



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Payasas

**Historias, Cuerpos y Formas de Representar la Comicidad
desde una Perspectiva de Género**

Melissa Lima Caminha

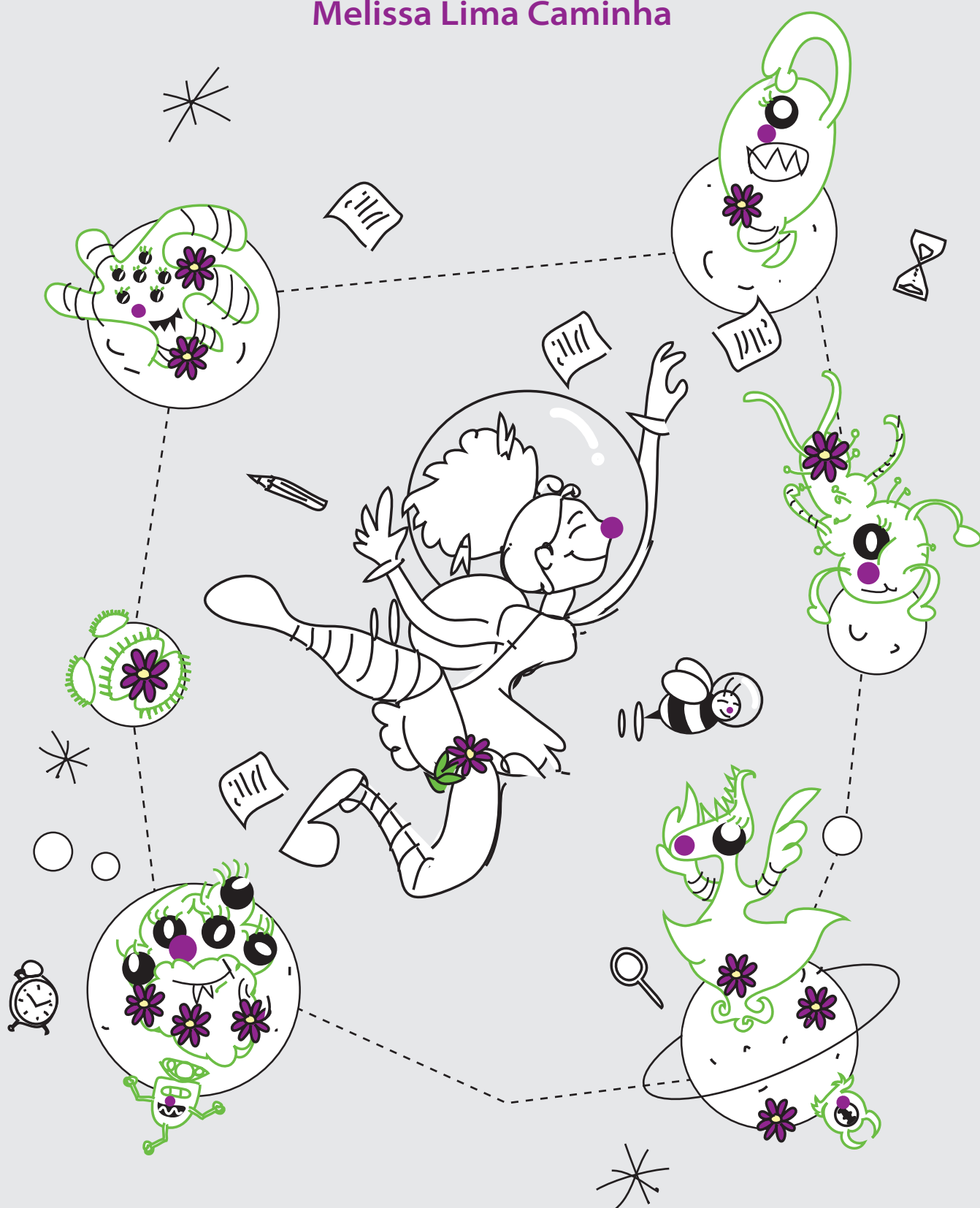


Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**

Melissa Lima Caminha



Payasas:

Historias, cuerpos y formas de representar la comicidad desde una perspectiva de género

Payasas_

Historias, Cuerpos y Formas de Representar la Comicidad desde una
Perspectiva de Género

Melissa Lima Caminha

Tesis Doctoral

Tutores:

Fernando Hernández-Hernández

Judit Vidiella Pagés

Programa de Doctorado: Artes y Educación

Línea de Investigación:

Educación de las Artes y la Cultura Visual

Facultad de Bellas Artes

Sección de Pedagogías Culturales

Universidad de Barcelona

Barcelona - 2015

RESUMEN

En mi tesis hago un estudio genealógico de la figura de la payasa, a partir de un abordaje interdisciplinar que facilite un dialogo entre la Payasaría y otras disciplinas artísticas y teóricas, como las Artes Visuales, los Estudios de Performance, la Teoría Crítica, Artes y Educación, los Feminismos y las Teorías *Queer* y *Crip*. El estudio genealógico se basa en un trabajo de campo por lo cual he realizado entrevistas con payasas, participación en festivales, investigación documental, análisis y crítica de género. La investigación acaba por indagar sobre la diversidad de cuerpos y formas en el campo da la risa y la comicidad, desplazando la pregunta inicial sobre género para una problemática más amplia y fundamental sobre lo humano. Desde un abordaje feminista-*queer-crip-clown*, propongo nuevas figuraciones teóricas que sirvan como herramientas críticas y analíticas para comprender nuestra subjetividad como un proceso de devenir. Un proyecto de devenir que podemos establecer no solamente con los diferentes Otros con quien vivimos y nos relacionamos, sino también con los posibles y potentes Otros que existen en cada uno de nosotros. También busco establecer *clown_tactos* y *clown_labor_aciones* artísticas y políticas entre sujetxs y campos del conocimiento comprometidos en la creación de nuevos mundos posibles a través del arte. El proceso de investigación influye directamente en la construcción de mi subjetividad e identidad como activista, educadora e investigadora, marcada por diversos afectos y afinidades, encarnados en los siguientes proyectos: Xoxo Clown Show, TransClowning y Belly.Breast_Mama.Monster.Clown.

Palabras clave: payasas, genealogías, feminismos, teorías *queer & crip*, investigación basada en las arte & investigación artística.

ABSTRACT

In my PhD research, I do a genealogical study of the female clown figure, from an interdisciplinary approach that engages in a dialogue between clownery and others artistic and theoretical disciplines, like the Visual Arts, Performance Studies, Arts Education, Critical Theory, Feminisms, Queer and Crip Theories. The genealogical study is based on a field research in which I conducted interviews with women clowns, participated in women's clown festivals, documental research, gender criticism and analyses. The research ends up inquiring about the diversity of bodies and forms in the fields of laughter and comicality, displacing the initial woman and gender question to a more central, yet very related one: the human question. From a feminist-queer-crip-clown approach, I suggest new theoretical figurations that can serve as critical and analytical tools to comprehend our subjectivity as a becoming project. A becoming project that we can establish not just with the different external Others, but also with the potential and possible others that exist in each one of us. I also try to establish artistic and political "clown_tacts" and "clown_laborations" between diverse subjects and knowledge fields engaged in the artistic creation of new possible worlds. Clowntacts and clownlaborations that are able to develop creative pedagogies and politics that serve a democratic project based on the new approaches on posthuman ethics. The research process directly influence the construction of my subjectivity and identity as artist, educator and researcher, marked by several affinities and affects, embodied in the following projects: Cunt Clown Show, TransClowning and Belly.Breast_Mama.Monster.Clown.

Key words: women clowns, genealogies, feminisms, queer & crip theories, arts-based & artistic researches.

AGRADECIMIENTOS

A toda mi familia, especialmente mi mamá Neysse, quien siempre se ha dedicado con mucho amor a nuestra familia, me incentivando a seguir mis sueños. A mi papá Sérgio, por todo el cariño, apoyo y financiación de mis estudios. A mi hermana Jeanine por el apoyo, cariño y compañerismo de siempre.

A mi marido Iván, amante, compañero, amigo, cómplice solidario, payaso de mi vida, gran inspiración y fuerza para que yo pudiera seguir con este proyecto. A mi familia catalana, grandiosa y especial, que ha hecho todo lo posible para que yo pudiera terminar la escritura de la tesis de la mejor forma posible. A Nany, Salva, Anna, Rosa y Christian, todo mi cariño, amor y agradecimiento por todo que siempre han hecho por mí.

A los payasitos de la familia: mi sobrino Leonardo, mi sobrina Andrea y mi hija Lila, por toda la alegría, las risas, el amor y todo que he aprendido y sigo aprendiendo con ellos.

A mis increíbles tutores, Fernando Hernández y Judit Vidiella, por la confianza en mi proyecto, el interés por mi tema, los diversos *insights* y críticas, que han sido fundamentales para dibujar y dar forma a esta tesis. Especialmente Judit, cuya tesis doctoral, sobre Prácticas de Corporización y Pedagogías de Contacto, ha sido de gran inspiración para este trabajo.

