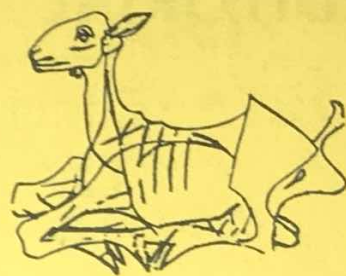
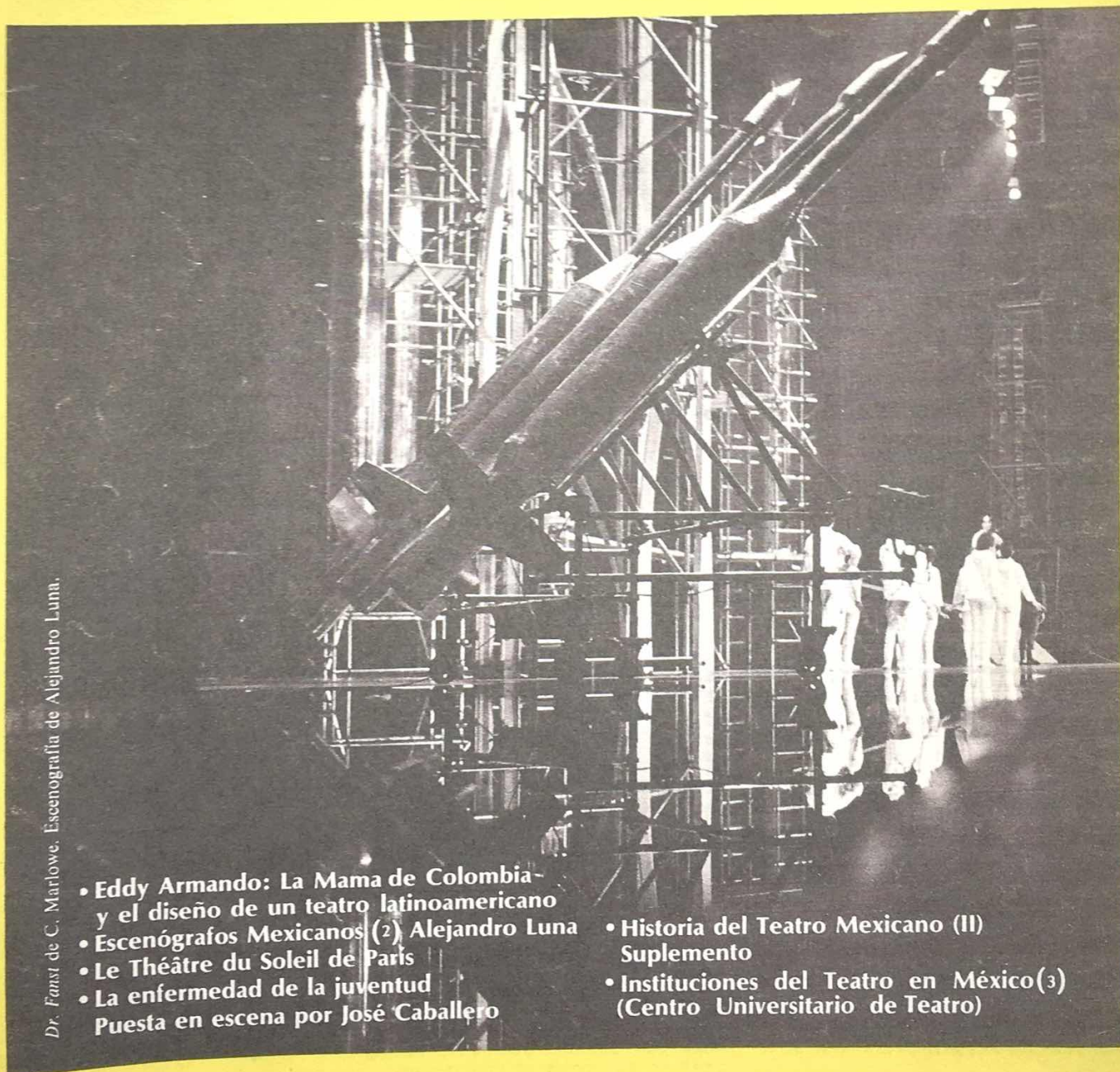


la cabra



III época ■ abril 1979 ■ número 7 ■ revista de teatro

UNAM ■ difusión cultural \$ 10.00



Dr. Faust de C. Marlowe. Escenografía de Alejandro Luna.

- Eddy Armando: La Mama de Colombia y el diseño de un teatro latinoamericano
- Escenógrafos Mexicanos (2) Alejandro Luna
- Le Théâtre du Soleil de Paris
- La enfermedad de la juventud Puesta en escena por José Caballero

