

CLITEMNESTRA O EL CRIMEN:
REFLEXIONES EN TORNO A UNA ARTIVISTA Y PERFORMÁTICA POÉTICA
CORPORAL PARA SER DRAMATIZADA

CLYTEMNESTRA OR THE CRIME: REFLECTIONS CONCERNING AN
ARTIVIST AND PERFORMATIVE BODY POETICS TO BE DRAMATISED

Leyson Ponce Flores (leyson.ponce@taiarts.com)
Universidad Rey Juan Carlos – Escuela Universitaria de Arte (TAI), Madrid, España.

Recibido: 18 de noviembre de 2023 / Aceptado: 22 de marzo de 2024

Resumen: La poética de la danza es una definición que bajo la perspectiva de Laurence Louppe tiene sus raíces en una performatividad centrada en el 'hacer'; es posible reflexionar sobre la relación entre el pensamiento, el cuerpo y la imagen identificando los puntos de confluencia de una performatividad interdisciplinaria propulsora de innovadores procesos de enseñanza y aprendizaje en las artes escénicas. La presente investigación intenta integrar de manera experimental fragmentos de un discurso académico y artístico para configurar una totalidad armoniosa y teatralizada que expone la discusión sobre prácticas y teorías de calado en la formación en artes escénicas y audiovisuales. Desde esta perspectiva, abordamos la creación artística través de una propuesta asociada a una lectura dramatizada donde incluimos la noción de lo corporal como la parte que integraría la teatralización de un texto y su disertación teórica en tanto acontecimiento escénico en movimiento; a este lo llamamos de manera homónima al texto de Marguerite Yourcenar: *Clitemnestra o el crimen* (1992). El presente artículo es un primer informe abocado a la reflexión sobre teorías estéticas y pedagogías de prácticas productoras de sentido y pertinencia en el espacio universitario. A través de diversas formas de interacción entre la danza, el teatro y la imagen –centradas en la improvisación y la intuición como canales 'artistas' que integran–, la dimensión performativa interactiva potencia el texto dramático y su reflexión más allá de la estereotipada imagen femenina y de los códigos tradicionales de las artes escénicas. Un futuro y segundo artículo escrito por la intérprete y quién suscribe culminará en la descripción minuciosa del proceso y su transformación al audiovisual. Esta lectura corporal dramatizada no ilustra la realidad ni la describe, sino que la atraviesa con el fin de crear nuevos significados.

Palabras clave: Creación artística; Creatividad; Expresión corporal; Intuición; Investigación cultural.



Abstract: The poetics of dance is a definition that under Laurence Louppe's perspective has its roots in a performativity centered on 'doing'; it is possible to reflect on the relationship between thought, body and image by identifying the points of confluence of an interdisciplinary performativity that propels innovative teaching and learning processes in the performing arts. The present research attempts to experimentally integrate fragments of an academic and artistic discourse to configure a harmonious and theatricalized totality that exposes the discussion on practices and theories of depth in the formation of performing and audiovisual arts. From this perspective, we approach artistic creation through a proposal associated to a dramatized reading where we include the notion of the corporal as the part that would integrate the theatricalization of a text and its theoretical dissertation as a scenic event in movement; we call it homonymously to Marguerite Yourcenar's text: *Clytemnestra* or the crime (1992). This article is a first report devoted to the reflection on aesthetic theories and pedagogies of meaning-producing and pertinent practices in the university space. Through various forms of interaction between dance, theater and image -focused on improvisation and intuition as 'artist' channels that integrate-, the interactive performative dimension enhances the dramatic text and its reflection beyond the stereotypical female image and the traditional codes of the performing arts. A future and second article written by the performer and the undersigned will culminate in a detailed description of the process and its transformation to audiovisual. This dramatized body reading does not illustrate reality or describe it, but goes through it in order to create new meanings.

Keywords: Artistic creation; Bodily expression; Creativity; Cultural research; Intuition.

Como citar este artículo:

Ponce Flores L. (2024). Clitemnestra o el crimen: reflexiones en torno a una artista y performática poética corporal para ser dramatizada. *Revista Eterna*, (15), 87-103 / <https://doi.org/10.24310/re.15.2024.17904>

«Una obra de arte es al mismo tiempo el órgano y el acto de un comprender»
(Maldiney, 1993; Louppe, 2011, p. 23)

1. Introducción

Como primer proyecto de investigación del Laboratorio de Experimentación Artística GIAT, de la Escuela Universitaria de Artes de Madrid –TAI–, en 2022, inicio junto a la actriz, docente e investigadora, Athenea Mata, una 'lectura corporal dramatizada' sobre el texto de Marguerite Yourcenar: *Fuegos* (1992); el título escogido sería *Clitemnestra o el crimen*¹. El objetivo era adentrarnos en el desafío que implica investigar, crear y agrupar diversos enfoques sobre un

¹ Esta investigación se ha realizado gracias a la financiación de la Escuela Universitaria de Artes –TAI–, adscrita a la Universidad Rey Juan Carlos a través de su departamento de investigación GIAT. Se enmarca en los proyectos de investigación correspondiente al Laboratorio de Experimentación Artística 2022-2023 conformado por los doctores en artes: Belén Zahera, Trinidad Jiménez, Athenea Mata y Leyson Ponce. Enlace al proyecto: https://www.leysonponce.es/congreso_clitemnestra_2023/

'modo de hacer' en las artes escénicas, tal como Laurence Louppe define a la poética de la danza contemporánea:

La poética intenta delimitar aquello que, en una obra de arte, puede conmovernos, incidir en nuestra sensibilidad, resonar en el imaginario. Es decir, el conjunto de las conductas creativas que dan origen y sentido a la obra. Su objeto no es solamente la observación del terreno donde el sentir domina el conjunto de las experiencias, sino las transformaciones mismas de dicho terreno. Su objeto, como el del arte, pertenece a la vez al ámbito del saber, de lo afectivo y del actuar. Pero la poética tiene además una misión más singular: no solamente expresa lo que una obra de arte hace en nosotros; además, nos enseña cómo se hace (2011, p. 23).

Esta iniciativa suponía un reto interesante: trabajar con una actriz bajo los códigos de la danza en una actualización del mito –partiendo del texto de Yourcenar– que sería convertido en audiovisual por el reconocido cineasta Javier Fesser nos situaba en un terreno de contradicciones. Estas variarían entre la imperiosa necesidad de confluencia de todos los elementos que configuran una dimensión 'activista' y, a su vez, la atención debida a los descubrimientos que dicho proceso conllevaría.

El punto de partida suponía recuperar una osadía que mantenían las vanguardias neo-expresionistas de la danza alemana, fragmentando y resignificando la realidad. Así, la reflexión queda abierta precisamente en estos tiempos de constante transformación en donde urge oponerse al oficialismo con el ideal armonioso de arte –en tanto creadores y docentes–. Fueron discusiones que nos situaban ante la dificultad de un proceso incierto pero fascinante. Particularmente, nos interesaba descubrir esos puntos de confluencia donde son posible integrar la teoría y la práctica artística como una investigación de calado en tanto 'poéticas del hacer'. De la misma manera, es importante reflexionar sobre las implicaciones que iban apareciendo, ya que nuestra propuesta abriría nuevos canales de interacción entre el arte y la academia, permitiéndonos identificar cómo confluyen disciplinas tales como la danza, el teatro y el audiovisual. En definitiva, un constructo escénico interdisciplinario bajo el paradigma de lo performativo. La noción de sentido y pertinencia en este ámbito estarían ceñidas a las referencias que Fischer-Lichte ha desarrollado sobre este ámbito (2011; 2016). De ahí que las estrategias de abordaje escénico –improvisación e intuición– fuesen de aplicación, indagando en su teatralidad para descubrir la relación entre lo que se muestra como máscara y lo que se oculta como enmascaramiento.

La dualidad teoría y práctica en nuestro caso fue un ejercicio importante de revisión sobre lo que la investigación en arte no debería separar. Cuando Féral (2017) comenta que el 'teatro performativo' es ese punto de cruce entre la *performance* como arte y la entendida como experiencia; y, en la misma dirección, Hans-Thies Lehman (2019) revoluciona el panorama teatral con su noción de 'teatro posdramático', bajo la que subyace una coincidencia importante en ese territorio de arte-acción. Se trata de un tipo de experimentación 'activista' en el que el centro de atención del producto escénico se desplaza hacia su 'situación', su manera de volverse acontecimiento de algo sin perder esa conciencia política en el sentido de polis. Es decir, la piel. En esta línea de reflexión, lo performativo debía funcionar como una agitación de los sentidos por lo que, como primera estrategia de acción, fuese importante trascender las

estéticas de la danza y del teatro para encontrar ese gesto háptico primordial en el mismo acto de hacer. Dice Flusser, «tener ideas originales no significa ser creativo. El crear es la elaboración de ideas durante el gesto de hacer» (1994, p. 61). Véase la [Fig. 1] donde la intérprete al encontrar ese gesto le producía llanto, dolor e impotencia contenida.



[Fig. 1]. *Clitemnestra o el crimen*. Imagen procedente del rodaje realizado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (14 de diciembre de 2022). Intérprete: Athenea Mata. Foto: Javier Fesser y Luis Alonso.

En esta perspectiva, refiere José Antonio Sánchez (2010) que trabajar en lo performativo significa adentrarse a una promesa de cambios y de nuevos descubrimientos; premisa que ya percibimos desde el primer minuto de ensayo. La aparición de gestos inéditos desde la improvisación y la intuición nos condujo a reflexionar sobre esa gramática del movimiento; pero proveniente no desde una 'lógica' escénica sino desde su impulso orgánico, más básico y esencial. Desde este se exponían las tensiones y las contradicciones que potencian el mismo acontecer cuando se traspasan las fronteras de las disciplinas participantes: eso que Dubatti llama «liminalidad del teatro» cuando nos preguntamos ¿Es esto teatro? (2016, p. 120).

Iniciábamos así una experimentación desprejuiciada, atenta a cada impulso orgánico, enfocándonos en las conceptualizaciones y reflexiones en torno a problemáticas puntuales. Esto perfilaba el estatuto filosófico desde el que se inscribiría nuestra mirada científica, artística y académica, por lo que no nos interesaba describir lo que sucedía sino reflexionar sobre lo que acontecía entre las disciplinas escénicas convergentes. Teníamos como base central romper con las interacciones tradicionales para que, así, la actriz conviviese con la nomenclatura de una expresión danzada, usualmente opuesta a su disciplina en cuanto a expresión corporal del texto silente. Por otra parte, la poética del movimiento –en tanto modo de hacer– y el sentido de una horizontalidad performativa enmarcada en la conciencia e

historia de la intérprete –que también posee la capacidad creadora–, eran todos elementos disímiles; pero potencialmente susceptibles de interacción cual experiencia inédita de intercambios, similar a una nueva manera de encauzar la creatividad desde la generación de 'memorabilidad'.

2. Marco teórico y objetivos

Hurgar en el origen del movimiento con base en un texto mítico reactualizado y un personaje femenino de gran fuerza dramática implica identificar y resaltar esa excitación interior. Un trasunto que debe abordarse a través de improvisaciones corporales que conecten, a su vez, con una gestual, creada durante el propio proceso: en este, descubrir las acciones promoverían esa articulación de nuevos gestos e impulsos orgánicos, configurando a posteriori un discurso atento al desarrollo y a los procedimientos de su propia naturaleza artística.

En este sentido, poder investigar en este ámbito y con estas premisas nos llevó a considerar uno de los métodos de abordaje más pertinentes en la investigación creativo-performativa o investigación basada en las artes –IBA–. De ahí que las consideraciones de Denzin (1997) son pertinentes en tanto que acuñan el término de 'escritura performativa'. Este tendría en nuestro contexto una gran trascendencia: por una parte, al constituirse en recurso a partir del que se crea/recrea la configuración del sentido en el escenario performativo; y, por otra, al conceder prioridad al carácter procesual y multidireccional del trabajo a partir de sus medios y sus interrelaciones.

La siguiente estrategia, conectada a la primera, fue dejar a nuestra intérprete inferir sobre el fragmento del texto a corporeizar bajo su propio sistema de configuración imaginario; remarcamos así la importancia de vincularse a su propia memoria afectiva, la cual le confería una mayor apropiación del movimiento desde su creatividad expresiva y memorabilidad. A propósito de la escritura performativa y la percepción, señala Pérez que

el texto en la escritura performativa se ofrece como medio ideal mediante el cual se conforma el sujeto narrador a partir del momento en que éste conforma, concreta, cincela el significado de aquello que ha percibido (2013, p. 438).

Esta premisa nodal nos conduciría a reflexionar sobre estrategias de abordaje que funcionan desde lo lúdico; es decir, desde aquellas que recuperan la espontaneidad y el juego como herramientas propulsoras de significado y libertad corporal. Y el eje central se vertebraría sobre la improvisación libre de movimientos y gestos de la intérprete que, partiendo de la escucha activa, daría rienda suelta para la configuración corporal de imágenes.

Uno de los objetivos principales fue explorar un primer boceto de composición espacial –direcciones, puntos, planos, perspectiva– y unas primeras pautas gestuales

–solamente en movimiento de brazos– sobre este personaje mítico que en la lectura de Yourcenar es una reinterpretación del mito. En la [Fig. 2] se detalla ese preciso momento de pausa en el que la actriz fijaba su mirada para encontrar esos puntos vitales donde confluir con su expresión.



[Fig. 2]. *Clitemnestra o el crimen*. Imagen del rodaje realizado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid 14 de diciembre de 2022). Intérprete: Athenea Mata. Fotografía: autor.

Para Yourcenar, su Clitemnestra es una mujer actual, nos acerca a nuestra historia y es una controvertida heroína despojada de arquetipos atribuidos a la mujer de la Grecia Antigua donde tiene su origen. Esta resignificación reúne elementos y recursos de una contemporaneidad basada en una herramienta lúdica nodal: la de imaginar ser la mejor traductora del lenguaje de señas y convertir el fragmento del texto seleccionado en un conjunto de gestos que concatenarían la secuencia del movimiento a posteriori.

Otro objetivo fue definir una hoja de ruta en la que las improvisaciones de las imágenes textuales se interpretasen desde el cuerpo, la energía, el espacio y el tiempo. Laban denomina esta integración como espacio *kinesfera* (1987, p. 67); es decir, la descripción de una figura geométrica en la que el movimiento se extiende al límite máximo de las extremidades, convirtiéndose en eje dinamizador central. De este modo, la importancia de observar activamente la manera en cómo la actriz interactuaba con pautas textuales y corporales, permitía profundizar en su corporeidad desde un pensamiento reflexivo. Este abarca la escritura siempre en interrogación, disponiendo su aplicación en construcciones o guías docentes. Cobraba sentido ese punto donde nuestra observación permitía categorizar formas de abordaje para crear espacios de ignición creativa y maneras de comprender una realidad donde gestionábamos una práctica apegada a la teoría o viceversa, ya que eran ambas nuestra

fuentes de contenidos. En este orden de ideas, estábamos atentos a cómo un proceso creativo en la práctica podría ser el punto de integración de un pensamiento sobre su fenomenología en el contexto de la formación en artes en la enseñanza universitaria.

En palabras de Henk Borgdorff, «ante todo, la práctica de crear y de hacer es central, en el nivel metodológico. La investigación usa la práctica de estudio –*Studio-based*– como el camino para investigar. Esa es una característica de la investigación en artes» (Cabana, p. 125). Para nuestra investigación era importante ese equilibrio entre teoría y práctica donde se proponían las pautas de creación: el movimiento y la actuación no respondían directamente a códigos reconocidos de la danza y el teatro sino, que, por el contrario, son gestuales, propias de la intérprete; esta tenía la libertad de indagar en territorios intuitivos y en fuerzas dionisiacas, irracionales. Es interesante trabajar en este ámbito de la interioridad humana, como comenta Riera, cuando, al hablar sobre la desembocadura del gesto, este «se convierte en un destino» (2023, p. 124).

El interés no era oponerse a las técnicas de las disciplinas artísticas involucradas en nuestra investigación. Más bien, el de intentar otros modos de aproximación al discurso coreográfico desde la factible posibilidad que implicaría danzar y actuar más allá de los códigos modernos de la danza y el teatro. El gesto vendría a concretar esa ruta de la investigación; porque lo entendimos como un espacio de confluencias y, a su vez, punto de partida y no de llegada. Era exactamente la proyección de una idea abriendo su destino. Era necesario entonces plantearnos la interrogante sobre qué es lo performativo y cómo se inscribiría en nuestra investigación en artes como práctica académica centrada en poéticas del cuerpo.

Los ensayos conducían siempre a un espacio de confluencias, a otros entendimientos que debíamos interpretar en el propio modo de interacción. Y eso fue revelador como experiencia y clave sobre lo performativo que buscábamos. Una de las interrogantes más importantes era descubrir cómo sería posible que, desde herramientas como la intuición y la improvisación, se acceda a una construcción escénica. Y, desde esta, prestar atención a impulsos orgánicos, a la memoria afectiva y a una transferencia de conocimientos, así como identificar estrategias posibles para implementar en nuestros procesos de enseñanza en artes. La figura de Borgdorff –académico especializado en investigación artística– fue de referencia para comprender las específicas interrogantes que existen en el contexto de la 'dualidad' existente entre teoría y práctica.

La pregunta sobre la investigación académica 'pura', «basada en la práctica» (Borgdorff, 2006 p. 30), presenta un compendio de base sobre el que sustentar nuestro proyecto. Al desaparecer la dualidad entre teoría y práctica, el constructo funciona como un todo integrador de saberes. Creamos esta lectura corporal dramatizada con la intención de documentar un conocimiento práctico en la academia que funciona no solamente para quien

observa el proceso y su resultado; también para involucrar a cualquier profesional en una transformación metodológica de alcance a aplicar en las artes escénicas. Era doble nuestra responsabilidad; revisar y analizar el proceso en cuanto a praxis y teoría, integrando ambas instancias.

La investigación académica en artes forma parte de un sistema educativo que la pondera a partir de la objetivación de sus teorías y técnicas, dejando muchas veces en la periferia las epistemes que ponen en juego las prácticas artísticas. En cada ensayo de nuestro trabajo teórico-práctico trazábamos una línea de acción a través de elementos escénicos fundacionales con la intención de revelar otros modos que situaran la investigación como proceso para analizarse y no como resultado a valorar. El compromiso de reflexionar y valorar un 'sentido' a través de unas específicas poéticas como estudio de experiencias compartidas y de transformación, pasaba entonces por la imperiosa necesidad de revisar la propia materia en transformación, intentando capturar ese flujo viviente y en constante movimiento. Así, desde la herramienta de la intuición, nos adentraríamos en la experiencia como devenir y sentido de un cuerpo expresivo que se hace presente desde su historia; una realidad que conlleva variados mecanismos de producción de significados «que se vuelve[n] a hacer presente por medio de una mediación material, como la palabra o la imagen» (Fischer- Lichte, 2011, p. 17)

3. Resultados de la investigación

La fragmentación del proceso en escenas para ser corporeizadas y la división del texto de Yourcenar en cuatro partes, fueron las claves compositivas desarrolladas para rehuir de la 'totalidad' como concepto de unidad. En la vinculación con estos pequeños monólogos –o fragmentos del texto–, las entonaciones y las modulaciones de la voz en escena actuaron de forma secundaria: el timbre y tono no estaban prefigurados. La estrategia de improvisación se centró en una asociación lúdica que vincularía el texto con un movimiento de brazos que simulaban ser la mejor traducción del lenguaje de señas. La escenificación se iba describiendo como un proceso en el que las claves performativas se trasmutan en herramientas para decidir –a través del cuerpo– qué, cuándo, dónde, cómo y para quién sucederían [Fig. 3].



[Fig. 3]. *Clitemnestra o el crimen*. Imagen procedente del rodaje realizado en El Círculo de Bellas Artes de Madrid (14 de diciembre de 2022). Intérprete: Athenea Mata. Foto: autor.

Siguiendo a Óscar Cornago, cuando se pregunta sobre sobre la teatralidad, lo performativo se entiende cual poética estratégica de la experiencia escénica. Pero resalta algo que consideramos muy importante: «qué lejos estamos aún de comprender las estrategias de un teatrista» (2005, p.5). Por esto era relevante prestar atención al movimiento y a su expresión en el diseño espacial que se iba estableciendo. No en vano la reflexión sobre lo que sucedía, la transformación desarrollada en cada ensayo y la escritura en sí suponen un proceso triple que, desde un lugar único de observación, permite matizar inesperadas acciones sin estructurar su desarrollo.

Avanzando en la investigación, se seleccionaron una serie de composiciones musicales con el fin de crear contrastes y afinidades entre el movimiento y la melodía. A su vez, entra en 'acción' otro elemento teatralizante clave: el vestuario, diseñado por Luis Alonso, que posibilitó la redimensión gestual del personaje a través del uso simbólico de los tejidos, convertidos en discurso. Cobraban así relevancia el gesto y su elocuencia, resaltando lo que Laurence Louppe afirma como «la poética tiene además una misión más singular: no solamente expresa lo que una obra de arte hace en nosotros; además, nos enseña cómo se hace» (2011, p. 23). Del mismo modo, en ese 'pasar a la acción' —en el sentido de Richard Schechner (2013)— nos interesaba especialmente la condición de restauración y de transformación que este antropólogo atribuye a los estudios de la *performance art* como herramienta de análisis de la escena. Comprendiendo la condición performativa que le atribuye a las acciones como transformadoras en tanto experiencia, consideramos que aproximarnos a una lectura dramatizada, pero con la extensión 'corporeizada' nos permitiría trascender la dramatización del texto para hurgar en la substancia de las emociones; es decir, el descubrimiento devendría de la experiencia corporal ejercida desde la acción. Es igualmente importante mencionar cómo John L. Austin ya había empleado el termino performativo como «realización de acciones»

(1955, p. 15) y que, además, Fischer-Lichte lo refuerza al afirmar que «los enunciados lingüísticos no solo sirven para describir un estado de cosas [...]; con ellos también se realizan acciones [...] enunciados performativos» (2011, p. 48).

Siguiendo estas ideas, introdujimos a nuestra actriz en los códigos de la danza para que reaccionara con su cuerpo desde su técnica actoral. Esta pauta nos permitió observar cómo solventaba la dificultad planteada y el modo de interpretar los fraseos corporales que proponía en momentos puntuales [Fig. 4].



[Fig. 4]. *Clitemnestra o el crimen*. Imagen procedente del rodaje realizado en El Círculo de Bellas Artes de Madrid (14 de diciembre de 2022). Intérprete, Athenea Mata; director general, Javier Fesser; director de fotografía, César Pérez. Foto: Luis Alonso.

Fueron improvisaciones muy eficaces por la convicción y firmeza de sus acciones. Se puede aseverar que, desde esa 'limitación', la actriz modulaba e interpretaba un movimiento que descodificaba y volvía propio, potenciando teatralmente su personaje; y, lo más importante, situando su cuerpo como el centro de todas las acciones.

Comenta Lecoq que «comenzamos por el silencio porque la palabra olvida, las más de las veces, las raíces de las que nació» (2018, p.51). Como apología del cuerpo y desde la improvisación y la intuición, comprendimos mejor el campo de acción de la *performance* como mecanismo de producción de significados. La investigación pasaba en nuestro caso por aprender de ese aparato que teatralizaba el texto en tanto los elementos que confluían eran esencialmente la conjunción de un proceso siempre en desarrollo y un estudio que atendía al cuerpo y su espacio –central y periférico–. Desde estas claves entendíamos una de las principales contribuciones de Laban y su análisis del movimiento y del espacio. Se remarcaba

en cada sesión una fuerza corporal nutrida por impulsos propioceptivos y exteroceptivos en el espacio y tiempo que se iba configurando la obra. Impulsos que Damásio establece en niveles llamados «interoceptivo, propioceptivo y exteroceptivo» (Morales, 2013, p. 34) y que engloban lo que comprendemos en la danza como impulso e intuición.

Desde la intuición, cada gesto y movimiento era una toma de decisión que efectivamente estaba vinculada a las emociones de la actriz. Damásio habla del «marcador somático» (1997, p. 199) y esta referencia fue vital para posicionar el trabajo desde la intuición como una (des)estructuración y desestabilización de códigos y tendencias establecidos. El fin era agitar y estar más próximos a una expresión propia e inédita rompiendo con los cánones de lo unitario. La clave resultó ser el cuerpo como medida de todas las cosas, integrando un modo de hacer en la escena y frente a una cámara cuando llevamos el trabajo a su registro audiovisual. Era lo que Fischer-Lichte llama a propósito del giro performativo «crear una vivencia para el espectador» (2011, p. 9).

En este orden de actuaciones, remarcábamos constantemente el valor de asumir esta práctica artística desde su esencial base. En suma, trabajar experimentando con nuevas pautas y matices afianzados en la improvisación como estrategia y, sobre todo, observando la potencia que la misma teatralidad nos ofrecía como material para pensar la escena y nuestra investigación. Por ello tiene mucha relevancia en nuestra argumentación lo que refiere Cornago sobre «enfaticar el proceso» (2005, p. 5) y que, a su vez, Fischer-Lichte apunta defendiendo que «la teatralidad debe vivirse presencialmente como experiencia de cambio» (2011, p. 62). Llevar cada ensayo a su puesta en escena era pasar del significado al efecto. El cuerpo se movía desde su inmanente subjetividad, situándose siempre en el centro del trabajo, porque era nervio y músculo, acontecimiento más que representación de una escena. Por todo esto, dirigirnos al territorio de lo performativo implicó re-instalar nuestra investigación más allá de la espectacularidad y la técnica, ponderando estrategias de producción escénica de calado desde una intuición abierta a transitar un territorio de rebeldía en tanto despojo de códigos y métodos pre-existentes.

En esa gran capacidad de metamorfosis, la danza nos llevaba a revisar su régimen de signos en la integración de experiencias sin jerarquías entre intérprete-coreógrafo, fortaleciéndose un diálogo horizontal y un discurso. Esa línea no pretendía definir verdades absolutas sino valerse de lo provechoso de esa transformación escénica entre la 'realización' y el 'acontecimiento'.

De alguna manera, comprender nuestro trabajo desde lo que se interroga —no como razón de ser sino desde el 'estar'—, yendo más allá de esa relación pasiva entre la acción de cada artista y la pasividad del público, revela el potencial poético del movimiento; y este, a su vez, está cada vez más próximo a nuestras interacciones cotidianas en el sentido de que la propia coreografía es reflejo de la vida misma. Lo que acontecía, sucedía como evento

determinado en sí mismo. Esta danza –podríamos decirse con temeridad– era para esta actriz conciencia de ser y saber en la medida que trascendía al cuerpo como deriva de un propósito original. La idea de lo performativo no aludía entonces a ilustrar la expresión gestual en tanto representación escénica sino, más bien, a exponer la obra como cúmulo de sensaciones. Lo que ocurre en el aquí y ahora es lo que Fischer-Lichte llama 'experiencia estética' (2011). Lo performativo es lo que aparece como algo para ser vivido y esencialmente compartido.

Era muy dulce para mí llevarle, en una bandeja grande de cobre, el vaso de agua que derramaría en él sus reservas de frescor; era dulce para mí, en la ardiente cocina, prepararle los platos que colmarían su hambre y alimentarían su sangre. Era muy dulce para mí, entorpecida por el peso de la simiente humana, poner las manos sobre mi vientre hinchado donde fermentaban mis hijos (Yourcenar, 1992, 106).

El estudio y exploración del espacio en Clitemnestra era sencillo y profundo. Otra referencia en la investigación fue aplicar el concepto de 'esfuerzo-presión' argumentado por Laban (1987, p. 135), que indica la importancia de considerar aspectos como peso, tiempo, espacio y flujo a través de ocho acciones –golpear suavemente, presionar y hendir el aire, arremeter, retorcer, contraer, deslizar y flotar–; fueron pautas reveladoras ya que una vez aplicadas configuramos esa fuerza potenciadora del gesto y el movimiento en diferentes niveles del espacio central y periférico. Estos aspectos nos permitieron acentuar la fuerza de la intérprete al mover su centro o espina dorsal, alargando sus costados para procurar densidad en la coreografía mostrando ese gesto primordial por ser genuino y por ello trascendente. Sobre el 'esfuerzo' dice Ros que es «la intención interior del movimiento» (2009, p. 351).

Esta geometría corporal, las direcciones, la expresión y el uso del espacio nos permitió crear matices emocionales porque trazamos coordenadas gestuales más allá de aplicar un método de medición. Fue en esa interrelación de líneas donde ángulos y puntos de fuga permitieron incorporar estos principios fundamentales del análisis del movimiento 'esfuerzo'. De esta manera fue posible establecer un sistema relacional de cuerpo, emociones y de espacios que pondríamos a prueba en el tercer fragmento del texto –dedicado a mujer-crimen–, sumándole el vestuario en tanto vertebrador textil de otras claves performativas en la escena. Vistiendo con un camisón sin salida para la cabeza –de la misma manera que Clitemnestra tejió la prenda que le ofreció a su marido Agamenón para asesinarlo–, la intérprete desdoblada tomaría el rol de esa imagen; es decir, la dejamos sin visión al vestirse con ese elemento y dejarla ser por un momento aquel al que pretendía quitarle la vida. La pauta era que saltara de placer y dolor hasta el agotamiento porque, la intérprete, bajo de ese atuendo, unificaba a los dos seres trágicos referenciados.

El camisón ensangrentado fue utilizado para representar un teatro dentro del teatro y un personaje dentro de otro. Para Agamenón fue una danza de la muerte y, para Clitemnestra, de la libertad y de la vida. Estar completamente encerrada y ciega dentro de la prenda

promovió una fuerza visceral que la bailarina proyectó con movimientos fluidos, sinuosos, demostrando que, en ese límite, la intuición actuaba con la elocuencia de un gesto para la trascendencia. Fue importante tomar conciencia sobre cómo el encierro afectaba los sentidos y cómo era importante corporeizarlos.

El último fragmento del texto seleccionado lo resolvimos con un estudio sobre el movimiento periférico. Solamente la actriz debía caminar con una intención concreta: ser consciente que el público es el verdugo en su juicio. Desde el centro de acción más actoral, pudo dar un giro a esa métrica tan propia de los bailarines. La ruptura de los códigos, las nuevas imágenes sucedidas y la conexión con una memoria emocional nos permitió categorizar un discurso híbrido potente: una poética de una performatividad en plena experimentación. Esta Clitemnestra, ahora, simbolizaba un terreno fronterizo con quienes presencian su acción en tanto elaboración teatral.

La selección de los cuatro fragmentos del texto de Yourcenar no fue arbitraria. Concedían orden y lógica en el desarrollo de las acciones, conectando directamente con otros tantos estados emocionales a explorar desde lo iconográfico: la mujer, la madre, la asesina y la heroína. Esta particular interpretación de la Clitemnestra de Yourcenar era la de una reivindicación de la mujer muy diferente a la planteada por Esquilo, centrada esta en el dolor y el amor a Agamenón. La novelista francesa ofrece pistas para comprender cómo la protagonista reta a sus jueces, canalizando así el deseo de todas las mujeres. Durante el proceso observamos que la búsqueda de la verdad escénica era lo que le otorgaba autonomía al personaje. De alguna manera, era su 'yo' ante el público intentando descubrir a esa mujer anacrónica llamada Clitemnestra. A lo largo de esta investigación no perseguíamos ilustrar el suceso legendario sino permitir a la intérprete que su ejecución de la performativa mujer convergiese en la narración de su historia desde su particular memoria personal.

El recorrido propuesto transcurre entre esa entrega al misterio de la creación y la conciencia que atiende a las transformaciones producidas: el 'esfuerzo' cual poéticas para una investigación donde cada elemento era constitutivo de lo que Deleuze (2004) llamaba 'rizoma'; esto es, la traslación del concepto a una democratización simbólica que se opone al poder jerárquico de la representación. Así, toda acción deviene en trascendente en la medida que se configura un todo al modo de cuerpo escénico: la vivificación planteada por la intérprete transforma la materia estática en movable a través de una conciencia determinante y potente. De ahí que esta Clitemnestra suponga el pretexto para sobrepasar los límites de la danza y el teatro; y hacerlo no por ruptura arbitraria, sino, al contrario por la integración de saberes corporeizados en cada fragmento de texto y en su correspondiente dinámica de transición espacio-emocional [Fig. 5].



[Fig. 5]: *Clitemnestra o el crimen*. Imagen procedente del rodaje realizado en El Círculo de Bellas Artes de Madrid (14 de diciembre de 2022). Foto: autor

El rodaje se llevó a cabo el 14 de diciembre de 2022 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Como ya se ha comentado, dirección general estuvo a cargo del reconocido cineasta Javier Fesser, quedando la dirección de fotografía bajo dirección de César Pérez. De igual manera, un equipo de estudiantes procedentes de la Escuela Universitaria de Arte –TAI– colaboraron en esta realización junto a Luis Alonso que, como invitado, se encargó del diseño y realización el vestuario. Sobre el proceso de rodaje se ofrecerá próximamente una mayor descripción en un segundo artículo escrito junto a la intérprete Athenea Mata; en este reflexionaremos sobre este mismo proyecto desde la óptica de la materialidad perceptiva y la disertación autoetnográfica.

4. Conclusiones

Foucault señalaba la necesidad de conjurar las rupturas de la historia porque el presente es ya lo alcanzado, lo que somos y, por ende, lo que estamos dejando de ser: «lo nuevo es lo interesante, lo actual. Lo actual no es lo que somos sino más bien lo que devenimos» (2018, p. 172). Por esta referencia, Louppe señala una fórmula que podría aplicarse a los bailarines ya que «entre experiencias del presente y dinámicas del devenir, se alojaría el tiempo de la danza como latido, como intervalo, como entre dos» (2011, p. 360). En esa misma dirección Didi-Huberman –un filósofo apasionado de la danza– argumenta la existencia de un conocimiento que va siempre a ‘contracorriente’ y que se interpreta como una direccionalidad forzosa por lo que tiene de incertidumbre y amenaza (2008, pp. 39-40).

Las consideraciones de Fischer-Lichte, Louppe, Cornago, Herrmann, Féral y Laban que han sido comentadas en las líneas anteriores, referentes argumentales para este proyecto, reinstalan una noción de teatralidad vinculada a las ideas contemporáneas de lo performativo. Es decir, entendiendo el arte como cuestión de acontecimiento o cuerpo vibrante que entabla un sentido de filiación activa entre quienes participamos de la experiencia escénica como

artistas y docentes. En nuestro caso, podríamos decir que se descubría poco a poco una obra que era estructurable, pero que nunca fue definitivamente estructurada. Tuvimos la necesidad de estar acompañados o, mejor dicho, la necesidad del otro para que la teatralidad tuviese sentido en tanto el carácter procesual del trabajo fuese más importante que el resultado. Esta es la gran diferencia con el sentido inverso.

En la referida confluencia de especialistas encontramos una identidad liberadora que parte precisamente de la supresión de esas técnicas y estilos reconocidos para revelar qué otros recorridos ofrecen la improvisación en el aquí y ahora. Se trata de una experiencia en transformación continua que genera en el campo de la investigación performativa una crítica reflexiva; una interpretación sobre la experiencia de conciencia que la sustenta dentro de un sistema de relaciones confluyentes en el escenario y en el sentido de su puesta en escena. Es decir, que aprendimos a comprender este proceso desde una red de inteligencia distribuida. En esta, los elementos que empatizan y que son constitutivos de la coreografía no están subordinados entre sí. Por lo tanto, no había una jerarquía de pensamiento unitario y esa libertad debe ser sumamente valorada mucho porque, en sí misma, el proyecto cobra sentido en el contexto de una universidad de las artes.

En debate estaba siempre el papel de la danza en tanto espacio para inundar y centro por descubrir. Un coreógrafo jamás interviene un espacio en blanco por más que se aferre a la secuenciación diastólica de sus impulsos al moverse. El vacío era un laberinto de posibilidades en sí mismo, estaba siempre lleno. Comenta Louppe

a este respecto todo grupo de personas, incluso reunidas por azar, es ya una composición en sentido etimológico, en la que el juego de afinidades, de contradicciones, de contrastes, de tensiones, sobre todo, comienza a componer antes incluso de que se esboce la menor estructura de organización (2011, p. 195).

No podemos concebir una investigación performativa inmersa en el debate de lo académico y lo artístico sin afirmar que se pueden desarrollar metodologías de la práctica artística más allá de la enseñanza de sus técnicas; así como plantear disertaciones de calado sobre una filosofía del cuerpo y la escena desde el mismo acontecimiento que la produce como una forma de des-limitar el pensamiento. También consideramos que el proceso de enseñanza y aprendizaje en las artes debe estar asociado a una investigación práctica constante para, así, tener el compromiso de revelar criterios específicos y modos de operar valorando el carácter procesual por delante de los resultados. Por todo esto, este artículo es un apunte dentro de una compleja dimensión cambiante, siempre por descubrir en el conjunto de las artes escénicas y audiovisuales.

A lo largo de este recorrido se demuestra que la práctica artística no es inequívoca ni contenedora de una verdad escénica. Su carácter performativo nos aproxima a una teatralidad que comprende la realidad desde la intuición y la improvisación, convertidas en poéticas de agitación que revelan una ruta perpendicular a la técnica tradicional. Por ello, estas metodologías serán siempre creativas en la medida que exploran en su propia naturaleza, superando el fondo y la forma para extender las ideas en acción como parte de un observatorio experiencial que hace posible el deseo de lo imaginado. En un segundo ensayo se describirá el proceso creativo escénico-audiovisual desde un enfoque artístico y autoetnográfico.

5. Referencias bibliográficas

- Austin, J. L. (1955). *Cómo hacer cosas con las palabras*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Borgdorff, H. (2006). El debate sobre, la investigación en las artes. Conferencia presentada en Amsterdam School of the Arts. (Archivo PDF). Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/279835961/BORGDORFF-El-Debate-Sobre-La-Investigacion-en-Las-Artes>
- Butrón et al., (2019). *Lectura dramatizada como estrategia didáctica para mejorar la expresión oral* (Tesis de licenciatura en Literatura, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12918/4970>
- Cabana, E. (2023). El paradigma de la investigación en artes. ¿debate o realidad? *Revista De Arte contemporáneo* 9, 2020, 122–128 www.doi.org/10.26807/cav.v0i09.332
- Cornago, O. (2021). La teatralidad como crítica de la Modernidad. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 15-17, 191–206, www.doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.200415-178
- Cornago, O. (2011). Dramaturgias para después de la historia. En Bellisco et al. (Eds.). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación* (pp. 261–285). Centro Párraga.
- Cornago, O. (2004). Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso. *Gestos. Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 38, 13–34 <https://digital.csic.es/handle/10261/295326>
- Cornago, O. (2003). *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Fundamentos.
- Damásio, A. (2005). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Crítica
- Damásio, A. (1997). *El error de Descartes*. Andrés Bello.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Denzin, N. (1997). *Interpretative Ethnography*. Sage
- Didi-Huberman, G. (2008). *El bailaor de soledades*. Pre-textos.
- Dillón, A. (2021). Biopic, memoria y nostalgia: la biografía del criminal. *Ética & Cine* 11 (2), 35-45.

- Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética comparada*. Actuel.
- Féral, J. (2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación teatral* 10-11 (6-7), 25-50.
- Fischer-Lichte, E. (2016). Experiencia estética como experiencia umbral. *Revista de Teoría del Arte*, 18, 79-100.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Foucault, M. (2009). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- Flusser, V. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Heder S.A.
- Laban, R. (2003). *Choreutique et Vision de l'espace dynamique*. Contredanse Editions.
- Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Traducido por Jorge Bonso. Editorial Fundamentos.
- Laban, R. (1984). *Danza educativa moderna*. Paidós.
- Lecoq, J. (2018). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba.
- Lehmann, H.-T. (2019). *Tragedia y teatro posdramático*. Secretaría de Cultura México
- Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Universidad de Salamanca
- Morales, E. (2013). Fenómeno corporal y plasticidad. Aportaciones de la filosofía y la neurociencia a la terapia del movimiento. *Revista Internacional de Filosofía*, 59, 27-44.
- Pérez, M. (2013). La investigación creativo-performativa y las modalidades textuales: análisis lingüístico de textos sobre un mismo tema a partir de dos propuestas de producción diferentes. *Resla*, 26, 433-456.
- Ross, A. (2009). Laban Movement Analysis. Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, 35, 350-357 www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252853
- Sánchez, J. (2011). Dramaturgia en el campo extendido. En Bellisco, M., Cifuentes, M^a. J. & Écija, A. (Eds.) *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación* (19-37). Centro Párraga.
- Schechner, R. (2013). *Performance studies: an introduction*. Routledge
- Yourcenar, M. (1992). *Fuegos*. Alfaguara.