

La dramaturgia irrigada por procesos de creación colectiva en *Tu veneno en mí*, de Manuel García Migani

Playwriting irrigated by collective creation's processes in Tu veneno en mí, by Manuel García Migani

Ana Cecilia Arcuri

Universidad de Buenos Aires, Argentina

aniarcuri@gmail.com

Recibido: 23/09/2021. Aceptado: 28/10/2021.

Resumen

El método utilizado por Manuel García Migani para producir la obra *Tu veneno en mí* propone la generación de dramaturgia a partir del proceso colectivo, e implica dos instancias: la intelectual, desarrollada por el dramaturgo-director, y la física, ejecutada por los actores. Este método ha dejado rasgos particulares en el entramado textual: una intensa polifonía, el procedimiento del collage y la organización rizomática, además de tensiones entre multiplicidad y unidad, organicidad e inorganicidad.

Palabras clave: teatro mendocino; Manuel García Migani; rizoma; polifonía; collage

Abstract

The method used by Manuel García Migani to create the play *Tu veneno en mí* proposes dramaturgy's generation from collective processes, through two instances: the intellectual one, developed by the playwright-director, and physical one, performed by the actors. This method has left particular traces in its textual framework: an intense polyphony, collage and text's rhizomatic organization, while tensions between multiplicity and unity, organicity and inorganicity, are noticed as well.

Keywords: Mendocinian theatre; Manuel García Migani; rizhome; polyphony; collage

Introducción

Tu veneno en mí es una obra mendocina estrenada en el año 2016. Surgió de un taller de entrenamiento actoral llevado adelante en el Teatro El Taller por Manuel García Migani, actor, director y dramaturgo nacido en San Juan, cuya formación y trayectoria se han desarrollado en Mendoza. El grupo asistió al curso que propone seleccionar ciertos materiales surgidos en esas clases para una presentación final. Bajo la dirección de García Migani, este equipo construyó una serie de escenas que consideró como material dramático y, a partir de entonces, los actores continuaron trabajando esa serie como fundamento de la obra que irían delineando en un proceso posterior.

La sinopsis de la obra no esclarece demasiado el argumento: “De pronto sentí el río en mí, corría en mí con sus orillas trémulas de señas, con sus hondos reflejos apenas estrellados...”¹. Se trata de una cita de un poema de Juan L. Ortiz en la que se manifiesta una suerte de organicismo al estilo de los románticos o posrománticos: hay una correlación misteriosa entre un individuo y elementos múltiples y disímiles de la naturaleza. Por otro lado, García Migani señala: “Es una obra que apunta más a la experiencia sensorial que a la lógica del argumento. [...] *Tu veneno en mí* explora más la espacialidad, la sonoridad, lo audiovisual” (S/A, 2016). Lo cierto es que trata de una comedia coral en la que priman la aparente fragmentariedad, el tono poético de algunos momentos y la multiplicidad de voces antes que un *argumento*. Sin embargo, hay conjunción y amalgama de varias historias que se encuentran en determinados puntos y continúan luego sus trayectorias individuales. De este modo, la críptica sinopsis brinda elementos para desentrañar su forma: aunque no explicita el tema, sugiere una lectura que congrege lo múltiple con lo individual.

1 Reseña de la obra *Tu veneno en mí* de Alternativa Teatral.

Este trabajo propone realizar un análisis de la mencionada pieza², atendiendo fundamentalmente a la relación entre dos aspectos: el proceso de producción de la obra y el espectáculo como producto. Considero que, en el producto, es posible rastrear huellas del método creativo puesto en juego para producir la obra, método que implicó la convivencia de lo grupal y de lo individual, la interacción de un conjunto de actores y de un dramaturgo. Por lo tanto, en la obra se manifiestan ciertas fricciones emparentadas con su proceso de producción, como la tensión entre multiplicidad y unidad, entre lo heterogéneo y lo homogéneo, y el texto dramático resulta descriptible a través de tres rasgos: polifonía, collage y organización rizomática.

Para analizar la obra teatral, consideraré la definición de “teatro” brindada por García Barrientos en su *Análisis de la dramaturgia argentina actual*:

Espectáculo por la situación comunicativa y por la convención representativa que le son propias. De la situación teatral resultan los cuatro elementos necesarios y suficientes para que se produzca el teatro: unos actores frente a un público en un espacio y durante un tiempo; elementos que serán en consecuencia los cuatro pilares del método analítico (2015: 27).

Asimismo, drama será entendido como “el contenido, esto es, la cara representada o ficticia del teatro, pero condicionada, o mejor, configurada por el modo de representación” (García Barrientos, 2015: 27). El modelo teórico que construye García Barrientos resulta fundamental, ya que contiene su respectiva diferenciación de planos (diegético o perteneciente a la fábula, escénico o propio de la escenificación y dramático o relativo a la relación o el encaje entre los dos anteriores).

2 Muy cordialmente, el dramaturgo nos cedió un guion operativo de *Tu veneno en mí*, ya que el texto se encuentra aún en proceso de redacción. Dada la naturaleza del objeto, se trabajó en conjunto con ese texto y la versión filmada de la obra subida a la plataforma YouTube que, según consigna su autor, es la forma definitiva del espectáculo. Cuando citemos textualmente la obra, estaremos referenciando ese video, transcribiéndolo; en lo que respecta a didascalias (algunas acotaciones y nombres de las escenas), sin embargo, tomaremos como referencia el texto cedido.

La dramaturgía es considerada, teniendo en cuenta la base aristotélica de modo de imitación, como la teoría del modo teatral de representar ficciones. Lo que distingue este modo del modo narrativo es, en palabras del autor, “el carácter mediado (o no) de la representación”: “El dramático es el modo ‘in-mediato’, sin mediación: el mundo ficticio se presenta –en presencia y en presente– ante los ojos del espectador” (García Barrientos, 2015: 26). De aquí se desprende una conceptualización de dramaturgia, que se hace imprescindible: “Es la práctica del modo de representación teatral” (García Barrientos, 2005: 26). Por ello, el dramaturgo es el hacedor de dramas, el responsable de la dramaturgia. Las múltiples maneras de producir esos textos (en sentido amplio) generan un catálogo vasto de dramaturgias: “dramaturgia de autor (o de gabinete), de adaptador o versionista, de actor, de director, de grupo o de equipo, de iluminador, etc” (Dubatti, 2017: 9). Vale aclarar que estas categorías son permeables y difusas, porque los mismos procesos creativos son dinámicos y las dramaturgias actuales posibilitan cada vez más el corrimiento de los límites de las categorizaciones. Los intercambios entre categorías, de todos modos, ya comienzan a profundizarse en nuestro país desde la década del 70 con el desarrollo de la creación colectiva. En términos de Adriana Musitano:

La creación colectiva es una forma de producción que adquiere legitimidad en el siglo XX. Es un cambio de modalidad creativa, resultado de una acción política transformadora y de postulados estéticos transgresores. Se cuestionan las formas y roles tradicionales del teatro, es decir, modos elitistas o alienantes de producción (Musitano, 2014: s/p).

