



Escritos sobre dramaturgia y teatro de títeres

Mauricio Kartun

Universidad de San Martín (Argentina)





PÁGINA 12: Espetáculo *Fin des Terres* (1983). Cie Philippe Genty. Foto de Pascal François.

PÁGINA 13: (acima) Espetáculo *Fin des Terres* (1983). Cie Philippe Genty. Foto de Pascal François; (abaixo) Cie Philippe Genty – Foto de Pascal François.



Resumo: O artigo discute o papel do dramaturgo e analisa diversos aspectos relativos à dramaturgia no Teatro de Bonecos e no Teatro de Objetos, tais como: a importância da ação e a economia de palavras; a escolha de materiais e objetos que colaboram na definição da dramaturgia; a metáfora como recurso; a indissociação entre construção do texto e encenação. Por fim, o estudo apresenta a síntese da última aula ministrada pelo autor na sua condição de professor de Dramaturgia na Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín, em Buenos Aires, no ano de 2001.

Palavras-chave: Dramaturgia; teatro de títeres; teatro de objetos.

Abstract: This article discusses the role of the playwright and analyses various factors related to dramaturgy in Puppet Theatre and the Theatre of Objects such as: the importance of action and the economy of words; the choice of materials and objects that collaborate in the definition of the dramaturgy; the metaphor as resource; and the inseparability between construction of text and staging. Finally, the study presents a synthesis of the final class given by the author as theatre professor at the Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín, in Buenos Aires, in 2001.

Key-words: Dramaturgy; puppet theatre; theatre of objects.

I. Títeres: La palabra que actúa

Conocí a Ariel Bufano meses antes de su muerte. Menos de un año. Muy poco tiempo. Menos del que hace falta habitualmente para que las particularidades de alguien a quien uno recién conoce se disuelvan en el todo, ese pegote, que nos proponen las relaciones extensas. Será tal vez por eso que algunas de sus palabras, de sus imágenes, algunos de sus ejemplos, un par de ejercicios que le conocí, han ganado en mí un extraño – altísimo – grado de concentración de sentido. Tan pocos meses no me dieron tiempo a humanizarlo. No tuve tiempo de descubrirle reiteraciones, no le advertí contradicción. No le vi los piolines. Esos conceptos quedaron entonces en mi cabeza con la claridad y el poder iluminador de las cosas míticas. Y también con su carácter intransferible. Puedo contarles algunas cosas que me dijo, que le vi, pero es improbable que a ustedes les pegue en el mismo lugar en que a mí me han pegado.

Pensábamos – por ese entonces – hacer una versión de *La rosa de papel* de Valle-Inclán. Sería una dramaturgia compartida, y él el director, claro. Mi relación con los títeres era reciente: machacaba sobre los libros que Ariel me pasaba: Jurkowsky, Meschke. No podía quebrar – no obstante – una visión esquemática: el espectáculo de guiñol como versión limitada – y limitante – del teatro de actores. No lograba apasionarme con la idea de escribir para esos bichos con los que ni siquiera se podía ir a comer después de la función. Una tarde de diciembre en el bar Azul me contó la imagen que venía amasando para el final de la pieza: esa escena apocalíptica, ese incendio extraordinario que – en su imposibilidad escénica – yo imaginaba resuelto por alguno de los tantos efectos convencionales. “Voy a quemar los títeres” me dijo. “Habrá que escamotear a los reales para incorporar otros más sencillos que pienso sacrificar cada función.” Volví a casa con una inquietud inexplicable. Fui al texto:

Otro traspíes para llegar a la difunta. Cae una velilla, y en las manos de marfil arde la rosa de papel como una rosa de

fuego. Arden las ropas, arde el ataúd. Simeón Julepe, entre las llamas, abrazado al cadáver, grita frenético. Las mujerucas retroceden, aspando los brazos. Toda la fragua tiene un reflejo de incendio. (VALLE-INCLÁN, 1996: 87)¹

Imaginé esos títeres agitarse en llamas hasta desprenderse hechos cenizas. Las puntas del varillaje en brasas. Escuché los gritos de Simón, y vi el ataúd consumirse extinguiendo la última luz de la escena. Vi la catástrofe sin maquillaje. La muerte sin convención. El fuego sin retórica. Recordé a Von Kleist: “En el teatro, Dios y las marionetas son perfectos”². Y entendí.

