



Imaginarios de la urbe o el lenguaje de la
delincuencia:
El Gaviota y José Díez-Canseco¹

Dr. Luis Veres
Universidad Cardenal Herrera-CEU
Facultad de Ciencias Sociales (Valencia)

La nota más evidente que caracterizaba a los países andinos durante las primeras décadas de siglo era la polarización social en torno a la oligarquía que sustentaba el poder desde la Independencia y las posturas radicales de izquierda que reivindicaban un lugar en el espectro político². En el Perú esos años quedan recorridos por una importante publicación: *Amauta*. La revista *Amauta*, con su director José Carlos Mariátegui a la cabeza, iba a ser el exponente más destacado de este momento. En sus páginas, al igual que en otras revistas hechas desde el interior del país -publicaciones como *Boletín Titi-Kaka*, *Kúntur*, *Pututu* o *Chirapu*- el habitante natural del Perú aparecía como protagonista de la ficción, escenificando el tema de la identidad que iba a caracterizar en gran medida el periodo vanguardista de la literatura peruana. Tras la problemática planteada por José Carlos Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, el indio se había convertido en un elemento político y literario que debía servir para presionar a la oligarquía criolla que desde los tiempos de la Independencia había dominado el país y que del mismo modo que oprimía al indígena limitaba las ambiciones de las clases medias en ascenso.

Pero una peculiaridad de la literatura peruana iba a suponer que el tema indígena sólo fuera tratado por aquellos escritores procedentes de las zonas rurales o por aquellos escritores de la ciudad que también deseaban apuntarse al carro de la modernidad, el tema de moda en esos años, el tema del indio, ya que era la cuestión que atenazaba al país dentro del atraso y, a su vez, era el tema que trataba la principal revista de la vanguardia, es decir, *Amauta*, así como todo el resto de revistas que se apuntaban a la aventura de enfrentarse a los nuevos tiempos y a los cambios que ello implicaba con todas sus consecuencias. Indio, nación, poder y modernidad eran cuestiones que resultaban imposibles de deslindar en las primeras décadas del siglo.

Sin embargo, en la literatura peruana, la narrativa urbana de los años veinte no reflejó el tema del indio más que en muy contadas excepciones. La causa más recurrente es pensar que el indio todavía formaba parte del mundo rural y que su presencia en las ciudades, es decir en los centros editoriales y de creación de cultura, era cosa extraña. Para Efraín Cristal el indio no se incorporará a la narrativa urbana hasta la publicación de la *Crónica de San Gabriel*, de Julio Ramón Ribeyro, y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas, novela esta última en donde se plantea la destrucción del mundo señorial de los Andes, así como la llegada del indio a la ciudad³. No obstante, podemos rastrear los gérmenes del relato urbano ya en los inicios del siglo: en *Cartas de una turista* (1905) de Enrique Carrillo, en *La evocadora* (1913) de Enrique Bustamante y Ballivián, en *Vencida* (1916) de Angélica Palma y *En bajo las lilas* (1923) de Manuel Beingolea⁴. En el relato de César Vallejo “Los dos soras” aparece el tema de la llegada del indio a la ciudad, del impacto que causa el escenario de las calles sobre el indio, que ni siquiera sabe caminar por ellas:

“Analquer estaba mucho más sorprendido. A medida que penetraba al corazón de la aldea, empezó a azorarse, presa de un pasmo que le aplastaba por entero. Las numerosas calles entrecruzadas en varias direcciones, le hacían perder la cabeza. No sabía caminar este

Analquer. Iba en medio de la calzada y sesgueaba al acaso, por todo el ancho de la calle, chocando con las paredes y aun con los transeúntes.”⁵

En los años veinte la narrativa urbana adquirirá su madurez con la propuesta postulada desde la vanguardia, y dos novelas destacarán por encima de las demás: *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán, y *El Gaviota*, de José Díez Canseco. No es casual que las dos novelas fueran recogidas por *Amauta*, puesto que las dos eran una respuesta al clima de modernidad y transformación que se respiraba en la sociedad peruana del momento, especialmente entre las clases medias, y las dos eran reflejo del espíritu de cambio que la revista de Mariátegui pretendía reflejar.

