63). En efecto, el ceremonial del entierro y la descomposición del cuerpo de Serpujói *parecen* estar descritos por el caballo. Pero solo parecen.[[4]](#footnote-4) Tolstói adopta para el relato en su conjunto el punto de vista omnisciente, porque el del caballo en realidad no le interesa. El relato de Jolstomer en primera persona es un relato enmarcado. El narrador entraba antes en los pensamientos del caballo, como luego en los de Nikita y su amigo. La estructura formal del cuento es eminentemente monológica.

Si bien uno de sus temas es la falta de comunicación, evidenciada y *aparentemente* criticada en los diálogos de sordos de Nikita y su anfitrión, sería erróneo suponer que entre los caballos la situación es otra. La tropilla *parece* escuchar atentamente a Jolstomer, pero no hay diálogo, ni sabemos nada sobre el efecto de sus palabras en la manada. Sólo se nos brinda la conferencia del sesudo corcel. En el último párrafo, no oímos tampoco en realidad ni el punto de vista ni la voz del caballo, sino la maestría ventrílocua de su autor. Por supuesto, ningún marionetista controla por completo su instrumento. Quizás Jolstomer se dirigía a su creador cuando prevenía sobre los laberintos del lenguaje que olvida los hechos: el laberinto de una utopía rural, siempre en el fondo aristocrática, que encubre las relaciones efectivas de producción entre los hombres bajo el dogma del instinto.

 Chejov es más equino, más humano. En “Jolstomer” las jerarquías caen verticales dividiendo el mundo. “Angustia” comienza con una personificación de la nieve que iguala cosas, hombres y caballos: “la nieve se arremolinaba perezosamente cerca de los faroles recién encendidos y se posaba en una suave y fina capa sobre los techos, las espaldas de los caballos, los hombros y los sombreros” (Чехов, 1974). Cosas hombres y animales se definen ahora por algo en común, por lo que oponen a la nieve, por su resistencia, más que por su anatomía. Así, los caballos no tienen “lomo” (хребет), sino “espalda” (спина), y cuando la enumeración pasa de la espalda a los hombros, ya no sabemos si son de caballo o de persona.

 Nos vemos de golpe sumidos en un mundo donde las diferencias anatómicas quedan borradas por la función, donde las fuerzas producen el pensamiento. El caballo (la yegua) piensa, pero no como hombre, sino como caballo. Así como la inteligencia es para Nietzsche la chispa que brota del choque de dos espadas, el pensamiento surge en la yegua de los choques de su propia vida: “Con toda probabilidad estaba sumergida en sus pensamientos. Quién fue arrancado del arado, de las acostumbradas escenas grises y arrojado acá a este remolino lleno de fuegos maravillosos, crepitaciones incesantes y gente que corre, no puede no pensar”. Todo es claramente físico en el cuento. La angustia está alojada en el pecho del cochero: “una angustia enorme, que no conoce fronteras. Si se rompiera el pecho de Iona y se derramara la angustia quizás inundaría el mundo entero…” También el discurso viene del cuerpo: “Así como el joven quería tomar agua, así él tenía ganas de hablar”. Encontramos aquí los hechos que se le habían perdido a Tolstói.

 El tema de la comunicación, como en “Jolstomer” es quizás el principal del cuento. Podría pensarse que la comunicación entre el protagonista y su caballo es una forma de extrañar la falta de comunicación entre los hombres. Y sería correcto pensarlo. Pero en este proceso artístico, al mostrarnos que la comunicación entre el caballo y Iona existe, Chéjov es respetuoso del caballo y no lo humaniza. Cuando el cochero piensa “A la barraca”, el caballito “entendió exactamente su pensamiento y empezó a correr al trote”. Hay más que ausencia de jerarquía entre Iona y su yegua, son uno: salen juntos, se comunican con el pensamiento, los clientes le pegan a uno y piden que azote al otro. Al final del relato, cuando Iona, ante la imposibilidad y frustración de no poder contar con un oyente para su pena (ya hace una semana que murió su hijo), vaya al establo a ver a su caballo, seremos testigos de un verdadero devenir caballo del protagonista: “Si no *fuimos* por avena, *vamos a comer heno*”[[5]](#footnote-5), le dice a la yegua.

