



La máquina desnuda

Sobre Respiración artificial

Juan Villoro

En 1970 Horacio Coppola fotografía un objeto común que parece repentinamente abstracto: una máquina de escribir. El aparato ha sido abierto; al fondo, el abanico de la tipografía semeja un anfiteatro de hierro. Ese modelo pertenece ya a una tecnología anterior, es una máquina anticuada; sin embargo, vista de esa manera, sugiere propósitos extraños y tal vez crueles. El tenso entramado de alambres recuerda el instrumento de tortura concebido por Kafka, el afilado mecanismo que escribe la condena en la piel del prisionero. En la foto de Coppola, el alfabeto parece surgir de entrañas inquietantes. El título es *Máquina desnuda*. Una descarada transgresión lleva a conocer el mecanismo por dentro y no por sus efectos. La imagen resume la estética de *Respiración artificial*. Puesto que Coppola es el fotógrafo esencial de Buenos Aires, el retrato también podría llevar el título de otra novela de Piglia: *La ciudad ausente*.

¿Es posible entender la literatura, no por su resultado evidente, sino por su método de ensamblaje? 1979: un mecanismo opera en inaudita desnudez; Ricardo Piglia publica una novela.

Respiración artificial parte de dos interrogantes: ¿cuál es la historia?, ¿quién la narra? El narrador no escribe porque disponga de los datos de un relato; los conoce a medida que los indaga. A propósito de la película *Historia(s) del cine*, de Jean-Luc Godard, comentó en una entrevista con Jordi Carrión: «Es un film muy notable, yo creo que es uno de los grandes acontecimientos de la cultura contemporánea y que tiene, como muchos otros acontecimientos de la cultura contemporánea, un punto hermético. Un punto que obliga y exige del espectador un tipo de atención particular. Y que plantea, me parece a mí, una cuestión que es muy importante en la discusión estética, que tiene que ver con qué quiere decir entender el arte. El arte pone en proceso algo muy complejo, que tiene que ver con pulsiones, pasiones y también con un elemento enigmático. Las cosas no son sencillas. Me parece que esa película de Godard trabaja mucho con la idea de que la historia del cine es también la historia de un enigma».

El juego de los opuestos permite dividir los modos de narrar en dos vertientes: quien escribe lo que conoce y quien escribe para conocerlo. En 1939, Onetti adelanta de manera significativa la segunda opción con *El pozo*, novela breve donde el autor investiga y discute la historia a medida que la cuenta. El recurso, por supuesto, se remonta al *Quijote*, pero Onetti agrega un sesgo singular: sus materiales no sirven, trabaja con una historia inoperante. El protagonista la cuenta dos veces ante oídos muy distintos, sin interesar a nadie. El texto surge de la imposibilidad de contar una trama. Lo que leemos es un resto, una segunda historia, surgida a partir de un tema desechado. El procedimiento se ahonda en *La vida breve*, donde el sobrante es la realidad: el narrador se incorpora a su invención y es narrado por ella.

Piglia construye *Respiración artificial* con saldos de la Historia. El título sugiere un programa de reconstrucción: un aire ajeno revive los sucesos. La estrategia es contraria a la de la novela histórica; no se trata de situarse en el pasado para contarlo como presente, sino de modificar el pasado desde el presente, lo cual implica, en forma más inquietante, permitir que la hora actual cambie por lo que ocurrió hace mucho tiempo. Revisar las barajas de la Historia significa, en este caso, alterar una serie; indagar lo sucedido es un

gesto contemporáneo y futuro: interfiere en lo que pasa, prefigura lo que pasará.

¿Qué grado de veracidad llega a tener el relato de hechos históricos? ¿Es posible recuperar lo real a partir de fechas y nombres incontrovertibles? Formado como historiador, Piglia no desdeña los sucesos, pero subraya el carácter relativo de la interpretación histórica. *Respiración artificial* parte de un encuentro entre dos formas de abordar la realidad: un novelista (Emilio Renzi) se cartea con un historiador (Marcelo Maggi). Renzi es sobrino de Maggi y ha escrito una novela sobre el pariente que se quedó con el dinero de la tía Esperancita. Aunque devolvió lo robado, tiene el aura del traidor y sobrelleva su mala reputación con aquiescencia. Para Renzi, el tío existe como personaje (un villano familiar, vagamente legendario); sólo después de publicar la novela se interesa en él como persona, y lo busca. Primer postulado de *Respiración artificial*: la ficción antecede a la realidad.

