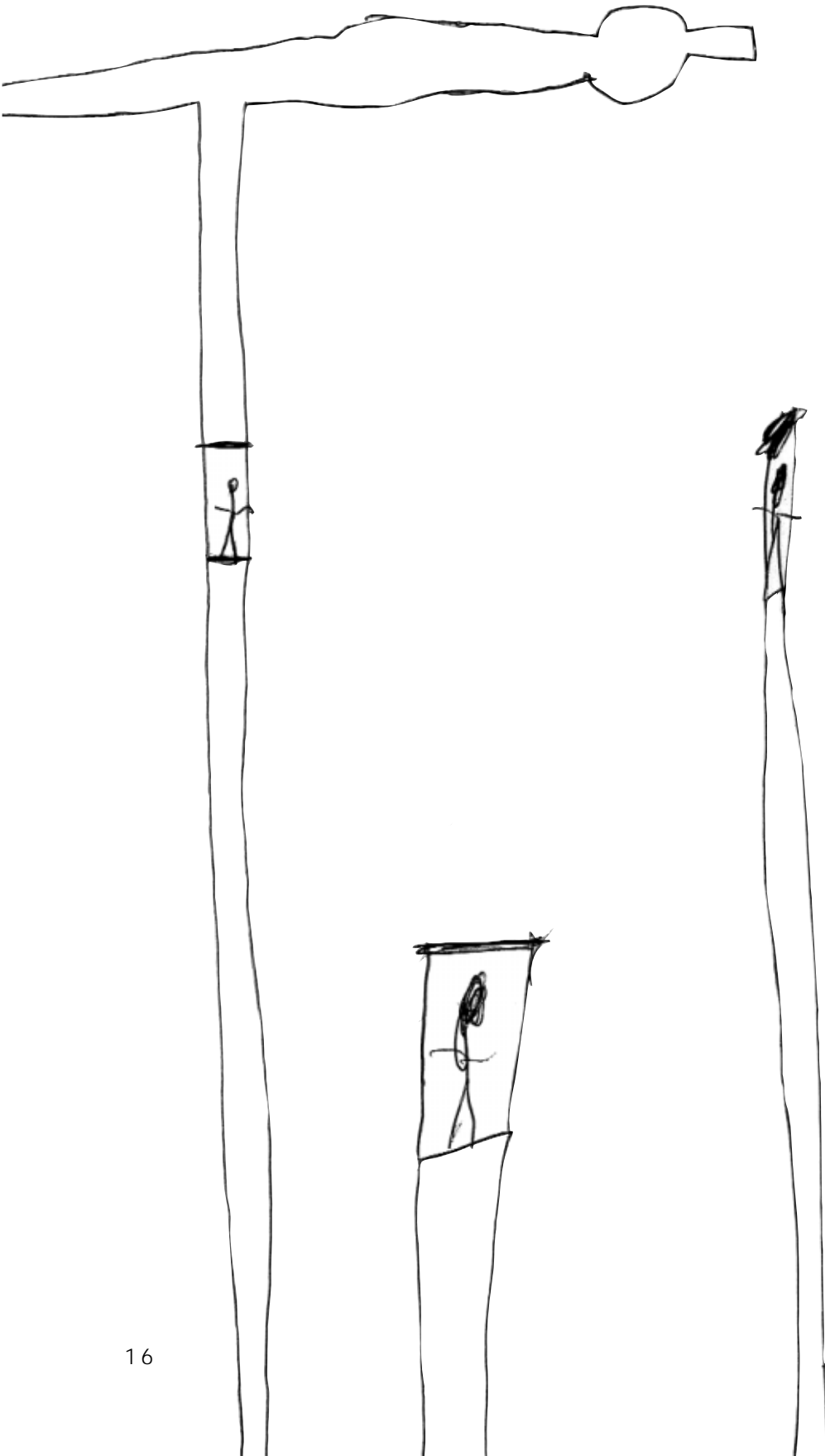


# LA MIRADA EXILIADA DE LOS NIÑOS

[Carlos Laredo]



«El hombre moderno creó la cultura, y es la cultura la que, en interacción con el cerebro que la ha creado, sigue moldeando el cerebro, que es plástico por naturaleza. El hombre tiene en sus manos el desarrollo de su propio cerebro a través de la creación de un entorno cultural que él mismo puede dirigir según sus conveniencias. Esto es una responsabilidad, no sólo del hombre aislado, que puede buscarse el entorno que más le convenga, sino una responsabilidad colectiva, como especie, que tendríamos que asumir si realmente queremos formar al hombre del futuro».

