



Deshoras: o desajuste em Julio Cortázar

Jorge Nascimento

Professor da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Doutor em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas

jorgelzn@gmail.com

Resumen: A partir de la idea de desajuste, tejemos algunas consideraciones sobre el cuento *Deshoras*, de Julio Cortázar, buscando pensar la subversión de los espacios/tiempos cartesianos en

la escritura del autor argentino. Dentro de las aristas espaciotemporales, ¿cómo el hombre urbano de la ficción de Cortázar - prototipo del hombre contemporáneo - refleja y subvierte, en los modos de vida y de representación, la temporalidad de la estructura masificada en la que está inserido?
Palabras clave: Cortázar, ficcionalidad, ciudad, cultura, contemporaneidad.

Resumo: Partindo da idéia de *desajuste*, tecemos algumas considerações sobre o conto *Deshoras*, de Julio Cortázar, buscando pensar a subversão dos espaços/tempos cartesianos na escritura do autor argentino. Dentro das simultaneidades e arestas espaço-temporais, como o homem urbano da ficção de Cortázar - protótipo do homem contemporâneo - reflete e subverte, nos modos de vida e de representação, a temporalidade da estrutura massificada na qual está inserido?
Palavras-chave: ficcionalidade, cidade, cultura, contemporaneidade.

A potencialidade da cultura urbana, a reavaliação da função utilitária dos constituintes orgânicos da vida do homem nas cidades é um dos fatos que marcam a obra de Cortázar, através da oscilação quase que imperceptível entre a cidade onírica e as cidades reais.

Os limites entre o mundo real e mundos possíveis é transposto sem cerimônias nos rituais do dia-a-dia. As associações entre eventos díspares, se os relacionássemos a partir do tempo vulgar de Heidegger, é parte de uma concepção em que as partes e o todo se redefinem. A Cidade, em Cortázar, pode ser considerada como a superposição de similitudes e diferenças entre as cidades reais e a cidade onírica que é gerada pela agudização da percepção do próprio real. Mapas assinalados das linhas dos metrô podem adquirir traços mondrianescos [1] a cultura estética modifica os símbolos técnicos ordenadores da cotidianidade da massa humana. E sendo o fato estético - ou a obra - uma visão individual exposta à universalidade, a realidade prática é revista pelo olhar do artista - olho de todos nós.

A velocidade e o acúmulo de imagens representam uma outra forma labiríntica do espaço urbano. Em muitos dos personagens cortazarianos, a leitura das *paisagens*, sua percepção exacerbada e desejosa, capta, atraí as imagens, forma um *texto* fragmentário. O jogo é tentativa de comunicação, porém parte da simulação do acaso, já que a leitura das probabilidades é regra de um jogo. No caso do conto *Deshoras* tratamos do jogo literário, do processo de ficcionalização. Na cidade, os encontros fortuitos são buscados através de um jogo que se baseia nas poucas chances dos encontros. Daí a busca do protagonista, através da simulação, das possibilidades lúdico-sensuais que partiam da superposição de dois elementos: as imagens do desejo e o desejo das imagens da memória. E os simulacros, reflexos oníricos captados pelo personagem, contêm a essência básica das provocações das imagens do mundo, como já percebia Lucrecio [2]:

De todos os objetos existe o que chamamos simulacros: espécie de membranas leves destacadas da superfície dos corpos, e que volteiam em todos os sentidos pelos ares. E tanto na vigília como no sonho são as mesmas imagens cuja aparição vem lançar o terror em nossos espíritos.

Deshoras, do livro homônimo de 1982, último de contos publicado em vida, é um relato que, segundo o próprio autor, dá título ao livro porque resume [3]:

la atmósfera general del libro (...) *Deshoras* es como esa noción que tiene la palabra, que yo uso un poco insólitamente en plural, porque en general se dice "llegar a deshora", por ejemplo. Y yo la separo de la frase hecha, y la pongo en plural porque me parece que los ocho cuentos del libro, de alguna manera, son encuentros a deshora, hay pasos así, en que el destino se juega un poco, porque hay un desajuste entre la realidad y los personajes.