Que Maggi sea o pueda ser un traidor es un rasgo propio del hombre de acción, que pretende alterar su entorno, distorsionar el curso de la Historia. Desde la distancia del novelista, Renzi no busca afectar la acción sino entenderla, aclarar el desorden del acontecer, los secretos que encubre.

La historiografía ha prestado progresiva atención al papel del testigo de los hechos, la visión personal que determina el testimonio histórico, el «giro subjetivo», como lo llama Beatriz Sarlo. La reconstrucción del tiempo debe incluir el análisis del propio investigador y de la subjetividad que lo determina. No hay una explicación definitiva sino transitorias hipótesis individuales.

Respiración artificial acaso sea la más honda exploración del giro subjetivo al que se refiere Sarlo -la impronta personal en pos de la verdad- que permite contar la realidad documentable. En tono neutro, Renzi opina: «La presencia del observador altera la estructura del fenómeno observado». El novelista Renzi dispone de claves distintas y sin duda más certeras que el historiador Maggi, que a su vez estudia la vida de otro traidor: Enrique Ossorio, político y escritor del siglo XIX.

Novela de filiación, *Respiración artificial* relaciona una estirpe, pero la línea sucesoria no sigue un trayecto recto, de padre a hijo, sino oblicuo, como el alfil del ajedrez, de tío a sobrino. Al mismo tiempo, quien establece y guía la relación es el sobrino: el tío ya ha sido narrado por él y protagoniza su novela *La prolijidad de lo real*.

El sobrino procura llegar a la verdad desde la ficción. No es un sucesor: revierte la transmisión generacional, practica una herencia hacia atrás, altera el pasado desde el presente, escoge un precursor e influye en él. El tío existe por el sobrino. La idea borgiana de que es posible leer a Virgilio como si fuera anterior a Homero (la *Odisea* modificada por la *Eneida*), encarna en la relación entre el novelista Renzi y el historiador Maggi. Sólo en un sentido cronológico el tío es mayor que el sobrino; la genealogía simbólica es decidida por el sobrino.

En la lógica de *Respiración artificial*, el tiempo histórico no es el ayer que construyó el presente, sino la reserva de los hechos, la inagotable cantera que puede ser cambiada con lo que hoy pensamos.

La filiación también se extiende a los testigos de los hechos. Los intelectuales de la época de Ossorio lanzan un desafío a los intelectuales argentinos de los años setenta que operan en zonas que parecen sustraerse al tiempo y al espacio -el exilio, la clandestinidad-: «¿qué es el exilio sino una forma de la utopía? El desterrado es el hombre utópico por excelencia». ¿Qué aspecto debe tener la historia de los desterrados? La de una simultaneidad -ajena a las disparidades del tiempo y del espacio- donde todos los utopistas escriben al mismo tiempo. Cuando un personaje se pregunta quién será capaz de escribir un nuevo *Facundo*, eso no implica una cadena causal, un agregado. En el presente donde las tradiciones se cruzan, el viejo *Facundo* es contemporáneo del nuevo. Como observó Juan José Saer, a propósito de los veinte años de la aparición de *Respiración artificial*, no estamos ante una novela «histórica», sino ante una modificación del presente desde el pasado y el futuro, ejercicio que, a su vez, modifica las nociones de pasado y futuro.

Piglia sigue el precepto borgiano de leer a Virgilio como si precediera a Homero. El nuevo *Facundo* modificará el anterior. Los tiempos no se suceden, se condensan. El presente es la ocasión de cruce -el momento *histórico*- donde lo que fue es modificado por lo que será y donde toda invención depende de un archivo: «Un poeta sin memoria, dijo Marconi, es como un criminal abrumado y casi anulado por la decencia».

El historiador Maggi trabaja con documentos que ha recibido de Enrique Ossorio, secretario del gobierno de Rosas. Ossorio fue un conspirador, un exiliado que quiso justificar a través de la escritura lo que no consiguió por medio de la intriga. Si a Renzi le interesa el «cajón más o menos secreto» de su tío, al tío le interesa el archivo clandestino de Ossorio. La pesquisa se define por lo que se ignora; la circulación de la trama depende de un vacío elocuente: el secreto.