**Francisco J. Rubia (neurofisiólogo)**

*El cerebro nos engaña*

---

Hace siete años empezamos un proyecto llamado Teatralia. Teatralia significa «el lugar del teatro para amar el teatro». La palabra se confundía fonéticamente con aquellas denominaciones con sufijos pertenecientes al imaginario infantil inventado por los adultos, aquellos títulos seguidos de *-alias*, *-landias*, *-mundis*, etc., que se afirma adecuados para el universo de la infancia. Con este título se nos situaba inmediatamente en un marco infantil, aparentemente plagado de certezas.

Teatralia surgía frente a la opinión pública como si realmente supiéramos lo que puede introducirse en ese paréntesis que se abre entre el teatro y los niños, ese paréntesis unido por la preposición «para». Y nada más alejado de la realidad ni más contradictorio con ella. Entonces y ahora seguimos sin saber, sin tener la certeza de lo que es y lo que no es para niños. Y ese «no saber» es el que nos acerca a la pregunta infinita del niño. Y la que nos sitúa en la inquietud constante de la búsqueda.

El problema nació en el momento en que se definió la necesidad de realizar una actividad artística específica. La especificidad del destinatario —del niño o niña, como hemos convenido en denominarlo; del alumno, como indica el ámbito educativo; del público objetivo, o del consumidor, como lo denomina el mercado; del hijo o de la hija, como lo denomina el ámbito familiar— nos sitúa en un campo amplio de reflexión sobre el origen y el destino de la actividad artística.

El problema del «para niños» sigue siendo un espacio de conflicto entre los adultos, y es un problema que crea apasionadas discrepancias cuando nos sentimos con el poder de la verdad sobre lo que es y lo que no es para niños. Sin embargo, y con objeto de sintetizar en una breve exposición qué lugares enfrentan lo infinito a lo finito, lo estático al movimiento y lo vivo a lo muerto, podríamos intentar describir parte de alguno de estos lugares. Se tuvieron que exiliar de ese trono privilegiado el resto de las preposiciones candidatas: desde, con, de y por. Se da por supuesto que dentro de lo que se conoce como apto para la infancia se sitúa el bien, y que el «para» debe tener como tarea básica la de introducir a los niños en el bien. Todo lo que queda fuera de lo aceptado sirve como blanco de la indiferencia, de la indignación o del odio. Ese es el terreno de la pre-

posición contra. Todo lo que no es para, está en contra. Los adultos defienden con agresividad y con vehemencia cualquier agresión que vaya en «contra del para». Otro ámbito que queda plenamente admitido es el del teatro hecho por niños o el del teatro de niños. Son muy raras las experiencias que se definen desde la infancia o con la infancia. El lenguaje define claramente una posición jerárquica, de poder del adulto frente al niño. Se presupone que el niño no sabe, no entiende, porque como buen infante aún no sabe hacer uso de las palabras. No obstante, una experiencia desde la infancia o con la infancia otorgaría al adulto una posición de igualdad y de humildad para tratar de encontrarse de otro modo en el infinito.

Efectivamente, Teatralia se definía como un «Festival de Artes Escénicas para niños», y así se cerraba el círculo del sentido y el de su propia naturaleza. El vocablo Teatralia era y es en sí mismo un collage. Un *collage* que intenta ser multifuncional, casi como un anuncio publicitario bañado en un toque clásico que nos podría sugerir la presencia de una diosa/madre del teatro, como Talía. Elección torpe para un proyecto que buscaba la sencillez de la poesía en la infancia y que se ha empeñado en su vocación cultural. Una vocación transformadora de la realidad interna de las personas. A pesar del nombre, la arquitectura del proyecto sigue teniendo un mismo fundamento: la búsqueda del lugar donde se ama el teatro. Ese lugar sigue siendo una incógnita, una especie de isla en la corriente que sigue motivándonos e impulsándonos a buscar.