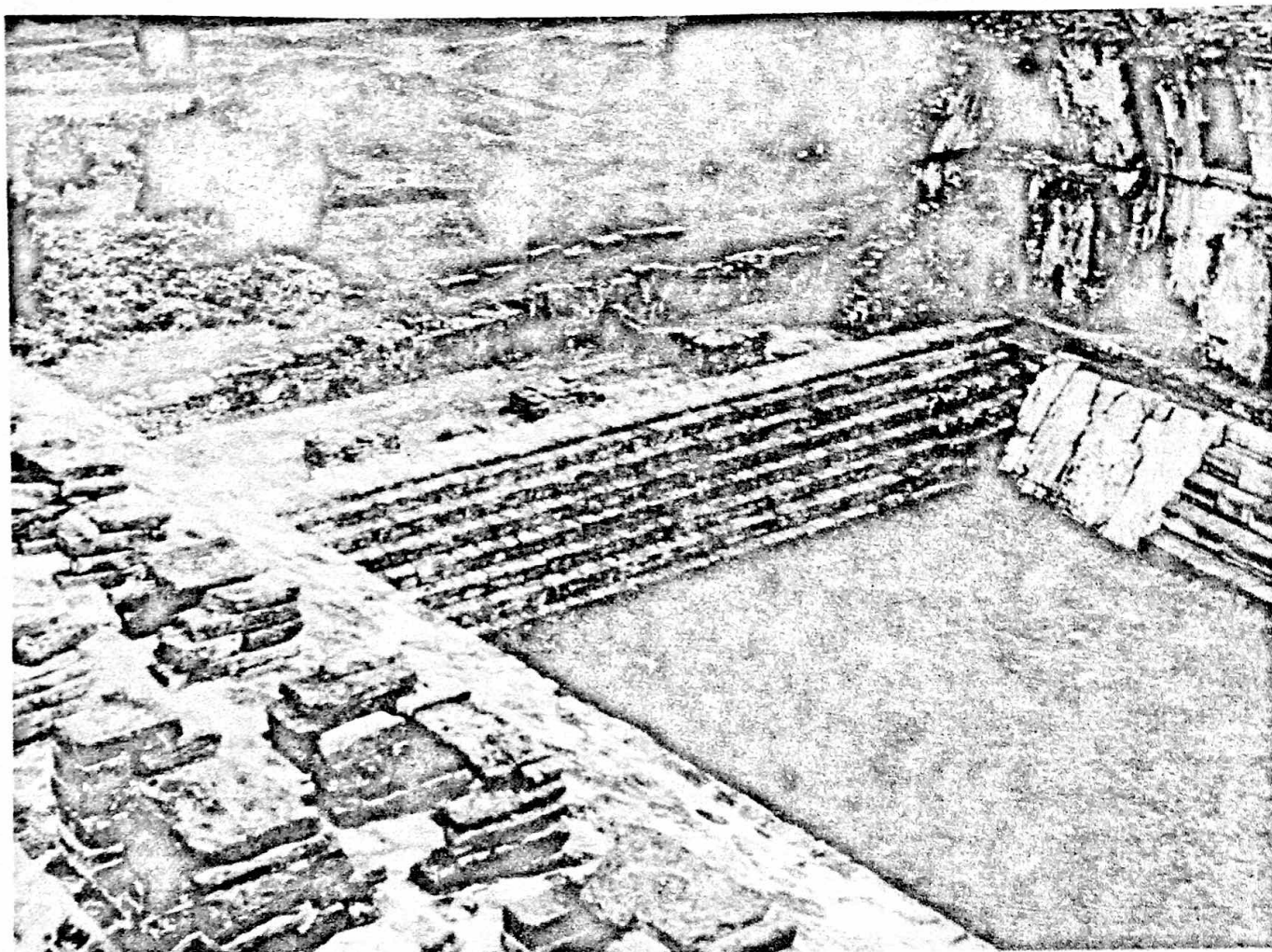
- Historia del Teatro Mexicano (II) Suplemento
- Instituciones del Teatro en México (3) (Centro Universitario de Teatro)

SUPLEMENTO: Historia del Teatro en México

(Segunda parte)

IGNACIO MERINO LANZILOTTI

Maestro titular del Seminario de Investigaciones Escénicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM



Juego de Pelota.



Un marcado movimiento pendular y un desplazamiento de niveles espirituales parecen trazarse a lo largo de la historia del teatro, suma de artes y expresión del progreso de toda vida social humana organizada. Efectivamente, en el registro de la escena, aparecen entrelazados dos actitudes primordiales, tal y como lo atribuye Nietzsche a toda forma cultural; esto es, entre una corriente irracional plena de creatividad, y una argumentación, lógica que trata de hacer presa de las esencias últimas del misterio del arte. Por otro lado, también la producción dramática nos da la impresión de seguir una trayectoria continua, estratificándose con peculiaridad propia en

cada uno de los diversos relieves anímicos que recorre y en cada uno de los pueblos y razas donde tiene arraigo a través de los tiempos.

Actualmente, un análisis del devenir escénico nos permite distinguir dos perspectivas principales, una objetiva, dada en el nivel de las relaciones sociales, y otra de carácter subjetivo, planteada en el ámbito del análisis de las represiones del subconsciente. Asimismo, en la síntesis de las épocas que llamamos medioevo, renacimiento y romanticismo, notamos una especie de cadena donde se eslabonan el pensamiento y la emotividad, estimulada esta última por la estética del siglo XIX, que se anuncia como contrapunto a la tiranía

de la lógica renacentista; a la cual se acusa de la extinción de la fe religiosa y de la concepción mística del universo que por espacio de varios siglos rigió la vida y el arte cristianos. De igual modo, en la cultura antigua, sentimos que el telón jurídico romano que se proyecta sobre la vida social, ciñéndola a la objetividad de la ley, no es sino una forma de apresar la armonía subjetiva nacida en el período mítico de la humanidad.

Y aún podemos referirnos a una esfera anterior, de la cual emergen los mitos, y a la que hemos de atribuir el origen más remoto del teatro. Esta es la mágica, paradójicamente objetiva, ya que en ella se formulan recetas para conjurar las fuerzas del universo y utilizarlas en provecho del hombre. A ella pertenecen los ritos de la fertilidad y de la muerte, las danzas miméticas, los cantos onomatopéyicos, y las ceremonias sacrificiales, y orgiásticas, de cuyas metamorfosis emerge la forma teatral que conocemos. (1) Dichos rituales son expresión de la mente primitiva ante el cosmos, la cual instrumenta una concepción animista de los fenómenos para controlarlos y someterlos a la razón, atribuyendo una efectividad real a la mecánica del conjuro.

Un ejemplo muy claro de conjuro ceremonial, a falta de citar otros quizá más significativos, pero con los que estamos menos familiarizados, es el que podemos reconstruir a través de la leyenda náhuatl de Quetzalcóatl (dios serpiente emplumada), ejemplificada a través del juego ritual de pelota.

