



El cine y la música en las novelas de Susana Fortes

Pedro Tejada Tello

I.E.S. Vicent Castell Domènech (Castellón)
ptej2000@yahoo.es

Resumen: Cine y música constituyen dos importantes y básicos pilares en el proceso creador de las novelas de Susana Fortes y que, además, por su especial recurrencia cine y música son vehículos expresivos y configuradores del universo narrativo y sentimental de la autora. La relevancia, por otro lado, que música y cine tienen para nuestra novelista también viene expresada por textos no narrativos salidos igualmente de su pluma: artículos a propósito del cine, recopilados en *Adiós muñeca* (2002) o colaboraciones habituales en prensa (*El País*), donde las referencias a cine y música son constantes. En este artículo nos vamos a centrar únicamente en las referencias y alusiones cinematográficas y musicales en la obra narrativa de Susana Fortes, para abordar en otra ocasión la construcción de sus novelas.

Palabras clave: Susana Fortes, narratología, cine-literatura, comparatística

Dice Bécquer en su rima I: “Yo sé un himno gigante y extraño / que anuncia en la noche del alma una aurora, / (...) / Yo quisiera escribirle, del hombre / domando el rebelde, mezquino idioma, / con palabras que fuesen a un tiempo / suspiros y risas, colores y notas.” [1] Las novelas de Susana Fortes nos hablan de suspiros, risas y otras manifestaciones del ánimo de los personajes; y no sólo eso: además, en gran medida cumplen el sueño becqueriano de expresar con palabras colores y notas, porque son muchas las líneas de sus libros inspiradas y centradas en imágenes y en música. La propia escritora asume y reconoce la poderosa influencia del cine en su obra [2], que concreta en sus novelas, bien en el propio cuerpo de las mismas (mediante continuas referencias a películas, personajes de cine, actores y actrices o incorporando estructuras narrativas fácilmente asimilables a estructuras cinematográficas), bien en los paratextos (como son las “Notas finales” incorporadas a *Fronteras de arena*). Susana Fortes ha remarcado cómo sus novelas - fundamentalmente sus arranques- suelen estar muy ligadas a imágenes. [3]

No sólo es detectable en estas narraciones la importante presencia del cine, pues la música también aparece allí, ligada también a imágenes cuyo contenido refuerza imprimiéndoles todo un caudal de sugerencias. Pero, además, Susana Fortes ha comparado su modo de construir novelas al jazz [4], por cuanto que nunca parte de un plan de escritura premeditado, sino que va improvisando o dejando que todo vaya fluyendo naturalmente y que cada línea constituya un descubrimiento que abrirá paso a la siguiente hasta conformar la historia.

Por tanto, podemos afirmar que cine y música constituyen dos importantes y básicos pilares en el proceso creador de las novelas de Susana Fortes y que, además, por su especial recurrencia cine y música son vehículos expresivos y configuradores del universo narrativo y sentimental de la autora. La relevancia, por otro lado, que música y cine tienen para nuestra novelista también viene expresada por textos no narrativos salidos igualmente de su pluma: artículos a propósito del cine, recopilados en *Adiós muñeca* (2002) o colaboraciones habituales en prensa (*El País*), donde las referencias a cine y música son constantes.

En este artículo nos vamos a centrar únicamente en las referencias y alusiones cinematográficas y musicales en la obra narrativa de Susana Fortes, para abordar en otra ocasión la construcción de sus novelas.

El cine

El cine, manifestado en películas o escenas concretas de ellas, actores y actrices, se incorpora de manera natural y repetida en el universo narrativo de Susana Fortes, desde su primera obra (*Querido corto maltés*, 1994, en adelante QCM) hasta su antepenúltima novela (*Fronteras de arena* (2001), en adelante FDA). (Las dos últimas, *El amante albanés*, 2003, en adelante EAA y *El azar de Laura Ulloa*, 2006, en adelante EADLU, son en este aspecto diferentes). Estos elementos cinematográficos cumplen diferentes funciones que vamos a tratar de perfilar.