Uno de los problemas básicos con los que nos encontramos a la hora de pensar y sentir la creación con un proyecto que vincula una programación de artes escénicas con la infancia sigue siendo el de encontrar el lugar de encuentro entre arte e infancia.

No se trata sólo de una cuestión espacial o temporal, también es lo que afecta:

- Al lugar del crecimiento del ser humano.
- Al lugar de la existencia del niño y del artista.
- Al lugar donde es arte y donde es infancia.
- Al lugar de la creación del lenguaje y de la comunicación.
- Al lugar que se abre al proceso de creación.
- Al lugar de la afección emocional.
- Al lugar de los preceptos y de la imposibilidad de expresión.

---

Uno de los problemas básicos sigue siendo el de hallar el lugar de encuentro entre arte e infancia.

---

---

En Teatralia hemos abordado experiencias artísticas de muy diversa índole, que transgreden lo que habitualmente se entiende por adecuado para niños.

---

- Al lugar de los conceptos y de los problemas de intelección y de comprensión.
- Al lugar de la realidad o de la imaginación.
- Al lugar íntimo y al evidente.
- A los lugares comunes o extraños...

Ese lugar no existe, y su infinitud se asemeja a la imaginación de los niños. Hay que crearlo siempre por vez primera. La infancia es en sí misma una exigencia en ese aspecto.

Diferentes experiencias ya realizadas nos demuestran que existe un vasto espacio de investigación. Como este año, en que le propusimos a Pedro Estévan, que es interprete de música antigua y contemporánea, que se atreviera a tocar para bebés entre los ocho meses y los dos años de edad. Cuarenta bebés permanecieron colgados mediante unos arneses alrededor del set de percusión, escuchando música contemporánea compuesta por Luis de Pablos. Al contrario de lo que muchos podrían llegar a pensar, fue patente que el nivel de escucha y de ensimismamiento en los conciertos ofrecidos por Estévan fue de una increíble riqueza, más propio de un público cultivado y respetuoso que de un público de bebés. La experiencia física de la vibración de la música y la cercanía de los bebés a los instrumentos se significaban en una experiencia sensorial de todo el cuerpo. Son también interesantes las múltiples experiencias musicales que se han realizado con niños sordos, y cómo son capaces de danzar la música. En Teatralia hemos abordado experiencias artísticas de muy diversa

índole, desde jazz para niños a música clásica, ópera, teatro o poesía para bebés, exposiciones sensoriales, o espectáculos de teatro, danza, títeres o circo que transgreden lo que habitualmente se entiende por adecuado para niños.

«Los creadores se interrogan sobre el tipo de disfrute de los niños más pequeños, sobre la relación que puede instaurarse entre el actor y él, sobre la necesidad de buscar informaciones (fuera de lo pedagógico) en el psicoanálisis, en la antropología cultural e incluso en la etología. Sobre el plano lingüístico se trata de operar una especie de desestructuración lingüística y dramática de las reglas del juego teatral para redescubrir los elementos primarios de la comunicación».

MAFRA GALIARDI,  
especialista italiana en teatro para niños.

La condición inherente de la infancia es la de la experiencia originaria. Ésta, es a menudo sinónimo de sorpresa, de ensimismamiento, de miedo, de atracción, de vivencia intensa y de vibración en el instante.

Los niños guardan argumentos en sus ojos. La mirada profunda del infante prevalece, igual de misteriosa que el mar. Ese paréntesis verde y oscuro que ya no es principio ni fin de nada..., como señalaba el poeta Paul Éluard. Argumentos no verbales que permanecerán indescifrables ante la mirada analítica. Argumentos cercanos a la frontera entre la vida y la muerte, y portadores de la fuerza creativa del nacimiento.



Escena de *La historia de la oca*.  
Teatro Les Deux Mondes.

Foto: Sofía Menéndez.

to de la vida. Los niños son portadores de una memoria milenaria, y según los científicos ya nacen con determinadas facultades artísticas, de visión del espacio, lógico-matemáticas, musicales, etc. que luego desarrollan siempre y cuando se encuentren en un ambiente propicio. Según el antropólogo Steven Mithen, el niño, al nacer, no sólo tiene un conocimiento intuitivo sobre el lenguaje, sino también sobre psicología, física y biología. Y es la cultura la que configura la mente, tal y como señala el profesor Rubia:

«Todos los estadios por los que, presumiblemente, ha pasado la Humanidad, el niño los repite en su desarrollo ontogénico».