En este sentido, retomando ahora lo que plantea Beatriz Risk (2008), de forma convencional denominaré procesos grupales a todos aquellos que se inscriben en una práctica de producción democratizante y participativa, mientras que llamaré de ahora en más creación colectiva a la forma de creación y producción estética surgida en los años 70 y ligada a principios políticos y revolucionarios mencionados por Musitano. Al respecto, Risk (2008) señala:

es en el seno del Teatro Independiente, que correspondía en su momento histórico a la entrada de América Latina a la modernización, que se

desarrolló un intento de renovación del Teatro Latinoamericano buscando otras alternativas. [A esto se le agrega] la radicalización de un segmento de la izquierda [...] y la militancia política, con el surgimiento de la subversión armada en el momento cumbre de la Revolución Cubana, 1959 (Risk, 2008: 117).

En referencia a la relación entre esos procesos grupales y ciertos rasgos que pueden hallarse en los productos, el artículo “Multiplicación de persona, regularidad de lugar (dramaturgia de *La Estupidez*)”, de Luis Emilio Abraham, explica que los modos de producción que proliferan de los 80 a esta parte resultan en dramaturgias centradas en la figura del actor y en la promoción de fusiones e intercambios entre los roles profesionales del hacer teatral (Abraham, 2015). Por ello, un rasgo distintivo de estas escrituras, especialmente características de la escena porteña pero también muy presentes en las provincias, son las tensiones entre lo uno y lo múltiple, la estructuración y el caos, las formas cerradas y abiertas, la jerarquización y la descentralización, lo irregular y lo homogéneo. Estas tensiones pueden hacerse patentes en la dramaturgia como especies de huellas de los procesos de ensayos, de la producción que piensa *a priori* en los cuerpos y que se genera desde ellos. Al repensar las categorías de producción, incluso los textos escritos con anterioridad al proceso creativo (las dramaturgias pre-escénicas) pueden incorporar algunas características de las dinámicas grupales, como dice Abraham sobre *La estupidez*:

Aunque no haya sido producida así, la obra se involucra, por sus temas y por su estructura narrativa, con ese tipo de emprendimientos. [...] La estructura dramática de la obra piensa como si ella misma fuera el resultado de un pacto de creación entre la heterogeneidad de un grupo de actores y la acción homogeneizante del dramaturgo (Abraham, 2015: 287).

Tu veneno en mí presenta tres rasgos que resultarán fundamentales a la hora de descubrir estas huellas del proceso productivo y marcar las mencionadas tensiones. El primero de ellos es una intensa polifonía, considerada en el sentido bajtiniano con que la presenta Elsa Drucaroff en *Mijail Bajtín: la guerra de las culturas* (1996). El lenguaje, según explica Drucaroff siguiendo a Bajtín, posee un carácter dialógico puesto que se inserta en un medio pregnado de discursos ajenos: “El signo solo existe en

un medio semiótico, todo signo nace ‘signado’ por otros y solo se lee, resuena, habla en diálogo con otros” (Drucaroff, 1996: 112). Por su parte, la polifonía es un programa estilístico que resalta el carácter dialógico que tiene de por sí el lenguaje, mientras que la monofonía consiste en ahogar la dialogicidad (Drucaroff, 1996: 118). Debido a esto, un texto puede ser polifónico cuando se detecta fricción entre las voces sobre valores, tonos, discursos sociales, etc.

El segundo de los rasgos es el collage, concepto desprendido de la idea de Bürger sobre montaje como herramienta esencial del análisis de las obras inorgánicas (en las que el material es un signo vacío que aísla y fragmenta). El autor retoma la perspectiva de Adorno, para quien el montaje es la negación de la síntesis (o unidad de significación). De manera semejante, el procedimiento del collage es la “incorporación de fragmentos de la realidad a obras, de materiales que no han sido elaborados por el artista” (Bürger, 2000). El término será desde la perspectiva de Walter Benjamin, que retoma Bürger: el procedimiento destruye la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista y violenta un sistema de representación que reproduce la realidad.

El último de los rasgos que consideraré es el de la organización rizomática que presenta *Tu veneno en mí*. El rizoma puede definirse de la siguiente manera: “Contra los sistemas centrados (incluso policentrados), de comunicación jerárquica y vínculos preestablecidos, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no signifiante, sin General, sin memoria organizadora o automática central, definido únicamente por una circulación de estados” (Deleuze y Guattari, 1994: 34).

Manuel García Migani: contextualización y referentes

La obra que se analizará en este trabajo, *Tu veneno en mí*, fue producto de un particular proceso de producción que García Migani también implementó en otras de sus piezas, como *Mi humo al sol*. La formación, la trayectoria y la investigación en el hacer dramático fueron contribuyendo a que García Migani consolide su método propio. En una entrevista

personal realizada al artista³, el mismo reconoce como sus influencias dentro del panorama teatral nacional a algunas personalidades de las nuevas generaciones de Buenos Aires que comenzaron a producir teatro en la posdictadura.

Según especifica Abraham (2017) haciendo una síntesis bibliográfica, el teatro de posdictadura es aquel teatro producido a partir de la recuperación de los gobiernos democráticos, comenzada la década del 80. Como se trata de un período extenso, la bibliografía ha ido reconociendo distintos momentos. En un primer momento, en la década del 80, cobró mayor vigencia el fenómeno conocido como “teatro joven” o “under”, cuyas primeras expresiones en espacios no convencionales (como el Parakultural) desafiaban los límites entre el teatro y la performance, eran autogestivas y compartían el cuestionamiento hacia las figuras del autor y el director (Abraham, 2017: 47). Este grupo tenía una relación peculiar con el texto y el lenguaje en sí, ya que en sus poéticas primaba la experimentación corporal, con los materiales no verbales y con la imagen, y “se diferenciaban de la ‘seriedad’ que caracterizaba a las prácticas inmediatamente anteriores (cuyo modelo era Teatro Abierto) y huían de la solemnidad haciendo un teatro desaforado y renuente a encajar en los parámetros de lo que se entendía por entonces como arte comprometido” (Abraham, 2017: 48). Con posterioridad, durante la década del 90 se presenta una nueva dramaturgia: “Muchos de esos dramaturgos comenzaron a escribir para dirigir o a escribir durante el desarrollo de los ensayos, de manera que buena parte de esa escritura dramática no se oponía en realidad a los procesos anteriores, sino que los recogía” (Abraham, 2017: 48-49).

Si nos referimos a la creación de dramaturgia por parte de los actores o a procesos que los reivindican e involucran, es necesario mencionar a Ricardo Bartís (Buenos Aires, 1949) y su Sportivo Teatral, un ineludible

3 Me refiero a una entrevista realizada a Manuel García Migani específicamente para este trabajo. Se publica en este mismo número en la sección “Entrevistas”. En adelante, cuando cite palabras de García Migani sin mención de fuente, me refiero a esa entrevista personal.

referente que hizo las veces de nexo entre los grupos de actores de los 80 y la nueva dramaturgia de las décadas posteriores. El Sportivo Teatral de Bartís se consolidó a fines de la década mencionada y en él se formaron muchos de los hacedores teatrales de los próximos años. Como principal postulado, en esta línea de producción, los actores generaban dramaturgia coordinados por el director. García Migani lo señala como el formador de su maestro, Alejandro Catalán. Bartís creó el Sportivo Teatral en 1986, un espacio para la formación de directores y actores que fue construyendo su metodología particular de trabajo.