En primer lugar, lo que más llama la atención de estas novelas es que lo cinematográfico forma parte del pensar y del sentir de algunos de los protagonistas de estas historias como si se tratase del respirar. Así, en su primera novela, QCM, Ana, la soñadora protagonista, antes de su encuentro con F. en Lisboa, a pocos pasos de él, se detiene temerosa de “que en el último momento no me salieran las palabras mágicas y se rompiera el encanto fílmico de lo que tantas veces y de tantas maneras había recreado.” (109) [5], porque ve a F. como “un amante de cine” (171). También personajes más jóvenes, los tres amigos adolescentes de *Tiernos y traidores* (1999) (TYT en adelante) jugaban muy en serio representando fragmentos de películas, imitando a personajes y actores (43). En estos casos son los personajes los que vuelcan toda su cultura cinematográfica, convertida en ensoñaciones, hacia el mundo que les rodea. Pero en otras ocasiones, la situación se invierte: es el cine, o una película concreta más exactamente, la que irrumpe en la vida de los personajes y, por tanto, en la trama de la novela, dejando a los personajes completamente embebidos y transformados. En dos de estas novelas se da una similar situación: los personajes están viendo una película e instantáneamente la conciben como una revelación de un saber especial que va a cambiar de raíz el rumbo de sus vidas. Es el cine, o una película en concreto, la que se mete en las entrañas de los personajes. En *Las cenizas de la Bounty*, (1998) (LCDLB en adelante), Andrés, el torturado periodista que acaba de regresar de la guerra de Bosnia, asiste con Marta a la Filmoteca a una proyección de *El motín de la Bounty*, descubriendo en esos minutos aspectos completamente ignorados de ella: “Presionó suavemente mi mano, sin darse cuenta, le brillaban los ojos y respiraba hondo con la fascinación que ensalza y miente y envejece todos los sueños: la resistencia ante el dolor, la voluntad de huir llevada hasta sus últimas consecuencias, la peregrinación sin tierra prometida, no porque hubieran elegido ese camino, sino porque habían perdido toda posibilidad de elección. El aliciente de lo inesperado.” (123-124) Prueba del cambio radical del personaje, son las palabras finales de Marta en esta escena, que constituirán su ultimátum: “-Sólo me quedaré contigo si me llevas a esa isla -dijo cuando se encendieron las luces. Jamás me había hablado tan en serio.” (124) También Byron e Inés se sienten completamente diferentes después de las famosas palabras del replicante de *Blade Runner*. (TYT, 87)

Sea en un momento clave de la novela, sea en la prehistoria de los personajes, el caso es que muchos de ellos han recibido una educación sentimental emanada del cine (amén de sus lecturas y de sus canciones) que patentizan cuando al narrar (son narradores-personajes-protagonistas en QCM, LCDLB y TYT) recurren frecuentemente a alusiones y símiles fílmicos. Así, el gesto de un personaje queda muy perfilado cuando se encuentra su correlato en un actor o actriz o personaje cinematográfico: Lucía (LCDLB) cruzaba las piernas como Marlene Dietrich en *El ángel azul* (46); Philip Marlowe bebiendo Jack Daniels es la imagen que Martín asocia a su amigo Byron (TYT, 27); la amiga de ambos, Inés, a veces se parecía a Jessica Lange en *El cartero siempre llama dos veces* (TYT, 68). En otras ocasiones, el gusto de un personaje o sus aficiones vienen expresados por sus preferencias cinematográficas: a F. sobre todo le gustaba el cine expresionista alemán (QCM, 126).

Este narrador-personaje-protagonista también suele acudir a determinadas escenas de películas para sintetizar en una imagen dinámica una situación sentimental de la novela. En LCDLB para explicar las grandes diferencias con su mujer, y su incompatibilidad de horarios, recurre a la película *Lady Halcón*: “Alguna vez, sin embargo, conseguimos encontrarnos en los minutos fugaces del despuntar del alba como Matthew Broderick y Michelle Pfeiffer en la leyenda de Lady Halcón.” (22) Y posteriormente el narrador (y esposo) hablará de ella como de “Lucía Lady-Halcón”. (28) Y él mismo se sentirá como *Marnie la ladrona*: “Creo que me sentía, en mi propia casa, un poco como *Marnie la ladrona*, lo cual era bastante absurdo, pero comprensible. La mitad de mi conciencia estaba llena de fango, pero la otra mitad era una explosión sublime de girasoles.” (109)

