

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN
INSTITUTO DE ARTES MAURICIO KAGEL

Trabajo final integrador para optar por el título de Licenciada en Artes Escénicas
con focalización en Teatro de Títeres y Objetos

Las Girondas

**Hacia un teatro feminista de títeres y objetos a partir de lxs
sujetos de (re)presentación**



Tesista: Luciana Papazian

Directora: Vanesa Vazquez Laba (IDAES)

Co-directora: Carina Balladares (IDAES)

San Martín

Año 2018



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

IAMK

Instituto de Artes
Mauricio Kagel

Índice

Introducción	Página 4
• Lo personal <i>en el arte</i> es político. Manifiesto personal de una estudiante de artes.....	Página 4
Capítulo I. Arte y feminismo	Página 10
• Algunos pasajes de historia del arte feminista.....	Página 12
• Las artistas mujeres que asumen un rol protagónico con la performance artística.....	Página 16
Capítulo II. Las Girondas	Página 22
• Obra <i>Las Girondas</i>	Página 23
• Feminismo ilustrado en <i>Las Girondas</i>	Página 31
• La performatividad de género, agencia social y cuerpos abyectos en <i>Las Girondas</i>	Página 32
Capítulo III. Proceso creativo	Página 43
• Cuaderno de ensayos. Etapa I y etapa II.....	Página 46
• Técnica vocal y espacio sonoro.....	Página 63
• Formato video.....	Página 67
Capítulo IV. Conclusiones	Página 68
Bibliografía	Página 73

Agradecimientos

A cada una de las personas que formaron parte de este proyecto. En principio a las tres actrices, estudiantes de la Lic. en Artes Escénicas: Julia Dulitzky, María Celia Barbieri y Roxana Bernaule, por el profundo compromiso y gran entusiasmo puesto a este proyecto de trabajo que se enriqueció con el intercambio de saberes entre las distintas disciplinas. A Olga Marcela Farías, quien aportó con la musicalidad y la asistencia general junto a Paula Borbore.

A mi directora, Vanesa Vázquez Laba, quien me ha acompañado en el proceso de escritura del manuscrito y ha motivado mis reflexiones feministas que han sido fundamentales para mi proceso creador. A mi co-directora, Carina Balladares, quien me ha ayudado en esa búsqueda de unir cada día un poco más las artes con las ciencias.

A las/los docentes Marta Lantermo por su percepción y pedagogía de un cuerpo disponible para titiritar; a Pablo Di Pascuo por aportar siempre la capacidad de jugar; a Duilio Della Pítima y Ana Alvarado. Y a la artista plástica Marina Devesa de la Universidad Nacional de General Sarmiento. A Gabriela Aurora Fernández, quien me ha acompañado en la investigación estética, pelucas, vestuarios y del contenido teatral, a Cristina Martí por sus aportes teatrales. A Laura Isabell Moreau por sus traducciones del francés.

A las/los estudiantes de Cine Documental: Graciela Grecco y Nicolás Soria por realizar registros audiovisuales de los ensayos; a Paula Egudisman por su registro fotográfico. A Gladys Gazzero por el montaje y la edición de los videos presentados en esta tesis.

El agradecimiento se extiende también al Instituto de Altos Estudios Sociales por compartir los espacios áulicos para ensayar teatro. A las compañeras del ex Programa

contra la Violencia de Género de la UNSAM y actual Dirección de Género y Diversidad Sexual por apoyar, acompañar y habilitar espacios de discusión y debates. Al equipo de seguridad del Campus, quienes han abierto las puertas de los espacios y al actual equipo de mujeres que componen el Instituto de Artes Mauricio Kagel por haber comenzado un vínculo con las/los estudiantes de escucha y abrimos a repensar el rol de las artes en la universidad.

Introducción

Lo personal en el arte es político

Manifiesto personal de una estudiante de artes

Dijo una vez Liliana Bodoc

“El mundo poético también explica el mundo...”

Teatro, títeres, objetos y materiales fueron durante cuatro años de periplo una forma de habitar, descubrir, explorar, investigar, curiosear, aprender y desaprender, moldear, tallar, escribir, gritar, interpretar, leer, militar, mirar, jugar, pensar, discutir, caminar, correr, danzar, estudiar, tocar, oler, escuchar, respirar, cantar, reír, llorar, enojarme, presentar, bocetar, sonar, modelar, lijar, medir, cortar, pegar, pintar, sentir, dibujar, fotografiar, dirigir, martillar, serruchar, diseñar, danzar, coser, iluminar, atornillar, (re)presentar, reflexionar, aprender a hacer silencio y hacerme muchas preguntas.

Todos estas acciones formaron un cuadro tridimensional desordenado de actuaciones habitadas en el transcurso de ser una estudiante de la Licenciatura en Artes Escénicas, focalización en Teatro de Títeres y Objetos. Me propuse con todas estas experiencias a lo largo de mi carrera hacer una composición en un sentido escénico y social, la que devino, luego, en Trabajo Final Integrador (TFI). En este proceso elaboré algunas preguntas que me guiaron: ¿Cuáles son los temas que me atravesaron reflexivamente en lo corporal, en todos estos años en el habitar de ser una estudiante universitaria de artes en el conurbano bonaerense? ¿Qué aporte, preguntas, puedo proponer a la disciplina? ¿Qué particularidad tiene el arte en la universidad? ¿Cuál es el contexto en el que estudio? ¿Cuáles son los temas emergentes en la sociedad? ¿Quiénes son los/las espectadores/as? ¿Qué quiero decir y cómo decirlo? ¿En qué espacio, cuándo y dónde? Intentaré responder, al menos, parte de estas preguntas a lo largo del trabajo final integrador.

Me detengo en el mayor valor de este proceso: estudiar artes en una universidad pública. La posibilidad de trabajar de forma interdisciplinaria con las artes, las ciencias, la historia, la historia del arte y los feminismos generaron un enriquecimiento enorme en mi proceso como estudiante y en mi proceso creativo.

Mencionaré algunos recorridos biográficos con el fin de situar al lector/lectora. Cuando tenía unos 12 años pinté un cuadro protagonizado por tres personajes: uno hacía referencia a un payaso que tenía dos tipos de sonrisa posibles, similar a las máscaras griegas de la tragedia y la comedia; otro personaje de colores blanco, negro y gris y llevaba en su cabeza cierto velo caucásico; y un último, más pequeño, un cuadrado rosa y azul encadenado. René, mi profesora de pintura desde los 8 años hasta los 14, en un barrio olvidado al sur de la ciudad de Buenos Aires, me dijo al pasar, que ninguno de los personajes tenía un género definido; olvidé esa frase por un tiempo, pero al volver a mirar la pintura algunos años después entendía que tenía que ver con algo de mi propia búsqueda identitaria y con las preguntas sobre la representación desde una mirada feminista.

Mi formación en artes plásticas de manera universitaria fue en la Universidad Nacional de las Artes, en la carrera de artes visuales que abarcó desde el año 2009 al 2013, orientándome a la pintura y escultura. Recuerdo la sugerencia de un maestro de pintura de la U.N.A en una visita al Museo Nacional de Bellas Artes. Entre los Caravaggios, había una pintura de Artemisia Gentileschi, de las pocas pintoras mujeres del renacimiento. La pintora utilizaba la metáfora para denunciar el abuso sexual de su maestro pintor. Entendí en ese entonces que el arte deja evidencia sobre la existencia de pueblos enteros en objetos concretos, desde una cueva de las manos, hasta una pintura de Artemisia que representa un contexto en el que la mujer no podía acceder a la educación en artes como sí lo hacían los hombres, ella lo hizo, pero con un costo. Entendí después que Artemisia no era la única, aunque eran pocas; la historiografía en arte exponía fundamentalmente al genio creador varón y universal (Pollock, 2013).

En esos tiempos hacía teatro en la Centro Cultural General San Martín, en la Sala Alberdi. De esos momentos encontré este pequeño fragmento sobre el universo de los objetos, entre varias cosas que escribía: *“En cierta oportunidad empecé a escribir*

los modos de soñar. Acá va uno: En los Mercados de Pulgas hay vidas para reconstruir, historias para inventar, ropa para estimar, poemas para escribir, juguetes para reír, longplays -eternos-, polvos del tiempo, olores humanos... El valor de cada objeto es la vida que ha pasado junto a él. Yo amo esos Mercados. Caminarlos, no es dar pasos en un espacio, caminarlos es un viaje que dura tanto tiempo como la vida misma. Esta es una manera de soñar” (Papazian, 23-09-2011).

Durante la formación en títeres y objetos me encontré con textos antropológicos que me instaron a pensar como los objetos dan cuenta de culturas, sus idiosincrasias, sus colores, sus olores, sus formas, sus movimientos o quietudes, su respiración y sus formas de habitar. Como así también accedí a autores como Appadurai que escriben sobre la biografía de los objetos desde la mercantilización en la vida social de las cosas o textos sobre la cultura material y la materialidad de los objetos y su agencia o cuando es un artefacto que involucra la imaginación humana (Ingold, 2013). Las propiedades de los materiales que nos rodean hablan de nuestra sociedad. En términos dramáticos, recuerdos de las prácticas sobre teatro de objetos, la historia que portan (Alvarado, 2012). Cuando un objeto puede ser industrial y hablarnos de la historia de un país que alguna vez tuvo una industria de tal cosa o tal otra, o tal vez objetos que pueden llevar consigo recorridos de sujetos y así un gran despliegue de posibilidades. También, observé en estos años que los objetos portan o son asimilados a cierto género, ya sea por sus colores, formas, material o lo que se quiera contar con dichos objetos.

Al principio entré al teatro por el mundo escenográfico, entendí también que quería habitar el teatro desde un texto, interpretarlo, transitar los personajes, sus vínculos, sus tensiones. En medio de esto cursé la formación en actuación para espacios abiertos en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático y egresé en el 2013. Y entendí que se puede pensar, andar en zancos y hacer sonreír a decenas de personas con un gesto y una historia para contar. Interrumpir la cotidianidad, reunir espectadores inesperadamente con poesía en las calles es una de las formas más políticas y ancestrales del teatro.

En el año 2015 cursé una materia optativa en el Instituto de Altos Estudios Sociales, *Historia del movimiento feminista y debates de las Teorías de*

Género/transgénero/queer, que me movilizó y puso en duda algunas afirmaciones de mi formación hasta ese entonces. A partir de aquí empecé a investigar sobre un posible arte feminista, reflexionar sobre las prácticas actuales, proponer desde esa búsqueda. Descubrí que en todo lo que me habían contado y enseñado en los espacios educativos había sexualidad y géneros que “no existían” o no eran nombrados o sólo eran visibilizados como figuras a ser contempladas, las famosas musas de las artes. Ese espacio de formación sobre la historia del pensamiento feminista me estimuló para hacerme muchas preguntas, entre ellas ¿cuántas mujeres directoras y/o dramaturgas existen y no conocemos?, ¿cuántas artistas exponen en los museos nacionales? Empecé un camino que ya no tiene retorno.

Los estudios de género entran a la universidad a partir de los 80 (Trebisacche, 2016); como dato me parece interesante porque justamente pertenezco a una generación en la cual no es (sólo) la calle el lugar del feminismo, sino en las instituciones, universidades, espacios educativos, espacios políticos, instituciones de salud, espacios en los cuales podemos a través del conocimiento y en cierta forma la militancia, intentar vidas más vivibles y transformar esas instituciones y espacios en los cuales transitamos y en cierta forma influyen en nuestras subjetividades.

En mi formación específica de teatro en la universidad los temas feministas o estudios de género, no han sido planteados ni en la práctica, ni en las lecturas, ni en los programas de las materias, de hecho, hasta ha sido a veces despectivo -el arte feminista es el que pintan con menstruación-, y puesto en segundo plano o relacionado a un arte con la única posibilidad de tener un fin político que no alcanza un fin poético. Asimismo, también se ha trabajado fuertemente con estereotipos binarios.

Investigando me fui cruzando con textos que fueron un gran aporte a mis reflexiones: *Sexualidades disidentes en el teatro en los 60* de Ezequiel Lozano; *Legados de libertad, arte feminista en la efervescencia democrática* de Maria Laura Rosa; *Trazos invisibles mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* de Georgina Gluzman; y el reciente libro *Feminismo y arte Latinoamericano Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* de Andrea Giunta.

La Universidad Nacional de San Martín a través del Programa contra la Violencia de Género me dio la posibilidad en el año 2015 de presentar una obra y puesta en escena que se denominó *Multitud*. Un texto que se produce a partir de las clases de dramaturgia y se cruza con las clases que tomé sobre historia del movimiento feminista. La denomino una partitura performática abierta, ya que comenzó allí pero fue presentada en varias ocasiones lo que hizo que los títeres, objetos y materiales diferentes se fueran adaptando, mutando según los espacios físicos y contextos de puesta.

En el tercer año de la Licenciatura y para obtener el título intermedio de intérprete (2016), me propuse escribir algo propio con todo lo leído y transitado en las lecturas feministas y de historia del arte, desde allí fue que surgió en su momento: “Rojas Amazonas francesas”. Cuando investigaba sobre la vida de la revolucionaria francesa Olympe de Gouges, descubrí que había sido dramaturga e hizo teatro callejero -en realidad, en ese entonces llamado “teatro de feria” en las calles de París- y tuvo un rol fundamental en la historia del feminismo, como la primera que escribe la “Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana” (1791). También busqué sobre otras mujeres de la revolución francesa y aparecieron Charlotte Corday y Théroigne de Méricourt. Me interesó mucho de ellas que defendieron causas nobles y tuvieron un vínculo cercano con el teatro.

Por último, quiero contar que en el año 2017 cursé la Diplomatura en Salud Sexual y Reproductiva con enfoque de género y derechos humanos del IDAES, y una docente en una clase sobre cuerpos patologizados muestra una foto del Hospital de La Salpêtrière. Y de modo rizomático pensé entonces en Théroigne de Méricourt, una de los personajes de la revolución francesa, que pasó gran parte de su vida en ese hospital. Las imágenes del Hospital de La Salpêtrière también hablaban de la diferencia sexual desde la mirada clínica.

Para el Trabajo Final Integrador desarrollé los roles de dramaturga y directora de la obra. Asimismo, también trabajé en la producción de la misma, desde la musicalidad, el vestuario, la generación de espacios de entrenamiento y la escritura integral de este proceso. El objetivo principal de este trabajo ha sido no solamente desarrollar un primer

ejercicio práctico e intelectual como artista sino también producir una manifestación artística no androcéntrica, con la clara e imperiosa decisión de visibilizar la historia de las mujeres, de nuestras heroínas, para colaborar en la reflexión de nuestro presente.

En el capítulo I realizo un breve recorrido por la historia del arte pero, esta vez, a través de la mirada y producción de las historiadoras lo que me ha permitido repensar la (re)presentación y las artes desde una mirada feminista. En el capítulo II, primera parte, presento la dramaturgia y adaptación de la obra *Las Girondas*, la obra que voy a exponer en el momento de evaluación del Trabajo Final Integrador; en la segunda parte, desarrollo la performatividad del género, cuerpo abyecto y patologizado en *Las girondas*, sus estrategias feministas para ser un sujeto público. En el capítulo III, presento mi proceso creativo paso a paso utilizando, por un lado, un registro que denominé “cuadernos de ensayo” y, por otro lado, un formato visual y sonoro para que el lector/lectora pueda hacer un recorrido del proceso más vívido y acertado. Finalmente, como capítulo IV, presento algunas reflexiones finales en torno a todo el proceso de trabajo que comenzó hace cuatro años, cuando ingresé a la Universidad Nacional de San Martín, y esbozo nuevas inquietudes a trabajar en un futuro no muy lejano.

Capítulo I

Arte y feminismo

El feminismo es creativo y dinámico; teoría crítica, reinterpretación y reescritura de las teorías escritas por hombres; invención de teorías y conceptos a partir del movimiento social. El arte y el feminismo tienen en común el lazo permanente entre teoría y práctica.

En el proceso de la investigación para la dramaturgia, el cual conjugó un proceso creativo de puesta en escena con las lecturas de teorías feministas y de historia del arte, me detuve a indagar y seleccioné trabajar con la biografía/autobiografía, el arte de la performance y la performatividad del género y su posibilidad de torcerla. Éstos han sido modos de decir/denunciar de los feminismos los cuales combinan política y creación.

El feminismo es teoría crítica; y jugando con la palabra teoría *-hacer ver-*, me permito incorporarla al arte escénico visual y sonoro como lo es el teatro. El arte como un espacio de reflexión feminista es/debe ser doblemente crítico; un hacer ver no androcéntrico y el intento de condensar en obra materializada *-en práctica-* toda una forma (del contenido de la obra y de la práctica escénica).

Por tanto, me voy a referir a dos dimensiones de *lo performativo*, entendido como la “concepción de actuación en términos teatrales, liberado del arte mimético de la representación y, por otro lado, a la teoría de los actos de Austin” (Femenías, 2013: 136). En primer lugar, me permito relacionar lo performativo con un arte de la “presentación” y no de la “representación”, el cual, muchas veces, está relacionado con lo biográfico; sobre todo haré foco en las artistas de la performance. En cuánto a la teoría de los actos performativos voy a trabajar con la filósofa estadounidense Judith Butler en el capítulo II, puntualmente en los desvíos de esos actos repetitivos y los cuerpos ininteligibles.

Por otro lado, considero el punto de vista de la socióloga Elizabeth Jelin quien en su texto *La estructura social en la biografía personal*, se refiere a la importancia de las

biografías en las ciencias sociales ya que develan lo social. En ese sentido, me he basado en las biografías de los personajes de *Las Girondas* porque da cuenta de una historia no contada: la historia de las mujeres en plena Revolución Francesa.