Partindo desse *desajuste*, vamos ter a narrativa memorialística de um engenheiro/escritor que desconfia dos seus próprios objetivos pessoais e literários. O personagem de Cortázar vai tentar possuir, através da escrita - e/ou do sonho, - uma moça, a irmã mais velha do amigo de infância. Escreve em terceira pessoa para dar liberdade ao personagem autobiográfico, falseando, *recordando* e narrando sobre dois meninos nomeados (Doro e Aníbal), duas criaturas independentes, reafirmando o distanciamento entre o engenheiro que escreve e o menino de treze anos apaixonado pela irmã mais velha do melhor amigo. Exorcismo? Catarse? Libertação de uma situação traumática?

Tal procedimento escritural como possibilidade de afastamento de um incômodo existencial é uma constante na literatura de Cortázar [4]. O narrador se mascara em uma terceira pessoa, aquele que vai narrar as imagens da memória através do distanciamento propiciado por essa atitude narrativa. Aqui, a passagem se dá através da *contigüidad* (continuidad) entre as imagens da memória infantil e a imagem do sonho do adulto. A corporização das imagens do desejo é propiciada pela passagem entre as imagens da memória e do sonho, talvez a escritura seja uma possibilidade artificiosa de acesso: como nos diz o próprio "escritor" no início do texto:

Yo no tenía ninguna razón especial para acordarme de todo eso (...) me ocurría preguntarme a veces si esos recuerdos de la infancia merecían ser escritos si no nacían de la ingenua tendencia a creer que las cosas habían que sido más de veras cuando las ponía en palabras para fijarlas a mi manera, para tenerlas ahí como las corbatas en el armario o el cuerpo de Felisa por la noche. (CORTÁZAR: 1994, p.470)

Segundo Cleusa Passos (1986: p. 73): *O desejo, indissoluvelmente ligado à escritura, é, sem dúvida, uma das linhas fantasmáticas primordiais nos textos de Cortázar*. No caso de *Deshoras*, a escritura e a memória vão tentar recuperar um “tempo perdido”, tempo em que, vivendo no pequeno subúrbio de *Bánfield*, o menino já ido desejava a moça e é impossibilitado de tê-la, mesmo enquanto imagem propiciadora de prazer:

De Sara le quedaban pocas imágenes, pero cada una se recortaba como un vitral a la hora del sol más alto (...) a veces Aníbal veía sobre todo su pelo rubio cayéndole sobre los hombros como una caricia que hubiera querido sentir contra su cara. (CORTÁZAR: 1994, p. 471)

A impossibilidade de reter a imagem de Sara na imaginação, ao masturbar-se, revela a criação de um tabu, já que tal imagem não podia ser utilizada em sua fantasia sexual:

Por qué, claro. A la hora en que cerrando los ojos imaginaba a Sara de noche en su cuarto, acercándose a su cama, era como un deseo de que ella le preguntara cómo estaba, le pusiera la mano en la frente. (...) Y cuando su mano bajaba y empezaba a acariciarse como Doro, como todos los chicos, Sara no entraba en sus imágenes. (CORTÁZAR: 1994, p. 473)

Cortázar cria um adolescente que sofre um bloqueio que o impede de reter, imagetivamente, o objeto de seu desejo, fato que desvincula o poder imaginativo de um utilitarismo comum. A figura da moça, mulher proibida na relação real, é também impossibilitada na fantasia do menino que buscava nessa imagem a satisfação de seu prazer. Tal forma de desconstrução da posse pela retenção imagética será a negação do poder infantil de construir imagens a seu bel prazer (a passagem para a adolescência?) [5], assim, constituindo uma negação do poder de transposição da imagem como propulsora da reação física.

Segundo Sartre:

O ato da imaginação é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse. Nesse ato, há sempre algo de imperioso e infantil, uma recusa de dar conta da distância, das dificuldades. (SARTRE: 1996, p. 165)

Assim, o menino de *Bánfield* será o escritor que tentará reverter o processo de fuga da imagem através da escritura, tentativa de posse daquilo que foi impossibilitado pela vida real. No conto, a escritura e o sonho vão tentar dar corporeidade à matéria passiva da imagem mnemônica, a mentira ficcional será passagem entre o desejo, o sonho, e uma terceira via de contato: a escritura que cria vasos comunicantes entre mundos.

