

LAS LÁGRIMAS DE CAMILLE

CAMILLE'S TEARS

Argañaraz María Ximena *

Tello Marcos Federico *

RESUMEN

El presente artículo se propone analizar la obra de danza-teatro *Lacrimae Camille*, estrenada en el año 2009. Merced al diálogo con su creadora e intérprete riojana, Adriana Nazareno, se realiza un estudio sobre la puesta en escena poniendo la mirada en la relación emoción- imagen- movimiento, abordada desde una perspectiva warburgiana.

La obra visibiliza una concepción de lo femenino reflejando rasgos que perviven en la noción de mujer trágica. El estudio se centra en la intención de rescatar esos gestos y la emoción ligada a la imagen, a partir del discurso de la directora-intérprete y los modos de construcción de la obra.

Palabras clave: fórmula de pathos, emoción, mujer trágica, imagen, movimiento, Camille Claudel.

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the dance-theatre play *Lacrimae Camille*, performed for the first time in 2009. Based on an interview with the author and performer, Adriana Nazareno, from La Rioja, a study about the staging is carried out, looking at the emotion, image and movement, from a Warburgian perspective. The play reflects an idea of the feminine, showing traits that are still taken into account within the conception of a tragic woman. The work focuses on trying to retrieve those traits and the emotion linked to the image, based on the director and performer's speech and on the way in which the play was created.

Key words: pathos formula, emotion, tragic woman, image, movement, Camille Claudel.

* Los autores pertenecen a la Universidad Nacional de La Rioja (marxime15@gmail.com), (fedetello2080@gmail.com)

Artículo recibido: 1 de marzo de 2018. Artículo aceptado: 19 de julio de 2018.

1. Introducción

La concepción de lo femenino ha variado a lo largo del tiempo desde la antigüedad clásica a la actualidad. En el arte, la representación de la mujer ha tenido un lugar privilegiado denotando la concepción de cada época en cuanto a este ideario femenino. En el mismo sentido podemos pensar no solo la representación de la figura femenina a través del arte sino la participación de ella como artista que se representa a sí misma y concibe el mundo desde su mirada en una obra de arte.

De este modo, en un sentido histórico, no lineal, poniendo la mirada en la relación entre *pathos*, imagen y movimiento, nos interesa pensar la concepción de la mujer trágica de la antigüedad clásica entrelazada en la contemporaneidad, rescatando algunos de sus rasgos según la necesidad de la época. En un análisis desde los estudios culturales de Aby Warburg, abordamos, específicamente, la noción de fórmula de *pathos* (fórmula patética).

La obra de danza-teatro *Lachrimae Camille*¹ (2009) realizada por la “Compañía PosDanza”² de la ciudad capital de La Rioja nos permite realizar un estudio en este sentido. *Lachrimae Camille* versa sobre la vida de Camille Claudel, poniendo el acento en determinados vínculos que fueron significativos en la vida de la escultora y que influyeron en su trabajo como artista, según la investigación que hace la directora-intérprete sobre los datos biográficos y la obra escultórica. Surge allí el sufrimiento como tema central de la obra, con el cual su directora-intérprete conecta empáticamente en el proceso de creación.

El problema en este análisis gira en torno a cómo, en la obra, la emoción actúa como impulso para la creación artística. Asimismo, la pervivencia de la concepción femenina atraviesa este estudio, en tanto nos referimos al trabajo de

¹ Ficha técnica: *Lachrimae Camille*, Año 2009

Grupo: “Compañía PosDanza”

Intérpretes: Adriana Nazareno y Claudio Decima Nieve.

Idea y dramaturgia: Mario Danna.

Iluminación y selección musical: Mario Danna.

Esculturas: Andrea Bustamante.

Coreografía: Adriana Nazareno.

Puesta en escena: Rubén González Mayo, Adriana Nazareno y Mario Danna.

Dirección actuarial: Rubén González Mayo.

