



Género y Ethos en los ‘Manifiestos’ de la
nueva era.
El caso de “Automandamientos para el nuevo
milenio”
de Daniel Veronese

Marcela Arpes

Universidad Nacional de la Patagonia Austral (UNPA-UARG)

Texto analizado en el trabajo:

AUTOMANDAMIENTOS para el principio de milenio [1]

- 1 . Practicar a toda hora la manipulación con total independencia de la razón. / Confiar en el desarrollo del instinto periférico.

- 2 . Promover un principio de sustitución de los actores vivos por objetos. / Un cambio íntimo y privado con el fin de lograr una dimensión que no tenga referencialidad en nuestra vida cotidiana.

- 3 . Descubrir el universo que le es propio a cada creación. Es decir, precisar CUAL ES ESA IMAGEN PRIMARIA QUE APARECE REITERADAMENTE EN NUESTROS OBJETOS CREADOS para poder respondernos con sinceridad: ¿Cuales objetos serán siempre los emergentes de nuestra mitología íntima? ¿Cuales serán siempre los repelidos?

- 4 . Sabotear las expectativas del espectador.

- 5 . Lo *sublime* y lo *horroroso*. / Conciliar escénicamente opuestos para plasmar la contradicción en la imagen. / Que la imagen sea real y al mismo tiempo sugestiva.

- 6 . Ser claro sin ser superficial.

- 7 . Ser ambiguo sin ser críptico ni oscuro.

- 8 . *Incomodar*.

- 9 . Un teatro más centrífugo.

10. Crear sectores de emoción indisciplinada que se velen y se develen en un furioso oleaje.

11. Teatro Mecánico. Ver funcionamiento de autómatas.

12. El teatro como infinito depósito de objetos transformables.

13. Constituir una poética de un objeto dramático conocido, abierto a nuevas exploraciones. / La creación con absoluta libertad, de un sistema de variantes, de posibilidades expresivas del objeto. / Metamorfosar su estructura en todas las variantes imaginarias. / Promover una disección que nos aleje de la visión convencional de su realidad.

14. Si la posibilidad de transformación reside siempre en la sustancia de todas las cosas, encontrar, entonces, y profundizar EL LUGAR EN DONDE LA MUTACIÓN DEL OBJETO EN OTRO SE HACE POSIBLE. / Un objeto que se transforme y que sus mutaciones se incorporen como niveles envolventes a las anteriores. Cada nuevo nivel un nuevo sistema de comunicación de ese objeto.

15. Teatro Óptico.

16. Descentralizar la mirada. La actitud de mirada, no la *idea física* de mirar. / Perder el sentido de la *frontalidad*. / Realizar miradas transversales de lo ya conocido.

17. Buscar puntos de observación minorizados. Buscar un punto más extremo desde dónde poder transmitir un hecho simple a varios niveles. / Una mirada más allá de lo convenido. / Que la visión desde ese lugar proporcione un sentido más profundo que la realidad conocida del objeto, que su simple representación.

18. Teatro de Movimientos Repentinos. / *Cinésica* ampliada, narrativa, coreografiando lo inexplicable, lo que no se puede o debe explicar. / Relatos gráficos de un apasionado ballet creando una (¿nueva?) taquigrafía de sensaciones. Taquigrafía que azote el raciocinio del público con su obscenidad e incompreensión.

19 . Ampliación del sistema de comunicación gestual tradicional. / Una *infracomunicación* llevada a primer plano. Convertir la sub-conversación gestual en elemento primario y natural de comunicación.

20 . Observar detenidamente un objeto o cuerpo habitado por una tensión poco cotidiana, en equilibrio precario.

21 . Conferir *imprecisión* a las formas que se presenten demasiado estables.

22 . Combatir la naturaleza valiéndonos, como arma, de la abstracción.

23 . CREAR NUEVAS FÓRMULAS QUE VENGAN A REEMPLAZAR A LAS ANTERIORES. / Crear nuevas leyes que se desentiendan de las anteriores. No buscar la oposición.

24 . Lo ilegal en el teatro.

25 . Saltar al vacío con el propósito de establecer nuevos valores.

26 . Crear segmentos atractivos que se acoplarían unos a otros como partes de una gran cañería. Por fuera la forma, el metal perenne. Por dentro el relleno, el contenido voluble, variable según la ocasión.