No relato, o fato ocorrido na infância que desestrutura a possibilidade de uma aproximação entre o menino e a irmã de seu colega e de *posse* da imagem dessa última é o seguinte: os dois chegam sujos e quando estão despidos no banheiro, *Sara*, a moça, entra e lhes dá toalhas, fato que desmancha os castelos imaginários criados por Doro:

(...) no se dieron cuenta de que la puerta se había abierto y Sara estaba ahí mirándolos (...) Aníbal no supo qué hacer, parado en la bañera se puso las manos en la barriga, después se dio vuelta de golpe (...) y fue todavía peor, de tres cuartos y con el agua corriendo por la cara (...) hasta que Sara le alcanzó el jabón con un lavate mejor las orejas, tenés barro por todas partes. (CORTÁZAR: 1994, p. 474)

Após este episódio ocorrem mudanças vitais, ritos de passagem: o casamento de *Sara* (que se mudaria para Buenos Aires), as últimas férias antes de mudar de colégio, trocar as calças curtas pelas compridas... e também ocorre a mudança de Aníbal - também para Buenos Aires -, a separação do amigo.

Aqui reside o principal foco de interesse de nossa análise: como a saída do bairro do interior para Buenos Aires, o afastamento do colega de infância e a passagem para a vida de adulto vão ser relacionados no texto. A comparação entre as duas cidades (a real - presente; e a irreal - imagem da memória) servirá como passagem: o desejo perpassa pelos dois espaços físicos/afetivos.

As descrições das *ciudades* se relacionam com a passagem entre dois seres especulares: o menino e o adulto “narrador”, ambos desejosos. As duas cidades: a cidade da memória (a cidade da infância) e a cidade do adulto serão extremos da ponte: *Bánfield*, como um mundo passado, um paraíso perdido, em que o pequeno

Adão não tinha competência para comer a maçã; e Buenos Aires, que tem apenas o relato como a possibilidade do encontro sexual ativo: onde o macho adulto seria o senhor, e as coisas estariam em seus devidos lugares...

Há a oposição ao subúrbio infantil da memória revivido literariamente:

Y con todo eso también venía Bánfield, claro, porque todo había pasado allí, ni Doro ni Aníbal hubieran podido imaginarse en otro pueblo que en Bánfield donde las casas y los potreros eran entonces más grandes que el mundo. Bánfield. Un pueblo, Bánfield, con sus calles de tierra y la estación de Ferrocarril Sud, sus baldíos (...) (p.470) (...) les decía su holas chicos, su tengan cuidado con los autos, aunque había tan pocos autos en Bánfield. (CORTÁZAR: 1994, p. 471)

A mudança para Buenos Aires afasta o personagem do paraíso perdido da infância, a cidade o engole, a vida muda e as atrações urbanas adolescentes são diferentes das brincadeiras suburbanas infantis: *Buenos Aires se tragó poco a poco a Aníbal cargado de libros de matemáticas, y tantos cines en el centro y la cancha de River y los primeros paseos con Beto, que era un porteño de veras.* (CORTÁZAR: 1994, p. 472).

Aos poucos, mas rapidamente, Doro vai sendo esquecido, e de Sara: *no iba quedando más que alguna imagen aislada, una ráfaga de Sara cuando algo en María o Felisa le recordaba por un momento a Sara* (p. 476-477). Aqui Cortázar nos dá uma pista: o nome *Felisa*, referido no início do texto - citado no princípio de nossa análise do conto - como algo que fazia parte da vida do engenheiro (assim como as gravatas no armário...).