Agradezco especialmente a mi amigo Mario Filho, quien me ha iniciado en la payasaría, y que también me ha ayudado a dibujar las primeras ideas del Xoxo Clown Show. A mi amigo Silvero Pereira y su persona *trans* Gisele Almodovar, por la colaboración artística y política en el proyecto TransClowning. A mi amiga Isabelle de Morais por las lindas fotografías que hizo para ambos proyectos Xereca y TransClowning. A mi director Jango Edwards, gran payaso y maestro que me ha brindado con su arte y su dirección.

A todas las payasas colaboradoras, que han compartido conmigo sus historias de payasas, algunas de ellas incluso habiéndome recibido en sus casas, con mucha generosidad, cariño y dedicación no sólo a mi trabajo, como a la payasaría en general, y a la payasaría de las mujeres, en particular.

A la plataforma *couchsurfing* y todas aquellas personas que me han recibido en sus casas ofreciéndome un sofá para que yo pudiera dormir en los viajes que hice para congresos, encuentros, seminarios y festivales.

A todxs lxs amigxs que hice a lo largo de mi trayectoria como investigadora en Barcelona, principalmente aquellos con quien tuve el placer de compartir la dura tarea de administrar la *Associação de Pesquisadores e Estudantes do Brasil na Catalunha – APEC*, especialmente Katucha Bento, Elka Hostensy, Fabiana Paulino y Maria Dantas.

A las personas que han demostrado especial interés por mi investigación en el ámbito académico, invitándome como performer y conferencista en festivales y encuentros de payasas, bien como encuentros académicos en el ámbito de las Artes y Educación. Especialmente a Teresa Eça (Universidade do Porto), Paloma Pallau (Universitat Jaume I de Castelló), Joanna Empain (Universitat Autònoma de Barcelona), Casa de la Dona de Valencia (Encontro de Pallasses), Jango Edwards (Nouveau Clown Institute), As Marias da Graça (Festival Internacional de Comicidade Feminina - Esse Monte de Mulher Palhaça), Gaby Pfluegl y Pamela Schartner (Clownin – International Women’s Clown Festival), Alicia Martel (Proyecto Dona Cançò), entre otrxs.

Al *Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison - La Bonne -*, dónde pude hacer residencia artística para desarrollar el número Xereca. Bien como el *Grupo Theta de Dones Performers de La Bonne*, siempre sirviendo de plataforma creativa e inspiración para seguir creando desde las políticas de colaboración e intercambio.

A todxs los colegas y profesores del Máster en Artes Visuales y Educación (2009-2010) bien como del Doctorado en Artes y Educación (2011-2015) de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, por el periodo de convivencia en nuestros procesos de aprendizaje, bien como la generosidad en compartir materiales, bibliografías, fuentes, ideas y experiencias.

A todxs lxs colegas y profesores del curso de *Especialização em Arte Educação, Faculdade Sete de Setembro*, de Brasil, con quien compartí los primeros aprendizajes sobre Educación Artística.

A lxs colegas y profesores do *Curso Superior de Artes Cênicas do Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará*, de Brasil, con quien me he iniciado en los estudios de Teatro, y con quien he convivido por tres años que irían ser definitivos a la hora de dibujar mis intereses

futuros en las artes y la academia. Tres años que me brindaron el primer gran giro de mi vida: el giro clown, que me iría hacer ver y comprender a mí y el mundo desde nuevas alegrías y divertidas perspectivas.

Al pueblo de Brasil que, desde la *Fundação Nacional das Artes – FUNARTE*, ha financiado el trabajo de campo de esta investigación, concediéndome el *Prêmio Carequinha FUNARTE/Petrobrás de Apoio ao Circo 2011*, en la categoría de investigación, para realizar las entrevistas con las payasas.

A mi amigo Jaime Moreno, quien ha dibujado el lindo arte de la portada de mi tesis, bien como de mi página web, postales y demás material gráfico de producción de mis proyectos artísticos y académicos.

A mi madre que estuvo a mi lado todos los momentos complicados de mi embarazo y posparto, cuidándome a mí, Lila e Iván con amor y devoción extremados, y quien, por no poder estar presente, ha pagado una canguro el último mes del año académico para que yo pudiera finalizar la escritura de mi tesis y mis estudios de doctorado.

A los canguros que han cuidado mi hija Lila durante el último mes de escritura de la tesis, que estuvieron presentes siempre que encontraban un hueco en la agenda y los fines de semana. Sin ellos yo no hubiera sido capaz de finalizar mi trabajo: Mi suegra Nany, mi suegro Salva, mi cuñada Anna, mi hermana Jeanine, mi amigo David y mi amiga Aina.

A todxs vosotrxs,

¡Muchísimas gracias!

INDICE

INTRODUCCIÓN

Marcos personales, metodológicos-epistemológicos y teóricos de la investigación

Marco 0 - Punto de partida de mi aventura payasa	1
0.1- Érase una vez	1
0.2- El título de la tesis	8
0.3- El problema y los objetivos de la tesis	11
0.4- Cuestiones metodológicas, epistemológicas y éticas	12
0.4.1 - La perspectiva feminista de investigación	13
0.4.2 - La investigación basada en las artes (IBA) y la investigación artística	16
0.4.3 - Métodos utilizados en la fabricación de datos y construcción de la narrativa	19
0.5 - Estructura de la tesis y marco teórico	24
0.6 - Formas narrativas	34
0.7 - Figuraciones para “la tesis”	36
- La tesis como luz y sombra	36
- La tesis como escenario	36
- La tesis como tierra fértil y jardín de flores	37
- La tesis como útero	37
- La tesis tullida y monstruosa	38
- La tesis como denuncia	38

PARTE I

El género en la payasaría

Capítulo 1 - La risa de la mujer: <i>The unruly woman, woman on top</i> y la “comicidad femenina” ...	41
1.1 - En busca de una genealogía de la mujer como sujeta cómica	41
1.2 - La risa silenciada	46
1.3 - <i>The unruly woman</i> y <i>woman on top</i> : la inversión sexual simbólica y el “mundo al revés”	51
1.3.1 – Gargamelle: el no-lugar de la mujer en la obra de Rabelais	57
1.4 - La “comicidad femenina”	60
1.5 - La risa de la mujer: herramienta de resistencia al patriarcado	63
Capítulo 2 – El “mundo payasa”: ensayo para una genealogía excéntrica	65
2.1 – La <i>clownesse</i> y la mujer “camuflada” de payaso: ¿destino o vocación?	68
2.2 - Breves referencias del teatro, danza, cine, televisión, y artes visuales	73
2.3 - La mujer en el “circo familia”	79
2.4 – La payasa entre el “nuevo circo” y el teatro	86
2.5 - Payasas y políticas socio-culturales	90
2.5.1 - El movimiento de payasas y el feminismo	95
2.6 - Payasas investigadoras e investigación sobre payasas	99
Capítulo 3 - El “mundo payaso”: performance y performatividad de la comicidad patriarcal	101
3.1 - El “mundo clown” y el “mundo al revés”: el payaso como arquetipo liminal y encarnación de la comicidad	101
3.2 - Performance y performatividad: deconstruyendo la comicidad	121
Capítulo 4 – Payasas mujeres y mujeres payaso: El travestismo en la payasaría	128
4.1 – Ensayo para la disolución de la feminidad y masculinidad heteronormativas ...	128
4.2 - El travestismo de la mujer en las Artes Escénicas y la Performance	133
4.3 - El travestismo: cuestiones de apropiación, subversión y disidencia	137

PARTE II

Hacia una comicidad poshumana: La payasa monstruo y otrxs sujetxs rientes y risibles

Capítulo 5 – Los <i>Drag Kings</i>: aportaciones a la “payasaría femenina”	145
5.1 – Los <i>drag kings</i> : concepto y breve recorrido histórico	147
5.2 – <i>Kinging</i> lo <i>drag</i> : singularidades de la performance <i>FTM</i>	149
5.3 - La “masculinidad femenina” en la payasaría	154
5.3.1 - Yeda Dantas y el <i>Dr. Giramundo</i> : la comicidad de “hacer el payaso”... ..	158
5.3.2 - Códigos de feminidad y masculinidad en “ <i>Margarita Vai a Luta!</i> ”	160
Capítulo 6 - La mujer barbuda y la payasa con barba: de objeto risible a sujeta riente.	163
6.1 – El mito de la mujer barbuda y los <i>freak shows</i>	163
6.2 – Jennifer Miller y el <i>Circus Amok</i> : <i>queerizando</i> la payasaría	168
Capítulo 7 – La payasa monstruo y la pregunta por lo humano: en busca de nuevas figuraciones y clown_tactos para deshacer lo humano en la comicidad	179
7.1 – La mujer, lo <i>queer</i> , lo <i>crip</i> : sujet@s desterrados del status de humanidad	179
7.2 – La payasa monstruo y el bestiario feminista	188
7.3 – Transclowns, <i>clownqueers</i> y <i>cripclowns</i> : clown_tactos para un feminismo- <i>queer-crip</i> en la payasaría	195

