



Escritura dramática y escritura poética de fin del siglo XX, coincidencias y especificidades: *La casa de los muertos* de Philippe Minyana (2002)

Adriana Musitano

(Universidad Nacional de Córdoba)

En este trabajo analizamos una obra en la que se acercan la escritura dramática y la lírico poética¹, como sucede en varias producciones de fin de siglo XX, como parte de un fenómeno manifiesto en la difuminación de límites y diferencias genéricas. Minyana, autor de *La casa de los muertos*,² obra a la que luego nos referiremos, decía en el 2001:

Pasé de una escritura con base de monólogos a una escritura más escueta, más lacónica. (...) En este momento, por hechos diversos, he pasado a la autoficción y este tipo de escritura me acompaña. Abro un libro, hay una palabra que surge, y así puedo componer o imaginar toda una escena. (...) Espero, en cierto modo, hacer un trabajo de poeta.³

Su escritura, como las escrituras con liminalidad genérica⁴ en el teatro forman un entramado verbal que a veces se comporta poéticamente, con funciones metafóricas y que, frecuentemente, restituye la oralidad a la palabra a través de vislumbrar/audir ese margen casi irrecuperable del acontecimiento vivo. Minyana, como algunos directores y/o actores, asume esa teatralidad virtual *iluminada* por lo poético y logra que el *paisaje textual* devenga acto escénico. Minyana poetiza el texto dramático y posibilita el devenir de su inverso, la teatralidad de lo poético, en

¹ Si bien el concepto de escritura remite a las estrategias compositivas, aquí se halla en filiación con Maurice Blanchot (*El espacio literario*, México, FCE, 1993) y también como recusación de la noción de autor y de lo literario, es decir como experiencia 'imposible' ante la presencia/ausencia del mundo, a la que sólo en parte la imagen poética porta. Completamos su comprensión en la implicancia de lo erótico, el goce y la práctica material del cuerpo (Roland Barthes: "Variaciones sobre la escritura", en Ricardo Campa: *La escritura y la etimología del mundo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986, p. 9-78).

² Philippe Minyana, *La casa de los muertos*, Buenos Aires, Eudeba, 2002. Traducción de Francisco Javier.

³ Philippe Minyana, en "Minyana, un dramaturgo por descubrir, Buenos Aires", en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=323115, consulta 07/ 2001.

⁴ A este concepto lo construimos desde la antropología (Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, London, Routledge, 1960 y con Victor Turner: "Pasajes, márgenes y pobreza: símbolos religiosos de *comunitas*" en Paul Bohannan y Mark Glaze, *Antropologías. Lecturas*. MacGraw-Hill, Madrid, 1993); y con los aportes de la teoría literaria referidos a poeticidad (Roman Jakobson, *Ensayos de Lingüística general*, Buenos Aires, Planeta, 1985); Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1986; Maurice Blanchot, *obra citada*; Jorge Dubatti, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel, 2002; Adriana Musitano, *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fin del siglo XX*. Córdoba, Editorial Comunicarte, 2011. Para teatralidad usamos Ileana Diéguez, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel, 2007; Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, México, Editorial Hermes, 1993; Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires, Paidós, 2000.



tanto experimenta con lo sonoro y gestual asumiendo la carnalidad del *cuerpo parlante*⁵ de cada personaje, voz o maniquí.

El cuerpo parlante en las nuevas formas dramáticas

Su "teatro-lengua" como él lo define [se refiere a Minyana], se consume en la musicalidad y la oralidad. Su preocupación es atrapar la realidad que lo rodea y darle un marco

(González).⁶

EL HOMBRE DE LOS BASTONES
Y es tiempo de llanto de llanto y de suspiros
Lily y Coco se alejan

LA MUJER DE LA TRENZA
No se vayan, queridas, no se vayan

EL HOMBRE DE LOS BASTONES
ODIO Y LOCURA
DESDE SIEMPRE
DESDE 1904
Breve pausa
FECHA DE SU CONSTRUCCIÓN
Ídem.

