

ESCENAS DEL ‘YO’ INSURRECTO. CREACIÓN DEL SUJETO POÉTICO Y POLÍTICO EN EL GRUPO NICARAGÜENSE (1969-1990)

VANESA GONZÁLEZ ÁLVAREZ

Universidade de Vigo

Resumen: En la década de los setenta aparece en el escenario poético nicaragüense una serie de voces femeninas que presentan un proyecto poético y político común. A excepción de Daisy Zamora, la poeta más coloquial del grupo, Vidaluz Meneses, Ana Ilce Gómez, Michèle Najlis, Gioconda Belli, Daisy Zamora y Rosario Murillo sienten la necesidad de narrar la transformación política del sujeto poético. Como una suerte de renacimiento poético, estas voces se posicionan en función de dos ejes ideológicos que se combinan: por un lado, el feminismo que las convierte en voces sexuadas, y, por otro, el sandinismo, que las implica en la Revolución nicaragüense.

Resumo: Na década dos setenta aparece no escenario poético nicaraguano unha serie de voces femininas que presentan un proxecto poético e político común. A excepción de Daisy Zamora, a poeta máis coloquial do grupo, Vidaluz Meneses, Ana Ilce Gómez, Michèle Najlis, Gioconda Belli, Daisy Zamora e Rosario Murillo senten a necesidade de narrar a transformación política do suxeito poético. Como unha sorte de renacemento poético, estas voces posiciónanse sobre a base de dous eixes ideolóxicos que se combinan: por un lado, o feminismo que as converte en voces sexuadas, e, por outro, o sandinismo, que as implica na Revolución nicaraguana.

Abstract: In the seventies appears on stage poetic Nicaraguan a series of female voices that have a common poetic and political project. With the exception of Daisy Zamora, the colloquial poet of the group, Vidaluz Meneses, Ana Ilce Gómez, Michèle Najlis, Gioconda Belli, Rosario Murillo and Daisy Zamora feel the need to narrate the political transformation of the poetic subject. As a sort of poetic renaissance, these voices are positioned around two ideological axes that intersect: on the one hand, feminist makes them sexed voices, and, secondly, they are committed to the Revolution Nicaraguan through the Sandinista movement.

Palabras clave: Poesía. Sujeto poético. Feminismo. Sandinismo.

Palabras chave: Poesía. Suxeito poético. Feminismo. Sandinismo.

Key Words: Poetry. Poetic Subject. Feminism. Sandinista movement.

En la década de 1970, aparecen en el escenario poético nicaragüense una serie de voces femeninas que presentan un proyecto poético y político basado en semejanzas biográficas e históricas, pero también en técnicas y temáticas comunes, al calor de la lucha de liberación nacional que eclosionó en la Revolución sandinista (1979-1990).

Vidaluz Meneses (Matagalpa, 1944), Ana Ilce Gómez (Masaya, 1945), Michèle Najlis (Granada, 1946), Gioconda Belli (Managua, 1948), Daisy Zamora (1950, Managua) y Rosario Murillo (1951, Managua) forman un grupo poético que se expresan como mujeres nicaragüenses mediante la con-

strucción de sujetos poéticos y políticos en constante cambio.¹ Como Greg Dawes afirma: “In poetry the changes and contradictions in consciousness are being represented at the intersection of gender and class, and can be found in the verses of such writers as Michèle Nalis, Ana Ilce Gómez, Gioconda Belli and Daisy Zamora”.²

Estas poetas conciben la literatura como un espacio donde se representan y se cuestionan determinadas identidades situadas en los márgenes: étnicas, nacionales, de clase social, de género, etc., de ahí que el plano enunciativo se convierta de nuevo en referente del análisis literario. Ahora bien, ello no implica que se reproduzca el paradigma esencialista del Romanticismo, sino que desde un punto de vista historicista, tanto el sujeto empírico como el literario se conciben como una construcción cultural, puesto que en el texto se crean las identidades del sujeto y del grupo social al que se adscribe.³

Sin entrar en un laberinto teórico, la enunciación refleja al sujeto creador que se convierte en su propia experiencia poética, un sujeto que vive sólo en el poema, pues sólo en él tiene razón de ser. Un sujeto en perpetua auto-transformación que se presenta de manera dialógica, en la ficción o la realidad a la que pertenece, invitando a la voz lectora a experimentar la

¹Ramona Lagos, ha pasado a denominarlas como el «Grupo de “Las seis” o “Las Siete”», en *Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra y Ángeles Mastretta*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2003, p. 36.