La novedad estilística de *La casa de cartón* justifica el juicio de algunos críticos que la presentan como la obra que encabeza la narrativa contemporánea en el Perú⁶. Castro Arenas, por su parte, señala que Martín Adán representa en la década de 1920-1930 un caso singular en la narración peruana. Singular, porque es, y ello puede afirmarse categóricamente, “el único novelista peruano que en ese lapso adopta modalidades vanguardistas definidas”⁷. Como señala Estuardo Núñez, “Martín Adán cumplió la misión de concretar un estado de espíritu en los prosadores, vigente alrededor de 1930 o poco antes”⁸. Este espíritu de renovación suponía la respuesta urbana de protesta contra el imperativo de lo burgués, crítica conceptualizada según las mismas claves de la vanguardia europea. Con el se pretendía atacar a la institución artística, del mismo modo que lo habían hecho en París dadaístas y surrealistas junto a otros ismos, revisando al mismo tiempo las fórmulas narrativas que habían pervivido vigentes desde el S.XIX. A esta corriente de protesta y renovación se sumaban otros títulos, como *Los sapos y otras personas* (1926), libro de relatos de Alberto Hidalgo. También en la obra de Adalberto Varallanos *La muerte a los 21 años* (1929) o en la novela fragmentaria *Hollywood* (1931) de Xavier Abril⁹, así como en las célebres *Escalas melografiadas* de César Vallejo.

En este contexto de protesta hacia el régimen oligárquico del Perú también contribuía el ataque a los estamentos oficiales desde el relato de tipo social. A esta corriente pertenece un autor de escueta obra y vida breve, nacido en Lima, en 1904 y fallecido en la misma ciudad en 1949 y cuyo nombre es José Díez-Canseco. La obra de José Díez-Canseco es relativamente breve. A finales de 1929 publicó en dos entregas, en la revista *Amauta*, su novela *El Gaviota*¹⁰. En mayo de 1930 apareció otra novela suya titulada *Suzy* y que publicó el periódico *Mercurio Peruano*¹¹. Ese mismo año reúne dos textos bajo el título de *Estampas Mulatas*, volumen, que recoge las novelas *El Gaviota* y *El kilómetro 83*¹². Con el mismo título aparece en 1938 otra entrega de las *Estampas Mulatas* que reúne cuatro estampas más: “Jijuna”, “Don Salustiano Merino, notario”, “El velorio” y *Gaina que come guevo*¹³. En 1951 aparece la edición definitiva de esta obra con tres estampas no recogidas anteriormente: “Chicha, amor y bonito”, “Cariño e ley” y “El trompo”. Su obra se complementa con una novela de corte antiburgués titulada *Duque* y publicada en Chile en 1934¹⁴. Pero, llegado a su madurez este escritor enmudece a causa de su matrimonio en 1941 que le obliga a

cubrir sus necesidades económicas con el periodismo, tarea que lo desvincula de la literatura. A lo largo de la década del cuarenta fue el periodista más leído del Perú a través de los periódicos *Jornada* y *La Prensa* en donde atacaba duramente los postulados de la coalición burguesa de Haya de la Torre conocida bajo las siglas de APRA. Sólo en 1974 aparecerá póstumamente su novela *El mirador de los ángeles*.

A pesar de la escueta obra de Díez-Canseco, este autor ha obtenido un obsequioso tratamiento crítico. Para Tomás G. Escajadillo su obra “ha colocado a su autor en un lugar de preferencia en la narrativa peruana de nuestro siglo”¹⁵. Para este crítico, Díez-Canseco ocupa el lugar de un “autor puente”, ya que en él se conjugan las huellas de la tradición y los intentos de crear una prosa de vanguardia. De este modo, su novela *Suzy* mostraría evidentes deudas con *La casa de cartón*, publicada dos años antes, y con las novelas *Bajo las lilas* (1923), de Manuel Beingolea y de *Cartas a una turista* (1905), de Enrique Carrillo, pues en *Suzy* se muestra ese mundo amable y señorial del verano tan propio del dominio burgués. Sin embargo, los relatos insertados en *Estampas Mulatas* también arrastran la influencia de Ventura García Calderón, enlazando su obra con la tradición, pero lanzando sus vínculos hacia el futuro mediante personajes muy propios de escritores de la década del cincuenta, de autores como Ribeyro, Congrains, Zavaleta y Salazar Bondy¹⁶. Díez-Canseco pertenece a la vanguardia que se ubicaba en las zonas urbanas de la costa. El mismo Díez-Canseco se definía como tal y, por tanto, su respuesta debía ser muy distinta a la del escritor de la región:

“El Perú no necesita de un novelista sino de varios. Yo personalmente no siento, no puedo sentir la sierra. Ésta tendrá toda la sugestión y toda la belleza que ustedes quieran obligarle, pero yo soy un hombre de mar, de costa, de médano seco, y de un subtrópico todavía estridente.”¹⁷

Las palabras de Díez-Canseco no dejaban de adquirir cierto tono de disculpa por no incorporarse al frente común del indigenismo que había aglutinado a los escritores de los años veinte. Pero lo cierto es que estas palabras justificaban la existencia de dos vanguardias o de dos sensibilidades diferentes entre los escritores peruanos, dos sensibilidades que se correspondían con sus distintos lugares de ubicación y con sus muy diferentes preocupaciones: la ciudad o la región.

No obstante, lo que en la región se definía como antiburgués, mediante la reivindicación de los derechos del indio y el ataque utópico a los gamonales de las haciendas andinas, en la ciudad se iba a transformar en un relato de tipo social impregnado de novela picaresca y de crítica a las clases dominantes que sustentaban el poder, es decir, un relato dirigido contra la misma burguesía urbana que en la sierra quedaba reducida hasta lo más primitivo y brutal de las regiones. Por ello era acertado el juicio de Luis Alberto Sánchez cuando señalaba que la novela de Díez-Canseco, *El Gaviota*, “marca una nueva dimensión en el cuento criollo. Lo que *El caballero Carmelo* fue para la generación colónida, fue *El Gaviota* para la generación vetada o del centenario”¹⁸. Por ello Díez-Canseco introduce en la

novela peruana el personaje del pícaro. Ese personaje es el desposeído, el habitante de los barrios criollos. Ese personaje es el protagonista de *El Gaviota*, un joven huérfano que vive en Callao, el barrio porteño de Lima y el también el barrio más pobre de la capital. Allí ese joven “se defiende” de la dura vida que impone el régimen establecido, del mismo modo que los indígenas de la sierra se tenían que defender de los gamonales, sólo que este joven no cultiva las tierras del patrón: vende periódicos y loterías y toca por las noches en los prostíbulos. El protagonista de *El Gaviota* se erige así en el modelo de la clase de los desposeídos, en un paradigma semejante al planteado en el relato indigenista pero trasladado al escenario urbano en donde se mantiene el mismo espíritu antiburgués general a todos los autores de los movimientos de vanguardia. Por ello la intención de Díez-Canseco es hablar de los seres desposeídos de la ciudad de Lima y mostrar los conflictos sociales que delatan la crueldad del sistema oligárquico que los mantiene al margen de la sociedad.

Con semejante intención, Díez-Canseco aproximaba la literatura a su praxis vital, tal y como defendían las distintas escuelas vanguardistas que habían intentado romper con la tradición de una parte del modernismo decadente y finisecular que se había afincado en su torre de marfil.(BURGER YBENJAMIN. Por ello, ya desde el inicio de su relato, Díez-Canseco intenta describir el ritmo vital de la ciudad, no únicamente con el deseo de reproducir una escenografía de vanguardia, sino con la fidelísima intención de calcar la dirección de los nuevos tiempos que regía la modernidad en la capital de Perú:

“Y prosiguieron. Los camiones inmensos pasaban haciendo temblar el piso. La gente cruzaba en la premura del trabajo. Una brisa fresquita combaba los toldos de los bares como velas cangrejas. El sol esmaltaba las veredas regadas. ¡La de a mil! Un policía detuvo el tráfico.”¹⁹