27 . Intertextuar lo *lírico* con lo *dramático*.

28 . *Simplificar* la expresión.

29 . Rendir cuentas de lo que pasa en escena para desmitificar. / Romper la magia para volver a crear estados de credibilidad.

30 . Teatro inhumano.

31 . Teatro seco. Fatal. Infalible. Ominoso.

32 . Teatro de lo inevitable. De lo ineludible. De lo que estaba predestinado. De lo inexorable. De lo que no atiende súplicas ni ruegos.

33 . Teatro de la infelicidad. De la desgracia. Del contratiempo inesperado.

34 . Teatro Azote.

35 . No *resolver*. Nada de guiños o moralejas.

36 . Si *Disolver*. Incluso disolver las formas puras una vez halladas.

37 . Lo no-retórico. / Dar inestabilidad al movimiento preciso.

38 . Romper siempre lo que se puede hacer con facilidad.

39 . Teatro *Herético*. / Producir más catástrofes.

40 . Poner en duda los principios indubitables del arte.

dANIEl vEROnese

“De todos modos nosotros quedaremos satisfechos de haber contribuido a haber dejado claramente establecida la inanidad escandalosa del pensamiento todavía existente en el momento de nuestra aparición, y de

haber sostenido -solamente
sostenido - que era
necesario que lo pensado
sucumbiera *al fin* al empuje
de lo pensable”.
*Segundo manifiesto del
Surrealismo* (1930)
A. Breton

El manifiesto que aparece al principio de este trabajo pertenece a Daniel Veronese, uno de los dramaturgos argentinos más representativo de nuestro teatro, no sólo por su labor como autor, sino también como director [2], quien integra un grupo más vasto de escritores para el teatro, denominados por los distintos grupos dedicados al estudio del teatro argentino de nuestro tiempo [3], como “jóvenes dramaturgos”, caracterización que los propios autores rechazan, en principio, por el matiz peyorativo de dicho calificativo.

El advenimiento, en 1983, de la democracia en la Argentina motivó una renovación teatral, sobre todo en el nivel de las prácticas escénicas. El teatro ‘off’, el teatro ‘under’, las nuevas ‘performances’ interpretativas, el ‘teatro danza’, las ‘creaciones colectivas’; constituyeron el centro de la renovación y desplazaron a una figura tradicional en nuestro teatro: al autor. Las renovaciones del “nuevo teatro” [4] se consagraron al trabajo sobre los distintos códigos escénicos por sobre el código verbal, considerando a la palabra, casi en los mismos términos en que la pensó Artaud en *El teatro y su doble* (1938), como un código absolutamente prescindible y subestimado en relación con los otros, “el mal del teatro occidental”, diría Artaud .

Sin embargo, en la década del ‘90, parece recuperarse la voz en el teatro tan desestimada por la década anterior, a partir de la irrupción en escena de un grupo de dramaturgos, que con sus obras pretenden una renovación en el nivel textual dentro del teatro, experimentando con procedimientos escriturarios novedosos que redefinen el género. Textos que transitan el antirrealismo como única posibilidad, que abandonan los proyectos ideológicos y testimoniales, como los expresados por el ciclo Teatro Abierto (1982-1985), son el producto de esta nueva dramaturgia que se considera heredera de autores como Ricardo Monti y Mauricio Kartún. “Lo pensado”, esto es, la tradición acerca de lo que significa el texto dramático, “sucumbe” ante lo que estos nuevos escritores piensan sobre lo que debe ser la dramaturgia argentina, tal como expone el epígrafe de Breton que encabeza este trabajo, y, entonces, plasman sus ideas no sólo en la escritura de sus obras sino a través de manifiestos que tratan de concebir un nuevo ideario o una nueva preceptiva para el teatro. Sólo para citar dos ejemplos, “Manifiesto para los jóvenes dramaturgos” de Alejandro Tantanián, y “Automandamientos para el nuevo milenio” de Daniel Veronese, el texto motivo del presente trabajo, son los manifiestos que dan a conocer una nueva manera de concebir no sólo la dramaturgia sino la totalidad del hecho teatral.