FRANCISCO J. RUBIA:  
*El cerebro nos engaña.*

Una importante cantidad de espectáculos son realizados por adultos en los cuales se observa, muy a menudo y con fuerza, lo contrario. El adulto que lo sabe todo, que está de vuelta y que ya ha pasado con solvencia por el camino de la vida. Espera desde su saber pasivo que el niño haga lo que él espera que haga. Se siente con la obligación de conducir el comportamiento infantil. Sabe ante el que no sabe, y por tanto debe enseñar y mostrar el camino. La experiencia se convierte en previsibilidad, orden, transmisión didáctica de conocimientos y de conductas morales, envío de mensajes con intentos desesperados de establecer códigos de comunicación, y con llamamientos a eliminar las emociones intensas.

Para establecer esos códigos de comu-

nicación, el adulto rescata —en nombre de la verdad— un imaginario infantil finito que emerge en la distancia de la tradición oral popular, de la literatura infantil y del baño estético de los medios de comunicación de masas.

Un imaginario en serio conflicto de poder con la imaginación infantil, que es por el contrario abierta, disponible, sorprendente, infinita y políticamente incorrecta.

«El interés para mi de la llegada del teatro a las escuelas infantiles y a las casas de niños, así como la llegada del cuento, de la música o de cualquier otra forma diferente de arte, reside en la apertura sobre la imaginación, esa imaginación sin la cual no se puede construir, que nos permite ser creadores, diferentes de los demás y que nos permitirá de tolerar la diferencia».

PASCALE MIGNON,  
psicoterapeuta y formadora en el Grape (Grupo de investigación y de acción por la infancia), Francia.

Como señala el profesor de antropología de la Universidad de Barcelona Manuel Delgado, el imaginario infantil no existe. Este artificio de poder se define por unas claves entre las que podríamos destacar las que provienen del deseo de proteger del «terrible mundo real» para ofrecer a los niños, en forma de burbuja, una fantasía bondadosa, repleta de estereotipos ñoños, que se complace en un baño estético blando, de colores chillones y simplista en cuanto a la estructura argumental. La burbuja es portadora de un lenguaje infantilista, plagado de diminuti-

---

Tantas veces se somete al niño a la burbuja protectora del adulto, que el contenido se rellena de consignas de conducta transmitidas a través de imperativos categóricos repetidos.

---

Foto: Sofía Menéndez



Escena del concierto del Taller de Percusión de Naná Vasconcelos.

---

Se prefriere  
hacer un teatro lleno  
de respuestas  
—aunque sean de una  
enorme mediocridad—  
que provocar  
preguntas que pongan  
en peligro el orden del  
mundo de los adultos.

---

vos y de melodías pobres, tonos y timbres agudos y en *stacatto*. En cuanto a los contenidos, estos van acompañados de un enorme esfuerzo de reduccionismo —con objeto de facilitar el entendimiento verbal—, lleno de dicotomías evidentes, de moralejas repetidas, y de historias previsibles. Para no dañar la sensibilidad del espectador, las emociones son narradas o falseadas pero nunca vividas y auténticas. Tantas veces se somete al niño a la burbuja protectora del adulto que el contenido se rellena de consignas de conducta transmitidas a través de imperativos categóricos repetidos. Se sustenta la falta de rigor artístico con técnicas del teatro de participación, de animación, diversión u ocio, lleno de caricaturas empobrecedoras del espíritu humano, y de fórmulas didácticas transmitidas con el sentimiento de superioridad propio del adulto sobre el niño. Se aumenta lo figurativo y explicativo a medida que los niños son más pequeños, atendiendo al nivel más bajo de atención-comprensión-asimilación y no a su potencial, con una rebaja importante en la profundidad de los contenidos y sobre todo desde una enorme preocupación porque el niño entienda lo que el adulto quiere que entienda. ¡Que el niño se sienta estúpido y pasivamente inteligente porque el adulto ha logrado que lo entendiera todo! No está bien visto que la falta de entendimiento pasivo provoque el despertar problemático de la pregunta infinita del niño y desencadene la búsqueda del entendimiento de una forma activa. Así, es preferible hacer un teatro lleno de respuestas —aunque sean de una enorme mediocridad— que provocar preguntas que pongan en peligro el orden del mundo de los adultos. Al adulto le horroriza no entender. El adulto no tolera que el niño pueda no entender. El entendimiento intelectual de orden argumental es el signo principal por el que se juzga si un espectáculo es legible para un niño o no, y siempre y cuando responda al estereotipo previamente descrito, por el cual todos reconocemos que se trata de un espectáculo infantil.