En otros momentos, la referencia a la película además de sintetizar una situación sentimental, sirve de irónica expresión de una opinión (quizá de la propia autora). Volviendo a LCDLB, el hastío y aburrimiento que iba envolviendo la relación conyugal se expresa del siguiente modo: “las conversaciones partían de una distancia preventiva y luego se perdían en lagunas totalmente carentes de interés y acabábamos mirando cada uno lo más lejos posible con cara de aburrimiento, como si estuvieran obligándonos a tragar por enésima vez *El Séptimo sello*, de Bergman.” (96) No es esta, por otro lado, la única ocasión en la que la autora aprovecha la voz de un personaje para valorar una película o un estilo cinematográfico. Por ejemplo, en la misma novela, el protagonista al referirse a su relación con Marta dice: “En fin, los hombres somos así de cándidos y pretendemos que los demás piensen cualquier cosa de nosotros antes de que nos descubran el menor atisbo de debilidad. Supongo que se lo debemos al cine americano.” (98)

Por otra parte, sobre dos novelas de esta serie (QCM y FDA) sobrevuela de principio a fin un film clásico, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), aunque la influencia en ellas es de diferente signo. En QCM la película está presente como apertura y cierre de la novela, porque ésta comienza y acaba en el estudio de F., donde cuelga “un póster inmenso de Casablanca en el que Bogart e Ingrid Bergman se superponen sobre el perfil anaranjado de la costa de Marruecos.” (16) Pero el punto álgido de la presencia de la película en la novela se da en uno de los momentos apasionados que viven Ana y F. en Cuba, cuando ella vuelve a tener uno de esos raptos en los que cine y vida se confunden: “No sé por qué empecé a tararear muy bajo la música de *As time goes by*, y, poco a poco, una noche de 1941 en Casablanca fue adentrándose en la habitación del hotel y en nuestros sueños hasta ocuparnos el alma.” (132) En FDA la influencia es distinta, de signo externo, pues responde a los modos en que deliberadamente la autora rinde homenaje al film. Por un lado, determinados aspectos de la trama novelística recuerdan la película (el triángulo amoroso, los negociantes sin escrúpulos, la amenaza nazi...). Por otro lado, un elemento gráfico-visual, el mapa reproducido que precede el comienzo de la novela, y que corresponde a la zona española de influencia en el norte de Marruecos, junto a otro mapa del norte de África -referido en el desarrollo de la novela- colgado en el vestíbulo del hotel Excelsior (117), se asocian inmediatamente a los créditos iniciales de la película *Casablanca*.

Ya en un nivel de estructura externa de las novelas, los títulos de algunas películas sirven a la escritora para sus propios títulos o subdivisiones de las novelas, bien modificados (LCDLB por *El motín de la Bounty*), bien sin alteración (*El club de los poetas muertos* es uno de los capítulos de TYT).

La música

Si como acabamos de ver en líneas precedentes, el papel de lo cinematográfico es muy importante en varias de las novelas de Susana Fortes, la música no tiene en ellas una relevancia menor. Es más: probablemente en determinados momentos adquiere lo musical una función decisiva, superior a la de lo fílmico. Consideramos que son tres las funciones que cumple la música en el conjunto de toda la producción de Susana Fortes:

- a) Un valor documental caracterizador de ambiente y época.
- b) Caracteriza también a algunos personajes.
- c) Marca momentos claves de la trama de los relatos.

a) En las descripciones de ambientes y lugares la música siempre es un modo certero de precisión. FDA nos presenta buenos ejemplos: en el Café de París de Tánger, “una muchacha marroquí que recuerda vagamente a Aida Ward” (23) canta canciones de moda entonces como *The man I love* y *Lady be good* (23, 25); la cantina de la guarnición española en Tetuán presenta una decoración que no puede ser más “typical spanish”: viejos carteles taurinos, un almanaque de 1935 y un pasodoble sonando en la radio, *Mi jaca* (69); el periodista Kerrigan en su fonógrafo escucha melodías árabes, que además de relajarlo, muestran cierta asimilación o adaptación cultural del inglés; varias veces insiste el narrador de la novela en los cantos de los muecines en la ciudad, entonando sus plegarias (130-132, 216). En EADLU al doble escenario de la obra, Galicia y Cuba, corresponden pinceladas musicales autóctonas muy peculiares: el cantar de ciegos en gallego (111) y las guarachas y música prostibularia en La Habana (83-84).

