



Fronteras del hiperrealismo:
los signos alternativos y su reconcepción audiovisual
en las adaptaciones cinematográficas de *El perfume* de
Patrick Süskind
y *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago

José Agustín Conde De Boeck y Eva Verónica Lencina

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Tucumán
josecondeboeck@hotmail.com evalencina@live.com.ar

Resumen: ¿Qué sucede cuando la imagen cinematográfica comienza a rozar los límites de sus capacidades? ¿Qué sucede cuando sus posibilidades de producir efectos emocionales primarios por medio de la mostración explícita comienzan a debilitarse por exceso de manipulación? En este trabajo intentaremos abordar semiológicamente las formas a través de las cuales el dispositivo cinematográfico intenta superar la actual crisis de representación visual que atraviesa, así como los modos alternativos de reconstitución de su lugar como dispositivo de poder y productor de objetividades.

Palabras clave: cine - hiperrealismo - poder escópico - transposición - voluntad de verdad - hegemonía audiovisual

Introducción

Frederic Jameson (1992) concibe la experiencia estética del hiperrealismo [1] como la forma artística paradigmática de nuestra época, el capitalismo avanzado, en la cual la imagen se configura en posibilidad y límite de la expresión.

En un intento de dar cuenta de las condiciones en que la postmodernidad asume aquello que para la estética tradicional se denomina “lo sublime”, Jameson destaca el estatuto sintomático del hiperrealismo. Como acontecimiento determinante del ascenso vertiginoso hacia los límites de la ‘era de la imagen’, podemos mencionar la abolición del código Hays de autocensura en el cine norteamericano (1967), hecho a partir del cual se dio inicio a una verdadera “carrera de Oklahoma” en pos de la conquista de las grandes audiencias (especialmente juveniles), a través de la explotación visual de los impulsos emocionales primarios, en particular aquellos vinculados a la representación del sexo y la violencia. Pensemos en las autolimitaciones a las que el soporte audiovisual se ha sometido por medio de una representación explícita *in crescendo* de la violencia y el sexo, casos tales como la saga de *Hostel* (2005-2007) de Eli Roth o de *El juego del miedo* (2004-2008) de James Wan, las películas sobre el submundo parisino de Gaspar Noé (*Solo contra todos*, 1998; *Irreversible*, 2002), el sexo explícito desertizado de *Batalla en el cielo* (2005) de Carlos Reygadas o la brutalidad del censurado Takashi Miike (*Ich the Killer*, 2001). Sea por necesidad argumental o intención ideológica (desde los últimos filmes de Pasolini hasta *El séptimo día*, 2003, de Carlos Saura, *Amores perros*, 2000, de González Iñárritu, *Ciudad de Dios*, 2002, de Fernando Meirelles), por exigencias genéricas (como en el caso del cine de terror o el cine de acción) o bien por pura exploración formal (el caso mencionado de Gaspar Noé o el de Quentin Tarantino), la imagen cinematográfica ha comenzado a experimentar las márgenes de sus capacidades de mostración explícita.

Jean Baudrillard ha concebido a la cultura mediática como generadora de una conciencia social de hiperrealidad. La representación de lo real es remplazada por un simulacro simbólico: “el hiperrealismo de la simulación se expresa en todas partes por la impresionante semejanza de lo real a sí mismo” (Baudrillard, 1998). Los medios de comunicación serían los artífices de una simulación de lo real que resultaría, de forma paradójica, más real que lo real. Se trataría de un dispositivo de poder apoyado en la supuesta inocencia del ojo, que asume lo visual como la percepción más inmediata, desinteresada y objetiva que puede tenerse del mundo. La cultura mediática habría llegado a configurarse en una suerte de mediación invisible, una mediación que borra sus huellas y produce el ‘asesinato de la realidad’, aquel crimen perfecto que mencionara Borges en “Del rigor de la ciencia” cuando imaginaba un país en el cual la cartografía había llegado a tan altos niveles de técnica que el mapa que lo representaba coincidía con la realidad hasta en el más mínimo detalle, al punto tal en que podía vivirse dentro de él.

El hiperrealismo sería el momento culminante de la supremacía del ojo como modo de conocer el mundo: el momento en el cual los mecanismos de construcción de lo real y su tendencia ocularcéntrica son puestos en crisis por el agotamiento de su propia materialidad expresiva [2].