Esto es posible porque Chéjov no opone naturaleza/animales a razón/hombre. Por el contrario, nos muestra que las diferencias entre animal y humano son mínimas, despreciables. El tratamiento artístico captura así una hermandad radical. “Hermano yegüita” (брат кобылочка), le dice Iona a su compañera. La frase, agramatical, es una fuga de la fraternidad (de machos) y de la sororidad (de hembras). Tuerce el lenguaje y señala una hermandad que va más allá no sólo de la sangre y del género, sino de la especie. La hermandad es posible, además, porque surge de las mismas contingencias vitales que nos hermanan con los caballos. Iona, para contar su pena, se pone en el lugar de la yegua: “digamos que tenés un potrillito y que sos la mamá del potrillito… y de golpe, digamos, este mismo potrillito pasa a mejor vida…”

 Se trata de la circulación del deseo. A Jolstomer lo castran porque “se enamoró”. El verbo que usa Tolstói es увлекаться-увлечься, que puede traducirse como “abandonarse o someterse a una fuerza o tarea”, “enamorarse”, “colgarse”. El cuento de Chéjov cierra con el mismo verbo: “Iona se deja llevar (увлекается) y le cuenta todo…”. La traducción distrae. En el “dejarse llevar” de Iona se trasluce y fluye todo el amor que Tolstói había castrado.

El poema de Maiakovski continúa la idea de Chejov. Al igual que Chéjov, nos da acciones, relaciones y funciones, pero se recorta algo más con nitidez: el poder del caballo. La anécdota que motiva el poema es que “un caballo de grupa / se desploma” (Маяковский, 1987: 99). Es uno de esos episodios cotidianos que comenta Delueze en *Mil mesetas* en el capítulo “Devenir intenso, devenir animal…” a propósito del caso del pequeño Hans y sus afectos:

Estos afectos circulan y se transforman en el seno del agenciamiento: lo que "puede" un caballo. Tienen claramente un límite óptimo o máximo de la potencia-caballo, pero también un umbral pésimo: ¡un caballo cae en la calle!, y no puede levantarse a causa de la carga demasiado pesada y de los fustazos demasiado fuertes; ¡un caballo va a morir! —espectáculo ordinario en otra época (Nietzsche, Dostoievsky[[6]](#footnote-6), Nijinsky lloran por ello) (Deleuze et al., 2003: 261).

Como en “Jolstomer” y en “Angustia”, la comunicación, o su falta, es también aquí un tema central. El yo lírico se dirige al caballo ante las risas de los transeúntes. Podemos pensar en una identificación con el caballo, ya que tanto Maiakovski como los futuristas eran objeto de risa e incomprensión. Pero importa notar que lo que puede el caballo es finalmente lo que puede el yo lírico. El poema se mueve entre el límite óptimo y el umbral pésimo que señala Delueze. El cuerpo, al levantarse, pasa de un extremo a otro catapultando consigo al yo que lo interpela. Esto es posible porque el yo ya se había hecho uno con el caballo, ya era caballo.

И какая-то общая
звериная тоска
плеща вылилась из меня
и расплылась в шелесте.
«Лошадь, не надо.
Лошадь, слушайте —
чего вы думаете, что вы сих плоше?
Деточка,
все мы немножко лошади,
каждый из нас по-своему лошадь».

Y cierta general

angustia animal

bailando brotó de mí

y se derramó en un murmullo.

“Caballo, no.

Caballo, escuche…

¿por qué piensa que es peor que esos?

Nenito,

todos somos un poco caballos,

cada uno a su manera es un caballo”.

 (Маяковский, 1987: 99).

Atravesado por una angustia “animal” (feral, bestial), el yo puede verse en su alter ego: “todos somos un poco caballos / cada uno a su manera es un caballo”. Pero hay que definir correctamente este “alter ego”. No es un espejo. La identificación que permite finalmente al yo volverse potrillo y sentir que “valía la pena vivir, / valía la pena trabajar”, no se consigue proyectando el yo humano en el caballo, sino dejando que lo animal surja en lo humano. No es un proceso que se busque, sucede por la acción de fuerzas comunes. A veces, se tiene más en común con un animal, que con otro hombre. “Todos somos un poco caballos”: Maiakovski declara lo que en Chéjov estaba aún implícito. Sigue implícito, sin embargo, el reverso de la proposición, sin el cual ésta no tendría sentido: todos los caballos son un poco humanos.

 En su libro dedicado al poeta, V. Shklovski cuenta que Maiakovski “quería vivir en el futuro, unido a una mujer en el común amor de las bestias. Maiakovski solía decir que los caballos no poseen el don de la palabra. No se explican nunca. Nunca aclaran sus relaciones y por eso el suicidio no es frecuente entre ellos” (1972: 160). Maiakovski, revolucionario, quiere revolucionar al hombre. Se da cuenta (él, poeta) de que el lenguaje no es necesariamente una ventaja, de que el hombre nuevo debe conectarse con su animalidad si quiere ser mejor. En “150.000.000”, los animales acuden a hacer la revolución junto con los hombres al comienzo del poema y al final la revolución se ha hecho también para ellos. La liberación es mutua. Hay que liberar a los animales para liberarnos nosotros de la “jaula bloqueo”. Si no lo entendemos, ahí está la voz políglota del poeta:

Yo les traduciré el rugido de las fieras,

si no hablan la lengua del animal.