En *Cancha con niebla*, una recopilación de textos y entrevistas a Bartís, el creador presenta su metodología de producción. Bartís afirma: “El ensayo es como una especie de estallido, de pura intensidad, de pura búsqueda, donde más que nunca la obra, el tema, las ideas quedan como una referencia violentada y acribillada por el mecanismo de despliegue que el ensayo propone” (Bartís, 2003: 67). El director tiene la responsabilidad de combinar los elementos surgidos en escena, de generar ritmos, temperaturas y gestos, nacidos del cuerpo vivo del actor, que deriven materialidad escénica. Con esto, Bartís buscaba “la aceptación del campo poético de los actores” (Bartís, 2003).

Dentro del círculo de directores que pasaron por la formación de Bartís, la influencia más directa de García Migani es Alejandro Catalán (Buenos Aires, 1971). Este actor, dramaturgo, profesor y director estudió durante la década del 90 con Mauricio Kartun, Daniel Veronese y Ana Alvarado. Catalán afinó su propia técnica de trabajo, método del que luego García Migani se apropió y resignificó para su labor particular. En su artículo “El actor como escenario”, Catalán indica que las nuevas dramaturgias surgidas del fenómeno *under* se han apropiado de prácticas heredadas pero también han abierto la posibilidad de “crear desde condiciones prácticas del imaginario actoral y la especificidad de su potencia” (2005). El actor construye teatro desde sí y con sus posibles corporales inventa una dinámica singular de producción, organización y administración del acontecer escénico. Esta dinámica es la poética actoral y se conforma desde una actuación intransferible. Entender al actor como escenario “es hacer zoom a su cuerpo” y asumir su capacidad de productor de ficción y

administrador de dinámicas. El texto, entonces, es “el relato de naturaleza y potencia actoral que resulta de la afirmación de la dinámica acontecimental del imaginario actoral, que el espectador percibe como mutación subjetiva que el actor ficcionaliza sobre sí” (Catalán, 2005). Esto es crucial: solo en el vínculo, en la puesta en contacto, el proceso adquiere sentido.

También en el escenario provincial hubo prácticas que exploraron vías colaborativas. En su artículo sobre esta temática, Manzone comienza señalando la gran influencia de la figura faro de Ernesto “el Flaco” Suárez en cuanto a creaciones colaborativas, ya que “su trayectoria trae aparejado el desarrollo de la creación colectiva como sistema creativo teatral en la provincia” (2018: 73). Este multifacético hacedor teatral mendocino representa, además, una fuerte influencia para García Migani durante sus primeros años de actividad, ya que se formó en el teatro El Taller y continúa vinculado al circuito de esta sala. Respecto al trabajo con Suárez, nuestro dramaturgo señala: “Nosotros [los actores] proponíamos dramaturgia, texto, puesta en escena, y él después venía, las veía, e íbamos amalgamando esa situación”. Este tipo de prácticas se relacionan también con la vertiente del teatro del oprimido de Augusto Boal ya que, “en tanto la organización teatral iba de la mano de la organización político-barrial, el espectáculo resultante fue uno de los primeros en involucrar a los vecinos como protagonistas de su propia historia en el escenario” (Manzone, 2018: 73). Sin embargo, aunque el tipo de creación que llevaba adelante Suárez puede asemejarse en algunos aspectos tanto a Boal como a Enrique Buenaventura, estructuraba una forma propia de trabajo: un proceso no sistematizado cuya dirección artística y proyección estética estaban a su cargo.

Los 70 y 80 fueron los años de la transformación de los modos de vinculación con la política en tanto militancia. De allí surgió una modificación en las temáticas teatrales mendocinas, como señala Manzone (2018) al mismo tiempo que en otros lugares del territorio nacional, que permitió la proliferación de elencos teatrales. Aunque la línea de creación más ligada a la impronta político-social del contexto setentista se consolidó como una de las más importantes en la provincia, no fue el único modo en

que los grupos teatrales se organizaron para producir en la posdictadura. Podemos señalar, por ejemplo, la fundación del teatro El Taller a comienzos de los 2000, con la que Suárez abre camino para nuevas búsquedas colaborativas que no estén necesariamente ligadas al trabajo en territorio, como las poéticas de dirección, que reúnen a diferentes actores cuyo fin no es necesariamente la formación de un grupo estable y en las que lo colectivo perdura más bien en el producto (Manzone, 2018: 77).

El proceso de producción de *Tu veneno en mí*: claves del método utilizado

El orden de procedimientos o modo de organización de elementos de producción que utilizó el artista mendocino tiene sus vertientes, como se mencionó con anterioridad, en Ricardo Bartís y Alejandro Catalán. Según García Migani, la primera distinción necesaria es diferenciar la llamada “creación colectiva”, asociada a la renovación del teatro latinoamericano por la radicalización de la militancia política (Risk, 2008: 117), de sus propios procesos de producción. Al respecto del término creación colectiva, García Migani apunta:

Por un lado, es un término que aparece en los 70 como una forma de creación que viene del teatro popular. Yo he trabajado años con “el Flaco” Suárez. Me parece que es una propuesta de pasar de una cosa verticalista, de director-autor, a tener un entramado más integral de todo el staff artístico creando dramaturgia y puesta en escena, como una alternativa frente a la cuestión del director y el dramaturgo, a pesar de que igual siempre estaba el nombre del director. En ese sentido, la creación colectiva refería a una cuestión dramaturgica.

Los rasgos de colectividad en García Migani se relacionan más directamente, por tanto, con las propuestas de las generaciones de la posdictadura, que producen a partir de 1980, ya alejadas de la solemnidad y el arte comprometido tal como se lo entendía en los años setenta, más centradas en el imaginario actoral. En cuanto al proceso de *Tu veneno en mí*, por tanto, el autor afirma:

Es una creación colectiva, pero de una nueva forma. No es mía, la propone sobre todo Alejandro Catalán –con quien estudié–, que viene de la escuela de Bartís. Es una creación colectiva en donde se define claramente cuáles son las partes y el director-autor está casi en el mismo punto: en *Tu veneno en mí* yo generaba texto y puesta simultáneamente.

Método de creación de *Tu veneno en mí*

Como se anticipó en la introducción de este trabajo, la pieza teatral mendocina fue creada durante un taller de entrenamiento actoral que dictó nuestro dramaturgo en el año 2015. Durante ese año se trabajó con la modalidad taller y se llegó a un material en bruto, unas cuatro o cinco escenas, que se presentaron en una muestra final. El grupo tenía interés en seguir trabajando ese material y, junto con el director, pudieron ver que allí probablemente estuviera el germen de una obra. Este proceso fue uno de los primeros en los que García Migani experimentó esta particular manera de plantear la dramaturgia, conjugando entrenamiento actoral, propuestas de los actores y actrices con dirección y escritura. La particularidad de la dramaturgia fue que surgió durante el proceso grupal colectivo de producción, como propone el método cuya hipótesis es que lo propio de los actores es la actuación. El estado más visceral de la actuación está desprovisto de elemento intelectual y se conecta más íntimamente con sensibilidades, emociones y vibraciones puramente corporales. Para lograr un actor comprometido con ese estado, es necesario quitarle la responsabilidad argumental. Por lo tanto, el director-dramaturgo asume ese papel para permitir que los actores generen una inteligencia corporal que potencie al máximo el campo que les es más propio. Respecto del desarrollo de este tipo de inteligencia, García Migani afirma: “La actuación no es un trabajo intelectual, es físico, más parecido al deporte que a la literatura. Le cayó la maldición de la palabra y el sentido de la palabra; por eso estamos educados para improvisar pensando ideas. Así, los cuerpos terminan neutralizados y estandarizados”.

Una vez logrado y confirmado el pacto de trabajo por el que los actores se dedicarán exclusivamente a su *métier*, la dramaturgia se alimenta directamente de la actuación. El momento cerebral está reservado al

director-dramaturgo, que opera como observador. Este papel tiene una doble perspectiva: por un lado, posee una visión global de lo que sucede en escena y, por el otro, aporta su subjetividad y toma decisiones. Con esto, pretende que los cuerpos puedan ocuparse de moverse libremente, sin anticipar historia o significado. Los actores y actrices originan un material rico en texturas, con diferentes capas y posibles lecturas.

Para desacentuar un posible binarismo de este modo de producción, es válido aclarar que el cuerpo del actor desempeñándose en una situación de actuación es texto, según García Migani. Así, tanto la inteligencia corporal como la cerebral generan dramaturgia y se incluyen en el proceso de creación. Como aclara nuestro artista: “El cuerpo es texto: textualidad, materialidad”. Frente a esto, el movimiento de los cuerpos se plantea como imagen primigenia que crea ambiente y sensibilidad. El actor debe poder conectar con una emotividad interna que lo lleve a una *kinesis* personal y única, desembarazada de modelos. La particularidad de cada corporalidad se irá encontrando en el espacio con otras vibraciones, cuyas conexiones y divergencias sugieran un argumento al observador. Dado el carácter subjetivo del director-dramaturgo, las conexiones respecto de la trama que establezca serán aleatorias, supeditadas a selecciones y conexiones del dramaturgo.

El cuerpo textual está nutrido, en principio, por dos grandes fuentes: la cerebral (que crea el director-dramaturgo) y la corporal (aportada por los actores y actrices). Estas vertientes conforman un único sentido: mientras las propuestas aportan un punto de partida, los cuerpos reaccionan y responden a ellas y el dramaturgo debe extraer de esa emoción o pulsión corporal el texto dramático. Cabe resaltar que la prueba irrefutable de que el juego resultó exitoso es la escena, que se constituye en el centro magnético, que bien adhiere o rechaza lo que le es funcional. El mencionado entramado textual que se va formulando resulta complejo.

Considerando esto, en conjunto con algunas claves del proceso de producción de *Tu veneno en mí* y su texto, se vislumbra una dramaturgia de autor irrigada por el proceso creativo grupal de los ensayos. El texto es producto de una autoría compleja: si bien la dramaturgia se encuentra

firmada por García Migani, existen múltiples autores del texto que, incentivados por el método, han aportado materiales a la dramaturgia. Se hace preciso por tanto disociar la autoría del dramaturgo o por lo menos no sobrecargarla con sobresentidos generalmente atribuidos al autor. Así, se puede afirmar, junto con Daniela Martín, que se hace imperioso pensar las dramaturgias del panorama actual desde la perspectiva de las configuraciones grupales con voluntad desjerarquizadora. De este modo, “emerge la obra como enunciación compleja de multiplicidades y el sentido circula entre las partes, tejiendo y componiendo tramas” (Martín, 2013). También, siguiendo nuevamente a Martín, se trata de una instancia autoral compleja, porque hay un dramaturgo organizador del texto que trabaja con materiales producidos por otros autores y en otros contextos.

El proceso de producción de *Tu veneno en mí*: la construcción del entramado textual

Cuando Martín analiza el concepto de autoría compleja que presenta Reinaldo Laddaga en su libro *Estética de laboratorio* (2010), pone en consideración que “lo complejo no se reduce a la disolución de un único autor en una estructura colectiva, sino que también implica otras amplificaciones de la cuestión autoral” (Martín, 2013). En estas amplificaciones pueden integrarse los modos de producción teatral como los de García Migani, que cuestionan la figura del autor como creador individual absoluto. En procesos como los de la creación de esta obra, esa figura se desjerarquiza y pierde cierta centralidad para dar paso a la idea de que el autor, quien firma la obra, quien aparece como responsable de la dramaturgia en el programa de mano, es una parte de la fuente múltiple y plural que dio vida a la obra.

El dramaturgo mendocino diferencia el texto dramático del texto actoral. Al primero lo define como el argumento propiamente dicho de la obra, mientras que el texto actoral para él es lo que resulta del acto de “proponer actuación, generar la sensibilidad que necesita una escena, la atmósfera, el clima, las emocionalidades, las cuestiones sonoras y visuales que genera la actuación, pensándola como un recorrido de estados y

emociones”. Desde ambos se puede generar dramaturgia, e incluso se puede considerar una dramaturgia irrigada por ambos campos a la vez, como en este caso.

El resultado textual, la obra, denota en su textualidad poco convencional ciertas marcas que le dejó la técnica utilizada para la producción. Se pueden mencionar tres particularidades de la construcción del texto dramático: la utilización de la poesía como elemento estructurante, la inclusión de textos de otros autores y configuración de una materialidad sonora dada por el ensamble de diferentes elementos.

El desafío consistía en emparentar las escenas preexistentes, que se presentaban muy disímiles, por lo que el dramaturgo intentó transitar otro camino para poder generar una unidad no encorsetada en un argumento: “Entonces probé correrme del sistema narrativo, de una estructura narrativa más “clásica”, y pensarlo como algo más intuitivo y arbitrario. Puede estructurar mejor lo sonoro que la lógica argumental”. Aparece entonces un elemento clave en la construcción de *Tu veneno en mí*, que es la poesía, que actúa como eje fundante. Las relaciones que se establecen no obedecen a una lógica narrativa rigurosa de causa-consecuencia, sino que se tornan más sensoriales y aleatorias. Además, esta inclusión permitió al dramaturgo incursionar en la lírica y comenzar a plantear los textos desde este género y apelar a la musicalidad como elemento aglutinante y generador. Así, las escenas logran organicidad, puesto que subyace una organización argumental difusa, líneas de acción que se van emparentando porque se desarrollan en el mismo espacio, que brindan al espectador la sospecha de relación entre ellas.

Con la aparición de la lírica como elemento estructurante de *Tu veneno...*, varios poemas entraron de lleno en la obra. Así, aflora la segunda de las particularidades de la construcción textual. El momento clave para comprender la función estructurante resultó de la propia escritura poética del dramaturgo. La materialidad sonora, análoga a la poesía en su relación con el aspecto formal (el cómo), se solidificó con una playlist, que ingresó a formar parte de la obra, tomó un papel central y la identificamos como la tercera particularidad de la construcción de dramaturgia. En cierta

medida, ramificó tan ampliamente que se requirió de un ayudante externo para ordenarla. En los ensayos, bajo la consigna musical propuesta, habían proliferado los nuevos segmentos que se adherían al texto dramático. En muchos de ellos se habían formado capas que era necesario ordenar (música sonando, texto sobre texto, ruido ambiental). La encargada de esta tarea fue Virginia Diblassi, una actriz y cantante especializada en el trabajo de la voz. Este trabajo técnico sonoro se llevó a cabo hacia el final del proceso de creación, y trajo nuevos componentes.

El proceso podría haber sido infinito, pero el equipo optó por no modificar más la estructura de la obra luego del estreno. Esta decisión también acompañó a la evidencia de que, en un punto, la obra misma y sus participantes pedían coherencia, un desarrollo y un final. Resultó un texto cuya silueta se delineó a partir de la lírica y que requirió salir a la búsqueda de posibles puntos de convergencia, no pactados desde el escritorio.

Tu veneno en mí: convergencias en sus personajes y escenas principales

Para ingresar al análisis de la obra, comenzaremos considerando sus personajes y las principales secuencias escénicas. En primer lugar, el elenco se conformó de 14 actrices y actores que no se identifican unilateralmente con un personaje, sino que llegan a interpretar hasta tres diferentes. Luego, se sumaron una actriz y un personaje más. El elenco de la versión en la que nos basamos está conformado de la siguiente manera: Cecilia Humberto es la Estafadora; Mariela Locarno es la Estudiante Maltratadora, Marisa (la Directora) y el fantasma de Leticia; Magdalena Lucero es la Poeta Escolar; María Pilar Mestre es la Joven Poeta y Judith (la Madre Ejecutiva); Silvina Ormeño es Gretel; Cintia Zolorsa es la Tarotista; Nicolás Berlanga es Lalo y el Estudiante 1; Luciano Costigliolo es Hansel; Emmanuel González es el Mormón menos Rubio; Marco Locconi es Fidel y Víctor (el Padre Abandónico); Diego Portabella es Lorenzo (el Candidato) y el Estudiante 2; Ariel Rozen es Damon Sullivan, el Mormón más Rubio; Alejandro Serpa es Checho (el Violento) y el Estudiante 3; e Ignacio Tutera es el hermano de Lorenzo y un Empleado de la empresa.

Los mencionados actores no abandonan en ningún momento el escenario, que se divide en el centro, destinado al foco de la acción, y los márgenes, donde se cambian y esperan los actores cuando no forman parte de la acción, por lo que no hay generación de espacios ficticios claros y delimitados. Con esto, *Tu veneno...* mantiene todo el tiempo un alto grado de conciencia del procedimiento artístico, ya que el proceso de representación mismo se encuentra expuesto, no se inclina por mantener una ilusión de realidad y genera, por tanto, distancia⁴.

Además de estos 22 personajes, dentro de *Tu veneno en mí* se representa un fragmento de una obra, montada por el grupo teatral a cargo de los mormones, llamada “¿Y si hubiera pasado?”. La obra se basa en *Lo que el viento se llevó* y ficcionaliza la Guerra de Secesión de Estados Unidos, poniendo como ganadores a los estados sureños. La representación se desarrolla en inglés, por lo que cuenta con una intérprete que la traduce en tiempo real, que es la Tarotista. En “¿Y si hubiera pasado?” hay personajes de *Tu veneno...* que representan papeles: la Poeta Escolar es la Sirvienta, la Joven Poeta es la Esposa, Fidel es el Sirviente, el Mormón menos Rubio es el Soldado de la Unión, Checho y Damon hacen de soldados de la Confederación.

La obra cuenta con 15 escenas, con algunas transiciones intercaladas. Inicia con la “Bienvenida”, que comienza a desarrollarse mientras el público se acomoda en la sala. Gretel abre un número musical entonando *He needs me* de Shelley Duvall, mientras el resto del elenco, reunido en pequeños grupos, ejecutan secuencias actorales independientes unas de otras. Como señala Marina Sarale: “Con el correr de la obra veremos que esas acciones dan cuenta de los trayectos que realizan los personajes al momento de presentar sus escenas” (Sarale, 2017: 265). Hay un momento específico de

4 Este tipo de distancia interpretativa o representativa, definida por García Barrientos como “categoría estética que se mide entre el plano representante y el representado de cualquier arte u obra y que resulta inversamente proporcional a la ilusión de realidad suscitada en el receptor” (2015: 44) no se ve solamente en los cambios de personajes y el manejo del espacio, sino que está reforzada en varias secuencias: la Estafadora pide disculpas al público por un exabrupto contra Lalo, Hansel se para frente a una pared en vez de deambular por el espacio cuando está buscando a sus padres, y Judith, justo antes de su monólogo sobre la maternidad, pide luces y menos humo que en la escena previa.

la música que actúa como estribillo, del que todos los actores participan coreando, unificando así por un breve momento todas las pequeñas secciones autónomas que estaban ocurriendo en el escenario.

Los miniejercicios y su repetición, que incluso tienen aspecto de ensayo, seguidos por una voluntad expresa de comenzar la obra, actúan como prefacio de la misma y encierran de forma muy concentrada la presentación de personajes y escenas principales, anticipan de cierta manera la disposición no jerárquica de los hilos de acción de la trama, muestran lo coral y la polifonía, los materiales ensamblados. Luego de este cuadro primigenio, que contiene el germen de lo demás, la obra va introduciendo sucesivamente escenas que insinúan entre sí una relación lejana o casual. Hay seis de ellas que coinciden con los materiales que se gestaron en el taller de entrenamiento actoral y posibilitaron la continuación del proceso creativo de *Tu veneno en mí*.

La descripción de las siete escenas que haré a continuación da cuenta de las secuencias principales, cuyos personajes e historias se van relacionando de manera tal que quedan, hacia el final, todas imbricadas:

1- “Escándalo público”: una pelea entre dos socios, la Estafadora y Lalo, cuyo embuste de crear contratos falsos ha sido descubierto. Ellos, probablemente, no puedan evitar pasar un tiempo en prisión. La pelea se intercala con la narración de una carta en la que se explica cómo llegaron a ser alcanzados por la ley.

2- “Hansel y Gretel”: Gretel y la Estafadora discuten sobre una asociación de negocios aparentemente fallida. Luego comienza un flashback hacia la primera reunión entre Hansel, Gretel y la Estafadora acerca del concurso de diseño lanzado por una revista española y ultiman detalles de la sociedad que pretenden formar: la Estafadora tiene las ideas para el concurso y necesita el título universitario, mientras que los hermanos tienen el título necesario para presentarse. A continuación, a pedido de la hermana, se conforma un triángulo de besos.

3- “Encuentro con el Violento”: la Estafadora y Lalo, un amigo de Checho, el Violento, descubren que trabajan en la misma empresa.