Los personajes de *Respiración artificial* se investigan entre sí, al acecho de lo que no ha sido contado, el resto significativo; lo que vale como inminencia, se ha silenciado por estrategia. La novela avanza porque no podemos llegar al fondo de cada asunto; el misterio, el silencio que opera como un sobrante, obliga a contar desde las conjeturas. En *Masa y poder* escribe Elias Canetti: «Todo aquel que sabe algo es vigilado por otro, el cual, sin embargo, jamás se entera de qué es en realidad lo que está vigilando del otro. Debe registrar cada palabra y cada movimiento de lo que le está encomendado; al mantener informado sobre ello a su señor, le transmite una imagen de la actitud mental del vigilado. Pero el vigilante mismo es vigilado a su vez, y el informe del otro corrige el suyo». Las dictaduras dependen del uso político del secreto y su concentración casi absoluta. Tanto Ossorio como Renzi y Maggi enfrentan épocas autoritarias donde la supresión de las palabras tiene un alto valor político; las historias que desean recuperar entrañan el desafío de conocer sin llegar a una conclusión cerrada, definitiva, la llave de todas las cerraduras. Una narración que sólo se entiende de una manera se convierte en un informe. Oponerse a un régimen del silencio significa, por tanto, encontrar un discurso abierto, que se arriesgue a la ambivalencia e, incluso, a ser malentendido.

Para que la tensión anecdótica perdure, se requiere saldo de incompreensión, un fondo de misterio, la fuerza de lo que sigue oculto: narrar no significa desvanecer completamente el secreto, sino entenderlo lo suficiente para indagar otros secretos.

Marcelo Maggi ha estado preso. No atribuye esta calamidad a la estafa que cometió sino a su militancia en el partido radical. Una causa política provocó su detención. Esto lo asemeja a Ossorio. ¿Hasta dónde podemos confiar en narradores que ejercen la delación? ¿Qué clase de contrato con la verdad sella Piglia? Por principio de cuentas, sospecha de sus relatores. Maggi y Ossorio pueden sobreinterpretar o distorsionar lo que investigan; otros son mitómanos, paranoicos o delirantes. Como el lector, Renzi (álter ego del novelista cuyo nombre completo es Ricardo Emilio Piglia Renzi) se acerca a los informantes en forma espasmódica, tentativa. La veracidad del relato, su rara condición genuina, se basa en la desconfianza. Paradoja del entendimiento: creemos porque recelamos. De acuerdo con la persecutoria realidad latinoamericana, Piglia urde una convincente atmósfera de infidencias, rumores, segundas intenciones. *Respiración artificial* es creíble por la mezcla de curiosidad y escepticismo que suscitan sus relatores. Siempre queremos saber algo más de quienes desconfiamos.

El historiador Maggi escribe en una carta: «No se desapasionen porque la pasión es el único vínculo que tenemos con la verdad». El entendimiento depende de la emoción de alcanzarlo. Es por ello que un proceso cognitivo puede ser el tema de una novela.

No siempre es fácil entusiasmarse con la información buscada. De ahí la solicitud de Maggi: «no se desapasionen». Pero la ilusión no cae del cielo. Renzi necesita datos objetivos para estimularse. El círculo se cierra: se llega a la verdad por la pasión, pero la pasión necesita certezas para arder.

La ficción posee una autenticidad inencontrable en la realidad. Esto no significa que sea más «verdadera», sino que organiza los materiales dispersos

de la realidad y los entiende con una profundidad que no deriva de los datos, sino de la forma en que son interrogados.

Maggi padece «la clásica desventura del historiador»: los documentos se han apoderado de él. Estudia a un político que encontró en la traición una lealtad a contrapelo para servir a un país revuelto. El ultraje de Ossorio fue el de un Judas eficaz y necesario; su sacrificio, su transitoria villanía, adelantó la trama de la Historia. Agraviado por los hechos, escribe para mostrarse como víctima propiciatoria; un pacto secreto lo mantiene unido a la causa: «la pasión es el único vínculo que podemos tener con la verdad».

