

EXPLORACIÓN DE LOS RESORTES TEATRALES
DE *CLYTEMNESTRE OU LE CRIME* DE M. YOURCENAR
SEARCH FOR THEATRICAL SINEWS
OF *CLYTEMNESTRE OU LE CRIME* BY M. YOURCENAR
Mónica MAFFIA¹
Middlesex University

Resumen: Que *Clytemnestre ou le crime* esté escrita en primera persona no significa que esté lista para llevar a escena. Hace falta darle forma dramática al texto para poder hacer el montaje con éxito. Un texto poderoso perdería el impacto si se presentara como un monólogo extenso, por lo tanto, con este artículo, intentaremos compartir nuestra búsqueda y nuestros hallazgos en construirle una estructura dramática, aumentando y relajando la tensión para crear expectativa en el público. La corporalidad es un tema central.

Comenzamos dividiendo el texto en unidades de acción que contrastaran unas con otras. Nuestra decisión sobre a quién dirige su discurso *Clytemnestre* ayudó a enmarcar la representación en un significativo uso del espacio. El hallazgo de un elemento altamente simbólico que puede usarse como parte del vestuario o como utilería pequeña –una sogá- no sólo condensó en sí el concepto de confinamiento, castigo, degradación, pérdida de autoridad, poder y vida, sino que además ayudó a redondear la dramaturgia de esta historia escrita como prosa lírica (en el sentido de sonido y de argumento) y también a fomentar la respuesta creativa de la actriz.

Palabras clave: corporalidad, estructura, dramaturgia, símbolo, sogá

¹ La autora pudo participar en el Congreso "Las Inéditas" gracias al apoyo de Proteatro y la ayuda de la Fundación SGAE categoría de *Ayudas a viajes para la promoción internacional de las artes escénicas: teatro y danza*.

Abstract: The fact that *Clytemnestre ou le crime* is written in first person doesn't mean that it is ready to put it on before an audience. One needs to find a way through to give the text a dramatic shape to be able to stage it successfully. A powerful text would lose its impact if it were presented as a lengthy monologue so through this article, we intend to share our search and our findings on building a dramatic structure, growing and releasing tension in order to create a sense of expectation in the audience. Corporality is a central subject.

We began by dividing the text into units of action that contrast each other. Our decision on who is Clytemnestre addressing her speech to, helped to frame the performance within a meaningful use of space. The actual finding of highly symbolic element that could be used both as part of the costume and as prop -a rope- not only condensed in itself the concept of confinement, of punishment, of demotion, the loss of authority, power and life, but also helped to round off the dramaturgy of this story written as lyrical prose (from the point of view of sound and plot) and to enhance the creative responses on the actress.

Key words: corporality, structure, dramaturgy, symbol, rope

1. EL CUERPO "DICE"

Marguerite Yourcenar sostiene en su libro *Feux*: "Cesser d'être aimée, c'est devenir invisible", por lo tanto, dado que en *Clytemnestre ou le crime* la reina toma la decisión de matar a Agamenón cuando percibe que no la mira, que la ignora como mujer, intenté hacer visibles desde la dramaturgia, esas "diagonales" bien cachéas de las que la misma Yourcenar hablaba en su discurso de aceptación del sitio en l'Académie Française. Hacía falta verter la perturbadora verdad interior sobre el escenario donde el cuerpo "dice".

Por ello, dado que al poner en escena un texto, mostramos en el cuerpo de los actores cómo son, cómo se ven los personajes que interpretan, lo que hacen, lo que sienten, lo que dicen o lo que callan, pasó a ser central en el montaje plasmar en escena la focalización de la mirada de Clytemnestre. Si bien el texto -escrito en primera persona- es dicho ante los jueces, al llevarlo

a escena sus interlocutores no son únicamente los jueces. Para identificarlos, era importante distinguir en qué momento y hacia dónde giran los ojos de Clytemnestra. Trabajo la dramaturgia dirigiendo el texto a tres interlocutores posibles lo cual permite inmediatamente poner en situación las emociones por las cuales transita el relato:

- a) el alegato a los jueces
- b) monólogos interiores
- c) confidencias al público

1.1 LA VOCALIDAD Y LA DANZA

Trabajamos la vocalidad desde distintas dinámicas y texturas para cada dirigirse a cada interlocutor y también la mirada penetrante e implacable hacia los jueces, la mirada directa al público comprometiendo individualmente a las personas y la mirada perdida o hacia adentro en momentos de recuerdos o extravío emocional. Exploramos los puntos de giro al pasar de un interlocutor a otro, si la mirada debía preceder al desplazamiento o a la inversa, establecemos modificaciones en el tempo y la ligereza o pesadez de los pasos.

Para el montaje, la danza empezó a ser necesaria, aunque sea en forma embrionaria. Clitemnestra no es una persona a quien imaginamos bailando, pero sí, que esos atisbos de danza, de cambio de tono muscular pongan de manifiesto la lucha de lo femenino y masculino en ella.

La colocación de los pies en ángulos que remiten a la plástica griega para producir giros que expresan los movimientos del alma, sirvió de base para construir la máscara de Clitemnestra desde nuestro presente.

2. DRAMATURGIA

A través de una indagación en la mirada de Clytemnestre, en aspectos del movimiento y la corporalidad, concepto de dramaturgia y puesta en escena, intentamos producir un nuevo acercamiento a nuestro presente que potencie aún más la decisión de Yourcenar de borrar la distancia entre su realidad contemporánea y los tiempos míticos.

Para lograrlo necesité:

1. Apropiarme del texto como marco y pretexto
2. Organizar una dramaturgia que le dé tridimensionalidad al texto para volverlo visual y teatral con una nueva connotación a través de acciones físicas y de formas de decir el texto

3. Reelaborar y reinterpretar el relato de Yourcenar con estos elementos de búsqueda y una puesta en escena que fui construyendo gracias a la buena disposición, el bagaje artístico y las emociones que fui encontrando en la actriz

4. Diseñar una caracterización que contuviera la analogía y el contraste, que remitiera a lo mítico, pero desde un concepto de plástica escénica que se apartara de la visión tradicional, emparentándola más con las Furias que con la imagen de la reina de Micenas, que mostrara en ella la razón y la locura, lo masculino y lo femenino: el pelo corto suelto, libre y un poco despeinado. El maquillaje teatral alude a la máscara griega, pero tiene colores vibrantes de alta saturación y resaltando los ojos enmarcados en cejas fuertes. El vestuario no es una tradicional túnica blanca sino un conjunto de un peplo negro profundo con un escote en V bastante abierto, lo cual permitía un juego que dejaba ver uno hombro desnudo cuando la tela se resbalaba, combinado con una falda de danza contemporánea amplia también negra y los pies desnudos.

Vinculamos el trabajo corporal a cuestiones de ritmo y dinámica de la palabra para desarrollar un movimiento expresivo, arraigado en las emociones del personaje.

3. EXPLORACIÓN DEL ESPACIO

Para potenciar la teatralidad de cada uno de los momentos señalados arriba (alegato a los jueces, monólogos interiores y confidencias al público) separo espacialmente tres frentes bien definidos, tres recorridos que siguen líneas rectas y diagonales y que identifican cada uno de esos interlocutores. Establecido esto, cuando la actriz se mueve en líneas curvas y circulares para focalizar sobre lo femenino el efecto de contraste es impactante.

Comienza sentada en un banquito ubicado en la sección de oro del área escénica. Esto permite un recorrido largo en diagonal, una línea muy dramática cuando se dirige a los jueces

y una más cercana al público para los momentos más confidenciales. Espera con la vista baja, pero conservando su dignidad de reina.

Exploramos también la necesidad de ordenar pensamientos que no necesariamente son para compartir con los jueces, por lo tanto, hay otros interlocutores: el público y ella misma.

Habiendo encontrado en este recurso la síntesis de las diferentes fases del pensamiento de Clitemnestra, profundizamos el concepto prescindiendo del banco y arrancando con una reina de rodillas, pero erguida, en el mismo punto de la sección áurea explorado en primera instancia.

4. EL SIMBOLISMO DE LAS SOGAS

Fortalecemos la idea del aspecto animal de Clitemnestra, como un gran felino bello, pero también letal. Lo trabajamos desde la corporalidad del personaje, tono muscular y dinámicas diferentes además de la ferocidad en la mirada, la lentitud calculada como para pegar el salto y atacar a la víctima. Propongo examinar más a fondo la peligrosidad de Clitemnestra, el miedo que le tienen los jueces dado que ha matado al gran comandante de las fuerzas armadas griegas, cuando regresaba triunfal tras la caída de Troya, comparándola con un animal tan feroz que hace falta encadenarla para mostrarla en público sin riesgos para los jueces ni para los espectadores.

Entonces tomo una soga gruesa que ato a un mueble pesado y la actriz procede a rodear su cintura con la soga y sostiene los extremos con las manos enroscando previamente un par de vueltas en las muñecas. Así tiene el dominio de esas ataduras para sentir el límite físico impuesto por las sogas sin riesgos y explorar desde la actuación la indignación por el confinamiento y control de movimientos que ejercen sobre ella los jueces. El recurso resulta tan potente que el texto brota violento, apasionado e intenso como nunca antes y dispara la furia cuando la soga no le permite acercarse más a los imaginarios jueces.

Fue tal la diferencia en la respuesta actoral a el estímulo de esa imagen que la misma actriz se asustó y dijo: (sic) “Estás creando un monstruo” y explicó que al comprender la consigna y probarla en carne propia, sintió que estaba “parada en la cima

del mundo”, pudo percibir la mínima distancia entre ella y los jueces a quienes podría haber despedazado de no haber estado atada y experimentó “el deseo de aniquilar al otro, de aplastarlo”.

La imagen de una Clitemnestra encadenada es muy fuerte, el simbolismo de las sogas no sólo subraya lo ofensivo que puede ser para ella desde su estatura de reina el tener que rendir cuentas a sus súbditos, sino también la contundencia de esta imagen para formación jurídica y social de los ciudadanos. Todos somos iguales ante la ley.

Al mismo tiempo, la materialidad también es significativa: al no ser cadenas metálicas sino sogas trenzadas, quedan asociadas al hilado y el tejido como actividades más propias de la mujer griega, esas labores femeninas que Clitemnestra dejó de lado para sustituirse por Agamenón.

La soga pasa a ser el único elemento de utilería en la obra. Ya no hace falta que efectivamente esté afirmada porque establecida la convención ante el público se puede utilizar de otras formas. Funcionó para explorar físicamente un salto hacia el recuerdo de la “poitrine d’or” de Agamenón y una caída brutal a la realidad cuando la soga la frena en el aire para que aparezca nuevamente como un reflejo de la danza de las Erinias como memoria vengativa.

Pero la utilizamos desde otras formas de creatividad, por ejemplo en la descripción de las mujeres “les Juives de Salonique [...] des Arméniennes de Tiflis [...] des Turques lourdes et douces” y recurrimos las ondulaciones de las sogas para plasmar la necesidad de Clitemnestra de interpretar lo bello de esas mujeres o sea, una Clitemnestra masculinizada explora lo femenino que ella considera que admira Agamenón, tomando los extremos para darles un movimiento sensual a instancias de la danza como si fueran telas suaves. Pero también sirvieron para dar un brutal latigazo en el piso como el golpe de hacha que mata a Agamenón o llevar la soga como peso muerto en momentos de desazón produciendo un movimiento pendular desde los brazos o arrastrándola dramáticamente cuando se imagina “traînant Égisthe sur me talons comme un lévrier triste”.

Tuvimos oportunidad de estrenar el espectáculo en Buenos Aires antes de presentarnos en el Festival de Teatro de Tema Clásico de Coimbra (Portugal) y al día siguiente, la crítica Diana Fernández Irusta publicaba su reseña en el diario nacional “La Nación” uno de los de más circulación de la República Argentina bajo el título “Los mitos, zona de maravilla y espanto”:

Directora y actriz apostaron al texto original en francés, y así lo presentaron:

La cadencia de las palabras de Yourcenar en toda su plenitud y, al fondo de un escenario más que austero, la proyección de la traducción al castellano. El resto, territorio de la actriz. Con el cuerpo atenazado por unas cuerdas que simulan cadenas, Buchalter es Clitemnestra y es mujer y es animal enjaulado: enorme, su voz recrea el mito -la reina de Micenas que mata a su esposo [...].

Ocurre hoy; ocurría en la antigua Grecia: la indiferencia, y no el odio, es la verdadera contracara del amor. Clitemnestra lo sabe. Y hunde la daga en el cuerpo del hombre para quien ya no es nada, hasta descubrir que, aun muerto, él seguirá siéndolo todo.

Los mitos, zona de maravilla y espanto

La obra es abismal, bella, cruel. Deja un sabor como de maravilla y de espanto. La literatura lo hizo de nuevo.

Me dejó sin palabras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Goñi, A.I. (2002). *De amazonas a ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*. Madrid, España: Ediciones Aka.
- Havelock, E.A. (1983). *DIKE La nascita della coscienza*. Bari: Editori Laterza.
- Irusta, D.F. (2017). Los mitos, zona de maravilla y espanto. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1996466-los-mitos-zona-de-maravilla-y-espanto> [Fecha de consulta: 21/03/2017]
- Just, R. (1994). *Women in Athenian law and life*. London: Routledge Classical Studies.
- Pageaux, D.H. (2007). *Littératures et cultures en dialogue*. Paris: L'Harmattan.

- Yourcenar, M. (1974). *Clytemnestre ou le crime*. En *Feux*, Paris, Gallimard.
- Yourcenar, M. (1981). Discours de réception de Marguerite Yourcenar. *Académie Française*. Recuperado de <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-marguerite-yourcenar> [Fecha de consulta: 20/03/2017]