La música sirve también para remarcar la ideología dominante en un país o en un momento determinado de la historia. De ahí la referencia en FDA al *Horst Wessel Lied* (himno del partido nazi) sugerida por la aparición de un alemán de “una peculiar impronta taladradora tanto por la fonética como por lo que dice.” (81) En EAA Víktor, en su fiesta de octavo cumpleaños, para complacer a su padre canta aplicadamente el himno de las juventudes del Partido. Como contraste, el hermano Ismaél, unos años más tarde, se reunía clandestinamente con otros jóvenes opositores a la dictadura y, entre otras cosas, escuchaban en un garaje canciones en inglés, prohibidas, como *Blowin’ In the Wind* de Bob Dylan (111). Las preferencias musicales de los alumnos de F. (Siniestro Total, Golpes Bajos, Semen Up -estos tres grupos, gallegos, con lo que seguramente también son gustos de nuestra autora-, Inmaculate Fools, Los Ilegales y John Coltrane, (128)), sirven como documento de algunas de las modas musicales de los 80 (con la excepción del último).

Por último, destacaremos en este apartado algunos de los diversos instrumentos y objetos musicales que aparecen en todas estas novelas: gramófonos (FDA, EADLU), balalaica (EAA), zanfona (EADLU), juguetes (EAA), cajitas de música (EADLU), piano (EADLU), saxofón (QCM), etc.

b) En QCM las páginas de la novela nos van perfilando el carácter de Ana, la protagonista. Pero en un preciso instante una canción puede dejar troquelada definitivamente su manera de ser. Ana tras varios encuentros con F., en el último, el cubano, ha de decidir entre quedarse para siempre con él -e ir contra sus principios, pues eso puede suponer el final de su amor apasionado- o volver a poner tierra por medio. Y su decisión -aunque sin total convicción- la anota en un papel: “Si tú quisieras, podrías cortarme las alas, / entonces sería tuya, / pero ya no podría volar. / Y lo que tú amas... es mi vuelo.”(179) (Se trata de una estrofa, traducida, del cantautor vasco Mikel Laboa, de la canción titulada *Txoria txori*, (*El pájaro*)).

La música siempre en nuestras vidas aparece asociada a sentimientos y a recuerdos. Los personajes de Susana Fortes no son diferentes. Elsa Quintana recordará canciones de su infancia, como *¿Dónde vas Alfonso XII?* (FDA, 109). Inés no recordará exactamente ciertas melodías de su adolescencia, pero sí ha retenido las sensaciones: “Echo de menos la música que tocaba antes Ramiro el acordeonista del café Central, ya no recuerdo la melodía, pero era dulce y suave como encontrar viejas fotografías en un baúl.” (TYT, 21) Pero, sobre todo, determinadas canciones, determinados cantantes y determinados tipos de música para algunos personajes sintetizan sentimientos muy concretos. Recurrentemente es música francesa la elegida para asociarse a estados de ánimo de incertidumbre, de desolación interior, de ensoñaciones y de paseos solitarios por las galerías del alma. En QCM la música es de Léo Ferré (178), en LCDLB de Edith Piaf: “La noche iba entrando por el ventanal y llenaba el salón de mi casa de un azul americano y también algo francés por las canciones de Edith Piaf que habían sustituido a la obertura de Bach y que sonaban un poco a calle oscura, a buhardilla mal iluminada, a estrellas almendradas, a un paseo por Saint-Germain-des-Prés con una llovizna muy débil y Baudelaire en el bolsillo de la gabardina. En fin, una noche con el alma a la intemperie.” (47) Aunque en otros casos, como en el de Andrés, la tristeza suena a otro cantante: “Me quedé de pie en la acera enredado en esa tristeza pegadiza que tienen algunas canciones de Bob Dylan.” (LCDLB, 81)