La verdad y la falsedad serían desbancadas en el mundo postmoderno por una absoluta hegemonía cultural de lo visual; hablamos de *hegemonía cultural* en un sentido estrictamente gramsciano, entendida como un sistema en el que los sujetos no poseen conciencia del dominio, aceptando por consenso, y no por fuerza, las ideas que circulan en la sociedad. Recordemos que la hegemonía, en este sentido, existe bajo la forma de una coerción implícita, promovida en el interior mismo de la clase social subordinada, al punto en que ésta adopta y naturaliza para sí los principios ideológicos de la clase dominante.

Ahora bien, en lo referente a la situación del hiperrealismo postmoderno, cabe hablar más de una post-hegemonía visual. Si la hegemonía constituye el momento en que la clase dominante persuade a la clase subordinada, la post-hegemonía se produce cuando, ya ejercida la coerción ideológica, se debe controlar la

reproducción de los modelos instaurados. La 'era de la imagen' puede ser comprendida como una era de comunicación basada en el control social.

Sin embargo, cabría matizar la unilateralidad del concepto gramsciano por medio de una concepción reticular del poder como propone la perspectiva foucaultiana: el poder no reside de forma conciente y concreta en una relación activa-pasiva entre el dominante y el dominado. Hay, en términos foucaultianos, una voluntad de verdad [3] en la imagen: la verdad y la falsedad, dependientes de un poder escópico, se definirían de forma proporcional a lo mostrable y lo no mostrable. Lo que no es, lo que no posee densidad ontológica, sería aquello que no puede ser puesto en visibilidad, aquello que es dispensado por el órgano visual.

La imagen se erige en ídolo, convirtiéndose en mercancía y adquiriendo así un valor de cambio conducido por intereses de mercado que van por fuera de una real búsqueda veritativa. De esta forma, la imagen, como mecanismo de veridicción, deviene en apariencia, se convierte en una voluntad de verdad.

La búsqueda desenfadada del soporte visual por explorar sus límites expresivos en el cine no es un fenómeno ajeno a esta simulación de la realidad: el ojo del cine puede mostrar aquello real que lo real no llega a admitir. Su conquista de la realidad consiste en extender el reino de lo mostrable. Pensemos en el cine catástrofe que muestra de forma altamente realista situaciones de destrucción masiva que nunca han sucedido.

Sobre esta hegemonía de la imagen en relación al cine, nos dice Aumont: "(...) reaccionamos ante la imagen fílmica como ante la representación realista de un espacio imaginario que nos parece percibir" (Aumont, 2008: 21).

En esta época, la hegemonía visual juega con la libertad de expresión. La voluntad de verdad tiene el doble juego de brindar libertad de expresión, aunque utilizando para ello la apropiación y gestión de todo lo mostrable. Las fronteras del hiperrealismo configuran un síntoma del capitalismo avanzado. Frente a esto comienzan a surgir propuestas que intentan conciliar la hegemonía visual con la representación de otros sentidos, como ser el olfativo o el táctil, abriendo así nuevos horizontes a la experiencia estética del hiperrealismo [4].

En este trabajo analizaremos dos propuestas cinematográficas recientes: *El perfume* [5] de Tom Tykwer y *Ceguera* [6] de Fernando Mereilles, ambas adaptaciones respectivas de obras de Patrick Süskind y José Saramago, y ambas también centradas en la representación de sentidos alternativos al visual: el olfativo y el táctil. Estas transposiciones se configuran como objetos de estudio ideales para el análisis de la reintegración y reconcepción de las experiencias estéticas alternativas al código hegemónico, que es el del régimen discursivo [7] audiovisual.

1. El resto en el limbo de lo expresable: *Das Parfum* de Tom Tykwer y la representación visual de lo olfativo

Jean-Baptiste Grenouille, artista alternativo

El perfume es una producción angloalemana dirigida en 2007 por Tom Tykwer y basada en la novela homónima de 1985 escrita por Patrick Süskind. No nos adentraremos en detalles sobre el argumento; basta aclarar que, en líneas generales y sólo con algunas omisiones comprensibles, la película de Tykwer se mantiene fiel a Süskind. Ambas obras girarán alrededor de los olores, de la búsqueda de un perfume humano perfecto, del sentido del olfato y de sus representaciones. Süskind se vale en su novela de múltiples comparaciones para hablar de los olores pero lo que nos interesa en este trabajo es cómo Tykwer reintegra a la hegemonía de lo visual estas experiencias estéticas que no pertenecen al orden del poder escópico sino al mucho más sutil orden de lo olfativo.

No todas las impresiones, intuiciones, sensaciones, etc., pueden ser puestas en visibilidad. El poder de la imagen intentará siempre una reconcepción de aquello que se le escapa, conciliando lo visual con otros modos de representar el mundo y de crear realidades.

La percepción ilimitada de los olores que posee Grenouille, el protagonista, puede ser comparada con la importancia que otorga Huxley en *Las puertas de la percepción* (1956) a los colores durante la experiencia con mescalina y es, por tanto, una capacidad propia de un artista, incomprensible para un hombre normal (que sólo puede experimentar lo que el artista bajo la influencia de la mescalina), que le brinda a Grenouille "un conocimiento del significado intrínseco de todo lo existente" (Huxley, 2008: 39).

Pero Jean-Baptiste Grenouille será, en el marco de un mundo dominado por los soportes visuales y el poder escópico, un artista invertido, alternativo, por cuanto no podrá nunca plasmar sus intuiciones de lo real en un soporte visual.

Grenouille quiere preservar el olor de todas las cosas del mundo pues en éste está contenida su esencia; como diría Huxley, es por su extraordinaria capacidad que Grenouille tiene participación en la gloria manifiesta de las cosas. Y es esta esencia, esta gloria, la que los códigos cinematográficos intentarán devolver al lenguaje de la imagen, arrancándola del mundo literario en el que tuvo origen. Del tratamiento que el cine hace de la esencia de las cosas, de los olores, es de lo que trataremos en esta primera parte del trabajo.

¿Cuáles son, específicamente, las técnicas cinematográficas que utiliza Tykwer para que el espectador capte mediante la visión y la audición aquello que no puede ser captado mediante el olfato? Mediante una comparación con ciertos fragmentos de la novela y un análisis de los recursos utilizados en el cine, éste será el interrogante que intentaremos responder.

Partiendo del análisis de algunas escenas de la película en las que fue necesario representar el olor (o su ausencia), esperamos poder determinar los recursos utilizados. Por cuestiones de espacio, este análisis se presenta aquí resumido y sin las citas de la obra literaria.

Primera experiencia olfativa de Grenouille, con la que manda a la horca a su madre

Esta escena es particularmente interesante de analizar en lo que refiere a la representación del olor pues, como veremos, concierne a las tres dimensiones que conforman la representación del olor mediante el soporte visual.

La escena se compone por primeros planos de un Grenouille recién nacido, ensangrentado bajo el puesto de pescado, que comienza a respirar, a oler toda la podredumbre que lo rodea, a elegir la vida. Vemos entonces representado *el acto de oler*.

Se intercalan rápidamente, con los primeros y primerísimos planos del bebé, planos detalle de carne, pescado, ratas, sangre, etc., en un montaje alternado mientras Grenouille comienza a respirar. El receptor infiere que éstas son *las fuentes del olor*. Esto se acompaña con el sonido del latir de un corazón y de la respiración, lo cual añade tensión a estas primeras escenas de la película, y dinamismo a la intercalación de imágenes.

Finalmente, un primer plano nos muestra a Grenouille dando su primer grito con los brazos abiertos, desesperado por salir de ese lugar y delatando el abandono de su madre, que lo creía muerto. El grito estará dentro de *los efectos del olor*.

El perfume perfecto

Podría decirse que ésta es la escena más importante de la película, aquella que muestra el resultado de todo el esfuerzo de Grenouille por crear un perfume humano perfecto que logra que los hombres se amen entre sí pero no que amen a su creador ni que éste pueda amarlos.