Al convertirse en escritor, Ossorio depone las características del hombre de acción: no registra la experiencia sino la ilusión de la experiencia. Isaiah Berlin se ocupa de esta paradoja en *El erizo y el zorro*: el novelista no cuenta la Historia sino su representación; para ser fiel a los momentos históricos debe narrar la vida -convulsa, nimia, desordenada- que no parece histórica y que conforma el perdurable rumor de los sucesos. En esta sintonía, Ossorio concibe un dispositivo para narrarse a sí mismo: una novela utópica, ubicada en 1979. Desde su arrinconado refugio, empieza a idear documentos del porvenir. En este punto *Respiración artificial* cambia de signo: la novela contemporánea que indaga el pasado se convierte en una novela futurista del siglo XIX que anticipa el presente. Como en los espejos encontrados de las peluquerías, las imágenes dialogan sin fin: Renzi escribe una novela sobre un político de la época de Rosas que escribe una novela sobre Renzi, que escribe... Lo decisivo es que la aproximación a los sucesos depende por entero de la fabulación, y la vida pública de su revés privado. Esto no entraña un desinterés por la verdad. Se trata, por el contrario, de reconstruir la experiencia a partir de narraciones que reclaman diversos modos de ser interpretadas. El lector debe tender los puentes, trazar las conjeturas que ordenen el rico acervo del que dispone. El título de la novela de Renzi, *La prolijidad de lo real*, adquiere fuerza magnética: el mundo de los hechos es confuso, incesante, inagotable. Ordenarlo, dotarlo de sentido, es atributo de la imaginación narrativa.

Ossorio decide que su novela tenga forma epistolar porque las cartas pertenecen a la utopía; son un método arcaico de comunicación que se dirige al futuro (el lector está a semanas, meses o incluso siglos de distancia).

Además, esta técnica garantiza la supremacía del yo, esencial para la verosimilitud de una trama donde todos los narradores hablan con la premiosa urgencia del testigo de cargo. La novela ideada por Ossorio, cuyo tiempo «real» va de 1834 a 1838, tiene la misma condición *actual* que la correspondencia que Renzi y Maggi sostienen en 1979. Y hay un tercer tiempo implícito, el de la lectura de la novela. Curiosamente, desde fuera del libro, el mecanismo visionario de Ossorio es más moderno que el tradicional intercambio epistolar de Renzi y Maggi. Este anacronismo formal refuerza la interrelación de pasado, presente y futuro.

¿Es posible superar el giro subjetivo de quien rinde testimonio, distinguir lo que ve de lo que cree ver? Para entender el vendaval de los sucesos se requiere de cierta perspectiva, ganar distancia. *Respiración artificial* imagina una perspectiva para contar de manera simultánea tiempos desfasados; propone una rendición de los hechos, pero, sobre todo, un proceso de conocimiento.

La segunda parte de la novela lleva el título de «Descartes», acaso porque hubiera sido demasiado obvio ponerle *El discurso del método*. En sentido estricto, no se trata de una continuación de la primera parte; es su prolongación teórica. La obra recomienza para discutir el modo en que diversos tipos de escritura se insertan en la tradición. Una vez que Piglia demuestra que el asedio múltiple de la narración es un acercamiento a lo real más rico que la opacidad estadística o el discurso unívoco de la información, ubica sus procedimientos en la historia de la literatura argentina y en el entramado del racionalismo europeo.

Valéry y Calvino propusieron que *El discurso del método* fuera leído como una novela: la novela de una idea. Descartes hace una composición de lugar, describe su alcoba, el momento histórico y el clima en que ocurre su

argumentación; pone en escena la vida de la mente. La segunda parte de *Respiración artificial* sigue esta fórmula. La novela es, ante todo, un lugar para pensar. Pero estamos ante algo más que un escenario narrativo para discutir ideas. La argumentación decide la trama. Piglia ha comentado que en Borges la erudición opera como una sintaxis. En la segunda parte de *Respiración artificial* la crítica literaria articula la narración.

