

LA TRANSTEXTUALIDAD DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL EN «EL DESIERTO PRODIGIOSO»

Una de las actuales dominantes hispanoamericanas es la vuelta al pasado para reinterpretarlo en una búsqueda de afirmación histórica, y esto desde muchas perspectivas culturales. Así, la novelística de los últimos años recupera los textos de nuestra historia fundante, desde una lectura creativa. Coincidentemente, los estudios críticos están demostrando un notable interés por las obras del periodo colonial, superados ya los criterios positivistas. Al revertirse nociones canonizadas, establecerse nuevas precisiones conceptuales y sacarse a la luz obras olvidadas o desconocidas, nuestra literatura de ese momento aparece bajo una faz nueva, como un campo rico e incitante para los estudiosos.

Esto es notorio en los últimos estudios sobre la novelística, que han llegado a descalificar la hasta no hace mucho aceptada consideración de *El Periquillo sarniento* como “la primera novela hispanoamericana”, criterio que hoy ya no se defiende ni aun restringiéndolo al campo de la novela en sentido moderno¹. Y más se retrotrae en el tiempo nuestro

¹ Es ilustrativo al respecto, que un estudioso como CEDOMIL GOIĆ se vea obligado a enmendar, diez años después, el juicio emitido en su *Historia de la novela hispanoamericana* (Valparaíso, Eds. Universitarias, 1972): “La primera novela hispanoamericana es *El Periquillo sarniento*” (pág. 28), porque, aun considerada dentro de ese sistema novelístico, la obra de Lizardi viene precedida por *Sueño de sueños* del mexicano JOSÉ MARIANO ACOSTA ENRÍQUEZ y *Genealogía del Gil Blas de Santillana* del también mexicano BERNARDO MARÍA DE CALZADA, ambas de 1792, y el *Evangelio en triunfo* (1797) del peruano PABLO DE CLAVIDE. En 1982, Goić afirma: “Estas son las primeras novelas hispanoamericanas modernas originales, veinte años anteriores a la obra de Fernández de Lizardi” (“La novela

origen novelístico, cuando aquellas obras antes consideradas como meros conatos de novelas o "protonovelas" son estudiadas desde una perspectiva mucho más dinámica del género, atendiendo a la flexibilidad que le es esencial. Así, hoy se afirma la existencia de novelas entre los siglos XVI y XVII, en distintas variantes subgenéricas, y 1519 — año de publicación de *Claribalte* de Gonzalo Fernández de Oviedo — sería la fecha inicial.

Nos proponemos ahora sumar a esta cronología la obra del santafero Pedro de Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, escrita hacia 1650², cuyo estatuto novelesco nos resulta innegable, y a través de ella destacar la forma novedosa en que evidencia las relaciones textuales con el Siglo de Oro Español.

La obra se ha conservado, hasta la fecha de la edición que manejamos, en dos manuscritos, ambos caligrafiados por Solís y Valenzuela: el de Yerbabuena, posterior, sólo reelabora tres de las veintidós "mansiones" de que consta el llamado Manuscrito de Madrid. Estas "mansiones" tienen el sentido de "sesiones", delimitadas temporalmente por los tópicos del amanecer y el atardecer mitológicos. En ellas se narra la partida de caza de cuatro jóvenes por el Desierto de la Candelaria, en Ráquira (Nueva Granada). Persiguiendo a un ciervo, uno de ellos, Andrés, penetra en una cueva donde encuentra inscripciones en verso, objetos piadosos y un cartapacio con meditaciones sobre la muerte. Movido por la devoción, escribe a su vez varios poemas y se marcha con el cartapacio. Al reunirse con sus amigos — Pedro, Fernando y Antonio — leen las meditaciones a las que todos añaden sus escritos. Una figura importante, sumada después al gru-

hispanoamericana colonial", en VV. AA., *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo I: "Época colonial". Coordinador Luis Íñigo Madrigal, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 372).