²G. Dawes, “Feminist and Female Self-representation in Revolutions”, *Aesthetic and revolutions: Nicaraguan poetry, 1979-1990*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 111.

³Para no entrar en la discusión teórica sobre la naturaleza empírica o ficticia del sujeto poético, he optado por la visión conciliadora de Dominique Combe: “Así, el sujeto lírico aparecería como un sujeto autobiográfico ficcionalizado o al menos en vías de ficcionalización —y, recíprocamente—, un sujeto ficticio se reinscribe en la realidad empírica, según un movimiento pendular que da cuenta de una ambivalencia que desafía toda definición crítica, hasta la aporía”, en “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en F. Cabo Aseguinolaza (comp.), *Teorías sobre la lírica*, Madrid: Arco-Libros, 1999, p. 145.

vivencia de una identidad compleja e incluso conflictiva. Y desde los márgenes surge la voz poética sexuada, cuyos enunciados están explícitamente conectados con el contexto histórico en el que se producen, en contra de la concepción del sujeto como un ente monolítico, hegemónico y atemporal.

Sin duda, la presencia de un 'yo' lírico tan marcado en el grupo poético nicaragüense contrasta con la tendencia general de la poética coloquial⁴ hacia la desmitificación de la figura del poeta y a la colectivización de la enunciación.⁵

Esta diferencia enunciativa podría ser la respuesta contra un orden social que las había alejado del ámbito de la creación, de ahí el vacío de las mujeres en las historias de la literatura. Si los problemas específicos de las mujeres se ocultaban bajo el velo de lo privado y lo íntimo, ahora la intención es hacerlos públicos, convertirlos en problema político a través de la consigna feminista: "lo personal es político".

Para estas poetas, la rebeldía encontró tierra fértil en las señoritas de la clase privilegiada que rompieron el círculo de un destino que les habían escrito por anticipado, convertirse en el "ángel del hogar" que el ideario burgués ha tratado de consolidar desde que, en el siglo XIX, toma el poder y con él los designios culturales, sociales y políticos de Occidente. Lucía Guerra analiza el signo 'mujer' a través de la historia y, en concreto, las estrategias que el modelo burgués desarrolla sintetizadas en tres vertientes principales:

- la del corazón que le hace ángel idolatrado;
- la del cerebro pequeño que le impide participar en la actividad intelectual;

⁴Para una caracterización de la poesía coloquial, véase C. Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante: Universidad de Alicante, 1992, p. 102.

⁵La enunciación colectiva será una estrategia presente en la obra de estas poetas, a medida que se intensifica la lucha armada. Así, el 'yo' del sujeto poético lírico, fundamentalmente auto-reflexivo, cede territorio al 'nosotros' y ensaya distintos modos que lo acercan al valor testimonial de la epopeya, cuya figura heroica será el pueblo nicaragüense.

- y la de sus manos o labor doméstica que le fuerzan a servir al esposo y los hijos, aunque, paradójicamente, ahora haya sido puesta sobre un pedestal.⁶

A toda imagen idílica le corresponde su anverso, como afirma Toril Moi: “[...] tras el ángel se oculta el monstruo: [...] El monstruo mujer es aquella que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que *tiene* una historia que contar”.⁷ Así, estas poetas sacan a la luz ese ser monstruoso al definirse como sujetos con voluntad propia, cuya vinculación al sandinismo y al feminismo define su identidad como sujetos. Así, se inscriben en la línea del feminismo socialista al plantear que la revolución social acabará con la explotación y la opresión de todos los grupos sociales, incluida la marginación femenina.