⁵ Usamos este concepto a partir de la observación de puestas en escenas como las de Paco Giménez (Adriana Musitano, 1994. "Dos Poéticas para la Acción Escénica Posmoderna", Revista *La Escena Latinoamericana*, Año II, números 3-4, México, Universidad Iberoamericana, feb./oct. 1994, p. 7-13) y Emeterio Cerro (Adriana Musitano, "La escritura dramática y la escritura poética de fin de siglo XX, coincidencias y especificidades, en la producción de Emeterio Cerro (1952-1996)", Ponencia en IV Congreso Internacional de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010a y en Adriana Musitano, "Placer y escritura en voz alta: la voz en la poesía y el teatro de Emeterio Cerro", Ponencia en *Jornadas de Teoría y Crítica: Roland Barthes*. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba, 2010b). Lo referimos a obras de fines de los 90 y a la recurrencia en la escritura dramática de recursos que instan a usos de voces no miméticas y a formas que implican que el actor ejecute su cuerpo en escena de manera no interpretativa. Además, a partir de nuestras observaciones construimos la categoría de *cuerpo parlante* basándonos en el Barthes de *El placer del texto* (obra citada) y respondimos a su *llamado* con la conceptualización de esa voz y carne profunda que se articula al cuerpo y no con el sentido. Posteriormente advertimos que Anne Ubersfeld en "El habla solitaria" (en Revista *Acta Poética*, N° 26, disponible en la Web en <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/acta-poetica/24-1/ubersfeld.pdf>, consultado el 22/06/2011) usa *cuerpo parlante* como categoría, estableciendo la relación del actor con la escritura. La coincidencia entre estos escritos es la ruptura con el diálogo, antes primordial en el intercambio con el público, y ahora subvertido por el cuerpo parlante del actor. Asumimos lo que Anne Ubersfeld en el 2003 afirma del *habla solitaria* y lo referimos a la escritura dramática, como antecedente del acontecimiento teatral, y como una forma *otra* en la relación posterior con el público.

⁶ Soledad González. "Las fronteras del Teatro: cuestión de procedimientos", sobre la obra de Philippe Minyana y Christian Boltanski. *El Apuntador*/ 6.Abril/Junio 2003; p. 44 (p. 21-23) y *Didascalia*/1. Marzo 2003. Corresponde la cita a la p. 22.



ESTA CASA

*Después de aparecer en el marco de la puerta Eddy y su padre se quedan inmóviles. Dos estatuas*⁷

El epígrafe y la cita nos indican que la obra permite que se escenifique de modo diverso lo que no puede ser dicho según la función narrativa o escénica, tradicional o moderna. A esta forma textual de guiar el acontecimiento teatral se la conoce tanto por los parlamentos como por las didascalias y porque el texto se muestra contradictorio, enigmático y desajustado: requiere cambios corporales y escénicos. Escritura y voces se articulan a modo de narradores líricos y por momentos dramáticos -por ejemplo, las estatuas, la VOZ, los maniqués o los personajes muertos *dicen* las emociones como si se tratase de una partitura quinésica de autómatas. Y cuando se quiebra la coherencia discursiva surge el silencio tras las palabras, trozos incompletos de la acción, que no dicen todo, mientras el cuerpo deviene quieto, muerto, o ausente. A estas particularidades se suman la variación de los ritmos, modificados los intercambios verbales-corporales, superpuestas las frases, habilitados los vacíos de sentido en silencios, versos y didascalias. En el espacio de la casa es donde suceden las repeticiones y los innumerables y enigmáticos entrar y salir de escena y, con la ruptura de lo mimético y de la oposición interioridad/exterioridad, se otorga expresividad al cuerpo de los actores desde lo sonoro quinésico y autómatas, calificativo significativo por usar un término que sólo en parte dice de la mixtura entre lo vivo y lo muerto, en tanto renueva la tradición de Kantor.⁸

Minyana, en otros momentos, yendo más allá de la fragmentación, disuelve la oposición monólogo-diálogo, a través de la repetición de frases, escenas y parlamentos de distintos personajes y, con las breves pausas, pareciera que incursiona en lo coral al necesitar memorarse lo que antes se repetía. Así sucede en el "Prólogo" de la obra⁹) en el que se muestra la RE-CONS-TRUC-CIÓN [de un crimen] y la *Fluctuación* [de unas voces con palabras dichas a medias y cuerpos inestables en escena]. Dice Ubersfeld, en la obra antes citada:

Si bien el teatro no es el cuerpo por sí mismo, sino el cuerpo parlante, cuando el habla ya no está empeñada en un intercambio, todo el trabajo escénico corresponde al cuerpo del actor. Toda gloria

⁷ Philippe Minyana, ob. cit.; 2002; p. 51.

⁸ Véase Tadeusz Kantor. *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, De la Flor, 1987.

⁹ Philippe Minyana, ob. cit.; 2002; p. 15-28.



y toda expresión le pertenecen: postura física tanto como posición social, igual que emociones afectivas. El habla solitaria es el sitio del actor: cuerpo y voz, mímica y dicción¹⁰.

Este acercamiento entre teatro y poesía se realiza también en una importante parte de la poesía experimental que, desde mediados los ochenta, genera un travestismo de voces, una sonoridad cercana a la nueva escritura dramática y que esa poesía arma un *paisaje sonoro* en el que irrumpen fragmentos de lo colectivo, de la oralidad material con la que se realizan mínimos rituales y acciones cotidianas. Muchas obras poéticas como *Vaca entalcada* (1994) de Emeterio Cerro¹¹ componen una *partitura escénica* en la que los ritmos, apoyos vocales, figuras retóricas y disposición espacial del poema inciden para que lector/actor/performer potencie la teatralidad virtual que ellas comportan. Esta obra poética del argentino, quien fuera además dramaturgo, como si fuese una *partitura escénica*, requiere de un *cuerpo parlante*, insta a un ritmo biológico, sonoro, respiratorio, que ritualiza lo poético ante otro/un sí mismo, que abre la experiencia pasional. Este carácter abierto de lo poético lo encontramos en la escritura cuando en el texto se resalta la materialidad sustantiva de las palabras y de esa manera se construye una partitura del movimiento, análoga a la de la poesía centrada en la página, con juegos en los versos largos/cortos; es decir, desarrollada en el territorio de la penetración de la letra en el espacio vacío, que también es análoga a la de lo *penetrado*, hollado, por la mirada de quien mira/imagina/actúa en el espacio escénico dejando huellas en el vacío. Si en la *partitura teatral* predomina lo performático al modo de los actos rituales, la palabra adquiere una función conjurante, crea el territorio escénico virtual y lleva la mirada y participación corporal a ese *locus otro* que, como la página en el poema, implica constelaciones de sentido no sólo verbales, comprendidas a nivel de los desplazamientos y asociaciones de superficie y enunciación significativa:

La misma escena que en la escena precedente. La Dama entra, va a la ventana. Viento suave, se queda delante de la ventana gozando del vientecito. Entonces aparece poco a poco la silueta de El Hombre Pobre

¹⁰ Anne Ubersfeld, Ubersfeld, Anne. "El habla solitaria". Revista *Acta Poética*, N° 23, UNAM, México, 2003; p. 9-26; la cita es de p. 10.

¹¹ Emeterio Cerro. *Vaca entalcada*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1994.



*vestido aún más pobremente –siempre en el estilo ‘maniquí de cera’–.
La dama lo percibe y lanza un grito fuerte. Gestos para rechazarlo.*

EL HOMBRE POBRE

Buenos días madre

La dama, gestos con las manos y los brazos para alejarlo.

Ni siquiera un rosbifito

La dama, ídem.

Una tartita

La dama, ídem.

Mortadela

La dama, ídem.

Chinchulín

La dama, ídem.

Paté

La dama, ídem.

Tripa gorda

La dama, ídem.

Sesos

La dama, ídem.

Volovanes [buñuelos]

La dama, ídem.

Una lengua de vaca

La dama, ídem.

Una cabeza de ternera

La dama, ídem.

Mondongo

La dama, ídem.

Huevos a caballo

La dama, ídem.

Estofado

La dama, ídem.

Un bife de lomo

La dama, ídem.

Un asado

*La dama se desvanece. Ladridos de Thabor, el perro*¹²

Se advierte que este tipo de escritura modifica la producción de sentidos, tal como se condensa plástica, espacial y poéticamente en la página escrita, a través de los cambios de letras, mayúsculas sostenidas, superposición de palabras sin comas ni espacios, corte de las palabras con guiones o bien con didascalias que indican el ritmo de la palabra, la sonoridad, su rapidez, o lentitud, a veces, con ese decir “como loquita”¹³ realiza en el “Segundo Movimiento” de la obra aquí analizada. Así, el acto de *lectura* de la escritura dramática se acerca al de la poética, pues requiere considerar la *virtual* teatralidad en la repetición, el enlace de palabras, los ritmos y la oralidad solicitada para determinar qué sucederá en el

¹² Philippe Minyana, ob. cit.; 2002; p. 57-58.

¹³ Idem; p. 63-71.



cuerpo parlante del actor/performer/personaje, como asimismo con el lector/público. La espacialidad gráfica y retórica de las voces muestra esta relación difuminada de las figuras del discurso dramático y facilita comprender las interacciones/interpelaciones planteadas no sólo de manera fragmentaria. Por ello, es importante el análisis de la escritura en su *superficie*, considerando a ésta como una especie de panorama neutro¹⁴ por la disposición tipográfica y espacial, el tratamiento fónico y léxico, además de la fragmentación discursiva, la disolución de límites entre lo monológico y dialógico, las combinaciones retórico-poéticas, las largas enumeraciones (esos largos *liftings* de los que habla Pavis¹⁵), o los asintactismos que sacan de la lógica habitual a la palabra dicha. Y, por supuesto, es relevante atender a la incidencia de lo intertextual e intermedial contemporáneo en su hibridación con lo verbal.

Por otra parte, las propuestas del Barthes¹⁶ con respecto al lector/público de teatro habilitan el estudio de la discursividad dramática y poética de fin de siglo XX desde la *conmoción*, derivando la pertinencia de esta categoría pasional de sus reflexiones sobre la producción de Brecht, como aquello que abre una *grieta* "que fisura la costra de los lenguajes"¹⁷ y los hace perceptibles como tales, al producirlos y re-producirlos, desajustadamente. De este modo, ligamos la conmoción a la efectividad necesaria a lo performático y experiencial del acto poético-escénico que el texto presupone. Se *conmociona* si desde la escritura/puesta se requiere de un ritmo biológico, de una respiración, de alguien que ritualice y acompañe participativamente la escritura con gestos, palabras y movimientos y se abra a la experiencia pasional que esta textualidad provoca. Al finalizar *El placer del texto*¹⁸, Barthes nos permite reflexionar acerca de esta práctica carnal que requiere de la voz, de la energía pulsional, de una "estereofonía de la carne profunda"¹⁹, porque

¹⁴ Tomamos el concepto de panorama de Roland Barthes expuesto en *Lo neutro*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004: 228-230 y del uso que abre Gabriela Simón en *Las Semiologías de Roland Barthes*, Córdoba, Alción, 2010; p. 53-76. Esta autora ubica el análisis del panorama en lo indicial, en el seguimiento del rastro y la huella y nos permite referirlo a esos textos que impugnan la totalidad. En consonancia con su propuesta analizamos el fragmento y la primacía del detalle, de ese "momento-eslabón de una semiosis", que presupone como dice Simón "el desplazamiento sintagmático", la desnaturalización de lo dado, y la ruptura de los paradigmas.

¹⁵ Patrice Pavis, ob, cit.; p.10

¹⁶ Roland Barthes, *Escritos sobre el teatro*, Buenos Aires, Paidós, 2009; p. 363.

¹⁷ *Ibidem* 363.

¹⁸ Roland Barthes, *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1987.

¹⁹ Roland Barthes, *El Placer del texto y Lección inaugural*, Siglo XXI, México, 2006; p. 109.



implica la garganta, sus tonos, la "oxidación de las consonantes"²⁰ y la "articulación del cuerpo, no la del sentido"²¹.

Para comprender lo antes dicho nos remitimos al "Tercer" y "Cuarto Movimiento" de *La casa de los muertos* de Minyana. En el primero de ellos, la mayúscula sostenida y la carencia de puntuación en la escritura que sitúan a La Mujer de la Trenza hace que su hablar instale la muerte entre los que allí están y se haga audible/visible lo que la didascalía y la escena presentan. Esos cuerpos cadavéricos son presencia: cuatro humanos y un animal, el perro del Hombre. La manera de decir se corresponde con una expresividad alienada, enumerativa, reiterativa, cortada, que produce la incomprensión y la necesidad de volver una y otra vez sobre los *hechos* y los *decires*. En el "Cuarto Movimiento", en un paisaje y relato de guerra, el parlamento de la mujer da entrada a quien vivió entre los muertos y hacia el final en los otros movimientos y en el "Epílogo" aparece la espera de la muerte de ella, en una habitación, diciendo lo que los sueños y el fluir libre del pensamiento generan. Minyana, produce un devenir verbal que, desde la superficie, poética instaura una ritualidad afincada en los ritmos respiratorios del inhalar y el exhalar, los dos movimientos con los que la Mujer de la Trenza espera el morir. Si en las escenas anteriores Minyana trabajó las palabras desde una lengua al margen, haciendo apócope, y dejó sin pronunciar letras, sílabas, palabras, ahora reelabora la lengua desde la respiración en la espera de la muerte, desnuda con el decir de esa marginal lo que no podemos hablar, amalgamando nuestros miedos con esa lengua otra. La escritura sin comas se ritmiza con los rastros del aire que entra y sale y sólo a final de página concluye en un punto. Esta escritura, como ya lo advertimos en Emererio Cerro,²² muestra esa corporalidad que *dice* las emociones ante la muerte próxima, como si se tratara de huella del cuerpo o una mínima partitura quinésica, por ello no parece que el objetivismo o el correlato objetivo se prioricen con respecto a lo subjetivo, sino que es más bien un cambio de paradigma lo que sustenta estas nuevas fases y corrimientos genéricos.²³

²⁰ Ibidem

²¹ Ibidem

²² Adriana Musitano, ponencias citadas.

²³ Para el conocimiento del devenir entre ficcionalización/desficcionalización asumimos el desplazamiento del logos, ya que la poetización del texto dramático plantea una partitura quinésica que paradójicamente es además autoconciencia de la opacidad discursiva, por tanto "clausura de la representación" (véase Jacques Derrida, "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación" en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989). Esta clausura destaca la *vis* afirmativa del teatro en vínculo con



Paul Zumthor²⁴ en su estudio de los textos medievales explica que la voz, en relación directa con la oralidad, es en todo momento *real* y literal, porque quien interpreta *lo inaccesible* del tránsito entre escritura y voz, entre cultura y cuerpo, lo tiene que hacer es actuar en un más allá de la exterioridad y la interioridad, como sucede en la obra de Minyana cuando se abre el texto como vocalidad extrañada a la experiencia que fisura lo uno y lo mismo. Explica Zumthor que en los textos orales de alguna manera sucede la apertura textual y que lo liminal entre lo escrito y el acto desajusta el sentido y dificulta la interpretación, según nuestra perspectiva, aquella ligada al "desentrañamiento del sentido"²⁵, es decir a formas hermenéuticas paradigmáticas. Asimismo, el desentrañamiento no es posible porque el habla del teatro de Minyana desbarajusta lo verbal desde lo cotidiano y autorreflexivo, no se comunica de modo habitual o bien se muestra la "dificultad de la comunicación"²⁶, como dice Ubersfeld acerca del llamado *teatro de lo cotidiano*:

Se escucha un nuevo funcionamiento del habla, que Beckett exhibe: el habla se ha vuelto un *habla autónoma* más o menos desprendida de la comunicación, o un habla que comunica de otro modo.²⁷

Es este el paso liminal que nos ubica en el margen de la poesía y el teatro; mejor dicho, en una instancia de la agregación, con la que Minyana logra que las palabras valgan como materia, que la escritura diga el cuerpo y así aporta al teatro ese *plus* que la poesía realiza cuando prefigura y reconfigura el mundo y como dice el director Robert Cantarella:

[Minyana] Ejerce la función esencial de la poesía transformando los "datos reales" que resisten a la disolución, al flujo del discurso usual, en "cosas bien dichas". Cuando esta transmutación está bien organizada, arquitecturada, percibimos un mundo nuevo, desconocido hasta ese momento.²⁸

¿Qué es lo nuevo en *La casa de los muertos*? ¿Ese no negar la muerte, ese decir de *muertos*, ese esperar que suceda el morir? Tal vez sí, en un mundo en el que se niega la muerte esta obra se inscribe en las poéticas de lo cadavérico²⁹,

lo vital. Así sucede lo que Barthes (2009: 363) llama *conmoción*, es decir, la apertura de la grieta, que hace perceptible al lenguaje, al producirlos y reproducirlos desarticuladamente.

²⁴ Paul Zumthor, *La letra y la voz de la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra, 1989; p. 278-279 y 347.

²⁶ Idem; p.347.

²⁷ Anne Ubersfeld, ob. cit., 2003; p. 11.

²⁸ Robert Cantarella, "Introducción" a Philippe Minyana, *La casa de los muertos*, Buenos Aires, Eudeba, 2002; p. 7-8.

²⁹ Adriana Musitano, ob. cit. ; p. 2011.



pues agrega lo que no es habitual y rompe el paradigma de la negación de la muerte y de lo no dicho sobre la guerra: se realiza el diálogo con y entre los muertos (luego de la reconstrucción del crimen) para que pueda suceder el duelo y la vida sea vivible; aunque quizás no importen si se restañan las heridas de la guerra o el sinsentido de los asesinatos, pero sí que se ha roto una *costra* con la conmoción experimentada.

Para hacer más claro lo antes dicho, tomamos el "Epílogo", cuando sucede el habla solitaria de la Mujer de la Trenza, su espera y vaivén del cuerpo a la espera de la muerte en la silla hamaca. Inhalar y exhalar, dos movimientos acompasados en los que se unen el cuerpo y la hamaca, devenir temporal y ritmo del cuerpo: uno, dos, uno, dos, se suceden y aniquilan en la espera. La palabra en su articulación/desarticulación con el cuerpo sucede, conmociona y dice esa *carne entrañada* de la que habla Barthes, abre esa grieta que la coloca en ese eslabón/momento que nos da indicios³⁰ para encarnar/reflexionar sobre lo que esa mujer experimenta: así nos comprende en ese *vínculo otro* que la escritura dramaturgica promueve con el lector/público. Así desarrollamos en otra línea lo que expresa Anne Ubersfeld:

En este caso no se trata ya de un auto-diálogo sino de un habla sin efecto de intercambio, que es algo muy diferente. El otro no es el yo con sus problemas y contradicciones, el otro es verdaderamente el Otro, de quien no se tiene conocimiento, con quien no se puede establecer comunicación.³¹

Porque, como dice Soledad González, se da otro vínculo a través de la oralidad instalada en el texto:

... la voz como corporalidad profunda, sustituto y/o complemento del gesto visible, [es] vehículo de emociones, matriz de teatralidad y significante de impulso y forma. En esta vía, el texto teatral es aprehendido como una materialidad, con su musicalidad, su respiración, su apropiación de los silencios y su ritmo específico. Y la cooperación del receptor, lector o espectador, se vuelve un elemento fundamental.³²

³⁰ Gabriela Simón, ob. cit.

³¹ Anne Ubersfeld, ob. cit.; p. 13.

³² Soledad González, "Una aproximación a las nociones de oralidad y vocalidad en las dramaturgias y puestas en escena contemporáneas", artículo inédito, Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Córdoba, 2010. Dramaturga, traductora, y miembro del equipo de investigación que dirigió en el CIFFyH, UNC.



Anne Ubersfeld³³, refiriéndose a la producción de Philippe Minyana, expresa con respecto a *Chambres* que la memoria se revela en lo poético y ello es también valioso para leer *La casa de los muertos*:

... el elemento central es siempre el regreso atrás, el trabajo de la memoria que produce en el discurso los *momentos poéticos*. Ahí se muestra cómo se conjugan, en la escritura, el trabajo de lo concreto que establece el vínculo entre la actividad psíquica del personaje y el mundo, y el trabajo propiamente poético de la sintaxis enumerativa.³⁴

La casa de los muertos de Philippe Minyana instala otro vínculo con los espectadores, ya que la obra puede ser leída/vista como la puesta en acción de una política *otra*, más performática, pues refuncionaliza el teatro en su relación corporal con lo ciudadano, desde esa escritura que pone en acción al cuerpo parlante y la carne entrañada, tomando conceptos antes explicados. Las figuras para actuar en la escena, interactúan e interpelan de modo nuevo al lector/público, reconfiguran la memoria traumática y hacen perceptible el regreso de aquellos dramas sociales y colectivos que nos han golpeado "en forma de comportamientos y experiencias involuntarias", tal como Diana Taylor³⁵ define a la relación que se experimenta entre memoria y trauma en aquellos *eventos en vivo*, sea en el teatro, en manifestaciones políticas, fiestas, ritos o bailes. La autora agrega que, "Performance (igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos –como un transmisor de la memoria traumática, y a la vez su re-escenificación." Estas palabras nos interesan para destacar nuestra lectura de la obra como manifestación de una de las poéticas de lo cadavérico, y por su vinculación diferente con los lectores/públicos, en el sentido de hacer presente por la corporalidad la reiteración de lo traumático, reinstalándonos - con lo cotidiano y lo que trae la voz mediada por el lenguaje- en ese momento en que se experimenta el dolor.

Queda para otra etapa trabajar con la puesta en escena en Buenos Aires de esta obra y contrastar nuestra lectura con las opiniones de la prensa y de algunos espectadores, para tratar además de analizar cómo la traducción del texto y la dirección de la puesta que realizara Francisco Javier operó en relación con la carnalidad de la escritura dramático-poética de Minyana.

³³ Anne Ubersfeld, obra citada; p.15-18 y cita: 13.

³⁴ Anne Ubersfeld, obra citada; p.13.

³⁵ Diana Taylor, "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política", en <http://hemi.nyu.edu/archivo/tex/hijos2.html>. Nueva York, 2006. Consultada en junio de 2007.



adrianmusitano@gmail.com

Abstract:

This article analyses *The house of the Dead* (*La casa de los muertos*, Minyana, 2002), drama which brings dramatic writing and poetry together, as several productions at the end of the twentieth century do. The relationship with verbal poetry shows a framework that restores orality to the word by creating the opportunity to glimpse/hear that margin almost unrecoverable of the live event from everyday speech. Its reading/staging requires a biological rhythm of breathing, someone who ritualises it with gestures, words and movements and opens to the passional experience that the text causes.

Palabras claves: *La casa de los muertos*, Minyana, escritura dramática, ritmo, partitura quinésica.

Keywords: *La casa de los muertos*, Minyana, Playwriting, rhythm, kinesthetic score.