Dos tipos de personajes femeninos, muy ligados a la música, aparecen en las dos últimas novelas hasta la fecha de nuestra escritora -novelas que también guardan paralelismos en otros aspectos-: por una parte, la criada mayor que canta canciones de su tierra natal. Hanna, tarareaba canciones húngaras en la cocina (EAA, 68-69); Juana cantaba a los Ulloa de pequeños para espantar sus miedos (EADLU, 112). Por otra parte, la muchacha de hermosísima voz, como Helena, quien tarareaba baladas antiguas (EAA, 88) y Luzdivina do Perpetuo Socorro, que al interpretar el *Ave María* de Schubert en la boda de su hermana, “con una voz tan sublime y honda que todos los que la oyeron creyeron hallarse dentro de un milagro.” (EADLU, 130).

c) Por último, la música puede marcar momentos clave en el desarrollo de las narraciones. Con música se inician las relaciones de los personajes: Rebeca Aldán y Jacobo Ulloa se conocen en una romería bailando el pasodoble *Islas Canarias* (EADLU, 51); con un vals se conocen Elsa Quintana y Garcés (FDA, 82-83) y al bailar se aíslan del mundo circundante y viven durante unos momentos de ensoñación una pasión que casi los deja exhaustos. Al cesar el vals, la transición, el cambio de situación se anuncia con un cambio de ritmo: comienza a sonar “un viejo *fox-trot* inglés” (87). La música también provoca conflictos: en la cena del día de Navidad, el doctor Ulloa queda muy pensativo al escuchar una conocida habanera, y al notar los celos de su esposa y mentirle piadosamente diciendo que estaba recordando la primera vez que ambos bailaron juntos, ella, en un arranque violento, le recrimina el estar pensando en otra (EADLU, 92-93) (se introduce de este modo, además, un elemento de intriga en la acción, pues no sabemos todavía quién es la otra).

La música también cumple en estas narraciones una *función catafórica*, esto es, da indicios, adelantos de lo que en el desarrollo de la historia sucederá. En EADLU, la escritora emplea un recurso típico de la literatura popular y de la culta del Siglo de Oro, que recuerda por ejemplo a *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega. Amanuncia, mendiga que iba siempre cantando el mismo cantar de ciegos: “O Conde de Gondomar / Anda alrededor do convento / Para su ánima ceibar / do lume dun xuramento.” (111) Al escucharlo Rafael Ulloa, va camino de su casa sin poderse quitar de la cabeza la maliciosa letra, que es una referencia a una posible maldición, a un secreto de familia que desconoce y que sólo al final de la novela se revelará. En QCM, al principio de la novela, cantan fados y canciones de José Afonso, aviso del posterior viaje de Ana a Lisboa y de su relación apasionada con F. Esa función *catafórica* puede ir además combinada con la reiteración, es decir, que ese aviso se

convierta en una especie de leitmotif de la novela. En TYT una determinada melodía se va presentando de manera gradual y desde diversas perspectivas, pues se trata de una novela polifónica. Cuando el profesor, Lancelot, encuentra por la calle a Inés, en su coche va sonando en la radio una canción que a la joven resulta familiar, pero que no reconoce (111). Inés rehúsa subir al coche de su profesor. Poco después, cuando por fin entra en el vehículo, atraída sobre todo por esa melodía, conocerá por fin el título, *St. Louis Blues*, que ya nunca podrá olvidar y la propia Inés nos da un fatídico indicio: “que sonaba a carreteras solitarias que bajaban hasta el océano para morir al pie de sus aguas negras.” (112) Y para continuar con esta presentación *in crescendo*, dosificada, de una canción (mientras se va describiendo esa atmósfera especial de deseo y de indecisión entre Lancelot e Inés), dos páginas más tarde conocemos que ese blues lo cantaba Billie Holiday. Esa canción desde ese momento será uno de los signos clave de la novela. Inés siempre recordará cómo la silbaba su profesor (y, por tanto, la canción se asocia indisoluble a un personaje y a los sentimientos que éste inspira). De una manera o de otra la melodía aparecerá repetidamente mencionada: Martín, cuando regresaban en el autobús de la acampada, escuchaba a Inés tocar con la guitarra “un *blues* de los años 30” (186) y al hacerlo presente que su amiga estaba cambiando y sin remedio la iban a perder. Este blues, como hemos dicho, acompañará indisolublemente a Lancelot hasta el momento de su suicidio (210) (no será el único accidente en el que suena una melodía: en LCDLB, cuando Fran y Andrés tienen el siniestro, en la radio del coche sonaba *Blue Velvet* (145-146)) y con ello “de repente la música se convierte en un código secreto diluido en la noche, en un misterio al que sólo se accede a través de la ofrenda y del fervor en el que se consume la propia vida, una fisura en el silencio, un vacío inminente que se precipita sobre el mar justo antes de que la última nota se extinga.” (211) Un código secreto del que ninguno de los tres amigos se va a librar: al final del relato, Byron va silbando un blues, y aunque el narrador no lo especifica, sin duda es *St. Louis Blues*, pues Inés “se sobresalta al identificar la melodía y lo observa como si de repente le recordase a otra persona.” (219)