Este adulto no tiene la humildad del *paidogogos* griego, que se limitaba a acompañar al niño desde la casa a la escuela, y era en el transcurso del paseo donde ambos descubrían las preguntas y las respuestas propias de la dinámica del momento. El guía o el cicerone se veía obligado a confrontarse con

las preguntas de la infancia porque no había un programa didáctico previo. El espacio puede dejar de estar controlado y el guía podría no saber. El *Stalker* de Tarkovsky llega a la habitación de los deseos, a la pregunta iniciática y final, donde tiene que confrontarse consigo mismo. Y no lo hace. Lo mismo le sucede al pedagogo cuando se compromete con el niño, que el final no existe, no es temporal, no sólo está señalado por el vuelo independiente del alumno, sino que también lo estaría por la honestidad del propio pedagogo hacia sí mismo. Y esta es probablemente una de las características comunes a un artista y un pedagogo: la honestidad consigo mismos. Es una tarea enormemente exigente, pues siempre sitúa el límite interno del adulto un poco más allá. Exactamente igual que el crecimiento del niño, que fuerza su propio límite más allá de la pregunta que le empuja hacia lo incógnito.

Las montañas del crecimiento siguen subiéndose a lo largo de la vida, y cabe preguntarse por qué las instituciones y la sociedad no creen más en el crecimiento del ser humano a partir de una determinada edad.

La vida, considerada como una multiplicidad de pulsiones, es también un constante devenir, un constante crearse y destruirse, una constante transformación de lo informe en la forma, del sinsentido en el sentido, de lo que carece de valor en algo valioso, del juego del mundo, del juego del niño, del juego del artista.

«[...] tal sustrato no existe; no hay ningún ser detrás del hacer, del actuar, del devenir».

FRIEDRICH NIETZSCHE:  
*La genealogía de la moral.*

«Un devenir y un perecer, un construir y un destruir sin ninguna justificación moral, en una eterna inocencia».

FRIEDRICH NIETZSCHE:  
*La filosofía en la época trágica de los griegos.*

Cuanto mayor es la fuerza de ausencia de límite, cuanto mayor es la ausencia de figuración, mayor capacidad tiene de convertirse en forma, de producir la figuración; y esta idea central de Nietzsche se puede pensar como transfiguración del mundo. Cuando el artista deviene animal, espacio, objeto, aire o sonido, se define un espacio en el que la dualidad entre lo externo y lo interno queda eliminada, abriéndose un recorrido carente de mapa, de antes y de después. Es un tiempo complejo, donde el cuerpo se guía por la



Foto: Sofía Méndez.

total libertad del sentir, por la simultaneidad y la existencia de otras dimensiones que transgreden lo racional. En el mundo de los adultos, ese espacio está en permanente conflicto con lo real, con el espacio y el tiempo concebido en una geometría cartesiana, donde no existe otra dimensión que la de la evidencia. En el devenir humano-animal el tiempo no existe, cada movimiento es un acto que oscila en tensión entre lo que llamamos vivo y lo que llamamos muerto. No obstante, al no existir el tiempo, la muerte tampoco existe en el devenir. Sólo existe el cambio, la transformación de un estado a otro. El niño no es ajeno a este pulso dramático con que tiene que lidiar en cada momento de su vida, peleando con el vacío radical en el que se encuentra. Hay algo cósmico o fuertemente ligado a la naturaleza en la experiencia que une el nacimiento de algo con su expresión vital.