 (Маяковский, 1988: 81)

Pero sería un error pensar en una esencia animal inmutable y común. Diez años después, bajo la presión de otras fuerzas, Maiakovski denunciariá en *La chinche* los peligros de una animalidad alienada por un socialismo de raigambre iluminista.

 En su artículo ya citado sobre los animales, J. Berger señala que “until the 19th century […], anthropomorfism was integral to the relation between man and animal and was an expression of their proximity. Antropomorphism was the residue of the continuous use of animal metaphor” (1980: 9)[[7]](#footnote-7). En algunos casos, como en Chéjov y Maiakovski (no así en Tolstói), la metáfora pierde su carácter especular, su ser de tropo, para captar fuerzas vitales y mostrarnos que cuánto menos animales somos, más inhumanos nos volvemos.

**Bibliografía**

Barthes, R. (1986) *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Berger, J. (1980) *About looking.* New York: Pantheon Books.

Berger, J. (2001) *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili. Trad. de Pilar Vázquez.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2003) *Mil mesetas*. Valencia, Pre-Textos, 2003.

Shklovski, V. (1970) *Maiakovski*. Barcelona: Anagrama. Traducción del italiano de F. Serra Cantarell.

Shklovski, V. (1999) “El arte como artificio”. En Todorov, Tz., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* Madrid, México: Siglo XXI.

Маяковский, В. В. (1987) *Сочинения в двух томах. Том первый.* Москва: Издательство «Правда». [Maiakovski, V. V. *Obras en dos tomos. Tomo primero.* Moscú: Editorial “Pravda”].

Шкловский, В. (1966) “О Маяковском”. En *Жили-были*. Москва: Советский писатель [Shkovski, V. (1966) “Sobre Maiakovski”. En *Había una vez*. Moscú: Sovietski pisátiel].

Толстой, Л. Н. (1978—1985) *Собрание Сочинений В 22 Томах*. Москва: «Художественная литература». [Tolstói, L. N., *Obras completas en 22 tomos*. Moscú: Judozhestvienaia literatura].

Чехов, А. П. (1976) *Полное Собрание Сочинений В 30 Томах*. *Том 4. Рассказы, юморески 1885-1886*. Москва: Наука. [Chéjov, A. P. *Obras completas en 30 tomos. Tomo 4. Cuentos y humoradas 1885-1886*]. Recuperado en formato fb2 de https://knigism.online/view/169765

Фомина, Ю. В. (2015) “Животное и человеческое в повести Л. Толстого «Холстомер»: Семантика жеста”. En *Вестник Воронежсого государственного университета*. Серия: Филология. Журналистика. № 3 (pp. 109-113) [Fomina, Iu. V. “Lo animal y lo humano en el relato de L. Tolstói ‘Jolstomer’: la semántica del texto”. En *Heraldo de la universidad estatal de Vorónezh*].

1. “El siglo XIX conoció en Europa occidental y en Norteamérica el inicio de un proceso, hoy prácticamente consumado por el capitalismo corporativista del XX, que llevaría a la ruptura con todas aquellas tradiciones que habían mediado entre el hombre y la naturaleza”. Trad. de Pilar Vázquez. [↑](#footnote-ref-1)
2. También traducido como “Tristeza”. [↑](#footnote-ref-2)
3. Mi traducción de todas las citas cuya fuente se cita en cirílico. [↑](#footnote-ref-3)
4. Cf. Фомина, Ю. [Fomina, Iu.] (2015) para un análisis del contraste de las dos muertes, la Serpujói y la del caballo en los dos párrafos anterior, por medio del cual el “extrañamiento” del último párrafo adquiere también buena parte de su sentido. [↑](#footnote-ref-4)
5. Mis bastardillas. [↑](#footnote-ref-5)
6. En *Сrimen y castigo,* Raskólnikov sueña que es niño y atestigua cómo azotan y matan, ante la risa general, a una yegua vieja con un hacha. El sueño representa, freudianamente, su culpa por el proyecto de matar con un hacha a la usurera. Al mismo tiempo, Raskólnikov preserva algo de su humanidad gracias a que puede ponerse en el lugar de un animal. [↑](#footnote-ref-6)
7. “Hasta el siglo XIX […], el antropomorfismo era un elemento fundamental en la relación entre el hombre y el animal; una expresión de su proximidad. El antropomorfismo era un residuo del continuo uso de la metáfora animal” (Trad. de Pilar Vázquez). [↑](#footnote-ref-7)