Ese deseo de reproducir los nuevos tiempos se aunaba a una voluntad política que se manifestaba en el elogio del delincuente, del desposeído y del mundo marginal, espacio de mundo que se erigía en la antítesis de lo establecido y del mundo regido por la oligarquía eternizada en el poder. El desposeído marginal, que acabará cometiendo delitos, será en cierta medida mitificado desde el inicio de la novela, a causa del carácter subversivo que adquiere el delincuente en los tiempos de acceso a la modernidad tal y como ha señalado Lily Litvak en el caso de la literatura anarquista:

“Efectivamente, la característica primordial de esta temática para los ácratas, es la presentación del criminal como víctima. No se trata para ellos de lograr un personaje o tipo interesante estéticamente, sino de hacer a través de él la denuncia de su angustiosa realidad social. A pesar de que las concepciones doctrinales sobre el derecho de los anarquistas son menos claras que sus críticas, una idea general emerge del conjunto de sus obras: el crimen es en general una reacción contra la injusticia de la sociedad, una rebelión contra los mandatos de la autoridad, y las medidas judiciales y penales que la sociedad impone para castigar al delincuente son peores que el crimen mismo. Es decir,

atañe a la literatura anarquista el considerar el crimen como un hecho social.”²⁰

Por ello el personaje Gaviota recibirá los atributos del héroe, fundidos con un aire pendenciero y romántico:

“Los dieciséis años de Gaviota brincaban con una alegría bailarina. Hijo de un hospicio, de un azar, no tenía a quién rendir cuentas. No hubo afectos nunca. Fue siempre generoso con las hembras que su viveza de criollo le conquistaba y supo, siempre, hacerse respetar porque a golpes no hubo quien le pisara el poncho. Siempre fue así, absurdo, donjuanesco, generoso, y jamás, pero jamás, tiró un puñete sin razón ni lo recibió sin honor. Guapo y con esa viveza de los criollos, ágil y bueno, la vida le fue fácil por falta de prejuicios, que le llevaban hasta la alcahuetería, y sus generosidades rumbosas, que le hacían gastarse el producto de sus ventas en una ronda de pisco o media cerveza. Y ahora se iba ¡se iba! Irremisiblemente. Su viejo sueño de ser marinero, de vivir en intimidad con esos hombres que, en su imaginación, él aureolaba con un prestigio de guapezas, iba a realizarse. Vivir en el mar, luchar en el mar, rendir a las hembras lejanas de otras tierras, y gastarse sus soles en un capricho o en un rumbo. Mozo chalaco, es decir: tarambana, generoso, macho.”²¹

Pero *El Gaviota* es una novela social y su denuncia se producía desde las instancias de un narrador omnisciente cuya función iba a ser siempre la de parcializar la realidad al compadecerse de las desgracias del protagonista y, al mismo tiempo, la de entrar en un juego de sencillas complicidades. De ese modo, el retrato del protagonista se iba a basar en los detalles de su vida rastrera, relación que en la escritura aparecía fundamentada en el humor del narrador y de los diálogos de los personajes.

Pero, por otra parte, el protagonista aparecerá marcado por una peculiar característica: su machismo. Este rasgo, lejos de parecer un defecto, entraña una virtud, consistente en el sometimiento a un código de comportamiento ético que contribuye a la mitificación del delincuente. De hecho, esta forma de vida del hombre macho le sirve a Gaviota para ganarse el respeto de sus compañeros de aventura a través de los océanos, así como el favor del capitán. Como el protagonista de *Don Segundo Sombra*, como el Martín Fierro de Hernández, como el compadrito y el cuchillero de las historias borgianas, Gaviota es un personaje con rasgos de hombre rudo, entre los que se incluye su machismo, un personaje al margen de la legalidad, ya que su código de honor es otro, y es la afrenta a su código de honor, a su virilidad, lo que desencadena su peripecia y el desenlace de su aventura como marino en los cinco océanos. Este detalle presente desde el principio de la novela cobra especial relevancia en la escena en la que Gaviota es acusado de ser “demasiado bonito para grumete”:

“Gaviria palideció como si se mareara. No le importaba que supusieron de él. ¡Todo! ¡Cualquier cosa! Pero, ¿eso? ¿Demasiado bonito para grumete? ¿Y don Charles? Se aventó a la cámara. Por las

miradas se dio cuenta de quién había sido el canalla que tal se le ocurriera. Alzó un banquillo y lo estrelló sobre el cobarde. Una baraúnda de vasos y platos de estaño, las interjecciones sordas y el grito furioso, destemplado, femenino, silbante, del mocoso que se abrió a puñetes. En el primer instante la sorpresa desarmó a los otros. Kalúa se torció con un cabezazo en el pecho. Carrizales se restañaba la sangre de una mejilla que un puntapié del Gaviota abriera. Los cuatro o cinco restantes tenían golpes sin importancia y ya comenzaban a devolverlos al muchacho que respiraba furia:

-¿Yo maricón? ¿Yo maricón?

A la bulla llegó don Charles. Su alta figura se marcó en la sombra de la escalerilla:

-¡El Capitán!

-¡Ahá! -barbotó el Gaviota-. Decían esos carajos que soy demasiado bonito para grumete. ¡Y decían -prosiguió en un hipo de llanto- que usted, don Charles se aprovechaba deso! ¿Y ami nadie, entiende? ¡Nadie siatrevido nunca a decirme eso!

Y como un loco, sin qué ni a qué, abrió su enorme cuchillo de muelle. Y acaso con el vago deseo de probar que con ese gringo no tenía nada, se precipitó sobre él, montando el pulgar sobre el lomo de la hoja, para rajarlo de abajo a arriba. Don Charles, lentamente, esquivó el golpe al vientre y lo recibió en la mano tatuada .ancla con dos coronas- que en un instante se tiñó de una sangre que cegó al Gaviota ya atontado. El gringo le desarmó y, anudándose un pañuelo, ordenó tranquilo:

-Otra vez, ¡al pañol de cadenas!”²²

A partir de este incidente, Gaviota pierde su puesto en el barco y es despedido al regresar al puerto de Callao. Su aventura ha fracasado porque se trata de un hombre que no está dispuesto a dejar su honor de macho por los suelos. Y ello conduce, de nuevo a considerar la importancia del delincuente en la lucha contra lo establecido, en la lucha contra el sistema que en aquellos años en el Peru significaba el reino de lo burgués, el feudo de todo aquello que iba a intentar destruir la aventura vanguardista. De ahí la importancia del pícaro en el relato urbano de vanguardia. Este tipo de comportamiento del pícaro ha sido puesto de relieve por Escajadillo:

“(estos héroes) nos vinculan a una determinada filosofía de la existencia del criollo un tanto nebulosa y confusa, pero de profundo significado ético. Estos héroes mulatos son implacables y con frecuencia tremendos en sus venganzas, pero nunca reaccionan sin motivo. Sacan chaveta, es cierto, pero siempre cuando no exista la posibilidad de zanjar el lío con los puños limpios; conscientes de su fuerza, orgullosos de la pericia que los convierte en ganadores de un

trompo o una mujer, pero, como se dice de Chupitos, *sin permitirse jamás una risotada burlona que habría humillado al perdedor.*”²³

Esta mitificación del delincuente surge de una visión de la sociedad burguesa como sistema de opresión para un determinado sector de la sociedad. Por ello Gaviota no va a ser recriminado en la narración por sus acciones, sino que el juicio sobre su persona será extremadamente ponderado. Por ello el uso de la violencia no será recriminado, ya que nunca Gaviota actuará sin una razón justa: “jamás, pero jamás, tiró un puñete sin razón, ni lo recibió sin honor”. Y del mismo modo el protagonista acabará fundiéndose con las descripciones de los paisajes románticos sutilmente idealizados. Por todo ello se puede decir que el mayor logro de la novela es la forja de su protagonista: “una criatura literaria que sustenta su propia vida, una creación totalmente original y -dígase claro- un personaje que todavía no ha encontrado en nuestra literatura un continuador de la misma envergadura y especie”²⁴. Porque Gaviota representa la historia del fracaso de muchos de los habitantes de Lima y, especialmente, de los habitantes del barrio más pobre, Callao. Gaviota es una víctima del sistema y su final, tirado en la mar, traicionado por sus compañeros, no es más que el resultado de la injusticia social que había implantado el régimen de lo burgués. Con *El Gaviota* se acercaba la literatura a la vida y se daba un paso de gigante en la evolución de la narrativa peruana, aferrada a los tópicos del indigenismo que sólo hablaban de hombre en términos étnicos. Con José Díez-Canseco, al igual que con César Vallejo²⁵, se hablaba del hombre universal y de sus problemas al introducirse en la difícil encrucijada de la modernidad.