² Llama la atención que esta obra, publicada por el Instituto Caro y Cuervo entre los años 1977 y 1985, haya permanecido fuera de la consideración de la crítica, salvo los estudios de Jorge Páramo Pomareda, Manuel Briceño Jáuregui y Héctor Orjuela que acompañan esa edición.

po, es la del ermitaño Arsenio, el morador de la cueva, quien narrará su antigua vida de pecador entrecruzándola con otras historias igualmente edificantes. De ahí en más, en medio de continuos viajes entre Santa Fe y el convento del Desierto, y siempre al influjo de relatos y poemas, enmiendan sus vidas hasta tomar, cada uno a su turno, los hábitos monacales: Arsenio y Andrés en el convento de Ráquira, Fernando en la Cartuja de España; y hasta los personajes secundarios — como el padre de los jóvenes — se retiran del mundo para consagrarse a Dios. El manuscrito se interrumpe abruptamente mientras Pedro lee una carta (un azar lamentable ha venido, sin embargo, a materializar a esta novela como “escritura abierta”).

La heterogeneidad de los elementos que conforman la obra no debe distraernos de su andadura fuertemente narrativa, la que impregna aun los otros géneros que ella subsume. Así, por ejemplo, la Oda XXI, “A Nuestra Señora”, compuesta en la cárcel por Fray Luis de León, se adapta a las circunstancias novelescas: atribuido dentro del texto a Casimira, que en el relato de Arsenio también es tomada prisionera, el poema debe sufrir ciertas variantes, como el reemplazo del masculino por el femenino. El verso de Fray Luis

y mira un miserable en cárcel dura
cercado [...].

se transforma en

a aquesta miserable en pena dura,
cercada [...] ³.

Del mismo modo Antonio, en el penúltimo verso de su canción “Al gloriosísimo Apóstol Santiago Patrón de España

³ PEDRO DE SOLÍS Y VALENZUELA, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Edición de Rubén Páez Patiño, notas de Rubén Páez Patiño, Manuel Briceño Jáuregui y Jorge Páramo Pomareda, 3 tomos, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, 1984, 1985 (los tomos I y II reproducen el Manuscrito de Madrid; el III, el Manuscrito de Yerbabuena). Tomo I, pág. 291. En adelante citaremos con número romano el tomo y con arábigo, la página. Respetamos la grafía de esta edición.

y de las Indias": "de tu humilde devoto el don recibe", modifica el original de Pedro Rodríguez "A Santiago, en la Academia de Granada"⁴, donde se lee: "De tu nueva academia el don recibe" (I, 610). Dos variaciones cuya importancia tendremos ocasión de desentrañar.

No sólo poemas entran en *El desierto prodigioso* sino también obras dramáticas completas, incluyendo un auto sacramental, a cuya representación los personajes asisten. Es decir que la integración se cumple en el plano temático, pero puede constatarse también en cuanto a los códigos genéricos: las que deberían ser acotaciones dramáticas son asumidas en la novela por la voz narrativa y remitidas, épicamente, hacia el pasado:

Salió Christo N. Sr. y la Virgen María, la cual empezó a dezir assí [...] (II, 467).

Sonó a este tiempo suave música y por vna tramoya se descolgó un ángel al tablado, el qual truxo una fuente [...] (II, 471).

Basten estos breves ejemplos para confirmar el predominio del relato, pero a la vez el sesgo integrador de ese predominio, lo que nos resguarda de dos reticencias que ha tenido la crítica —para considerar a *El desierto prodigioso* como novela y para reconocer el carácter no contingente de los elementos intercalados⁵—, surgidas desde el actual horizonte de experiencia de la novela moderna. Pero si tenemos en cuenta la norma genérica de la época, la intencionalidad de la obra y su convergencia estructural hacia un núcleo generador, concluiremos que, lejos de ser digresiva, se presenta como altamente redundante.

⁴ La composición de Rodríguez fue publicada en *Flores de poetas ilustres*, de PEDRO ESPINOSA, en 1603.

⁵ MANUEL BRICEÑO JÁUREGUI considera que Solís "no logra una novela" (*Estudio histórico-crítico de «El desierto prodigioso y prodigio del desierto»*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1983, pág. 363). Por el contrario, Héctor Orjuela acepta la categoría de "primera novela hispanoamericana", pero sólo después de haber expurgado en su edición lo lírico y lo dramático, "que no pertenecen propiamente a la trama de la novela" (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1984).