«El estadio mágico se caracteriza por la falta del yo, falta del espacio y del tiempo, un mundo pleno de sentido, unitario, imbricación con la naturaleza. Se define como hacer sin saber. Un estadio en que el sistema límbico domina completamen-

te la actividad humana. El hombre vive en y con sus emociones. Es el estadio arcaico, por lo que el paraíso al que el hombre quiere siempre volver, con esa nostalgia que le caracteriza, no es otra cosa que ese estadio, por el que atraviesa el niño también, en el que la corteza cerebral no se ha desarrollado aún y el ser humano vive totalmente unido a la naturaleza, estadio predualista y feliz».

FRANCISCO J. RUBIA:  
*El cerebro nos engaña.*

Los adultos hemos acabado por confinar a la infancia en su corral. Ese «corral de la infancia» tan bien descrito por la escritora Graciela Montes. Un corral cercado y protegido por el Estado, por la sociedad, por la familia y más directamente por los padres, los profesores y los adultos. Dentro de la cerca amurallada se encuentra lo descrito como apto para niños. Fuera del muro todo lo que resta es amenazador para el poder ejercido por los adultos con los niños. Ese muro ha cobrado tanta fuerza que deja de ser externo para convertirse, cada vez más pronto, en el muro interno.

Quizás el espacio más difícil de confrontar es el del límite de cada uno, el del

Escena de *Solo con la sed de tu voz*. Rarofonías de Pedro Estévan.

---

Los adultos hemos acabado por confinar a la infancia en su corral. Ese «corral de la infancia» tan bien descrito por la escritora Graciela Montes.

---

Escena de *Helen*. Grupo Panta Rhei.

---

Todo proceso creativo necesita de la infancia, del origen, del principio, para poder llegar a un lugar desconocido para nosotros mismos.

---

muro interno que todos tenemos desde que empiezan los procesos de domesticación (contrarios a los procesos de civilización promulgados por los humanistas). Es el muro que define nuestra zona de seguridad, allí donde nos sentimos protegidos y dominantes; es a su vez el objeto de la transgresión. Ese doble sentimiento de protección, dominación, y de transgresión es sumamente erótico y motivante para el ser humano. Ese muro nos acompaña toda la vida y aparece desde la gestación humana. A lo largo de la vida, el muro no se modifica, porque crece con nosotros; sólo se modifica el espacio que hay entre nosotros y el muro interno, la distancia y nuestra capacidad de jugar o no al juego de la dominación y de la ruptura. Siempre podremos hacer lo que naturalmente hace la infancia, ponerse de puntillas para mirar al otro lado y negociar los límites

de la vida como una forma de vida. La dificultad de transgresión es la misma, independientemente de las aptitudes y de las capacidades, ya que el muro es diferente para cada uno. El camino del arte es un camino aporético. El arte, cuando es arte, goza de ese mismo destino, y siempre se ve en la necesidad vital de transgredir sus propias convenciones. Es paradójico que, frente al valor dramático de la infancia, antepongamos reducciones que protegen dicho espacio. Cuando un niño sufre o se duele, cuando grita, ríe o llora, sus emociones no son menores que las del adulto. Entonces, ¿por qué el arte para niños ha visto reducido el campo y el recorrido emocional de sus propuestas? ¿Por qué la intensidad es lo primero que se elimina? Por otro lado, sabemos que el cerebro de un bebé aprende y asimila a mayor velocidad que el cerebro de un adulto. Los cambios brutales que se producen en los primeros años de vida nunca se reproducirán con la misma intensidad en el futuro. Sin embargo, los adultos presuponemos que el camino del crecimiento es conocido y que debemos hacer un esfuerzo de adaptación que implica necesariamente una reducción. Todo proceso creativo necesita de la infancia, del origen, del principio, para poder llegar a un lugar desconocido para nosotros mismos, más allá del muro interno. Frente a la creación, los adultos no estamos en superioridad de condiciones; nuestra capacidad de abstracción e imaginación no son superiores, quizás sólo la de formalizar. El arte permanece en constante lucha expresiva a través de formas que se aproximen más a lo inexpresable del origen de la vida. El niño está más cerca del origen, y sus facultades de descubrimiento son un reaprendizaje para el adulto. Un lugar íntimo de encuentro entre el más allá del muro del artista y el más allá del muro del niño, donde los dos, de puntillas, miran juntos desde el otro lado del muro para no olvidar jamás la mirada de cada uno y el lugar efímero creado, para tal vez encontrarlo otra vez en la vida. En palabras de Marcel Proust, resumidas por Jürgen Partenheimer:

«La grandeza del verdadero arte consiste en volver a encontrar toda esa realidad de la que vivimos alejados, volver a hacerla nuestra y llevarla a la conciencia («iluminar», *éclaircir*); esa realidad de la que nos alejamos cada vez más, y que, en el fondo,

---

no es sino nuestra vida, finalmente descubierta, que resalta luminosamente y que es, en consecuencia, la única vida realmente vivida por nosotros que, en cierto modo, reside en todas las personas en cada momento».