Cuando se lanza un manifiesto se emite un llamamiento dirigido a la comunidad o sociedad artística, desde una posición integrada a un colectivo organizado o no. “Automandamientos para el nuevo milenio” se constituye en un texto rutinario, que responde a un modo particular dentro del género, el modo dos en función de las conceptualizaciones sobre “Géneros instituidos” de D. Maingueneau. Si bien, los textos que incluimos dentro de este modo son rutinas, no existe un modelo dado y su autor, dentro del marco de referencia de dicho género, más allá de sus etiquetas, puede realizar variaciones. La primera variación que el texto explicita, o en otros términos, el desvío permitido a la etiqueta ‘manifiesto’, se registra en el título ya que

el destinatario es el propio autor, son ‘automandamientos’, que en apariencia no se dirigen más que a sí mismo. El discurso normativo típico del manifiesto, destinado a sus pares, a ese colectivo organizado o a los artistas diseminados dentro del campo, abre una línea de fuga, ya que esos destinatarios genuinos y legítimos son disimulados o anulados bajo la destinación autorreferencial.

El título establece cruces intertextuales con el discurso religioso, ‘fin de milenio’, tiempo de destrucción y nacimiento de una nueva era y ‘mandamientos’ que se esgrimen como las normas o principios fundamentales que es necesario acatar para el nuevo nacimiento del arte. Desde ese lugar el autor concibe la preceptiva a través de los cuarenta mandamientos y construye una imagen de sí que surge de asumirse casi en la piel de un profeta. En tal sentido, es necesario acudir al concepto de **ethos** para encauzar el análisis sobre los mecanismos que se ponen en movimiento para dinamizar dicha imagen en el discurso del locutor como lugar de construcción de una identidad, que además, tendrá sus efectos en las representaciones que construyan los destinatarios a partir de su discurso. Como refiere D. Maingueneau (1996): “La lectura hace emerger así un origen enunciativo, una instancia subjetiva encarnada que juega un papel de **garante** del habla”. Este garante del texto asume el papel de aquel que tiene la misión de refundar, para esta nueva era, el teatro.

El ‘yo’ autorreferencial construido en el título se anula en los enunciados de los cuarenta principios, ya que desaparece tal autorreflexividad para dar lugar a una arreferencialidad, a un distanciamiento respecto de lo que se enuncia, evidenciado en el uso anafórico de infinitivos para establecer las características propias del nuevo teatro. El efecto de despersonalización o, en otros términos, el intento de borrar las marcas del sujeto enunciativo se refuerza en la enumeración de los principios, en mayúscula y en negrita, para indicar que lo importante es esa enumeración de ideas y no quien las lleve adelante. En tal sentido se establece una diferencia si nos detuviéramos a analizar el otro manifiesto, el de Tantanián, enunciado desde la primera persona, manera de asumir el discurso que recuerda a la de los manifiestos de las vanguardias históricas, por ejemplo los del Surrealismo.

Un teatro que anule los sujetos devenidos en estereotipos de cierta racionalidad y que se expresa en el uso de los infinitivos, es lo que se propone en el principio número **2**, al postular el reemplazo de los comediantes, por la categoría de manipuladores; y el de personajes, por objetos. Un teatro de “autómatas” y “mecánico” como conceptualizara Meyerhold [5] (1982, pág. 198-200)) a través del concepto de ‘mecánica del bios’ para entrenar a los actores en rutinas de interpretación dramática.

El enunciativo del discurso idea un itinerario que tiene como fin la desestabilización de los principios del arte y la enunciación de un nuevo orden, plan que pareciera cumplir el siguiente proceso:

- a) “promover”, “practicar”, “buscar”, “descentralizar y “perder”: acciones que se presentan como las primeras prácticas necesarias para:
- b) “combatir”, “sabotear”, “incomodar”, “disolver” : en un segundo momento, acciones que se plantean como la inevitable violencia que posibilita el “salto al vacío” y la deconstrucción obligada, que permitiría, por último:
- c) “encontrar”, “descubrir”, “crear” y “SER” de un modo nuevo, a través de una poética peculiar que logra la definición de una nueva dramaturgia y de una nueva representación capaz de conmover los principios más arraigados sobre el arte.

