

Reseña

1960

Historia sobre

"Como escribi"

LA PEREOLA DE LAS
FLORES

publicado en *Campeche* N. ~~5677~~
(*videro*) 5697
+0 - 1960

Document Piregla

1) como escribir la
Piregla

N. 5, 6 y 7
de APUNTES
1960

2) crítica a las Re-
presentaciones Piregla
en Camplicán,
para corregir y
llevar a Europa
(por vía E. S. Guzmán
en Madrid)

3) libros Rodolfo
Piregla año?

5

HISTORIA DE "LA PERGOLA DE LAS FLORES"

Confesiones de su autora: Isidora Aguirre.

Cada obra que se inicia es un nuevo desafío, una prueba a la que el autor se somete sin saber si podrá o no realizarla. Es todo un pequeño y vasto mundo, en el que va a vivir durante un tiempo, que lo esclaviza y lo obliga a ver las cosas "en función de ... desde el ángulo de ..."; las experiencias, las emociones, todo se pone al servicio de ese mundo cerrado que es la obra en gestación. Por lo general el autor es quien se hace el desafío de una nueva obra; en el presente caso fué el Teatro de Ensayo el que me lanzó el guante en Enero del 59. No me preguntaron si yo era capaz de escribir una comedia musical con la historia de la Pérgola de San Francisco, sino que me dijeron: "Tienes que escribirnos La Pérgola. Tiene que ser un éxito". Y toda esa gran familia del Teatro de Ensayo vivió un año pendiente de esta obra que aún no estaba escrita, confiando ciegamente en su éxito. Sólo una persona dudaba durante ese año: la autora.

Desconocía ese mundo de las floristas, de la calle, de la sociedad del año 29. Desconocía el género, y, para ser franca, no me atraían en lo más mínimo las comedias musicales. Desconocía todas las reglas del juego y el aceptar fué en realidad un desafío que me costó muchas lágrimas (en el sentido figurado, pero real también). Pesaba tanto sobre mi ese entusiasmo y esa esperanza con que el Teatro de Ensayo esperaba la obra que me ví en un serio compromiso. Es increíble la cantidad de pies forzados que plantea una comedia musical, y hay que considerar además que, en mi caso, debía ajustarme al elenco, a las posibilidades de un grupo, a una música que estaba escrita, a una historia real que no tenía asidero teatral (cuatro años antes me habían pe

2

dido que la escribiera y lo había rechazado) y por último, a una historia cuyo final triste era conocido de todos y que yo debería transformar en un final optimista debido al género.

Me costó mucho ajustar la historia real de la Pér-gola a una idea de fondo, esa idea que sostiene toda obra. Pensaba en el conflicto entre progreso y tradición: la Pér-gola cayendo víctima del progreso. Pero la Pér-gola no era antigua, tenía solo valor sentimental. Pensé en la lucha de clases, las floristas contra los intereses de la clase alta. No era tema para comedia musical. Tenía que conocer los personajes para que me dieran la clave.

Empezó entonces mi viaje a ese mundo de las floristas y de la sociedad, de la vida de la calle y de los salones del año 29. Elejí ese año por ser el último de una alegre y despreocupada época, entre dos guerras, el último de las faldas cortas y del charleston. No podía ser antes porque la Pér-gola fué construida en el año 26; antes sólo vendían con canastos en mesones. Ni podía ser después si quería terminar con la victoria de las floristas que consiguen una larga prórroga. Los personajes populares son más estables, no están sujetos a las modas, ni su lenguaje cambia como el de la sociedad sofisticada. Podía usar la observación directa. Antes compraba las verduras en los almacenes del barrio; ahora empecé a ir a la Vega a comprar yo misma una vez por semana: ahí estaban las típicas mujeres de nuestro pueblo, instaladas como unas reinas en su pequeño universo de fruta y verdura. Activas, tiernas, dominantes, sentimentales, de genio vivo. Me llamaban "patroncita, señorita linda", pero como me quedaba ahí un rato, observando, sin comprar, me hacían "correrme" de mala manera porque perjudicaba las ventas. Ahí estaban las de rostro alegre y las mal agestadas, con su busto generoso, dirigiendo la vida de los suyos, con el orgullo del que cumple bien su función. Cariñosas y simpáticas, se vuelven fieras cuando tienen que defender lo suyo, y lo suyo son los hijos, su hombre y su trabajo.

También me acerqué a las verdaderas protagonistas, las de San Francisco, que hoy tienen su pequeño baluarte al otro lado del río, orgullosas de su tradición heroica de floristas de la Pérgola... "cuando cayó la Pérgola tuvieron que traernos aquí por la fuerza en camiones, con Pérgola y todo..." Le dije que estaba escribiendo su historia para el teatro y que Anita González actuaría en la obra: su popularidad era mi cebo para que me contaran cosas. Me dieron algunos datos aislados, que ya conocía, pero me fué fácil identificarlas con aquellas que venden en la Vega, o que venden pescado en Concón. Lo que las rodea cuenta más cosas que ellas mismas.

Lo que iba a escribir era una crónica y necesitaba conocer los hechos precisos, no bastaba la observación directa. Me fuí a las Municipalidad y durante un mes me mandaron de un funcionario a otro, todos muy amables y bien dispuestos; pero ninguno sabía donde estaban esos datos sobre la Pérgola de San Francisco. Me miraban extrañados por mi persistencia en estudiar un acontecimiento tan insignificante. Mi obsesión debió cansarlos o infundirles respeto: el hecho es que me permitieron entrar a las bóvedas del Correo, donde están los viejos y polvorientos archivos que cuentan la historia de Santiago para que yo escarbara a gusto y me las arreglara sola. En esta historia de la historia tengo que agradecer a un joven de buena voluntad que me bajaba de las estanterías unos enormes libros que yo no era capaz de mover. La verdad es que no encontré casi nada. Pero sentí amor por las calles de Santiago y la historia de cada una de ellas, como había sentido amor por las floristas que antes no conocía. En estas investigaciones uno suele desviarse porque descubre otros temas apasionantes; hay que tener mucha fuerza de voluntad para no traicionarse. En este caso, la historia de la Alameda y de la vieja Iglesia de San Francisco estuvieron a punto de introducirse en la obra y comprometer su unidad.

Fuí muchas tardes a la Biblioteca Nacio-

nal; don Raúl Silva Castro me facilitó todo el material disponible. Me leí todos los "Zig-Zag" y los "Sucesos" del año 29. Y cuando digo "todos" es todos. De ahí fueron tomando estilo las "Coras" y las "Luchis", las Río seco, el Regidor, el Alcalde, etc. Doña Laura Larraín es un personaje, fuera del tiempo, en cualquier época es igual; basta colocarla en el año y sitio determinado.

Fuera de esta investigación organizada, está el otro trabajo, casi inconciente, al que me referí al principio: el autor al acecho de todo lo que alimenta ese mundo que crece y va tomando consistencia. Más de alguna amiga debió ofenderse cuando le pregunté, con cautela: "Ibas a la peluquería en el año 29? ¿qué peinados hacían? Estuviste en una Kermesse en el año 29? ¿qué servían en el buffet?" La gente tiene la mejor voluntad para contar y recordar. Fuí recogiendo datos preciosos, vitales para la obra. Algunas de estas personas que fueron "fuente de información" quedaron incluidas en la Pérgola de las Flores, como es el caso de don Eugenio Pereira a quién le rendí homenaje en la canción de los estudiantes. El fué, en la realidad, uno de los grandes defensores de las floristas de San Francisco.

Esta etapa de la investigación es entretenida, apasionante a veces. Pero cuando hay que crear con ese material rico pero disperso, un orden, un sentido, entonces el autor empieza a dudar de si mismo y quisiera dedicarse a criar gallinas o a escribir a máquina lo que otro le dicta, en una oficina. Pero tenía a mi lado a alguien que, desde el principio, me apoyó y me guió en esta difícil tarea. Alguién a quién casi siempre tengo que nombrar cuando me refiero a mis obras: Eugenio Guzmán. Así como yo había usado como cebo el nombre de Anita González con las floristas, el Teatro de Ensayo usó el nombre de Eugenio Guzmán para obligarme a escribir la obra.

(continuará)

HISTORIA DE "LA PERGOLA DE LAS FLORES"

Confesiones de su autora: ISIDORA AGUIRRE.

(Isidora Aguirre: Profesora de Teatro Chileno en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Profesora de Construcción Dramática en la Escuela de Temporada de la U. de Chile. Autora de: "CAROLINA", "ENTRE DOS TRENES", "POBLACION ESPERANZA", "LA PERGOLA DE LAS FLORES" en colaboración con Francisco Flores del Campo.

2a parte.

Hacía tiempo que Eugenio hablaba de comedias musicales. Quería dirigir una y quería que yo la escribiera. Empecé a mostrarle las primeras escenas, los esquemas, para que me diera su opinión, su crítica o su aprobación. Los directores tienen muchas maneras de ayudarnos: la manera de Guzmán es la que a mí me sirve. Sabe decir cuándo algo está bien, cuándo falla, pero respetando siempre los dominios del autor, sin apartarse de su función de guía, de director. El autor se siente apoyado, pero no influenciado. Es el director quién percibe en ese mundo desordenado y frondoso de la obra sin terminar, un estilo, una cierta unidad. A veces me decía: "No, esto no es de aquí, es de Población Esperanza". Como "Población Esperanza" acababa de ser escrita, mi percepción de los personajes populares era más recia, el vocabulario demasiado realista. "Esta es una comedia musical, todo debe ser dicho con gracia y finura, aún dentro del lenguaje más burdo del pueblo". Tenía razón. Sin desvirtuar la realidad se la puede enfocar desde un ángulo festivo, más festivo que duro; hasta el resentimiento de clases se puede dar con gracia y sin amargura. El indicaba, yo encontraba la manera. Teníamos que ceñirnos a una forma, a una determinada sucesión de

escenas, intercalar canciones de manera justificada para realzar un clima, pensar en los decorados. Bernardo Trumper me dió carta blanca, pero aún así, teníamos que ser considerados. Me repitieron hasta el cansancio que "el Teatro Camilo Henríquez no tenía parrilla". No sé por qué esta frase me hacía gracia. En el fondo me daba lo mismo porque en ese tiempo yo no sabía lo que era la parrilla. También había que pensar en el público: no hay que aburrir lo con entreactos innecesarios. Y luego la parte musical. Traté de ceñirme, haciendo malabarismos, a las que ya estaban escritas para un texto anterior del escritor Santiago del Campo. Fracasé lamentablemente. La letra de esas canciones sugería personajes que no tenían nada que ver con los míos. El único que conservé fué el delicioso Urbanista Valenzuela, para el cuál escribí escenas y le di un papel importante en la obra. Pero este no fué obstáculo, pues Pancho Flores con su conocido entusiasmo, reescribió la mayoría de las canciones para mis personajes y situaciones. Aquí no puedo dejar de recordar que durante esa época de gestación, nació también una criatura de carne y hueso. Desde la clínica le mandaba recados a Pancho Flores: "necesito urgente una canción romántica que exprese tal y tal cosa". Y a la clínica llegó Pancho, con un ramo de violetas, dijo que la guagua era muy linda y, sin transición, me cantó la canción romántica (canción que luego no sirvió porque este método de "recados" demostró ser poco eficiente. Luego, en un contacto más estrecho de director y autores, escribió la que hoy se canta en la obra: "Qué será lo que me pasa ...").

Uno vive en este mundo cerrado de la obra en gestación, y ese mundo está en estrecha relación con nuestro mundo real, ambos se mezclan y a veces pelean. Después de nacer mi hija Carole, sentía una fuerte tendencia a tejer paletocitos, como es biológicamente normal; y rabiando tomaba la máquina de escribir, esforzándome por inventar

7
lo que en esos momentos me parecía doblemente difícil. Pero, en fin, este es un tema aparte: las dificultades de la mujer escritora.

Estaba en la etapa más dura; cuando el autor se siente más desorientado. Sin dejar de lado la permanente investigación hay que empezar a dar forma a ese material, hay que seleccionar, no dejar se seducir por informaciones que si bien tienen sabor, desvían del tema central. Hay que elaborar. Traducir las verdades reales a verdades teatrales, convertir esa realidad en algo simbólico, profundo, que aunque se deforme un poco, es más cierta que la verdad real. Hay que hacer converger una serie de hechos dispersos hacia una sola historia simple, para que surja de ella la fuerza dramática, radicada en la unidad. Detrás de estas complicadas frases se esconde un trabajo de infinita paciencia; la angustia al no encontrar la solución; la súbita alegría, "Eureka"; Y después la decepción: no servía. Hay que hacer una especie de autopsia de la historia y sus personajes, sacar de ello teorías, y luego hacerlos vivir de nuevo.

El veredicto final, sobre esta "verdad teatral" la dieron las propias floristas de San Francisco. Asistieron en masa a un pre-estreno, invitadas por el presidente del Teatro de Ensayo, para ver representada su historia en el escenario. Mirar los rostros de esos hombres y mujeres que habían acudido con sus hijos -había once guaguas en platea- fué un premio que compensaba con creces cualquier esfuerzo: riéron, lloraron, aplaudieron, participaron y luego confesaron a los periodistas: "Cómo no nos vamos a emocionar si eso no es fantasía, es la estricta verdad; así como lo hicieron las actrices, así era la vida de nosotras. Parece que alguien nos estuvo "aguaitando".

Creo que escribí unas cuarenta veces la Pér-gola para obtener esas frases de las floristas. Y

8

valía la pena. Hay también una serie de circunstancias de la vida del autor que convergen hacia la obra que está gestando. Por ejemplo: hacía años que deseaba llevar al escenario una peluquería de señoras. Yo misma no voy jamás a las peluquerías y es por eso tal vez que éstas ejercen sobre mí una atracción misteriosa, de extraños rituales, de toda una modalidad de comportamiento. Para informarme acompañé a un amigo a cortarse el pelo y el peluquero resultó ser presidente de sindicato y conocedor de las antiguas peluquerías de Santiago. Se traslucía en él el gran orgullo del que domina su oficio y se sabe necesario. También Tito Heiremans me había hecho reír con una historia de cómo lo humilló un peluquero parisiense, haciendo notar sus defectos, como lo suelen hacer los sastres que nos reprochan que nuestras medidas no calzan con las medidas clásicas. Todo esto tenía que entrar un estilo teatral y tener además un sentido, una función precisa en la obra. Estos pies forzados que uno mismo se crea, al igual que los otros impuestos desde fuera, ayudan a escribir, a la vez que plantean problemas. Es un auto-desafío a la habilidad técnica. Esta escena de la peluquería que fué de las primeras escritas me dió la pauta para el tratamiento de la vida en sociedad y del comportamiento del personaje Laura Larraín en contraste con el de la huasita atendida en la misma peluquería. La primera escena escrita fué la llegada de Carmela de San Rosend. También era esta una escena que por varios años esperó una oportunidad para ser escrita. Iba y un día por la calle Ahumada y ví algo que me emocionó: una muchachita graciosa y esbelta, vestida de la manera más anacrónica y maravillosa: un trajecito de jersey blanco ajustado y corto, no por coquetería sino porque debió crecer ella y encogerse él, medias largas de algodón, botitas y sombrero de paja con adornos de flores. Corría y daba brincos esquivando los tranvías y los automóviles. Parecía un animalito joven que no tenía na

9

da que ver con la ciudad; alguien la había sacado de un campo lleno de sol y de gallinas y la había colocado allí en la calle Ahumada a las 12 meridianas. Ese personaje pasó al archivo de mi memoria y estuvo ahí, quieto, esperando su oportunidad y ahora me sugería algo: ella tendría que mostrarnos con sus ojos nuevos cómo era la ciudad, el centro de la ciudad a mediodía. Su llegada tenía que provocar un trastorno. Un choque. Yo escribí, ingenuamente en el libreto: junto al ruido del choque, se ven pasar unas gallinas volando por el escenario. Dato que mi director ignoró; solo conseguí que apareciera la otra gallina, la atropellada, en manos de Tomacito. Estas gallinas, eran la vida del campo que se introduce en la ciudad. La canción de la Carmela de San Rosendo fué la primera que le solicité a Pancho y así como mi personaje y situación lo inspiraron a él, a su vez la canción de Carmela me dió nuevas luces sobre el personaje y su significado en la obra.

Laura Larraín era otro de esos personajes que están siempre al acecho de una oportunidad para exteriorizarse. Silvia Piñeiro era una tentación para hacerlo. No tengo para qué hablar de la conjunción que se realizó aquí entre personaje y temperamento de actriz. Lo mismo sucede con el de Elena Moreno y su Ramona. Llega a ser difícil separar la parte creación del autor y actor en muchos de los personajes de la Pérgola.

Cuando la que podría llamar "obra gruesa" estuvo terminada, y tenía que estarlo porque había un plazo fatal, se reunió el Consejo del Teatro de Ensayo para escuchar la primera lectura. Aunque Eugenio Guzmán me había asegurado que la obra era buena, que se convertiría en un clásico del género en Chile, estaba aterrada pensando en esta lectura. Para entender lo que ahí sucedió, tengo que aclarar algunos puntos: los del Consejo del TEUC esperaban con verdadera avidez la obra, tenían ya fecha de estreno, y como no la conocían, la imaginaban perfec-

10

ta. Eugenio Guzmán se encargó de leerla y como estaba bastante larga, la leyó a la mayor velocidad que su capacidad de articular se lo permitía. Los personajes eran aún más numerosos que los que la obra tiene hoy día. Al terminar la lectura se produjo un silencio capaz de matar a un autor. Por suerte los autores tenemos como primera condición una gran vitalidad y mucho "aguante". Sentí que eran crueles. En su premura por estrenar y su extremada confianza en la obra, les debió parecer mucho peor de lo que era. No sabían que eso era la "obra gruesa", pero que los principales problemas estaban solucionados y que la obra si bien no estaba terminada, estaba por lo menos "escrita".

Al día siguiente todos me pidieron perdón por su crueldad y formaron un consejo de guerra para ayudarme a corregir. Este trabajo duró un mes y fué el más fácil para mí. Se trataba en cierto modo de resolver problemas de matemáticas. Era como tener ante mí un gran puzzle, cuyo modelo ignorado era la obra terminada. A tientas, o guiada por las críticas, iba colocando y reajustando las piezas hasta que de pronto calzaban milagrosamente. Este tribunal se había entregado con entusiasmo a su tarea y en reuniones periódicas se criticaba la obra y las canciones; todos opinaban, daban ideas. Lo que a un autor le sirve es que los entendidos "detecten" lo malo, no lo que ellos sugieren como solución. Fué para mí una ayuda preciosa. Cada vez que alguno decía: "No sé ... parece que aquí hay algo ... creo que ...". Yo sabía que había que considerar. Toda crítica puede transformarse en algo positivo y aunque las soluciones que sugieran sean a veces más descabelladas que las que critican, siempre dan alguna pista. Igual que en el caso de la ayuda del director, creo que es un error a la crítica y pensar que nos desviará o nos influenciará.

(continuará)

HISTORIA DE "LA PERGOLA DE LAS FLORES"

Confesiones de su autora: ISIDORA AGUIRRE.

(Isidora Aguirre: Profesora de Teatro Chileno en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Profesora de Construcción Dramática en la Escuela de Temporada de la U. de Chile. Autora de: "CAROLINA", "ENTRE DOS TRENES", "POBLACION ESPERANZA", "LA PERGOLA DE LAS FLORES" en colaboración con Francisco Flores del Campo.)

(conclusión).

La obra estaba ahí, larga, frondosa como si aún no se hubiera separado totalmente del material de investigación. Había que acentuar aquí, cortar acá, sacar personajes. El mismo Eugenio Guzmán tuvo que defenderse desde un principio del fantasma de un personaje, llamado Sandoval, que durante todas las etapas de la obra trató de introducirse furtivamente bajo diferentes aspectos. Era un personaje antipático, pero no sé por qué yo insistía en darle cabida en la comedia. Al principio Eugenio me preguntaba cortesmente: "¿Tú crees que este personaje es necesario en esta escena?" Hasta que terminó clamando: "¡Saca a Sandoval, por el amor de Dios!".

Por fin el consejo de guerra se declaró satisfecho y se citó a ensayo. La obra fué escrita a mimeógrafo. Pero de esos cuadernos en limpio, ya no queda una sola página que no haya sido alterada. Porque entrábamos ahora a la última etapa, una de las más interesantes: el trabajo del autor, en este caso de los autores, con el director y el elenco durante la puesta en escena. Un trabajo de equipo, de estrecha colaboración que en esta obra reunía cerca de 60 personas incluyendo a músicos y técnicos. Ahora empezaban a sufrir los demás. Es increíble lo que este trabajo con 60 personas sig-

nifica para un director de escena. Yo solía decirle: ya sufrí bastante, ahora sufre tú.

Pero aquí se produjo un milagro: el entusiasmo sin precedentes con que los actores se entregaron a la obra, entusiasmo que se mantuvo desde el primero hasta el último día de los ensayos. Supongo que se debió a lo festivo del género, a las canciones y bailes y también al hecho de que casi todos los personajes habían sido escritos "para" cada uno de ellos.

También los autores aprendemos mucho de los actores. Al ver actuar a Anita González me dí cuenta que estaba aprovechando mal un rico temperamento entonces saqué los parlamentos en que ella le enseñaba a Carmelita como portarse en sociedad y se los dí a Pancho Flores para que los transformara en una canción. Luego escribí durante los ensayos su defensa de la Pérgola en el último acto, discurso que arrancó lágrimas y aplausos a las floristas verdaderas. Siempre me ha llamado la atención un hecho: la obra, durante los ensayos, y luego en las representaciones se desprende cada vez más del autor y empieza a ser propiedad de los actores.

Cuando durante los primeros ensayos, un actor tropieza en un parlamento, se detiene, busca y no encuentra, el director me mira. Yo sé que soy la culpable. Al día siguiente llego con el texto corregido. Así la obra va mejorando, desprendiéndose de todo el lastre, al menos dentro de los límites de nuestra capacidad y experiencia. El director y los actores son nuestros guías vitales y es natural. Nosotros autores manejamos una serie de personajes en función de una historia. En cambio cada actor se dedica sólo a "su" personaje. Por insignificante que este sea, tiene que estudiarlo y sentirlo en toda su dimensión. Son los personajes secundarios los que más descuidamos nosotros, y el actor al darle la categoría que tiene que darle, nos deja a la vista sus deficiencias. Igual sucede con

los más importantes. Como han sido creados a base de elementos a veces dispersos, de pronto tienen un parlamento que no tiene justificación para el actor que lo ha estudiado más a fondo. No miento al decir que cada uno de los actores de la Pérgola contribuyó con su búsqueda del personaje a mejorar la obra.

Detrás de esa gran familia que vivía en función de la Pérgola de las Flores, había un apoyo seguro, un guía, un "solucionador de problemas" que se había enamorado de la idea primero y de la obra después: Eugenio Dittborn. No estaba en ninguna tarea precisa, pero estaba en todas. Desde platea vigilaba con un ojo atento de padre, a este niño que se desarrollaba y poco a poco iba llegando a la edad adulta. Cuando se refiere hoy día a la obra, creo percibir el afecto y el sentido de propiedad que tienen los padres hacia sus hijos. Cree sinceramente, y esto es natural, que la Pérgola es suya. Yo casi había olvidado que la escribí y sólo ahora, al contar esta historia, a pedido suyo, lo he recordado un poco.

Después de todo la "idea" que yo buscaba en la historia de la Pérgola, no era ni la lucha del progreso contra la tradición, ni la lucha de la clase popular contra la clase adinerada. Era el amor de las floristas por lo suyo, por su oficio, amor que termina venciendo los intereses creados. Lo auténtico que termina por ganar la opinión pública e imponerse. Por eso fue necesario que todos pusieran amor en esta obra para lograr revivir esa historia y esa época "con el encanto y el brillo de las cosas recordadas". La nostalgia que sienten todos al recordar aquella época había que traducirla en magia, lo estático en vital, para no defraudar el recuerdo. Creo que el esfuerzo de esas 60 personas para lograrlo encontró respuesta en las palabras de un periodista, cuando dijo: "Dan ganas de volver a ver esa Pérgola, porque es algo así como un milagro teatral: nos hace ver y querer algo"

110274

que es nuestro".

Y ahora me parece que más que de los autores, de Eugenio Dittborn y todo el equipo, la obra ha pasado a ser verdaderamente del público. Tal vez sea verdad aquello de que "las cosas son de quién más las ama". Este fué el último milagro de la obra: un cordón de carabineros conteniendo a la gente en los teatros de Valparaíso y Viña del Mar. Creo que el público se adueñó definitivamente de la "Pérgola de las Flores".

-----oo0oo-----

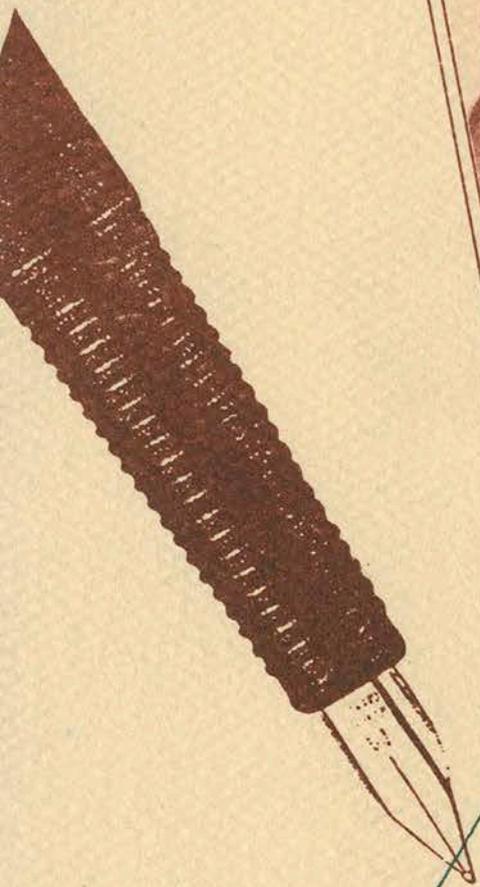
25011

OCTUBRE
1989

INSTITUTO CHILENO NORTEAMERICANO
DE CULTURA
SERVICIO DE CULTURA Y PRENSA
DE LA EMBAJADA DE LOS ESTADOS UNIDOS



Programa:



*III Ciclo
Los Escritores Timen
La Palabra*