Este dios y personaje histórico del siglo IX blanco y barbado, objeto de un culto positivo en que se habían abolido los sacrificios humanos, está identificado al viento y al planeta Venus en sus formas de estrella vespertina y de estrella matutina. Los cronistas del siglo XVI trataron de identificar en él a Santo Tomás, otros al Apostol Santiago, y algunos al mismo Cristo. Los indígenas, que esperaban el retorno del dios Quetzalcóatl por el oriente, se sintieron confundidos a la llegada del conquistador español que, por su aspecto, parecía venir a cumplir la profecía.

¹ Respecto al carácter objetivo de las fórmulas mágicas, James George Frazer aclara que: "la magia es un sistema espurio de leyes naturales así como una guía errónea de conducta; es una ciencia falsa y un arte abortado". cf. *La rama dorada*. (The Golden Bough) Editorial Fondo de Cultura Económica, Tercera Edición en Español, México, 1969, p. 34.



Danza de la Pluma

No deja de ser curioso tampoco el cruce de mitos que nos ofrece la Conquista de México por los españoles, quienes creyeron la leyenda de que el Apóstol Santiago con su gran corcel se había materializado para definir la victoria a favor de los cristianos, tal y como se le había venido atribuyendo participación activa en la reconquista de España contra los moros; idea surgida originariamente como contraposición al providencialismo mahometano pero generalizada en las batallas lo mismo contra infieles que contra herejes o idólatras. La identidad de estas creencias cristianas con los cultos greco-romanos a los gemelos Castor y Pollux a quienes también se atribuye descen-

der del cielo alternativamente en sus caballos blancos para luchar a favor de los ejércitos que les rendían veneración, establecen una coincidencia de profecías entre las teogonías del viejo y del nuevo mundo, ya que dichos dióscuros con los cuales se mezcla la fe en el Apóstol Santiago, que funge como gemelo de Cristo, no son otra cosa que la representación de Venus, alternativamente lucero de la mañana y de la tarde, o Quetzalcóatl luminoso, cuyo regreso esperaban los nahuatl.²

² cf. —Américo Castro. *La realidad histórica de España*. Biblioteca Porrúa No. 4, Editorial Porrúa, S.A., México, 1962, pp. 238-331.



Danza del Venado

Las crónicas, los códices y los monumentos arqueológicos relatan cómo los demás dioses, celosos de la bondad de Quetzalcóatl le hicieron ver su rostro en el espejo humeante de la luna (Tetzcatlipoca) para avergonzarlo por su palidez. De suerte que, minado en lo más hondo de su orgullo, el dios Quetzalcóatl decidió pintar su rostro y engalanarse con plumas y con joyas, tal y como luce la estrella de la tarde, cuyo reflejo sobre el mar produce las silueta luminosa de una serpiente. Pero la lucha cósmica continuó; y Quetzalcóatl, rompiendo su abstinencia a instancias de los dioses enemigos se embriagó con pulque y agua miel, y durmió incestuosamente sobre la tie-

rra, su hermana Xochitlpétatl (cama de flores), a la luz del crepúsculo. A causa de este pecado, el dios se sintió culpable, y se sepultó bajo la tierra, periodo que coincide con los días en que Venus no aparece, para surgir después de nuevo como lucero de la mañana. Es entonces cuando la leyenda atribuye al dios encaminarse a la orilla del mar para extinguirse saltando en el fuego de una gran hoguera: el sol. Y a los pájaros de más bellos plumajes, que anuncian el alba y la aurora con sus trinos, tomar el corazón de Quetzalcóatl y depositarlo en el cielo, donde se convierte en estrella. Así parece emerger Venus del fuego solar cada día durante el ocaso.

Ahora bien, el simbolismo astronómico de este mito se realiza plenamente en el ritual del juego de pelota, que consistía en que un jugador hiciera pasar a golpes de brazos y muslos una bola de hule³ a través del hueco de un disco de piedra colocado a gran altura; uno sobre cada uno de los dos muros paralelos que limitan las canchas de juego, cuyas ruinas aún se yerguen sobre las ciudades prehispánicas. Los equipos contendientes, siempre en número simbólico: tal vez doce para sumar trece con el dios, periodo del año lunar y suma de los niveles celestes, que multiplicada por cuatro, que es un número relativo a los puntos cardinales, a las estaciones, a los elementos, a los astros principales, a los colores básicos nahuatl, y a los cuatro soles cosmogónicos, nos da cincuenta y dos, que representa el siglo que los nahuatl conmemoraban con la ceremonia del fuego nuevo y la extinción del viejo. En todo esto entra en juego la numerología sagrada y la astronomía religiosa.⁴

Si el disco simboliza el sol; la hoz del brazo del jugador representa a la luna; la cancha rectangular, a la tierra; y la pelota, a Venus: la lucha cósmica esta conjurada.⁵

³ cf. Víctor W. Von Hagen. *Los aztecas hombre y tribu* (The Aztec: Man and Tribe) Colección Moderna No. 12. Editorial Diana, S.A., sexta impresión, México, 1970, Capítulo 20, pág. 107.

⁴ cf. Georges Raynaud. Apéndice al *Teatro indígena prehispánico (Rabinal Achi)*. Biblioteca del Estudiante Universitario No. 171, UNAM, México, 1955, p. 138.

⁵ El carácter mágico de este juego ritual no demerita su aspecto de espectáculo y de representación, del mismo modo que el propósito de encantamiento que origina los grabados rupestres prehistóricos de cacerías de bisontes no descalifica su valor pictórico. cf. Alfredo Chavero. *México a través de los siglos*. Tomo Primero Historia Antigua y de la Conquista, Ballescó y Compañía Editores, México, 1889. Espasa y Compañía Editores Barcelona, España, Capítulo segundo pp. 371-377. cf. también, Fernando Díaz Infante. *Quetzalcóatl* (Ensayo psicoanalítico del mito nahua) Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias No. 18, Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver. México, 1963, pág. 49. cf., además, James George Frazer. *op. cit.*, p. 40, respecto al carácter de la magia imitativa y la creencia de que "lo semejante produce lo semejante".