PARTE III

Impulsos creativos inspirados en prácticas disidentes y resistentes

Capítulo 8 - Xoxo Clown Show	200
8.1 - Inspira_acciones performáticas: el arte feminista y la teoría <i>queer</i>	200
8.2 - Objetivos políticos y estrategias pedagógicas	205
8.2.1 - El título y la reapropiación lingüística como acto de resistencia monstruosa..	207
8.2.2 - Clown_tactos: dibujando una iconografía vaginal en la payasaría.....	210
8.2.3 - La declownstrucción, la parodia y el antropomorfismo creativo	214
8.2.4 - La plasticidad transformista: de payasas, <i>drags</i> , bufonas y monstruos	217
8.3 - Dilemas del Xoxo Clown: restricciones performativas y censuras a la risa monstruosa .	226
8.4 - Argumento: pequeños skecthes para un Xoxo Clown Show espectacular	230
Capítulo 9 - TransClowning: payaseando por otros territorios de la risa	234
9.1 - Un proyecto de “clown_tactos”, “clown_labor_acciones” y “clownstrucciones”	234
9.2 - Inspira_acciones personales y teóricas	235
9.2.1 - Clown_viviencias y clown_tactos afectivos y electrizantes	236
9.2.2 - El nudo feminista- <i>queer-crip</i>	236
9.2.3 - El giro poshumano	239
9.3 – Argumento fotográfico	240
Capítulo 10 – BellyBreast MamaMonsterClown	251
10.1 – La teta y la barriga: premoniciones de un devenir mama-clown-monstruosa	251
10.1.1- De problemas, complicaciones y felicitaciones	252
10.2 - Figuraciones poshumanas del devenir posantropocéntrico	253
10.2.1 - La mama monstruosa como devenir animal	254
10.2.2 – La mama monstruosa como devenir tierra	255
10.2.3 – La mama monstruosa como devenir máquina	255
10.3 – La vulnerabilidad de la mama monstruosa y del “aborto”	256
10.3.1 – Breve relato de un embarazo complicado	260
10.3.2 – La mama monstruosa & estudiante precaria como bufona.....	264
10.4 – Después de la tempestad: la magia y la felicidad de ser MamaMonsterClown	270

PARTE IV
Payasaría & Educación

Capítulo 11 – La pedagogía clown	276
11.1 - La pedagogía clown en el circo	276
11.2 - La pedagogía clown en el teatro	278
11.3 - Modalidades de cursos y contenidos programáticos	285
11.3.1 - Pedagogía payasa y maestras payasas	291
11.3.2 - Espacios de formación del artista	296
Capítulo 12 - El payaso social y el circo social	297
12.1 - Espacios terapéuticos de los Payasos de Hospital	301
12.2 - Espacios terapéuticos de la Terapia Clown	306
12.3 - Espacios de intervención humanitaria	306
12.4 - Espacios de intervención social y política	310
12.5 - Espacios de intervención del “imaginario clown”	312
Capítulo 13 – Diálogos con la educación	313
13.1 - La Educación Artística	313
13.2 - La Pedagogía del Teatro y la Pedagogía de la Performance	316
13.3 - La Cultura Visual y las Pedagogías Culturales	322
13.4 - La Pedagogía Crítica	328
13.5 - La Mediación Artística	332
13.5.1 - Los Pallassos en Rebeldía y el Festiclown Palestina	333
13.6 - Las pedagogías feministas, <i>queer & crip</i>	344
13.7 - Clown_fusiones posibles para un proyecto pedagógico y político en la payasaría.	347

Con_Clown_Ilusión

∞ Utopía, futuros y mundos posibles	352
Bibliografía	356

Lista de Figuras

0 – Payasa Lavandinha. Espectáculo Xoxo Clown Show. Arte gráfica: Jaime Moreno	39
1 – Erasmu's Dame Folly	55
2 – Phyllis riding Aristotle	55
3 – Mujer tirando bobos al suelo	55
4 – Mujer distribuyendo gorros de bobos- Xilografía de Erhard Schoen	55
5 - Mademoiselle Cha-u-Kao. Henri de Toulouse-Lautrec, 1896	69
6 - Lucille Ball, protagonista de la serie "I Love Lucy" (1951-1960)	75
7- Cartel publicitario de la película La Strada, de Federico Fellini, con Giulietta Masina en el papel de Gelsomina	76
8- Claude Cahun, autoretrato, 1927	78
9- Karl Valentin	87
10- Mário Filho y la "payasa sagrada" de las tribus Kraô	106
11- Cartel publicitario del Seminario "O Palhaço, o Mateus y o Hotxuá"	106
12 – Clown evolution. Título elaborado por mí. Imagen: Doutores da Alegria	115
13- Cartel publicitario del 14º Festival Internacional de Plassos.....	117
14- Arte gráfico de la canción "All Coons Look Alike to Me", de Ernest Hogan.....	119
15- Footit y Chocolate	119
16- The nose knows- N.C.I 2011.....	127
17- Jango Edwards.....	127
18- Dibujos de publicidad del primer Festival de Plassos de Andorra (2001)	150
19- Paloma Fraga, payasx Android	157
20 – The Business	158
21- Ana Luísa Cardoso, Payasa Margarita.	160
22- Ana Luísa Cardoso, Payasa Margarita. Espectáculo "Margarita Vai à Luta"	161
23- Ana Luísa Cardoso, Payasa Margarita. Espectáculo "Margarita Vai à Luta"	162
24- Ana Luísa Cardoso, Payasa Margarita. Espectáculo "Margarita Vai à Luta"	162
25- Ana Luísa Cardoso, Payasa Margarita. Espectáculo "Margarita Vai à Luta"	162
26- Julia Pastrana	163
27- Jennifer Miller y el Circus Amok.....	175
28. Performance Xereca (2011). Fotografía de Isabelle de Morais	204

29. Performance Xereca, Festival Esse Monte de Mulher Palhaça. Fotografia de Mariana Rocha.....	213
30. Baubo, la diosa de la carcajada	214
31 - Lily Curcio, payasa Jasmin. Número: Inocência	224
32- Annie Sprinkle	225
33- Proyecto TransClowning, "Selinho"	243
34 - Proyecto TransClowning, "Make Up"	244
35- Proyecto TransClowning, "Flores y Globos"	245
36- Proyecto TransClowning, "Flores y Globos"	246
37 – Proyecto TransClowning, “Pecado Original”	247
38- Proyecto TransClowning, “Pecado Original”	248
39 – Proyecto TransClowning, “Madonna”	249
40 – Proyecto TransClowning, “Satan Clowns”	250
41 - BellyBreast # 1	271
42- BellyBreast # 2	272
43 – BellyBreast # 3	273
44- BellyBreast # 4	274
45 - Asociación Pupaclown – Payasos de Hospital en Barcelona	283
46- Publicidad de curso de payaso	285
47- Curso "Palhaças, bem vindas sois vós!", de Felícia de Castro	293
48- Curso "Palhaças, bem vindas sois vós!", de Felícia de Castro	293
49- Iván Prado, Leo Bassi y Patch Adams, "Artists against the wall"	336
50 – Payasos en Rebeldía se desnudan en el “muro de la verguenza”. "Artists against the wall"	338
51- Taller de Clown_Festiclown Palestina 2011	343
52- “Un ejercito de narices rojas contra la ocupación militar.....	344
53 - Aline Marques y Simone de Dordi. Espectáculo “As Bufa”.....	355

INTRODUCCIÓN

Marcos personales, metodológicos-epistemológicos y teóricos de la investigación

Marco 0

Punto de partida de una aventura payasa en dirección a lo desconocido

0.1_Érase una vez...

Érase una vez una joven, a sus veintiún años de edad, de clase media, de Fortaleza, Ceará, Brasil, estudiante de Derecho, que, en su último año de facultad, descubre que lo de las leyes, la abogacía y la justicia no era lo suyo. Decide entonces empezar a buscar realizar su sueño de infancia: ser una actriz de éxito, en la tele y el cine. Una actriz dramática, vale decir, capaz de provocar la catarsis y la purificación de las emociones de la gente, hacer el público llorar y emocionarse con sus inúmeras performances. Sorprender a los espectadores con su brillante capacidad de dar vida e interpretar los más diversos personajes de los más brillantes autores, dramaturgos y directores. Pues esta joven soy yo, Melissa, autora de la presente tesis de doctorado.

Segura de que no quería pasar la vida aplicando leyes muchas veces injustas e ilegítimas, dentro de un proceso burocrático y aburrido que es lo que yo considero una justicia fallida en la gran mayoría de los niveles institucionales en que se da, empecé, en 2001, a hacer mis primeros cursos y talleres de teatro. Terminé la carrera de Derecho y saqué el permiso para ejercer en el mismo periodo en que empezaba mi formación en teatro, realizando diversos talleres en mi ciudad.

Dos años después, fue creado en Fortaleza el primer curso de grado en Artes Escénicas. Hice los exámenes, pasé y estuve tres años estudiando teatro en el Centro Federal de Educación Tecnológica de Ceará (CEFET/CE), hoy Instituto Federal de Educación, Ciencia y Tecnología de Ceará (IFCE). Resulta que el curso de teatro no sólo vendría a destruir mis sueños de ser una

actriz espectacular y estrella famosa, sino que vendría, sin que yo me diera cuenta en aquella época, a acercarme lentamente hacia el Derecho, pero de esto hablaré más adelante.

Durante el curso, tuve la oportunidad de ser cofundadora y participar del grupo Teatro Gira, formado por actores y actrices¹ que tenían como líneas de investigación el mimo, el teatro físico y la payasaría. Durante tres años, nos hemos reunido de forma intensiva semanalmente, para hacer entrenamiento físico, sesiones creativas y estudios teóricos. Nuestra metodología de trabajo se aproximaba a lo que en Brasil se viene articulando conceptualmente como “teatro de grupo”².

En el grupo Gira, tuve la oportunidad de ser “iniciada” en la payasaría. Mi primer gran maestro payaso fue mi amigo Mario Filho, que generosamente condujo diversas sesiones de “iniciación”, entrenamiento técnico y sesiones creativas con el código clown. Los primeros meses de trabajo con el Gira han marcado un verdadero giro payaso³ en mi vida. La experiencia con la payasaría me ha puesto del revés, me ha estirado de un lado al otro, me ha hecho caer y levantar diversas veces, ha roto mi corazón en mil pedazos, me ha premiado con una gran tarta en la cara. El proceso de iniciación en la payasaría es un proceso muy doloroso, porque te abre, te expone, te desnuda delante de todos y todas. También rompe diversas verdades que uno tiene por sentadas. Pero al mismo tiempo es un proceso increíblemente placentero y divertido. La risa está presente en varios momentos.⁴

Los procesos de construcción de mi persona cómica, Lavandinha, y de mi vivencia con ella contribuyeron para que yo pudiera verme a mí misma y al mundo con otros ojos, con otras gafas. Pasé a mirar al mundo desde la perspectiva de la excentricidad, de un tipo cómico que es marginal, y que desde su posicionamiento fuera de campo, adquiere una perspectiva distanciada de sí mismo y del mundo.

El payaso, al trabajar con el exagero, la mimesis, la caricatura, la hipérbole, el humor, la parodia, la risa y lo grotesco, se pone en un espacio liminal de experimentación que le permite

¹ Los integrantes del grupo Teatro Gira eran: Mario Filho, Natália Coelho, Lívia Rios, João Machado, Tomaz de Aquino e yo.

² Volveré a hablar del “teatro de grupo” en el capítulo 11, en la sesión dedicada a pedagogía del teatro.

³ A lo largo de la tesis varios tipos de giros serán señalados no sólo en mi vida personal, como también en las artes, en las ciencias y la educación, tales como: giro cultural, giro narrativo, giro lingüístico, giro teatral, giro performativo, giro cómico, entre otros giros que promueven rupturas con tradiciones y visiones clásicas del sujeto y del mundo, y te dejan un poco mareado al final del proceso.

⁴ En mi primer trabajo de investigación, *O Riso do Palhaço*, (MELISSA, 2006) hablo de los principios y técnicas de iniciación que muchos payasos y payasas de Brasil utilizan en sus talleres de formación clown.

ejercer una crítica encarnada de los procesos que legislan la construcción de su cuerpo, su subjetividad, su identidad, sus relaciones y su mundo.

Este primer contacto con mi payasa Lavandinha, con otros payasos y payasas, y con un mundo nuevo mirado y vivenciado con las gafas clown, ha sido un clown_tacto electrizante, chocante, asustador. Casi todas las verdades que yo pensaba absolutas sobre mí y el mundo empezaron a ser cuestionadas, problematizadas y algunas completamente dinamitadas. Esta transformación personal, vivida a partir de la poética de la payasaría me sedujo completamente. Perdí prácticamente todo el interés por el drama y la vida “real”. Sólo me interesaba pensar y vivir en este “mundo al revés”.

Esta inmersión en la payasaría me hizo plantear la relación de esta práctica artística con la educación y la política. De ahí surge mi primer investigación académica, la monografía que presenté como trabajo final del curso de Artes Escénicas, titulada: *O Riso do Clown: Sentido e Aspectos Políticos na Poética de Bertolt Brecht*. En mi investigación (Melissa, 2006), analizo la performance del payaso a partir de la perspectiva de Brecht sobre el teatro épico y el teatro didáctico. Sus planteamientos sobre el “teatro de la era científica”, la importancia de la mirada distanciada, el efecto-V de extrañamiento, y la importancia de conjugar crítica y placer me ayudaron a comprender las diversas estrategias y códigos de la performance clown como performance política, capaz de problematizar el cuerpo, la diferencia, la identidad y la subjetividad del artista.

A través de mi primera investigación académica, empecé a comprender el cuerpo como cuerpo oprimido por una cultura hegemónica que impone normas estéticas y comportamentales a las personas. Esta investigación me llevó a dar unos pasos más en lo que se refiere a la investigación interdisciplinar. Pasé del estudio del teatro al estudio de la payasaría, de éste al de la teoría crítica, que indaga las relaciones entre arte y ciencia. De forma que la payasaría pasó a ser para mí un arte consagrado y una ciencia absoluta que, así como la matemática de $(1+1=2)$, (sujeto + nariz rojo = payaso como alma libre y feliz para siempre, ¡jamén!).

La investigación sobre la risa del payaso ha sido un gran marco en la construcción de mi identidad de payasa investigadora. Me posibilitó relacionar de forma práctica-teórica la risa, el payaso, la pedagogía y la política. Pero hoy, replanteando los resultados y la forma que asumió este mi primer ensayo académico, veo las limitaciones discursivas y prácticas que aún atrapan

este estudio. Por un lado, mi primera investigación sobre payasos aún se da dentro de una forma positiva y empirista de escribir y tratar los datos. Por otro lado, se nota que lo político y pedagógico aún están muy vinculados a un discurso libertario heredero de la filosofía clown. Una filosofía que, como veremos mejor en el primer capítulo, sigue la tradición humanista de la ciencia moderna y la filosofía clásica de la ilustración, apostando por una concepción de un sujeto autónomo, original, transcendental y auténtico que está para ser descubierto o libertado de las fuerzas que le oprimen.

Y un tercer punto que limita bastante mis reflexiones sobre la risa política del payaso, es lo mismo que ha limitado diversos estudios de la risa y la comicidad a lo largo de la historia de la filosofía: la ceguera de género que deja de problematizar la risa de la mujer, la comicidad de la mujer y, más recientemente, de la payasa. La ceguera e indiferencia que no problematizan la teoría como masculina, como teoría engendrada, como teoría que asume como norma universal el hombre blanco europeo occidental, sin indagar sobre la diferencia que marca no sólo a la mujer, sino otrxs sujetxs marginales y excéntricxs.

Es por esto que, en lugar de la costumbre que aún hoy tenemos de seguir hablando de “arte del payaso” o “hacer el payaso”, incluso cuando la performer es una mujer, prefiero hablar de payasaría. El término *palhaçaria*, en portugués, fue cuñado por el payaso investigador brasileño Demian Reis (2013) para tratar de la dramaturgia del payaso. Pero aquí tomo prestado el término payasaría para tratar de esta tipología cómica en su diversidad de formas y cuerpos, porque me parece una expresión más democrática, más plural y más *low culture*, ya que remete a una idea de artesanía, de una práctica artística históricamente excluida del gran canon de la Historia Oficial del Arte. De forma que cuando hable de payasaría, mi intento es abogar por una deconstrucción de la gramática genérica excluyente, que invisibiliza la risa y la comicidad de las mujeres, bien como de otros cuerpos rientes y risibles, y diversas formas de representar la comicidad.

Pero el *insight* para la cuestión del género en la payasaría no se me vino hasta que yo entré en el programa de máster en Artes Visuales y Educación: Un Enfoque Construccionalista, de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Aún en Brasil, después del grado en Artes Escénicas seguí directamente para una especialización en Arte Educación, de ahí que en Barcelona busqué algo que pudiera aprovechar sea en el área del teatro, de la payasaría o del Arte Educación.

Cuál ha sido mi sorpresa al saber que en Barcelona había no sólo un verdadero boom de la escena clown, como un máster en Artes Visuales y Educación en la UB. Éste último, aunque enfocara más en las artes visuales, me atrajo por el “enfoque construccionista”. Dos años antes yo ya me había acercado a este enfoque de las manos del biólogo y educador chileno Humberto Maturana, y sus ideas sobre la “biología-cultural”, lo humano y su crítica a la ciencia. Su tesis contesta la pretensión de verdad de las explicaciones científicas. El biólogo toma la ciencia como construcción cultural y humana, abogando por una (objetividad) entre paréntesis. Las diversas lecturas que hice sobre su obra, que comprende estudios sobre cognición, biología, cultura y educación, constituyeron mi primer acercamiento a este mundo construido y que nos construye.⁵

De forma que cuando vi la propuesta de un programa que pudiera hacerme profundizar en este enfoque desde una perspectiva de las Artes Visuales, en una Facultad de Bellas Artes, me pareció bastante interesante. Yo podría ampliar mi conocimiento desde una perspectiva interdisciplinaria construccionista. Sería una gran oportunidad para apreciar otro abordaje para el Arte Educación que no aquellos tradicionales en Educación Artística, basados en el constructivismo, marco epistemológico que dominaba el programa de mi anterior especialización en Arte Educación. Un constructivismo marcado por las corrientes estructuralistas de la Psicología del Desarrollo Infantil, que pone énfasis en una educación dedicada a la autoexpresión creativa y el desarrollo integral de los niños y niñas. Una educación aún muy circunscrita al entorno escolar formal.