Aparece Checho y se desarrolla un enfrentamiento en torno a las entradas a un recital al que iba a asistir con la Estafadora, quien desea disponer de los tickets para su uso personal. La furia de Checho se desata a partir del ingreso de Hansel, el Poeta, que planeaba acompañar a la Estafadora al recital.

4- “En la escuela”: es una escena escolar en la cual la Estudiante Maltratadora toma lección y maltrata al resto de sus compañeros, especialmente a Fidel. Denota una situación de violencia física y psicológica entre pares, ya que la alumna déspota ejecuta a su gusto y placer el temario, aplica castigos ensañada e injustamente, califica aleatoriamente a sus compañeros y le se le insinúa al Estudiante 3. Esta situación se exagera y complica a medida que transcurre la clase.

5- “Mormones”: un dúo de mormones quiere formar un grupo de teatro para canalizar sus aspiraciones artísticas, relacionadas con el teatro y la música, y transmitir los valores de su religión. En escena, discurren sobre el montaje de su obra, “¿Y si hubiera pasado?”, e integran personajes al elenco.

6- “Reunión de padres”: Lorenzo, el Candidato, asiste con su pareja Judith, la Madre Ejecutiva, a reunirse con Marisa, la Directora de la escuela. A ellos se les suma el exesposo de Judith llamado Víctor, el Padre Abandónico. La Directora es la madre de la Estudiante Maltratadora y Lorenzo es hermano del viudo de Leticia, la gemela de Marisa. Ella presenta un aspecto decadente y depresivo, asociado al luto no asumido por el fallecimiento de su hermana. El tema de la reunión es el destrato que sufre Fidel por parte de la Estudiante Maltratadora, asunto del cual la Directora se desliga: “Son cosas de chicos” (García Migani, 2017, 49m00s), afirma.

7- “El abrigo”: aunque son mencionados constantemente, los personajes principales de este segmento no aparecen hasta el final de la obra. Allí, el hermano de Lorenzo habla con el fantasma de Leticia y se despiden para siempre, al ritmo lento de un baile que comparten mientras él viste el abrigo que ella llevaba puesto la noche en que murió, prenda recuperada por la Tarotista del depósito de autos chocados. Es el punto convergente de los hilos de acción: la historia familiar y escolar en parte

desemboca en la resolución del duelo. Asimismo, durante la búsqueda del abrigo, se interceptan la misión de la Tarotista y los recitados de la Poeta Escolar, que se suman a la conexión que hay entre el personaje de Lorenzo, la Estafadora y Lalo.

El final de *Tu veneno...* no busca una resolución a las situaciones planteadas a lo largo de su desarrollo, sino que delimita el mapa de relaciones entre todos los personajes y establece un panorama más acabado del mundo que presenta. La obra mendocina plantea un recorrido aleatorio no cronológico a través de un universo constituido por múltiples personajes, interconectados a lo largo de este segmento de su historia mediante diversos tipos de relaciones (laborales, familiares, amorosas, artísticas) y que conforman una red de acciones y reflexiones, materialidad de la obra.

Las tensiones entre unidad y multiplicidad en la dramaturgia de *Tu veneno en mí: rizoma, collage y polifonía*

Las siete escenas presentadas en el capítulo anterior son las puntas salientes de la organización de la obra. Sarale agrupa esta misma trama en cinco nudos (“Estafadores”, “Poetas”, “Mormones”, “Cosa de chicos” y “Accidente(s)”). La investigadora mendocina concibe estos nudos como puntos de encuentro de una suerte de telaraña que conforma la estructura: “No hay un núcleo central sino nudos problemáticos intervenidos por las otras historias o por los personajes de las otras historias, pero cada uno, en sí mismo, alcanza su propia resolución” (Sarale, 2019: 278).

Para este trabajo, sin embargo, preferimos presentar estas siete escenas como núcleos principales y entender las relaciones que se dan entre ellas como una organización rizomática puesto que se interconectan, interceptan e imbrican de manera no jerárquica. Este tipo de organización constituye el primer rasgo característico de nuestra obra. Cada escena contiene en sí un hilo de acción, que se entrecruza con los demás mediante los personajes que saltan de hilo en hilo y establecen el rasgo de familiaridad entre núcleos (por ejemplo, Hansel es socio y amante de la

Estafadora y también profesor de poesía de los más jóvenes, mientras los adultos de la escuela están unidos por la tragedia familiar). Además, están aquellos personajes que permiten el ingreso de nuevas relaciones: los mormones (aparecen en la pelea del violento, los nombran en la escuela, tienen un grupo de teatro), la tarotista (que trabaja en “¿Y si hubiera pasado?” y se relaciona con el accidente automovilístico). La mayoría de los personajes jóvenes, además, hacen su aparición en “¿Y si hubiera pasado?”, la obra de los mormones, en la que cada uno representa nuevos personajes. De este modo, a la vez que elaboran, ensayan y presentan un producto artístico, también se establecen contactos entre estos personajes.

Asimismo, en cada uno de estos núcleos se nombran personajes de otros hilos de acción, conectándolos desde lo discursivo: la Poeta Escolar se refiere a Hansel como un profesor de poesía que “tiene un temita con la hermana” (García Migani, 2017: 41m20s); los personajes de “Escándalo público” son mencionados por el triángulo Judith, Víctor y Lorenzo, ya que los últimos dos resuelven el caso.

Las historias también fluyen a través de tópicos, que se nombran en diferentes oportunidades y que organizan la red de significados. El más recurrente y organizador es la discusión sobre poesía: la charla entre la Joven Poeta y Lalo abre una ronda de poemas recitados, en “Hansel y Gretel” se hace hincapié en el oficio de Hansel (“Mi hermano es poeta. Puede darte un beso y después decirte un poema, todo con la misma lengua” (García Migani, 2017: 10m42s), el poema que Hansel recita en “Encuentro con el Violento” parece calmar a Checho, los mormones afirman que les encanta la poesía y completan con dos estrofas “El poeta es un fingidor”, recitado por Hansel. En adición a lo antedicho, la organización no jerárquica se evidencia en la sucesión de acciones simultáneas en la obra que generan nuevo sentido, por constituirse capas de una misma escena. Por ejemplo, luego de la “Bienvenida”, la Joven Poeta expresa su manifiesto poético en el que valora el canto animal por sobre el humano, agobiado del peso del significado. Mientras esto ocurre, Gretel continúa cantando y tarareando *He needs me* de Sheelley Duvall, acción que enfatiza el parlamento. De un modo similar, la muerte de Gretel

por ingesta de llaves se representa durante el discurso de Damon y el recitado de la carta de Hansel.

En ese sentido, como un rizoma no es meramente una no-estructura, algo sin estructura, sino “un sistema acentrado, no jerárquico (...), sin General, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados” (Deleuze y Guattari, 1994:34), se puede afirmar que, si bien cada hilo de acción tiene cierta autonomía, todos insinúan relaciones que permiten la comunicación entre la totalidad de los núcleos de la obra. El ejemplo más acabado de este recurso es la perpetua presencia verbal del accidente y los personajes implicados en este, el hermano de Lorenzo y Leticia, que desencadenan el hilo de acción de “El abrigo”. Este acontecimiento se ramifica desde su primera mención a todos los hilos y los tracciona hacia el final, en la búsqueda del sistema de la obra por encontrar unidad, como dijo García Migani en la entrevista personal. De todos modos, como esa escena tampoco resuelve todos los conflictos planteados, su ramificación conserva cierta autonomía. Siguiendo a García Migani: “Como la línea argumental narrativa no está puesta jerárquicamente como objetivo, se fue desarrollando una línea narrativa acorde a los materiales que armaron la obra. [...] No es la historia del accidente: es más sus resonancias”.

Por otra parte, como ya hemos mencionado, en esta obra se incluyen textos de otros autores y contextos. Para incluir estos materiales, fue preciso aplicar el método del collage. En términos de Bürger (2000), nos referimos a collage como la “incorporación de fragmentos de la realidad a obras, de materiales que no han sido elaborados por el artista” (2000: 140), una herramienta indispensable para nuestro dramaturgo que intensifica la consideración de su quehacer como autoría compleja. Por ello, además de una actividad de edición, García Migani tomó diversas decisiones de montaje respecto a los materiales incluidos. El primero es el poema “Fui al río” de Juan L. Ortiz, presente en el programa de mano, que alude a lo uno y lo múltiple, lo homogéneo y lo heterogéneo, mediante la relación, teñida de misterio, entre el individuo y diversos elementos de la naturaleza. Es, por lo tanto, un microesquema de la obra, una sinopsis de esta característica tensión unidad-divergencia que abunda en *Tu veneno en mí*.

A su vez, el dramaturgo edita uno de los versos y le agrega: “Me atravesaba un río y se apagaba todo lo tuyo en mí” (García Migani, 2017: 17m45s). La relación que se establece entonces entre la obra y el poema pasa del plano estructurante al significativo, pues el verso insertado acumula resabios del título de la obra y construye un puente para la interpretación: la obra es una sucesión aleatoria de escenas de un mundo que explora las relaciones e interacciones de los unos con los otros, el yo frente a la multiplicidad, lo que la otredad aporta al individuo. Dentro de la obra, Hansel lo recita en la escena “Encuentro con el Violento”, toma la modificación del verso final de García Migani y afirma que él lo escribió.

Otro texto insertado es el poema “El poeta es un fingidor” de Fernando Pessoa, que explora la ficcionalización del yo literario y los límites difusos que puede compartir con el autor; en la obra, sufre la apropiación de Hansel. Sin embargo, él admite eventualmente el plagio: “Nada de lo que leíste como mío lo era. Me aproveché de tu ignorancia y de la de todos, fingí míos excepcionales poemas de la lengua española” (García Migani, 2017: 1h01m00s). Así, la línea divisoria entre lo propio y lo ajeno queda un descubierta, voluntariamente señalada, para expresar la apropiación de esos materiales que, en el conjunto de la obra y en su entramado, adquieren nuevos significados. Con esta misma intención se trabaja desde la dramaturgia con el resto de los poemas externos, de los cuales señalaré también “Pensando en otra cosa, distinta o sola” de Marina Tsvetáyeva⁵ y los dos poemas que nuestro dramaturgo compuso para la obra, que se probaron como material de ensayo y que finalmente se integraron al tejido textual de *Tu veneno...*, denominados “La muerte engalanada” y “La muerte es un pájaro naranja”. Estos tres últimos son parte del repertorio de la Poeta Escolar.

La obra mendocina que estudiamos también contiene menciones a películas –como *Crash* (2006), *Lo que el viento se llevó* (1939) y *Crash*

⁵ Marina Tsvetáyeva (1892-1941), poetisa, prosista y dramaturga rusa, se desempeñó como escritora hasta que fue víctima de la censura oficial por parte de las autoridades soviéticas de la Revolución Rusa. Vivió exiliada en Alemania y Francia, y dio fin a sus días en Yelábuga, Tartaristán.

(1996)–, alusiones a cuentos infantiles –*Hansel y Gretel*, *Caperucita Roja* y *Rapunzel*– y temas musicales. Respecto de estos últimos, mencionaré solamente *Frozen*, de Madonna, que musicaliza el momento que hace crecer la tensión de la trama hasta alcanzar la escena más efectista de la obra. En la euforia que crece durante este segmento, el cuerpo de Damon se constituye un canal para liberarse de las dudas sobre la correspondencia unívoca entre Dios y el arte, y combate la ira del Violento para transformarla en amor. En esa épica batalla, la masa actoral canta el coro de la mencionada canción del disco *Ray of Light* (1998) junto con el Mormón más Rubio, que apunta a Checho con una cruz mientras sentencia: “Es frío tu corazón herido” (García Migani, 2017: 59m09s).

La fricción que provoca el personaje mormón que se muestra abiertamente homosexual (siendo que su religión no acepta dichas relaciones) y que, además, interpreta una canción de Madonna desemboca directamente en la siguiente característica que posee el texto de Manuel García Migani: la polifonía. En la obra, hay valores sociales y enunciados que se enfrentan a sus antagónicos y que, aunque no estén en primer plano, aparecen necesariamente. Respecto del valor de lo poético, se desarrollan dos posturas que se tensionan a lo largo del desarrollo de *Tu veneno en mí*: la valoración positiva del hacer poético unido a su práctica (profesionalización), signada por una entonación solemne, frente a la parodia de la actividad poética, caracterizada por la entonación irónica que provoca la utilización del discurso poético por personajes no poetas. El más claro exponente de esta dupla de valoraciones es Lalo, que se enfrenta con su tono chabacán, léxico no especializado y registro a las apreciaciones snob de los poetas (Hansel, la Joven Poeta, la Poeta Escolar, que se colocan en una posición de superioridad frente a quienes no se dedican al oficio y se tornan solemnes). Sin embargo, expresa un modo de comprender la literatura y el oficio poético mediante su admiración y curiosidad por estos materiales: “Yo digo, ¿no? Esto de la poesía, las palabras que uno usa todo el tiempo puestas de una forma o de otra suenan tan así... Me pone la piel de pollo” (García Migani, 2017: 18m57s).

El valor de la familia provoca que se genere la tensión entre la maternidad no deseada y la paternidad ausente. Judith explica en un

monólogo que su exesposo insistió en seguir adelante con el embarazo pues, para ahorrarse el disgusto moral, podía pagar ayudas para la crianza y comenzó así a delinear su prototipo de padre ausente. Víctor, efectivamente, dedica la mayoría de su tiempo a causas sociales, tanto por razones laborales como de militancia. Ella, sin embargo, a pesar de que había aspirado a tener una vida similar, tiene que dividir su tiempo entre su trabajo fuera de casa y dentro de la misma. La tensión entre las posiciones de estos dos personajes llega a su cenit durante el mencionado monólogo, en el que Judith alega:

Judith: Yo ahora te tengo que explicar que la guita no es una extensión de vos, que no es lo mismo, a vos que vivís de vender tu libro ‘La confusión del capitalismo’. A tu hijo lo están cagando a bifes en el colegio y ‘ese garca’ (irónica, señalando a Lorenzo) me está ayudando con el asunto de la directora. Vos, claro, estás muy ocupado haciendo un lugar mejor para pobres y ausentes (García Migani, 2017: 1h10m17s).