Os fatos são descritos rapidamente, o narrador passa pelo processo de amadurecimento numa enumeração veloz: (...) *un diploma, una hepatitis grave, un viaje al Brasil, un proyecto importante en un estudio con dos o tres socios.* (p. 477). Até que, dentro da cotidianidade, após tomar cerveja com os sócios, lembra-se que, na noite anterior, havia sonhado com Sara. Aí, no sonho do adulto, a imagem é recuperada:

Tal vez porque no pasaba nada las imágenes eran de una precisión cortante bajo el sol de verano en Bánfield que en el sueño no era el mismo que el de Buenos Aires; tal vez también por eso o por falta de algo mejor había rememorado a Sara después de tantos años de olvido (pero no había sido olvido, se lo repitió hoscamente a lo largo del día), y verla venir ahora por la calle, verla ahí vestida de blanco, idéntica a entonces con el pelo azotándole los hombros a cada paso en un juego de luces doradas, encadenándose a las imágenes del sueño en una continuidad que no le extrañó, que tenía algo de necesario y previsible, cruzar la calle y enfrentarla (CORTÁZAR: 1994, p. 477)

Aqui, o relato se problematiza e se redefine, às imagens embaçadas impossibilitadoras do desejo infantil e do esquecimento adulto vêm se antepor a imagem límpida do sonho, mas o próprio esquecimento é questionado, ou seja, parece-nos que a imagem de Sara, tal qual era: fruto proibido ao *Adãozinho* em formação, era latente. Presença feita ausência, pela vida e pelo bloqueio traumático (o episódio da banheira). Outro dado fundamental: a passagem do sonho para o desejo realizado, pela *continuidad* (ou contigüidade) de mundos diversos: memória, sonho, *realidade*. Na cidade, em qualquer esquina, pode surgir (e surge) o objeto do desejo latente, a possibilidade é literatura, escrita, junção de mundos porosos, *agujero* que permite relações *intermundos*, reversão da cotidianidade adulta. O ser imaginado, a imagem perdida são recuperados. A temporalidade se esvai: agora o adulto *possui* a imagem perdida na infância. A cidade em que ambos vivem capacita o encontro - um acaso? -: o sol da imagem é diferente do sol da cidade, a imagem de Sara é a imagem congelada pela memória: *o tempo do objeto como imagem é um irreal*, aclara Sartre (1996, p. 171). E o narrador convive tranqüilamente com a possibilidade da passagem, não *extrañó*.

O sonho é texto ou pretexto? A partir do sonho e da memória desperta da imagem onírica, nosso narrador vai tentar realizar literariamente, ou seja, *realmente*, o encontro com o objeto do desejo, pois sabemos que a imagem evocada já uma forma de satisfação. Afirmar Sartre:

O desejo é um esforço cego para possuir no plano representativo o que já tenho no plano afetivo; através da síntese afetiva, visa um além que ele presente, mas que não pode conhecer; dirigir-se para “alguma coisa” afetiva que lhe é dada no presente e a apreende como representando a coisa desejada. Desse modo, a estrutura de uma consciência afetiva de desejo já é uma consciência imaginante, pois, a exemplo da imagem, uma síntese presente funciona como substituto de uma síntese representativa ausente. (SARTRE: 1996, p.101)

Então ocorre o encontro, os dois passeiam, ela, em uma palavra sobre o marido, revela: *bebe*. As senhas estão dadas, na tarde da cidade o encontro ocorre: *El sol les daba en la cara, no se podía hablar entre el tráfico y la gente.* (p.478). Depois do uísque, Aníbal tem sua oportunidade, *fala* do amor infantil, chega ao ponto:

(...) Sara, solamente una vez y fue horrible y yo no olvidaré nunca porque hubiera querido morirme y no pude y no supe, claro que no quería morirme pero eso era el amor, querer morirme porque vos me habías mirado todo entero como a un chico, habías entrado en el baño y habías mirado a mí que te quería (...) (CORTÁZAR: 1994, p. 479)

Sara, então, responde, diz que havia percebido os olhares do menino e que entrara no banheiro propositadamente, para que: *te curaras de una vez y dejaras de mirarme como me mirabas pensando que yo no lo sabía. Y ahora sí otro whisky, ahora que somos todos grandes.* (p. 479). Desfeito o engano, desfeita a barreira temporal, retirado o empecilho, revisto o passado, sanado o trauma, as coisas podem avançar, juntamente com a noite, e depois: *quedaría un viaje en taxi, algún lugar que ella o él conocían, una habitación, todo como fundido en una sola imagen instantánea resolviéndose en una blancura de sábanas* (...) (p.479). Então, ocorre outra ruptura no texto, o narrador utiliza a primeira pessoa, falando do adulto: *Cuando apagué la lámpara del escritorio* (...). Aqui, também retornamos para o mundo real da mentira literária, pois, após o encontro, o que restava era: *pura negación de las nueve de la noche, de la fatiga a la vuelta de otro día de trabajo.* E o engenheiro/escritor pergunta-se:

¿Para qué seguir escribiendo si las palabras llevaban ya una hora resbalando sobre esa negación, tendiéndose en el papel como lo que eran, meros dibujos privados de todo sostén? Hasta algún momento habíamos corrido cabalgando la realidad, llenándose de sol y verano, palabras patio de Bánfield, palabras Doro y juegos (...) (CORTÁZAR: 1994, p. 479-480)

A passagem literária esgota-se, a impossibilidade de que as palavras sejam pontes entre a memória e a realidade cotidiana de um homem comum é evidenciada. No final do relato, o ciclo - mais uma vez - se fecha:

Sólo que al llegar a un tiempo que no era Sara ni Bánfield el recuento se había vuelto cotidiano, presente utilitario sin recuerdos ni sueños, la pura vida sin más y sin menos. Había querido seguir y que también las palabras aceptaran seguir adelante hasta llegar al hoy nuestro de cada día, a cualquiera de las lentas jornadas en el estudio de ingeniería (...) (CORTÁZAR: 1994, p.480)

A cotidianidade desperta, tira o escritor do sonho da noite e do sonho literário que resgata a memória e possibilita encontros “fora de hora”, o dia-a-dia vem cobrar a sua existência, a sua força vulgar, comandada pelas coordenadas tirânicas do tempo e do espaço, pela vida real, irrompe, chega à porta, interrompendo as carícias onírico-literárias, imagens refeitas de amantes impossíveis, pois:

(...) ahí al lado se oía la voz de Felisa que entraba con los chicos y venía a decirme que la cena estaba pronta, que fuéramos enseguida a comer porque ya era tarde y los chicos querían ver al pato Donald en la televisión de las diez y veinte. (CORTÁZAR: 1994, Final do conto)

É flagrante a relação entre a catarse literária e a prática psicanalítica, porém, é importante fazer notar como a dualidade, a duplicidade espaço/temporal, vai utilizar-se das cidades como pólos distantes que devem ser ligados através da possível ponte literária. O cotidiano é o cíclico feito norma natural. A *deshora* a partir do sonho será como a escrita que vem ao escritório do engenheiro, é aquela visita que tira a roda do tempo de seu eixo, já que vem reverter as expectativas comuns pré-determinadas pela margem constante do tempo domesticado.

O cotidiano adulto conformado luta contra a potencialidade *encantatória* das palavras. Entre a cidade da memória e a cidade e a vida de um adulto pai de família, o sonho e a literatura podem criar elos significantes que revelem potencialidades de recuperação da imagem já ida, do tempo perdido, do sonho impossível Porém, como conseguir elos permanentes entre imaginações e imagens? Como criar ficções - os mundos possíveis no dizer de Iser - vivendo a vida comum do homem comum enlaçado pelas tramas comuns da cotidianidade? O não-conto do engenheiro inexistente, mas é nessa ausência que irrompe a literatura, manifestando-se a partir do desajuste fantástico, aqui entendido apenas como aquele instante em que, como diz Cortázar, o homem deixa de ser ele e sua circunstância.

Notas

- [1] Referência ao pintor holandês Mondrian (1872-1944), já que o mapa do metrô (os caminhos) é descrito como tendo características *mondrianescas*: *Un plano del metro de París define en su esqueleto mondrianesco, en sus ramas rojas, amarillas, azules y negras una vasta pero limitada superficie de subtendidos seudópodos: y ese árbol está vivo veinte horas de cada veinticuatro, una savia atormentada lo recorre con finalidades precisas, la que baja en Chatelet o sube en Vaugirard, la que en Odeón cambia para seguir a la Motte-Picquet, las doscientas, trescientas, vaya a saber cuántas posibilidades de combinación para que cada célula codificada y programada ingrese en un*

sector del árbol y aflore en otro, salga de las Galerías Lafayette para depositar un paquete de toallas o una lámpara en el tercer piso de la rue Gay-Lussac. (Cortázar:1994, p.67, no conto *Manuscrito hallado en bolsillo.*)