Así fue que poco después empezaba a enseñar dramaturgia en la Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín. A decir verdad, desde hace mucho tiempo enseñé cosas para poder aprenderlas. De mi fracaso escolar juvenil, de mis años de alumno repetidor, capitalicé, cuando pude hacerlo, que lo que se estudia desde el deseo se aprende, y que con la obligación en cambio apenas si se pueden aprobar exámenes. Pocas cosas me encienden tanto el deseo de saber como el tener que enseñar. Pocas me aclaran tanto como el tener que aclararle algo a otro. Y hago entonces un uso más o menos racional de esa energía: invento nuevos cursos, seminarios, que amplían de a poco el campo de ingerencia original: guión, creación colectiva, creatividad, dramaturgia del actor. De todas las disciplinas saco nuevos elementos que reciclo a su vez en las demás. Pero de ninguna he sacado tanto en esta búsqueda alquímica como de la dramaturgia para títeres, y más específicamente del teatro de objetos. La fenomenología poética se ve tan clara desde allí, que a veces me agarra el miedo supersticioso a haber llegado finalmente a algún grado de verdad. Basta ver esos objetos sacados de contexto que se iluminan de significado, que

¹ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte. Ligazón, La Rosa de Papel, El Embrujado, La Cabeza del Bautista, Sacrilegio*. Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid 1996.

² KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997. (Nota dos editores).

destrozan cualquier trama conceptual sobre su propia condición. Que se resignifican hasta el límite. Que se expresan con las metáforas más reveladoras. Las imágenes más sorprendentes. Con las sinécdoques más limpias. Objetos *animados* – dotados de *ánima*: alma – por el poeta-manipulador. Por su mirada. Pienso en el Periférico con sus muñecos siniestros, sus enterratorios; en Genty con sus equipajes misteriosos, sus sogas, sus telas. El discurso se hace tan fluido que parecería no haber fricción alguna entre los recursos de la emisión y la cabeza misma del receptor. Los objetos tienen una entidad poética tal que parece razonable pensar como Marcel Duchamp que “La simple elección de un objeto ya equivale a la creación”. Observo – sin ir más lejos – algunos ejercicios de mis alumnos:

Una banana seduce a dos tomates con su striptease más lascivo. Tomates machucados. Venidos a menos. Cualquier hombre se identificaría con ellos. Pelean por la mujer. La vieja licuadora de los ‘60 en la que son detenidos los transforma ante mi vista horrorizada en una papilla sanguinolenta. El aullido de la Duilia se funde con el de Los Redondos. Criminal Mambo.

Un papel higiénico desenrolla su vida monologando vuelta tras vuelta. A su lado su hermano intenta lo propio. Pero no puede. Ha absorbido el agua sucia de lo familiar y ya no logra despegarse de sí mismo. Es una masa informe. Queda impotente a mitad de camino. El otro llega melancólicamente al final del tubo de cartón que rueda cadáver.

Una mujer sentada al borde de la cama observa a su marido dormido. Mira su corazón ensangrentado latiéndole en la mano. Convoca su fantasía más secreta: ese amigo de su padre tocándola en el asiento trasero de aquel Chevrolet. Su deseo irrefrenable y su represión. Apoya el corazón con cuidado en un plato. Con un cuchillo de cocina lo divide encarnizadamente. Pone el plato sobre el piso: “- Mish... mish... ”.

Historias que en la dramaturgia tradicional obligarían a un mar de palabras – las más, informativas – concentradas en un mínimo manipuleo de objetos. Entiendo por fin a Paul Claudel: “El títere no es un actor que habla, es una palabra que actúa”.

II. Poética y dramaturgia de la cosa³

QUÉ ES LA DRAMATURGIA

El acto de escritura teatral no es otra cosa que la improvisación imaginaria de un mundo de fantasías dinámicas a las que exploramos con todos nuestros sentidos. Una obra escrita es sencillamente el registro de esas improvisaciones organizadas ahora en un todo orgánico y bello. Sus acciones, lo que mis ojos de autor vieron en la ensoñación; sus palabras, lo que oí en ella. Una improvisación en la que – extrañamente – trabajamos de actores y espectadores a la vez. O sea, por decirlo con la elocuencia de Nietzsche: “Si el trabajo del poeta es el de ver una multitud de seres alados que vuelan a su alrededor, el trabajo del dramaturgo es además el de convertirse en ellos”.

Así, el trabajo del dramaturgo es una curiosa actividad travesti donde continuamente nos transformamos imaginariamente en otro. Un “yo reemplazante” del personaje que siente la escena desde su cuerpo. Pero atención: si el actor *encarna* el trabajo del dramaturgo tradicional – lo pone en carne -, el titiritero lo *materializa*. Cuando se escribe para títeres es necesario que el dramaturgo sepa sentir también desde el cuerpo del títere y así poder materializar en el muñeco su propia emoción y sus sensaciones. El dramaturgo titiritero debe saber ser – ubicua y paradójicamente -: materia, títere, personaje, espectador, y poeta a la vez. Por eso quizá los dramaturgos del títere más trascendentes fueron simultáneamente grandes maestros titiriteros, gente habituada a imaginar con las manos, a percibir desde ellas.

En dramaturgia sólo podemos escribir cuando somos capaces de *percibir* (en su sentido más literal: “comprender una cosa por medio de los sentidos o de la inteligencia asistida por los sentidos”) lo que va a ser escrito. Puede haber un detonante cualquiera, un

³ Fragmentos sueltos de la desgrabación de clases del I Taller Nacional de Dramaturgia para Títeres. Bogotá. 1999. Publicado en Revista Fardón. Año 4 – N°15. Enero 2000.

concepto, una idea, pero la obra no empieza a ser *pensada* – y ése es el error habitual del dramaturgo que comienza – sino recién cuando puede ser *imaginada*: concebida interiormente con los sentidos, vista, oída, olida. Lo necesario es el material de la imaginación, y la unidad de esa imaginación es la imagen, sea visual, sonora o de otro tipo.

TODO ES DRAMATURGIA

Por una larga tradición literaria la palabra ha aparecido como su medio, su soporte, natural, pero la dramaturgia va mucho más allá. No sólo al texto le competen las cuestiones de la dramaturgia. Todo lo que construye discurso arriba del escenario – del retablo – está regido por las mismas leyes: lo plástico, el sonido, el ritmo, la luz... Un mismo texto que *dice* algo con una luz melancólica, cobra un sentido diferente con una atmósfera encendida de colores. Ante ese tradicional enfrentamiento entre la imagen y la palabra, yo he optado por quedarme con las dos. Ambas son maravillosos materiales constructivos del discurso teatral, y a ambas se las puede entender y dominar desde el conocimiento de la dramaturgia. Ambas, también, contienen un riesgo y es la retórica: cuando *cuentan* algo, en el sentido narrativo literario, suelen ser insoportables. Cuando la imagen o la palabra aluden, y con esa alusión impulsan al espectador a construir algo en su cabeza, es cuando se vuelven irremplazables.

EL TEATRO DE TÍTERES, TERRITORIO NATURAL DE LA METAFORA

En el final de una obra de títeres dos muñecos *muletos* arden en llamas. Los títeres son actores que pueden ser incendiados. El títere nos permite trabajar con una materia capaz de realizar lo que para el actor es imposible. Lo fascinante de la dramaturgia para títeres es el desafío de trabajar sobre lo ilimitado de la materia como elemento expresivo. Cuando el poeta titiritero consigue que la materia trascienda el límite natural de su silencio y se vuelva

elocuente el títere se vuelve insustituible.

Un alumno presenta un ejercicio: un títere hecho de hielo que se enamora de una vela encendida. Mientras intenta enamorarla se derrite a su lado. Qué mejor se podría representar al hombre enamorado, de apariencia fría, dura, y que sin embargo se deshace junto a la mujer que ama. El agua que caía del títere finalmente apagaba la vela y allí terminaba el ejercicio y su amor. El personaje no necesitó decir “me derrito por vos”, ni explicar la paradoja de apagar al ser amado con su propia pasión, simplemente lo metaforizó de la manera más elocuente. Otra alumna presenta su ejercicio: un títere de papel de servilleta, un material muy absorbente, al borde de un vaso con agua. El títere, un hombre que dudaba y dudaba sobre todo. Mientras monologaba el títere iba metiendo un pie en el agua, luego el otro, se iba hundiendo lentamente y se deshacía. Lo último que quedaba era la cabeza del títere dudando, cuando ya el cuerpo era una masa sin forma dentro del agua. Jamás el personaje necesitó la ingenuidad de informar “me estoy ahogando en un vaso de agua”. La materia entendida como material de elaboración poética puede ser más rica que cualquier palabra. El títere es el territorio natural de la metáfora. Sólo necesita de titiriteros que se asuman como poetas renunciando al mero rol de ilustrador.

LA ALEGRE CÓPULA DEL TEXTO E LA PUESTA

La creación dramática tradicional, digo la que parte de un texto escrito previamente, requiere, como cualquier hecho orgánico, de un apareamiento, una cruz. El milagro de la creación dramática es como el de la creación de la vida: exige la cópula de dos para producir la concepción. El texto y la puesta se aparean y es allí donde se produce la creación teatral, el nacimiento de su criatura, el espectáculo. Recién allí, en el parto se comprueban sus virtudes y defectos.

El milagro de la dramaturgia es ese poder de encarnarse, pasar a la carne del actor, y es justamente ese cuerpo humano el que le da la medida al texto. Un texto es una emoción a la medida de su instrumento, ese cuerpo. De la misma manera un títere que

materializa un texto se vuelve también su propia medida, y crea, como todo instrumento sus propias exigencias. De allí la dificultad de montar con muñecos textos teatrales convencionales. El títere es un instrumento que clama por partituras específicas, propias. Lo extraordinario del títere es su versatilidad para hacer cosas que el actor nunca podría. Convertirlo en su versión en miniatura es subestimarlo. De allí la necesidad imperiosa de la aparición de muchos nuevos textos que vengan a ponerle música, voz, a tanta materia muda.

MYTHOS Y LOGOS

Toda actividad del ser humano transcurre en alguno de sus dos campos míticos: el *Logos*, el conocimiento, el saber; y el *Mythos*, la imaginación, su fantasía. Nuestra sociedad se ha encargado de valorar particularmente las actividades del logos, porque de ellas depende nada menos que la producción – su objetivo indeclinable –, y subestimar las del mythos, las del mundo mágico. Los artistas hemos encontrado una especie de curioso camino salvador: el de practicar una actividad que nos permite como adultos seguir jugando como niños, ejerciendo como sería la jocunda actividad lúdica, ya que no otra cosa sino eso, juego, es la actividad de lo imaginario.

La función del artista ha sido siempre la de romper el límite de todo concepto, extender las fronteras más allá de las cuatro paredes que nos encierran en la costumbre, en las normas, los cánones; y plantear constantemente la existencia de vida más allá del logos. Así como las hay forestales, o de fauna, la actividad artística no es otra cosa que una reserva de la imaginación sobre la tierra. Una sociedad sin artistas es una sociedad encerrada entre muros, imposibilitada de crear nada nuevo. En todas las civilizaciones ha sido la presencia del artista la proa que ha permitido romper ese mar de hielo de los conceptos que la apresan. Garantizamos a la civilización la presencia institucionalizada de la fantasía. Tenemos esa función básica en la sociedad y desde ella es imprescindible reclamar nuestro lugar. A menudo el estado no sabe qué hacer con

los artistas, cómo clasificarlos, dónde ponerlos, y lo más fácil es tirarlos al cajón de lo incomprensible, lo superfluo, o lo suntuario.

EL TÍTERE, PARTE ELOCUENTE DE UN TODO

Cien cabezas de ganado solemos decir, y cuando lo hacemos no pensamos en la cabeza del animal sino a en su totalidad. Hemos usado lo que la retórica conoce como *sinécdoque*: la parte por el todo, una palabra o expresión que al ser usada alude y remite a un todo mucho mayor que ella misma, del que forma parte. En su aparente debilidad frente a otras artes el títere esconde en realidad un enorme poder que le da justamente su carácter sinecdótico, su capacidad para representar como parte un todo maravilloso que se completa recién en la cabeza del espectador. En un retablo un conejo cava la tierra – el piso imaginario – para hacer su madriguera. La tierra naturalmente no está, pero por manipulación, por animación, por el movimiento y el sonido que le proporciona el titiritero los espectadores crean en su imaginación el gran agujero. El conejo desaparece por él. No hay nada que represente al agujero pero cuando entra el cazador los chicos se ríen esperando el momento en que caiga en él. También el cazador cae y cuando entra el niño amigo del conejo los pequeños espectadores lo alertan del riesgo de hundirse él también. Un gesto del títere ha creado por alusión una ilusión. Y la ilusión es tan vívida, tan patente que el mejor agujero que consiguiéramos hacer en la escenografía por medios técnicos sería paupérrimo al lado del efecto verosímil de ese otro. En ese campo al títere no hay con qué darle. Podemos hacer llover en un escenario por medios técnicos: a los pocos segundos el espectador estará tratando de adivinar de dónde cae el agua e por dónde desagota. Bastaría sin embargo con que un actor entre a escena empapado, sacudiendo su paraguas para que la ilusión sinecdótica de lluvia le haga aceptar con absoluta credulidad que afuera de la escena hay un temporal. El milagro del teatro, y en particular el del teatro de títeres, la garantía de su supervivencia, está en su capacidad de alusión a una acción, una historia, que en realidad ocurre en

la cabeza del espectador obligándolo a la enormemente placentera actividad mental del imaginar. Como la pequeña parte visible de un iceberg – la obra – que remite, alude, y permite construir en la imaginación una totalidad enormemente mayor que es el *argumento*.

III. Carta de despedida a la camada 2001 del Taller Escuela de Titiriteros de Teatro General San Martín de la Ciudad de Buenos Aires.

El texto acompañó el regalo de despedida: una vieja llave oxidada para cada egresado.

Después de tres años de trabajar juntos, y en la circunstancia crítica de terminar un ciclo, me dieron ganas de regalarte algo. Suele hacerse, ¿no?. Un sinónimo de *obsequio* es *presente*. Seguramente porque celebra el momento que se vive. *Entregar un presente...*: está bueno si se lo mira con los anteojos deformantes de la mirada poética. Seguramente nos cruzaremos muchas veces en tu futura carrera. Toda crisis es un punto de inflexión (¿otra vez, kartun...?): me gusta más pensar en el nuevo rumbo, el que viene desde hoy, que en el que se deja atrás. En el afán de dar vuelta todo, que es algo que al menos creo haberles enseñado, quisiera entregarles entonces con esta llave no un *presente*, sino un *futuro*. Este *futuro* es un objeto – claro –, que es el elemento que nos sirvió de excusa todo este tiempo para reflexionar sobre el arte y la creación. Podría haber sido cualquier otro: una cornucopia (¿qué mierda será una cornucopia?), una hoja de malvón, una tijerita china. Pero es una llave chota porque:

- a) Paseando por el Parque Los Andes las vi ahí, y eran unas cuantas, tantas como ustedes.
- b) Porque casualmente estaban ustedes en ese momento en mi cabeza, y ellas parecían decir algo de nosotros.
- c) Porque ese acto casual y expresivo hablaba de azar y metáfora que son los temas alrededor de los que giramos en todas

las clases.

- d) Porque las sentí detonadoras (otro concepto que nos ha unido), pre-texto de algo que escribirles que resuma lo que he querido enseñarles en todo este tiempo. Hemos tenido clases teóricas, clases prácticas, clases por email, por teléfono, ¿por qué no una clase regalo?

Te escribí entonces estas:

INSTRUCCIONES PARA USAR UNA LLAVE VIEJA

- 1) Tiene óxido, claro. No la limpies, es su manera de expresarse. No olvides aquello de Bachelard: “El movimiento es la oración de la materia. La única lengua que habla Dios”: ¿de qué otra manera podría hablar el hierro?. Pero no olvides que como todo idioma necesita ser oído, e interpretado. Ella habla bajito: mirala de cerca, en soledad, y en silencio hasta que la escuches. Si estos tres años de escuela no alcanzaron o no te sirvieron, es probable que no oigas un carajo, o que no entiendas nada. Si percibiéndola construye sentido es que aprendiste por fin el lenguaje de los objetos, y que – con la trabajosidad del traductor, o la espontaneidad de la lengua madre, no importa-lo estás hablando.
- 2) Al tocarla te manchará las manos, sentirás el impulso de limpiarlas y cuando lo hagas ella habrá conseguido a su manera una inversión de energía: calorías. Pero si mirando sus manchas grises, su forma anacrónica, proyecta en vos una historia, habrá conseguido además que las calorías las consuma tu imaginario, y habrá cumplido parte de su objetivo, el objetivo que todas las cosas viejas guardan para el espíritu poético: conservar en sí mismas un mundo de imágenes, una semilla que cuidada, regada y alimentada dé de sí una ficción, un poema, o al menos una ensoñación.
- 3) Para mucha gente será solo un residuo, basura. Vos mandales: “sí...sí...”, guardala, y callate el secreto: el motor del imaginario consume como su mejor combustible a las

imágenes descartadas por lo útil. Un utensilio, un útil, sirve (es ideológicamente sirviente, se somete). Lo inútil en cambio cumple siempre la función rebelde del objeto: objetar (y así impugnando el facilismo de la red conceptual, obliga y ayuda a encontrar relación entre elementos antes no relacionados, que es nada más y nada menos que la acción de crear). Los utensilios son profanos, los objetos cuanto más inútiles más sagrados. Mirá sino como lo han aprovechado durante siglos los chabones de toda religión: nadie reverencia un lavarropas, pero millones en cambio mueven el mundo y hasta se matan defendiendo, por ejemplo, dos palitos cruzados, en lucha contra un pedacito de pergamino enrollado en otro palito. El milagro de esta llave es que ahora, separada del único cerrojo en el que encajaba puede al fin en su inutilidad volverse un ícono.

- 4) Dejá a esta llave vagar por tu imaginación, aparearse con otro objeto, y otro: estarás metaforizando, hablando la lengua del vate (el dueño del vaticinio), la más indomable de las figuras de la retórica. Disfrutá de su carácter único y fugaz: nunca repitas una metáfora: son como balas que solo disparan una vez, y luego se vuelven apenas la cáscara de la explosión, no el delito si no su prueba. Nunca intentes reducirla a un solo sentido, volverla unívoca, no olvides esto con lo que les hinché mil veces: la metáfora no quiere decir, la metáfora dice. Eliminá siempre la palabra “como” que es el mecanismo vulgar de la comparación: la primacía de la metáfora.
- 5) Dejela cumplir funciones insólitas, nunca la censures. Pensá que bastaría pensar por ejemplo que así de vieja y oxidada es la llave del futuro para haber abierto justamente con esta llave la cerradura que guarda uno de los tesoros más valiosos en nuestro trabajo: el de la paradoja. Buscá abrirla siempre porque de ella están hechas las mejores historias y la poesía más profunda.

- 6) Impugná todo sentido para encontrarle a las cosas su sentido. La red conceptual asocia inmediatamente llave con cerradura. Cerradura (aunque no solo cierra sino que abre) porque en la perversión que significa siempre la propiedad como pulsión, la usamos para cerrar, para guardar. Una *cerradura* cumple una función canuta, paranoica. Me gustaría que esta sea una llave de abrir, no más. Que giren sus paletas adentro de un objeto llamado *apertura*.
- 7) Ponele nombre. No de los nuestros porque eso la antropomorfizaría. Un nombre de llave. Los chinos, que se la saben lunga suelen recoger una piedra, bautizarla y guardarla. Pensá que nombrar a algo es una forma de sacarlo del anonimato, de darle carácter, de volverlo personaje.
- 8) No la dejes a la vista: aquello a lo que miramos mucho al pedo terminamos mirándolo sin verlo. Observándolo como decía Proust “tras el cristal de la costumbre”. Guardala con su manual de instrucciones, y desempolvala solo cuando andes medio fané de inspiración, o cuando ataque la melancolía por estas buenas mañanas titiriteras que pasamos (la nostalgia es una maravillosa caldera poética).
- 9) Por último: date tiempo y espacio para mirarla y admirarla. Mezclada entre otras, o cumpliendo su función de llave nada significa ni dice, pero sacada de su contexto verás que se volverá elocuente. Ahí vas a entender por fin aquello de Duchamp: “La simple exposición de un objeto es arte”.

Que seas un artista fértil. Que seas una persona feliz.