Alguna vez Piglia comentó, un poco en broma y bastante en serio, que Godard es el mejor narrador de nuestro tiempo porque se sirve con eficacia de discursos que no tienen que ver con el arte de contar historias pero lo refuerzan de manera sorprendente (a propósito de esto, Daney ha hablado de un «uso terrorista de la teoría»). De modo equivalente, Piglia escribe ensayo desde una zona ficticia. ¿Qué tipo de teoría le interesa convidar a su novela? En 1985 publicó en el periódico *Clarín* un texto donde aborda el tema, «Notas sobre Macedonio en un diario»: «Le parece posible que en una novela puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que parezcan falsos. Esa ilusión de "falsedad", dice Renzi, "es la literatura misma"».

Piglia no se refiere a ideas erróneas, disparatadas o falsificadas, sino a ideas maquilladas, que parezcan falsas aunque no lo sean. Al trabajar el ensayo en el cuerpo de la novela no se limita a ponerlo en escena, al modo de una reflexión dramatizada. La invención está en las ideas mismas, que parecen seductoramente arbitrarias. El crítico argentino Martín Prieto ha comentado que los personajes de *Respiración artificial* «son ante todo ideas» y lamenta que, al discutir de temas culturales, personajes muy diversos hablen del mismo modo. Un exiliado polaco diserta sin distinguirse de un intelectual porteño. Me parece que esto tiene que ver con el intento de preservar un tono ensayístico («neutro» respecto al habla), donde la impostura no tiene que ver con la coloratura de la voz, los tics o los gestos de los personajes (algo fácil de lograr para un novelista) sino con la *aparente* falsedad de las ideas. Sería difícil sostener en un ensayo que Borges es el mejor escritor argentino del siglo XIX o que Hitler y Kafka intercambiaron su *Weltanschauung* en una tertulia. Sin embargo, estas proposiciones mejoran de manera pasmosa al ser

argumentadas y acaso sean más reales de lo que pensamos a primera vista. Lo decisivo es que tienen la condición provocadora de presentarse como algo que *no debe* ser creído. Para Piglia, la teoría no se vuelve novelística por parecer una historia, sino por parecer una teoría extraviada quizá entrañe una verdad a contrapelo, del mismo modo en que toda construcción novelística pretende configurar una realidad alterna.

Respiración artificial también es una exploración de simulacros. El conocimiento no deriva en forma inmediata de los hechos sino de su representación. Con frecuencia, la realidad imita al arte y repite la escena de una película o una novela. Si somos capaces de distinguir citas culturales en la experiencia, ¿podremos cambiar lo real al cambiar su representación, distribuir formas estéticas que luego serán imitadas por el mundo? ¿La narración es sólo un método de conocimiento o posibilita una transformación del entorno? «¿Podré modificar esas escenas?», se pregunta un personaje de Piglia: «¿habrá forma de intervenir?»

El problema se agudiza en un mundo donde los datos no llegan en forma desnuda y dependen de numerosas mediaciones. La sociedad del espectáculo y la información ha desatado un vasto tejido de virtualidades: representaciones sobre representaciones. «La parodia ha sustituido el concepto de la historia», comenta Piglia. En un universo de filtros y veladuras, imágenes superpuestas a imágenes, archivos que sólo constan de fuentes secundarias, textos sobre textos, ¿puede la narración tocar lo real para transfigurarlo?

Respiración artificial investiga esta desmedida interrogante. Tardewski, polaco afincado en Argentina, amante de la ironía y el ajedrez, hace pensar en un Gombrowicz con la vocación de derrota de un personaje de Onetti. Para ponerse a salvo de un siglo de usura, ha buscado perder con el tesón con que Gombrowicz se propuso cultivar la inmadurez. Fiel a su rota estrella, no lo ha conseguido, o no del todo. Tardewski es amigo del historiador Marcelo Maggi. Renzi lo visita en su hotel porque su tío va a reunirse con el polaco. En lo que aguardan, el inmigrante cuenta historias y hace disquisiciones. Entre otras cosas, establece un vínculo inquietante entre Kafka y Hitler. Es posible que

ambos hayan coincidido en el café Arco de Viena. Karl Kraus llamaba «arconautas» a los miembros de esa tertulia. Tardewski supone que Kafka y Hitler pudieron encontrarse ahí. A través del tiempo dos arconautas son convocados por un polaco en un hotel de Buenos Aires. Así se establece un dramático puente entre ficción e Historia.

La literatura de Kafka prefigura el fanatismo nazi y su universo concentracionario: «Kafka hace en su ficción, antes que Hitler, lo que Hitler le dijo que iba a hacer». ¿Quién influye a quién? La hipótesis de Kafka como aprendiz del *Führer* es más perversa, pero no imposible. Acaso una obra maestra del temor surgió del contacto con un fanático.

¿En qué medida Hitler fue un discípulo servil del novelista checo e interpretó al pie de la letra las negras visiones del autor de *El proceso*? «Las palabras preparan el camino, son precursoras de los actos venideros, la chispa de los incendios futuros», dice Tardewski. Si *La metamorfosis* surge de la interpretación literal de la frase «me siento un bicho», es posible que Hitler, incapaz de imaginación alguna, entendiera las profecías de Kafka como un manual de autoayuda y buscara dominar una sociedad persecutoria donde el castigo antecede al delito. La literalidad produce monstruos.

En esta posibilidad se cifra la ética de *Respiración artificial*. Nada más dañino que la interpretación unívoca e inflexible: la paranoia de Kafka literalmente ejecutada por Hitler. Entender la Historia en clave narrativa es una moral porque permite la ambigüedad, ponerse a salvo de la pesadilla de lo que sólo es literal.

El historiador Maggi no llega a la cita con Tardewski, pero no importa. El novelista Renzi ha entendido lo suficiente. En su parte final, la novela no concluye, pues es ajena a la noción de clausura: ofrece un método para volver a la primera parte.

La extensa discusión literaria insertada en la trama es objeto de ironía por parte de Piglia: «Esto parece una novela de Aldous Huxley», dice uno de sus personajes. Dos modos decisivos de la literatura argentina se contrastan en

esa zona: Borges, que renueva la forma clásica -la noción de estilo-, y Arlt, que transgrede el canon con un estilo «criminal»: «Cualquier maestra de escuela primaria, incluso mi tía Margarita, dijo Renzi, puede corregir una página de Arlt, pero nadie puede escribirla [...] El estilo de Arlt es una masa en ebullición, una superficie contradictoria, donde *no* hay copia del habla, transcripción cruda de lo oral».

Los errores de Arlt no provienen de la incultura o la copia de la oralidad; son fallas deliberadas: invenciones. Al imitarlo, se corre el albur de convertir su ruptura en retórica. *Respiración artificial* desplaza esta tensión de la escritura a la lectura. Los dos grandes modelos de la literatura argentina entran en colisión: Borges leído por Arlt. La interpretación, la crítica, reinventa el discurso.

De los convulsos tiempos de Rosas a la segunda guerra mundial, pasando por la discusión del racionalismo, Piglia trabaja con teorías y hechos conocidos. La forma de articularlos y entenderlos supone un viraje radical.

La novela de otro irregular sirve de metáfora al conocimiento de la Historia desde la ficción. En *El discurso vacío*, Mario Levrero se propone mejorar su caligrafía. Su objetivo es descargar sus nervios, salir de sí mismo escribiendo con letra ejemplar. Mientras no se distraiga eso le servirá de terapia. Sólo debe atender a los datos, la forma de la letra. Si no se interesa en el texto, estará a salvo de las emociones. Actúa como un historiador en pos de fechas indiferenciadas. Poco a poco, cede al giro subjetivo; se deja afectar por la escritura. La caligrafía empeora y el discurso mejora. El error formal desata una búsqueda de sentido. En contra de su propósito -no tener estilo-, Levrero logra un estilo único.

Los hechos históricos semejan la caligrafía del discurso vacío. Su verdad profunda depende de una fisura del lenguaje, la zona donde lo real respira de otro modo.

La novela maestra de Piglia desata los enigmas, los secretos, las sospechas, los olvidos, las distorsiones, los sinsentidos de la Historia a los que

sólo se llega con mirada oblicua y mala letra, neurotizando la realidad desde la ficción, la zona donde el testigo neutro deviene narrador.

La primera parte de *Respiración artificial* ofrece máquinas de narrar. La segunda, permite la entrada al mecanismo. Como en la fotografía de Horacio Coppola, el aparato es explicado desde su extraño interior. Impúdica, desafiante, inagotable, la máquina de la escritura está desnuda.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

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](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario