

El grupo de actores como motor de dramaturgia: entrevista a Manuel García Migani

*The group of actors as playwriting's engine: An Interview with
Manuel García Migani*

Ana Cecilia Arcuri

Universidad de Buenos Aires, Argentina
aniarcuri@gmail.com

Ana Arcuri: *¿En qué aspecto focalizarías para afirmar que en tu obra hay creación colectiva?*

Manuel García Migani: Creo que lo que habría que pensar para responder esa pregunta es de qué hablamos cuando hablamos de creación colectiva, porque yo creo que en el teatro puede referirse a muchas cosas. Por un lado, es un término que aparece en los 70 como una forma de creación colectiva, 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 se refería a una cuestión dramaturgic. Por otro lado, si uno toma

de manera literal el término, no como que define el trabajo del teatro popular de los 70, no hay manera de que el teatro no sea una creación colectiva.

Entonces, si lo tomamos de manera literal, afirmarí­a por supuesto que sí, *Tu veneno en mí* es una creación colectiva, como toda obra de teatro que existe. Lo que difiere de la concepción de los 70 es que en el sistema de trabajo de *Tu veneno en mí*, que es el sistema de trabajo que yo usé para otras obras y con el que por lo general yo trabajo —no es algo que yo inventé, hay mucha gente que trabaja en esa línea— la idea de creación colectiva es una red de trabajo, donde los actores y las actrices tienen la tarea de crear, de aportar actuación, no argumento o puesta en escena.

Yo trabajé en varias creaciones colectivas con el Flaco [Suárez] —desde el año 2000 hasta hace poco trabajé con él— y ahí sí nosotros [los actores] proponíamos dramaturgia, texto, puesta en escena, y él después venía, las veía, e íbamos amalgamando esa situación. Acá la diferencia es que yo estoy como director y autor muy presente todo el tiempo, al mismo nivel presencial que los actores, y voy aportando elementos desde lo que sería la dirección y la dramaturgia, para que los actores y las actrices no tengan la responsabilidad de improvisar texto. Cuando digo texto, me refiero a argumento, porque texto actoral siempre están aportando. Es justamente eso, tratar de lograr que el actor o la actriz puedan estar enfocados en el texto actoral, que tiene que ver con 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.

La idea de este sistema de trabajo es que si el actor o la actriz están enfocados en generar texto dramático o puesta en escena, eso es contraproducente para su propuesta corporal. El texto, la dramaturgia y la dirección son, creo yo, parte del cerebro de la obra, la parte mental; la actuación es el cuerpo, el alma, el espíritu y el corazón. Si vos tenés actores y actrices mentales, organizando ideas, creo que el teatro pierde mucho. El actor o la actriz pierden la relación con su cuerpo, con la sensibilidad,

incluso con la sensualidad del trabajo corporal físico. Ellos son el cuerpo de la obra, nada más y nada menos.

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 (Ricardo). 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...* yo generaba texto y puesta simultáneamente—.

Hay una larga tradición de improvisación: ese acto tiene más que ver con las ocurrencias, y el cuerpo termina siendo un canal de las ideas que se generan en la mente. La actuación no es un trabajo cerebral; 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; son el canal cuando deberían ser el origen de una vibración que hay que desglosar, que ni siquiera tiene la obligación de ser legible. El cuerpo es texto: textualidad, materialidad. Yo trabajé de esta misma manera con *Mi humo al sol*. Todo el tiempo estaba empujando a actores y actrices a pensar en que mientras menos se entienda, mejor. Es sacar responsabilidad. Mi idea como participante de esa creación, como director-autor, es ir diciendo qué hacer para ponerle palos en la rueda todo el tiempo a la mente y que el actor esté creando más.

Ana Arcuri: *¿Tenías escritas o pensadas previamente las escenas que dieron lugar a la obra?*

Manuel García Migani: No. Yo doy un taller de entrenamiento actoral desde hace algunos años. Entonces, se armó un grupo chico, como unas 14 personas, una muy buena camada, como dicen, y empezaron a aparecer materiales que estaban buenos, que nos gustaban. Hicimos una muestra, como siempre, con escenas. La muestra nos encantó; a mí me parecía que había un material ahí, interesante, con el que me daban ganas de seguir trabajando. Lo mismo les pasaba a los actores y a las actrices y, desde esa iniciativa, empezamos a trabajar. Teníamos específicamente cuatro o cinco escenas. Estas fueron creadas según el sistema de trabajo (mencionado anteriormente) con el que entrenamos, que intenta formar un actor y una

actriz que pueda generar actuación. El argumento es lo último que aparece. Nos interesa la actuación; algo está pasando ahí y el argumento viene a coronar esa situación, no a originarla.

La hipótesis es que el material que aparece es actoralmente más interesante, más lleno de texturas, de capas, de posibles lecturas no necesariamente unidireccionales. El cierre argumental sería lo último que aparece y, como tal, es lo último que tiene que aparecer. Esta hipótesis intenta escaparle a una actuación más ligada a la representación y buscar actuación que se invente a sí misma. Si yo digo: “Estás enojado con tu hermana”, eso es un caldo de cultivo para ciertos estereotipos que tenemos de cómo se ve alguien enojado. Plantear las cosas desde lo mental para mí es —al contrario de lo que se ve en general— complicarle la vida a los actores. Ahí aparecen los cuerpos estandarizados, la representación de. El sistema busca preguntarse qué está diciendo ese cuerpo, la emoción como algo que se descubre y no que se plantea. Básicamente se trata de poner a los cuerpos en algún tipo de tensión, dinámicas que parten desde imágenes o premisas netamente físicas. A partir de lo que empieza a vibrar desde dos cuerpos, todo empieza a narrar: el espacio, cómo está el cuerpo, cómo se relaciona con otros cuerpos. Eso empieza a destilar una tensión dramática. Yo trato de buscarla, y la encuentro porque yo estoy como observador y pienso que ahí hay algo. Yo doy una consigna y los cuerpos empiezan a hablar.

Ana Arcuri: *¿Vos pensás que desde ahí nace la dramaturgia? ¿Desde ese lugar de observación de cómo interactúan, cómo se mueven, cómo se distribuyen o llenan el espacio los cuerpos? ¿Podría ser un punto de partida?*

Manuel García Migani: Sí, el punto de partida siempre es el cuerpo, lo que destila y vibra un cuerpo. Lo que pasa es que, claramente, como el observador va a ver según su sensibilidad, su formación, sus lecturas, sus ideas, sus gustos, son distintas las percepciones. Claramente uno empieza a delinear una dramaturgia porque empezás a llevar eso a un lugar. En ese sentido, no existe la posibilidad de una mirada objetiva. Como el teatro se origina cuando alguien está mirando, creo que la dramaturgia empieza a

funcionar primero en el cuerpo de los actores y las actrices y encuentra forma cuando el observador empieza a definir.

Volviendo, los ejercicios siempre son lineamientos, consignas físicas, lúdicas, que tienen que ver con imágenes. Tiene que ver con llevar al actor y a la actriz a buscar cualidades, sensibilidades. Nunca es argumental, mental. Tienen más que ver con pensar, por ejemplo: “Estoy parado acá, respiro, la respiración se vuelve más caliente y eso me hace recordar vacaciones de la infancia”. Siempre son delirios que no hay que representar, cosas irrepresentables. (Lo contrario) sería darle algo masticado. Hay algo muy impositivo, inherente al teatro porque hay alguien diciendo y llevando, pero la idea es abrir el juego al actor. No darle la cosa cocida: darle los ingredientes y ver qué mezcla hace.

En el sistema de funcionamiento intelectual en el que vivimos está tan devaluado el cuerpo —pareciera ser que en el teatro a nadie le importa lo que pensás si actuás— que pareciera ser que, si dirigís, podés decir algo. Eso es tremendo, porque el teatro es cuerpo. No hay un valor más importante en las palabras; actuar, generar sentido desde físico, corporal, emocional, intuitivo, es complejísimo. El texto actoral (consta de) espacio, vínculo con el otro cuerpo. La particularidad de lo físico respecto de lo teatral, la particularidad de cada cuerpo, no la tiene nadie. Tu forma de mirar, de sentir las frustraciones, de excitarte, es única e irrepetible. Mientras uno más conoce su manifestación expresiva, mejor puede actuar. La actuación siempre está en un lugar complicado porque la define lo cualitativo. Si hay que actuar de enojado, uno puede gritar y ser espectacular, pero otro puede hacer un silencio total y que también sea una bomba. Es casi imposible de definir por lo cuantitativo. El intento es descubrir la actuación de cada uno. Esa particularidad, sensibilidad, es algo que se puede entrenar.

Para hacer una síntesis: hago ejercicios que buscan generar algún tipo de tensión dramática y/o sensibilidad en el trabajo del actor y la actriz, nunca son líneas argumentales a representar. Se busca alejarse de una actuación que representa, generar pequeños caldos de cultivo de material escénico y de ahí ir “deshilando”, como si fuera una línea. Y lo último: pasar

de pensar la improvisación como ping-pong, tipo pregunta-respuesta, y pasar a entenderla como un tejido, en el cual uno va armando una trama entre cosas que se van definiendo por acumulación en el tiempo, de cocción lenta. En ese tejido entra el autor-director que está observando.

Ana Arcuri: *¿De qué manera llegan a la escena los textos que no son originales de la obra, como los poemas de Juan L. Ortiz y Pessoa, y las canciones de Madonna y Shelley Duvall? ¿Cómo se amalgaman en medio de los textos originales?*

Manuel García Migani: Como el origen de la obra son cuatro o cinco escenas que había, empecé a pensar cómo hacer para que este material fuera parte de un mismo mundo. Empecé a tejer hipótesis, a pensar una línea. Rápidamente pensé que era difícil (encontrar la línea); eran escenas muy distintas. Yo intuía que podían ser parientes. Rápidamente para mí apareció esta referencia: esto no va a poder ser. 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. En la línea narrativa clásica esto no se iba a unir nunca; entonces, empecé a buscar poesía. Quise que lo que empiece a vincular todo esto fuera una materialidad ligada a la poesía, que es más libre, que hace un poco lo que quiere, en oposición a una cuestión narrativa más clásica: conflicto, desarrollo.

La propuesta era forzada; nada iba a poder fluir. Teníamos a los mormones, alguien que hablaba con un fantasma, alguien pegándole a sus compañeros de clase; todo era tan disímil que, de entrada, había que forzar algo. Ahí es cuando apelo a la poesía, a lo musical, encontrar algo que pueda unir arbitrariamente estos mundos, más que hacer de todo eso un solo mundo.

Ana Arcuri: *¿Entonces ahí empezó la búsqueda de nuevos textos?*

Manuel García Migani: Claro. Ahí empecé a leer poesía, cuando entendí que tenía que buscar la forma de vincular todo esto, de que fuera parte de algo, para ver si podía encontrar una lógica que fuera más libre. Allí, el valor está más puesto en la musicalidad de la palabra, en cierta sensibilidad, que

en la causa-consecuencia. Esa cuestión aristotélica, el desarrollo de una acción, no iba a ser el camino. Si no, hubiera tenido que escribir cuatro o cinco obras, una obra larguísima o una obra para cada escena. Ahí me dije que lo que tenía que estructurar era una forma poética. La poesía habla de sensaciones, de pequeñas sensibilidades, porque busca conectar con ellas, con impresiones; usa las palabras con mayor libertad, no tiene el peso de la línea narrativa.

Pensé: que esto tenía que ser más una poesía que una obra de teatro, con su montaje. Comencé a leer. Apareció Pessoa, Juan Ortiz y Marina Tsvetáyeva. La selección fue muy arbitraria. Siempre me dije que tenía que leer más y ese fue el momento para agarrar la poesía. La poesía apareció como un factor estructurante. “¿Cómo sería una obra más parecida a la poesía que a la narración?”, me pregunté.

Ana Arcuri: *A partir de eso, ¿cómo actuó la incorporación de esos textos?*

Manuel García Migani: Fue muy intuitivo. Yo me hice de varios autores: los leía y no entendía muy bien qué hacer con eso. Los tenía, los llevaba a los ensayos. Seleccioné poemas, se los hacía leer a los actores, los leíamos. Empecé a intentar escribir, en tono más poético. Así entendí el funcionamiento de la poesía, para poder meter los otros poemas. Hay dos poemas míos, uno al final y otro en el medio. Así fue como entraron a escena.

En la obra, la mirada va saltando por lugares y elige caprichosamente posarse en núcleos. Otra imagen que me gusta es la pelotita de la televisión retro que señala la letra en el karaoke: si esa pelotita se volviera loca, saltaría hacia atrás y hacia adelante, volvería y seguiría, y así se armaría una nueva configuración.

En cada dramaturgia, en cada proyecto, siempre tengo una *playlist*. Por eso para mí fue tan revelador lo de la poesía, porque entendí que mi teatro estaba muy vinculado con eso. Claramente he escuchado muchísima más música que lo que he leído. Por lo general, se terminan metiendo algunos temas (de la *playlist* al proyecto), pero otros no. En *Tu veneno en mí* se hizo

literal el vínculo con la música. Todos los temas que aparecieron están completos, de principio a fin. Eso también es una particularidad porque la *playlist* entró entera: están todos los temas que yo escuchaba para pensar la escena. Los temas musicales en este caso no eran una imagen o un sonido, sino texto de la obra. Lo sonoro ordena, estructura la obra. De hecho, también la puesta en escena. Por momentos hay mucho ruido, visual y literal, porque están todos los actores en escena. Esto sucede porque para mí era muy importante la materialidad sonora de la obra. Fue difícil porque algunos actores tendían a hablar más despacio. La disyuntiva era si se debía escuchar más lo del primer plano y para mí todo tenía que escucharse. Si se perdían algunas palabras del texto central no era malo, importaba que se trasladara esa sensación de lleno sonoro. También los silencios que se generaban cuando se iban todos; o todo el ruido que la obra generaba para que la última escena fuera muy silenciosa, calma. Lo sonoro como estructurante, como estructural. La centralidad del discurso, o la focalización es todo un tema, porque también hay mucha música. Pero entiendo que no hay nada más frustrante que ir al teatro, ver que algo pasa, no escuchar y pensar que te estás perdiendo de algo. En ese sentido, todo tiene que estar muy claro.

Lo sonoro fue tan importante que trabajé con Virginia Diblassi, que es actriz, cantante y se ha especializado en el trabajo de la voz. Ella apareció hacia el final, porque me pareció que alguien de afuera tenía que venir a trabajar ese material sonoro, ordenarlo. Con ella trabajamos la cuestión de los decibeles, los contrastes sonoros, la música, el volumen, todo lo técnico sonoro. Ordenar lo sonoro fue tan importante. Yo literalmente me fui, tenía un viaje pactado y dejé la obra en manos de Virginia para el estreno. De ese trabajo también empezaron a surgir nuevas cosas, volvía a mover los asuntos y a llevarlos a otro lugar. Es una obra que sentí que podía ensayar toda la vida porque se movía una pieza y cambiaba todo: es como un tetris.

Ana Arcuri: *¿Considerás como forma de construcción la incorporación de los materiales externos?*

Manuel García Migani: Sí, totalmente. Son peldaños que permitan seguir caminando hacia lugares. Eso siempre está; a la música yo la escucho una y otra vez —los temas hasta se me arruinan— preguntándome qué es lo que hay ahí que no es solo la letra ni la música, eso tan inexplicable que aporta. Encontrar un tema me genera un gran nivel de claridad. En *Tu veneno en mí*, cuando se definió en mí que lo sonoro, lo poético por lo sonoro, lo musical, es estructurante, los referentes se metieron en la obra, dejaron de estar en la nube y se transformaron en la superficie. Se hicieron parte del texto, textualidad.

Ana Arcuri: *¿Cómo se realizó el proceso de selección y ensamble de materiales que derivaron en la obra?*

Manuel García Migani: Hubo mucho material que quedó afuera. Fue raro, porque es tan arbitraria la estructura de la obra que era difícil encontrarle una síntesis. Para mí, es una obra que podría durar para siempre. En todas las obras está el chiste de la segunda parte o la precuela. Yo creo que en ese sentido está buena la pregunta, porque no sé si tiene respuesta.

El proceso de la obra fue muy largo, por su estructura. Ahora siento que la obra es como es y no podría ser de otra manera. Al mismo tiempo, creo que podría tener muchas versiones. De todos modos, en un momento de la mitad para adelante de la obra, mete la cola la narrativa más clásica, para encontrar un final; para eso, tenemos que ir a un lugar. Hay algo en cerrar la obra que necesariamente se da. Podría haber sido más loca la obra, más irreverente, más poesía, pero apareció ese famoso hilo que empieza a tirar, a traccionar las cosas hacia un lugar. Y eso fue la tripleta de la hija-madre-hermana gemela, que se vinculó con el chico golpeado-padre, el reclamo de la madre del chico al padre abandonado. Ese núcleo narrativo fue lo que empezó a traccionar hacia el final, pero de manera muy arbitraria, porque no se resuelve en la reunión de padres. La obra no se queda a resolver el problema, sino que no resuelve nada. Esto lo pienso ahora: la obra tiene necesidad de hacer pie en lo narrativo.

Hay una escena, que no se ve pero que se intuye, en la que el hermano le pide al abogado que vaya al depósito de autos chocados a buscar el

tapado que la mujer tenía puesto y que ella le está pidiendo. El abogado no se anima, pero en el depósito se encuentra con esta mujer que es un medio bruja, medio intuitiva, que le cumple la misión. Acá empiezan las arbitrariedades. Se da un pequeño poema sobre Plutón; al principio también están mencionados los planetas. Para mí esa mujer es la energía de Plutón, que es la energía escorpiana, la vinculación con la muerte, la posibilidad de entrar a la muerte, a vincularse con ella, no rechazarla. Es ella la que va a meterse al depósito y busca el tapado; así, de alguna manera, el abogado resuelve devolviendo ese tapado a la muerta —en realidad, se lo pone su hermano y con eso da un cierre con el fantasma—. Yo ahí siento que la obra quiere encontrar un final pero, al mismo tiempo, el hilo tenía la particularidad de tener que ir a buscar los puntos, como en los juegos en los que hay que unir puntos para que se forme un dibujo. Me parecía interesante lo que me hacía hacer a mí, como dramaturgo, la obra: ir a buscar unir esto. Era una obra que me obligaba a ir a buscarla, en vez de estar en mi escritorio inventándome cosas. Si bien pasó esto con lo narrativo, no quiere decir que lo poético musical no hiciera de las suyas al armar este relato tan particular, que dispara hacia lugares que no son los más esperables.

Ana Arcuri: *¿Cómo descubrieron o insertaron el hilo conductor? ¿Fue una necesidad, una evidencia o una decisión estructurante? ¿Cómo realizaron la selección temática: por consenso o por lo estructural?*

Manuel García Migani: Fue una necesidad, una evidencia y una decisión estructurante. También una revelación. Yo ahora hablo con vos y pienso que el accidente fue lo que traccionó el final. En el auto suena la radio con estas minas que ya conocíamos y aparece esta mujer medio Plutón que es la única que puede resolver el problema del abogado, que es esposo de, etc. Cuando un sistema se instala, empieza a funcionar solo. Esta cuestión de arbitrariedad de escenas, que aparecieron antes de una narración que las uniera, empezaron a formar su propia narración, más ligada a la libertad poética, musical, pero que se revela como tal. Inevitablemente termina siendo una línea narrativa. Más intuitiva, más sonora que argumental, pero termina siendo una especie de línea, que tracciona la obra y la transforma en obra, en algo que empieza y termina. Si la obra fuera realmente más

poesía, más música, para mí es una obra infinita. El sistema narrativo teatral se termina imponiendo, pero al mismo tiempo se revela a sí mismo. Es un poco todo al mismo tiempo; lo que tiene es una cuestión de jerarquía. Como la línea argumental narrativa no está puesta jerárquicamente como objetivo, como fin, como no estaba en el pedestal, creo que se fue desarrollando una línea narrativa acorde a los materiales que armaron la obra. Por eso la línea es arbitraria, y salta para todos lados. No es la historia del accidente, es más sus resonancias. Además, la obra no se ocupa mucho de cada personaje: te lo muestra y salta a otro.

También hay una obra de Mariano Pensotti, dramaturgo y director, que se llama *El pasado es un animal grotesco*; es bastante más clásico, pero también son relaciones, hilos que no tienen que ver con el desencadenamiento de hechos. Matías Feldman siempre es un referente para mí, todas sus obras. Yo vi una, mientras estaba en el medio de escribir *Tu veneno en mí*, que no recuerdo el nombre. Me pasa con Feldman que, cuando estoy trabado con algo, veo o leo algo de él y encuentro la solución. Yo fui a un festival con *Mi humo al sol* y justo había una obra suya con mormones, le aclaré que en *Tu veneno...* ya había una escena así y la iba a estrenar al año siguiente, para que no piense que le copié. Le mostré fotos para comprobar. Después vino, vio la obra y le encantó.

En términos de la dramaturgia, o de la puesta, no planteo ese consenso, porque para mí el actor tiene otro objetivo en la obra, mucho más importante. Para mí las temáticas son como el argumento: es lo último que aparece, lo que se revela. Javier Daulte dice algo interesante para mí a partir de esto, en un documental de Cinear: el proceso dramático tiene más que ver con construir un procedimiento escénico que va a revelar un argumento. Es un argumento sorpresa, de alguna manera. Yo jamás pienso en un tema, no puedo trabajar así. Los temas aparecen después; lo loco es que parecen ser siempre los mismos. Nunca son pensados ni son el punto de partida. Viene hacia el final, no hay una selección de temas: se revela, se descubre, se encuentra. Me pasó con *Mi humo al sol*, cuando estrenamos en el 2013, que se empezó a hablar de temática feminista. Yo, hombre, no me podía hacer cargo de eso. Respondía que eran dos actrices, trabajamos con ese sistema de trabajo y en esos cuerpos femeninos hay

historias que tienen que ver con la vida de las mujeres; inevitablemente va a ser una obra con temática de género. Esas historias vibran en sus cuerpos, yo no pauté la temática. Fue inherente a la obra, eso está ahí, quiera yo o no quiera. Lo que es interesante, cuando aparecen, es asociarlos. Por ejemplo, la presencia fuerte de la madre en la reunión de padres con el hijo golpeado y con el padre ausente. El tema desprende cuestiones. Esas cosas sí se charlan con los actores, porque tienen que ver con la sensibilidad, no con la cuestión temática. El padre ausente es la historia del machismo, de cómo se le asigna a la mujer el rol de madre. La obra lo plantea y el observador lo detecta. Sobre eso, uno tiene una postura ideológica; por eso, desde que aparece el tema, se le da forma más conscientemente. Pero porque apareció. Vas creando a partir de tu mirada del mundo. Ahí sí se genera un debate con los actores y actrices, y se arma un proceso quizá más convencional, pero cuando la cosa ya tiene una forma y cuando el tema ya se reveló.

Ana Arcuri: *¿De qué manera se transitó el proceso de dramaturgia?*

Manuel García Migani: Fue absolutamente heterogénea. En mi experiencia de cómo se forma el teatro, (hubo de todo): hubo de la forma más convencional, hubo material que creamos cuando no sabíamos que era una obra, hubo muchas escenas que existían a las que le cambiamos el texto. Yo me imagino como el proceso de una escultura medio gigante, donde el escultor —como un escultor que murió hace poco— hace sus obras con pedazos de otras cosas... Así pensaba yo: esto acá, esto allá.

Ana Arcuri: *¿A qué se debe que la dramaturgia final esté a tu cargo? ¿Está relacionado con el rol del director? ¿Te considerás el dramaturgo de estos textos? ¿Por qué? Esta pregunta tiene un fundamento en el hecho de que algunas creaciones colectivas aclaran que su dramaturgia final, una especie de recopilación y ordenamiento de los materiales de ensayo, están a cargo de alguien puntual. Señala una acción a posteriori.*

Manuel García Migani: Me parece raro porque si alguien recopila y formula un sentido a partir de otros elementos, se podría decir que la dramaturgia es de esa persona, pero si pensás que en los otros materiales intervinieron otras personas, también se podría decir que es una

dramaturgia colectiva. Quizá lo de final quiera decir: “Yo uní los elementos”.

Respecto del rol del director, está totalmente relacionado. Se desdibujan los roles, se fusionan. Va avanzando la puesta mientras va avanzando la dramaturgia. Por eso ahora yo no sé cómo hacer para escribir esta obra, cómo dividir lo que es dramaturgia de puesta.

Respecto a qué es el dramaturgo, puedo decir que con otros actores y otras actrices se hubiera escrito una obra distinta. El problema con la idea del dramaturgo o del director es que hay una tradición teatral que los jerarquiza, o los trata de genios creadores. Finalmente, para mí sí está bueno que haya alguien tomando decisiones para darle a los actores la libertad de poder explotar al máximo los elementos intrínsecos de la actuación, a los que no entra ni el dramaturgo ni el director. Yo no me puedo meter en sus cuerpos y decidir cómo sienten, cómo se manifiesta algo. De eso, yo no soy autor. Esa es una materialidad que está ahí y mi trabajo, mi responsabilidad, es poder ver. El director es el primer observador.

Ana Arcuri: *Me pareció clave que dijeras que eras un observador para entender tu postura, porque no te quitás la subjetividad —el que observa, interpreta—, pero tampoco sos el autor de toda la materialidad.*

Manuel García Migani: Exacto. Lo que creo que deberíamos replantear son los créditos del programa de mano. Está buena esa idea de autor material, porque los autores materiales de la obra son los actores, el iluminador y así sucesivamente. Podríamos pensar en todo lo que es materialidad de la obra y que narra. Es verdad que yo estoy ahí, pero yo no tengo injerencia en cómo se le humedecen los ojos a la actriz cuando mira a alguien y le dice algo.

Hay un personaje que sufrió muchos cambios, que es uno de los mormones. Uno de ellos estuvo desde siempre y es un súper pilar de la obra. El otro actor, por distintas circunstancias de la vida fue cambiando. Cada vez que cambió el actor, cambió la obra. Los mormones son gay y, dependiendo del actor, eso quedaba más forzado, más visible, etc.

Cambiaba el cuerpo, cambiaba la voz, cambiaba el vínculo con la obra. Movía las piezas, cambiaba el texto, cambiaba la puesta. Esa es una clara señal del nivel de importancia que tienen las actuaciones en lo autoral. El dramaturgo soy yo, pero, si me cambian un actor, me cambia la obra.

Ana Arcuri: *Quizá se podría pensar en escindir la figura del dramaturgo con la figura del autor.*

Manuel García Migani: Claro. De todas formas, si bien los actores son autores, lo son aportando desde su lugar, que es generando actuación, la sensibilidad actoral. Lo importante es que las cosas están claras desde cuál es el rol de cada uno. Esto de la dramaturgia final no es ingenuo, porque alguien pone el punto final, la última palabra. Alguien tiene que hacer ese trabajo más de edición, que es quien está mirando lo que se arma. Cuando estás actuando, no tenés esa percepción y está bueno que no la tengas, porque si no estás con un pie afuera y un pie adentro. Lo que necesita la obra es que estés entero.

Ana Arcuri: ¿Pensás que lo colectivo puede ser considerado para una etapa de posproducción del texto? ¿Cuál sería su campo?

Manuel García Migani: En términos estrictamente dramáticos, no aplicaría. Insisto en que el rol de los actores siempre estuvo enfocado en generar actuación. Los actores estaban tan inmersos en esta situación que yo iba vislumbrando muy lentamente este hilo narrativo del que hablamos. Imaginate lo difícil que ha sido para los actores que estaban adentro. Incluso un actor no sabía que el personaje del final estaba muerta. Ese nivel de inconsciencia de los actores y las actrices en la obra es muy productivo: no es tan necesario que sepan exactamente qué está pasando. La obra podía ser posible aunque alguno de los actores no supiera qué estaba pasando. En términos de dramaturgia no se colectivizaba, sí en todo lo demás.

La palabra campo que aparece al final me pareció interesante porque el campo de los actores y las actrices es tan extenso y tan fundante, inicia todo, que es muy importante que ese campo funcione. Para mí, en ese campo no entra todo lo que tiene que ver con el funcionamiento

intelectual del teatro, que es el argumento, o lo que tiene que ver con el acabado. El campo de la actuación es el que lo origina todo, entonces es el que tiene que estar en constante movimiento, erupción. De afuera viene quien toma decisiones, para hacerlos más libres.