El ethos discursivo que el locutor pretende construir es el de un artista transgresor: “creador de nuevas leyes”; subversivo respecto de los órdenes estéticos y morales preestablecidos: “lo ilegal en el teatro”; conoedor a priori de los intereses de los espectadores y un creador que pueda leer anticipadamente las interpretaciones de su auditorio: “sabotear las expectativas del espectador”; un artista visionario, capaz de propiciar todas las miradas posibles sobre la realidad: “buscar puntos de observación minorizados”, “creación de un sistema de variantes”, “metamorfosear su estructura en todas las variantes imaginarias”, “la disección que nos aleje de la visión convencional”. De esta manera, el ethos remite a la figura de ese “garante” que, a través del habla, se forja una identidad acorde al mundo que hace surgir de su enunciado. El ethos construido a través de la enunciación se corresponde con el requerimiento del auditorio artístico contenido dentro del campo teatral de los noventa, subsidiario de las poéticas de la fragmentariedad, de la diversidad, de la interdiscursividad y de la descentralización de los sujetos, de las que Veronese es su encarnación más representativa en la Argentina. El ethos proveniente del material lingüístico de este texto, se pone en relación de una manera compleja, con el resto de los discursos del contexto que intentan definir la significación de la práctica teatral para este fin de milenio.

El manifiesto como género, expresa una toma de posición dentro de una comunidad discursiva, que se ubica como complementaria respecto de otras tomas de posición, puestas en evidencia, en principio, a través de la obra concreta de cada escritor, y luego también, a través de otro tipo de intervenciones metadiscursivas como pueden ser las entrevistas, las conferencias, o los propios cursos que los autores dictan sobre práctica textual y escénica. En tal sentido “Automandamientos para el fin de milenio” pretende ser una intervención concreta dentro del campo, una toma de posición que se ubica como opositora respecto de las leyes ya cristalizadas sobre el teatro, y un discurso que tiene la intención de obrar por fuera de toda pertenencia y de toda organización erigiendo como principio constructivo la ruptura de teorías, de procedimientos y de técnicas, como explicita el mandamiento 36: “Sí disolver. Incluso disolver las formas puras una vez halladas”, enunciado que nos habla de una imprecisión de las formas, de una inestabilidad del movimiento y de un dinamismo poético que pareciera no tener fin.

Siguiendo la teoría de Maingueneau sobre la relación entre ethos y escena de enunciación, toda escena de enunciación es susceptible de analizarse a través de tres niveles que interactúan entre sí en todo evento comunicativo, llamados por el autor: “escena englobante”, “escena genérica” y “escenografía” (1999). La escena englobante, es decir, aquella que define el estatuto pragmático del discurso, en el texto que nos ocupa, implica la toma de posición a través de la intervención crítica, el carácter metadiscursivo, el sentimiento de pertenencia al campo específico y la explicitación de la conciencia artística. La escena genérica, esto es, la que supone un contrato asociado a un género o subgénero del discurso, en “Automandamientos...” tiene relación con el texto como rutina que implica todo manifiesto, es decir, un discurso que crea un ámbito de incertidumbre y experimentación en el que lógicamente se insiste en la idea de programa explicativo no sólo en el nivel estético sino también, ideológico.

En la escenografía se asocian la figura del enunciador, es decir del garante de la enunciación que en este caso se asume como aquel que puede llevar adelante la desestabilización del sistema dominante promoviendo la creación perpetua con una actitud sospechosa hasta de la propia producción; una figura correlativa, la del destinatario, en principio, el locutor mismo a través de sus “automandamientos” pero también, como el género establece, la propia comunidad discursiva receptora; una cronografía, esto es el momento en que este discurso tiene sentido y lo define: “el fin de milenio”, época de destrucciones, devastaciones y nuevos nacimientos, en última instancia ‘la posmodernidad’; y una topografía, es decir el lugar desde el cual

pretende surgir el discurso, en este caso asociada al género. Estos son los elementos indisolubles que interactúan y que instauran las condiciones por las cuales el discurso pretende fundar su derecho a la palabra.