Para terminar, nos vamos a referir a una escena en la que la música le otorga, por decirlo así, cierta consistencia cinematográfica. Se trata del momento en que Andrés (LCDLB) ha llegado a su casa, después de haber recibido en la redacción de su periódico una postal de Marta en la que lo citaba para dos días más tarde en el Retiro (70). Es de noche. A oscuras en la cocina, abre la nevera, coge una cerveza y pone la radio: “Sonaba *Somewhere* de Tom Waits. Me puse a cantarla en voz baja. Todo era extraño y ligeramente azulado.” (71) Se dispone simplemente a esperar que pase la noche, aunque “faltaba una eternidad para el día siguiente.” (71) Se siente feliz y se compara dos veces con el lince salvaje, “capaz de arrancarle el corazón al futuro” (72) La escena es perfecta y claramente imaginable, muy cinematográfica: personaje solo, en la penumbra, tan sólo “la luz de la nevera derramándose en diagonal sobre el suelo.” El personaje no puede dejar de cantar en voz baja *Somewhere* (se reproduce buena parte de la letra), pero lo más sugerente lo remarca el propio Andrés: “Más que la letra, era la música, el modo en que Tom Waits la canta, igual que un negro con la voz rota caminando y dando traspiés, amparado únicamente por la sombra dorada de su trompeta.” (72) Y aparte de identificarse con ese negro que da traspiés, la música le hace trasladarse, sin moverse (“No hice nada. Me quedé quieto y sigiloso como un lince salvaje.” (72)), pues “Miles de imágenes difusas pasaron ante mí como a través de la ventanilla de un tren nocturno.” (72) Ha encontrado la música que necesitaba para esperar, para soñar, la que marcará el tránsito hacia Marta, hacia otra vida, quizá hacia sí mismo: “Tenía toda la noche por delante para estar despierto.” (72)

Suspiros y risas, colores y notas

Y termina la rima I de Bécquer así: “Pero en vano es luchar; que no hay cifra capaz de encerrarle, y apenas, ¡oh hermosa!, / si, teniendo en mis manos las tuyas, / pudiera, al oído, cantártelo a solas.” [6]

Uno de los muchos méritos de las novelas de Susana Fortes consiste en que con su palabra vence este pulso y consigue que sus libros, sus palabras entre nuestras manos, sean sentimientos bellamente custodiados por imágenes y música.

Notas

[1] G. A. Bécquer, *Rimas*, ed. de José Luis Cano, Madrid, Cátedra, 1981, vv.1-2, 5-8, pág. 42.

[2] S. Fortes, “El aire de una novela” (Conferencia en el Paraninfo del Palacio de la Magdalena, Santander, Ciclo “Los Martes Literarios de la UIMP”, 27-07-2004), reproducido en

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

[5] Los números de páginas de las citas que incluimos en el presente trabajo corresponden a las siguientes ediciones: *Querido corto maltés*, Barcelona, Tusquets Editores, Colección Andanzas, 1994; *Las cenizas de la Bounty*, Barcelona, Planeta DeAgostini, Colección Escritoras de Hoy, 2000; *Tiernos y traidores*, Barcelona, Planeta DeAgostini, Colección Escritoras de Hoy, 2000; *Fronteras de arena*, Madrid, Espasa Narrativa, 2001; *El amante albanés*, Barcelona, Planeta, 2003; *El azar de Laura Ulloa*, Barcelona, Planeta, 2006.

[6] G. A. Bécquer, *Op. cit.*, pág. 42.

© Pedro Tejada Tello 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese 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