Pues bien, el máster me hizo no sólo profundizar en la corriente construccionista, ampliando mis referentes teóricos sobre los marcos metodológicos y epistemológicos de la investigación “científica”, sino que me presentó, por primera vez, de forma digna, el movimiento feminista, lo que vendría a ser, junto al giro clown, el principal giro que marcaría la reconstrucción de mi identidad. En este sentido, el máster funcionó también como una especie de “iniciación” al feminismo.

A los 30 años de edad, por primera vez, pude empezar a estudiar la historia de las mujeres en las artes en general, bien como las teorías de género y sexualidad relacionadas a la práctica artística y deconstructiva de la ciencia y la Historia del Arte. Esto me abrió un abanico de posibilidades para profundizar mi conocimiento en relación al rol de la mujer no solamente

⁵ Para saber más sobre la “biología-cultural”: Maturana, 1995; Maturana y Ximena, 2008.

en el arte, sino también en la ciencia, en la historia y en la sociedad. Gran fue mi sorpresa al darme cuenta de mi propia ignorancia en relación a las aportaciones del arte y las teorías feministas a lo largo de la historia. Puedo decir que crecí sin ninguna educación y conocimiento sobre las cuestiones de género y sexualidad, y que las pocas veces en que oí el término feminismo ha sido de forma peyorativa, llena de prejuicios y reduccionismos propios de la cultura patriarcal en que aún vivimos.

Pero si por un lado mis estudios sobre el feminismo me brindaron y continúan a brindarme un giro cultural, ontológico y epistemológico, una nueva mirada hacia la vida misma, por otro lado, también pude darme cuenta de la compleja dinámica de marginalidades en que la mujer payasa está inserida, en relación a varias prácticas artísticas, teóricas y sociales, incluso en el feminismo. Hasta dónde llegué, pude confirmar que, tanto en el campo del cine, como en las artes visuales y los estudios de performance, por ejemplo, la figura de la payasa nunca es mencionada. Lo mismo ocurre con las teorías feministas. Tómese como ejemplo la categoría de abyección de Julia Kristeva (1980), la parodia y performatividad de Judith Butler (1997, 2001, 2006), la sonrisa de la medusa de Hélène Cixous (1975), el grotesco femenino de Mary Russo (1995), el manifiesto Cyborg de Donna Haraway (1995), entre otras creaciones conceptuales y teóricas que remiten a la idea de un tipo de humor, risa y comicidad propios a un espacio de reflexión y acción feministas.

Lo que sí pude encontrar fueron algunos pocos trabajos que hacen referencia a la categoría de *unruly woman* (Natalie Z. Davis, 1978 y Kathleen Rowe, 1995), bien como un interés que empieza a surgir por teorizar la risa de la mujer como estrategia feminista de resistencia al patriarcado (Jo Anna Isaak, 2002; Dianna C. Niebylski, 2004 y Sarah Fryett, 2011).

Aunque el feminismo haga referencias a la parodia, al humor, a lo grotesco, lo abyecto y la risa como categorías pedagógicas y reflexivas inherentes a la agenda política feminista, aún no ha contemplado el surgimiento de la payasa como un factor de igual importancia para los debates sobre género y sexualidad en el ámbito de la producción teórica, artística y estética contemporánea.

Creo que esto se debe por dos motivos. Primero, debido al aislamiento histórico en que se encuentran las Artes Escénicas y el Teatro en los análisis de disciplinas tales como la Historia del Arte. Ésta, bien como los estudios de cine y media popular fueron los primeros terrenos de reflexión e intervención feminista, con vistas a un planteamiento crítico y deconstructivo. El

aislamiento disciplinar refleja también un prejuicio, desconocimiento y/o indiferencia en relación a este tipo cómico, ya que mucha de la teoría feminista se apoya en prácticas artísticas fundamentadas en su relación con el carnaval, la parodia, el humor, el grotesco, la ironía y la risa en tanto categorías de subversión y elementos de intervención pedagógico-política.

Este aislamiento disciplinario no impidió que en el ámbito de las Artes Escénicas se desarrollara, aunque más tardíamente, un movimiento de mujeres reivindicando un lugar específico de práctica artística: la payasaría. Un movimiento que además de inúmeros encuentros, cursos y festivales de payasas, empieza también a teorizar la categoría “comicidad femenina” como comicidad de mujeres payasas, en respuesta a una comicidad masculina y payasaría históricamente dominada por los hombres. Este movimiento de payasas se da al mismo tiempo en que hay toda una emergencia de las artes del circo con lo que se llama el *nouveau cirque*, con una abertura cada vez mayor del circo para otras disciplinas artísticas y del circo con otros espacios sociales, pedagógicos y educativos.

Pero aunque haya algunos estudios publicados sobre la risa de la mujer, la comicidad femenina y la payasa, la verdad es que el tema aún se encuentra bastante verde en el ámbito académico. De ahí todo mi interés y motivación para no sólo contribuir en el registro y escritura de historias y genealogías de payasas, sino en hacerlo desde una perspectiva de género que tenga en el feminismo la base para problematizar las genealogías, los cuerpos y las formas de representar la comicidad. Creo que de la misma forma que la ecuación (payasaría + feminismo) me brindaron una combinación explosiva en mi proceso de *rede-construcción* (deconstrucción en red) de mi identidad y de mi mundo, también podrá aportar para inúmeras payasas que trabajan desde un enfoque de género, bien como a las feministas que abogan por una pedagogía y política basada en diversos elementos de la comicidad, tales como el placer, la diversión, la parodia y la risa.

Creo que la presente tesis puede ser importante para todxs aquellxs interesadxs en payasaría, circo, teatro, performance y las artes en general, especialmente para la comunidad de mujeres y sujetxs *queer*, que trabajan con arte y educación.

0.2_El título de la tesis

El título principal PAYASAS indica el lugar de partida tanto de mi práctica artística como de mi experiencia investigadora. Desde la figura de la payasa, nace todo el planteamiento de la tesis sobre las complejas relaciones entre comicidad y género, entre payasaría y género, y de cómo el repensar esta relación invita y desafía el “mundo de la payasaría” a abrirse para el contexto de la educación.

Esta relación de la payasaría con la educación presentó un dilema no sólo a la hora de titular la tesis, sino de interrogar sobre las posibles aportaciones que la payasaría puede traer para la educación y la pedagogía. En este sentido, una de las preocupaciones en torno del título “Payasas: historias, cuerpos y formas de representar la comicidad desde una perspectiva de género”, es de por sí es adecuado a un programa de doctorado en Artes y Educación, y de cómo el título podría traer el elemento educativo en su enunciado. De mi parte, definiendo el título como pedagógico por el potencial de provocación y curiosidad que puede despertar. La simplicidad y fuerza del título principal, PAYASAS, en una tesis de doctorado en una Facultad de Bellas Artes, es potencialmente fuerte para despertar la curiosidad de profesores, artistas y colegas, bien como abrir el imaginario de las “bellas artes”, de forma a pensar de una manera más amplia lo que se comprende por arte, artista y artístico.

Así pues, para la pregunta ¿Qué hay de relación con la educación en el título?, respondo: provocar la curiosidad para una historia que existe, pero que aún está para ser contada, que es de las payasas mujeres. Creo que, además de invitar a repensar lo artístico y lo que tiene sentido en unos estudios de artes, abriendo la producción artística y cultural en la contemporaneidad a muchas otras áreas, otro punto importante a tener en cuenta es que el título busca incorporar una genealogía minoritaria al estudio de las artes, como es la genealogía de mujeres artistas, en este caso doblemente excéntricas, como son las mujeres payasas. Una genealogía menor y excéntrica cuyo conocimiento puede ser extremadamente útil no sólo en el ámbito de la payasaría, sino también de la performance y de las artes en general.

La tesis, por tanto, busca no sólo contar historias que puedan abrir el abanico de referencias de las mujeres en el arte, sino también indaga sobre el porqué del desconocimiento de este arte, una reflexión sobre diversas particularidades de la comicidad de estas artistas mujeres que se dicen con orgullo: ¡Payasas! De ahí que en la tesis también reivindico la figura

de la payasa como herramienta conceptual y pedagógica no solamente en el ámbito del teatro, circo y performance, sino también en el campo intelectual y teórico.

Las historias que busco contar en esta tesis son historias en el plural, contadas a partir de la aportación de diversas payasas y teóricas feministas. A través de entrevistas realizadas con varias payasas, sumadas a un trabajo de recogida de información en la web y mi trabajo de campo, empiezo a dibujar lo que podría ser una ¿historia de la payasa? Pero no una historia fija, en los moldes de la historiografía y la ciencia moderna, cerrada en su mundo, sino una historia en abierto, limitada por mi experiencia y mis saberes como artista investigadora. Una historia que busca ser contada no sólo a partir del “mundo clown” y del “mundo payasa”. Una historia que intenta ser contada a partir de estos dos mundos, en relación con otros mundos, otros márgenes, otros fuera de campo, otras culturas artísticas y disciplinares.

En este sentido, la historia no puede ser contada en singular, son historias plurales, ya que se narra a partir de la aportación de diversos sujetos y sujetas, provenientes de diversas disciplinas artísticas y teóricas. En verdad, se trata más bien de genealogías, en el sentido que Foucault (2008), siguiendo a Nietzsche, desarrolla para deconstruir la historiografía moderna y su absolutismo y pretensión de verdad. Foucault habla de genealogía como sentido histórico, como historia efectiva. Una historia que no busca establecer una continuidad lógica y lineal de los acontecimientos, basada en la metafísica y la transcendencia de un supuesto origen.