La escena tiene una duración aproximada de 8 minutos, en los que Tykwer nos muestra *los efectos* del perfume de Grenouille a través de planos que manejan dos niveles, pues los habitantes de Grasse se encuentran en un nivel inferior, mirando extasiados el escenario sobre el que Grenouille debía ser ejecutado. La escena comienza con un plano que enfoca el carruaje del cual bajará el condenado para dirigirse al cadalso donde lo espera su verdugo; pero cuando Grenouille desciende y las personas perciben su perfume, se suceden los primeros planos de caras sorprendidas y sonrientes, mientras que antes sólo estaban expectantes, y planos en los que el pueblo comienza a arrodillarse. Impresiona el primer plano lateral conjunto del verdugo Papon arrodillado ante Grenouille, con el pueblo de fondo. Tykwer intercala los rostros sonrientes de la multitud con primeros planos de la expresión inmovible de Grenouille.

Pero cuando Jean-Baptiste agite su pañuelo perfumado ante la multitud, comenzarán a verse realmente los efectos devastadores del perfume. Para esto se utiliza principalmente una *travelling* a través de la multitud que va cayendo a su paso, como si la cámara fuese el mismo olor, hasta llegar a un primer plano del obispo de Grasse, que cae rendido dejando caer su bastón. Aquí se introduce la única representación visual que tendremos del olor en toda la película, mediante una luz dorada casi imperceptible que por momentos alumbra a las personas.

La multitud está enfebrecida y cuando el pañuelo de Grenouille escape de su mano comenzará la orgía, durante la cual la cámara se adentra en una multitud que antes formaba una masa compacta para mostrar los detalles, jamás explícitos, de un sexo colectivo que Tykwer estilizó con planos en los que la cámara toma un

conjunto pero mantiene siempre en el centro a una pareja, *travelling* y planos superiores de la multitud desnuda hacia el final de la escena.

La orgía que nos muestra Tykwer es la consecuencia de la salida al mundo del perfume más poderoso de todos; por tanto, en esta escena el olor se verá representado por *los efectos* que causa, sean estos el éxtasis, el goce o el amor.

Para concluir esta sección, diremos que la transposición de *El perfume* es en parte el resultado de los intentos del dispositivo visual por ampliar sus fronteras ante lo que podríamos llamar una ‘esclerotización’ de las audiencias y de los materiales que pueden ser mostrados.

Dijimos antes que el régimen visual está llegando a su ocaso; el poder escópico ha descubierto sus propios límites en cuanto a la representación de la verdad y hoy en día explora esas fronteras, busca nuevas maneras de mostrar lo que antes no era mostrable, lo que era considerado marginal al sistema.

En esos límites es donde encontramos a Grenouille. La manipulación del “material olfativo” que lleva a cabo el poder escópico (considerándolo, para los efectos, como un agente dentro de un proceso consciente) ha sido exitosa en la transposición de Tykwer, por tanto consideramos que logra representar el olor, la experiencia olfativa real que plantea la novela de Süskind.

Sin embargo, no podemos dejar de aclarar que existirá siempre una diferencia palpable entre la obra literaria y la cinematográfica, puesto que, sin desmerecer a Tykwer, habrá una pérdida en la transposición debido a que el “material olfativo” con el que trata el poder escópico es para éste imposible de manejar por completo. Esta es la limitación del soporte.

Esta pérdida, ese resto que quedará en el limbo de lo expresable, es justamente lo no mostrable, aquello que el poder escópico siempre intentará esconder.

2. Destruyendo las imágenes: *Blindness* de Fernando Meirelles y la representación visual de la ceguera

¿Cómo el régimen audiovisual, un código hegemónico que se sustenta en la materialidad de lo visual, puede procurar su restauración y legitimación representando la ceguera, la carencia de visión? *Ceguera*, la adaptación de la novela de José Saramago *Ensayo sobre la ceguera*, realizada por el brasileño Fernando Meirelles, puede acercarnos a una respuesta.

La novela original de Saramago relata de forma descarnada el repentino advenimiento de una epidemia de “ceguera blanca” en una ciudad moderna cualquiera: la gente comienza a perder la visión sin razón aparente. Los habitantes afectados por la ceguera, ante el temor de un contagio masivo, son aislados bajo condiciones infrahumanas en un hospital abandonado. Uno de los personajes protagonistas es la mujer de un oftalmólogo (Saramago no concede nombres a sus personajes, sino meros apelativos: “el primer ciego”, “el ladrón del auto”, “la mujer de las gafas”, “el niño que llora llamando a su madre”). Ella, a pesar de no haber perdido la vista, decide acompañar a su marido para servirle de ojos. La perspectiva de este personaje, la única vidente de la narración, será aprovechada profundamente por el autor para describir visualmente la degradación humana a la que se ven sometidos los cientos de infectados, hacinados en medio de sus propias heces. Sin embargo, también concederá una importancia fundamental a la descripción de la experiencia de los ciegos.