Si la revolución se convirtió en el terreno de lo posible, las poetas no desaprovecharon la ocasión. En un principio, no renuncian a la construcción de un sujeto individual, e incluso personal e íntimo, al que vincularán con el colectivo insurgente mediante una serie de mecanismos de identificación. Pero la transformación implicará primero el rechazo contra la clase burguesa que establece desigualdades y jerarquías sociales. Un primer ejemplo lo tenemos en Michèle Najlis, que con una sencilla asociación de imágenes representa también el nacimiento de un ‘yo’ que se transforma en ‘nosotros’. En el poema “Rompí la cáscara del huevo” (*El viento armado* [1969], 1982, p. 53), el sujeto se describe a sí mismo en el momento del nuevo nacimiento:

Rompí la cáscara del huevo
y la luz
fue tan hermosa
que no pude no vivir.
Abrí los ojos

⁶L. Guerra, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Chile: Cuarto Propio, 1995, pp. 67-68.

⁷T. Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra, 1998, p. 69.

y vi
la superficie de la rosa de una tierra agonizante.
Cuando abrí
cuando
pacientemente, hermanos,
me fue abierto el corazón,
tendí los brazos
y fue tan fuerte la vida
que no pude no vivir.
Sumergidos
aprendimos el camino que conduce a la tierra
y tan grande es el amor
y tan azul es el cielo
que no pudimos
nunca
olvidar el abrazo.

Desde un estado embrionario, el sujeto experimenta la llegada de la vida a través de tres elementos —la luz, la vida y el amor—. Una vez que se ha dejado atrás el estado cerrado y oscuro de la gestación, le sucede la apertura: primero la mirada se vuelve lúcida y toma conciencia del sufrimiento colectivo, y, después, a través de la entrega que supone el amor, el corazón se abre logrando la unión fraternal entre todos los individuos, simbolizada por la unión de los cuerpos. Este cambio de conciencia lleva parejo un cambio enunciativo: el 'yo' asume su destino y se integra en el 'nosotros'.

Este encuentro del sujeto poético con el 'otro' o la 'otra' no siempre se produce sin obstáculos para una voz marcada genéricamente, por ello estas mujeres se han tenido que enfrentar a los prejuicios patriarcales que las apartaban de la vida pública. Vidaluz Meneses, en "Inmersa en las multitudes" (*El aire que me llama*, 1982, p. 70), estructura dicho conflicto en tres partes. En la primera, el sujeto describe su estado de profunda conexión con el colectivo comparándolo con la disolución del individuo en un todo cuya esencia remite al estado líquido. Asimismo, el abrazo simboliza la unión

física y psicológica de esta entrega, y con él, la voz consigue borrar las diferencias de clase presentes en el contraste de la “tersura” de su piel burguesa y la “agrietada” piel trabajadora:

Inmersa en las multitudes
 en esos brazos-abrazos compartidos
 de agrietadas epidermis
 que trasladan tu tersura
 a la otra orilla de la vida
 a esa mitad de la noche de los que van
 recuperando amaneceres.

En la segunda parte, el lugar de la enunciación colectiva se marca con el adverbio “allí”, que indica la distancia entre el ‘nosotros’, la unión del ‘yo’ más ‘ellos’, y el destinatario interno del poema. Claramente, la función del interlocutor se mide por oponerse al compromiso social del sujeto poético y además sancionarlo, pero los reproches del amante posesivo serán transformados en su opuesto:

Allí donde muy a pesar tuyo
 te soy cada vez más cercana,
 donde me creés compartida y casi
 diluida allí me tenés plena.

El movimiento que realiza el sujeto hacia ese lugar de unión la transforma en una mujer que ha aumentado su fuerza y determinación controlando uno de los elementos más poderosos: el fuego. Sin embargo, es necesario que el amante acuda a este *topos* idílico para que se lleve a cabo la unión sexual, cuyo carácter explosivo viene dado, sin duda, por la participación del sujeto en los movimientos sociales:

Mujer capaz de abrasarte
 con el fuego más certero y perenne.
 Si te dejaras alcanzar
 por la llama más frágil de mi mano,
 ¡incendiáramos la noche!

Gioconda Belli también asume un compromiso poético que la lleva a la creación de una voz, de una 'otra' en la que se vuelca, en la que se descubre mujer y revolucionaria. Las barreras entre lo individual y lo colectivo se borran llegando a una profunda identificación de su cuerpo con la tierra, con su país y su liberación, pues ambos están sujetos a un continuo proceso de cambio, un continuo movimiento determinado por un foco: el sandinismo. La vivencia de una revolución sexual y política conecta al 'yo' poético con el mundo, hasta tal punto que su cuerpo y todas sus experiencias corporales se canalizan hacia el proceso revolucionario, en el cual el 'yo' oscila entre su individualidad y su participación en el 'nosotros'.

La construcción ideológica del sujeto en Gioconda Belli experimenta una clara evolución desde la toma de conciencia de su identidad genérico-sexual, en el poema "Y dios me hizo mujer" (*El ojo de la mujer* [1992], 1998, p. 37), hasta la declaración abierta de su renuncia a la clase social privilegiada en "Canto a un nuevo tiempo" (*Amor insurrecto*, 1984, p. 132). Ocho años separan temporalmente estos poemas, periodo en el que este sujeto poético radicaliza su postura política y aumenta su responsabilidad. Estamos ante la transformación de una señorita de la burguesía nicaragüense en un sujeto revolucionario que no renuncia a su constante marca de género.

En su primer libro de poemas, *Sobre la grama* (1974), opta por la perspectiva intimista para construir la identidad del 'yo' lírico, siempre desde un tono de celebración triunfal de sus atributos. Gracias a esta autoglorificación, la voz despliega una desbordante energía sexual, que desobedece los códigos rígidos y protocolarios de la moral burguesa. En este sentido, el poema "Y dios me hizo mujer" (*El ojo de la mujer* [1992], 1998, p. 37) funciona a modo de génesis del 'yo', fruto de la creación de una figura divina, a la que responsabiliza de todas las diferencias que marcan el cuerpo de la mujer.

Y dios me hizo mujer
 de pelo largo,
 ojos,
 nariz y boca de mujer.
 ..Todo lo creó suavemente
 a martillazos de soplidos
 y taladrazos de amor,
 las mil y una cosas que me hacen mujer todos los días
 por las que me levanto orgullosa
 todas las mañanas
 y bendigo mi sexo.

Según la lógica del poema, no es el sujeto que enuncia el que crea su cuerpo y su identidad, sino que éstos ya vienen dados como una creación en la que Dios es el sujeto agente de la mayoría de acciones de casi todo el poema: “me hizo”, “me cavó”, “todo lo creó”. Desde un punto de vista enunciativo, el sujeto poético se presenta como beneficiario de esta labor creativa, pero desde un punto de vista retórico funciona como el argumento principal que defiende su derecho a ser y a crear. Sin embargo, en los últimos versos da un giro y éste aparece como sujeto agente de dos acciones: una que implica un movimiento físico, “me levanto”, al mismo tiempo que conlleva un cambio de actitud, y otra, “bendigo”, que construye una mirada que sacraliza su cuerpo.

Hasta su tercer poemario en 1984, Gioconda Belli no exhibe un sujeto que revele de forma rotunda su identidad sandinista como acto subversivo de levantarse para mostrarse sin censuras. Este rebelarse supone renunciar, dejar atrás una forma de vida condicionada por su pertenencia a la clase social privilegiada, simbolizada por esos trajes deslumbrantes y artificiosos de los que quiere desprenderse. Asume su papel de oveja negra que proclama su desnudez, como nuevo nacimiento que la desvincule de su pasado:

Me levanto,
yo,
mujer sandinista,
renegada entre suaves almohadas
y aposentos iluminados; [...].
Me levanto
sobre el cansancio del trabajo,
sobre los muertos que aún viven entre nosotros,
con los que nunca mueren,
hacia la cumbre de la montaña,
desnudando mi apellido, mi nombre,
abandonándolo entre los matorrales,
soltándome de ropas, de despojos brillantes [...].

Su voz y su canto estarán al servicio de representar la voz del pueblo, hombres y mujeres que se han levantado en armas para reclamar sus derechos, su futuro, su revolución, su tierra y el fruto de su trabajo. La voz poética desplaza al 'yo', que en otros momentos estará privilegiado en la enunciación, hacia un 'nosotros', un colectivo con el que tiene una conexión total y absoluta. Hacia la mitad del poema se produce este cambio en la enunciación que se corresponde con uno de los rasgos de la retórica revolucionaria, la cual busca romper el silencio e interpelar al destinatario para movilizarlo, en este caso a través de un canto libertario: "Canto, / cantemos".