El fenómeno de la mezcla de géneros — esencial a la novela según lo ha demostrado Bachtin — se presentaba con mucha mayor evidencia en las novelas del siglo xvii español y en obras hispanoamericanas como *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* o los *Sirgueros de la Virgen*. Frente a ellas *El desierto prodigioso* sólo potencia una norma literaria genérica y epocal: acoge no solamente abundantes composiciones líricas y obras dramáticas, sino también historias cerradas cercanas a la leyenda, o más erráticas, propias de la novela bizantina.

No dudamos, pues, de estar frente a lo que se considera una novela barroca hispanoamericana en cuanto “narración imaginaria presentada por un narrador personal, que integra implícitamente un lector ficticio y se refiere a un mundo de comportamiento religioso moral”⁶. La concepción de la vida como un espacio de entrecruzamiento de caminos, de los cuales sólo uno es el correcto — en tanto a través del engaño del mundo conduce a la revelación de Dios —, constituye el núcleo fundamental que atrae hacia sí los aparentemente dispersos textos o situaciones de la novela, cada uno de los cuales se presenta invariablemente como “aviso” o como historia de una conversión ejemplar. Por eso el modelo de estructura que conviene a esta obra es la del laberinto manierista, “una especie de árbol, una estructura con raíces y muchos callejones sin salida. Hay una sola salida... Para no perdernos, necesitamos un hilo de Ariadna”⁷. Y no es casual que el pórtico de la novela sea un laberinto gráfico — variante del “cuadrado mágico”, réplica del mundo fabricado por Dios según leyes aritméticas y artísticas⁸—. Muchas lecturas son posibles desde las cuatro letras centrales, pero, hallado el camino, se leerá siempre la misma cuartilla:

⁶ CEDOMIL GOIÉ, *op. cit.*, pág. 371.

⁷ UMBERTO ECO, *Apostillas a «El nombre de la rosa»*, Buenos Aires, Lumen - de la Flor, 1986, pág. 60).

⁸ *Vid.* GUSTAVO R. HOCKE, *Il manierismo nella letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1965, págs. 21-26.

Don Pedro de Valenzuela,
sois Apolo y sin segundo,
nuevo Parnaso fecundo
que con veloz fama buela.

Los textos heterogéneos — especialmente los poemas, en tanto que guardan y fijan la sabiduría de los que hallaron el camino— constituyen la materia del laberinto que es la novela misma, pero a la vez ofician de hilo de Ariadna que advierte y guía.

Dentro del mundo verbal novelesco la más alta dignidad está acordada a la palabra escrita. La obra se monta por un proceso acumulativo de situaciones de discurso: los personajes se reúnen en “academias” — tan en boga en el siglo xvii — para intercambiar sus poemas o componerlos, en verdaderas justas poéticas, ante el desafío de un tema propuesto, lo que da ocasión para que la novela ficcionalice — casi teatralice, diríamos, al re-presentar y gestualizar — el proceso mismo de la escritura: muchas veces quien decide escribir, se toma el tiempo de hacerlo y retorna, papel en mano, para poner su obra a consideración de los oyentes, en quienes se constatan los efectos de la recepción: gozan, aplauden y... hasta lloran. Y ya camine el grupo de jóvenes por el desierto o cada uno enfrente en soledad situaciones extremas, compañía constante es la del verso. Tampoco faltan cartas, llevadas y traídas por galeones, entre España y América. La escritura llena y articula, pues, el transcurso temporal y, valorada en su materialidad, invade también el espacio, recubriendo con artificio el ámbito natural; ejemplo extremo, la cueva del ermitaño, expresión sinecdóquica del mundo cerrado de *El desierto prodigioso*, ofrece una escenografía recargada de textos verbales y no verbales, semánticamente redundantes. Allí, un vórtice de “prodigios” atrae la mirada de don Andrés: sonetos inscritos en piedra, en lienzo y papeles, una pintura de San Bruno a cuyos pies tres tarjas proponen versos, un esqueleto que le entrega una tabla para la lectura de su estado, la mesa con los dibujos — igualmente previsores — de una grulla y un

gusano empeñado en su labor de seda, mientras el reloj de arena da callada enseñanza del tiempo.