Uno de los desafíos fundamentales para una adaptación cinematográfica de esta novela estribaría precisamente en la dificultad de representar la ceguera por medio de imágenes, obstáculo que Meirelles intentará sortear por medio de fundidos en blanco, planos desenfocados, imágenes borrosas, variaciones en la temporalidad de las secuencias, así como ciertos recursos sonoros como ruidos metálicos que intentan evocar la blancura aséptica de la ceguera.

La experiencia de los personajes ciegos (cómo tienen contacto con el mundo de las cosas y de los otros), es decir, el juego de identificación psicológica propuesto por el autor al lector, se pierde inevitablemente en la adaptación cinematográfica al ser reducida a la experiencia del único personaje que se mantiene vidente durante la narración. Lo no mostrable (la experiencia ciega) es convertida en un elemento ‘suplementario’, en algo excusable, dispensable, inesencial, epifenoménico. El personaje vidente es convertido en el eje de empatía actancial para la recepción y con ello elevado a la función de Sujeto de la narración: por lo demás, el espectador ve en la pantalla un mundo que la mayor parte de los personajes no ven. La experiencia propuesta originalmente, identificada en buena parte con la experiencia táctil, queda reducida en la transposición a lo mostrable: es por ello que la película pierde en gran parte el efecto emocional que produce la novela. Esto no es en modo alguno una crítica a la transposición de Meirelles ni a los valores estéticos particulares de la

adaptación como obra cinematográfica autónoma, sino una observación respecto al dispositivo cinematográfico y a los límites de representatividad de la imagen.

A pesar del profundo compromiso de Meirelles por “destruir las imágenes” (“La vista es importante para establecer relaciones, pero aquí los actores no se miran. Intenté meter al espectador en la trama destruyendo las imágenes” [8]) a fin de representar la experiencia de la ceguera, su pretensión choca de frente con la materialidad misma del soporte al cual intenta someter la obra de Saramago. El mero visionado del trailer de *Ceguera* puede persuadirnos ya de la esterilidad de este compromiso de destrucción de las imágenes, pues la recepción no deja de ser para el espectador una experiencia esencialmente visual. Hay en Meirelles un deseo, por demás ineficaz, de doblar el soporte, de quebrar el ojo de la cámara: “La imagen no es siempre fiable en esta película, es como un sueño” [9].

“Cuando uno hace una película todo está relacionado con un punto de vista, la visión. Cuando tienes dos personajes en un diálogo, la emoción es expresada mediante la forma en que se miran las personas, a través de los ojos. Especialmente cuando uno corta las escenas y edita. Usualmente se corta la escena cuando alguien alza la mirada. El cine es sobre puntos visuales, y en esta película no hay” [10].

Este deseo no expresa sólo la intención de un autor, sino que a través de él habla la situación misma del soporte cinematográfico y la crisis de la representación visual. Esta suerte de ansiedad semiótica demostrada por Meirelles para adaptar la novela de Saramago responde al encuentro del hiperrealismo con sus propias limitaciones expresivas.

El dispositivo cinematográfico evidencia su estatuto de mecanismo de control discursivo en la voluntad con que emprende este tipo de empresas semióticas: se trata de una exploración del territorio correspondiente al reverso de la imagen, se trata de un intento de conquistar la alteridad del poder escópico. Como afirma Foucault, “en el sistema disciplinario, el principio de distribución y clasificación de todos los elementos implica necesariamente un residuo; siempre hay, entonces, algo inclasificable” (2006: 74). El hiperrealismo encuentra sus limitaciones frente a la procura de reintegrar (casi en un afán religioso) este resto inasimilable al código visual.

Conclusión

Concluiremos brevemente diciendo que no se trata de tomar los ejemplos analizados como símbolos especiales de una crisis del dispositivo visual, sino como emergentes culturales, sintomáticos como toda producción cultural, que expresan una etiología del poder del ojo: la exploración visual, acelerada vertiginosamente en los últimos cuarenta años, comienza a encontrar sus límites.