El teatro que postula Veronese para el nuevo milenio tiene algunas características muy vinculadas al Teatro de la Crueldad de Artaud [6] (1938). La necesidad de la síntesis con lo lírico: “Intertextuar lo lírico con lo dramático” (27), nos retrotrae a la idea artaudiana sobre la importancia de recuperar la poeticidad de la imagen como se recupera la poeticidad de la palabra en la poesía; asimismo, las posturas sobre un “teatro de lo ominoso y fatal” (31), “de lo inevitable e inexorable que no atiende súplicas ni ruegos” (31 y 32), “de la infelicidad, de la desgracia” y del “Azote” (33 y 34), un teatro “Herético y catastrófico” (39), nos remite a las teorías sobre la crueldad, crueldad que tiene menos que ver con tortura y derramamiento de sangre que con liberar las fuerzas oscuras del espíritu con el fin de conjurar la crueldad que anida en el hombre.

A su vez el modo tipográfico que el autor elige para la transmisión de sus principios establece una jerarquía y distinción de ideas. Los mandamientos escritos en mayúscula: “(PRECISAR) LA IMAGEN PRIMARIA QUE APARECE REITERADAMENTE EN NUESTROS OBJETOS CREADOS” (3); “EL LUGAR EN DONDE LA MUTACIÓN DEL OBJETO EN OTRO SE HACE POSIBLE” (14) Y “CREAR NUEVAS FÓRMULAS QUE VENGAN A REEMPLAZAR A LAS ANTERIORES” (23), señalan los fundamentos teóricos implicados en la nueva poética y la inauguración de un teatro que niega los principios tradicionales de: lógica causal, de palabra que comunica, de imprescindibilidad del conflicto y, de sujetos inmersos en una acción que determina y refleja sus conductas y sus psiquismos; para dar lugar a un teatro de objetos, de manipulación, de incomunicación, de fragmentariedad, de desestabilización y de deconstrucción, que se constituyen en la poética que, para el enunciador, se encuentra en concordancia con las representaciones de este fin de siglo como se expresa en el título que elige para su manifiesto.

Por otra parte, los mandamientos escritos en bastardilla, funcionan como indicadores de un recorrido que establecerá los procedimientos necesarios para llevar adelante la fundación de esta nueva poética y las caracterizaciones inherentes a la práctica teatral: “*sublime/horroroso*” (5), “*incomodar*” (8), “(pérdida de la) *frontalidad*” (16) “*cinésica ampliada*” (18), “*infracomunicación*” (19), “*lo lírico con lo dramático*” (27), “*simplificar*” (28), “*resolver*” (35), “*disolver*” (36).

Volviendo al análisis del título, la etiqueta seleccionada por el autor, “automandamientos” podría homologarse a la palabra autopoética, conceptualización que difiere del manifiesto como género [7]. Mientras que la autopoética se refiere a la obra determinada de un mismo autor y se ubica en relación de dependencia con ella, es decir, tiene un carácter transitivo con respecto a su referente, la obra; el manifiesto artístico no tiene una necesaria relación con la obra del escritor, es decir, guarda cierta autonomía respecto de ella y por lo tanto, podría vincularse a su carácter intransitivo. Asimismo, la autopoética se refiere a productos artísticos reales ya puestos en circulación dentro de los circuitos de distribución cultural y se piensa de manera reflexiva o anafórica respecto de dichos productos ya conocidos; mientras que, el manifiesto, remite a productos artísticos ideales o posibles, utopía postulada que genera distancia entre obra y preceptiva, ya que ellas no tienen por qué ceñirse a lo que sus manifiestos dicen que deben ser [8], por lo tanto, este género se de manera catafórica.

En un artículo de Juan Bonilla, aparecido en el diario *El Mundo* de Madrid, con fecha 15 de abril de 2003, titulado “La era de los manifiestos”, se pone en tela de juicio la función de este género en la actualidad, al sostener que los discursos que

podrían catalogarse bajo este rótulo en nuestra época, parecerían tener la convicción de que nada van a cambiar a pesar de la pretendida intervención. Ellos sólo se contentan con señalar la infamia, y anida en sus locutores, una especie de impotencia, aseveraciones que podrían desatar la polémica sobre el rol del intelectual y del artista en este principio de milenio. Es decir, se levantan como voces cuyas denuncias, exigencias o clamores quedan restringidas a un plano simbólico.

En cierta medida, si pensamos en la función inherente al género en cuestión, donde más allá de las consideraciones ideológicas y estéticas de las que estos textos surgen, apelan, en general, a la superación definitiva del lenguaje artístico tradicional, a la creación de un código nuevo que será autosuficiente frente a la realidad exterior y a poner en escena la crisis de la concepción misma del arte y del artista (volvamos al mandamiento(40), con que finaliza *Automandamientos...* de Veronese); los manifiestos que el articulista de *El Mundo* reconoce en la actualidad, que son más ideológicos que estéticos, se constituirían como discursos estériles frente a la demanda del género, y además, selectivos en cuanto al recorte de realidad que pretenden denunciar.

El posicionamiento en el campo, del cual *Automandamientos para el nuevo milenio*, es una, de entre muchas de las estrategias discursivas, responde más a la autodefinition del género que se hace en la época de las vanguardias históricas, a partir de un modelo claro procedente del terreno de los discursos políticos, específicamente el *Manifiesto Comunista* (1848) de Karl Marx y Friedrich Engels; que, a la imposibilidad de arremeter con la realidad desde la teoría pensada y expresada en el manifiesto como sostiene el artículo periodístico citado. De hecho 'El Periférico de Objetos' que dirige Daniel Veronese, se ha convertido para el fin de milenio en la Argentina, en un referente inevitable de la práctica escénica y dramaturgica que se atreve a enfrentar "los principios indubitables del arte".

BIBLIOGRAFIA

Maingueneau, Dominique: "Problèmes d'ethos", en *Pratiques* N° 113 / 114. Juin 2002

———: *L'Analyse du Discours*, Paris, Hachette, 1991

———: "El ethos y la voz de lo escrito", en *Versión*, n° 6, octubre 1996, México, p.78-92.

———: *Términos claves del análisis del discurso*, Buenos Aires, Nueva Visión 1999.

González García, Angel; Serraller, Francisco; Marchán Fiz, Simón: *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*, Madrid, Istmo, 1999.

Demers, Jeanne et Mc Murray, Line: *L'enjeu du manifeste/Le manifeste en jeu*, Longueuil, Le Préambule, (1980).

Notas:

[1] El presente texto es inédito y respeta el formato tal cual su autor lo envió.

- [2] Daniel Veronese dirige el prestigioso grupo de teatro “El Periférico de Objetos”, grupo que introdujo en el teatro argentino, la idea del manipulador sustituyendo al actor, ya que centran su práctica en la manipulación de objetos.
- [3] Los grupos de investigación dedicados a historiar y analizar el teatro argentino son el GETEA (Grupo de Estudio del Teatro Argentino) dirigido por el Dr. Osvaldo Pelletieri; y La Escuela de Buenos Aires, dirigida por Jorge Dubatti, grupo que trabaja principalmente desde la teoría de la literatura comparada.
- [4] Denominación de Jorge Dubatti en Dubatti, Jorge (comp.) *Otro teatro. Después de Teatro Abierto*, Bs.As, Libros del Quirquincho,1991.
- [5] Meyerhold. V: *Teoría Teatral*, Madrid, Fundamentos, 1982 (4ªEd.)
- [6] En *El Teatro y su Doble*, Antonin Artaud establece la relación entre teatro y vida, es decir, su doble, a partir de la reflexión sobre los principios que considera fundamentales para la abolición definitiva del teatro occidental de estirpe aristotélica, y la fundación de un nuevo teatro de raigambre antiaristotélica que se apropia de concepciones, procedimientos y técnicas del teatro oriental, sobre todo el teatro balinés.
- [7] Diferencias tratadas y analizadas en Demers, Jeanne et Mc Murray, Line: *L'enjeu du manifeste/Le manifeste en jeu*, Longueuil, Le Préambule, (1980).
- [8] Numerosos ejemplos en la historia del arte, y del teatro en particular, dan muestra de estos desvíos o incongruencias, sólo para citar dos casos, el del propio A. Artaud y su propuesta teórica que nunca pudo ser llevada a la práctica en la concreción de una obra en particular, y el de B. Brecht, quien en *Kleines organon für das theater (Breviario del estética teatral)* (1949) esgrime su teoría basada fundamentalmente en el extrañamiento o distanciamiento crítico, y sus dos obras maestras, *Mutter Courage und ihre kinder (Madre corajey sus hijos)* (1939) y *Leben des Galilei (Vida de Galilei)* (1943), actúan obturando ese principio fundamental provocando la empatía en el espectador, como lo ha señalado gran parte de la crítica.

© Marcela Arpes 2005

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

