

Maldición de Malinche. La expresión de un síntoma social contemporáneo

Griselda Gugliara

Resumen

La música, como una de las expresiones culturales más auténticas, manifiesta las resistencias, conflictos y solidaridades por el ejercicio y la división del poder de la comunidad que la genera y la consume. En su intento de crear nuevos efectos sonoros sobre los sonidos existentes, quiebra su propia coherencia y puede ser tanto elemento transformador como elemento mensajero de utopías transformadoras. *Maldición de Malinche* es un ejemplo concreto del repertorio musical mexicano en su afán de reeditar los viejos corridos de los bordes y transmitir su ideología batalladora a través de la comunicación discursiva que se establece entre el compositor y sus receptores.

Palabras clave: ideología, síntoma, fetichismo, signo, comunicación.

Maldición de Malinche. The expression of a contemporary social symptom

Abstract

Music, as one of the most authentic cultural expressions, manifests the resistance, the conflicts, and the solidarity of the community that generates and consumes it for the exercise and division of power. Trying to create sonorous effects from existent sounds, music breaks its own coherence and may become not only a transforming element but also the messenger of altering utopias. *Maldición de Malinche* is a concrete example of the Mexican musical repertoire and its intention of reediting the old borderline corridos to transmit their battling ideology through a discursive communication between the composer and his recipients.

Keywords: ideology, symptom, fetishism, sign, communication.

La música representa, pues, una forma en que las personas interactúan con su mundo; un intento de ejercer cierto control sobre su materialidad, sobre su biología, resignificando colectivamente uno de los elementos consustanciales a la existencia. Tiene, por lo tanto, en todas las sociedades una importancia enorme: una función decisiva en la configuración simbólica de lo social.

A. Quintero Rivera, *Salta, sabor y control*.
Sociología de la música tropical. p. 34

La importancia que Quintero Rivera le atribuye a la música en las líneas previamente citadas le imprime a las mismas repercusiones de tipo político, no necesariamente vinculadas al partidismo sino en el sentido amplio de la política, como imposiciones y resistencias, conflictos y solidaridades por el ejercicio y la división del poder. En sociedades contemporáneas en las que el poder se vincula estrechamente con la comunicación y la economía, la mercantilización de la organización de los sonidos es un proceso que no se puede obviar a la hora de analizar las repercusiones que el fenómeno musical—sea cual fuere su género— produce sobre las comunidades que lo engendran y lo consumen.

Tal como Attali (1995) argumenta, la música encierra el carácter contradictorio de intentar, por un lado, presentar una imagen de orden coherente en su organización de los sonidos existentes y, por otro, crear constantemente nuevos efectos sonoros que quiebran su propia 'coherencia' previa. Puede ser tanto elemento transformador como trasgresor, expresión que refuerza permanencias como elemento mensajero de utopías transformadoras.

El análisis de la música es también central para comprender lo social por su importancia respecto de las dos grandes coordenadas donde se da la vida: el tiempo y el espacio. Los sonidos entrañan necesariamente un elemento de tiempo: son físicamente vibraciones y su naturaleza está dada por la intensidad en que ocurren en un espacio temporal.

La organización humana de los sonidos o la música es también una forma de organizar, expresar o simbolizar el tiempo. Una configuración simbólica donde el tiempo juega un papel esencial, como lo es en la música, tendrá significados especiales en el desarrollo de identidades colectivas cimentadas sobre la temporalidad. (Quintero Rivera 1998: 35)

El análisis de la expresión musical se torna aún más complejo cuando la palabra se entrama con la melodía. Es allí donde la composición musical se convierte en una creación ideológica cuyo contenido se transforma en el material signico de la vida interior, esto es, de la conciencia de individuos socialmente organizados que representan un colectivo. En palabras de Bajtín (1992), "la conciencia se convierte en el depósito de todos los problemas irresolubles, de todos los remanentes no disgregables objetivamente" (p. 135). Ésta se construye y realiza mediante el material signico, creado en el proceso de comunicación social de un colectivo organizado.