Ejemplos de esta exploración de las fronteras del código visual se manifiestan en la apertura explícita hacia el sentido del olfato, como en el caso del soporte denominado Smellovision, o del tacto, a través de la chaqueta háptica de Philips Electronics. Por otro lado, un caso que representa una inversión contra-hegemónica es la curiosa iniciativa del denominado teatro ciego, representado completamente a oscuras por actores no videntes.

Notas

[1] El hiperrealismo, ya no en referencia a una particular forma contemporánea de realismo extremo, sino como expresión estética propia del capitalismo tardío: una necesidad imperiosa, como una voluntad de saber, como un poder mimético, que concede a lo mostrable la condición de pensabilidad y realidad. Sólo puede ser y ser pensado aquello que puede ser mostrado. Esa voluntad de mostración como construcción de realidad busca, al acercarse a sus límites, una expresión más real que lo real: convertir la imagen, ya no en espejo del mundo, sino en un mundo autónomo, liberado de la imitación y capaz de producir una realidad más amplia. La artificialidad coadyuvada por los avances tecnológicos en el cine ha permitido una superposición de la representación visual por sobre lo real: la imagen procura ser más real que lo real. Otros teóricos de la comunicación que han desarrollado perspectivas acerca del hiperrealismo son Jean Baudrillard, Umberto Eco y Daniel Boorstin.

[2] Una obra de referencia ineludible sobre el tema es *Downcast Eyes: The Denigration of Vision on Twenty-Century French Thought* de Martin Jay.

- [3] Esta voluntad de verdad, según el mismo Foucault, “apoyada en una base y una distribución institucional, tiende a ejercer sobre los otros discursos (...) una especie de presión y de poder de coacción”. La coacción, en nuestro caso, está ejercida por los soportes audiovisuales que dominan esta era de la imagen sobre el resto de los sentidos, que no pueden ser representados y sucumben ante la hegemonía del sistema audiovisual.
- [4] Intento fallido del cine con olor (el soporte audiovisual sospechó de sus limitaciones)
- [5] *El perfume (Das Parfum - 2006)*. Dir.: Tom Tykwer. Int.: Ben Whishaw, Dustin Hoffman, Alan Rickman (basada en la novela de Patrick Süskind)
- [6] *Ceguera (Blindness - 2008)*. Dir.: Fernando Mereilles. Int.: Julianne Moore, Mark Ruffalo, Gael García Bernal (basada en la novela de José Saramago)
- [7] Entendemos el régimen discursivo en términos de Foucault, pero también asimilándolo al interpretante peirceano: el régimen es “la Ley”, lo que puede decirse o pensarse en una época. En este sentido, el hiperrealismo como régimen discursivo audiovisual establece las condiciones de verdad de nuestra época.
- [8] Quílez, Raquel. “Saramago, Meirelles y su versión de la ceguera”, entrevista realizada para elmundo.es, jueves 05/03/09.
- [9] Id.
- [10] Seguin, Denis, “Blind Faith” (en inglés) entrevista realizada para Guardian.com.uk, 31/08/07

Bibliografía

- Aumont, Jacques et al. (2008; 1983 1º ed.): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós, Buenos Aires.
- Baudrillard, Jean: “Simulacra and Simulations” en Poster, Mark, ed. (1998) *Selected Writings*. Stanford University Press, pp.166-184.
- Foucault, Michel (1992; 1970 1º ed.): *El orden del discurso*. Tusquets, Buenos Aires.
- (2006; 2003 1º ed.): *El poder psiquiátrico*. Akal, Madrid.
- Huxley, Aldous (2008; 1954 1º ed.): *Las puertas de la percepción*. Debolsillo, Buenos Aires.
- Jameson, Fredric (1992; 1991 1º ed.): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Buenos Aires.
- Jay, Martin (1993): *Downcast Eyes: The Denigration of Vision on Twenty-Century French Thought*. University of California Press, Berkeley.
- (2003): “Regímenes escópicos de la modernidad” en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós, Buenos Aires.

© José Agustín Conde De Boeck y Eva Verónica Lencina 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese 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