El juego ritual contribuye al movimiento eterno de los astros, y rememora el momento histórico en que la cultura náhuatl se inició en el culto sanguinario a la luna y al sol y a los númenes de la naturaleza. Uno de los capitanes, quizá el triunfador de los equipos contendientes, era sacrificado. Su corazón, ofrendado al sol como sustento: y su cuerpo, precipitado a la tierra, unía en ceremonia de comunión a los iniciados, que lo devoraban y bebían su sangre, "líquido divino, agua florecida, agua ardiente como hoguera: *teoatl, xochiatl, atl tlanchimolli*".⁶

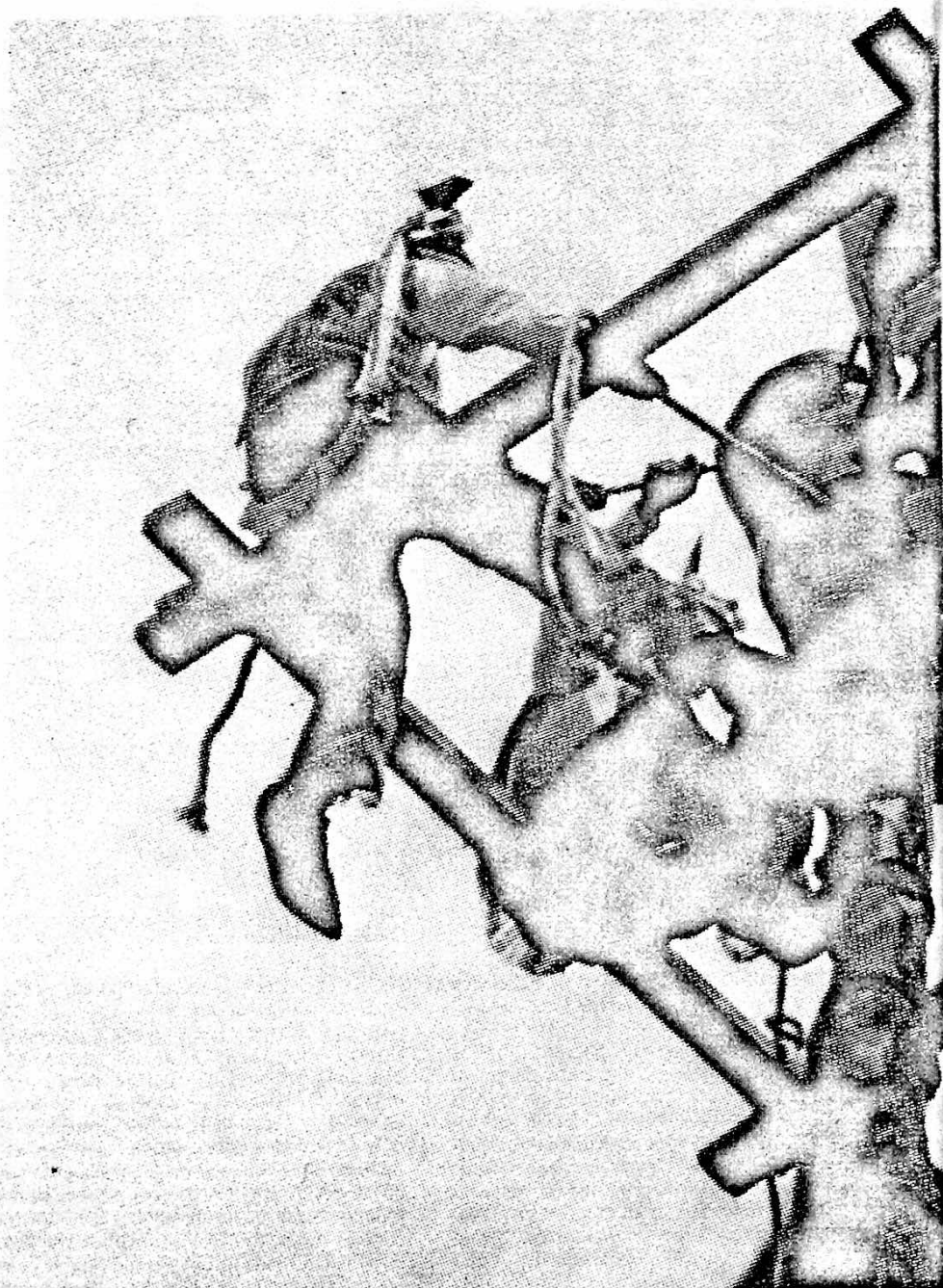
Tal es el esquema del ritmo mágico; su estructura: depuración, sacrificio y comunión, es inherente a toda liturgia y también a la forma teatral trágica más elemental: *ayaw* (combate), y *ayawpachis* (descuartizamiento) y *ayawpachis* (resurrección).⁷ Y aún guarda semejanza con el proceso religioso del catolicismo ascético, que ejercita al espíritu a través de las vías purgativa, unitiva e iluminativa.⁸

Entre los cantos sagrados náhuatl, conservados en el Manuscrito de Cantares Mexicanos, algunos de ellos son considerados como formas dramáticas embrionarias. Angel Ma. Garibay K. los ha interpretado y clasificado, con lo cual es posible reconstruir hipotética-

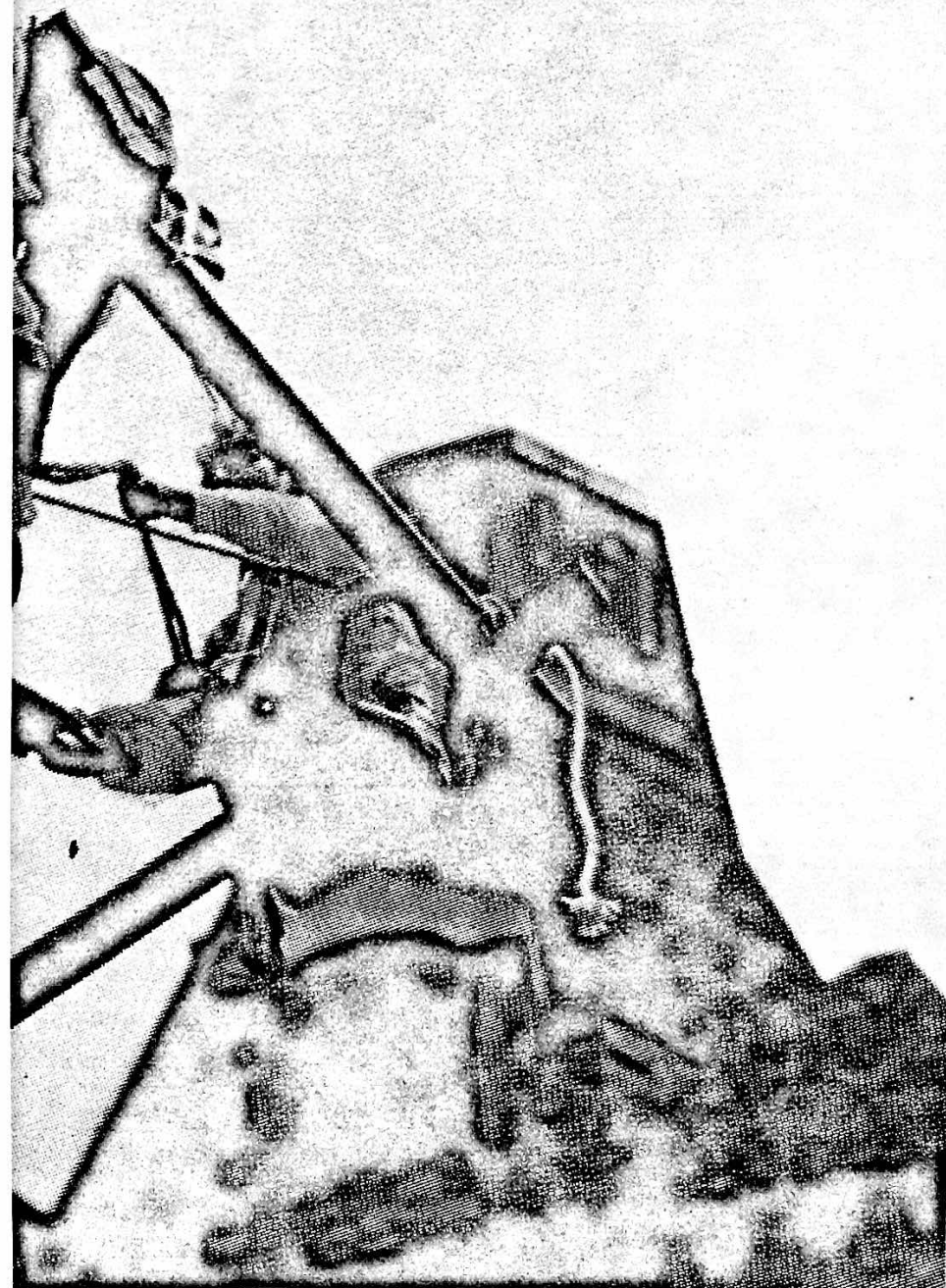
⁶ Angel Ma. Garibay K. *Historia de la literatura náhuatl*. Biblioteca Porrúa No. 1. Editorial Porrúa S. A., México, 1953, Tomo I, pp. 76, 125 y 127.

⁷ cf. Gilbert Murray. *Eurípides y su tiempo* (*Eurípides and his age*). Fondo de Cultura Económica. Tercera Edición en Español. México, 1960, Capítulo III, p. 50.

⁸ Según Henri Hubert el esquema de todo rito sacrificial puede formularse así: "Hay en el sacrificio purificación, santificación, y, en consecuencia, paso de la víctima al otro mundo". *Los germanos*. Traducción al castellano por Jesús García Tolsa. Tomo XXVII de la Evolución de la Humanidad. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. México, 1955, Capítulo III, p. 233. Ello coincide con todos los procesos místicos. cf. además, Dámaso Alonso. *La poesía de San Juan de la Cruz*. Colección Crisol No. 171. Editorial Aguilar. Madrid, España 1946. Véase el "Cántico Espiritual", pp. 229-87 y pp. 288-95, cf. también Ottavio Marchetti, S.J. *Los ejercicios espirituales de San Ignacio*. Versión del Italiano por el P. José María de la Colina, S.J. Adveniat Regnum Tuum; El Mensajero del Corazón de Jesús, Bilbao, España, 1955.



Detalle de la instalación de los "voladores"



mente, entre otros, el canto ritual que conmemoraba "la ida de Quetzalcóatl", el llanto del pueblo y las artes que el dios, a semejanza de Prometeo, había enseñado a los toltecas.⁹ Los textos muestran la intervención de un cantor que inicia el relato, y del coro que repite estribillos al son de las danzas y se prodiga en un canto de puras exclamaciones sin sentido lógico: "a, ah, ya, aya"... Otros personajes, príncipes y sacerdotes, intervienen y se duelen por la ausencia del dios. Y el coro se lamenta: "Sólo queda en pie la casa de turquesas: la casa de serpiente que tu dejaste erguida allá en Tula: vamos a gritar".¹⁰

Llantos y danzas se prolongan interminablemente, reproduciendo y celebrando el mito. Al final, la gratitud del pueblo se eleva en un canto al dios dador de la vida: "De múltiples colores se matiza nuestro florido sustento: allá viene a erguirse para abrir sus granos: está en la presencia del dios que hace lucir el día".

Sin duda, esto comprueba la aparición de un texto dramático y de una representación espectacular que se comienza a desprender de su significado originario ritual que le atribuía efectividad mágica sobre la realidad, para asimilarse a la pura exaltación de la historia del mito trágico.

No es casual que los *tetlahuehuetzquiti* nahuatl y los *baldzames* mayas (farzantes y mimos chocarreros) honrasen a Quetzalcóatl o Kulkán (serpiente emplumada en maya), y representasen ante su gran templo circular, con disfraces y máscaras de animales, los vicios sociales, divirtiendo y criticando al pueblo que acudía a las plazas. Quizá el dios serpiente emplumada (binomio terrestre-celeste), de haber llegado a su esplendor la dramática nahuatl, habría simbolizado para ésta lo que *Διονύσος* (Dionisos) encarna en la tragedia griega: embriaguez, sacrificio y eterno renacer de la vida.¹¹

No es una coincidencia tampoco que en este siglo los modernos teóricos del drama

⁹ Angel Ma. Garibay K. *op. cit.*, p. 358.

¹⁰ *cf.* Angel Ma. Garibay K. *op. cit.*, pp. 78. 360.

¹¹ También la teogonía griega nos informa como *Διὸς υἱός* (hijo de Zeus) y *Σεμέλης* (Semele) es criado en un muslo del padre, y luego a instancias de los celos de *Ἥρα* (Hera) es descuartizado y devorado por los titanes, volviendo a renacer de su corazón que se salva al comérselo el propio Zeus.



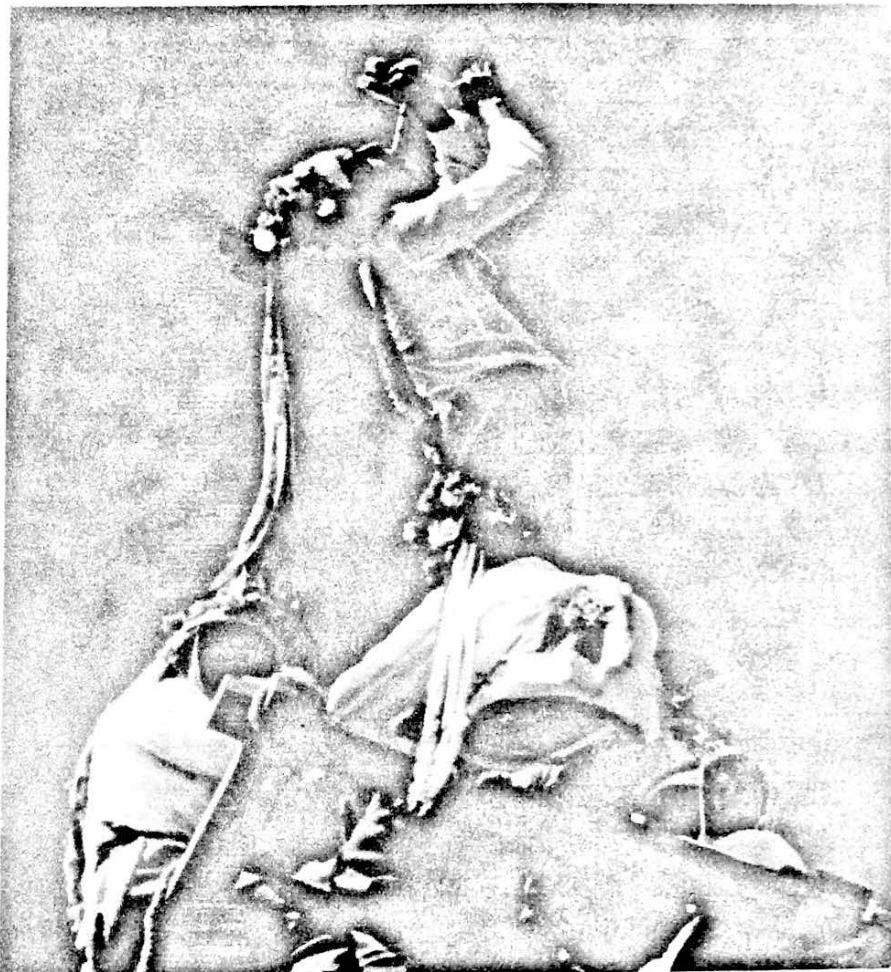
Acercamiento de los "voladores"

presintieran la existencia viva de los elementos rituales del teatro en las fiestas de los grupos indígenas que habitan en la república mexicana.¹²

Conjuros ceremoniales, danzas y ritos espectaculares los hay en todas las culturas y en todos los pueblos. Los levitas danzaban ante el Arca; los bonzos indican la cólera y el placer del dios con sus bailes y su música, para instruir el manejo de sus pasiones a los fieles, y también sus templos conjuran a través de símbolos plásticos la eterna unión de las fuerzas del universo; los bailes sagrados simbalies expresan la mitología oriental, incluyendo situaciones dramáticas; los arunta en Australia, acurrucados bajo una larga construcción de ramas que semeja el capullo de la crisálida de una mariposa, cuya larva acostumbran comer y que tienen por animal totémico, representan las metamorfosis del insecto cantando al salir de la enramada, pues con ello creen contribuir a la reproducción de la crisálida.¹³ En Egipto, una serie de representaciones religiosas en torno a la muerte y resurrección de Osiris, en las que un coro intervenía y varios actores encarnaban a los personajes mitológi-

¹² cf. Antonin Artaud. *El teatro y su doble* (*Le Théâtre et son Double*). Colección Ensayos Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina 1964. El teatro de la Crueldad. Segundo Manifiesto pág. 129. cf. También *Le Theatre est D'abord Rituel et Magique...* y *La Conquête du Mexique. Ouvres Completes*, Tome V. NRF., Gallimard, France, 1964. pp. 18-29.

¹³ cf. James George Frazer. *op. cit.*, p. 41.



Los "voladores" en plena ejecución de la danza

cos, constituyó ya el principio de un teatro propiamente dicho; y los ritos de Mitra sacrificando a un toro, sin duda originaron los espectáculos acrobático-religiosos de Creta (s. II a.C.) y las corridas de toros actuales.¹⁴ Ya

¹⁴ Respecto a la religión de Mitra, al Cristianismo y al origen órfico de la doctrina del pecado original que conmemora los mitos y particularmente el de Adán y Eva, cf. Sigmund Freud. *Totem y tabu* (*Totem und Tabu*). Obras Completas. Volumen II. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, España, 1948. Capítulo Sexto, p. 503.

la disposición de las plazas y de las gradas para las luchas cretenses anticipa la configuración de los teatros a *dehors*.¹⁵

La supervivencia de la leyenda de Quetzalcóatl y sus reminiscencias rituales, latentes en el substrato cultural mexicano a partir de la conquista, parece ilustrar el aspecto más remoto de la gráfica que el arte escénico despliega, al completar el registro de los niveles

¹⁵ cf. Guillermo Díaz Plaja. *Enciclopedia del arte escénico*. Editorial Noguer, S.A. Primera Edición. Barcelona, España. Introducción Histórica. p. 11.

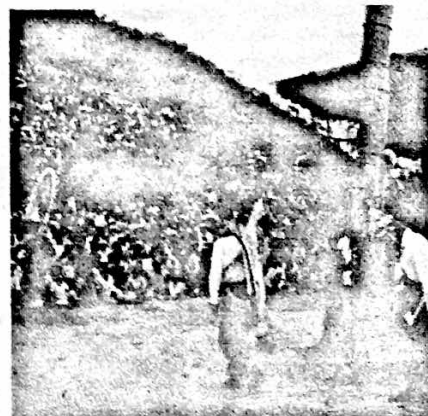


Danzante de los "Quetzales"

culturales en los que germina y dialoga el teatro como función creadora espontánea y como proceso crítico consciente.

Otros juegos, ejecutados todavía en la actualidad durante las fiestas populares, como el que representan los voladores de Papantla, contienen múltiples significaciones numéricas y mágicas. Consagrado originalmente este juego a *Xiuhtecuhtli*, dios del fuego, en su advocación de Señor, del Año o *Nauhyoteuhtli* (cuatro veces señor), parece representar la relación entre las cuatro estaciones del ciclo agrícola y la cuenta del año en veintenas; consiste en un acto circense, en el que cuatro acróbatas, disfrazados de pájaros, penden de

sendas cuerdas atadas a un mecanismo giratorio en lo alto de un poste, desde el que trazan simbólicamente la órbita terrestre. Los cuatro voladores, representación plástica de equinoccios y solsticios, caracterizan además los cuatro soles cosmogónicos, indicando por su color los cuatro nombres básicos de los días del calendario: *tochtli* (conejo), *acatl* (caña), *tecpatl* (pedernal), *calli* (casa), que, multiplicados por las unidades de trece vueltas con que se hacía la suma del siglo lunar, nos dan un total de cincuenta y dos, que es el número de años del siglo solar náhuatl. O sea que, el espectáculo, expresión gráfica del *Nahui Ollin* o Quinto Sol, no sólo resultaba un

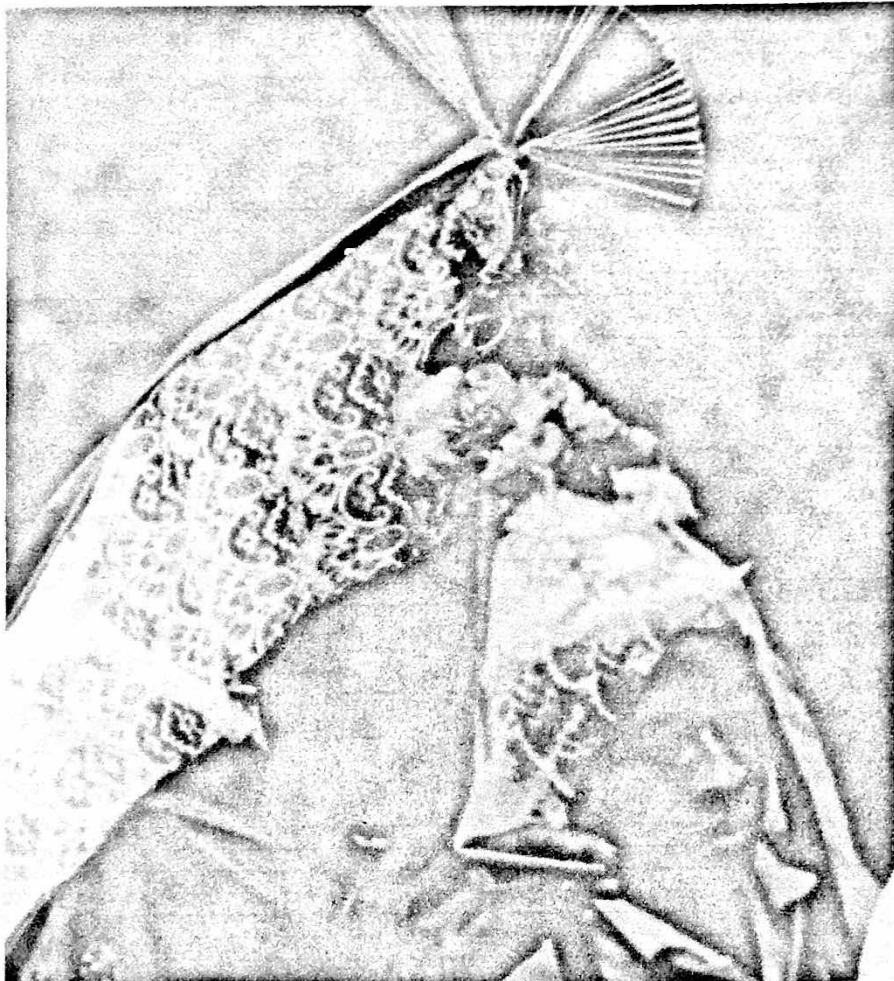


Danza de los "voladores" al pie del palo

mandala de colores en movimiento, pleno de sugerencias para la meditación, sino que además registraba con exactitud la cuenta de los días, las semanas, las veintenas, los años y los siglos, lunares y solares, conforme a la aritmología sagrada.

Pero quizá la obra dramática —verdadera tragedia— más importante del teatro "amerindio" o del complejo teatral mestizo, sea el *Rabinal Achí*, o *El Varón de Rabinal*, llamada originalmente *baile del tun*, por su carácter de danza y representación. Tomada de la tradición oral en lengua quiché en 1850 y traducida al francés doce años más tarde, esta tragedia es la prueba que esgrimen los defensores de las literaturas americanas nacionales, para demostrar la existencia de un teatro prehispánico a la manera, si bien no de Esquilo, al menos de Téspis o Frinicos; en tanto que el texto permite, hasta cierto punto, el análisis literario conforme a las categorías aristotélicas: fábula, caracteres, ideología, elocución, canto y espectáculo. Cabe señalar que aún las propias tragedias de Sófocles y de Eurípides, estudiadas a la luz del método aristotélico, sólo son comprendidas parcialmente, resultando impenetrables sus contenidos religiosos más íntimos.

Sin embargo, el que el *Rabinal Achí* —drama ballet— alegoría del sacrificio gladiatorio o *temalácatl*, y de las luchas que precedieron la creación del hombre y del mundo, responda en cierta medida a los cánones del Arte Poética de Aristóteles, es algo secundario. Su verdadero valor reside, sin duda, en la relación numérica y en su exacto cómputo del tiempo en dieciocho veintenas que suman



Capitán de la danza de los "voladores"

trescientos sesenta días que, con la cuenta de los cinco días aciagos, constituyen el año solar; del cual parece originarse el título de El Varón de Rabinal o *Haab'inal*: dieciocho *uinales*: o veintenas. O sea, que el espectáculo habla por sí solo, independientemente de la técnica narrativa y de la exposición retrospectiva de las acciones que desencadenan el desorden y propician la muerte del Varón de los Queché, alegoría de Venus y verdadero protagonista de la historia, que es sacrificado en la piedra solar. Durante la ceremonia, pese a las evidentes mutilaciones y contaminaciones del texto, prevalece la relación numerológica, no-

toria en las invocaciones, en la danza con la doncella Piedra Preciosa, imagen de la primavera y de la tierra, y en la lucha contra los doce Caballeros Tigres y contra los doce Caballeros Águilas. El enfrentamiento del Varón de los Queché con su enemigo, el Varón de Rabinal, evoca sin duda el modo como se eclipsa la estrella matutina ante la salida del sol. Y su diálogo con el Jefe Cinco Lluvia parece describir el juego con que se desplazan la Luna y Venus sobre el firmamento, es por tal potencialidad de significados que esta obra, hasta el momento, es la más representativa del teatro prehispánico, cuya influencia en la

literatura dramática actual cada vez se hace más notoria.

Al estudiar algunas de las expresiones dramáticas de las sociedades y épocas más significativas, salta a la vista que responden a los criterios imperantes con que se manifiesta la cultura humana en su recorrido histórico. La proyección de tendencias y actitudes mágicas míticas, religiosas y morales; o ya bien, lógicas, jurídicas y normativas y puramente estéticas; así como emotivas, instintivas y psicoanalíticas, o sociológicas y aún meramente técnicas denota la estratificación de los niveles espirituales en que florece la necesidad del hombre de representar su propio drama.

Después de todo ¿qué es el teatro, sino un acto de fe? Ya como expresión de dogmas absolutos o como arma para contribuir a transformar la vida, o ya sea como una mera imitación de los ciclos observados en la naturaleza para conjurarla; o ya bien, como un exorcismo de la angustia individual. Sin duda, toda representación escénica importa más por los anhelos humanos que condensa que por su solo aspecto de mimesis, más o menos fiel de una faceta dada de la realidad. De aquí la supervivencia de algunas obras dramáticas a través de modalidades estilísticas y aún de moldes mentales antitéticos a lo largo de la historia.

Y es que la fe en su sentido más amplio puede manifestarse lo mismo a través de caminos racionales y que mediante impulsos representados. Formalmente, el teatro exige del espectador que acepte ciertas convenciones para cumplir su función comunicativa. Substancialmente, se trata de comulgar con una visión del universo y del hombre. Si los misterios parecen inescrutables, y las interrogantes se multiplican progresivamente, conforme la ciencia humana avanza, el teatro, en cuanto imitación dinámica y presente de la acción física y psíquica observable en el devenir de la existencia, parece atesorar las claves de arcanos mágicos.

Al igual que los conjuros rituales, cuna cultural de la creación dramática como literatura y como espectáculo, el teatro sigue planteando la actitud del hombre ante el cosmos, que varía en la medida de su historicidad, según el espíritu con que se concibe a sí mismo y explica su existencia.

¹⁶ cf. I.C. Merino Lanzilotti. *El teatro*. ANUIES. Lengua y Literatura, México, 1972, pp. 15-18.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector:

Dr. Guillermo Soberón Acevedo

Secretario General Académico:

Dr. Fernando Pérez Correa

Coordinador de Extensión Universitaria:

Arq. Jorge Fernández Varela

Director de Difusión Cultural:

Lic. Gerardo Estrada

Jefe del Departamento de Teatro:

Cuauhtémoc Zúñiga

La Cabra. Revista de Teatro

Publicación Mensual de la Dirección General de Difusión Cultural UNAM

Consejo de Redacción: Josefina Brun, Armando Partida,
Esther Seligson, Alejandra Zea, Cuauhtémoc Zúñiga

Relaciones Públicas: Ma. Teresa Martínez Corzas

Corrección: Enriqueta Salas

Precio de Ejemplar: \$ 10.00

Suscripción Anual: \$ 100.00

Exterior 7.00 Dlls.

Imprenta Madero S.A.