La palabra contenida en una composición musical constituye un acto de habla y, como tal, representa un acto bilateral: se determina tanto por aquel que la genera como por aquel a quien se dirige. Según Bajtín, la palabra es el territorio común compartido por el hablante y su interlocutor; el hablante toma prestada la palabra en cuanto signo del acervo social de los signos existentes y formula un enunciado concreto determinado por las relaciones sociales, es decir, la estructura del enunciado social se determina—y se determina desde el interior— por la situación social más inmediata y por la situación social más englobadora.

El receptor de una obra ideológica —una pieza musical, una pintura, una novela, etc.— se vincula con la totalidad de su contenido desde su conciencia receptora y la interpreta en el contexto de esta conciencia contemporánea y le imprime una nueva significación. La comunicación discursiva que se establece entre hablante/interlocutor, obra ideológica/receptor, jamás puede ser entendida y explicada fuera del vínculo con una situación concreta.

La situación concreta del presente período histórico parece realizarse en una suma de fragmentos cuyo resultado intenta esbozar una totalidad. El ser contemporáneo atraviesa una crisis existencial en la que, según Marx (1991), 'todo lo sólido se evapora en el aire'. Es ese ser, el 'hombre unidimensional', quién "oscila entre dos hipótesis contradictorias: 1) que la sociedad industrial avanzada es capaz de contener la posibilidad de un cambio cualitativo para el futuro previsible; 2) que existen fuerzas y tendencias que pueden romper esta contención y hacer estallar la sociedad" (Marcuse 1993: 25). Este hombre convive con otros seres fragmentados en

Una sociedad donde el aparato productivo tiende a hacerse totalitario en el grado que determina, no sólo las ocupaciones, aptitudes y actitudes socialmente necesarias, sino también las necesidades y aspiraciones individuales, borra la oposición entre las necesidades individuales y sociales y se erige como el universo político cuyo objetivo primordial es la dominación tecnológica de la cultura, la política y la economía. (Marcuse 1993: pp. 26-27)

Dicha tendencia totalitaria parece afirmarse extendiéndose a las zonas del mundo menos desarrolladas, llamadas 'periféricas' por otros críticos.

En la actualidad, toda América Latina parece ofrecer el espacio físico propicio para la concreción de dicho proyecto. Los medios de comunicación apuntan a la globalización de la cultura, la política y la economía en detrimento de las prácticas autónomas y endogámicas que, hasta no mucho tiempo atrás, constituyeron el perfil político, jurídico, ideológico y cultural de algunas regiones. La fetichización y el consumo masivo de ciertas mercancías se postula como progreso, los mínimos vestigios de la conciencia colectiva particular se desvanecen frente a la falsa expectativa de una identidad universal, los productos culturales parecen masificarse, la tendencia al facilismo artístico, la copia, el *patchwork* parecen avanzar sobre el estilo y la originalidad.

La industria cultural ha heredado la función civilizadora de la democracia de las fronteras y de los empresarios, cuya sensibilidad para las diferencias de orden espiritual no fue nunca excesivamente desarrollada. (Horkheimer & Adorno 1998: 212)

México no escapa a este panorama, por el contrario, ha sido una de las regiones latinoamericanas más afectadas desde los comienzos mismos del proceso de modernización en el continente. La cercanía geográfica con Estados Unidos ha favorecido la migración constante de sus habitantes hacia el país del norte en busca de mejores oportunidades; algunos se establecen en la frontera de 3.200 kilómetros de longitud que separa ambos países, otros ingresan al vecino país en carácter de ilegales, pero sólo unos pocos alcanzan el tan ansiado pero efímero 'sueño americano'.

Fenómenos conocidos como 'aculturación', 'hibridez', 'transculturación', 'subalternidad' parecen originarse de las disímiles y dificultosas relaciones que emergen del contacto de dos culturas sumamente heterogéneas. Los productos culturales resultantes de dichas situaciones manifiestan los fragmentos de una sociedad en conflicto y tienen vital importancia en la configuración simbólica de lo social. El folklore mexicano, cuyo más fiel exponente es el *corrido*, expresa el drama social que experimentan los actores de aquellas estructuras de experiencia.