La diferencia fundamental entre estos dos poemas radica en que en el primero una figura divina ajena al hablante es la responsable de la creación de la identidad sexual del sujeto poético. Mientras que en el segundo es el propio sujeto el artífice de su propia transformación, se trata de un sujeto agente que realiza toda una serie de acciones liberadoras, introducidas por la acción mágica que precede a la metamorfosis: levantarse. Este verbo sirve como nexo común entre el final del primer poema, "las mil y una cosas que me hacen mujer todos los días / por las que me levanto orgullosa", y el principio del segundo, "Me levanto / yo, / mujer sandinista"; en ambos

casos, la voz y el cuerpo del sujeto de la enunciación se alzan, se muestran, se sublevan.

Rosario Murillo crea la identidad del sujeto mediante una doble toma de conciencia: la sexualidad de su cuerpo íntimamente conectada con los procesos políticos nacionales. En “Mujer en la revolución” (*Amar es combatir*, 1982, p. 49), muestra su cuerpo participando de los ciclos naturales, entre los que destaca la asociación entre la menstruación y el proceso revolucionario, puesto que ambos se vinculan a los rituales de purificación:

[...] porque soy mujer y amo y me doy cuenta
y cada veintiocho días nazco nueva
cuando renuevo la sangre
..me alumbro, me doy a luz
paro mi propia vida
entre mil cosas importantes [...].

Daisy Zamora no siente la necesidad de narrar su proceso de concienciación ideológica hacia el sandinismo, más bien utiliza la palabra como acto político cuando rompe la barrera que separa al ‘yo’ de la ‘otra’. En este caso, el sujeto poético declara que sus rasgos de identidad parten de la relación con la historia de otras mujeres: “Yo soy las otras mujeres”,⁸ por lo que se construye mediante procedimientos dialógicos o polifónicos.⁹ Así, estas mujeres, trabajadoras o revolucionarias, pero sin voz, encuentran en sus poemas el espacio necesario para narrar su historia: la mesera, Blanca Araúz, Teresa Villabro, la Chanita, etcétera. Así, el testimonio autobiográfico de “Emilia, la enfermera” (pp. 30-31) narra con crudeza la violencia con que el ejército norteamericano atacó la finca de su familia:

⁸D. Zamora, *En limpio se escribe la vida*, Managua, Managua: Nueva Nicaragua, 1988.

⁹Véase la triple categorización del término ‘diálogo’ que realiza S. Reisz, en “Dialogismo y polifonía anárquica en *Trilce* de César Vallejo”, *AIH Actas X* (1989), pp. 919-928 [www.cervantesvirtual.com (04 / 01 / 2009)].

Cuando supe la desgracia
yo estaba en Tulane terminando mis estudios.
..Y los marinos arrasaron el cafetal,
deslazaron las reses, quemaron las casas
y torturaron hasta la muerte a mis hermanos
frente a mi pobre viejo. ¡Eso lo mató!
Y todo, por sospechas que fueran sandinistas.
..Yo no digo que no haya gente buena
en Estados Unidos
pero a estos salvajes marinos
hay que matarlos, sin darles tregua ni descanso.

Por último, Ana Ilce Gómez se aparta del uso de la 1ª persona y opta por la narración en 3ª, más cercana a la objetividad, con lo que distancia al sujeto de la enunciación de la protagonista del poema en un juego de ilusión gramatical. Pero se pueden apreciar otros elementos que contribuyen a esta distancia: el tono interrogativo del sujeto dirigido hacia un destinatario anónimo como forma de exteriorizar el conflicto interno; los déicticos demostrativos alternan entre “esta” y “esa” a fin de señalar al personaje; y también las metáforas sirven para mostrar un personaje sin cuerpo en la zona oscura de la noche, anónimo, pues nadie conoce su nombre; la única huella de su existencia está representada por la voz inmaterial que construye este canto:

¿Quién es esta mujer que pasa,
esta sombra,
esta noche?
¿Quién conoce su nombre?
¿Quién la nombra
del otro lado de la nada
para nada?
¿Quién es esta mujer que pasa
y no deja nada de sí?
Sólo su paso rueda en la noche.
Sólo su voz.