Según Foucault (2008), la historia es un gran “carnaval del tiempo”, y la genealogía busca abordar el “sentido histórico” y la “historia efectiva” según tres estrategias: el uso paródico y destructor de realidad; el uso disociativo y destructor de identidad y el uso sacrificial y destructor de verdad. Este análisis genealógico, donde la gran Historia con H mayúscula es deconstruida y desprovista de su autoridad y absolutismo, se da también en la medida en que se generan genealogías menores y excéntricas, como las de las payasas mujeres, ya que tales genealogías tienen el poder de enseñar la performance de la historia, en tanto historia construida.

De forma que las historias de payasas que busco contar aquí son más bien genealogías que analizan el sentido histórico de su no existencia, de su emergencia y de los posibles caminos que pueden asumir en el futuro. Las historias de payasas son genealogías diversas que se entrecruzan para abordar la figura de la payasa desde una perspectiva crítica y reflexiva, que indague no sólo sobre la construcción de un mito o tipo cómico, sino que interroge también

sobre las implicaciones sociales, culturales y políticas involucradas en las prácticas discursivas, pedagógicas y representativas de la payasaría. O sea, no se trata sólo de registrar y contar historias de payasas, sino de formular preguntas que cuestionen premisas dadas por sentadas en relación a estas historias. Se trata de contar a partir de la deconstrucción, de la reflexión y análisis de los mecanismos de poder, tanto los que dejaron esta historia para atrás, como los presentes actualmente en su construcción, para que estas historias puedan ser contadas en abierto, con vistas a un proceso de contar, indagar y re-contar continuo.

Después de hablar de las historias de payasas que figuran en el título, cabe ahora una introducción a los “cuerpos y formas de representar la comicidad”. Los cuerpos presentes en la tesis son aquellos que indagan sobre diferencia, sobre excentricidad y marginalidad. El cuerpo de la payasa ya es un cuerpo marcado por una posición excéntrica, por el estatuto de otredad. La payasa se configura como la Otra por excelencia de la payasaría moderna, como la Otra del *homo payasus*. ¿Pero que Otrxs también están excluidos, invisibilizados u olvidados de la historia del payaso y su “mundo clown”? Es a partir de una aproximación a la teoría *queer* que busco construir puentes entre la payasaría y la performance *queer*, de forma a ampliar imaginarios y referencias de la comicidad, de provocar un proceso de nutrición mutua entre estos dos movimientos, bien como invitar a una colaboración política entre diversos artistas y teóricos que de alguna forma, tratan de lo excéntrico y de lo marginal en su relación con la risa y la comicidad.

Las “formas de representar la comicidad” de que trata el título se refieren a la diversidad de formas discursivas, visuales, corporales y performativas con que la payasaría se manifiesta. Es decir, la payasaría se representa de distintas formas y en diversos medios y espacios, tales como: el circo, el teatro, la performance, las artes visuales, la cultura popular, el cine, la poesía, la música, la televisión, la calle, la escuela, los hospitales, centros culturales y centros educativos, la publicidad, los juegos, los juguetes, en los objetos de decoración, etc. En este sentido, la tesis reflexiona sobre la payasaría en su conjunto de representaciones, símbolos e imaginarios que circulan en los más diversos cuerpos y espacios. Estas formas de representar, aunque sean las más diversas, acaban por reducirse, muchas veces, a un imaginario hegemónico, de un tipo de payaso más bien aceptado socialmente que otrxs tipos y sujetxs cómicos y excéntricos. De ahí que el título acentúe la pluralidad de las formas, de manera a

indagar sobre qué representaciones son más legítimas, más conocidas y más queridas que otras.

Historias, cuerpos y formas de representación de la comicidad son analizadas en esta tesis desde una perspectiva de género y de una crítica feminista, con foco en la figura de la payasa. El género se configura como punto de partida, enfocando la importancia de la payasa para la deconstrucción de la historia de las artes, de la risa y la comicidad. Pero otras marcas de identidad y de diferencia también son traídas para enriquecer el debate sobre el tema y proyectar historias posibles que aún están para ser contadas.

0.3_El problema y los objetivos de la tesis

El problema general de la tesis sería: ¿Cómo se viene construyendo la figura de la payasa y cuál es la importancia de sus historias, cuerpos y formas de representación para las políticas artísticas del cuerpo y las pedagogías culturales? Luego hay varios otros interrogantes que guían la estructuración y escritura de los capítulos, tales como:

¿Qué factores ocultaron e invisibilizaron la risa de la mujer a lo largo de la historia?

¿Qué factores históricos y culturales contribuyeron para el surgimiento de la payasa?

¿Qué lugar ocupa la payasa en el circo, teatro y performance contemporánea?

¿Cuál es la importancia del movimiento de las payasas mujeres en las políticas artísticas del cuerpo y cómo ese movimiento se refleja en el ámbito de las pedagogías culturales?

¿Cómo se construye el discurso de la diferencia en el movimiento de las payasas mujeres?

¿Qué se comprende por “risa de la mujer” y “comicidad femenina”?

¿Es posible hablar de una “retórica *clown*” distinta a la de los hombres payasos?

¿Qué relaciones se están dando entre movimiento de payasas y movimiento feminista?

¿Cuál es la importancia de la parodia de género en las prácticas pedagógicas de las payasas mujeres?

¿Qué formas, cuerpos, plásticas y estéticas están incluidos y/o excluidos en el abordaje del movimiento contemporáneo de payasos y payasas? ¿Cómo son esos cuerpos? ¿De quiénes son esos cuerpos?

¿Qué diálogos pueden ser establecidos entre payasas, artistas visuales, performers y teóricas que se sirven del humor, del cómico y de la parodia, para ampliar los lazos de colaboración artística-pedagógica, intelectual y política?

¿Qué implicaría situarse desde una identidad localizada de payasa feminista?

Partiendo de estos interrogantes, se puede dibujar una lista de objetivos de la tesis:

- Contribuir para la escritura de genealogías menores y excéntricas, como es la genealogía de la payasa - en tanto genealogía desviada - capaz de deconstruir las grandes Historias oficiales, como son las del Arte, del Teatro y del Circo;
- Identificar tipologías hermanas a la payasa, presentes en diversos ámbitos de las artes y de la teoría;
- Indagar sobre el proceso de construcción de la identidad de la payasa, analizando los procesos de subjetivación de la artista;
- Hacer un abordaje interdisciplinar que permita ampliar la mirada más allá del “mundo payaso” y “mundo payasa”, o sea, desplazar la pregunta inicial del género para la pregunta fundamental en torno de lo humano en la payasaría;
- Repensar las pedagogías y políticas del cuerpo desde el humor, la risa, la parodia y las prácticas clown.
- Proponer figuraciones alternativas que puedan enriquecer tanto a la payasaría como el feminismo, la teoría *queer* y demás movimientos políticos y propuestas pedagógicas que se preocupan por la construcción de otros mundos posibles, mundos que sean más justos, más democráticos, y más felices.
- Desarrollar un proceso performativo reflexivo que me ayude a problematizar no sólo un arte, historia o disciplina, sino a mí misma como payasa localizada y encarnada que modela y es modelada por las genealogías y teorías que estudia;

0.4_Cuestiones metodológicas, epistemológicas y éticas

Hay dos marcos metodológicos epistemológicos que me gustaría citar como los grandes paraguas que me han guiado y servido de inspiración: la investigación feminista, la investigación

basada en las artes – IBA y la investigación artística. Estos marcos han dibujado mi posición como investigadora, la estructura de la tesis, y a través de ellos me he planteado las formas de acceso y las estrategias de investigación.

0.4.1_La perspectiva feminista de investigación

El movimiento y la teoría feminista han realizado una verdadera ruptura en las grandes narrativas de la ciencia y de la filosofía, bien como de los cánones del arte. Ciencia, filosofía y arte han sido problematizados por la abstracción y racionalismo que, siguiendo la dicotomía cartesiana de mente-cuerpo, cultura-naturaleza, sujeto cognoscente-objeto cognoscible, reflejan también la misoginia de sus prácticas y el patriarcado que las han instituido. Pues bien, las feministas han contribuido enormemente para la crítica posmoderna de la ciencia y de la filosofía.

Entre sus grandes contribuciones se encuentran las políticas del cuerpo y de localización que ayudan a dibujar nuevas metodologías y epistemologías, que, al volverse encarnadas y situadas, reincorporan la cuestión de la experiencia, del placer y del deseo como central no sólo en el ámbito de la formación de la subjetividad y de la identidad, sino también en todos los procesos sociales de construcción de significados y de conocimientos. Las feministas también han sido fundamentales a la hora de plantear nuevas formas de contar historias, en plural y con letra minúscula. La deconstrucción de la historiografía moderna y las grandes Historias oficiales han sido desveladas como *His Story, His Stories*, la Historia de los Hombres, contadas por ellos, sobre ellos y para ellos. Las feministas han contribuido no sólo para deconstruir la Historia como conjunto de narrativas oficiales del hombre blanco europeo occidental, sino que pasó a escribir nuevas *herstories*, historias de las mujeres, invisibilizadas, prohibidas, negadas y borradas. Pero las historias de las mujeres feministas no se cuentan desde la neutralidad, de la pretensión de objetividad y de verdad. Las mujeres cuentan sus historias a partir de sus experiencias y vivencias como mujeres, como cuerpos situados y construidos históricamente según discursos, fuerzas y prácticas de significación específicas y contextuales. El conocimiento situado del que trata Donna Haraway (1995) y la política de localización de Adrienne Rich (1984) son algunos de los ejemplos paradigmáticos de una metodología y epistemología encarnada y local de la investigación feminista.