Resulta difícil, entonces, considerar exclusivamente como elementos configurantes al acontecer o a los personajes, en este mundo barroco que privilegia, por sobre todo, las situaciones de discurso y el poder y la materialidad de los textos, realidad de segundo grado. En cuanto al plano del acontecer, está emblemático en un objeto escritural: el cartapacio, que recibe una doble denominación — “Desengaño de la humana vida” y “El cartapacio de las conversiones” —, como significantes de los dos extremos del dinamismo textual que implica a todos los personajes de la novela, sin excepción. La figura del cartapacio entra de lleno en la cosmovisión cristiana: sus páginas en blanco van siendo llenadas gradualmente, evocando el tópico del mundo como un texto infinito. Cifra de salvación, escritura recopilada, anticipa al libro que cada personaje va armado al leer-escribir los poemas, y prefigura a la novela misma, que no persigue otra cosa, en el nivel pragmático que ser también aviso para el lector implicado.

Por otra parte, lo que los personajes permanentemente leen o escriben, dictan o copian, ingresa en la novela y son esos textos y no los personajes — intercambiables en esas reducidas funciones — los verdaderos actantes, en tanto mediadores de la verdad y provocadores de la conversión espiritual. Así, por ejemplo, lo novelesco no surge directamente de las aventuras del ermitaño Arsenio, sino de su narración, texto ordenado e interesadamente selectivo de su vida. Su vocación textual llama a los otros, su texto atrae otros textos y a través de ellos dialogan los personajes. Al soneto de Arsenio que pregunta:

Respóndame quien sabe, ¿qué es la muerte?
y ¿por qué es tan contraria a nuestra vida?
y ¿qué es la causa que es tan atrevida,
que acomete al que es flaco y al que es fuerte? (I, 39).

contesta Andrés con otro que comienza:

Es privación de ser la triste muerte,
por esso es tan contraria a nuestra vida.
Por no aver qué perder, es atrevida
y acomete al que es flaco y al que es fuerte (I, 40).

—

Aunque hoy se insista sobre la condición transtextual⁹ de toda obra literaria, y lo fragmentario e intergenérico sean características de la novela barroca, *El desierto prodigioso* resulta sorprendente por la profusión —exagerada, por cierto— y la evidencia con que acoge directamente otros textos literarios completos (mayoritariamente líricos) y por la libertad con que oculta, revierte o ficcionaliza las autorías ajenas.

Dejando de lado la gran cantidad de poemas debidos al mismo Solís y Valenzuela¹⁰, los sonetos, glosas, canciones, romances o endechas escritos o recitados por los personajes, pertenecen en su mayoría a autores españoles del mismo siglo xvii, desde los más hasta los menos conocidos, a quienes también se enjuicia explícitamente, siempre dentro de la retórica de la alabanza:

¿Qué no dixo vn Dn. Luis de Góngora? ¿Qué no alcanzó vn Lope de Vega? ¿Qué no sublimó un Montalván? ¿Qué no ilustró un Don Gabriel Bocángel? ¿Qué no profirió un Dn. Francisco de Quevedo?... ¿Qué no alternó en lo sentencioso y crítico el conde de Villamediana? ¿Qué no pensó y dictó el gran theólogo fr. Luis de León?... (I, 204).

⁹ En el sentido que le da GERARD GENETTE (*Palimpsestes*, París, Du Seuil, 1982), abarcador de la amplia gama de posibilidades de relación de una obra literaria con otros textos, también literarios. La intertextualidad, tal como la entenderemos en adelante, sería una variante de la transtextualidad, caracterizada por la presencia evidente de un texto en otro.

¹⁰ Aceptamos, además de las menciones de autor textuales, las atribuciones de Briceño Jáuregui, Páez Patiño y Páramo Pomareda, obtenidas tanto por la crítica interna como por el estudio de las marcas paratextuales (notas marginales) de los manuscritos.

En este aspecto, *El desierto prodigioso* puede, sin duda, documentarnos para reconstruir el horizonte literario — al menos de un sector — de la sociedad de la época, función que suscitó el entusiasmo de Germán Arciniegas al momento de publicarse el primer tomo de la novela:

[...] revela cómo lo mejor de la poesía española se conocía aquí al dedillo y se sabía de memoria entre un minúsculo grupo de neogranadinos a la sombra del convento de los agustinos, en el Desierto de la Candelaria¹¹.