² En el año 2000, las directoras del CENTRO PRO-DANZA (espacio artístico-educativo independiente dedicado, desde 1991, a la formación y perfeccionamiento de artistas a través de diferentes técnicas en danza), formaron la primera compañía independiente de danza de La Rioja como una proyección para la carrera de los bailarines egresados de la institución. La COMPAÑÍA POSDANZA surgió debido a la demanda de la juventud riojana por participar en un proyecto artístico integral en el que se trabajara de forma profesional. Está integrada por jóvenes riojanos, abordando diferentes estilos como la danza clásica, neoclásica, contemporánea, tango, ritmos latinos y danza teatro, siendo esta última disciplina desarrollada por el grupo a través de un uso horizontal de todos los elementos que componen la escena, des-jerarquizando el uso de algún recurso como prioritario. Realizaron numerosas actuaciones en la provincia y en importantes eventos, cosechando premios a nivel provincial, nacional e internacional.

Camille Claudel como escultora de principio del siglo XIX, y Adriana Nazareno como directora-intérprete de *Lachrimae Camille* a principios del siglo XXI.

El aporte teórico de Warburg y la interpretación que Georges Didi-Huberman y José Emilio Burucúa hacen de los textos warburgianos tienen, como finalidad principal, esclarecer los conceptos con los que abordamos la obra y la línea discursiva que plantea la directora-intérprete, posibilitando analogías centradas en los modos de construcción de la obra y el marco teórico de fundamento. En este sentido, la emoción ligada a la imagen y la imagen en el movimiento, es el eje en el cual gira el abordaje de la fórmula de *pathos*, categoría warburgiana en la que centramos el trabajo.

2. Metodología

La investigación se perfila desde un estudio exploratorio a partir del registro fílmico de *Lachrimae Camille* y la puesta en valor de elementos de la obra que luego fueron atravesados por la palabra de su creadora-intérprete mediante una serie de entrevistas que se hicieron en el año 2016 en la ciudad de La Rioja.

El material resultante de esta primera instancia se dispuso en tensión-correlación con la categoría warburgiana de *pathos* de la sufriente, abordada por Cecilia Perea en su tesis doctoral (2009) y una posterior interpretación-reflexión por parte de los autores del presente trabajo.

3. Desarrollo

3.1. Desde la emoción al *pathos* del sufriente.

El sufrimiento, como ese lugar común de la humanidad al que todos estamos irremediablemente condenados, que involucra en lo más profundo y primitivo al ser humano, es el tema de la obra *Lachrimae Camille*. La universalidad de esta emoción es lo que hace viable que el sufrimiento destruya a Camille Claudel³,

³ Camille Claudel (Francia 1864-1943) revolucionó la expresión cultural al ser una de las pocas mujeres escultoras de su época. Se convirtió posteriormente en un icono del arte moderno, aunque, a su pesar, ha trascendido en el tiempo más por ser musa y amante del escultor Auguste Rodin, que por su excepcional talento artístico.

Su tortuosa y apasionada relación sentimental duró casi 10 años en los que ella le reclamaba sus continuas infidelidades y el hecho de no haber abandonado nunca a su compañera de toda la vida; además, Claudel quedaría embarazada de su amante y tendría que abortar. Todas estas circunstancias explican el distanciamiento de la pareja.

Luego del rompimiento definitivo con Rodin comienza una trayectoria independiente, tanto en lo personal como en lo artístico. Se dedicó a la escultura de manera frenética, aislándose cada vez más del mundo. Finalmente, cayó enferma. Apenas comía por temor a ser envenenada y destruyó a martillazos sus propias obras. Eran los primeros síntomas de una demencia que tenía, como eje de sus iras, a Auguste Rodin, al que tanto amara.

El 10 de marzo de 1913, por orden de su familia, fue ingresada en un sanatorio psiquiátrico. Se le diagnosticó una “sistémica manía persecutoria acompañada de delirios de grandes”.

Camille vivió en la más extrema soledad y nunca más volvió a esculpir. Así, en total abandono, con la mayor parte de su obra destruida por sus propias manos, pasó los últimos 30 años de su existencia internada y aislada del mundo. Murió sola y olvidada en 1943.

(Síntesis del programa de mano de la obra “*Lachrimae Camille*”, Compañía PosDanza).

enloqueciéndola, atraque en la piel de la intérprete y atravesase la escena conmoviendo al espectador.