Siguiendo con lo arriba planteado, bien como lo que sugieren Sandra Harding (1987), Andrea y Natasha (2006), creo que esta tesis se configura como una investigación feminista en la medida en que intento:

Posicionarme como mujer, brasileña, de clase media, blanca, abogada, educadora, payasa en proceso de formación como investigadora y activista feminista.

Desafiar algunos preceptos de la investigación científica moderna, basados en los presupuestos ilustrados sobre la razón científica, la neutralidad, la objetividad y la verdad.

Tomar la investigación como acto encarnado, afectivo, emocional y performativo.

Hacer de mi investigación un medio para promover conocimiento sobre las mujeres en el ámbito del arte, de la ciencia y de la teoría.

Desarrollar una crítica feminista del patriarcado en el ámbito de la payasaría, del teatro y del circo.

Usar la estrategia de la reflexividad para inserir mi subjetividad y mi modo de investigar en los planteamientos acerca de la validación, legitimación, alcance, limitaciones y ética de la investigación.

Ser transparente en torno a toma de decisiones que han dibujado la tesis: su itinerario.

Cuestionar la payasaría de las mujeres desde dentro, a partir de aportaciones *pos* que posibilitan un darse cuenta de las limitaciones disciplinares de una práctica y teoría clown, así como lo ha hecho el movimiento feminista. De ahí la configuración de un posfeminismo, que entiendo no deja de ser feminista, apenas se plantea desde dentro según diversas aportaciones, provenientes de mujeres negras, pobres, emigrantes, colonizadas, del Tercer Mundo, bien como una serie de planteamientos posmodernos y posestructuralistas que cuestionan la autonomía del sujeto de la ilustración y las prácticas pedagógicas y políticas de empoderamiento. Aquí es importante saber que el término posfeminismo a veces se usa y se entiende como antifeminismo. Teniendo en cuenta las reflexiones de Amelia Jones (2003) sobre la junción del adjetivo *pos* al feminismo como estrategia muchas veces misógina usada para devaluar el feminismo, es que, después de mucho reflexionar, decidí posicionarme como feminista, ¡con orgullo, rabia y amor!

Preguntar: ¿estoy consiguiendo hacer lo que me he propuesto hacer? ¿O es posible que esté haciendo justamente el contrario de lo que me propongo? Asumir las contradicciones y conflictos emergentes en el texto y las performances construidas es una manera de desdibujar el mito de la investigación como verdad. Es asumir los errores y las limitaciones de uno mismo. Reconocer las limitaciones para poder seguir avanzando a partir de ellas y con ellas.

El énfasis en lo biográfico y lo personal ha grabado el arte y la investigación feminista de narcisista y autocomplaciente, atacando muchos de sus trabajos y propuestas pedagógicas de solipsismo. Sin embargo, aunque mucho del arte e investigación – no solo feminista- , parezcan reducirse a un solipsismo, la verdad es que el énfasis en lo biográfico, sea como sea, ha contribuido enormemente para romper con la imparcialidad de la investigación científica, y ha puesto lo personal y lo privado como temas públicos y políticos. Es de la preocupación con el solipsismo en la investigación, que muchos prefieren hablar no de arte o investigación biográfica, sino de autoetnografía, ya que ésta no pone tanto acento en el “yo”, sino en el “yo en relación”. Es decir, en una investigación que no habla sólo de mí, sino desde mí, establece relaciones concretas con el social y lo cultural que modelan este yo investigadora.

La perspectiva feminista se sitúa también bajo el paraguas del construccionismo social, que, según Kenneth Gergen (2007), se constituye como un marco ontológico que comprende la realidad no como dada, natural y que está para ser descubierta o encontrada en su verdad, naturaleza, pureza y originalidad, desde métodos empiristas, positivos y cuantitativos. El construccionismo social aboga por una epistemología que comprenda el mundo como construido, y de unas metodologías de investigación que rompan con el mito de la neutralidad, imparcialidad y objetividad de la investigadora. Es reconociendo el sujeto investigador como sujeto encarnado que investiga un tema o problema desde su cuerpo culturalmente construido y deseante, que el construccionismo social aboga por la parcialidad de los resultados de la investigación científica. Esto no significa caer en un relativismo, sino poner la (objetividad) entre paréntesis. Lo mismo que Maturana propone con su biología-cultural, como expliqué anteriormente.

Algunas propuestas pedagógicas que también han inspirado la tesis y que se aproximan de la metodología y epistemología construccionista son: la aventura pedagógica de Atkinson (2014), la pedagogía profana de Larrosa (2010) y la pedagogía *queer* de Deborah Britzman (1996, 2002) son algunos ejemplos de propuestas pedagógicas que se acercan a la investigación construccionista. Estas perspectivas pedagógicas buscan comprender los procesos de construcción de la realidad de forma crítica y reflexiva, bien como imaginar, soñar y crear nuevas realidades y mundos posibles. Para esto, tenemos no tanto que aprender, sino que desaprender lo que ya sido asimilado e incorporado. La investigación y los procesos de aprendizaje basados en este paradigma desafían la seriedad de las normas instituidas por el discurso científico. De ahí que Larrosa (2010) nos haga pensar en el *elogio do riso*, de forma a desmitificar la seriedad de la educación, yo añado también, la seriedad de la investigación.

0.4.2 _La investigación basada en las artes (IBA) y la investigación artística

La tercera perspectiva metodológica-epistemológica que desarrollo en la tesis es la Investigación Basada en las Artes. Creo que es importante tener en cuenta este paradigma porque la creación y producción artística que presento en la parte III ha caminado lado a lado con una investigación genealógica y teórica. Práctica artística y teoría se han alimentado una de la otra en un proceso simbiótico que hace de esta relación un elemento importante a la hora de reflexionar sobre los procesos de construcción no solo de la tesis, sino de mi identidad como artista, educadora e investigadora.

La Investigación Basada en las Artes – IBA, se configura como un nuevo paradigma de investigación, y por esto, no tiene tan bien definidos sus marcos metodológicos. Fernando Hernández (2008) hace un estudio del contexto en que emerge esta perspectiva, bien como de las definiciones, tendencias, singularidades y dificultades de esta nueva perspectiva de investigación. Fernando apunta para la importancia que el giro narrativo en las Ciencias Sociales tuvo en la emergencia de la IBA. Por una parte, en contestar los parámetros hegemónicos del método científico, y por otra, debido a la utilización de diversas artes en la investigación social, como forma de dar cuenta y representar el estudio y el proceso de investigación. La investigación feminista también ha sido de fundamental importancia para la configuración de la IBA, en la medida en que el feminismo pone acento en lo personal y biográfico, y en deconstruir

el mito de que las imágenes hablan por sí mismas. Así, uno de los planteamientos feministas que tienen en cuenta los que se posicionan desde la IBA, es el de evidenciar el papel de la investigadora, y en este caso, del artista, no en la expresión o desvelamiento de la realidad y la naturaleza, sino en su construcción (Ibíd.).

La IBA parece incorporar tanto los marcos epistemológicos del construccionismo social y de la perspectiva feminista. Sin embargo, pone acento en el uso que se hace de toda y cualquier práctica artística, sea como lugar de fabricación y recogida de datos, sea como forma de representar la investigación. Hernández (2008), siguiendo a Weber y Mitchell (2004), explica cuáles serían las principales aportaciones de la IBA para el panorama científico. Estas aportaciones tienen que ver, de forma muy resumida, con el gran potencial de las artes en tanto ámbito del conocimiento estético, es decir, un conocimiento que se da y se construye a partir de los sentidos y de la percepción en su totalidad. El potencial evocativo, emocional y poético de las artes, hace que un producto artístico sea más reflexivo, más memorable y más corporizado que un conocimiento científico o puramente académico. Las artes también median la teoría a través de metáforas y símbolos que facilitan una comunicación y conocimiento más holístico. El objeto artístico y el artista también tienen la capacidad de hacer lo ordinario extraordinario, o como Brecht propuso, lo familiar extraño. El arte opera a través de mecanismos de identificación y distanciamiento que permiten la crítica y la reflexión sobre la realidad. Las artes también son un vehículo para transformar lo personal en social, lo privado en público, una estrategia fundamental del feminismo, que siempre utilizó las artes para construir sus pedagogías, políticas y teorías. Y para finalizar, las artes son mucho más accesibles que un texto académico y el discurso científico. De forma que una IBA puede romper los muros de la universidad y propagarse con más facilidad por diversos espacios de aprendizaje y construcción de conocimiento (Hernández, 2008).