Pero, superando en mucho *El desierto prodigioso* la mera función antológica — según creemos haber demostrado —, más interesante que pedirle un registro pasivo de gustos y lecturas, resulta detectar sus mecanismos de apropiación textual para echar alguna luz sobre las relaciones culturales entre España y América en los orígenes de nuestra historia literaria.

Cuando los “versos ajenos” ingresan en el mundo ficcional, suele revelarse el nombre del autor, pero no faltan oportunidades en que se le escamotea tras el silencio, la metáfora o el desnudo elogio (“[...] ostenta y muestra bien ser de ingenio grande [...]” I, 152). Son estos recursos, sin embargo, únicamente parte de la retórica enigmática barroca, pues dentro de la novela se confiesa una y otra vez, airosamente, el “latrocinio de versos” (I, 461). Más aún: se lo califica de “gustoso” (*ibid.*) y hasta es motivo de orgullo de quien lo comete. ¿En dónde se asienta, entonces, el criterio de la originalidad? En saber utilizar el botín oportunamente, en traerlo “a tan sazonados tiempos” (*ibid.*) para que demuestre su eficacia espiritual, finalidad que se impone sobre cualquier otra consideración. La colocación oportuna adquiere igual mérito que la autoría; es más, reviste toda la forma del homenaje:

[el soneto de Lope] colocado en tal sazón vendría a ser reputado por propio; a lo menos sería darle el premio debido a su autor (II, 398).

¹¹ GERMÁN ARCINIEGAS, “El desierto prodigioso”, en *La Prensa*, Buenos Aires, 12 de mayo de 1979.

Y, aunque aya servido en otra boda, yo sé que su dueño tendrá por bien que sirva en ésta, y aun se holgara de que sus escritos penetren en los desiertos (I, 624).

En el espacio intertextual de la novela, los versos del Siglo de Oro español, en general se transcriben respetuosamente¹², con la modificación semántica inevitable provista por la recontextualización dentro de la ficción narrativa. Así, se reproduce sin variantes el soneto XCIX de las *Rimas sacras* de Lope de Vega, la décima *A la muerte* de Calderón, el soneto atribuido a Góngora que comienza "Ayer naciste, y morirás mañana" y tantos otros que sería largo de enumerar.

Pero el texto citado puede modificarse como en el caso ya analizado — en los ejemplos de Fray Luis y de Pedro Rodríguez — en que la contaminación ficcional altera formalmente los poemas. Las otras variantes de citas generadas dentro de la novela son también mínimas y no funcionan sino como marcas estilísticas de la apropiación legitimada¹³. Por ejemplo, el soneto de Fray Luis "Si culpa el concebir; nacer, tormento", en *El desierto prodigioso* comienza "Si culpa al concebir; nacer, tormento", y el primer verso del segundo cuarteto del español "si viento, nada y nada el fundamento" se convierte en "si al fin es todo desvanecimiento", además de invertirse el orden de los tercetos:

¿de qué sirve estimarse y preferirse,
 buscar memoria, aviendo de olvidarse,
 y edificar, aviendo de partirse?

¿Quién anda en este mar para anegarse?
 ¿De qué sirve en quimeras consumirse
 ni pensar otra cossa que salvarse? (I, 337).

De ningún modo la novela intenta salir del orbe semántico de los poemas citados. Y en los otros casos de transtex-

¹² Sería el caso de la *cita*, en su sentido más tradicional y estricto de traslado literal.

¹³ Y legitimada hasta el punto de colocarse, a veces, en nota marginal del manuscrito, el nombre de Solís junto al del autor del poema en declaración de co-autoría (vid. nota en I, 291).

tualidad, cuando se imita premeditadamente un estilo o es claro el sustento en un modelo de autor español¹⁴, nunca hay mayor desvío del sentido y menos traslado a un registro inferior. Es notable, por ejemplo, que el uso del tópico propio de la ridiculización (forma de la imitación satírica) — escribir “a la manera de” o “en el estilo de” — no traspase los límites de la seriedad. Lo comprobamos en la lectura que Fernando hace del “Desengaño que el hombre deve tener de las cossas humanas”, subtítulo “En el estilo de don Jorge Manrique”¹⁵:

Ya es tiempo que el desengaño,
dulce espejo de la vida,
recuerde el alma dormida
en la cama del engaño.
Todo el año,
a fuer de bruto animal,
está el ombre en sueño tal,
y persevera,
como si no conociera
el ser mortal (I, 54-55).

Por otra parte, Briceño Jáuregui ha detectado el texto (hipotexto de Genette) sobre el que se habría escrito al menos la primera parte de *El desierto prodigioso*. Se trata de un episodio de *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas (Madrid, 1603):

[...] yendo a caza por las riberas de Carrión, halló un puerco montés, y siguiéndole con un venablo se le metió en una cueva, y entrando tras él le halló echado al pie de un altar [...] y en saliendo de la cueva se informó y supo que allí había habido un santo llamado Antonio [...] ¹⁶.

¹⁴ Entramos aquí en el campo de la hipertextualidad, otra forma transtextual, cumplida, según Genette, cuando un texto (hipertexto) se une a otro anterior (hipotexto) en una relación “de segundo grado”.

¹⁵ El Ms. de Yerbabuena elimina el subtítulo “En el estilo de [...]”, lo que nos confirma la intencionalidad de simple apropiación que mueve a la novela.

¹⁶ AGUSTÍN DE ROJAS VILLALDRANDO, *El viaje entretenido*, Edición de Jean Pierre Rossot, Madrid, Castalia, 1972, pag. 411.

Las coincidencias son obvias y la transposición no sólo no degrada sino que sublima al "modelo": Solís reemplaza al puerco montés por un ciervo y todo el contexto de la novela completa esta figura hasta asimilarla al tópico del "ciervo herido", imagen del alma sedienta de Dios.

En síntesis, la incorporación del texto español a *El desierto prodigioso*, "respetuosa" de su semantividad o provocadora de mínimas alteraciones estilísticas, siempre dentro de un registro de seriedad y hasta de homenaje, revela un sentido todavía fuerte de comunidad cultural y espiritual entre España y América. Durante el Romanticismo el intertexto europeo asumirá en las obras americanas una función confrontadora y problematizante¹⁷, y, desde la madurez del actual Neobarroco, ya es posible retomar el texto ajeno con una libertad que erige en dominantes al registro irónico y a la práctica paródica en el sentido bachtiano de réplica ideológica.

Pero a lo largo del siglo xvii rigen los códigos sociales y culturales que —impuestos por la metrópoli— fueron prontamente asimilados, como un modo de llenar el vacío de tradición con que se encontraban las nuevas sociedades.

El desierto prodigioso responde, en gran medida, a esa cultura barroca que oficialmente se importa; casi no registra tópicos que no pertenezcan a ella: las imágenes de la *muerte* — como motivo poético o como elemento figurativo — ocupan toda la novela, y las múltiples formas del *espejo* — calaveras, visiones del trasmundo, sueños, poemas — no hacen sino reflejarla para *desengañar* de lo terreno, para convertir el alma. Y todo esto dentro de la más pura retórica barroca.

Sin embargo, el traslado del modelo entraña los gérmenes de su propia transformación. Si bien modestamente, asoman en *El desierto prodigioso* rasgos de originalidad surgidos de su enclave americano: el espacio neogranadino se localiza

¹⁷ Las modificaciones de la función del intertexto pueden orientar los estudios de la historia literaria hispanoamericana. Véase, como aporte a esta cuestión, THOMAS BREMER, "Historia social de la literatura e intertextualidad", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XI, núm. 24, Lima, Perú, 2º semestre de 1986.

con precisión y hasta se hace presente a través del catálogo de plantas y frutos, en los momentos en que no es reducido a un “locus amoenus” estilizador. Y es también novedoso el diálogo que en la obra entablan los textos del Siglo de Oro español con los de sus contemporáneos hispanoamericanos, que también se citan.

Queda así insinuada, en la novela de Solís y Valenzuela, la incongruencia fundamental de nuestra cultura, entre lo propio y lo heredado. Los avatares de su resolución signarán, de ahí en más, nuestra historia literaria.

ALICIA CHIBÁN

ELENA ALTUNA

Universidad Nacional de Salta
Argentina.