La creadora de la obra *Lacrimae Camille*⁴ se conecta empáticamente con el personaje de Camille; la afectación emocional que le genera la vida y la obra de Camille Claudel es lo que motiva a Nazareno a trabajar su historia buscando, tal vez, posicionarse en su lugar y sentir como aquella. En la entrevista realizada a Adriana Nazareno se devela el inicio del proceso:

Creo yo que eso fue lo que más me movilizó, no sólo para trabajar en la dramaturgia y poder abordar la obra sino también el hecho de poder sentir una cierta empatía, una cierta identificación con el personaje, con Camille. Tratando de poder encarnar en mi cuerpo lo que ella había sufrido en ese momento y, de esa manera, poder redimirla a través del arte. Fue eso lo que me movilizó. Obviamente, el hecho de encarnar un personaje como este, literalmente encarnar, sentir en la piel lo que ella había sentido porque en la obra trabajamos mucho con los materiales.

Su interés parte, de algún modo, de la emergencia de emociones con las que se identifica; pero esta identificación no se produce desde un lugar experiencial, sino más bien de un arraigo sensible. Emociones que la mueven a la acción, en tanto transformadora del sentido de la historia de Camille, buscando redimirla, revalorizarla y que, atravesando el tiempo, su arte y su historia valgan para, en nuestra época, reflexionar sobre estas problemáticas.

Aquí se observa ese espacio para el pensamiento que Warburg llama *Denkraum*, a través del cual intentaba expresar la distancia entre el yo y el mundo exterior, según lo expresa José Emilio Burucúa en *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*(2003):

El proceso implicaba un acrecentamiento de la distancia física e intelectual entre el sujeto y el entorno, un ampliarse de la separación entre el pensamiento y sus objetos... Warburg entendía ya a fines del siglo XIX... que la magia era el estado inicial en el movimiento de la hominización, pues ella explicaba la existencia de un umbral indestructible del *Denkraum* sin el cual sería imposible distinguir la vida humana de la vida animal. Y, por consiguiente, no solo esa forma del espacio para el pensamiento se encontraba siempre presente en el núcleo de la cultura, sino que tal persistencia permitía explicar los quiebres evolutivos de la historia como retorno de las civilizaciones hacia sus orígenes mágicos, involuciones

⁴ *Lacrimae Camille*, obra realizada en el año 2009 por la "Compañía PosDanza", grupo independiente de danza teatro de ciudad Capital de La Rioja. Intérpretes: Adriana Nazareno y Claudio Decima Nieve. Idea y dramaturgia: Mario Danna. Iluminación y selección musical: Mario Danna. Esculturas: Andrea Bustamante. Coreografía: Adriana Nazareno. Puesta en escena: Rubén González Mayo, Adriana Nazareno y Mario Danna. Dirección actoral: Rubén González Mayo.

engendradas al socaire de las crisis sociales e ideológicas que destruían los vínculos de sentido laboriosamente establecidos en etapas anteriores de prevalencia de la religiosidad moral y de la especulación científico-filosófica” (p.27).

Nazareno relata su propia lucha por hacer algo diferente a lo establecido en su ámbito artístico local, relacionándolo inconscientemente, con el estado de locura; definiéndose ella misma como “*la loquita*”. Camille Claudel padece la locura al punto de quedar confinada en un manicomio. ¿Es posible que ese padecimiento sea el que la envolvió en emociones que anularon sus vínculos más cercanos y la dejaron en la imposibilidad de actuar, siquiera a través de su arte?

Una serie de acontecimientos dolorosos en la vida de Camille son suficientes como para que ella pueda volverse loca, según la directora-intérprete de *Lachrimae Camille*. Aunque, tal vez, sea simple pensar en términos de causa-consecuencia. ¿Qué sucede con la voluntad que supera la imposición de cualquier contingencia?

Intuimos que cada uno de los hechos trágicos de la vida de Camille Claudel le generó una *afectación emocional* que, indudablemente, se expresa en sus obras pero que, aun así, irremediamente, fueron emociones que se dirigieron en el sentido más negativo del término. Entendemos aquí, como lo hace Didi-Huberman (2016): “que el fenómeno de la emoción haya estado ligado al *pathos*, es decir a la “pasión”, o a la imposibilidad de actuar” (p.26).

En tanto *forma pasiva de la emoción*, en Camille Claudel se presenta como padecimiento, como la aceptación resignada de un dolor impuesto que le provoca la imposibilidad de actuar, de reflexionar o transformar. En su vida hay detención, quietud, inmovilidad: queda igual de estática que sus esculturas. Este recurso se refleja en la puesta en escena de *Lacrimae Camille*.

Didi Huberman (2016) expone a la emoción como un *callejón sin salida*. Sin salida del lenguaje, cuando no se puede poner en palabras; sin salida del pensamiento, cuando se pierde el juicio; sin salida del acto, cuando no hay posibilidad de moverse (p.28). Asimismo, la obra muestra la relación de Camille con tres personajes conflictivos en su vida que operan sobre ella a nivel corporal posicionándola como un cuerpo muerto, que es moldeado según los deseos de su interlocutor como consecuencia de una afectación emocional sufrida y desesperanzada. Que, finalmente, en cada escena como derivación de esos vínculos y las emociones que le generan, la dirigen siempre, como en un *callejón sin salida*, a un espacio de aislamiento, soledad, encierro y quietud, como puede

observarse en la figura 1.



Figura 1. Fotografía de Fernando Fuentes (La Rioja, 2009). Obra: *Lachrimae Camille*, Intérprete: Adriana Nazareno

En ese lugar de reclusión se ve un cuerpo cerrado sobre sí mismo, sentada como detenida en un tiempo y un espacio sin posibilidad de más, que la resignación de ese padecimiento la inmoviliza en una posición corporal replegada, sin aire entre las partes del cuerpo, como una sola masa o una piedra; las piernas recogidas hacia el pecho, el torso y la cabeza recostada sobre las piernas, y los brazos envolviendo las piernas, cerrando la forma. Esta representación, que universalmente podría interpretarse como tristeza o abatimiento, pareciera estallar en un grito doloroso cuya fuerza e intensidad expresiva se encuentra en la contención de ese grito en una forma ahogada; aquí identificamos el *pathos del sufriente*. Este *pathos del sufriente* es desarrollado por Warburg en su trabajo inconcluso del *Atlas Mnemosyne* que buscó ser la síntesis de sus investigaciones, plasmado en un montaje de imágenes a través de diferentes paneles que rescataban la pervivencia de la tradición clásica, desde la antigüedad hasta sus días, poniendo de relieve la historia de la cultura como proceso.

Es así que, *Lachrimae*, nos revela el *pathos del sufriente* figurado en Camille de forma rígida, en quietud, encerrada en su dolor, impresionando ser el duro material de sus obras que tanto conoce, pero para ser moldeado por los otros cuando la sacan de ese estado para sumirla en otras formas –imágenes- igual de dolorosas.

Warburg desarrolla su noción de *Pathosformel* a partir de la imagen de la Ninfa

en obras del arte renacentista. Con las investigaciones de años posteriores a él, que fueron continuadas por sus principales discípulos, Saxl por ejemplo, se amplió la lista de los *Pathosformel* característicos del arte de occidente. Según lo expresa Cecilia Perea (2013): “además de la ninfa, el héroe y el sufriente, cobran importancia el hombre que lucha con el animal, el mensajero divino y el contemplativo” (p.31).

Lacrimae Camille transporta hasta nuestros días la fórmula de pathos del sufriente con su intensidad expresiva y sus polaridades en equilibrio, pero, poniendo en tensión un concepto de lo femenino, que pervive desde la época de Camille Claudel hasta hoy. Si pensamos entonces como Guerreiro, citado por Perea (2013) que: “cada época selecciona y elabora determinadas *pathosformeln*, a la medida de sus necesidades expresivas, regenerándolas a partir de su energía inicial” (p.31) tal vez, podríamos preguntarnos: ¿Cuáles son nuestras necesidades expresivas actuales? ¿Por qué esta necesidad de traer el *pathos* del sufriente en la imagen femenina? ¿Cuánto hay de personal y cuánto, de una memoria colectiva o social en esta necesidad expresiva?

3.2. La emoción en imágenes.

En el análisis de esta obra pensamos la emoción a partir de la polaridad que, como una noción central en la teoría warburguiana, posiblemente “deviene del concepto nietzscheano de polaridad entre lo apolíneo y lo dionisiaco” (Antacli, 2015, p.46).

La expresión de las esculturas de Camille es lo que impulsó a la directora-intérprete a trabajar esa historia de sufrimiento y arte. La imagen fija de una obra escultórica que, a los ojos de Nazareno fluye en movimiento expresivo, se liga inevitablemente a las emociones que genera. Se encuentra ahí una sensibilidad para conectar con el dolor que hubo en la vida de Camille y que se manifiesta en la imagen de sus obras, en la fuerza expresiva que irradian. Así lo sintetizó la intérprete-directora en la entrevista:

AN: *Disparadores reales y concretos fueron sus obras, que eran reflejo de sus pensamientos y de sus sentimientos sobre todo. Nosotros tomamos como referente tres o cuatro de sus obras principales para, a partir de esa imagen de las obras, poder generar la escena, desde pensar que esa imagen sería lo que ella estaba viviendo, lo que le estaba pasando.*

En torno a la noción de tensión dramática y el cuerpo en movimiento, Nazareno expresa:

AN: (...) *su obra en particular tiene una tensión dramática extrema y para mí es movimiento, la obra de ella es un cuerpo en movimiento. Ese vals se está moviendo; uno puede ver una escultura en tres dimensiones en un material duro y, sin embargo, puede estar viendo el movimiento de los bailarines. Su obra me sugiere una imagen en movimiento, entonces creo que no nos fue difícil lograr a partir de esas obras estáticas darle vida.*

Es así que, empatizar con esas emociones que Nazareno reconoce como universales, significó para ella ponerla en movimiento en un sentido creativo, productor, transformador. Estudió el movimiento que hay en las imágenes de la obra de Camille, la puso en movimiento físicamente, la movió en un desplazamiento que buscaba modificar la posición de esa mujer para ponerla en valor y redimirla.

Como señalamos anteriormente, la emoción se opone por un lado a la razón y por otro a la acción. “Va a ser Nietzsche quien le *restituyó su valor positivo, fecundo, al pathos y a la emoción. Esa cosa padecida*, eventualmente ese dolor (...) en adelante Nietzsche va a llamarla una *fuerza originaria*, cuya fuerza e importancia para toda nuestra vida saben mostrarnos el arte o la poesía (...)” (Didi-Huberman, 2016, p.29-30). Consideramos aquí a *Lacrimae Camille* un ejemplo del poder transformador del arte, que impulsará a Adriana para encontrar en una experiencia dolorosa (ajena, pero cercana) el contrapeso creativo y productor.

En este punto nos preguntamos ¿Qué quiso rescatar la creadora poniendo en la escena el dolor de esta mujer? La conciencia historizante rescata en el presente –a partir de las particularidades de ese tiempo histórico presente– aquello que del pasado es funcional rescatar y valorar. Es así que podríamos pensar una visión de lo femenino que se emparenta a los rasgos de las mujeres trágicas de la antigüedad clásica pero que, superando el dolor, busca enfatizar la fuerza y el poder de las emociones femeninas como una forma de descubrimiento personal y una acción transformadora, necesaria en el contexto actual.

Vemos la emoción ahora en el polo inverso a como lo planteamos anteriormente. Merleau-Ponty dirá que “el acontecimiento *afectivo* de la emoción es una apertura *efectiva* –una apertura: lo contrario de un callejón sin salida–, una suerte de conocimiento sensible y de transformación activa de nuestro mundo” (Didi-Huberman, 2016, p.32).

En este mismo sentido, Didi Huberman (2016) sostiene: “que las emociones, puesto que son mociones, movimientos, conmociones, también son transformaciones de aquellos o aquellas que están emocionados” (p.46).

Como dijimos, podríamos pensar que, para Nazareno, su visión de lo femenino se emparenta a los rasgos de las mujeres trágicas de la antigüedad clásica. Si consideramos que el discurso de sus obras está siempre relacionado a la tragedia, hay algo de su intención en destacar a la mujer y, tal vez, de definir lo femenino desde esta mirada: la mujer, como aquella que se rebela al orden social impuesto, al rol y posición social asignada, fuerte para soportar todo tipo de sufrimientos, pasional en sus vínculos, creadora y destructora, importante por lo que genera. Recalca así que encuentra características de los personajes trágicos femeninos en Camille.

AN: Ella cuando pierde ese embarazo empieza a alucinar con niños, y los destruye, destruye todas las obras que tenía con sus propias manos. Y eso a mí me remite a Medea, ya que ella misma con sus manos mata a sus hijos porque son los que la separan de lo que ella anhelaba, de lo que ella quería, por una locura, quizás en un momento de locura. En ese momento me remitía a Medea, en el momento de la rebeldía y de esa mujer que quiere imponerse en una sociedad machista, me hace acordar a Antígona, por ejemplo. Tiene ciertas reminiscencias que uno puede llegar a encontrar con personajes trágicos.⁵

¿En qué sentido las emociones transforman a Camille Claudel y al desarrollo de su obra? ¿En qué sentido las emociones que provocan las esculturas de Camille Claudel transforman a Nazareno? ¿En qué sentido *Lachrimae Camille* transforma al espectador?

Didi- Huberman (2016) afirma que: "(...) las emociones tienen un poder –o son un poder– de transformación. Transformación de la memoria hacia el deseo, del pasado hacia el futuro o bien de la tristeza hacia la alegría" (p.53).

Hay, quizás, en la búsqueda de la creadora, la transformación del dolor en fortaleza; una mirada del sufrimiento como algo que constituye a la persona y no que destruye. La tragedia (propia o ajena, en el caso de Nazareno) se presenta entonces como generadora de un poder de pensamiento de uno mismo y de descubrimiento personal, que abre la mirada o transforma los obstáculos en un poder para actuar sobre ellos.

La mujer trágica tiene, como elemento intrínseco, la rebeldía. Esta rebeldía se encuentra presente en el deseo artístico de Camille, y también de Nazareno, que se opone a lo instituido en su contexto profesional y artístico. Así lo manifiesta en la entrevista: "Aquí en La Rioja, hasta el año 1993, no había ningún profesor de danza contemporánea. Y la única loquita a la que le gustaba un poco eso, era yo".

⁵ Síntesis del programa de mano de la obra "Lachrimae Camille", Compañía PosDanza.

La directora-intérprete relata su lucha por hacer algo diferente a lo establecido, superando obstáculos y siguiendo un camino particular pero generando, transformando, abriendo espacios. Camille, en su deseo de hacer-de queda a la sombra de su hombre; su genio artístico es invisible y la lucha la consume. Podemos pensar, entonces, dos formas opuestas de tratar las emociones. La conducta en dos direcciones opuestas, desencadenadas a partir de una historia de vida que atraviesa el tiempo, desde Camille hasta Adriana. Acordamos con Antacli (2015) que: “se manifiesta la polaridad del *pathos* trágico en su doble sentido de infortunio, sufrimiento por un lado, y de grandeza, sublimidad, por otro” (p.37).

Esa eterna permanencia del *pathos* trágico detiene a Camille envolviéndola en su pulsión de Tánatos y mueve a Nazareno en su pulsión de Eros.

3.3. La materialidad en *Lachrimae Camille*.

Más allá del discurso de la directora-intérprete que destaca este rasgo de rebeldía, la obra muestra una mujer sumida en el dolor, en el padecimiento, en el sufrimiento, y esto es un estado emocional que se sostiene a lo largo de toda la obra.

En *Lachrimae Camille*, el personaje, en la pasividad que el dolor le genera, queda a merced de la manipulación de Rodin, de la locura, de su madre. Por momentos parece un cuerpo muerto que es moldeado según los deseos de su interlocutor. La entrega del peso del cuerpo a la tierra en un gesto de pies enraizados, rodillas flexionadas, cadera en anteversión, columna encorvada, pecho hundido, hombros caídos hacia adelante y cuello quebrado hacia atrás, parece mucho más que la entrega de su cuerpo a la fuerza de gravedad, como se observa en la figura 2; expresa fatiga, desesperanza, la entrega de su existencia para ser moldeada –como sus obras– vaciada, cincelada por quienes de algún modo la definen.

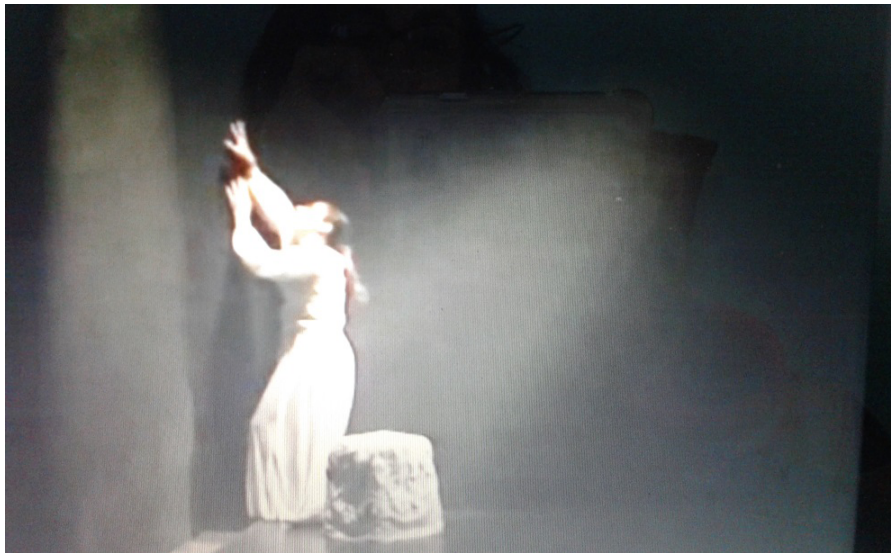


Figura 2. Fotografía de Fernando Fuentes (La Rioja, 2009). Obra: Lachrimae Camille. Intérprete: Adriana Nazareno

No hay grandes gestos de movimientos descontrolados, de ira, de exceso físico que se exprese en un despliegue espacial acelerado, por el contrario, una corporalidad densa, pesada, lenta y maleable que eleva la tensión a una necesidad de explosión, que al sostenerse contenida intensifica la expresión del movimiento, emanando dolor y sufrimiento, como se observa en las figuras 3 y 4.

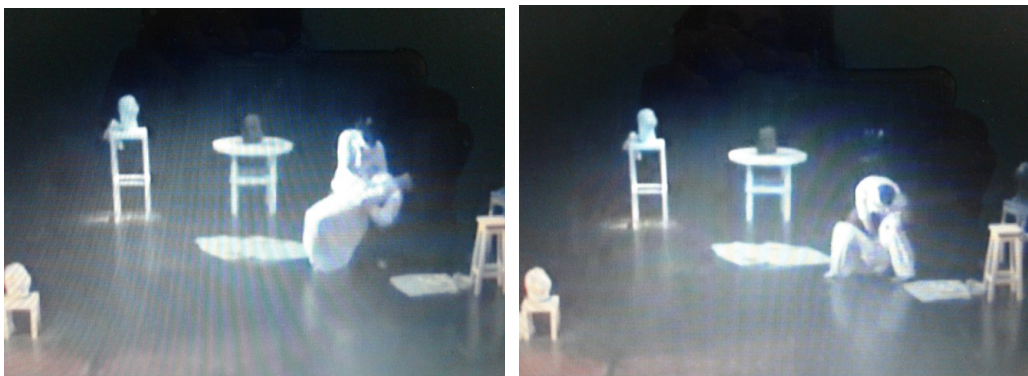


Figura 3 y 4. Fotografía de Fernando Fuentes (La Rioja, 2009). Obra: Lachrimae Camille. Intérprete: Adriana Nazareno y Claudio Decima.

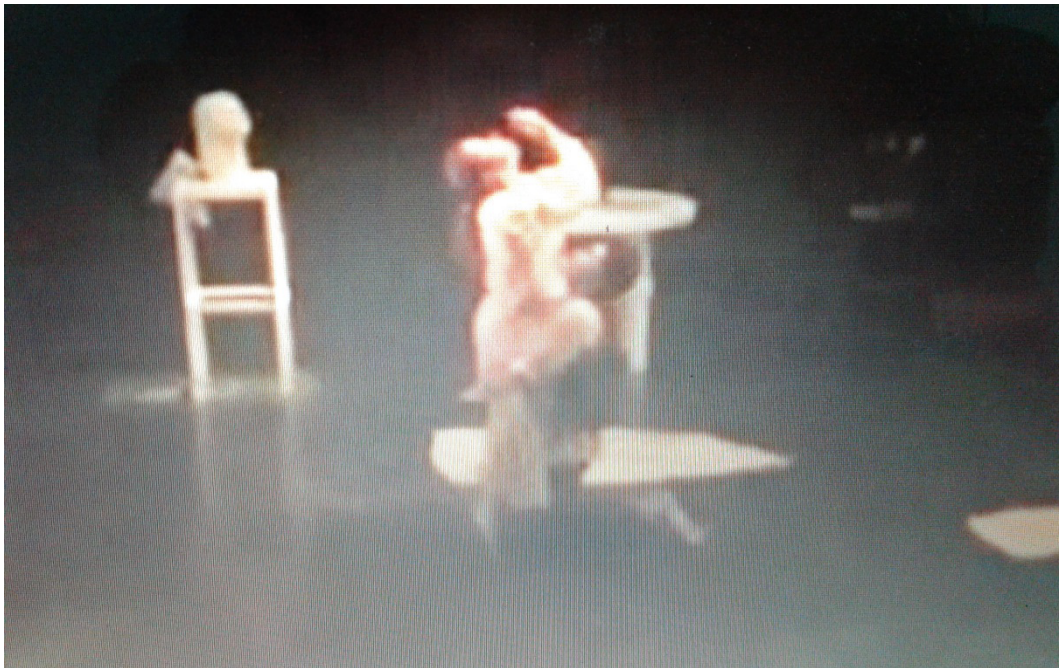


Figura 5. Fotografía de Fernando Fuentes (La Rioja, 2009). Obra: *Lachrimae Camille*. Intérprete: Adriana Nazareno y Claudio Decima

Camille, en el cuerpo de la coreógrafa, reubica su registro de movimiento en otra lógica al entrar en contacto con los materiales que se encuentran en la escena, tal es así que la manipulación que realiza sobre la arcilla difícilmente pueda entenderse como otra cosa que no sea tal, como todo artista que opera sobre su obra. En este sentido, la línea evocativa que se propone con los momentos danzados se vincula ahora con un corte naturalista. Este modo de Camille de relacionarse con la materia prima explicita un discurso claro en cuanto a entenderla como la subjetivación de su estado anímico, en relación a su tragedia como mujer negada y madre frustrada.

Esta materia –y en apoyo de una iluminación direccionada– enmarca el contexto de desplazamiento escénico del personaje, reverberando en un color blanco que contrasta con la caja negra de la sala, bajo un cielo de mármol que acecha atestiguando el desarrollo de toda la obra. La redundancia en el uso de esta materialidad se evidencia como un *exceso*, pensado como necesidad de sostenimiento de una dramaturgia que construye sentidos a través y desde estas esculturas. Así lo expresa Adriana Nazareno:

AN: El exceso en la obra se presenta en dos planos diferentes. En principio, la locura de Camille trabajado como algo universal, y el exceso que se presenta con los objetos; utilizamos mucho la arcilla en escena que luego se rompe. Esta destrucción de su obra nos permitió hacer una analogía de lo que a Camille le sucedía interiormente, sentirse sucia, rota, quebrada, a través de tres instancias en el plano artístico, amoroso y familiar.

La destrucción de las esculturas de Camille en manos de la intérprete lleva la noción de exceso expresivo a un plano tan profundo que permite pensar en una tragedia aun mayor y universal por la destrucción de una obra de arte en manos de su propio creador. Y así, el *leitmotive* de la obra, pensado a partir de las esculturas, se fisuran trágicamente, las imágenes se vuelven escombros. La música acompaña esta tensión entre acordes percutidos y una Camille que se vuelve la materia moldeada por sus circunstancias desafortunadas, inerte, tiesa y olvidada, hasta que a través de *Lachrimae Camille* se la trajera al presente.

4. Consideraciones finales

La noción del *pathos* y la imagen de la mujer trágica en un espacio de singularidad, a través de *Lachrimae Camille*, permite identificar la vigencia de estas nociones, no solo en la historia del arte, sino también a través del reconocimiento en una puesta en escena contemporánea, en un contexto geográfico riojano. Y sin dudas, este contexto, en conjunción con una idiosincrasia amenazante a la materialidad de recursos posibles para la concreción de la obra de arte, resulta en datos influyentes como escenario de generación de la obra Camille por parte de la creadora. En este plano de situación es posible hablar de una vigencia y porque no, de una visión del *pathos* y su imaginario único, mediante el desplazamiento de la visión trágica de una coreógrafa del noroeste argentino, a través de una relectura de las esculturas y el llanto de Camille Claudel, con una voz ahora empoderada y reivindicada.

Referencias

- Antacli, P. L. (2015) *La fórmula de pathos de la Ninfa según Aby Warburg. Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico femenino en un corpus de la obra de Pablo Picasso*. Repositorio digital, Tesis Doctorales, Universidad Nacional de Córdoba:
- <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4415>
- Burucúa, J. E. (2003). *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Didi-Huberman, G. (2016). *¡Qué emoción! ¿Qué emoción?*. Edición Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital intelectual.
- Perea, M. C. (2013). *La imagen del teatro como Pathosformel en el proceso de creación actoral*. Comodoro Rivadavia: Vela al Viento Ediciones Patagónicas