Notas:

- [1] Este artículo forma parte de la investigación “Literatura e imaginarios sociales: Latinoamérica y España”, financiada por el Plan Nacional ID de la Oficina de Ciencia y Tecnología de la Consellería de la Presidencia de la Generalitat Valenciana.
- [2] Un interesante trabajo sobre el caso de Ecuador se puede encontrar en Teodosio Fernández, “Introducción”, en Jorge Icaza, *Huasipungo*, Madrid, Cátedra, 2000. Sobre el caso Boliviano se puede consultar Tulio Halperin Donghi, *Historia Contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp.274-276.
- [3] Efrain Cristal, “Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, v.XIV, n°27, 1^{er} semestre, 1988.
- [4] Estuardo Núñez, *La literatura peruana en el S.XX*, México Ed. Pormaca, 1965, p.138.
- [5] César Vallejo, “Los dos soras”, en *Narrativa Completa*, Madrid, Akal, 1996, p.271.

- [6] Alberto Escobar, *La narración en el Perú*, Lima, Ed. Juan Majía Baca, 1960, p.441.
- [7] Mario Castro Arenas, *La novela peruana y la evolución social*, Lima, Ediciones Cultura y Libertad, 1965, p.204.
- [8] Estuardo Núñez, *La literatura peruana en el S.XX, ed., cit.*, pp.83-84.
- [9] *Ibidem.*
- [10] José Díez-Canseco, *El Gaviota*, en *Amauta*, Lima, n°27, noviembre-diciembre de 1929, pp.43-50, y n°28, enero de 1930, pp.49-52 y 57-69.
- [11] José Díez-Canseco, *Suzy*, en *Mercurio Peruano*, Lima, año XIII, v.XX, n°141-143, mayo-julio, 1930. Existe una edición más reciente: *Suzy*, Lima, Editor Renée Díez-Canseco, 1979.
- [12] José Díez-Canseco, *Estampas Mulatas* (con prólogo de Federico Moore), Lima, Librería Francesa Científica y Casa Editorial F. Y E. Rosay, 1930.
- [13] José Díez-Canseco, *Estampas Mulatas*, Santiago de Chile, Zig-Zag, Biblioteca Americana, 1938.
- [14] José Díez-Canseco, *Duque*, (incluye un prólogo de Luis Alberto Sánchez), Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1934.
- [15] Tomás G. Escajadillo, “José Díez-Canseco (1904-1949): trascendencia y sentido de la Estampas Mulatas”, en *Narradores peruanos del S.XX*, La Habana, Casa de las Américas, 1986, p.69.
- [16] *Ibidem*, pp.70-71
- [17] Entrevista titulada “José Díez-canseco opina sobre la novela peruana”, en *La noche*, Lima, 29 de mayo de 1941. Citado por Tomás G. Escajadillo, *op., cit.*, p.72.
- [18] Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana*, Lima, Talleres, Perú, 1928, pp.1513-1514..
- [19] José Díez Canseco, *El Gaviota*, en *Amauta*, Lima, n°27, p.46.
- [20] Lily Litvak, *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp.338-339.
- [21] José Díez-Canseco, *op., cit.*, p.46.
- [22] José Díez-Canseco, *El Gaviota*, en *Amauta*, Lima, n°28, pp.57 y 58.

[23] Tomás G. Escajadillo, “José Díez-Canseco (1904-1949): transcendencia y sentido de las Estampas Mulatas”, en *Narradores peruanos del S.XX*, La Habana, Casa de las Américas, 1986, p.75.

[24] *Ibidem*, p.78.

[25] *Vid.* Francisco José López Alfonso, *César Vallejo: las trazas del narrador*, Universidad de Valencia, 1995.

© Luis Veres 2003

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