La hoja cae y su movimiento describe una sensación en el cuerpo. Esa sensación sutil, pequeña que describía Paul Cézanne. Esa sensación que lo empujaba a vibrar con las hojas de los campos de Aix-en-Provence. La sensación es la gota que perfora la emoción del individuo, sea niño, adulto o anciano. Posiblemente se trate de una caída incierta. El cuerpo no sabe lo que va a pasar después. Produce dolor físico no encontrar la salida que permite respirar y descansar con confort. El artista atraviesa por la misma angustia que el niño, y la orientación que puede salvar a ambos se manifiesta en la forma en la que ambos surgen del caos. Son el artista y el niño los que tienen capacidad de establecer un orden nuevo, que los salva de la mediocridad. La mano del artista lo guiará hacia su propia liberación cuando concilie la transformación de la realidad con su propio universo. Ambos son antagónicos, opuestos, pero no cabe duda que la realidad necesita cada vez más de la creación y de los artistas. Sólo el conocimiento transversal permitirá salir del orden fragmentado. Sólo lo pequeño pasará a través de las grietas que se producen en el mármol sólido de las certezas. La infancia nos produce terror porque es la demostración de lo mucho que el ser humano se desconoce. La sociedad, guiada por el triunfo del hemisferio izquierdo del cerebro y de su sistema de valores, ha reducido al máximo las posibilidades de existencia de los artistas y de la niñez. Se persigue con un entusiasmo obsesivo la reducción del caos desde la más temprana edad. La praxis viene conducida por la reducción de la incertidumbre que la vida alberga. Si el crecimiento del ser humano es ya de por sí suficientemente duro, se enfrenta además a la «adultez», que es el

proceso de eliminación radical del caos. Y consecuentemente se elimina la posibilidad de acceder a la comprensión poética. El ensimismamiento es erradicado como necesidad vital y práctica cotidiana para dejarlo en el cementerio biográfico de los mitos de la belleza y de la imposibilidad. La imposibilidad que se desarticula mediante la frustración; y la frustración que nos lleva al abandono cuando aparece el primer obstáculo.

La poesía, al igual que la mirada del niño, es exiliada fuera de lo real. Exiliada de la vida, como forma de muerte del alma. Exiliada la mirada del niño, que es rápidamente sustituida por la mirada infantilizada del adulto, y así el orden social queda asegurado.

En *Talented teenagers*, de M. Csikszentmihalyi (1993), se comprueba cómo los hombres de talento conservan rasgos infantiles. Los creadores retienen en su vida adulta aquello que los niños sanos muestran abiertamente; libertad imaginativa, capacidad de ilusión, fantasía y la aptitud para manejar fantasías transicionales, aceptándolas o negándolas, así como protegerse de las desilusiones. Esto nos explica esa tenacidad mantenida durante años en la consecución y realización de su vocación.

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ PIEDRABUENA:  
*La mente de los creadores: Un estudio de los procesos creativos desde la neurociencia y la psicología.*

No son raros los dirigentes que tratan a sus pueblos como niños, y sin embargo resulta casi imposible encontrar un proyecto cultural político que sitúe en el centro de su reflexión el encuentro del arte y la infancia. El proceso de secar las almas por inanición cultural es responsabilidad de todos. Creemos exiliados del sentir y de la mirada interna profunda. Exiliados de nosotros mismos, y al final apartados de la naturaleza y de la vida. ■

(Este artículo fue publicado con anterioridad en el *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*).

---

El proceso de secar las almas por inanición cultural es responsabilidad de todos.

---

Visita nuestra web  
[www.aat.es](http://www.aat.es)