Los *corridos* tuvieron su período de apogeo entre los años 1836 y 1930. Emergieron de las baladas fronterizas compuestas en la zona de Río Grande. Las redadas de los indígenas, la lucha por establecer la República del Río Grande y la guerrilla frente a las tropas de Zachary Taylor eran sus temas de referencia. Los corridos de los bordes —*the border corridos*— relataban las aventuras del héroe fronterizo que peleaba —primero con los españoles, más tarde con los americanos— por los derechos de su gente. En la actualidad, estos temas siguen siendo motivo de las producciones musicales mexicanas que adoptan la estructura binaria del *corrido*, su lenguaje convencional y el uso de algunas fórmulas para representar una ideología.

Maldición de Malinche es un ejemplo concreto de dicho repertorio. Esta composición musical es, sin lugar a dudas, una producción ideológica indiscutible, un elemento mensajero de utopías transformadoras. El interjuego entre diacronía —o larga duración— y sincronía —o simultaneidad temporal— que propone el compositor de su melodía se ajusta impecablemente a la significación que el autor propone desde las palabras que componen su poesía.

Estructuralmente, el poema está compuesto por doce estrofas de cuatro líneas cada una, un dato que resulta bastante significativo. Las escalas musicales en la tradición occidental que “han ido homogeneizando las formas de expresión melódica a nivel ‘global’” (Quintero Rivera 1998: 36) se fueron estableciendo sobre la base de 12 sonidos —o medios tonos— organizados en conjuntos de 7 —a través de combinaciones de 3, 4, factores de 12, pero sumandos de 7—. Las escalas sobre las cuales se conforman las melodías se constituyen la base de 7 y 12 sonidos.

El 12 y el 7 han sido las unidades de base en las dos grandes formas de medir el tiempo en la historia: la solar y la lunar. El 12 es la unidad de organizar el tiempo en términos solares —12 meses; 24 horas, idealmente 12 de luz y 12 de sombra— y el 7 en términos lunares —7 días de la semana— que está indisolublemente ligado al ciclo de vida en términos de fertilidad en la especie humana: el ciclo lunar de 28 días —4 × 7—: nueva, creciente, llena y menguante, coincide con el ciclo menstrual de la mujer; por ello, en las sociedades occidentales lo lunar se identifica con lo femenino y lo solar tiende a asociarse con lo masculino. Es sumamente significativo que Huitzilopochtli, Dios de los Aztecas, fuera el Dios del Sol y de la Guerra que moría cada noche para renacer con la luz del nuevo día; y que Quetzalcóatl fuera el Dios de la Fertilidad, del Calendario y de las Artes.

No es casual que estas formas de estructurar el tiempo y organizar los sonidos en la música constituyan unidades de medida de importancia fundamental en la configuración simbólica de dichas sociedades. El pueblo Azteca creía en la existencia de cuatro mundos antes de la creación del presente universo. Estos mundos, o ‘soles’, habían sido aniquilados por catástrofes naturales y el mundo presente era el ‘quinto sol’. Los Aztecas se llamaban a sí mismos ‘la gente del sol’, elegida por Huitzilopochtli para proveerle alimento. Su sociedad estaba dividida en tres castas bien diferenciadas, dentro de las cuales podían diferenciarse un número notable de clases sociales, pero todos obedecían a un rey con poder absoluto, lo que le atribuyó características de sociedad ‘feudal’, organizada por una ideología religiosa.

Una forma de expresión simbólica que respecto a una de las dimensiones del tiempo —la sincronía— combina la temporalidad solar y la lunar será vehículo expresivo fundamental de las construcciones sociales. (Quintero Rivera 1998: 37)

El poema consta, según lo expuesto previamente, de 12 estrofas; las primeras 7 evocan el pasado histórico del pueblo mexicano, y las últimas 5 hacen referencia concreta al presente y esbozan un futuro completamente incierto. Tampoco parece ser casual que la quinta nota de la escala musical

popularmente más conocida en la tradición occidental—do(1), re(2), mi(3), fa(4), sol(5), la(6), si(7)—sea 'sol'. Tal vez esté simplemente resignificando el orden simbólico de los antecesores del pueblo mexicano, 'la gente del sol'.

Al volcar el análisis al contenido signico del poema, es posible observar la estructura binaria que plantea *Maldición de Malinche*, cuyo tema central es la pérdida de riquezas, pero más importante aun, la pérdida de identidad que los descendientes de 'la gente del sol' han padecido desde la llegada del colonizador. El pasado y el presente contrapuestos no sólo marcan la oposición de dos tiempos históricos, sino también los opuestos binarios que surgen de la alienación social de cualquier situación colonial: colonizador/colonizado, libertad/esclavitud, ubicación/desubicación, dominante/dominado son algunos de los fragmentos binarios que surgen de una situación de contacto (1) y que expresan la simultaneidad de la experiencia.

Las primeras cinco estrofas exponen dos de los factores que determinaron la caída del imperio Azteca: tal como la profecía lo había indicado, Montezuma esperaba el retorno de Quetzalcóatl, Dios de la Cultura. Por ello atribuyó características de deidad a la figura de Cortés y obligó a su pueblo a rendirle tributo. Las armas de las que 'los emplumados' venían provistos, los caballos, las espadas de metal actuaron como símbolos de poder ante un pueblo que los desconocía. Por otra parte, las primeras estrofas ponen de manifiesto la imparcial condescendencia que el monarca había generado en su gente: "[...] solo el valor de unos cuantos les opuso resistencia [...]". De esta manera, y desde su conciencia ideológica social, Palomares cuestiona el absolutismo del monarca y la candidez de sus súbditos.

La sexta y séptima estrofas marcan la nefasta experiencia de la pérdida de la religión, la cultura y las riquezas materiales, lo que irremediamente desencadenó la pérdida de la identidad colectiva. El paganismo se convirtió al catolicismo, la oralidad fue avasallada por la escritura y las inmensas riquezas en oro y metales preciosos se entregaron a cambio de baratijas. El capitalismo comenzó a recorrer su camino en el continente americano desde el intercambio de oro por 'cuentas de vidrio'. En ese simple pero crucial acto, las mercancías perdieron su 'valor de uso'—valor inmanente, intrínseco, emergente del tráfico por trueque inmediato— para adquirir 'valor de cambio'—valor contingente y puramente relativo, dependiente de una relación cuantitativa en que se intercambian valores de uso de una clase por valores de uso de otra (2)—.

Las últimas cinco estrofas demarcan el presente que aparece como una inexorable prolongación del pasado. En ellas se exponen otros factores que facilitaron la conquista del Imperio: la colaboración de Malinche, la traductora indígena y amante de Cortés, y las cualidades de liderazgo y diplomacia del conquistador. Malintzin-Marina fue la concubina de Hernán Cortés y madre de su hijo y, por extensión en una lengua que usa las formas masculinas genéricamente, es conocida como la madre de los mexicanos mestizos: 'los hijos de La Chingada'. Los mexicanos la han señalado como traidora a la nación, puesto que colaboró política y sexualmente con los colonizadores españoles de las civilizaciones indígenas. El nombre Malinche, que sugiere el ejercicio de poder activo en detrimento de los intereses de una nación o de un grupo determinado, puede referirse tanto a un hombre como a una mujer, pero siempre contiene una implicación residual de feminidad.

En cuanto a la dimensión político-ideológica del discurso del conquistador, parece responder a una forma temprana de lo que Zizek ha dado en llamar 'multiculturalismo', en la que el colonizador trata al pueblo colonizado como 'nativos', cuya mayoría debe ser estudiada y 'respetada' cuidadosamente.

En el multiculturalismo existe una distancia eurocentrista condescendiente y/o respetuosa para con las culturas locales, sin echar raíces en ninguna cultura en particular. (Zizek 1989: 172)

El multiculturalista 'respetuoso' la identidad del Otro, concibiendo a éste como una comunidad auténtica cerrada hacia la cual él mantiene una distancia, que se hace posible gracias a su posición universal privilegiada.

"Hoy, en pleno siglo XX... [el] colonizador [ya no tiene] fuego en las manos [ni va] cubierto de metal", sus armas son pacíficas, pero no menos efectivas; sigue invadiendo territorios a través de un discurso hegemónico de supremacía que favorece el consenso de los propios desterrados. Parece establecerse una especie de sublimación por el discurso del Otro, éste parece alcanzar la categoría freudiana de 'fetiche'. El sujeto colonizado parece rendir pleitesía a un conjunto de signos—discurso colonial— que encierra en sí la ideología de su autodestrucción. Es aquí precisamente donde se plantea lo que Zizek define como 'la dimensión fundamental de la ideología', es decir, una representación ilusoria de una realidad social cuya existencia implica el no-conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia.

El discurso del colonizador propone una falsa universalidad que el colonizado aspira a conseguir. Esta es la formación social cuya consistencia implica un cierto no-conocimiento por parte del sujeto que Marx (1991) llamará 'síntoma'. El síntoma social que parece esbozarse desde la poesía de *Maldición de Malinche* se concreta en el rechazo por lo autóctono como una forma de evadir el contacto con la 'otra escena', con el "ya lo sé, pero aun así..." (Mannoni 1997: 9). Mediante el uso del vocativo 'tú', Palomares se dirige a un sujeto individual y social cuya actitud soberbia frente a 'los hermanos del pueblo' es un síntoma social. La 'Ideología Americana' es parte del síntoma social.

La clave de la 'Ideología Americana' estándar radica en que intenta transustanciar la fidelidad que se tiene hacia las raíces de la etnia propia en una de las expresiones de 'ser americano': para ser un buen americano uno tiene que renunciar a sus propias raíces étnicas—los italianos, los alemanes, los negros, los coreanos, los indios, los mexicanos, son todos 'americanos'—, es decir, la particularidad misma de su identidad étnica, la forma en que se aferran a ella, los hace americanos. (Jameson & Zizek 1999: 167)

Los 'amigos rubios' representan el ideal americano en el imaginario de los sujetos individual y socialmente sometidos. Aquí radica el 'racismo posmoderno contemporáneo', síntoma del "capitalismo tardío multiculturalista" del que habla Zizek: "los hermanos del pueblo" son vistos como el Otro folklórico de quien es preciso separarse para responder a la 'Ideología Americana'.

La ideología se da en los cuestionamientos, y el autor de *Maldición de Malinche* plantea su conciencia ideológica desde dos grandes interrogantes retóricos: "¿Cuándo dejarás mi tierra?, ¿cuándo harás libre a mi gente?". Palomares, desde su perspectiva de sujeto individual y social perteneciente a una cultura orgullosa de su historia y de su etnia, pero subyugada, fragmentada y sintomática de un fetichismo ancestral que surgiera en la relación de los súbditos hacia su rey, que más tarde se reprodujera en la figura del colonizador, quien en el instante mismo del intercambio de 'oro' por 'cuentas de vidrio' desplazara el fetichismo en la 'relación entre los hombres' hacia el fetichismo en las 'relaciones entre cosas'. Así, "las relaciones interpersonales de dominio y esclavitud del amo y sus siervos se disfrazan, citando a Marx, de relaciones sociales entre cosas" (Zizek 1989: 50-51).

Es el poeta y compositor el que comparte con cientos de sus contemporáneos la necesidad de dar respuesta a sus interrogantes; es él quien intenta hacer realidad su imaginario, aquel que constituye como sujeto una totalidad de sentido sin fisura, el que le da plenitud ante sí mismo y ante los otros.

En la conciencia ideológica del sujeto surge 'desde adentro' el cuestionamiento sobre las 'faltas' de sus ancestros, pero también sobre las propias y las de todos los sujetos que comparten la experiencia histórica del "ya lo sé, pero aun así...", en la materialidad global que borra las diferencias culturales en pro de una cultura universal impulsada por los sectores financiero, informático y comunicacional que cubra la fractura constitutiva de la sociedad que se manifiesta en una continua y profunda lucha de clases.

Es precisamente en dicho escenario —tiempo y espacio— donde emerge el discurso del sujeto social e ideológico que intenta "acentuar" sus palabras de manera que expresen sus aspiraciones sociales" (Gruner 1999: 42). No es casual haber elegido la estructura de un *corrido* para expresarlas, su composición binaria permite la crítica de la 'falsa totalidad' propuesta por la cultural universal. Las posibilidades mismas de esa crítica son internas al propio texto; los opuestos implícitos y las ambigüedades pueden pensarse como resistencias políticas —a menudo inconscientes— que los sujetos sociales tienen frente a las interpelaciones de la ideología dominante dirigidas a constituir a los sujetos como identidades fijas y sin fisuras que permitan una mejor "administración de los cuerpos" (Foucault 1986).

El tema del enunciado en *Maldición de Malinche* es la expresión de una situación histórica concreta, es la reacción de la conciencia del sujeto con aspiraciones sociales bien definidas que apuntan a la generación, al redescubrimiento del ser mexicano, con posibilidades de apertura hacia el mundo pero consciente de su etnia; no en pos de proclamarla como universal sino en procura de respetar las diferencias. Por ello la selección de un *corrido*, porque remite a la cultura mexicana de la lucha por la independencia, del héroe de los *bordes* (3), de la historicidad colectiva, del expresivo colectivo asociado con las emociones y la tradición que el proceso racionalizador ha intentado desbaratar en todas las esferas del arte (Weber 1994).

Parece vislumbrarse un apasionado esfuerzo por la identidad flagelada en la poesía de *Maldición de Malinche*, y depende del receptor poder precisarla. Esta obra musical es, sin duda alguna, una obra ideológica, y como tal se vincula con la totalidad del contenido de la conciencia receptora, se ilumina por ésta de un modo nuevo. El receptor podrá vincular el contenido signico de la poesía con su experiencia individual y social pues, dondequiera que éste se encuentre, comparte la vivencia de Gabino Palomares desde cualquiera de los fragmentos en que la materialidad contemporánea parece haberse dividido.

Podrá también darle múltiples y disímiles respuestas desde la vivencia-yo a los grandes cuestionamientos propuestos por dicho autor; lo que parece no podrán evitar ni uno ni otro —emisor/receptor, colonizador/colonizado, dominante/dominado— es que *Maldición de Malinche* se universalice, a menos que el mundo (no tan) poscolonial evite que las 'ruinas del colonialismo' invadan sus prácticas y su discurso y sea esa misma hegemonía la que consagre un nuevo colonizador: las empresas globales. Esa es precisamente la utopía que persigue *Maldición de Malinche*.

Notas

(1) Utilizo el término 'contacto' para hacer referencia a los encuentros de culturas diferentes en una situación de colonización.

(2) Conceptos extraídos de Marx, K. *El Capital*.

(3) Utilizo el término 'bordes' no sólo para denotar los límites geográficos, sino para enfatizar el origen periférico de dicho héroe.

Bibliografía

- Attali, J. (1995). *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*. México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1992). *Marxismo y filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- Foucault, M. (1986). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Freud, S. (1986). "El fetichismo". En *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gruner, E. (1999). "Introducción a Jameson & Zizek". En *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. (1998). "La industria cultural". En *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, F. & Zizek, S. (1999). *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós.
- Luckács, G. (1985). "La cosificación y la conciencia del proletariado". En *Historia y conciencia de clase*. Orbis.
- Mannoni, O. (1997). "Ya lo sé, pero aún así...". En *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Marcuse, H. (1993). *El Hombre Unidimensional*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Marx, K. (1991). *El Capital. Crítica de la economía política*. México: Siglo XXI.
- Paredes, A. (1998). *With His Pistol in His Hand. A Border Ballad and Its Hero*. Austin, EEUU: University of Texas Press.
- Quintero Rivera, A. (1998). *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI.
- Sánchez, Marta (1998). "Race and Gender in Down These Mean Streets". En *Publications of the Modern Language Association. Vol. 113, N° 1*. Nueva York: PMLA.
- Weber, M. (1994). *The Rational and Social Foundations of Music*. Southern Illinois University Press.
- Zizek, S. (1989). "¿Cómo inventó Marx el síntoma?". En *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI.

Discografía

- Palomares, G. (1990). "Maldición de Malinche". Interpretada por Amparo Ochoa en *Hecho en México* (cd). México: Ediciones Pentagrama.

Fecha de recepción: 04/05/2003 · Fecha de aceptación: 22/11/03