En lo concerniente a los mormones, la línea de fricción implica los valores de su evangelio versus las creencias de los demás personajes. Por un lado, el dúo mormón pretende sensibilizar los corazones mediante el teatro y evangelizar a través del arte. Además, Damon Sullivan afirma: “Si Madonna te hace feliz, ¿por qué no pensar que Madonna te conduce al reino de Dios?” (García Migani, 2017, 55m17s). Ellos ven en esa iglesia un potencial lugar para la realización de su faceta artística, y viceversa: consideran que el arte, como expresión de la belleza y la felicidad, puede llevar a la salvación. Enfrentado a este sistema de valores se encuentra el elenco de “¿Y si hubiera pasado?”, jóvenes que quieren desarrollar la actividad artística pero no unirse a la religión.

Otras tensiones presentes en la obra de García Migani que podemos señalar son: la pugna entre la masculinidad hegemónica y una masculinidad deconstruida (en “Encuentro con el Violento”), el respeto por las vidas animales frente a la cacería (diálogo de la Joven Poeta y Lalo), la mezcla de registros en “¿Y si hubiera pasado?” (la intérprete que traduce en tiempo real al castellano las voces de todos los personajes intensifica el tono melodramático), las parodias de violencia.

Comentario final

García Migani, a partir de las vertientes nacionales y provinciales señaladas en la contextualización, constituyó su propio método de trabajo, con el cual abordó el proceso de creación de *Tu veneno en mí*. Este método propone la generación de dramaturgia desde un trabajo grupal. Dentro del colectivo, los roles están delimitados y cada parte aportará textualidad desde su lugar. El dramaturgo-director, para desligar de responsabilidades argumentales a los cuerpos, los pone en funcionamiento a través de consignas para detectar tensiones y vibraciones propias que desprendan un texto, captado por él en calidad de observador externo. A su vez, los actores se encargan de desarrollar así una inteligencia física, la actuación propiamente dicha, que no debe intentar hacer avanzar la acción sino destilar particularidades de cada cuerpo de las que el dramaturgo desentrañará, posteriormente, un argumento. El entramado textual resultante que está nutrido por las dos fuentes mencionadas: la cerebral (director-dramaturgo) y la corporal (actores y actrices). En conjunto, ambas propuestas se retroalimentan y confluyen en el texto dramático tanto la pulsión corporal como el pensamiento. Por ello, *Tu veneno en mí* fue escrita mediante una dramaturgia de autor irrigada por un proceso creativo grupal efectuado a lo largo de los ensayos. Gracias al modelo de creación, el entramado textual resulta de una instancia autoral compleja, porque hay un dramaturgo organizador del texto cuya semilla es la vibración actoral en escena y que, a su vez, trabaja con materiales producidos por otros autores en otros contextos (como Pessoa, Ortiz, Tsvetáyeva, Madonna, Duvall, etcétera).

En la construcción del texto dramático de *Tu veneno...* resaltan tres particularidades: la utilización de la poesía como elemento estructurante, la inclusión de textos de otros autores a través de diferentes montajes y la configuración de una materialidad sonora. A su vez, la pieza teatral denota en su textualidad poco convencional algunas marcas que le dejó la técnica utilizada para la producción. Los tres recursos mencionados se explicitan en tres rasgos sobresalientes de la obra: la polifonía (una fricción de voces que suponen diversas subjetividades, afectos y valores); el collage o

incorporación de fragmentos a la realidad de la obra; y la organización rizomática del texto, otorgada tanto por las relaciones entre personajes como por las menciones y el flujo de tópicos. En todos estos aspectos, se advierten las tensiones entre multiplicidad y unidad, organicidad e inorganicidad, características y huellas del método de creación que su dramaturgo puso en práctica para su conformación.

Referencias

Abraham, Luis Emilio (2015). "Multiplicación de persona, regularidad de lugar (dramaturgia de *La Estupidez*)". José Luis García Barrientos (dir.), *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Madrid: Antígona. 261-300.

Abraham, Luis Emilio (2017). "Dramaturgia de las generaciones de posdictadura (hasta 2015): novedades en la memoria social". *Boletín GEC*, n. 21, noviembre. 45-72. Disponible en: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1136/949>

Bartís, Ricardo (2003). *Cancha con niebla: teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.

Bürger, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Catalán, Alejandro (2005). "El actor como escenario". *Conjunto*, n. 136, abril-junio. Disponible en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/136/catalan.htm>.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1994). *Rizoma*. México: Coyoacán.

Drucaroff, Elsa (1996). *Mijail Bajtín: la guerra de las culturas*. Buenos Aires: Almagesto.

Dubatti, Jorge (2017). "Dramaturgia(s) argentina(s) en el canon de multiplicidad: proliferación de poéticas, en expansión". *Gamma*, año XXVIII, n. 58. Disponible en: <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/viewFile/4360/5424>.

García Barrientos, José Luis (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Primera edición corregida y aumentada. México: Paso de Gato.

García Barrientos, José Luis (dir.) (2015). *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Madrid: Ediciones Antígona.

García Migani, Manuel (2017). "Tu veneno en mí". [Archivo de Video]. *YouTube.com*, 4 agosto. <https://www.youtube.com/watch?v=ELTjvNyp5dc&t=1886s>.

Manzone, Verónica (2018). "Prácticas teatrales colaborativas en Mendoza: noción de grupo y sus modificaciones". *Telón de fondo*, n. 28, julio-diciembre. 69-83. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5478/4914>.

Martin, Daniela (2013). "Autorías complejas: La escena y la multiplicación dramática en los procesos de creación". *Territorio teatral*, n. 3, abril. Disponible en: http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n9_03.html

Musitano, Adriana (2014). "Nuevo sistema de producción y dramaturgia. Las creaciones colectivas". *Teatro, política y universidad, en Córdoba, 1965-1975*. Disponible en: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/files/2016/11/creacion-colectiva-1tl.pdf>

Ortiz, J. L. (2020) [1938] "Fui al río". *Obra completa* (2020). Entre Ríos: Eduner. 123.

Sarale, Marina (2017). "Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche: intertextualidad, política y tragedia". *Revista de Literaturas Modernas* vol. 47, n. 2, julio-diciembre. 131-150. Disponible en: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/12396/08rlm.pdf

Sarale, Marina (2019). "Tu veneno en mí de Manuel García Migani: tramar el acontecimiento". Gladys Granata y Susana Tarantuviez (eds.) *Un discurso, todos los discursos: literatura y transdiscursividad II*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Disponible en: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/14071/granataytarantuviez.pdf.

Risk, Beatriz (2008). *Creación colectiva: el legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel.

S/A (2016). "La obra Tu veneno en mí estrá en la Nave Cultural". *Ciudadmendoza.com.ar*, 3 nov. <https://ciudadmendoza.gob.ar/2016/11/03/cultura-la-obra-tu-veneno-en-mi-estara-en-la-nave-cultural/>