Asimismo, tomo de Jelin la idea sobre la relación entre tiempo biográfico y tiempo histórico, y cómo ese tiempo biográfico puede abonar a un tiempo histórico. Al haber una “Historia Oficial” que no consideró a las mujeres como sujetos históricos, recurrir a las biografías de ellas; este paso ha sido fundamental para recuperar sus historias de vida y ubicarlas en los contextos de los que formaron parte y develar otras historias no contadas. Por tanto, en esta tesina me he dedicado a utilizar las biografías de los personajes presentados en la obra y me he basado en sus datos históricos para ficcionarlos y llevarlos en términos dramáticos a un presente, a un hecho vivo.

Por su lado, la reconocida escritora Virginia Woolf escribió en *Tres Guineas* que buscando las anotaciones de las criadas de las mujeres burguesas mucho se podía conocer de la historia de esas mujeres en una época que nada se sabía de ellas. Utilicé este método de trabajo para conocer a mis personajes históricos a través de las historiadoras feministas y de las obras que estas mujeres han dejado.

Por otro lado, recorrí brevemente algunos pasajes del arte feminista que me han allanado el camino permitiéndome pensar la práctica artística y mi propio proceso creador como estudiante, artista y feminista. Quiero decir que la relación entre arte y feminismo fue un estímulo permanente para escribir la obra *Las Girondas*.

Como expresé al principio, el feminismo es creativo y lo veo reflejado también en las autoras más conocidas como teóricas feministas, quienes en gran parte han tenido un vínculo con la creación artística y literaria: Simone de Beauvoir y su dramaturgia y literatura enfocada en biografías noveladas y autobiografías; Monique Wittig y su literatura y dramaturgia como su batalla política a través del lenguaje; Kate Millet como escultora y como crítica de la literatura patriarcal; Paul B. Preciado como curador de arte, su interpretación del espacio/arquitectura desde una mirada de género y o sus textos teóricos mezclados con su propia literatura de experiencia/biografía sexo-genérica.

En definitiva, en este capítulo realicé un recorrido sobre algunas formas de hacer arte feminista, a través de una recopilación de obras que han trabajado historiadoras feministas del arte.

Algunos pasajes de historia del arte feministas

Griselda Pollock descubre que las artistas desarrollaron modelos alternativos para negociar la modernidad y los espacios de la feminidad. (Pollock 2015: 163). Por un lado va a desarrollar la recuperación de información sobre artistas y por otro lado la crítica a través de la deconstrucción de los discursos y las prácticas de la historia del arte.

José Sazbón en el estudio preliminar de *Cuatro mujeres de la revolución francesa* (2007), considera que la historia de mujeres tiene una vocación revisionista de la historia, se trata de una historia alternativa que desestabiliza la historia presuntamente neutra, aunque, sabemos, proviene de la experiencia masculina. Historiadoras como Joan Scott recupera la participación femenina en la esfera pública para construir una historia feminista.

En principio quiero nombrar a Artemisia Gentileschi (1593-1652/53) de las pocas mujeres pintoras del Renacimiento, sus pinturas también reflejaban algo autobiográfico, al pintar *Judith matando a Holofernes*, pintando el mito estaba expresando una reacción pictórica a un abuso sexual de su profesor pintor. En 1630 pintó un autorretrato, el cual, por supuesto, no fue atribuido a ella hasta algunos años más tarde porque en ese tiempo las mujeres no tenían permitido representarse a sí misma. Quizás el arte ya hablaba de aquello personal como algo expuesto públicamente desde otros modos de decir. La pintura *Judith matando a Holofernes* la menciono, además, porque es una referencia para el personaje Charlotte Corday en *Las Girondas*. El texto sobre la viuda Judith aparece también en la Biblia, pero me interesa recordar que Christine de Pizan en el texto feminista que escribe ya en el 1400, *La ciudad de las damas*, citó dicha obra con la idea de “*la noble viuda Judith*”.

En una posible historia del arte feminista, Linda Nochlin se preguntó en 1971 ¿Por qué no hubo grandes artistas mujeres? o ¿Existieron grandes mujeres artistas? Tomo de Griselda Pollock la respuesta de que la historia del arte es la más conservadora de las disciplinas intelectuales. La historiadora crítica de arte escribe en *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art* (1988), una crítica feminista a la historia del arte occidental analizando la idea de “canon” como una estructura mítica y un mecanismo exclusivo y excluyente. Considera que el feminismo puede confirmar la existencia de mujeres en la historia del arte y revalorizarlas. Analiza las relaciones de sexualidad, de subjetividad y de poder y la manera en que condicionan la producción y el consumo cultural. También denuncia sobre el lenguaje sexista en las exposiciones que aluden a un discurso de la celebración de la masculinidad.¹ Habla de un problema de discurso y de representación en términos foucaultianos. En este sentido, Olympe de Gouges se hace presente en la teoría de los actos performativos de Austin ya que, por definición, se enuncia lo que no se dice. Ella considera que en la Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano se deja en evidencia que las mujeres no gozaban de esos derechos ni eran ciudadanas.

El arte ha construido un estereotipo femenino, ligado a la naturaleza del cuerpo de la mujer. Pollock observa que la creatividad se ha asimilado como un atributo masculino y la feminidad como lo contrario, es decir, que la condición moderna de la mujer artista no puede ejercer su arte más que en contradicción con su propio sexo. Entiendo esta afirmación como el modo de transgredir la división público-privado, la capacidad de representar, la capacidad de educación artística y la capacidad de hacer arte, hacen que las mujeres se desvíen de la performance de género. La creatividad, la

¹ Las palabras lo revelan todo. Cuando queremos rendir homenaje hablamos de los “vieux maîtres”. No existe equivalente femenino de esta expresión. Si decimos “vieille maîtresse”, las connotaciones son de género. Esta diferencia es muy reveladora: la MUJER, es decir el sexo. La asimetría entre ‘el’ maîtres evocando las nociones de poder, de dirección, de autoridad, de respeto, y ‘la’ maîtresse, evocando aquellas de la sexualidad ilícita, de dependencia, de servicio y de cuerpo traducen una decisión estructural dentro de la cultura en general, inscrita en el seno mismo del lenguaje. Esto tiene como consecuencia inmediata la ausencia aparente de las mujeres pintoras en los grandes textos de historia del arte, y más grave aún la imposibilidad de inscribirlas. (En ROMERO, Alicia, GIMÉNEZ, Marcelo (sel., trad., notas) [2005]. “Artistas Mujeres”, en ROMERO, Alicia (dir.). *De Artes y Pasiones*. Buenos Aires: 2005. www.deartesy pasiones.com.ar)

cultura, la belleza y la verdad son los atributos que la historia del arte ha caracterizado con el artista varón y ha excluido a la artista mujer de ser un sujeto que pueda representar.

La diferencia sexual en artistas plásticas como Mary Cassat o Berthe Morisot, Pollock lo analiza estudiando los espacios representados en las pinturas –espacios de la masculinidad y feminidad- y la mirada del espectador. Pero también las espacialidad dentro de los cuadros, la falta de distancia, figuras en espacios comprimidos que enmarca como consecuencia de la restricción social de las artistas mujeres.

Una de las artistas que analiza Pollock es Mary Cassat (1844-1926) la experiencia como artista estaba condicionada por; y me interesa retomar ya que con su trabajo reflexiona sobre la representación de la feminidad como un artificio, un juego de máscaras.

Los temas tratados por artistas mujeres son fundamentales para entender las desigualdades dentro del campos social y el modo dominante de la mirada. Las artistas Mary Cassat y Mary Kelly han trabajado el paso del tiempo en el cuerpo femenino, tema que a los artistas varones no les ha interesado. Es la juventud de la mujer el objeto de deseo masculino. Me atrevo a pensar que si la historia no fuese tan fragmentada, y la historia del arte feminista estaría junto a la historia del feminismo podría pensar estos precedentes para *La vejez* (1970) de Simone de Beauvoir.

Para Pollock, la figura del *flaneur* como el artista de la modernidad también lo define como un sujeto público, de la ciudad: “-la construcción misma del artista como héroe de la modernidad- es sexista” (pág. 19). Los espacios de la ciudad moderna son los espacios de la diferencia sexual; también descriptas por Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*, el artista moderno se mueve entre los boulevares, bares y burdeles. El artista que pasa desapercibido como observador entre la multitud en la ciudad. Por estas diferencias es que Griselda Pollock observa que los espacios que aparecen en las pinturas de las mujeres de esa época no podían ser el de los bares, los burdeles, los bulevares, la calle, sino que tenían que ver con los espacios domésticos de estas mujeres burguesas.

Mary Kelly trabaja también con la iconografía fotográfica de La Salpêtrière (1876-1880), la mujer que es reducida a un cuerpo mudo con las fotografías médicas de Charcot. Kelly enumera los discursos que reproducen el cuerpo de la mujer, el de la moda, la medicina, el de los periódicos populares, las novelas y cuentos. A través de objetos de esas mujeres ausentes, le da expresión y voz, trabajando la importancia de la imagen y el texto/voz en contraposición a las imágenes médicas de Charcot y el tratamiento de las mujeres a ser observadas y provocadas para la experimentación sobre la histeria entre otras patologías como una invención.

Por otro lado, la figura del *Flaneur* estudiada también por Walter Benjamin, me interesa pensarla desde la práctica titiritera itinerante del varón titiritero.² Rafael Curci, titiritero Argentino, define lo tradicional como el títere guiñol y el titiritero itinerante que pueden materializarse en obras como *La calle de los fantasmas y el pícaro burlado* de Javier Villafañe. Si bien no me centraré en hacer una crítica a las obras del “*patriarca indiscutido de las generaciones venideras*” (2002: 12), haré una mención sobre el contenido sexista de las obras ya que ha trabajado con personajes estereotipados, de los cuales la mujer suele ser el objeto de deseo del varón. A esto se le suma que hay un sesgo sexista en los registros sobre los titiriteros ya que se desconoce la historia de las creadoras Mane Bernardo y Sara Bianchi, titiriteras argentinas, lesbianas y que han dejado un legado importante en el campo de la educación artística.

Georgina Gluzman, por su lado, en *Trazos invisibles recorre la historia de artistas mujeres de 1890 a 1923 en Argentina*, ve en una de ellas, André Mosch, que a través de su biografía busca insertarse en la historia del arte: “Mosch destacó la importancia de dejar por escrito sus recuerdos ya que las memorias personales contienen “datos que no se hallan en los libros de didáctica”, una referencia a la supresión de las artistas y más ampliamente de las mujeres en los relatos históricos” (2016: 40).

En síntesis, este breve recorrido ha tenido como objetivo destacar la importancia de las historiadoras del arte feminista que han investigado poniendo en

valor la experiencia artística de las mujeres lo que llevó a develar las desigualdades en el campo artístico y la hegemonía de un modo de representación androcéntrico.

Las artistas mujeres que asumen un rol protagónico con la performance artística

La *performance* como arte ha sido en las últimas décadas una modalidad artística a partir de la cual visibilizar a las artistas mujeres y su producción cuestionando el modo de representación androcéntrico. La centralidad puesta en el cuerpo, en la presentación del mundo privado a través de un modo autobiográfico y la experiencia corporal sexo-genérica.

En este marco me interesa contextualizar la historia del feminismo de la segunda ola, en principio, la obra emblemática que dará el inicio será *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir desde la filosofía existencialista desde una mirada feminista se preguntará qué es la mujer y cómo se construyó como *lo otro*. En su estudio distingue sexo de género, “*no se nace mujer se llega a serlo*”, significaba que género es cultural. Asimismo, en la segunda ola de los años 60 y 70, aparece el movimiento del feminismo radical con el lema *lo personal es político* acuñado por la activista Kate Millett. Las artistas de la performance se ubican cronológicamente en la “segunda ola del feminismo”³ y se extiende hasta los años 90.

³ “Recordemos que la denominada <primera ola del feminismo>- que se desarrolló en Inglaterra y Estados Unidos a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX- buscó la igualdad con los varones en relación con los derechos civiles, sociales y políticos, fundamentalmente la igualdad frente al sufragio. De allí nació el movimiento sufragistas, dentro del denominado *Feminismo Ilustrado*, el cuál sostenía que la diferencia entre varones y mujeres era producto de la jerarquización masculina en la esfera pública y lugares de decisión, denunciando la misoginia imperante, la adscripción de las mujeres al rol doméstico y su marginalidad en las actividades de autorrealización y el mercado laboral (...) En los años 60 y 70 en Estados Unidos y en Francia surge como <segunda ola del feminismo> y fuerte movimiento de liberación de la mujer, el denominado *Feminismo de la diferencia*. Bajo el lema <Ser mujer es hermoso>, se fundó la idea de crear una identidad propia femenina y romper con el mito <mujer>, entendido como un modelo único y universal. Han sido precursoras en las reivindicaciones de diferentes temas: sexualidad, trabajo, hogar, derechos en la reproducción entre otros.” (Vanessa Vazquez Laba, 2012, 29-30)

Hans Thies Lehmann en su trabajo sobre teatro posdramático ubica a Rachel Rosenthal, Carolee Schneemann, Joan Jonas, Laurie Anderson, Marina Abramovich, Orlan y Chris Burden, como algunas de las artistas de la performance que enfocan su arte en el cuerpo. En palabras del autor “los artistas de la performance de los años sesenta y setenta buscaron la transgresión de normas sociales opresivas por medio de la experiencia del dolor y del peligro corporal” (2013: 247). Sin embargo, no hay una relación de las artistas con el feminismo de la época.

La artista Marina Abramovichz trabajó en la obra *Rhythm* (1974) sobre el cuerpo como lugar de amenaza; y dice Lehmann sobre esta obra: “Marina Abramovichz propuso las reglas de un juego mediante el cual el público podía hacer todo lo que quisiera con ella a través de un conjunto de objetos dispuestos sobre una mesa, la percepción se convirtió en la experiencia de una responsabilidad” (2013: 247). También, la artista Bobby Baker con su performance *Live Kitchen shows*, en la cual invitó a los espectadores a su cocina privada y ahí mismo presentó un monólogo sobre la esclavitud de la mujer en los espacios domésticos. Por su lado, la artista Orlan produjo una obra sobre cirugías plásticas en su propio rostro, modificando esa realidad preconcebida del rostro como identidad única y permitiéndose interferir en los cánones de belleza femenina. Estas obras, trabajan los límites del cuerpo entre lo privado y lo público pero, al mismo tiempo, los límites del espacio doméstico como espacio de exhibición de las opresiones y la ampliación de la categoría mujer como sujeto universal además de salir de los estereotipos femeninos.

En los 80 algunas artistas como Barbara Kruger, Jenny Holzer, Sherrie Levine, Cyndi Sherman y Louise Lawler produjeron una crítica sobre la representación poniendo en evidencia los códigos sociales dominantes. Cyndy Sherman, por ejemplo, desde los autorretratos modifica y exagera las identidades estereotipadas y Barbara Kruger a través de imágenes que reinterpretan la publicidad dominante con frases como “Your body is a battleground” (tu cuerpo es un campo de batalla) o “I shop therefore I am” (“Compro, luego existo”).

Si tomamos el concepto de performance de Richard Schenchnner y Victor Turner, la performance no “representa” sino que “presenta”. “El autor señala que los estudios de

performance son inter (genéricos, interdisciplinarios, interculturales) y por eso, inestables, inconclusos, abiertos y multívocos; se oponen a establecer ningún sistema fijo de conocimiento, de valores y de temas. Se trata del estudio de las (re) presentaciones de las conductas sociales, ya sean cotidianas como artísticas, y es ese universo de significación, el campo de reflexión y producción de la performance” (Kozak 2015: 195).

Considero que es en ese mecanismo diferente en donde a partir de lo autobiográfico las mujeres pueden desentrañar algunas preguntas sobre su modo de hacer arte y diferenciarse del artista varón y su forma de representar el cuerpo femenino a lo largo de la historia del arte. Entiendo que al haber una lucha sobre la representación (cívicamente) de las mujeres a lo largo de la historia del feminismo, lo mismo sucede con la representación de las artistas mujeres en la historia del arte.

Claudia Kozak en *Tecnopoéticas Argentinas* (2015) considera la/el artista performer como quien “ostenta no solo su presencia física, sino también la propia experiencia biográfica interpelando de forma directa al espectador y su propia experiencia de vida” (Kozak 2015:195).

Por su lado, la crítica en historia del arte Ana Martínez Collado vincula estas prácticas artísticas de los años 90 y al postestructuralismo: “de la autoconciencia al ser contingente”. Trabaja con artistas estadounidenses y europeas, generando un debate entre feminismo y postfeminismo. Habla de un trabajo de lo post humano, donde las representaciones como la de Jena Sterback trabaja sobre el cuerpo sin órganos en relación al texto Medea. O su trabajo *I Want You to Feel the Way I Do* (1985) consistía en un vestido de malla de alambre electrificado. Otra obra es *Remote Control* (1989) que consistía un gran miriñaque hecho de metal donde la performance era manejada por un control remoto controlado por un operador masculino. Otra obra *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (1987) consistía en un vestido hecho con cincuenta piezas de filete de falda y dejaba que se pudrieran.

Estas artistas, para Ana Martínez Collado, cuestionan la categoría “mujer” como universal, al igual que en el campo de la filosofía con Judith Butler, quien piensa que el

sexo no es natural ni pre-discursivo sino cultural. Para esta autora no existe una relación causal entre sexo y género, sino que “ser” de un género es una apropiación, interpretación y reinterpretación de las posibilidades culturales. No hay una elección voluntaria de ese “*llegar a ser*”. La performatividad del género deja un espacio para que las normas de coherencia entre sexo, género y deseo se vuelvan en contra de sí mismas.

Las identidad múltiples y ambiguas en artistas como Zoe Leonard con *Jennifer Mille* (1995) una fotografía erótica de un cuerpo no binario; los temas más desarrollados por las artistas de los 90 fueron la identidad múltiple y la mascarada, el cuerpo y la biografía, la narrativa y el desarrollo de nuevas formas que habilitaba la performance la fotografía o el video. La apertura temática fue de la mano de la apertura de nuevas formas técnicas de obra. Es el momento en que las artistas exhiben sus experiencias. El arte de la performance supera los límites del arte plástico, abre un camino más amplio, aunque la mayoría de estas artistas fueron/son esencialmente artistas plásticas, la performance pone en evidencia la necesidad del acto vivo y es entonces donde podría hablarse de otras disciplinas como arte escénico, danza, teatro, sonoro, videoarte, instalaciones, cine experimental, vinculado también a la aparición de nuevas tecnologías, nuevos formatos y soportes. Y que están vinculados, según Claudia Kozac, al evento y acción.

Otra estrategia con la que me encontré en las lecturas sobre arte y feminismo es el trabajo en grupos artísticos. María Laura Rosa, investigadora en historia del arte, recopila de la historia del arte Argentino las acciones de *La Unión feminista Argentina* (UFA), como el origen de la relación arte activismo. En este caso María Luisa Bemberg, destacada cineasta Argentina, fue una de las fundadoras y su arte audiovisual desentrañaba los estereotipos de género, situando sus producciones como un inicio del arte y feminismo en nuestro país. También, el *Grupo feminista de Denuncia* (1986-1988) como antecedente a un grupo actual *Mujeres Públicas*. Son las primeras en utilizar las calles como espacio artístico y las reivindicaciones sexuales y la violencia hacia las mujeres fueron el centro del trabajo de GFD. Este grupo luego se separa por no haber incluido las demandas de feministas lesbianas.

En EEUU aparecen grupos como las *Guerrillas Girls* (1985) grupo feminista activista de artes plásticas, activismo centrado en mostrar la desigualdad en la representación de las mujeres en la historia del arte trabajando con estadísticas en sus acciones performáticas o *Critical Art Ensemble* (90); ambos colectivos vanguardistas de escultura y performance, los cuales se preguntaron por el término feminista y por los límites del concepto de mujer como mujer genérica y universal.

Bad Girls (1993-1994) fue una exposición que me interesa destacar porque representa un cambio de actitud en torno a la representación de la sexualidad, la violencia, la droga, desde las experiencias autobiográficas. Algunas de las artistas del grupo estuvieron Nicole Eisenman y Sue Williams, entre otras. Esta última trabaja desde 1992 sobre la pornografía y el deseo sexual femenino. Nicole Eisenman enfoca su obra en mujeres en los bares de lesbianas y burlas dirigidas al pene como en *La casa del minotauro* (1991) o *Las Amazonas castrando a los piratas*. Lo que destaca de estas artistas es su trabajo en torno al deseo sexual descentrándolo de lo heterosexual. Ana Martínez Collado, analiza que las artistas en la década del 60 están vinculadas a la liberación sexual, pero en un margen heterosexual, por eso va a tomar a las artistas de los 90 como la transgresión del deseo heterosexual. Y de algunos tópicos asociados de la estética politizada –en plan militante– del feminismo, por lo cual se abre a otras posibilidades que la de la crítica necesaria de lo militante.

Por otro lado, Elke Krystufek con la performance *la Lluvia dorada* (1997) propone una acción privada, íntima, en el espacio público referido a la orina. Otra performance es *Marilyn habla* (1997) desarmando la idea de la artista para la industria del espectáculo. Ana Martínez Collado se pregunta *¿cómo puede abordar la mujer el representar ella misma, teniendo en cuenta que su único papel fue siempre la de ser representada, la de aparecer como objeto de la mirada masculina, nunca como sujeto y productora de la representación*. Siguiendo esta línea, Laura Cottingham también se pregunta: *¿Cómo pueden las mujeres reivindicar la visualidad de su cuerpo, o su sexo, cuando esa visualidad ha sido construida a la medida del deseo de los hombres?* (Martínez Collado 2008)

En la misma línea, Griselda Pollock y Rosika Parker reflexionan: “*El cuerpo de la mujer- escribían- colonizado, apropiado, mistificado y definido por la fantasía del hombre, es ahora reclamado en el arte feminista. Pero ese es un proyecto difícil y equívoco (...) ¿Cómo puede diferenciarse esa representación de otra sexista?*” (Martínez Collado, 2008).

En síntesis, identifico a partir de este estado de la cuestión sobre arte y feminismo que hay obras que necesariamente tienen que hacer una crítica a la representación androcéntrica, es decir, masculina dominante, tanto desde obras colectivas, obras individuales que apuntan al deseo de las artistas como trabajos sociológicos que develan las desigualdades de género en el campo de producción y circulación del arte como es el trabajo reciente de Andrea Giunta *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (2018).

Éste recopila la historia del arte feminista entre los años 60 y 80 y la primacía de la emancipación del cuerpo femenino en los trabajos de las artistas feministas. Pero también un trabajo estadístico, indispensable porque devela las desigualdades de género en la “representación”, mirando las exposiciones, los valores económicos de las obras en relación al género, entre otras dimensiones de análisis.

Por último, no puedo dejar de destacar la producción artística de Effy Beth (1989-2014), performance y trans; quien ha trabajado sobre su identidad sexo-genérica y las discriminaciones por su condición trans. La mayoría de sus obras las realizó en la Universidad Nacional de las Artes y en el espacio público. Me interesa el trabajo de esta artista, en principio, porque encontró en la universidad pública un espacio para formarse y formar a otrxs exhibiendo sus obras y, por otro lado, porque su producción artística es un antecedente de la performance artística y de cómo desde el feminismo se politiza la vida personal, el cuerpo, la identidad sexogenérica.

En resumen, el estado de la cuestión que he presentado hasta el momento sobre el arte feminista y, particularmente, del arte feminista performático ha sido la fuente bibliográfica y audio-visual inspiradora para llevar a cabo la obra que presento en el capítulo II.

Capítulo II

Las Girondas

El presente capítulo está dividido en dos partes: en la primera se expone la última versión de la obra *Las Girondas*, la misma tiene las modificaciones que fueron generándose a lo largo del proceso creativo lo que fue gestando una dramaturgia más abocada a una partitura de movimientos; en la segunda parte, se expone el proceso de producción intelectual de la misma; un primer apartado sobre el feminismo ilustrado en el cual se pone en contexto a las protagonistas. Y, un segundo apartado, sobre las estrategias performativas feministas de las protagonistas, y el cuerpo abyecto y patologizado.

Las Girondas es una obra de teatro de títeres y objetos, toma algunas cuestiones presentadas hasta el momento, como la recopilación de biografías, por supuesto, no es una performance pero sí busqué poner en juego la (re)presentación con el universo de la objetualidad titiritera. La utilización del teatro de títere/máscaras como modos de construir las identidades de lxs personajes, las disociaciones entre el títere y la aparición de las actrices en momentos como mirarse con la máscara, armar y desarmar constantemente el personaje en escena. La posibilidad de ser las actrices y de ser personajes, y desde aquí ser otra, de ser las dos, de ser lo que dice la historia que son o de ser lo que la historia feminista o la microhistoria dicen que son. De contar ellas mismas quienes fueron, quienes están siendo en el presente del acto dramático, quienes no han podido ser y quienes finalmente dejaron de ser/existir. En principio, un trabajo que hacen las historiadoras feministas además de las preguntas sobre la

existencia o no de grandes artistas mujeres es visibilizar a las artistas historizandolas. En este caso me he comprometido a visibilizarlas desde un espacio ficcional escénico.

LAS GIRONDAS

De Luciana Papazian

Dramaturgia para Teatro, títeres, objetos.

Personajes

- Olympe de Gouges (actriz y títere)*
- Charlotte Corday (actriz y títere)*
- Théroigne de Méricourt (actriz y títere)*

En títere de mesa *(Son tres títeres de mesa que representan las tres escenas)*

- “La esclavitud de los negros”*: Zamore el esclavo, Mirza el conquistador
- “Escena del divorcio”*: Valmont y Capet
- “Declaración de los derechos de la mujer”*: Marie Gouze

En media máscara

- Universal I (interpretado con media máscara por la misma actriz de Olympe de Gouges)*
- Universal II (interpretado con media máscara por la misma actriz de Théroigne de Méricourt)*
- Universal III (interpretado con media máscara por la misma actriz de Charlotte Corday)*

Estructura de la obra

- Introducción
- Escena I
- Escena II
- Escena III
- Escena guillotinas

(El escenario está preparado para la Escena I. Hay tres islas. Las actrices están entre el público con una secuencia de movimientos cada una y su objeto correspondiente- Théroigne una espada. Olympe una pluma. Charlotte la biblia. Acompañadas por la melodía de la canción principal en Cello y acordeón. Una vez que el público se acomoda, las músicas narran el texto de la introducción y se hace foco en cada personaje cuando se las nombra).

Introducción

Un tiempo antes, nada más que un tiempo antes de aquellas más conocidas como las sufragistas, entre el estrado, las trincheras y el teatro existieron tres personajes. En la tan aclamada, lejana y cercana Revolución Francesa.

Intentaremos mostrar aquí la fortaleza y la valentía de estas mujeres por reclamar su condición de ciudadanas en la cuna de los derechos universales que no las nombró.

Tendrán el honor de ver el gran teatro de Olympe de Gouge el de su imaginación. Dramaturga de los y las excluidas de la ciudadanía, y defensora de los derechos de las mujeres.

Desde el monasterio del pueblo de Caen la joven Charlotte Corday les enseñará que en la biblia existe el libro de Judith, una tiranicida, a la que la mismísima joven Corday imitará para liberar a Francia del tirano Jean Paul Marat, quien pretendía seguir derramando sangre girondina años después de 1789 bajo la bandera de la revolución.

Por último Théroigne de Méricourt. "ARMÉMOSNOS", la verán reivindicando a la mujer en los campos de batalla revolucionarios y cómo los partidarios de Robespierre y las jacobinas la persiguieron y azotaron durante años en las calles de París, finalmente vigilada por la sabiduría médica en el hospital de La Salpêtrière

(texto que dicen al unísono mientras se acomodan para la escena primera) Hay más de un medio para servir a la Patria!, exclamaban. *(Va apareciendo Olympe con un carrito pequeño en el que trae sus actores)* Sin embargo sabemos que hay un sólo final posible en la historia de sus vidas, pero ellas y nosotras no olvidamos nunca que existe EL TEATRO. *(Comienza a sonar la música de la escena I).*

ESCENA I

Olympe de Gouges

Pasen y vean, tres obras en una. Mi teatro itinerante en París. Somos quienes hemos sido excluidos de la ciudadanía.

Con ustedes hoy les presentaremos a Zamore y Mirza en “La esclavitud de los negros”. *(Sonido de presentación. Dos actrices manipulan dos títeres de mesa. Olympe desaparece de escena)*
(Aparece Zamore en una isla trasladando ramas y montículos de pasto de un lugar a otro, va y viene varias veces nadando para cruzar las islas. Luego se sienta a descansar y come una manzana. Por la otra isla comienza a acercarse Mirza en su barco, Zamore no lo ve, escucha algún ruido y mira alertado pero como no ve sigue comiendo. Hasta que lo vé descansando sobre los montículos, se le cae la manzana y cruza nadando la isla para cuidar la isla y sus pertenencias. Mirza se apropia de los objetos de Zamore y comienza a pegarle. Zamore llora en un rincón, mientras se viene la tempestad en donde todo comienza a remolinar y Mirza cae al mar, pide ayuda. Zamore lo ve, mira al público, mira a Mirza, lo piensa, ríe, amaga a pisarle la mano pero luego le tira una soga para salvarlo. Cuando lo salva, Zamore amaga en volver a pegarle, pero finalmente lo abraza y comparten la isla).

Aplausos para estas grandes pantomimas de París. Ahora Valmont y Capet. Escena sobre el Divorcio. *(Música cello bajos del vals)*

(Valmont duerme en la cama, se despierta algunas veces y manifiesta hambre reiteradas veces. Capet limpia la casa, cocina, hasta que descubre un libro. Lee mientras Valmont sigue durmiendo y pidiendo. Hasta que ella lo saca de la cama y se vá con un cartel de divorcio volando en la cama).

OLYMPE *(a público)* Finalmente Capet, realiza una campaña para que en Francia se acepten los hijos ilegítimos, provengan de la cama que provengan. Porque que la maternidad es una función social y no natural.

Y ahora la Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana *(Aparece un títere de mesa- Marie Gouze- en un estrado. La actriz de Olympe de Gouges dirá el texto en las patas con el tono de un megáfono).*

Marie Gouze: El universalismo de la revolución es una farsa. La mujer nace libre y permanece igual al hombre en sus derechos. *(Se escuchan sonidos de bombos)* Libertad, propiedad, seguridad, resistencia a la opresión. Libre comunicación de los pensamientos y opiniones. *(Aparecen carteles con consignas)* participación en la distribución de lugares, empleos, cargos, dignidades y la industria. Cooperar en la redacción de la constitución. Protección materna e infantil. Talleres nacionales para los desocupados. Albergues para los mendigos. La mujer tiene derecho a subir al cadalso, también tiene derecho de subir a la tribuna. Ciudadanía activa para las mujeres.

Olympe de Gouges: *(agotada sale a escena pensativa)* Hay que tener capacidad para representarse a sí misma. Es simplemente el fruto de la imaginación.

Marie Gouze: *(El títere de mesa, Marie Gouze la mira y le pregunta)* ¿Tu eres Marie Gouze?

Olympe de Gouges: *(ríe)* No. No. Marie Gouze cuando fui hija, Marie Gouze Aubry cuando fui esposa. Ahora *(extiende el títere)* Olympe de Gouges. Nací en 1748 en Montauban, para ser una dramaturga con herencia literaria inventé que mi padre era **Le Franc de Pompignan:** *(el títere utiliza una máscara por delante de su cara y cambia la forma de decir el texto)* ¿Cuánto tiempo, feroz mortal, hemos de vivir con el odio y la amargura?. Prestarnos siempre la boca, el lenguaje de la rabia. Implacable en mi ira, yo me aplaudo la miseria *(se saca la máscara)*. En otra ocasión fui hija de Luis XV *(Danza, enfrentando la máscara al títere)* pero era demasiado aristócrata. Otra vez fui simplemente la hija de un comerciante de Languedoc *(se mira la actriz con títere y lo dicen juntas)*. Tal vez me he perdido en mis sueños.

ACTRIZ OLYMPE DE GOUGES *(mira a público, el títere también)* tal vez me he perdido en mis sueños. Quizás llegue más cerca de la realidad.

(aparecen en proscenio Los universales, Olympe queda en el centro haciendo pequeños gestos, menos iluminada).

Universal II: Diagnóstico de Olympe de Gouges: Transgresión del sexo, una mujer de las letras. Juguete de su inestable sensibilidad

Universal III: Olympe de Gouges, nacida con una imaginación exaltada, confundió su delirio con una inspiración de la naturaleza. Quería ser una estadista. Hizo suyos los proyectos de los pérfidos que quieren dividir a Francia. Parece que la ley ha castigado a esa conspiradora por haber olvidado las virtudes que corresponden a su sexo.

Universal II: Sexualidad: Anormal. Narcisismo. Carencia de sentido moral. Un loco heroico.

(El desarme del espacio para armar el monasterio lo hacen los mismos personajes Universales. Se acomodan todas las tarimas formando un camino en el centro del escenario que va desde el fondo apuntando a proscenio).

ESCENA II

Charlotte Corday

ACTRIZ Charlotte Corday *(Lleva un farol y va iluminando el monasterio y todo el recorrido que hace hasta llegar al proscenio, las dos actrices asisten la escena para armarle el camino).* Mi madre ha muerto. Todos están muertos. *(Avanza una tarima, continúa iluminando y*

observando). Los techos abovedados han guardado todo este tiempo mis gritos, como un eco silencioso que aún la fuerza de mi juventud. *(Deja el farol)*. Dejo este lugar. Ya no volveré a mi pueblo. Ya no. *(Avanza una tarima, se sienta mirando a público, abre las piernas, en ese tiempo las otras dos actrices acomodan las tarimas y se ubican por detrás, interpretando a Jean Paul Marat)*.

Las puertas de Caen se abren como en el libro de Judith. He preparado mi vestido filo de seda y encajes blanco titanio. Y me voy. *(Se escuchan sonidos de caballos. Encuentra la carreta comienza a manipularla hasta llegar al centro de la escena que funcionará como la casa de Jean Paul Marat. Aparece el títere de Charlotte a la altura del pubis, del pubis gira al costado, y queda el títere en la cadera. De cadera sube a axila. Asoma el títere a una de las tarimas, suena golpe de puerta)*.

Charlotte Corday: ¿Jean Paul Marat está aquí? *(Mira hacia el otro lado suena golpe de puerta)* Estoy en tu puerta Marat. *(El títere va trasladándose de la axila a las rodillas para quedar a la altura de las puertas)*. Te traigo los nombres de los que se han reunido en Caen y conspiran contra ti. *(Es la entrada de Charlotte a la casa, caen las dos tarimas que a partir de aquí funcionarán como bañeras, las dos actrices que interpretan a Jean Paul Marat, quedan mirando a Charlotte que les entrega unos muñequitos de papel)* Te traigo a Barbarouz, Buzon, Petion, Luovet, Brissot, Vergniaud, Guadety, Gensoné. *(Saca más muñecos hasta agotarse)*. Barbarouz, buzón, petion, luovet, brissot, vergniaud, guadety, Gensoné. *(Las actrices que interpretan a Jean Paul Marat rompen cada uno de esos muñequitos, Charlotte comienza a reaccionar frente a eso. Se acerca a ver las cabezas muertas de los muñequitos. Acerca la máscara a una rodilla mientras levanta la otra como reacción, una y una. Se levanta juntando toda esa fuerza y sube llevando el títere en diagonales, se pone el títere en la cara, realiza cinco movimientos cortantes y un cuchillazo al piso En ese momento, las actrices componen un solo cuerpo que comienza en una de las bañeras donde se ven las piernas muertas y en la otra las manos, Jean Paul Marat muere)*. *(Charlotte intentando recuperarse)* Los estoy viendo. Un teatro colmado de espectadores sedientos persiguen con los ojos bien abiertos el avance de la carreta, nadie se atreve a detenerla. El encuentro fugaz entre bloques de piedra brillantes del suelo con las ruedas silencia la muchedumbre. Mis ropas rozan el suelo empapado de lluvia, lluvia, lluvia. *(Miran a público la actriz y Charlotte títere)*. El cadalso me permite una última sonrisa. Introduzco mi cabeza para que la historia convierta a Marat en un mártir. Ya lo había hecho, fue uno solo, para salvar a cien mil. *(La actriz y el títere Charlotte quedan en el centro menos iluminado, aparecen los universales,*

que son las mismas actrices que acaban de actuar de Jean Paul Marat, salen de las tarimas con las máscaras puestas).

Universal II: Charlotte Corday del pueblo de Caen de simpatías girondinas: Era un marimacho más musculosa que saludable, desprovista de gracia y sucia como casi todas las mujeres filósofas e intelectuales.

Universal I: El monstruo era virgen, virtuoso con la virtud de las mujeres, es decir Casta.

Universal II: Manía filosófica. Su cabeza estaba llena de libros de toda especie.

Universal I: Tenía unos 25 años y por lo tanto era casi una solterona en nuestra sociedad, sobre todo si se tiene en cuenta su musculatura y postura masculina.

(Cambio de posiciones de las tarimas, armado de la escena de Théroigne. Esconden debajo de la tarima el títere de Théorigne).

ESCENA III

Théroigne de Méricourt

(Las actrices en una estación de transporte, van y vienen de una tarima a otra, Théroigne en el centro pérdida pregunta dónde queda el pueblo de Méricourt, nadie le responde, hasta que se marea y cae, las otras actrices salen de escena)

ACTRIZ Théroigne: Mi apellido es mi pueblo, Méricourt. A los cinco años quedé huérfana de madre, me llevaron a un convento. Me escapé pronto, fui sirvienta de mi madrastra. Volví a escapar y viajé *(busca a Théroigne por varios lados del espacio, la encuentra y aparece el títere acompañado de la ambientación sonora en guitarra)*

En Amberes Madame Colbert me enseñó el amor a la música. *(Música y movimientos)*. En Inglaterra, el compositor del teatro con sus cuerdas de guitarra inglesa. *(Música y movimientos)*.

El tenor de la Fenice de Venecia. *(Mirada fija a público el títere y la actriz)* Y la mezzo soprano. *(Se sienta con su espada en un extremo al fondo del escenario y aparecen los universales).*

Universal I: Théroigne de Méricourt: libertina sádica.

Universal III: No quiere soportar ningún vestido, ni siquiera una camisa.

Universal I: Es decir que anda desnuda.

Universal III: Todos los días, mañana y tarde, varias veces por día, inunda su cama con varios baldes de agua. Le gusta pasear descalza en su celda de piso de piedra.

Universal I: El frío riguroso no le hace cambiar este régimen. Cuando hiela y no puede tener abundante agua, rompe el hielo para obtener agua, mojarse el cuerpo y en especial los pies.

ACTRIZ Charlotte- *(Se saca la máscara, mira al otro universal)* ¿Usted no es el doctor Jean Paul Marat?

ACTRIZ Olympe: *(Sacándose la máscara)* No, ya lo ha matado usted.

Actriz Charlotte: *(Confundida)* ¿En qué año estamos? Estoy perdida. Cronológicamente.

Actriz Olympe: Hay que apelar a la imaginación en este teatro no hay ningún orden.

Actriz Théroigne: *(Se asoma la actriz, disociándose del títere)* Estamos en 1795 en un hospital... El de la Salpêtrière.

ACTRIZ Charlotte: Ah entonces ya estamos *(gesto de guillotina)*.

ACTRIZ Olympe: El teatro es el único lugar en el que puedes morir cuantas veces quieras. *(Vuelven a colocarse la máscara)*

Universal III: historia clínica de Théroigne de Méricourt: A pesar de que su celda es pequeña, oscura, húmeda y sin muebles, la encuentra muy bien, arguye estar ocupada en cosas muy importantes: sonríe a las personas que se le acercan *(se acercan a Théroigne)*.

Universal I: Articula frases entrecortadas con las palabras *(Thérogine balbucea algunas palabras o repite)* "riqueza, libertad, fraternidad, comité, revolución, pícaros, decretos, orden de arresto. Ella odia a los moderados *(se van los universales y aparece Théroigne)*

Thérogine: ARMÉMOSNOS. En París mi verdadero amor. *(Se acerca a proscenio)* Sí, generosas ciudadanas, vosotras que me escucháis, armémonos. Vayamos a ejercitarnos tres veces por semana a los Campos Elíseos o al Campo de la Federación. Abramos una lista de Amazonas Francesas; y que todas las que amen de verdad a la patria escriban aquí sus nombres.

Ciudadanas no olvidemos que nos debemos por completo a la patria, que es nuestro deber más sagrado estrechar los lazos de la unión, de la confraternidad y expandir los principios de una energía calma con el fin de prepararnos con tanta sabiduría como coraje a rechazar los ataques de nuestros enemigos. *(Cambio de música comienza a separar el títere de su cuerpo actriz)*. Confieso confundir los aplausos de la multitud con los golpes sobre mi cuerpo. Pero vuelvo a encontrarme en el reflejo de mi espada de honor, viéndome bajar del caballo con mi traje de montar rojo. Escalando la gran fortaleza de las ocho torres con mi batallón de mujeres y construyendo el Templo de la Libertad sobre los cimientos. *(Se asoman los universales)* Los partidarios de Robespierre y las jacobinas, me persiguieron, me espionaron, me pegaron.

Universal I: ¿Cuál es el diagnóstico general de la santísima trinidad? *(ríe irónicamente)*. Olympe de Gouge, Charlotte Corday y Théroigne de Méricourt.

Universal II: “Histeria revolucionaria”. (*Desarman el espacio con la canción y rearmen para la siguiente escena*).

ESCENA

Guillotinas

(En off. El escenario está vacío). Mil setecientos noventa y tres. ¿Qué plazas son estas? *(Aparecen las actrices con los títeres entre sus manos, comienzan a correr en círculo)* ¿Quiénes son esos niños que juegan en ellas? ¿Qué libertad es esa tallada en piedra? ¿Qué calles son estas de oídos hambrientos de ruidos filosos?

Mil setecientos noventa y tres *(las actrices repiten el texto)* ¿Qué voces son esas que entre comerciantes se agitan comprando guillotinas pequeñitas de cuchilla minúscula y cortante?.

Mil setecientos noventa y tres. ¿Qué juegos son esos de muñequitas llenas por dentro de un líquido rojo que gotean por el cuello cuando las decapitan?.

¿Qué pueblo es ese que no detiene las sentencias? *(Se detienen y guardan las cabezas de los títeres dentro de las tarimas)*. Mil setecientos noventa y tres. Ya sé cómo es ese momento en el que el cuerpo y la cabeza se separan. Cuando las manos están atadas a la espalda, los pies también atados. El cuello desnudo y la cabeza rapada.

Mil setecientos noventa y tres. Inofensiva y cómplice madera donde se eleva la cuchilla y en el oblicuo filo la sangre precedente que gotea. *(Llevan las cabezas de los títeres al extremo más alto, mientras la actriz mira su propia mano y luego a público)*. Después el momento en el que la cabeza queda uncida al yugo de metal. Y cae la hoja. Ahora ya sé cómo es ese momento en el que el cuerpo y la cabeza se separan.

Mil ochocientos diecisiete. Dicen que la cabeza cuando el verdugo la levanta con su mano aún vive y sus ojos ven. La lengua se mueve sin palabra posible. Por tierra los brazos y las piernas se contraen. *(Juntan las cabezas, la de las actrices y la de los títeres)*. Si ustedes las vieran durante cinco minutos después de la ejecución. La red que acumula las cabezas *(Se acercan todas las cabezas)*, un coro de palabras imposibles y de ojos que ven sin manos para las letras, el cuchillo o el cañón.

Canción final.

Fin

oooooooooooo

Feminismo ilustrado en *Las Girondas*

Las Girondas está basado en tres mujeres de la historia francesa: Olympe de Gouge (1748-1793), Théroigne de Méricourt (1762-1817) y Charlotte Corday (1768-1793).

En Francia, Olympe de Gouge, como Mary Wollstonecraft en Inglaterra, ponen en cuestión a los contractualistas John Locke y Jacques Rousseau, por considerar como criterio de exclusión de las mujeres a la ciudadanía la “diferencia sexual”. Olympe de Gouge valientemente se animó a resignificar el lenguaje revolucionario discutiendo los ideales de la Revolución Francesa -Igualdad, Fraternidad y Libertad-, materializados en la Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano. Su legado fue tomado por el movimiento sufragista de la primera ola del feminismo occidental (Amorós, 1998). La continuó, Théroigne de Méricourt, quien se dedicó a formar batallones de mujeres promoviendo la participación femenina en la revolución, a la par de los hombres.

Las feministas ilustradas francesas se identificaron como “el tercer estado del tercer estado”⁴ (Amorós 2007:26), por no haber sido nombradas por la Revolución y no gozar de sus valores. *Las Girondas*, como obra, recupera el protagonismo de estas mujeres como las “primeras feministas” que utilizaron las calles de París para hacerse oír. Estas mujeres eligieron manifestarse también a través de la escritura de obras de teatro, la reescritura de textos políticos y contractuales, la redacción de los Cahiers de Doléances y la participación en asambleas políticas. Pretendiendo anular las diferencias

⁴ El tercer estado eran los que no poseían privilegios como la burguesía, el campesinado, los artesanos y comerciantes, diferenciándose del clero y la nobleza del Antiguo Régimen (antes de la Revolución). Por eso las ilustradas utilizaban esa categoría, por tener menos privilegios que aquellos denominados como el tercer estado. A lo largo de la historia del feminismo se han utilizado las nomenclaturas denotativas, resignificando y reivindicando.

entre varones y mujeres con el fin de instituir la igualdad. Serían las primeras “luchas” que luego asumiría el movimiento sufragista.⁵

La performatividad de género, agencia social y cuerpos abyectos en *Las Girondas*

En el primer capítulo de *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Judith Butler afirma que primero se debe ser un sujeto para que exista la representación; “los campos de representación lingüística y política definieron con anticipación el criterio mediante el cual se forman los sujetos mismos, con el resultado de que la representación se extiende solo a lo que puede reconocerse como un sujeto” (Butler 2001:34). Me permito pensar, entonces, a *Las Girondas* en la búsqueda de ese ser “sujeto” previamente a las sufragistas que lo van a reclamar a través del voto femenino. Enfocaré en cómo los tres personajes, en tanto artistas y teóricas, han accionado para construirse como sujetos a partir de la no-representación, es decir, trabajaré en las estrategias presentes en sus biografía para construir una forma de ser, (re) presentación autónoma, femenina y feminista.

Cada una recurre a formas de moverse en el mundo público para generarse un lugar en la nueva vida moderna. Y esas acciones han sido plasmadas en la obra donde traté que la teoría y el movimiento a través de las artes escénicas permitieran jugar con el personaje títere- actriz, en esa búsqueda de representación como sujetos.

Dice Butler: “La postura de que el género es performativo intentaba mostrar que lo que consideramos una esencia interna del género se fabrica mediante un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género” (2001: 15). El teatro permite recrear esa repetición pero de manera voluntaria, el teatro de títeres con su posibilidad material da la posibilidad de romper las lógicas de

⁵ Estas feministas de la igualdad podrían ubicarse en la historia previa a la llamada primera ola feminista, en la cual se ubica el sufragismo dentro del feminismo ilustrado, entre los países pioneros; Inglaterra y Estados Unidos a finales del Siglo XIX y comienzos del Siglo XX, buscando la igualdad con los varones en relación a los derechos civiles, sociales y políticos.

un cuerpo coherente y la búsqueda de formas de representar a través de esas materialidades.

Según la definición de Butler, hay actos, gestos que deben necesariamente corresponder al género en el marco binario de género de la heterosexualidad normativa. Si volvemos al contexto esos actos performativos de género tienen que ver también con cuáles son los espacios asignados para un género y para el otro (marco binario de género). Porque esos espacios determinan las posibilidades de actos. Es decir, que si el género femenino tiene asignado el ámbito doméstico en el que no puede acceder a ser un sujeto público, trascender el espacio asignado para el género también podría ser una posibilidad de ambigüedad del género de acuerdo a su contexto, hoy en día deberían ser/son otras las aperturas. Por su lado, la autora Molina Petit trabaja sobre la dicotomía público-privado para entender la dialéctica feminista de la ilustración. El espacio de lo visible, lo abierto al reconocimiento y por lo tanto a la valoración social ha sido atribuido a los varones y el privado-doméstico a las mujeres. Por tanto, los personajes de la obra juegan a salirse desde la performatividad del espacio asignado por la modernidad, el espacio doméstico y su rol de madres y esposas.

Butler explica por un lado que la anticipación conjura su objeto, es decir la anticipación de una esencia dotada de género provoca lo que plantea como exterior a sí misma, siguiendo la teoría lingüística de Austin. En esa misma línea va a decir que la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente” (2001: 15).

Trabajando en torno a estas definiciones, la *performatividad* en Olympe la he pensado, por un lado, como actos de denuncia de la exclusividad de los hombres sobre la ciudadanía y los derechos, demostrando que las mujeres deben ser consideradas sujetos y no meramente “las otras” circunscriptas a lo doméstico. Para ello, es importante destacar el escrito fundamental de esta autora -*Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*-, en el cual denuncia la falsa universalidad de los derechos del hombre y devela la paradoja de la igualdad proclamada por la Modernidad. Por otro lado, también he pensado la performatividad en relación a la

dimensión anterior que he planteado, como actos que manifiestan salirse de la norma de género, en este caso, sólo entendida como arquetipo femenino.

Por su parte, la historiadora Joan Scott me ha ayudado a darle mayor profundidad a la idea de performatividad para constituirse como sujeto, consideré el concepto de “agencia social” (Scott, 2012) para la figura de Olympe, desde su ambigüedad de la razón y la imaginación, permitiéndole el empoderamiento como la ciudadanía activa. La historiadora advierte que “La idea de agencia como expresión de la voluntad individual no es una descripción de la naturaleza humana, sino una concepción específica en el contexto histórico, vinculada en realidad a muchas de las mismas ideas que negaban a las mujeres su individualidad, su autonomía y derechos políticos (pág. 34). En el enfoque biográfico advierte no reducirse a las vidas personales sino destacar que existen determinaciones de lenguaje, los medios sociales/culturales por los cuales los sujetos se constituyeron.

En esta línea que vengo planteando, es importante destacar lo que define ser un sujeto que se rige por los campos de representación lingüística y política los cuales plantean qué requisitos deben cumplirse para tal fin. “Las cosas se inscriben en el discurso mediante las reglas del mismo, y todo aquello que no puede inscribirse según éstas queda por fuera del ámbito del lenguaje, y por tanto del ámbito de lo real” (Femenías 2013: 101)⁶. Esto último lo relaciono con algunos planteamientos del capítulo anterior realizados por las artistas performáticas que, como hemos visto, la historia del

⁶ Poniendo en diálogo el capítulo I, sobre la historia del arte feminista y relacionando con Olympe de Gouges, Griselda Pollock escribe sobre el lenguaje en el arte.”*Les Vieilles Maîtresses*: este fue el título dado a una de las primeras exposiciones feministas en los Estados Unidos en 1972 en la Walters Art Gallery de Baltimore. Sus organizadores se expresaban así: “El título de esta exposición hace alusión a la suposición, tácita dentro del lenguaje, que el arte está creado por los hombres. No hay expresión equivalente a ‘vielle maîtres’. Cuando decimos ‘viellies maîtresses’, decimos otra cosa completamente diferente”[1]. E. Gabhart y A. Brown, los autores del catálogo y de la exposición, no se preguntaron por qué la historia del arte no tenía palabras específicas para designar las centenas de mujeres artistas pertenecientes a todas las épocas, escuelas y movimientos. En nuestro libro publicado en 1981, Rozsika Parker y yo misma utilizamos *Les Vieilles Maîtresses* como título, y como subtítulo *Mujeres, Arte e Ideología*[2]. Constatábamos que, en efecto, no es la historia sino la ideología la responsable de la ausencia de mujeres dentro de la mitología que nombramos “historia del arte”

[1] E. Gabhart y A. Brown, *Old Mistresses*, Walters Art Gallery, Baltimore, 1972; ver asimismo *Bulletin of the Walters Art Gallery*, 1972, vol.24

[2] Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses, Women Art and Ideology*, Pandora Press, Londres, 1981.

arte ha invisibilizado a las artistas mujeres y la técnica de la performance -como sucedió también con la escritura femenina-, ha sido la manera de criticar esa no-representación y poner en escena sus experiencias artísticas.

La biografía de Olympe de Gouge da cuenta de lo que venimos desarrollando. Ésta ha sido una gran inspiración para esta tesina ya que fue principalmente la dramaturgia su camino expresivo y el teatro de feria en las calles de París. Entre 1786 y 1793, con la escritura de teatro dramatiza las problemáticas y demandas de las y los excluidos de la ciudadanía, entre las obras encontramos las siguientes: *La Nécessité du divorce*, *Le mariage inattendu de Chérubin*, *L'Homme généreux*, *Le Philosophe corrigé ou le cocu supposé*, *Le Couvent, ou les vœux forcés*, *Les Vivandiers*, *L'esclavage des noirs* entre otras.

Como su género femenino no estaba vinculado a la capacidad de imaginación, no fue considerada una dramaturga ni en su momento para la comedia francesa, ni en la historia, sin embargo, intentó mostrar a través de sus obras como estrategia inventó que era hija de un reconocido dramaturgo -Le franc le Pompignan-, para poder hablar del padecimiento de las mujeres y varones que no eran considerados ciudadanos como los negros o los mendigos, a través del arte. Joan Scott considera que Olympe tuvo la capacidad de los hombres ilustrados de la imaginación, y que es ese atributo que hace de ella un sujeto capaz de representarse porque puede, en primer término, presentarse a sí misma, pensarse a sí misma. Cuando Scott trabaja el concepto de paradoja lo define como “signo de la capacidad de equilibrar pensamientos y sentimientos complejamente contradictorios y, por extensión, la creatividad poética. Y esto lo considera porque “el feminismo occidental ha sido constituido por las prácticas discursivas de la política democrática, que han hecho equivalentes la individualidad y la masculinidad” (Scott 2012: 21).

En *Las Girondas*, Olympe despliega su sentido de la imaginación en escena, tanto en su biografía como en sus dramaturgias. Las identidades desdobladas para poder tener vida pública y la *imaginación activa* -como define Scott-, es lo que le permitió una ciudadanía activa, como el ciudadano capaz de darse leyes. Es decir, comprometerse con la vida pública y la construcción política. Algunas de sus acciones

como poder decirse hija de Luis XV para inscribirse en ese linaje de la ciudadanía que es capaz de representar, o inventar ser la hija de un literato reconocido para poder nombrarse dramaturga de la comedia francesa fueron experiencias contradictorias que se asemejan a una acción dramática de gran obra de teatro. “Fluctuaba de un partido a otro, según su sensibilidad y las oleadas de su corazón” (Sazbón en Burucúa, 46: 2007). Paradojas como volverse monárquica en momentos de la revolución o dedicarle a María Antonieta la Declaración de los Derechos de la Mujer, de un republicanismo a un federalismo entre muchas otras. Estas fluctuaciones no eran una traición sino que eran necesarias para intentar llevar al poder la declaración, sus demandas, sus obras. Justamente con los límites en los cuáles las mujeres se encontraban, generaban estrategias para ser sujetos. Como quería que su declaración llegara al poder, se la dedica a María Antonieta⁷, aun estando en las desacuerdo con este personaje histórico.

Asimismo, los sujetos reglamentados por las estructuras de los sistemas jurídicos son sujetos que se forman, se definen y se producen de acuerdo con los requerimientos de dichas estructuras. Butler plantea que si el sujeto feminista está discursivamente constituido por el mismo sistema político, esto es problemático ya que el sistema produce sujetos con género que se sitúan sobre un eje diferencial de dominación o sujetos que se supone son masculinos. En este punto podría detenerme a pensar en los discursos de los médicos, en los cuales el marco binario de género es claro, a las tres se las acusa por su masculinidad. Sobre Olympe se ha dicho que ha olvidado los atributos que corresponden a su sexo. Es decir que, para salirse de ese eje diferencial del que habla Butler hay una utilización de cierta “masculinidad” de los personajes. En este marco, no hay manera de pensar otra forma que no sea el binarismo, y el sujeto masculino es al que el sistema jurídico representa, todo lo demás se va a acomodar en torno a ese ideal de sujeto. Para los médicos es una forma de justificar y encausar en la *histeria* a estas mujeres. Sin embargo, estas masculinidades que aparecen en los

⁷ María Antonieta de Austria (1755-1793). Reina consorte de Francia y Navarra (1774-1792). la última reina del antiguo régimen francés. Hija del emperador del Sacro Imperio, Francisco I y de la emperatriz María Teresa. Contrajo matrimonio el 16 de mayo de 1770 con Luis, delfín de Francia, en la capilla de palacio de Versalles. Fueron casados con el fin de consolidar una alianza entre Francia y la dinastía de los Habsburgo. El pueblo la acusaba de derrochadora y de influir a su marido en pro de los intereses austriacos y por ser fieles defensores de la monarquía absoluta. Durante la Revolución francesa fue guillotizada.

personajes las pienso como “estrategias feministas” para subvertir el orden que se estaba consolidando y las dejaba afuera.

Olympe ha escrito que las mujeres “*sólo tenían paradojas para ofrecer*”. La ambigüedad es lo que Butler va a tomar como posibilidad. Son las autoras feministas quienes critican y enuncian cuáles son las otras posibilidades, como por ejemplo en Monique Wittig quien arma una idea de cuerpo incoherente desde una propuesta teórica y literaria. Retomando a esta autora, Butler sostiene la idea de múltiples identidades en *otros* cuerpos; la lesbiana que propone Wittig no es una identidad fija y homogénea sino un espacio que posibilitaría otras subjetividades (Suarez Briones; 2013).

Los sujetos jurídicos o la construcción política del sujeto se producen mediante prácticas excluyentes, operaciones que se naturalizan. En este sentido, entiendo que el feminismo intentará exponer los dualismos jerarquizantes para poder buscar lo que sucede entre medio. Los actos de género son performance sociales, no son actos elegidos, sino repetitivos y naturalizados. A través de imitaciones, es decir, acciones que deben ser legitimadas por algo previamente existente y que deben corresponderse entre genitalidad, identidad de género y deseo sexual en el marco de una normativa heterosexual.

Los universales, personajes de *Las Girondas*, trabajan sobre textos históricos de los doctores de la época. Haciendo de ese quiebre de la performance de género lo que caracteriza y justifica el castigo de las personajes. Vale resaltar que hablaban de sexo y no de género, para las teorías de la época no hay una división entre sexo y género. Por ejemplo “haber olvidado las virtudes que corresponden a su sexo”, todos los discursos de los universales están vinculados a la diferencia sexual biologicista, es decir que las diferencias culturales las justifican por la naturaleza.

Los discursos médicos de la época definen como patologías a los tres personajes: “transgresión del sexo” en Olympe, “marimacho” a Charlotte y libertina sádica a Théroigne; lo que me ha llevado a interpretarlo como cuerpos abyectos en términos de Judith Butler. Sabemos que la imitación desviada es una variable

disruptiva, lo que va a romper con esos dualismos jerarquizantes, con la continuidad y la coherencia de la heterosexualización del género y del deseo.

Butler considera que “La reinterpretación de las normas de género mediante la proliferación y variación de estilos corporales se convierte en una forma muy concreta y accesible de politizar la vida personal” (Butler 1990: 312). En *Las Girondas* desplegamos comportamientos de los personajes que no se corresponden con su identidad sexual. Tal es el caso, también, de Charlotte Corday. Además de juzgarla por su “masculinidad” también por ser virgen, casta y soltera. La incoherencia de los sujetos que no responden a la imitación estará trabajado en la práctica escénica en el argumento de la obra como en la práctica en *Las girondas*, en el cuerpo títere como cuerpo incoherente.

Pero, también, Charlotte será castigada y su mayor condena provendrá de haber sido la asesina de Jean Paul Marat⁸. Para ella significaba matar al tirano para liberar a Francia de las matanzas Jacobinas. En la mayoría de las representaciones pictóricas y teatrales se cuenta la historia de Jean Paul Marat y no la historia de Charlotte Corday. Es importante destacar que es el personaje de la que menos datos biográficos pude obtener: textos históricos, pero sobretodo textos ficcionados o imágenes pictóricas sobre ella como por ejemplo en el film *Marat/Sade* de Peter Weiss, basado en el guión de Peter Brook quien la nombra como lectora del libro de Judith.

Fui imprescindible en la obra retomar la idea de cuerpo abyecto de Judith Butler; ese cuerpo que no rige bajo las normas de inteligibilidad del género binario; son “aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo invivible es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos” (2015: 20). El cuerpo rechazado lo considerado como no significativo y

⁸ Fue médico, científico y político francés, que escribió y se mantuvo contra la monarquía, pero que entró en contradicción por sus métodos de guillotinar a los acusados sin posibilidad de ningún juicio aun siendo republicanos, creando listas negras que él mismo publicaba en su medio de divulgación *Journal de la République française*.

como no vivible. El cuerpo abyecto es un cuerpo que no importa, es un cuerpo no inteligible. El carácter abyecto, ininteligible, que está instituido discursivamente.

Charlotte es un cuerpo abyecto porque es marimacho, virgen y casta; no hay una coherencia entre ese cuerpo, su sexualidad y su identidad. Los discursos médicos la definen como un “monstruo” porque no están apropiadamente generizada entonces es una no- humana. Por tanto, aparece la tensión entre coherencia-incoherencia en la práctica titiritera del personaje de Charlotte Corday, y la que la actriz trabaja una máscara que transita toda la corporalidad en la acción dramática que son formas que juega con las teorías. Rompiendo la idea de que no podría existir una materialidad externa al lenguaje que tiene sus normas y coherencias. Lo humano y no humano, jugado también en la materialidad misma del universo titiritero.

“Era una mujer que sencillamente había repudiado su sexo, y que experimentaba solo disgusto e irritación cuando la naturaleza se lo recordaba... Los hombres decentes no gustan de estas mujeres, y ellas a su vez afectan despreciar al sexo que las desprecia” (Kelly, 1989: 155). El discurso hegemónico trabaja todo el tiempo sobre el carácter natural de dos tipos de cuerpos a los que les corresponde determinados deseos y devienen en una identidad binaria del género que este personaje de Charlotte subvierte metiéndose en el intersticio al igual que Théroigne de Méricourt.

Nuestro tercer personaje, fue patologizado. Ella, que pensaba la ciudadanía activa a través de la participación de las mujeres en los campos de batalla como forma de contribución a la Patria. Su forma de pensar la igualdad era a través de esta práctica pública militar, actuación que *correspondía al otro sexo*. Pasa casi 17 años, hasta 1817 internada en el Hospital de la Salpêtrière. El hospicio más grande de Francia, destinado a las mujeres.⁹ Théroigne reivindicaba que las mujeres estaban a la altura de las luces del siglo XVIII. Transcribo un fragmento de un discurso realizado en 1792 en el cual denuncia la opresión y propone armarse en defensa de la nación:

⁹ La Salpêtrière: lugar señero de la reclusión a gran escala. Lugar conocido como «el pequeño Arsenal». Y el mayor hospicio de Francia. Su «patio de las matanzas». Sus «mujeres libertinas», revolucionarias de Saint-Médard, «anormales constitucionales» y otras «asesinas natas», todas ellas encerradas ahí, en la otra Bastilla. Éste fue el Hospital general de las mujeres, o más bien, de todos los desechos femeninos (Didi Huberman 2007: 20)

“Comparad lo que somos con lo que deberíamos ser en el orden social. Nosotras también queremos merecer una corona cívica y obtener el honor de morir por una libertad que nos es quizás más caras que a ellos”. Hablaba también de una *“vergonzosa nulidad que las mujeres sufren por culpa de una opresión masculina, “esa esclavitud favorecida por la postergación de sus legítimos derechos”* (Burucúa 2007: 172).

Por otra parte, Théroigne en sus discursos hace una revisión feminista de la historia retoma a las mujeres romanas contra Corioliano o utiliza recurrentemente lo mitológico: las Amazonas. Historias de batallas públicas de las mujeres, como en 1775 en Beauvais un reclamo de control del precio del pan, luego la marcha de Versalles de 1789. Théroigne consideraba que la “corona cívica” la recibirían las mujeres que morían por la patria en los campos de batalla. Utilizó el término “ciudadanas” para convocar a las mujeres a armarse por la patria.

Théroigne de Méricourt fue la inspiración según Linda Kelly en “Las mujeres de la revolución francesa” (Kelly, 1989) de la figura central del cuadro “La Libertad guiando al pueblo” (1830) de Eugène Delacroix. En relación a esto cito la reflexión de la historiadora feminista Alicia Miyares: “El siglo XIX tiene sello femenino. La novela descubre a las mujeres -las ensalza, las estigmatiza, las hace gozosas, las desnuda, las hace voluptuosas y sensuales, las hace arpías de la naturaleza, las convierte en madres resignadas y abnegadas- para al final arrastrarlas por el lodo, empujarlas a los raíles de un tren, convertirlas en degustación de cualquier sapo viscoso o hacerlas pasar por tintes violetas del arsénico... Las mujeres son musas de las artes: caminan altivas, por entre los muertos, con el símbolo de la libertad en sus manos... El siglo XIX tiene sello femenino como contraimagen del poder (2007: 247).

Me interesa comparar este fragmento con el personaje Théroigne; los últimos años de su vida siendo vigilada y su figura altiva desmoronada bajo la mirada médica. La descripción metafórica que hace Amorós, dejando en evidencia la contra imagen de la modernidad ciega a la diferencia sexual, lo observo también en las fotografías médicas de la Sálpetrière. El texto de George Didí Huberman *La invención de la histeria. Charcot y la Iconografía fotográfica de la Sálpetrière*, trabaja sobre las

Imágenes de mujeres a las que se las utiliza de experimentación en torno a la patologización. El historiador va a definir como *Espectáculo del dolor*, la hipocresía como puesta en escena. Para las ciencias médicas, la fotografía funcionó como modo de construir la evidencia, la realidad, el poder/saber en imágenes. De hecho, la fotografía estaba vinculada a los saberes judiciales y policiales. Este dispositivo necesariamente llevó una puesta en escena. Fotógrafos varones fotografiando cuerpos femeninos que a su vez son observados por médicos varones dentro de la representación. Didi Huberman va a considerar que la fotografía es una práctica del artificio vinculada a una subjetividad, la cámara fotográfica es un aparato subjetivo, por lo cual pone en tela de juicio la procuración de la evidencia científica de la iconografía de La Salpêtrière, desentramando el saber/poder que se construyó con el uso de la imagen.

Siguiendo en la línea del trabajo presentado hasta el momento considero que dicha iconografía evidencia nuevamente la diferencia sexual de quien observa y quien es observada, la mirada clínica es androcéntrica. El concepto de experimentar con los cuerpos de las mujeres, entendiendo a la experiencia necesariamente como una provocación hacia las pacientes. El registro médico en forma de guión casi dramático de las observaciones de las pacientes, en un hospicio que funcionó como un *museo de mujeres incurables*. La descripción minuciosa de las acciones que Théroigne realizaba en el hospital, tal como lo ironizan *los universales* en *Las Girondas*, da cuenta del nivel de observación.

Foucault en "*La verdad y las formas jurídicas*" va a retomar del siglo XVIII para explicar las formas de disciplinamiento, el sistema penal, en el inicio de las sociedades modernas. En la *Cuarta conferencia "La sociedad disciplinaria y su exclusión"* Michel Foucault describe el nacimiento del código penal, lo inscribe en el marco de una sociedad disciplinar, en el que el control punitivo ya no es solo por parte del estado en sus divisiones poder judicial, ejecutivo, y legislativo, sino también un control punitivo con una serie de poderes laterales como la policía, instituciones de vigilancia y corrección; la policía para la vigilancia, las instituciones psicológicas, psiquiátricas, criminológicas, médicas y pedagógicas para la corrección. La función psicológica o psiquiátrica del

hospital es la de corregir. Quién vigila tiene el poder de construir un saber sobre aquello que es vigilado, esto podría decir de estos personajes *Los universales en Las Girondas* que representan el saber médico disciplinar que las condena. El hospital psiquiátrico como institución correccional y terapéutica.

Para Butler la práctica sexual tiene el poder de desestabilizar el género, Théroigne fue acusada de libertina sádica, habla de su multiplicidad de amantes hombres y mujeres. Otra forma de romper la coherencia entre el género y la práctica sexual como normativa entendiendo el régimen regulatorio y disciplinario del género como el heteronormativo.

Entendiendo entonces que la performatividad del género y los cuerpos abyectos son del orden del discurso, la práctica escénica titiritera permite materializar y profundizar pensamientos de un orden más abstracto. Cuando se habla de la incoherencia de los sujetos que no responden a la consecuencia entre sexo, género y deseo, el teatro objetual titiritero da la posibilidad de poner estas discusiones y con la posibilidad de metaforizar, sin tener que transferir teorías de otras disciplinas a la práctica.

Capítulo III

Proceso creativo

En el presente capítulo propongo exponer el registro del proceso creativo de la obra desde mi rol de dramaturgia, dirección, musicalidad y puesta en escena de *Las Girondas*, propuesta escénica de teatro, títeres y objetos. Presento el proceso creador en dos formatos. Por un lado, en formato video, con el objetivo de que el/la lector/a, pueda hacer un recorrido visual y sonoro del registro del proceso de la propuesta escénica. En la página 67 el formato video tanto en un link como en DVD, podrán encontrar tres videos, uno por cada personaje, en el que expongo un resumen de los meses de trabajo de las diferentes aristas del TFI. Algunas imágenes de referencia que colaboraron en la construcción del personaje, luego el proceso de construcción, bocetos, tallado y pintura de los títeres. Una tercera parte sobre fragmentos de ensayos y entrenamiento. Y un final de imágenes de la puesta en escena. Cada video está musicalizado con los bocetos del espacio sonoro de cada personaje.

Por otro, en formato escrito, sobre la dirección en el que expondré un resumen de ejercicios, que enumerare como *ejercicios teatrales* para poder describir con alguna metodología el trabajo realizado, las dificultades, los modos de resolución, los vínculos con algunos conceptos teatrales, filosóficos, antropológicos y reflexiones sobre la práctica. Otra parte sobre el espacio sonoro y el trabajo vocal.

Este capítulo está escrito en singular pero es un trabajo de manera conjunta con estudiantes a las que nombro aquí. Las actrices titiriteras, estudiantes de la Lic. En Artes escénicas focalización teatro, títeres y objetos. Roxana Bernaule, Julia Dulitzky, Marilú Barbieri. El espacio sonoro y técnica vocal, estudiante de la Lic. En música Argentina, Olga Marcela Farías. En fotografía, estudiantes de fotografía y Cine Documental de IAMK, Gladys Gazzero y Paula Egudisman. Videos del proceso creativo Gladys Gazzero.

La dramaturgia de *Las Girondas* comenzó desde lecturas feministas de diferentes disciplinas creando un diálogo dramático para ser representado por teatro, títeres y objetos, una ficción de una multiplicidad de lenguajes escénicos basada en gran parte por datos históricos. En una primera dramaturgia utilicé algunos fragmentos textuales de escritos, discursos públicos, declaraciones, a partir de las historiadoras Joan Wallach Scott (2012), Linda Kelly (1989) y el historiador José Emilia Burucúa (2007). Los personajes *universales* mantuvieron algunos datos históricos de médicos de la época en base a diagnósticos de las personajes. La última escena está reescrita sobre textos referidos a la guillotina en la obra de teatro Marat-Sade de Peter Weiss (2012). Elección conducente con el destino de Charlotte Corday y Olympe de Gouge y el hospital psiquiátrico destino de Théroigne de Méricourt. La dramaturgia presentada en el capítulo II es una adaptación de una dramaturgia anterior, que modifiqué a través del proceso creador aquí presentado.

Durante este proceso creativo específicamente para la práctica trabajé con tres textos: *Dirección de títeres* de Uros Tréfart (2005), *El cuerpo poético* de Jaques Leqoc (2011) y *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, de Marie Bardet (2012).

Sobre dirección de teatro de títeres y objetos específicamente trabajé haciendo una revisión de la práctica durante los años de cursada, a partir de un registro personal del contenido práctico de las clases transitadas en la Universidad de San Martín y en otros espacios de formación. Resulta relevante mencionar que, no obstante mis búsquedas, encontré escasa bibliografía específica para Dirección de Títeres. Pude acceder al texto *Dirección de títeres* de Uros Tréfalt, un trabajo pedagógico esloveno. Si bien son otras las condiciones de teatro de títeres que se plantea en Europa del Este, por la disciplina de las técnicas titiriteras, los temas/historias que se trabajan, los modos de hacer de los teatros estatales y los modos de producción. Me aportó herramientas que me condujeron a ordenar mi cuaderno de ensayos. Para el autor, en teatro de títeres se necesita mucho más tiempo que en el teatro dramático en cuanto a ensayos (aproximadamente 47 ensayos), por la complejidad de racionalizar las técnicas de títeres y de lograr las imágenes poéticas. Cuidando que no haya “*desperfectos técnicos, animación inexpressiva es fundamental para que no conlleve a una falta de ilusión*”

titiritera que es dada en el hecho de revivir una materia muerta” (Trefalt 2005, 161). Esta necesidad referida a la especificidad del teatro de títeres y objetos, la comprobé en este proceso creativo.

Trefalt realiza una clasificación de los ensayos en: ensayos de mesa, organizativos, fortalecedores, transitorios, técnico-escénicos, de iluminación, ensayo principal, general, ensayos renovadores y alternativos. Adapté esta clasificación a las circunstancias contextuales, sobre todo la finalidad de investigación y creación del TFI. De tal modo, trabajé con la siguiente clasificación, que de todas formas fue dinámica como todo el proceso creador.

- *Ensayos de mesa*: relacionados a analizar el texto tanto para la dirección como para la actuación. Son momentos en los cuales muchas veces el análisis no sólo se reduce a una “mesa” sino también en la práctica de actuar y detenerse, pensar donde está el personaje, cual es la circunstancia, cuáles son sus necesidades.

-*Ensayos de investigación de la práctica escénica y titiritera*: vinculados a pensar y repensar la idea de manipulación, movilidad corporal con o sin títere, la necesidad de la obra, los límites y las resoluciones. También todo lo que tiene que ver con la espacialidad, la organización con los objetos, los títeres. El trabajo sobre la disponibilidad corporal.

-*Ensayos de técnica vocal y musicalidad*: voz hablada, cantada, el cuidado, las posibilidades y los límites. En el caso de Las Girondas, trabajamos la musicalidad de la obra en Cello, guitarra y acordeón, propuesta elaborada en conjunto con Olga Marcela Farías.

-*Ensayos de teatralidad*: son las propuestas de trabajo dramático, poner en juego la dramaturgia, improvisación, dirección de escenas. Incluyo aquí a la unión de todo lo trabajado al servicio de la teatralidad, la creación de las imágenes poéticas, las tensiones, los vínculos en escena. Principalmente la acción dramática.

-*Ensayos técnicos*: puesta de luces, ensamble de musicalidad con la totalidad de la obra, organización espacial, objetos, títeres.

-*Puesta en escena*.

Cuaderno de ensayos

Etapa I



Ejercicio teatral 1.

Ensayo de teatralidad.

(Espacio ficcional hospital. Espacio aludido el campo de batalla. Personajes: Théroigne de Méricourt y un médico). Le propuse a una de las actrices que manipulara corporalmente como títere a la actriz Théroigne y probar momentos en los cuales ella podía salirse de ser manipulada para transitar el espacio aludido. En otros momentos el

doctor la dejaba hacer acciones poniéndose en lugar de observador erudito, anotaba y leía en voz alta todas las acciones que realizaba la paciente. Le propuse a la personaje Théroigne que retome algunas acciones que recordaba de la secuencia de movimientos que había realizado el ensayo anterior. A partir de ahí el doctor relataba cada movimiento detallada y sarcásticamente comenzando a jugar con un personaje más relacionado a la comedia del arte como el doctor sabio pero que en verdad no sabe nada, como el Dottore en la comedia del arte. (Leqoc 2011). Luego Théroigne con sus títeres/objetos: cabeza de títere, valija, espada, aludía sobre sus viajes y discursos en el campo de batalla. Le pedí a las actrices que jugaran el rol de “las jacobinas” para pegarle e impedirle corporalmente que pueda moverse, la propuesta era que Théroigne sostuviera corporalmente la tensión con su discurso y el impedimento del mismo, hasta el cansancio que la hace volver al espacio de hospital como si todo hubiera sido un recuerdo de Théroigne mientras estaba en el hospital La Salpêtrière.

Este tipo de ejercicios trata de jugar las tensiones entre personajes y el vínculo con la espacialidad. El hospital como subpoder disciplinar (Foucault, 2008), las hizo entender en términos dramáticos los personajes, cuáles son los límites corporales impuestos por un otro, el vínculo de ser observada, estudiada, etc. Lo mismo con el encuentro entre Théroigne y las jacobinas, que en la obra no existe esa escena como tal, sí es un recuerdo que relata el personaje.

Ante la necesidad de las actrices titiriteras de entender el porqué de la división entre actriz y titiritera, trabajé en una primera instancia sobre lo público-privado. De enfocar en el títere los momentos en los que las personajes realizaban acciones de carácter público, como hacer teatro en la calle o dar un discurso político. El títere forma parte de las necesidades de las personajes de construir una identidad para poder ser un sujeto público. Conceptos que van entrelazándose entre la teoría y la puesta en escena.

En los meses siguientes durante el proceso creativo, el concepto binario, de oposición lo puse en duda en la práctica, en la teoría y en lo corporal.

Ejercicio teatral 2

Ensayo de teatralidad y Ensayo de investigación de la práctica titiritera.

Les propuse una danza de caminos curvos por el espacio, concientizarse como un cuerpo de 360° que implica la totalidad del cuerpo y de las compañeras que ocupan el espacio. Equilibrio de los niveles arriba, medio, bajo. Trabajar en diferentes direcciones, y la importancia de darle continuidad a los movimientos que propone el propio cuerpo en la danza, no cortarlos.¹⁰

Moverse las tres juntas a modo de corifeo, van a un punto arman una figura, desarman van a otro. Conciencia de una única respiración.

Se separan en grupo un dúo y actriz Charlotte por otro, en este caso les propuse que el dúo interpretara a las monjas del monasterio de Caen. Deben equilibrar el espacio, Charlotte siendo una, debe ampliar sus acciones para equilibrarse en el espacio con el peso del dúo. La idea fue que Charlotte comience a tomar el equilibrio del espacio como una orden dada por las monjas. Por momentos Charlotte se revelaba y daba ella las órdenes para que las monjas se muevan.¹¹

A partir de aquí, el dúo tomará contacto físico con Charlotte, en principio van a manipularla como si fuera un títere, que traen a Charlotte por primera vez al Monasterio, le harán recorrer los espacios, indicarle que acciones se realiza en cada lugar.

Delimité el espacio con cintas en el piso armando un espacio ficcional del monasterio, como espacios de clausura, espacios de lectura. Trabajamos sobre la rutina de acciones en el monasterio de acuerdo a cada espacio del mismo y con objetos tanto del personaje como cotidianos. Espacios como biblioteca, hospedería, celdas, baños, que acciones se pueden hacer y no hacer en cada lugar. Que acciones y reacciones

¹⁰ Estas ejercitaciones y variaciones sobre este trabajo fueron inspiradas en los trabajos realizados en las clases de Técnica Corporal con la docente Marta Lantermo. (Revista Moin Moin 2017).

¹¹ El ejercicio sobre "El equilibrio del escenario" tomado de clases de teatro de títeres y objetos con el docente Pablo Gershanik y ampliado con la ejercitación explicada en "El cuerpo poético" de Jacques Lecoq (2011).

*dramática puede tener el personaje en ese espacio ficcional. También el trabajo sobre el uso dramático de los objetos del personaje, biblia, cuchillo, cartas.*¹²

Desde afuera propuse relatar en forma de cuento “Judith y Holofernes” como referencia de las acciones de Charlotte. E ir jugando con algunas limitaciones del espacio ficcional monasterio. Por ejemplo que en esos monasterios la contemplación es la única ocupación femenina y a partir de ahí jugar acciones, que le pasa a Charlotte con lo que le permiten, con lo que no. Trabajamos sobre la improvisación con preguntas que ayudan a la acción dramática. ¿Qué hace Charlotte en esos espacios?, ¿está sola?, ¿ve como a otras la vienen a visitar y a ella no? ¿Es huérfana? ¿Cómo le afecta esa soledad? ¿La lleva a lectura? ¿Le interesa la biblia? ¿Encuentra algo interesante en la biblia? ¿Escucha a los invitados de las demás del monasterio? ¿Cómo llega a ser una girondina?

Ejercicio teatral 3

Ensayo de teatralidad

Unos días antes entregué a las actrices textos e imágenes pictóricas que aluden a los personajes. “La libertad guiando al pueblo” de Eugène Delacroix (1830)¹³. Pintura de la cual el personaje principal, el pintor se ha inspirado en Théroigne de Méricourt.

Trabajé aquí con la reversión de la artista visual francesa Cristina Lucas¹⁴, “La liberté raisonnée”. Una puesta de videoarte que reproduce la escena del cuadro sólo unos minutos después de la acción tomada en la pintura de Delacroix. La imagen simbólica de la libertad cae y todos los hombres de su alrededor juegan el rol de atacarla y

¹² Trabajo LUDUEÑA GUSTAVO ANDRÉS. Etnografía del espacio en monasterios de clausura en la Argentina. Simbolismo, Ritual y Performance Lugar: Buenos Aires; Año: 2006; p. 121 – 155.

¹³ Eugène DELACROIX Charenton-Saint-Maurice, 1798 - Paris, 1863. Le 28 Juillet. La Liberté guidant le peuple (28 juillet 1830) Salon de 1831. H. : 2,60 m. ; L. : 3,25 m.
http://carteles.louvre.fr/carteles/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_22746_85959_EL090533.jpg_obj.html&flag=true

¹⁴ La libertad guiando al pueblo | La liberté raisonnée (2009). Video HD 4:3. 4' 50"
<https://vimeo.com/128297065>

hacerla caer. Es una simple acción la que la artista muestra, sin embargo la acción simbólica puede destruir una historia ya instalada como la historia oficial.

Para trabajar la escena improvisando desde un trabajo corporal y encontrar acciones dramáticas, que pueda pasar en/por el cuerpo propuse preguntas como guía del trabajo corporal. ¿Qué acciones hace antes para llegar al punto de la pintura, que acciones hace después, que está pisando?. ¿Esquiva muertos?. ¿Hay sangre?. ¿A quiénes tiene alrededor? ¿Hombres o mujeres? ¿A quiénes mira?, ¿está sola como mujer? ¿Mira al pueblo, a la multitud? ¿O mira para atrás porque tiene miedo que le vengán a pegar? ¿Qué empuña un fusil y una bandera? ¿En qué momento del recorrido habla? ¿En qué momento grita? ¿Dónde está el peso de ese personaje?, ¿En qué momento es débil? ¿En qué momento es fuerte?, ¿Llora?, ¿Grita?, ¿Se ríe? ¿Tiene hambre? El desafío es sacar la figura intocable del cuadro, para convertirla en un personaje con emociones,



acciones. Y poder trabajarlo en puntos del cuerpo, peso de la cadera atraída por los personajes del suelo, en contrapunto con brazos y pecho que se extiende hacia arriba.



Trabajamos también con las imágenes impresas como disparadores, interviniéndolas con direcciones, líneas, contornos, aperturas, acciones, colores, buscando la fuerza del personaje. En cuanto al trabajo con el cuerpo y el títere: para Théroigne trabajamos con tres variables de caracteres para el personaje seducción, fuerza y debilidad. Descubre su títere en la valija como posibilidad de ser. Probamos disociaciones de actriz y títere, títere es golpeado y actriz no, y al revés, o ambos son golpeadas, acciones y



reacciones. Que la actriz se caiga cuando le pegan, y el títere quede en pie. que se miren, vuelva a agarrarlo y caen las dos. Probamos el recuerdo de los golpes, cómo se manifiesta para ser visto, de que alguien le pega pero que no esté ahí pegando.

Ejercicio teatral 4

Ensayo de investigación de la práctica escénica y titiritera.

Realizamos un trabajo corporal previo en relación a las escenas a abordar y a la manipulación de títeres. Propuse comenzar depositando el peso del cuerpo en el suelo, boca arriba. Enfocando en la respiración, cómo el cuerpo blando modifica los apoyos en relación a la materialidad del suelo. Pensar que lugares del cuerpo se modifican por la respiración y concientizar cómo llega el aire a otros extremos del cuerpo que no son los pulmones.

Empezar a mover uno de los extremos del dedo del pie, pensar que allí hay un títere y desde esa imagen corporal registrar entonces las miradas, las direcciones, puntos fijos, detenciones, respiraciones, movimientos rápidos, lentos, acciones y reacciones, ritmos del movimiento, niveles alto medio y bajo. Cómo se acomoda el resto del cuerpo, qué puntos de apoyo son cómodos de acuerdo al lugar en donde está el títere en este caso imaginario pero situado en algún punto.

Este ejercicio fue recorriendo otras partes del cuerpo como rodilla, cadera, pelvis, torso, manos, cabeza, hombros. También teniendo en cuenta el atrás, pensarse siempre como una figura tridimensional, una escultura, 360°. sonidos que salgan de esas extremidades. Y si en algún momento hay más de una extremidad que está siendo títere trabajar la disociación.

Este trabajo contribuyó a las pruebas/investigación de manipulación con diferentes técnicas de títeres ubicados en diferentes partes del cuerpo (manipulación directa, indirecta, técnicas mixtas, etc.).



Ejercicio teatral 5

Ensayos de investigación de la práctica escénica y titiritera.

Propuse que traigan uno, dos o tres objetos personales, que sean en cierta forma importantes. En el lapso de unos veinte minutos prepararon un fragmento de sus propias biografías con objetos de ellas mismas. Trabajamos el recuerdo, la infancia, el color, las texturas, las posibilidades de movimiento.

El objetivo de este ejercicio fue poder dialogar y relacionar lo que estoy trabajando en la teoría con la práctica artística y una oportunidad para conocer a las actrices desde otro lugar. La idea fue trabajar el objeto como biográfico, las posibilidades de reutilización de los objetos para contar varias cosas y la posibilidad de partir de la biografía para llegar a la ficción.

Ejercicio teatral 6

Ensayos de investigación de la práctica escénica y titiritera y ensayo de teatralidad

Como había una escena en particular donde había teatro de títeres dentro de teatro de títeres, en el que en una primera instancia el mismo títere Olympe de Gouge manipulaba a su vez a las/los personajes de sus obras, trabajamos sobre acciones de cada uno de los personajes que interpreta y sus posibilidades de disociación. De un

modo improvisado fui guiando el ensayo probando diferentes posibilidades para encontrar las necesidades del personaje. Estas son algunas preguntas, frases de guía: ¿cómo caminaba de niña, qué ritmos_ y gestos tenía, cómo hablaba, cómo se desplazaba en el espacio? Qué acciones realizaba como esposa: eran acciones estereotipadas_ como barrer, limpiar, fregar? ¿Se cansa corporalmente de eso?, de repente desde ahí sueña con ser otra cosa y practica cómo decir un discurso en un espacio público. Trabaja en la carnicería de su padre y mientras chorrea la sangre en la carnicería de repente está en plena revolución francesa y ve como guillotinan a otras compañeras girondinas. Como ella como dramaturga y directora, por momentos se pierda en su imaginación, mueve a sus intérpretes, les apunta la letra, los mueve de lugar, juega con ellos, etc..

Este juego permitió bucear intensamente en algunos estados diferentes del personaje. Si bien es un personaje de gran complejidad pudimos transitar esos espacios como investigación. El juego de su imaginación en escena, como desde una acción cotidiana se permite entrar y salir de sus pensamientos.



Cuaderno de ensayo

Etapa 2

A partir de una presentación con público del trabajo en proceso de cuatro meses y de las devoluciones de las docentes presentes. Elaboré una segunda instancia en la que me propuse avanzar de la literatura y teoría a la imagen poética. Enfocando en la acción dramática. A su vez la necesidad de encontrar la práctica titiritera que necesitaba la técnica específica, que denominé cuerpo/títere danzado y habitado.

El trabajo estuvo abocado en principio a trabajar sobre la dramaturgia como una partitura de movimientos, reduciendo el texto en cuanto a cantidad de palabras, ampliando las posibilidades de las imágenes para poner más énfasis en cómo contar con objetos/títeres.

También poder realizar una síntesis de información en escena teniendo en cuenta la cantidad de elementos que conviven en ella -títeres, actrices, escenografía, texto/voz, vestuario, movimiento de títeres, movimiento de las actrices, iluminación, sonidos, música, espacialidad, ritmos-.

Retomé un trabajo de análisis de texto para la dirección propuesto por la materia Dirección de Analía Fedra García. Desde ese análisis mi intención era trabajar las tramas ocultas, los trasfondos de las escena, por qué van a cada lugar, saber dónde están, las circunstancias. Trabajar qué es lo que quiero decir en cada parte¹⁵.

La revisión del tiempo, que es diferente al teatro de actores que tiene el teatro de títeres, silencios, movimientos más lentos. Detenerse en el trabajo de los gestos, cómo contar sin hablar.

Sobre la indagación de manipulación, habitar el títere. Para esto propuse retomar un trabajo de revisión de cuerpo/títere como cuerpo danzante. Trabajaré con la investigación de Marie Bardet y en la práctica con Marta Lantermo.

¹⁵ De esta etapa concreto la dramaturgia final expuesta en el Capítulo II.

Para esta segunda etapa comienzo leyendo el capítulo “Los lenguajes del gesto” de Jacques Lecoq retomando la idea de los gestos como reemplazo de las palabras. Cuenta justamente sobre el trabajo de la pantomima, el teatro de feria, inmerso en un espacio ruidoso adopta el gesto más que la palabra. Esto me hace relacionar al teatro itinerante en París que Olympe de Gouge debe representar, habla de *clarificar, economizar y precisar lo que se quiere decir (Lecoq:145) Los gestos no son cotidianos, y tienen un tiempo diferente al del lenguaje hablado*. Si bien habla de hacer aparecer objetos que no existen materialmente en la escena, podría traducir en este caso para el teatro de títeres y objetos, la idea de pensar en imágenes y acciones, acortar el texto y hacer entender al público la escena de Olympe de Gouge, del teatro itinerante en imágenes predominando por sobre la palabra.

Para el trabajo de personajes doctores/*los universales* realicé la siguiente ejercitación.

Ejercicio teatral 7

Ensayo de investigación de la práctica escénica y titiritera

Entregué a cada una de las actrices, una media máscara con la siguiente ejercitación.

-Mirar/tocar/reconocer los rasgos de la máscara. Si son líneas rectas, curvas, abiertas, cerradas. Determinar caracteres según esas líneas.

-Imitar esa máscara en la propia cara y como habla con esa modificación de la propia cara Probar el ejercicio sin la máscara puesta, modelar la propia cara con esos rasgos, por ejemplo arquear las cejas, mover los pómulos, las fosas nasales, las líneas que se unen al costado de la nariz, eso hará que salga otra voz. No esforzar los cambios de voz, sino que salgan del ejercicio.

-Pasar esas líneas/rasgos a la totalidad del cuerpo, al caminar, si es curvo, recto, mas cerrado, más abierto, más suave, más bruto, pasos más pequeños, pasos más grandes.

-Leer “El cuerpo poético” el capítulo “Los lenguajes del gesto”, “La comedia del arte”, “Los bufones”.

El capítulo de la comedia del arte, o más bien la comedia humana como Lecoq lo llama, también me ha servido de disparador, ya que no me interesa trabajar con estereotipos en su totalidad, tomé algunas características específicas. Los juegos de dualismos que

tiene cada personaje de la comedia del arte como Arlequin; ingenuo y malicioso. Capitán feroz y miedoso, Doctor el que sabe todo y no sabe nada. Pantalón domina todo pero se pierde completamente en el amor. Y lo más importante son las preguntas sobre cómo interpretar *¿Cuáles son las fuerzas que están en juego?, ¿Quién tira? ¿Quién empuja?, ¿Quién tira de sí mismo? ¿Quién se empuja a sí mismo? ¿De quién se tira? ¿Quién es empujado? Responder simples cuestiones, es dar una dinámica al recorrido... (Lecoq 2011: 158).*



Máscaras construidas por Marina Devesa



Fotografía Gladys Gazzero

Ejercicio teatral 8

Ensayo de investigación de la práctica titiritera.

Resoluciones y reflexiones de la práctica titiritera.

-Los títeres nos permiten acciones extra cotidianas, poéticas. Podemos salir de la acción humana, cotidiana.

-no se trata de un arte mimético que tenemos que imitar al actor, ni tampoco a las acciones cotidianas.

-En la ejercitación sobre la especificidad del títere no pensar en el espectador, sino utilizar ensayos para habitar el títere.

-dejar de pensar en términos binarios la relación con títeres: títere muerto- actriz viva o materia inerte y materia viva, pensar un vínculo danzante- relación gravitatoria entre manipuladora y títere. El trabajo del continuum. *Cuerpo/títere danzado.*

-Lo que hace al ritmo corporal es la diferencia y no la repetición, esto en términos de generar con el títere, oposiciones, asimetrías.

Las necesidades corporales de la ejercitación fueron: A partir de la revisión de Marta Lantermo y las lecturas de *Pensar con mover* de Marie Bardet.

Para que se habite el títere, enfocar en el peso en la cadera, que los movimientos coincidan con la cara de cada títere. Menos cantidad de movimientos, trabajar la permanencia y la movilidad. No es lo mismo movilidad corporal que movimientos. Ayudar a la conciencia de enraizar los pies en la tierra. Rotación, apertura y registro del peso de la cadera. Registrar la tensión en los brazos, abrir las axilas. Que les llegue la información a la pelvis. Trabajar mucho la muñeca que porta el movimiento de la cabeza. Menos cosas, deshacer. Trabajar en llenar la palabra. El trabajo es de un entrenamiento minucioso del manejo del títere.

Ordenar los movimientos, el texto y cargar de sentido el momento en el decir la palabra. Trabajar la palabra en la suspensión del movimiento. Ordenar una secuencia. Estar atenta que los movimientos sean un devenir que no se haga algo forzado. Bajadas en espiral, subidas en espiral.

En la manipulación de objetos estar atenta a que no se desarme la tonalidad corporal y que no se peguen al objeto, sino que dejen espacio entre el objeto y la manipulación, conciencia de la espalda derecha.

Movimiento, respiración, después palabra. Agregar algo mas, cargar de sentido dramático al movimiento. Trabajar la permanencia.

En relación a la necesidad de continuar y profundizar en la investigación del trabajo en general y en particular sobre la manipulación de cada títere, entendí que más que trabajar en la técnica como si fuera una abstracción y una forma ya dada, se necesitaba antes encontrar un cuerpo con disponibilidad, un cuerpo atento, un cuerpo al que voy a llamar *cuerpo/títere danzante*.¹⁶ Y empezar a reveer el vínculo *entre*. Cuando escribo títeres aclaro que incluyo objetos y materiales.

Marie Bardet retoma un texto sobre danza contemporánea de Louppe quien dice algo así como que la cabeza que es tradicionalmente portadora de rostro, es decir de sentido y de intelecto, deviene cuerpo, peso, materia. (Bardet: 90) La autora lo utiliza para hablar sobre la desjerarquización de las partes del cuerpo.

¹⁶ La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual. (Alvarado 2015: 8)

Cuando trabajamos con Marta Lantermo propuso repensar cómo caminaría alguien que tenga una cabeza como los títeres que estamos utilizando y justamente es hacer cuerpo, encontrar el peso de ese personaje, ese rostro que ya porta información en su forma, rasgos, colores, texturas. Cómo se distribuye el cuerpo al que se le suma una prótesis que es metáfora en sí misma.

Marie Bardet menciona la democratización del cuerpo relacionado a la historia de la danza de los años 60, 70, como danza contemporánea, técnicas de improvisación entre otras en el que se pone en duda el cuerpo virtuoso y atleta. Bardet va a trabajar con la idea de *caminar y rolar*. Sobretudo en el caminar como un proyecto de dejerarquización de la danza en donde entra la empatía también con el público. La idea de desjerarquizar el cuerpo también en teatro de títeres nos sirve para pensar que el títere puede ubicarse en diferentes partes así como un títere de guante es una cabeza de dos dedos, una muñeca como cadera y el codo como pies. Pero también una bolsa de nylon puede llenarse de aire y ser un pulmón.

En este punto considero que el teatro de títeres y objetos abre un abanico de posibilidades entre lo antropomorfo, lo amorfo, los materiales, los objetos, los objetos hechos para el teatro, los objetos cotidianos, los materiales orgánicos, inorgánicos. Y se encuentra siempre en una experimentación constante, la idea de desjerarquización ya está inserta.

En el proceso de la práctica titiritera, reflexioné que había una necesidad de no pensar que el títere es manipular algo exterior, algo ajeno, sino construir un *cuerpo/títere* con un vínculo danzante es encontrar la importancia de la relación gravitatoria, en el que se pone en juego el *entre*. Consciente, atento, en la inmediatez, en el lugar ambiguo.

Bardet analiza entonces como el *hacer filosofía con la danza* pone en cuestión la oposición de lo *ligero y la pesantez o cuerpo y espíritu*. Habla de un cuerpo *pe(n)sante*. (Bardet 2012: 21).

La complejidad del teatro de títeres y objetos es tal que debe primero haber un trabajo de atención de lo que sucede en el habitar del títere. Para que haya una intención de la actuación y no una ilustración de la imagen es ese punto justo en donde debe haber acción dramática, imagen y *cuerpo/títere danzante*. Y todo eso debe estar al servicio de contar algo, una historia. Entender la relación gravitatoria, el *intermedio* y comprender

corporalmente que ese cuerpo esta posiblemente habitado cuando ponemos en cuestión los binarismos y damos apertura a otros diálogos posibles *entre*. Esos dualismos conceptuales que trabajé en el capítulo II, también son traídos a la práctica corporal y en algunos casos en la puesta en escena. Quiero decir que la propuesta consiste en encontrar en el *entre*, en el cuerpo/títere, en la puesta y en los conceptos.

Me detengo ahora en el *entre* para traerlo específicamente al *cuerpo/títere* para llegar a pensar el término danzante. Cuando se dice títere, objeto, materiales, se dice entonces materia inerte, inorgánica, no viva, pasiva. O pensar que la materia orgánica es más activa que la materia inorgánica. Cuando se dice cuerpo solemos hablar de materia viva, orgánica, activa. Sin embargo para la disciplina del teatro de títeres y objetos se necesita jugar en el medio de estos dualismos. A los que también podemos agregarles que tanto el cuerpo como el títere-objeto-material portan historia en sí misma. Y tienen caracteres, cualidades, estéticas diversas que pueden explorarse para una amplitud de creación. La agencia de los materiales (Ingold) o la biografía de los objetos, la vida social de las cosas (Appadurai), los objetos como portadores de historia¹⁷ también pone en duda de que los títeres, objetos y materiales sean pasivos cuando son parte del arte escénico o visual. Otra de las cosas que quisiera mencionar es que tanto los cuerpos y los objetos se relacionan con un género. Los objetos en escena suelen estar siendo metáfora de un universo masculino o femenino. ¿Podremos dejar de colaborar con un teatro sexista? ¿Podremos ampliar, dar apertura a otras posibilidades de contar que no se fije en términos binarios?. Entendiendo que el teatro necesita sus opuestos para tener teatralidad, para que haya tensión. ¿Se trata de que no haya opuestos o se trata de intentar posibilidades que no reproduzcan el binarismo, los dualismos conceptuales?. ¿Es entonces la performance una posibilidad de arte que se permite pensar más allá de los dualismos? ¿Se puede hacer un teatro que pone en duda estos dualismos?

En cuanto específicamente a lo que en la disciplina se lo llama manipulación, me niego a llamarlo de tal manera y entonces prefiero hablar de *cuerpo/títere danzante*, y hablar de un vínculo de gravedad entre ese cuerpo y ese títere al que llamo danzante y que logra entonces permanecer en el *entre* de las oposiciones o dualismos. Me interesa

¹⁷ Alvarado, Ana, Teatro de objetos. Manual dramaturgico. Editorial INT, p 12.

poner en duda la práctica de: existe un cuerpo activo y títere pasivo al que tengo que manipular para hacerlo vivir. No quiero decir con esto que ambos no puedan tener cierta autonomía en una escena, de hecho he trabajado la separación entre actriz y títere en partes del proceso creativo. Lo que intento aportar es el vínculo *entre*, y estar en atención que tanto el cuerpo como el títere tienen identidad. De aquí retomo esta idea de que los títeres-objetos-materiales tienen su autonomía como imágenes poéticas quiero decir, si tengo la intención de hablar del Río de la Plata, un balde con agua marrón puede ser suficiente para dicha metáfora, Y ahí es donde insisto en que los materiales portan historia. Sin dejar de lado también los contextos, ya que para nosotros puede ser el Río de la Plata, pero para otros puede ser otra cosa.

Vuelvo a *Las girondas*, es la ambigüedad del cuerpo pe(n)sante de estas mujeres que no se pueden enmarcar en masculino o femenino, activo o pasivo. Esa no definición en binarismos es lo que les permite a ellas ser un sujeto jurídico/político, romper con el binarismo, trascender. En la práctica escénica esto se refleja en el argumento de la obra con las tensiones que se generan con los personajes que en principio se llamaron doctores y luego preferí llamar los universales. Intenté llevar esos conceptos a la práctica titiritera con la idea de que los títeres también son ambiguos, híbridos, no son ni activos ni pasivos, son cuerpos incoherentes, personajes ya muertos, goma espuma, prótesis etc que *danzan entre* para habitar la escena.

Ejercicio teatral 9

Ensayo de investigación de la práctica titiritera

Comencé indicando a las actrices la posición semisupina¹⁸. Conciencia de la respiración y la repartición del peso del cuerpo en el suelo.

Desde afuera leo frases: “La cabeza tradicionalmente portadora de rostro, es decir de sentido y de intelecto, deviene, cuerpo y materia”. Louppe. Y texto de Marie Bardet (Bardet 2012: 139)

¹⁸ Nombre dado por la técnica de Mathias Alexander.

Luego a posición de niño (postura llamada comúnmente “de niño” en yoga) desde allí trabajo vocal con consonantes que resuena en la frente con el suelo. Estirar brazos, consiente de la cintura escapular. Luego suben desde los isquiones, separando rodillas del apoyo del suelo, moviendo cada una de las piernas y dando apertura a las caderas. De ahí juntar manos y pies y suben despacio. Luego un trabajo específico con muñecas, dedos, codos, brazo, hombro y cintura escapular. A partir de ahí les propongo comenzar un ejercicio/danza acompañados de música en donde jugar la relación de *nuestra mano llevando con un hilo imaginario otras partes del cuerpo*. Y en donde la importancia la concentremos en el espacio vacío *entre*. Para esto utilizamos todo el espacio y sus niveles (alto medio bajo) y apertura de caderas, axilas, 360°, continuidad del movimiento, detenciones-permanencia. Este mismo ejercicio lo llevamos a trabajar de a dos. Entonces el trabajo consiste en poner el foco en el espacio entre dos cuerpos siguiendo la misma lógica de que hay algo que guía, pero que luego se pierde quien guía a quien porque se vuelve una danza con. Luego agregamos cada una con la cabeza suelta de su títere, trabajar individualmente la misma consigna pero estar atentas también al espacio entre las actrices. Utilizamos la palabra con la misma conciencia del espacio vacío entre las palabras, el espacio para la respiración.

En cuanto a la interpretación del texto para las actrices, les transferí una técnica de análisis de texto para la actuación de Alberto Ure que utiliza la actriz Cristina Banegas. Este análisis sirvió también para ensamblar las acciones corporales ya que el análisis también puede aplicarse a tanto a la acción como al texto.

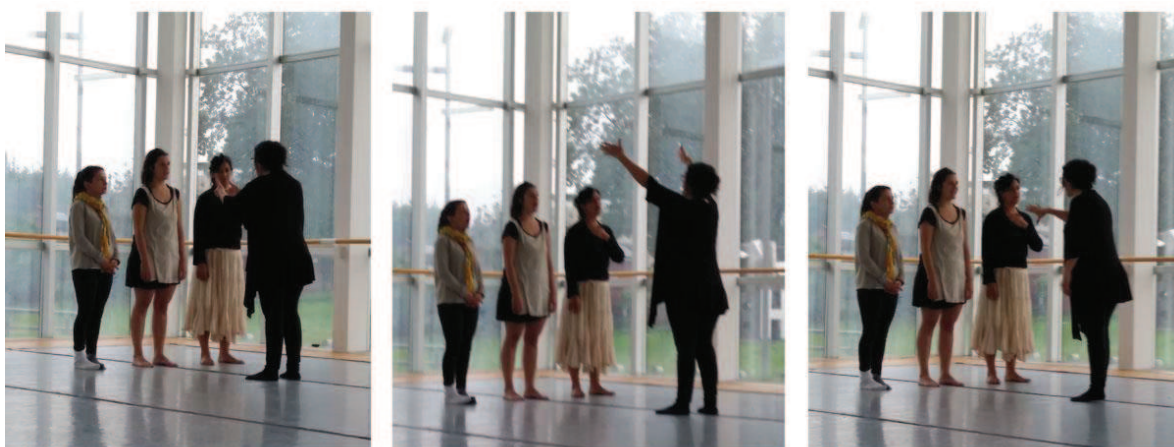
Técnica vocal y espacio sonoro

Este trabajo específico fue elaborado en conjunto con Olga Marcela Farías, a quien propuse espacios de ensayo para el trabajo vocal. El espacio sonoro de *Las Girondas* fue surgiendo del intercambio y la interpretación de Olga de mis propuestas musicales esbozadas para cada escena. También me propuso composiciones de la época que en algunos casos utilizamos.

Ejercicio teatral 10

Ensayo de técnica vocal y musicalidad.

Para despertar y concientizar la fisiología para la fonación de la voz hablada y cantada. Olga propuso a las actrices trabajar primero la postura: se puede hacer parada o sentada, repartiendo peso en los pies: dedo gordo, talón; rodillas aflojándolas, sentada apoyando las palmas de las manos en ellas, separando los codos del torso; isquiones: si están sentadas en el borde de la silla; procurar una postura del torso en la que la intensión sea que se unan las escapulas. A partir de ahí, la respiración. Inhalar por la nariz, profundamente, llevando el aire a la zona baja del abdomen, abriendo también las costillas flotantes, retener y exhalar con el aliento, pronunciando (sin fonación) en cada respiración profunda una vocal: a,e,i,o,u. Luego normalizar el biorritmo, y la respiración, tomándose tiempo para hacer el registro del ejercicio. Este ejercicio tonifica todo el mecanismo para la fonación. A partir de los textos de la obra, cada una comienza a fonar con un nivel de volumen en 1, controlando la tonocidad y la respiración. Luego de esto indagaron en la expresión de las emociones ante las palabras, jugando con mayor o menor resonancia, durabilidad, volumen, en los acentos prosódicos de las palabras, de la oración. La búsqueda expresiva se va a dar la necesidad de respirar por la boca, lo importante es retomar en ese recomenzar de los versos, oraciones la respiración profunda.



Espacio sonoro: expongo algunas de las partituras compuestas para la obra

-Melodía instrumental de sala y escena final de *Las Girondas*. Este tema fue compuesto por quien escribe, Luciana, el motivo fue adaptado y desarrollado en partitura musical por Olga Farías.

Piano

5

Pno.

9

Pno.

13

Pno.

17

Pno.

21

Pno.

sol te ras ga lan tes mal ca sa das sal tin ban quis O

lympé Char lotte Théoigne tres his to rias que lahis to ria no con to que la

gui llo ti na cor tó ya pren di mos a co ser mu ñe qui tas de pa pel nues tras

vo ces en es tra dos nues tras vo ces en te a tros y si

hoy re cuer dan nues tra san gre las cu chi llas no cor tan i de a les. sol

te ras ga lan tes mal ca sa das sal tin ban quis Olympe Char lotte Théoigne

Letra

Solteras, galantes, mal casadas, saltimbanquis.

Olympe, Charlotte, Théroigne.

Tres historias que la historia no contó.

Que la guillotina cortó.

Y aprendimos a coser

Muñequitas de papel

Nuestras voces en estrados,

Nuestras voces en teatros.

Y si hoy recuerdan nuestra sangre.

Las cuchillas no cortan ideales.

Letra (versión francés, traducción de Isabela Moreau)

Célibataire, galantes, mal mariée, saltimbanques.

Olympe. Charlotte, Théroigne,

Trois histoires que l'histoire n'a pas contées

Que la guillotine a coupée.

Nous avons appris à coudre

Des petites

Poupées en papier

Nos voix sur les estrades Nos voix dans les théâtres.

Si aujourd'hui on se souvien de notre sang

Les lames ne coupent pas les idées.

-Vals para escenas de Olympe de Gouges sobre su teatro itinerante, el motivo de este tema identifica al personaje a lo largo de casi todas sus participaciones-escenas.

Propone también un desplazamiento mas libre para la actriz en el reconocimiento y búsqueda del espacio en donde se situará para decir el texto una vez terminada la melodía, tiempos necesarios para la construcción del espectador del cuadro y registro de la música que luego se repetirá. El vals es un fragmento del método Anzaghi de acordeón.

18.

The musical score is for a waltz in B-flat major, 3/4 time. It is numbered 18. The first system includes a vocal line with the lyrics "Contar: 1 2 3 1 2 3 seguir" and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line and a treble line with various rhythmic patterns. The second system continues the piano accompaniment, ending with a double bar line and a fermata over the final note. The score includes various musical notations such as fingerings (1-5), slurs, and dynamic markings like "do M" and "sol M".

Otras composiciones musicales desarrolladas en el proceso creativo fueron

-Para la escena del divorcio: Minuet de autor: J.Ph.Rameau (1683-1764).

-Para la escena de Theorigne de Méricourt: músicas que no son inéditas

Melodia de Francois Couperin (1688-1733). Villanella, anónimo siglo XVI. Y "Music for a while" de Henry Purcel(1659-1695).

Formato Video

<https://www.youtube.com/channel/UCgNGrZZpCGGGps0i4i-uZbA>

DVD

Capítulo IV

Conclusiones

Haré un breve recorrido por el Trabajo Final Integrador para cerrar esta etapa de formación y abrir otras posibilidades a partir de algunas conclusiones a las que he arribado.

El trabajo principal constó de la obra *Las Girondas*, una partitura dramática para teatro de títeres y objetos de autoría propia. A partir de la reconstrucción de biografías de tres mujeres fundamentales en la Revolución Francesa. La investigación que presenté escrita en primer lugar trata de un recorrido intentando rever qué es el arte feminista. Recurrí a las historiadoras del arte desde esa perspectiva. En principio me encontré con Linda Nochlin que en 1971 publica por primera vez un artículo, luego con Griselda Pollock que en 1988 (2015) son las primeras que van a pensar una posible historia del arte feminista. A partir de aquí hay un tema que empieza a interesarme en cuanto a los problemas de la representación en la historia de las mujeres como artistas. Sino eran sujetos para ninguna otra actividad pública, sino tenían capacidad de representación, no podían ser sujetas artísticas. Quienes lo han intentado, va a decir Pollock, es porque lo realizaron en contradicción con su propio sexo.

En los años 60 con las performances, las mujeres artistas a través del recurso de la presentación, la biografía, la experiencia, toman un protagonismo en las artes que hasta el momento no habían tenido. Recurren a otras formas de hacer arte, involucrando sus cuerpos, experiencias. En paralelo a la segunda ola del feminismo, donde ellas van a hacer explícita la diferencia sexual en las obras, además del abanico de performance que se abre en las siguientes décadas, en donde algunas historiadoras van a hablar de performance post estructuralista en los 90 entre otras definiciones.

Entonces, aquí hago un entramado con la obra que presento que si bien son personajes históricas del contexto de la primera ola del feminismo voy a encontrar, siguiendo la performatividad del género de Butler, que estas mujeres políticas y artísticas buscaron la posibilidad a través de la ambigüedad de sus géneros de ser sujetos públicos con capacidad de representación. Un ejemplo ha sido Olympe de Gouges que, como bien lo explica Scott, por su capacidad de imaginación al igual que los hombres ilustrados, puede pensarse como sujeto porque tiene capacidad de representarse a sí misma. Esta idea de “representación” y “presentación” se despliega en la puesta en escena. En donde va a primar la ambigüedad de la técnica titiritera y sus múltiples posibilidades; el juego de las identidades desdobladas, el trabajo de la práctica escénica titiritera también trabajada desde un juego corporal entre el títere y las actrices. Permitiendo poner en duda los dualismos de la herencia conceptual para seguir pensándonos en abrir las categorías. En las artes escénicas que tenemos la posibilidad de poner en duda la performatividad del género no como repetición de actos que se naturalizan sino justamente con el teatro la posibilidad *voluntaria* de reflexionar, poner en duda los actos binarios de género en las artes teatrales.

Es la ambigüedad del cuerpo y del espacio, de estas mujeres que no se pueden enmarcar en masculino o femenino- activo o pasivo, público- privado. Romper con el binarismo, trascenderlo. En la práctica titiritera esto sucede con la idea de que los títeres también son ambiguos, híbridos, no son ni activos ni pasivos, son cuerpos incoherentes y al mismo tiempo son cuerpos con diferentes materialidades, cuerpo coherente versus cuerpo no coherente.

A partir de las reflexiones de este trabajo surgen ciertos intereses de indagación teórica/artística; por un lado, la necesidad de re pensar qué es investigar en artes, qué metodologías necesita un/a artista en formación dentro de una universidad; por otra parte, me interesa seguir en la línea de investigación de la práctica del teatro de objetos, principalmente en materiales en relación a la historia a ser contada y en relación a los estudios antropológicos de la cultura material. En la misma línea seguiré trabajando la performance con un trabajo enfocado en objetos y materiales.

En relación a este presente y futuro como artista/investigadora traigo una cita de Butler en diálogo con la propuesta desde la filosofía y la danza que realiza Marie Bardet y lo que pude trabajar con este TFI: “Las asociaciones culturales que se hacen de la mente con la masculinidad y el cuerpo con la feminidad están bien documentadas dentro del campo de la filosofía y el feminismo. Por consiguiente, toda reproducción sin reservas de la distinción mente/cuerpo debe reconsiderarse en función de la jerarquía implícita de los géneros que esa distinción ha producido, mantenido y racionalizado convencionalmente. (Butler 2001: 45). El teatro también trabaja en la construcción de subjetividades, por este motivo es que hacer teatro requiere para mi punto de vista un gran compromiso de investigación de lo que se quiere mostrar y la universidad es un espacio posible para hacerlo en diálogo con otras disciplinas además de generar herramientas específicas de investigación en artes.

En relación a todo lo dicho, me interesa indagar en la relación títere/objeto/cuerpo y trabajar la materialidad e inmaterialidad. Me interesa pensar de aquí en más la idea de límites del cuerpo, los tipos de contornos del cuerpo, superficie, profundidad y su relación con el ambiente y la objetualidad. El cuerpo sexuado, el cuerpo social. Desde estas indagaciones me interesa el vínculo entre post pornografía feminista y el arte. (Preciado).

Retomo algunas menciones sobre el títere/objeto de Uros Tréfalt para algunas conclusiones al respecto: “no está ni vivo, ni muerto, ni es activo ni es pasivo. El títere puede estar muerto, pero no es un ser mortal”. “El títere no está sólo a un lado de la antinomia teatral, sino que se mueve en ambos extremos, entre lo vivo y lo que no está, entre lo individual y lo general, entre lo subjetivo y lo objetivo. Se trata de una síntesis de todos los elementos que se encuentran en conjunto” (Tréfalt 2005: 24). En este sentido considero que cuando hay una manipulación, no hay un cuerpo muerto (titiriterx) que hace vivir a un objeto/títere, ambos pueden en la práctica escénica estar “vivos”, con diferentes materialidades.

Los títeres son metáfora en sí mismos, traigo una cita de Badiou en Marie Bardet: “En realidad aquello que funda el hecho de que la danza metaforiza el pensamiento es la convicción de Nietzsche de que el pensamiento es una

intensificación” (2012: 36). En esta idea de que los títeres son metáfora, los títeres son capaces de poner pensamiento en movimiento, en acción, en imagen. Cuando Olympe de Gouges aparece con un vestuario casi de trapos, pero que simula la forma de un vestido aristocrático, resume en una imagen todo un pensamiento. La metáfora paradójicamente puede hacer concreto un pensamiento.

Finalmente, respecto de la disciplina de títeres considero que es necesario poner en duda las técnicas tradicionales de los títeres que vienen muy ligados a los temas/argumentos que normalmente se trabajan. No fue casualidad que la obra necesitó un habitar del títere pensado desde un cuerpo ambiguo y que hubo que trabajar mucho en encontrar otras técnicas posibles que no teníamos incorporada en la práctica.

En el capítulo II, donde traigo el tema del espacio público-espacio privado, en el marco binario de género del feminismo ilustrado, me pregunto qué sucede hoy con los espacios, si los espacios también siguen siendo binarios, cuáles son los espacios físicos de los cuerpos no binarios, aquí entran otras teorías que me interesa trabajar, como arquitectura y el género. Las artes escénicas trabajan la espacialidad como un requerimiento básico de todo arte, que exista un espacio, un soporte, entonces también tenemos que repensar cuando hablamos de espacio, que el espacio también tiene que ver con las construcciones de género.

El sujeto cartesiano cuerpo/ mente, es dejado de lado ya por Simone de Beauvoir. Butler interpreta entonces que la vida social exige una afinidad genérica no ambigua, son las teorías de género que me hacen preguntarme ¿por los modos de (re) presentación, ¿se necesitan cuerpos coherentes en escena? Necesitamos poner en juego la performatividad del género, romper que el eje diferencial siempre sea el sujeto masculino.

“El cuerpo, desprovisto de su sentido filosófico tradicional como límite o esencia, es un campo de posibilidades interpretativas, el locus de un proceso dialéctico de una nueva interpretación de un conjunto de la historia que se oprime sobre la piel. El cuerpo se torna el peculiar nexo entre la elección y la cultura, y la existencia del cuerpo se

convierte en el modo personal de asumir y de interpretar las normas de género recibidas” (Butler 1986).

Esta interpretación de las normas de género debe ser revisada en las prácticas artísticas teniendo además una cantidad de herramientas posibles desde el teatro objetual, material, performático y una visibilización práctica como posibilidad de expresión. Las frases pueden ir y venir en hacer arte con los feminismos, hacer feminismos con las artes, repensarnos como sujetxs de la (re)presentación. La imagen como creadora de subjetividades sexo-genéricas.

Bibliografía

- ALVARADO, Ana. (2015). *Teatro de objetos. Manual dramaturgico*. Buenos Aires. Ediciones de INT.
- AMORÓS, Celia y DE MIGUEL, Ana. (2007) *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización*. Madrid, España. Minerva ediciones.
- BARDET, Marie. (2012) *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires. Editorial Cactus.
- BURGOS DIAZ, Elvira. "Deconstrucción y subversión", en Patricia Soley-Beltran y Leticia Sabsay (eds.), *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad*. Madrid, Editorial EGALES, 2012, pp. 101-133.
- BURUCÚA, José Emilio y KWIATKOWSKI, Nicolás (2007). *Cuatro mujeres de la Revolución Francesa*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- BUTLER, Judith (1986). *Sexo y género en El segundo sexo de Simone de Beauvoir*. Dossier. Título original "Sex and Gender in Beauvoir's Second Sex", Yale French Studies, 72, winter 1986. Pp 35-49.
- BUTLER, Judith. (1990) Variaciones sobre sexo, género y deseo. Artículo traducido por Ana Sánchez. *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género en las sociedades del capitalismo tardío*. Valencia. Ediciones Alfons el Magnánim.
- BUTLER, Judith. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México. Editorial Paidós México.
- BUTLER, Judith. (2015). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires. Editorial Paidós.
- CURCI, Rafael. (2002) *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*. Buenos Aires. Tridente libros.
- DE GOUGES, Olympe. Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana. 1791.
- DIDI-HUBERMAN George (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la Iconografía fotográfica de la Sálpetrière*. Madrid. Ensayos Arte Cátedra.
- FEMENÍAS, María Luisa, CANO Virginia, TORRICELLA Paula (compiladoras). (2013) *Judith Butler, su filosofía a debate*. Buenos Aires. Editorial Facultad de Filosofía y letras UBA.
- FOUCAULT, Michel. (2008) *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. Buenos Aires. Siglo veintiuno editores.
- FOUCAULT, Michel. (2008) *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona. Guedisa.

- GIUNTA, Andrea. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon en cuerpo*. Buenos Aires. Siglo veintiuno editores.
- GLUZMAN, Georgina. (2016) *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires. Editorial Biblos.
- INGOLD, Tim. *Los materiales contra la materialidad*. Papeles de trabajo, Año 7, N° 11, Mayo 2013, pp 19-39.
- KELLY, Linda (1989). *Las mujeres de la Revolución francesa*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor S.A.
- KOZAC, Claudia (Ed.).(2015) *Tecnopoéticas Argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires. Caja Negra Editorial.
- LECOQ, Jacques. (2011). *El cuerpo poético*. Buenos Aires. Barrendero Ediciones
- LEHMANN, Hans Thies. (2013) *Teatro pos dramático*. Buenos Aires. Editorial Paso de Gato.
- LOZANO, Ezequiel (2015) *Sexualidades disidentes en el teatro, Buenos Aires Años 60*. Buenos Aires Editorial Biblos.
- LUDUEÑA GUSTAVO ANDRÉS. Etnografía del espacio en monasterios de clausura en la Argentina. *Simbolismo, Ritual y Performance Lugar*: Buenos Aires; Año: 2006; p. 121 – 155
- MARTINES COLLADO, Ana. (2008) *Perspectivas feministas en el arte actual*. Autores: Ana Martínez-Collado Martínez, Editores: Murcia : Cendeac, [2008] Año de publicación: 2008 País: España Idioma: español ISBN: 978-84-96898-26-4
- MOIN MOIN Revista de estudios sobre teatro de formas animadas. Año 13. Número 17-2017- ISSN 1809 1385. Disponible en:
http://udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/2645/revista_moin_moin_17_15035929_516144_2645.pdf
- MOLINA PETIT, Cristina. 1994. “Introducción. Ilustración y Feminismo”; “Ilustración y liberalismo”; “La dicotomía público/privado”, *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Barcelona, Anthropos.
- POLLOCK, Griselda. (2013) *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires. Fiordo editorial.
- ROMERO, Alicia, GIMÉNEZ, Marcelo (sel., trad., notas) [2005]. “Artistas Mujeres”, en ROMERO, Alicia (dir.). *De Artes y Pasiones*. Buenos Aires: 2005. Disponible en: www.deartesy pasiones.com.ar
- ROSA, María Laura. (2014) *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires. Editorial Biblos.
- SUAREZ BRIONES, Beatriz. (2013) *Las lesbianas no somos mujeres. En torno a Monique Wittig*. Barcelona. Icaria.
- TREFALT, Uros. (2005) *Dirección de títeres*. Guadalajara, España. Ñaque Editora.

- VAZQUEZ LABA, Vanesa (directora). (2012) *Voces desde los márgenes. Mujeres inmigrantes, violencia y ciudadanía en Mallorca- España*. (2012) Ediciones UIB. Universitat de les Illes Balears.
- WALLACH SCOTT, Joan (2012). *Las mujeres y los derechos del hombre. Feminismo y sufragio en francia, 1789-1944*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- WEISS, Peter. (2010) *Marat-Sade. Persecución y asesinato de Jean Paul Marat*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editores.
- WOOLF, VIRGINIA. (2015) *Tres guineas*. Buenos Aires. Ediciones Godot.