[2] BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. (p. 67)

[3] *La esfera de los cuentos*. Entrevista a José Julio Perlado. Disponível em:

[4] Diz Cortázar sobre sua infância: *crecí en Bánfield, pueblo suburbano de Buenos Aires en una casa con jardín lleno de gatos, perros (...) Pero en ese paraíso yo era Adán, en el sentido de que no guardo un recuerdo feliz de mi infancia; demasiadas servidumbres, una sensibilidad excesiva, una tristeza frecuente, asma, brazos rotos, primeros amores desesperados (...) Antes de los doce años vino la pubertad y empecé a crecer mucho. (...) Acababa de dejar a Lila, su vecina, su primer amor.* (Cit. In: GOLOBOFF: 1998, p.17-23-24). É flagrante o caráter auto-biográfico do relato.

[5] Diz Cortázar sobre sua infância: *crecí en Bánfield, pueblo suburbano de Buenos Aires en una casa con jardín lleno de gatos, perros (...) Pero en ese paraíso yo era Adán, en el sentido de que no guardo un recuerdo feliz de mi infancia; demasiadas servidumbres, una sensibilidad excesiva, una tristeza frecuente, asma, brazos rotos, primeros amores desesperados (...) Antes de los doce años vino la pubertad y empecé a crecer mucho. (...) Acababa de dejar a Lila, su vecina, su primer amor.* (Cit. In: GOLOBOFF: 1998, p.17-23-24). É flagrante o caráter autobiográfico do relato.

Bibliografía

ALAZRAKI, Jaime (1983). *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, Madrid.

— & IVASKY, Ivar & MARCO, Joaquín, eds. (1989). *Julio Cortázar: la isla final*. Ultramar, España.

América: cahiers du CRICCAL (1997). *Le fantastique argentin: Silvina Ocampo, Julio Cortázar*. Presses de la Sorbonne - Paris III, Paris.

BERGSON, Henri (1990). *Matéria e memória*. Martins Fontes, São Paulo.

CORTÁZAR, Julio (1994). *Cuentos completos*. Alfaguara, Madrid.

—. Algunos aspectos del cuento. In: VALLEJO, Catharina V. de. *Teoría cuentística del siglo XX: aproximaciones hispánicas* (1989). Universal, Miami.

—. Del cuento breve y sus alrededores. In: VALLEJO, Catharina V. de. *Teoría cuentística del siglo XX: aproximaciones hispánicas* (1989). Universal, Miami.

DOMINGUEZ, Mingnon (1998). *Cartas desconocidas de Julio Cortázar: (1939-1945)*. Sudamericana, Buenos Aires.

GOLOBOFF, Mario (1998). *Julio Cortázar: la biografía*. Seix Barral, Buenos Aires.

HELLER, Àgnes (1994). *Sociología de la vida cotidiana*. Península, Barcelona.

ISER, Wolfgang. La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (comp.) (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Arco/Libros, Madrid.

NOVAES, Adauto (org.) (1988). *O Olhar*. Companhia das Letras, São Paulo.

PAZ, Octavio. *Amor e erotismo: a dupla chama* (1994). Siciliano, São Paulo.

PICÓN GARFIELD, Evelyn. Lo maravilloso en la vida cotidiana. In: LASTRA, Pedro (ed.). (1982). *Julio Cortázar*. Madrid, Taurus.

Park, Sae-Yie. *Un encuentro a deshoras: Discurso y tiempo en Deshoras, de Julio Cortázar*. Madrid: Espéculo: Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2005. N. 29. Disponible em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/deshoras.html>

PREGO, Omar (1991). *O fascínio das palavras: entrevistas com Julio Cortázar*. José Olympio, Rio de Janeiro.

SARTRE, Jean-Paul (1996). *O Imaginário*. Ática, São Paulo.

© Jorge Nascimento 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario