Dramaturgia en la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD). En sus talleres o en cursos institucionales, que han llegado a ser multitudinarios, se han formado decenas de dramaturgos de la escena argentina e hispanoamericana. Kartun ha sido distinguido con, entre otros, el Primer Premio Nacional, Konex de Platino, Premio Asociación de Cronistas del Espectáculo, Clarín Espectáculos, Premio Municipal, Argentores, Prensario, Fondo Nacional de las Artes, Teatro del Mundo (UBA), Leónidas Barletta, María Guerrero, Teatro XXI, Pepino el 88 y Trinidad Guevara.

En el presente volumen el lector encontrará textos teóricos sobre dramaturgia, adaptación, teatro y títeres, reflexiones metodológicas, evocaciones y análisis histórico, páginas autobiográficas y metateatrales, prólogos a la producción de otros autores, ensayos sobre cultura popular –algunos de ellos se remontan a mediados de los setenta. Todos, ya sean desgrabación de clase o composición literaria, exhiben la solidez, la agudeza y la singular estilística que identifican a Kartun: recurso a la metáfora y el neologismo, tensiones entre escritura y oralidad, permanentes cruces de registros entre "lo alto y lo bajo", mucho humor.

Se trata de textos que responden a circunstancias, estímulos y objetivos diversos, y que –como su autor señala en nota de "Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador": "Pocas satisfacciones siente el escritor como la de reciclar escrituras de archivo..."– poseen en algunos casos cruces, préstamos y superposiciones. Hemos decidido respetar las redacciones originales para no afectar la autonomía de cada texto en sí.

Escritos 1975-2005 ilumina claves y secretos de la dramaturgia de Kartun, constituye un mapa para leer su obra y conocer su metodología creadora y docente. Los ensayos están atravesados, además, por las tensiones políticas y culturales de las últimas tres décadas, y por la densidad histórica del teatro nacional.

En suma, un libro esencial para teatristas, estudiosos y espectadores amantes del teatro argentino.

Inmejorable comienzo, sin duda, para la serie Praxis teatral de la Colección Colihue Teatro.

Febrero de 2006

Dramaturgia y otras cuestiones teatrales

Temas de dramaturgia[1]

Consideraciones generales

Alquimia pura, rara aleación de poesía y acción, la dramaturgia es –como aquella– metáfora en sí misma, y su método, su saber, una forma –modestísima– de la utopía. Durante largo tiempo me ha desvelado su Piedra Filosofal. El verdadero conocimiento –ya se sabe– no es abstracto, sino operativo y encarnado. Durante muchos años, sin embargo –y sé que a muchos nos ha pasado lo mismo–, busqué obsesivamente la Gran Obra Física, el Superior Manual del Arte Regio de la Dramaturgia. La receta con la que escribir y con la que enseñar. La martingala. Si era verdad Bachelard, si era cierto que toda palabra escondía un verbo, en qué Vaso de Natura, qué Metal Mortificado, catalizaba ese verbo, y en qué Batalla de Fuego se daba la transmutación de ese verbo en "carne habitando entre nosotros". En cuerpo emocionado. Creí –en mi quimera– hallar la fórmula una docena de veces. Fui lajosegriano cuando tocaba –allá por los '60– y lawsoniano tiempo después. Fanático como todo converso aborrecí luego de la premisa, el plot, y la estructura dialéctica y me volví en un ataque de purismo místico un cabalista de Aristóteles. Buscando la verdad desde las cuatro miradas repasé durante días

[1] Ponencia presentada en el I Encuentro Iberoamericano de Pedagogía de la Dramaturgia, Cádiz, España, setiembre de 1992.

cada línea. Nada me dijeron ni la lectura alusiva, ni la secreta, ni la interpretación, pero algo fundante aprendí desde la literal: "Las acciones superfluas son escritas por malos poetas a causa de su incapacidad, y por buenos poetas a causa de los actores". A la *Poética* tuve que dejarla, claro, cuando el socialismo nos confirmó en sus filas y el *Kleiner Organon* así nos lo indicaba. Tiempos entonces de fatigar redomas con Extrañamiento y Rol Social. Pasé por Gouhier y sopé de parado en Touchard y el Arte de la Composición. Indagué en aquella estructura clásica a la que los que no sabemos francés conocemos como "La pièce bien faite". Cursé Poltí, y sus 36 Situaciones, y trasegué las recetas más dispares en análisis de texto. Desde el tan ecológico Esquema Souriau a los arcanos imposibles de la semiótica. Me apasioné con la imagen y fui devoto de Bachelard, descubrí la crisis de la palabra e intenté el correlato teatral de Barthes. Hasta por el sistema colectivo de creación pasé, si se me perdona el pecado. Fueron muchos años. Aquí en la biblioteca guardo todavía las Sagradas Escrituras de cada credo. No fue en vano la búsqueda sin embargo. Hace ya tiempo lo comprendí. Como cualquier soplador de carbón de la Edad Media no di por mi alquimia con el secreto del Fuego de los Filósofos, pero terminé al menos –como aquéllos– descubriendo la receta de alguna sal purgante, un secretito para endurecer porcelana, o unos económicos fósforos de azufre.

No voy a hablar aquí, entonces, de los puntos proverbiales porque lo haría finalmente por boca de ganso. Todo lo que sé de imagen, de acción, de personaje y de estructura se lo debo a otros maestros –fundamentalmente a Ricardo Monti– y a mi bibliografía. Tengo sí en todo este tiempo de docencia, algunas reflexiones nacidas al relumbre del atanor contra la redoma que encuentro hoy –humildemente– útiles de compartir con mis pares. No guardarán seguro relación entre sí, ni un orden lógico, entre otras cosas porque desconfío –en general– del orden; y tratándose de arte: de la lógica en particular. Creo sí –algo más– en lo azaroso. Y de eso hablaré en principio.

El azar como orden

No me refiero al azar, claro, como la extravagancia de escribir sobre cualquier cosa. Mi padre con su sencilla sabiduría de

hombre de campo solía decir: "Cualquier cosa no, porque cualquier cosa es un sapo". No cualquier cosa entonces sino *esa* cosa con la que, tan enigmática como fatalmente nos enfrenta siempre a los artistas el propio azar y que una intuición oscura nos deja reconocer. Un periodista le preguntaba alguna vez a Francis Bacon –hablo del pintor– cuál era su proceso de creación. "–Tiro pinturas sobre la tela y la revuelvo...", contestaba. "–...entre las manchas descubro el motivo, y lo demás es sencillo. Sólo me queda pintarla". "–Pero si sólo se trata de azar", le preguntaron. "–¿Qué pasaría si la pintura la arrojara, por ejemplo, su portera?". "–Nada pasaría", contestó. "–Porque no sería mi azar. Sería sólo el azar de ella". De eso estoy hablando. De ese natural encuentro por el que venimos a dar con el material generador, y de la capacidad de aceptar la bocha como viene. Salimos a la calle, abrimos un libro, recordamos algo, personajes, imágenes, una situación, una idea. "Los dioses brindan gratuita y graciosamente el primer verso" –decía Valéry– y allí está el origen. (Claro que también disimula el anzuelo: todos sabemos que las ideas te las da Dios, pero después escribirlas es un infierno). Familiarizar al dramaturgo en ciernes con esa ruleta, entonces, me ha parecido siempre un objetivo prioritario en la enseñanza. Hacerle perder esa confortable confianza en el hogar de las ideas, esa fe en la sensatez de la necesidad, para instalarlo en la pista caliente de bailar la que te tocan. Ayudarle a aceptar ese concepto de improvisación imaginaria que rige naturalmente la fantasía del autor teatral. Ese: "Martillo, condúceme al corazón de todo misterio" que clama sobre la piedra desde la tumba de Ibsen. Enseñarle esa idea de improvisación, de dinámica imaginaria con la que pueda proteger al acto artístico de cualquier riesgo de fosilización. Y ya no hablo aquí sólo del génesis, sino de ese azar como materia del proceso. El dramaturgo incipiente debe aprender a sorprenderse con el descubrimiento de un nuevo espacio, un personaje o un objeto –imaginario o real– que sume y modifique –con su irrupción– al todo escrito y al por venir. Aceptar las circunstancias del instante creador con toda la fuerza de arrastre de sus vientos subjetivos y objetivos: desde el estado del tiempo al del ánimo. Entender que el imaginario –ese botellero– no construye objetos a medida, como

es afán del sistémico, sino que –orgánico– recicla desechos, residuos, imágenes en desuso, que son salvadas del olvido en este acto preservacionista de la estética. Aunque el deseo y la necesidad son edificadores, nuestro material de construcción básico es aquél que el azar nos pone bajo los ojos y nuestra intuición poética recoge. Con él escribimos, y *nos* escribimos: *La verdadera memoria del artista son sus obras.* Descubrimos al releer nuestras piezas cómo casi todo procede de una cadena de casualidades ordenadas ahora bajo la apariencia más decorosa de lo causal. Los encuentros más inesperados son ahora materia y parecen estar allí desde siempre. Me asombra recordar que ese personaje que hoy es carne propia fue sólo –en su nacimiento– la voz de un pasajero vecino en un camino polvoriento de Entre Ríos. Que ese pequeño pueblo que hoy resulta contexto irremplazable podría ser otro –o ninguno– si sencillamente no hubiese levantado la vista al pasar por ese puente junto a él. Es así como la obstinación de lo fortuito se hace poética. Práctica de payador –de cantor repentista– lo imprevisto se vuelve sustancia, y aval de la condición vital del arte. Todo rígido esquema dramático, así, contiene inevitablemente el riesgo de un drama esquemático, eliminando todo vínculo entre la temporalidad de la escritura y aquella circunstancia viva del escritor. Escribir hoy lo que escrituré ayer reduce el acto creador a un acto *recreador*, diferido hacia el pasado y sin compromiso alguno con la emoción presente. Sólo ese azar puede restituir al creador esa fantástica sensación de viaje, de descubrimiento, de aventura. González Tuñón –que sabía gozar de ella– dejó escrito: "...andar con gitanos alegres y dormir en un puerto un ocaso cualquiera y en otro puerto y otro / y andar con suavidad y con desenvoltura de fumador de opio". Creo en nuestra obligación ética de maestros de crear nuevos, temerarios, viajeros en medio de esta dramaturgia, de este arte, de este mundo, tan sobrevendido de viajantes y de turistas: prácticos, desapasionados, y siempre buscando el regreso los primeros; ansiosos por corroborar con sus ojos el paisaje que le vendieron en la agencia, los segundos[2]. Enseñemos entonces a errar, a partir, a partirse, a zarpar, a zarparse. A preguntar. Y a entender de una vez y para siempre que no hay lugar más inanimado que las respuestas. Otra vez Tuñón: "Yo conozco una calle que hay en cualquier ciudad / una calle que nadie conoce ni transita. / Solo yo voy por ella con mi dolor desnudo / solo con el recuerdo de una mujer querida / Está en un puerto. ¿Un puerto? Yo he conocido un puerto. / Decir, yo he conocido, es decir: Algo ha muerto".

[2] "Deja vagar la fantasía siempre...", decía Keats, "...pues el placer no se encuentra nunca en casa".

La reproducción fantástica

He mencionado el azar como recorrido y también como puerta de entrada. Esa idea, esa imagen, o ese clima por el que penetramos un espacio al que indagaremos hasta hacerlo propio; pero en rigor de verdad no creo en *una* idea, o imagen como detonador. Creo sí en *dos*. Habitualmente vemos en nuestros talleres a dramaturgos que luchan contra una idea infecunda. Se vuelven y revuelven dentro y alrededor sin poder fracturar su conceptualidad, sin poder salir de los límites que le establecen sus mismos tópicos. Imágenes presas de su propia apariencia, su utilidad, su obviedad freudiana, o cualquier otro valor previo con los que suele prendernos la red conceptual. El escritor –envuelto– porfía entonces, puja, enfrenta un esfínter imaginario como si la creación fuese resultado de una voluntad en tensión. Pocos filos hay capaces de rasgar aquel tejido. Sin embargo, la aparición –premeditada o casual– de una segunda imagen, personaje, o contexto, suele sorprendernos desgarrando ese entelado y pasando –tajo adentro– al lado fructuoso de la ensoñación. No se trata –claro– de un grosero sistema de adición. No hay aquí suma alguna de las partes sino aleación. Un proceso fundente, fundante, que devuelve en su mixtura un nuevo material. A menudo reflexiono con mis alumnos sobre esta cuestión: debemos aceptar a la imaginación, no como la facultad de formar imágenes, sino de transformarlas en un movimiento constante. Sabemos –Hegel mediante– que sólo se transforma aquello que contiene una contradicción, y que una contradicción consta de dos términos. Ayuntamiento entonces, cópula fantástica: la capacidad de imaginar historias responde también a esa obstinación binaria

que rige a todo el universo. Ese encuentro polar y por tanto dinámico que pone en marcha la dialéctica de lo imaginario. Una maquinaria "cachonda" de cosas que se reproducen y nos reproducen, que se multiplican y nos multiplican. La creación como metáfora de La Creación[3]. De esta manera, creo, es que alumbramos finalmente los artistas a ese nuevo ser sobre la tierra que es el personaje. La *criatura*. En ese acto entre sacrílego y pío del pro–crear con el que todos visitamos la omnipotencia, con el que volvemos los poetas a ese lugar más milagrero del vate –de vaticinio– con el que nos confirmamos –si es cierto aquello de Shakespeare de: "El poeta es espía de Dios"–, si no como dioses, al menos como sus alcahuetes predilectos.

Vicios de cuna

Poetas y narradores por un lado, actores y directores por el otro. De ellos han estado compuestos siempre la mayoría de mis cursos. Esas dos canillas que cargan la bañadera de la dramaturgia son entonces: la literatura y la escena. Agua y aceite, que si no emulsionan no sólo no llegan nunca a auténtica escritura teatral, sino que terminan convirtiéndose en su peor enemigo. El trabajo del maestro dramaturgo me ha parecido siempre entonces el de darle a ese narrador las llaves de la escena, y a ese actor las de la poesía. Enseñar en cada caso a imaginar diferente. Si la narrativa define los acontecimientos desde una conciencia, el teatro define la conciencia desde los acontecimientos. Su mecanismo es inverso y especular. Quien desde la literatura llega al teatro, luego, necesita destetarse ante todo de la función retórica de la palabra, descubrir la diferencia entre la imagen literaria y la visual, y asumir aquello que de una vez y para siempre nos clavara Nietzsche entre los ojos: "Es poeta el que posee la facultad de ver sin cesar muchedumbres aéreas vivientes y agitadas a su alrededor; es dramaturgo el que siente un impulso irresistible a metamorfosearse él mismo y a vivir y obrar por medio de otros cuerpos y otras almas... Verse *a sí mismo* metamorfoseado *ante sí* y obrar entonces como si realmente se viviese en otro cuerpo con otro carácter". Este acto de travestismo vulgar y paradoja: "*verse a sí mismo metamorfoseado ante sí*" es –creo– la esencia de la profesión, y así trato de enseñarlo. Vivir ese "hechizo de la metamorfosis", es siempre condición previa de todo acto dramático. El narrador que escriba teatro debe aprender a concebir un espacio escénico imaginario, y a trasladarse a él en la piel del personaje; a indagar con los sentidos ese espacio, aprender a *ver* la acción, a oler, a gustar y a tocar el clima, la atmósfera; y aprender fundamentalmente que el diálogo no es otra cosa que aquello que allí escuchamos, y que no sale de aplicar la inteligencia sobre el *logos*, sino de poner la oreja contra el *mythos*.

[3] Tal vez por eso en la Biblia al aparearse se lo nombre "conocer".

No es más sencillo el trabajo cuando el estudiante de dramaturgia viene de la práctica escénica: si es grande el esfuerzo de desembarcar al narrador de la literatura no lo es menos el de bajar al actor del escenario. El actor que escribe teatro trae desde esa matriz una formulación conceptual que condiciona siempre la textura de su ensoñación: su imaginario no concibe sino sobre ese escenario, con lo que sus materiales suelen ser una especie de remedo involuntario del "teatro dentro del teatro". Sus producciones, así, sobreabundan en señalamientos escénicos porque su observación está puesta en ellos, y sus sentidos –entonces– sólo están en contacto con la *versión*, la *recreación*, la *puesta*, de la realidad imaginada. No hablo de realidad –claro– como formulario del realismo, sino como esa capacidad para *hacer real* en la fantasía una imagen –esa *ausencia*– por apartada que esté de lo cotidiano. (A aquéllas –me refiero– que no representan la realidad sino la celebran). No hay –desde los límites de esta mirada del actor– posibilidad de indagar sensorial ni poéticamente a esas imágenes. Para él no hay *escena* sino *escenografía*. Una lluvia, por ejemplo, será sólo efecto sonoro. Y un relámpago, el parpadeo de un spot que le permite ver entre bastidores. El frío no será tal sino su información vía el intérprete –nunca el personaje– que se sube las solapas. Así: su imagen queda apretada entre las tres paredes de la *caja italiana*. Paradójicamente ese artista entrenado para *sentir* con el cuerpo la potencia explosiva de un texto, a la hora de generar los suyos se saltea ese valor detonador y termina describiendo el estallido. No hay entonces senti-

do de la concepción, de la creación, sino solicitud mágica de la criatura. El trabajo con ellos suele ser –desde mi experiencia– el de una suerte de *conversión de norma* merced a la cual puedan aplicar al imaginario poético aquello que de manera frecuente harán uso luego en su proceso actoral: la memoria emotiva, y sensorial.

Siempre he imaginado al texto teatral como aquella brasa que el hombre primitivo –cuando no conocía aún el secreto del fuego– portaba como un tesoro durante el día, para reproducir en la noche la llama protectora, cálida, y cocinera. Como esa brasa, la obra teatral es por siempre un incendio en potencia. Basta acercarle unos pastos secos y leña noble para que aquellos amantes de Verona, por ejemplo, vuelvan a encenderse; a arder ese moro en Venecia; o a consumirse en Dinamarca el príncipe aquel. Llamas que terminarán –con la temporada– en otra brasa, que alguna vez prenderá otra fogata, y así[4]. Para el milagro del fuego –entonces– lumbre y combustible, literatura y escena, son un todo indivisible; e indispensables entre sí. Quien quiera aprender a escribir teatro, por lo tanto, deberá aceptar esta mixtura estrafalaria que lo define y le da sentido. *Ni una cosa ni la otra, y las dos a la vez*: el teatro es chicha con limonada.

El espectador imaginario

"El arte no sólo crea un objeto para un sujeto, sino un sujeto para el objeto", escribió Carlos Marx. "Escribo para Carlos Marx sentado en la tercera fila", solía decir Bertold Brecht.

Carlos Marx es una creación inspirada de la escena brechtiana, me da por deducir.

Más allá de la bobada pero más acá de la metáfora, clavaron –ambos alemanes– el diente a un tema cimiento: el "para quién".

Suele haber en el aprendiz de escritor teatral un par de ingenuidades bastante difundidas: algunos sostienen que escriben para *sí mismos*, otros: para *el público* en general. Toda

[4] Hablo –claro– de las piezas de buena madera: las tablas de cajón también hacen llama pero sólo dejan cenizas.

imagen estética nace –y eso la diferencia del imaginario cotidiano– con una expresa voluntad comunicadora. Es siempre un puente, una mano tendida. Un puente no desemboca en su punto de partida, ni se dirige –vagamente– a la otra orilla, sino a un punto en ella; y la mano no se tiende a sí misma ni a la multitud sino a alguien que la tome. "El público" así generalizado no es más que una abstracción. Una abstracción peligrosa: implica para desgracia del creador la debilidad de querer gustarle a todo el mundo. Como en la vida –ya se sabe– querer gustar a todos es siempre tener que traicionar a alguien. Se desperdicia en esta concepción –por otro lado– la singular fuerza tractora que en el imaginario tiene el *dar*. Un regalo para nadie es sólo una compra. Un acto gratuito que no engendra acción. Quienes disfrutamos inventando cuentos a los chicos sabemos de la poderosa corriente creadora que genera la presencia viva de un otro expectante; vemos cómo el relato fluye no de uno de los polos sino de la relación misma: cómo se responsabiliza –se ordena– la imaginación frente al deseo del destinatario presente. Esta fuerza –que es en sí la fuerza creadora– es la misma que nos sorprende cuando al contar a alguien el proyecto de una obra futura, sentimos que el material se organiza, descubrimos piezas ocultas, y nos sorprendemos en aseveraciones hasta hace un instante insospechadas. Es esa relación –esa *inclinación*– la que establece el declive y rumbea las aguas del relato. Vaga cuenca al principio, cauce después, rápidos, toda inclinación contiene en sí mismo un sueño de destino, de meta, y es esa búsqueda de la desembocadura la que moviliza toda historia. La inspiración es en realidad una aspiración: ese deseo de *ir hacia*. La narración, el relato, se construye –acto humano al fin– en la mirada del otro. Es ella la que lo talla y moldea, critica, corrige, o confirma. Como la de Brecht, solemos tener los autores una tercera fila imaginaria o inconsciente, invisible desde proscenio pero cuya presencia latiendo allí debajo termina siendo puerto, cuando no faro. No se trata de identificarla, claro, de prender las luces de sala, porque como a toda fuerza interior: sólo vale vivirla; pero es importante sentir allí esa presencia callada a la que a veces buscamos seducir, y otras provocamos. Sentir que no existe para escribir el *sí mismo*, ni esa asistencia imprecisa de *el públi-*

co, sino esos fantasmas –nuestros fantasmas– esos ratones que le dan sentido al par básico de la comunicación.

Con este último punto termino con la parte formal de esta ponencia que dedico a mis discípulos. No podía ser de otra manera: cuanto sé de dramaturgia lo he aprendido de ellos: del compromiso de tener que enseñársela, de la síntesis y la reflexión a que me obligan sus preguntas, del destripar sus ejercicios, y de esa fructuosa dialéctica del *pensar hablando*. En estos días estrena uno de ellos su segunda pieza, otro –recién estrenado– me reemplaza en uno de mis cursos con una charla sobre su propio proceso. Una tercera ocupa una de las ternas de un premio a la mejor pieza del año, que se expide en unos días más –compite en un pie de igualdad conmigo, que soy otro de los ternados–. Otra lo ha ganado ya hace dos años –recibimos juntos el premio, ella el primero y yo el segundo–. A otra –por fin– le pido que lea este trabajo confiado en lo preciso de su juicio. Cada uno de ellos –como muchos otros– ha dejado de ser "tallerista", y aunque sigan estudiando son ya dramaturgos. Sus escrituras nada le deben a la mía, y hasta pueden criticarla. Han roto el molde y en un tiempo más serán molde ellos a su vez. Creo que no hay otra forma. En el fondo nuestra meta última como pedagogos es enseñar a romper el modelo aunque el modelo sea uno mismo. Dejar crecer. Ser abono y no tutor. Entender que sólo habremos cumplido realmente el rol de maestro el día que un discípulo pueda decirnos –como Calibán a Próspero–: "Usted me enseñó a hablar y mi beneficio ahora es que yo puedo hablar contra usted".

Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador[5]

Cuentan que Lino, sensible artista griego, supo ser el maestro de música de Hércules. Y sostiene la leyenda que el pequeño, fastidiado por las dificultades de la clase, terminó matándolo de un golpe de lira en la cabeza. Con este primer mártir aprendimos, los inclinados a la enseñanza artística, los riesgos de las preceptivas rígidas. Tal vez por el miedo al impacto de las *Completas* de Shakespeare, tal vez porque sé de su voluble utilidad, trataré de joder aquí con las reglas lo menos posible. No es que no sirvan, por supuesto, pero suele pasarnos con ellas lo que con el papel higiénico: cuando están ahí son sólo un utensilio vulgar; cuando uno realmente las necesita y no las tiene a mano es cuando empieza de verdad a darles importancia. Y creo que ése es el momento justo para incorporarlas, o recuperarlas, porque se lo hace entonces desde el único lugar donde el aprendizaje suele cobrar algún sentido: el del deseo.

No le saco de todos modos –continuando con el delicado tono de la metáfora– el culo a la jeringa. Intentaré enseñar cómo trabajo, y cómo creo que puede hacerse mejor esto de escribir teatro. Más aún: después de tantos años de maestro dramaturgo no me imagino escribiendo sin enseñar, así como siempre he sabido que nunca podría enseñar seriamente sin escribir[6]. Sólo sucede que a la rigidez de la *preceptiva* podemos presentarle alternativas algo más humanas: una *conceptiva* sin ir más lejos (de *conceptus:* el acto de concebir, la concepción, un ejercicio –no me negarán– bastante más entretenido). Un cajón de utensilios para ser empuñados en un orden cualquiera y según la manufactura lo requiera.

Viene este pequeño prólogo, ante todo, para que los que buscan la receta vayan sabiendo que no es aquí. Sucede que hacia

[5] Incluido en el libro *Itinerario del Autor Iberoamericano*, Editorial LEA, Puerto Rico, 1997.

[6] Los que enseñan dramaturgia sin escribirla me recuerdan a los que publican libros sobre cómo ganar a la ruleta. Uno se pregunta: "¿Si saben hacerlo por qué carajo no se dedican a ganar plata con eso?".