Esta técnica enunciativa está al servicio de mostrar la relación del sujeto con su personaje, de lo que se desprende el tono principal del poema. La voz se sitúa en la jerarquía por encima de la protagonista, que es vilipendiada y reducida a la nada en este retrato autobiográfico a modo de juicio o valoración social.

Como ha podido comprobarse, son muy diversos los modos que tienen estas poetisas de reafirmar su identidad, tanto individual como colectiva. En el caso de Rosario Murillo, Daisy Zamora, Vidaluz Meneses y, más explícitamente, en el de Gioconda Belli, el 'yo' se muestra sujeto a una serie de transformaciones en las que se llevará a cabo una doble politización de la voz y su cuerpo.

Por un lado, la reivindicación de una nueva identidad genérico-sexual concuerda en el caso de Belli y Murillo con la llamada revolución sexual; en Zamora se vincula con las máximas del feminismo socialista al integrar el testimonio autobiográfico de las historias personales de un amplio abanico de mujeres; y en Meneses la auto-representación es escasa y muestra su participación en las tareas revolucionarias.¹⁰ Por otro lado, la participación en el movimiento de liberación nacional las obliga a renunciar a su origen socioeconómico y vincularse a la Revolución nicaragüense. Sin embargo, la excepción la protagoniza Ana Ilce Gómez con un enfoque enunciativo distinto y con un sólo proceso de politización de la voz: la denuncia del oscurantismo en el que la dictadura de Somoza aisló a la mujer burguesa, sin que ello signifique su conversión al sandinismo.

¹⁰Para un análisis en conjunto de la construcción del sujeto poético sexuado y la búsqueda de una nueva identidad femenina, de género y nacional, véase F. Betty Jaeger, *Constructing the self through otherness in the works of Gioconda Belli, Daisy Zamora, Michele Najlis, Vidaluz Meneses and Rosario Murillo*, tesis doctoral, Chicago: University of Illinois, 1996.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- BELLI, G. (1984), *Amor insurrecto* Managua: Nueva Nicaragua.
— (1998), *El Ojo de la Mujer. Poesía reunida 1974-1992* [1992], Madrid: Visor.
GÓMEZ, A. I. (1972), *Las ceremonias del silencio*, Managua: El Pez y la Serpiente.
MENESES, V. (1982), *El aire que me llama*, Managua: Unión de Escritores de Nicaragua.
MURILLO, R. (1985), *Amar es combatir*, Managua: Nueva Nicaragua.
NAJLIS, M. (1982), *El viento armado* [1969], Managua: Nueva Nicaragua.
ZAMORA, D. (1988), *En limpio se escribe la vida*, Managua: Nueva Nicaragua.

FUENTES SECUNDARIAS

- ALEMANY BAY, C. (1992), *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante: Universidad de Alicante.
BETTY JAEGER, F., *Constructing the self through otherness in the works of Gioconda Belli, Daisy Zamora, Michele Najlis, Vidaluz Meneses y Rosario Murillo*, tesis doctoral, Chicago, University of Illinois, 1996.
COMBE, D. (1999), "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía", en F. Cabo Aseguinolaza (comp.), *Teorías sobre la lírica*, Madrid: Arco / Libros.
DAWES, G. (1993), "Feminist and Female Self-representation in Revolutions", *Aesthetic and revolutions: Nicaraguan poetry, 1979-1990*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
GUERRA, L. (1995), *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Chile: Cuarto Propio.
LAGOS, R. (2003), *Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra y Ángeles Mastretta*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2003.
MOI, T. (1998), *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra.
REISZ, S. (1989), "Dialogismo y polifonía anárquica en *Trilce* de César Vallejo", *AIH Actas X* (1989), pp. 919-928 [www.cervantesvirtual.com (04 / 01 / 2009)].

recibido: abril 2011

aceptado: septiembre 2011