Fernando y otros buscan establecer distinciones entre lo que sería la IBA y la investigación artística. Mientras ésta estaría más vinculada al proceso creativo del artista, el cual resulta en un proceso de aprendizaje personal e individual, la investigación basada en las artes se preocupa en poner este proceso creativo como objeto mismo de un posicionamiento crítico y reflexivo, de forma que el arte y sus procesos de creación y producción puedan ser dialogados y compartidos con una comunidad de artistas e investigadores en tanto prácticas sociales y culturales. De forma que el arte, como práctica social y cultural, no puede hablar por

sí misma. Una de las grandes diferencias entre la IBA y la investigación artística, es, por tanto, la posicionalidad reflexiva del artista investigador: “Esta posicionalidad reflexiva es la que se encuentra ausente de algunas propuestas que dicen basarse en la IBA pero que siguen transitando por la propuesta modernista que considera que las obras artísticas y las representaciones visuales ‘hablan por sí mismas’” (Hernández, 2008: 107).

Otras distinciones entre IBA e investigación artística son elaboradas por Fernando. Éstas tratan básicamente de cuestiones vinculadas al posicionamiento del investigador, a la reflexividad, a la comunidad para la cual la investigación se dirige, a la representación de la investigación, a la legitimación y a la evaluación académica de la investigación.

Natalia Calderón (2015), colega de doctorado, explica cómo el debate IBA versus investigación artística se centra en el dilema de, por un lado, la búsqueda de las artes por legitimarse como conocimiento en la academia, y por otro, la resistencia de las artes en comunicarse codo a codo con otros campos del conocimiento, dialogando a partir de marcos ontológicos, metodológicos y epistemológicos compartidos entre varios campos del saber y disciplinas. Una resistencia heredera del mito moderno que toma el artista como genio creador, solitario e incomprendido por el resto del mundo. Este ideal moderno y romántico ha situado las artes en una posición “especial”, de forma que sus procesos y dinámicas estéticas y pedagógicas parezcan naturales, de propiedad extremadamente sensorial y estética, que no puede ser alcanzable por el razonamiento y el intelecto, sólo por la práctica.

Teniendo en cuenta este dilema, me posiciono desde un punto intermedio, que no niega la práctica artística como pedagógica por sí misma. Tomo la investigación artística como proceso creativo desde las técnicas artísticas en las que me he formado: el mimo, el teatro físico y la payasaría. El entrenamiento en estas técnicas y la vivencia como artista que las practica socialmente, han sido de fundamental importancia en la formación de mi subjetividad e identidad. El proceso de aprendizaje es innegable, este proceso lo vinculo a la investigación artística. Por otro lado, al intentar traducir este proceso desde un posicionamiento crítico y reflexivo, mediado por la teoría, y desear compartir los conocimientos de estos procesos con comunidades más diversificadas, como son las de artistas, pedagogos, educadores, científicos sociales, agentes socio-culturales y público en general, es desde la IBA con la que me sitúo en el presente trabajo.

De forma que la presente tesis conjuga investigación artística con la IBA. La investigación artística se centra más en los procesos creativos derivados de mi práctica de entrenamiento, ensayos y presentaciones al público. Está más visible en la parte III de esta tesis. Ya la IBA se dibuja en una circunferencia más amplia, integrando toda la tesis como producto final de un proceso que da cuenta de cómo los datos y las performances han sido fabricados y modelados como conocimiento fruto de un proceso intenso de juego entre teoría y práctica, texto y performance.

Arts-based data is valid when the artist/researcher/teacher creates art with the same theoretical basis as other written forms of data. Theory can take many forms; however, the theory must guide the data creation or collection, and reciprocally the data will help inform the theory. The work of art, or poem, or performance must say something more or different than writing alone. Art does not illustrate data; it should illuminate and transform (Lawrence-Lightfoot & Davis, 1997; Sameshima, 2007) (Karinna y Siegesmund, 2012: 112).

0.4.3_Métodos y estrategias utilizadas en la fabricación de datos y construcción de la narrativa

Mientras que los marcos metodológicos y epistemológicos dibujan los principios por los cuales yo comprendo la realidad, las formas de conocerla y transformarla, los métodos de investigación son más bien las diversas estrategias, herramientas y acciones concretas que desarrollé para recoger y fabricar datos, así como analizarlos e incorporarlos en mi trabajo performativo como artista, educadora e investigadora constructora. Siguen unos apuntes breves sobre ellos:

--- El bricolaje

Kincheloe y Kathleen (2004) explican que el bricolaje comporta la idea de abordar un tema desde distintos medios, fuentes y herramientas. Creo que este ha sido el punto de partida. Considerar la complejidad, la transdisciplinariedad, la triangulación o poliangularidad del tema y problemas de estudio. Para los autores, el rigor de la investigación se mide también por la preocupación que la investigadora tiene de pensar el tema y el problema de forma rizomática, estableciendo diversos puntos de contacto entre varias disciplinas, y estar abierta para lo inesperado, para la sorpresa. Mientras los métodos tradicionales de investigación, de carácter más empírico y positivista, son más estrictos a los marcos teóricos y metodológicos de una

disciplina, el bricolaje propone alianzas, busca construir puentes, derrumbar muros y pensar nuevas alternativas para la investigación científica. De forma que el paradigma del bricolaje se aproxima de propuestas pedagógicas que abogan por la sorpresa, por lo inesperado, por lo desconocido, por aquello que aún está para ser imaginado y construido. Esta actitud de abertura por parte de la investigadora es fundamental a la hora, por ejemplo, de redefinir los términos del rigor en la investigación. Es lo que Kincheloe y Kathleen (2004) llaman de “rigor en la ausencia”:

This rigour in the absence can be expressed in numerous ways, including the bricoleur’s ability:

- . to imagine things that never were;
- . to see the world as it could be;
- . to develop alternatives to oppressive existing conditions;
- . to discern what is lacking in a way that promotes the will to act;
- . to understand that there is far more to the world than what we can see. (Kincheloe y Kathleen, 2004: 20).

Desde mi posicionamiento como payasa, también entiendo el bricolaje como un método lleno de confusión, errores, mutilaciones, deformidades, dudas, bien como diversión, placeres y risas. Mientras que el clásico paradigma de la investigación científica se pretende como buscador o creador de “verdades” y “certezas absolutas” comprobadas empíricamente de forma neutra, seria y racional, el método del bricolaje integra la subjetividad de la investigadora, asume el conocimiento como parcial, localizado y encarnado, está preocupado por comprender las diversas realidades, y no de encontrarlas como algo dado, que está a la espera de ser descubierto por la sabiduría e ingeniosidad de unos pocos sujetos privilegiados, que la historia confirma como siendo en su mayoría los hombres blancos, en su seriedad, lenguaje rebuscado y racionalidad extrema. Y sobre todo, no descarta el deseo y el placer del acto de aprender y del acto de investigar.

Pues, intentando seguir la estrategia del bricolaje, acabé haciendo demasiadas cosas: inúmeras lecturas, preguntas sin fin, miles de escrituras y otros tantos de borradores, registros, dibujos, performances, guiones, fotos, entrevistas, vídeos. Edifiqué puentes. Tejé hilos de diversos colores. Construí mi página web, mi perfil de twitter y reformulé diversas veces mi descripción en Facebook. La metodología de mi investigación pasó a incluir la metodología de construcción de mi identidad personal, virtual y profesional. Esa metodología formuló no sólo la tesis, no sólo un texto que da cuenta de un recorrido de investigación, sino que también forjó

una identidad, un proceso de subjetivación e indagación constante tanto sobre la tesis como también sobre mí misma en tanto payasa, educadora e investigadora feminista que construye un conocimiento parcial, situado y encarnado. ¿Cómo explicar la metodología que me descabelló, me dio un nudo, me partió en dos, tres y varios pedazos? ¿Cómo explicar la metodología que me reconstruyó en un itinerario, doloroso, tortuoso y curioso de investigación?

Siguiendo la perspectiva construccionista, el bricolaje describe un recorrido de investigación imposible de concretarse en una tesis, en un tema, en un problema, o sea, de un proceso constante e indefinido de indagación y formación de redes, *links* e *insights*. Terminé mi tesis de cierta forma poniendo acento a esta sensación de infinidad, de devenir, de proyectos futuros. ¿Es posible en una tesis hablar de proyectos futuros? ¿De aquello que ha sido deseado, pero imposible concretar? Según el paradigma del bricolaje, la investigación no es algo acabado que pueda producir respuestas, pero se constituye en un proceso de devenir, rizomático, constante e indefinido de indagación y producción de conocimiento.

El bricolaje de esta investigación ha plantado diversas semillas, que se traducen en estos proyectos futuros, frutos posibles de un proceso rizomático de investigación, tales como: La finalización de mi show *Xereca* se hace como un proyecto futuro. El proyecto *Belly.Breast_Mamá.Monster.Clown* ha nacido a pocos meses antes de entregar la tesis, pero no podía dejar de incluirlo, ya que se forjó en uno de los periodos más importantes de mi vida: mi embarazo, dar a luz a mi pequeña Lila. Y dar a luz a una bebida que se llama Lila durante mi proceso de formación como payasa investigadora feminista es algo muy especial para mí, lleno de significados y símbolos de los cuales hablaré en el momento oportuno. Otro proyecto futuro es la escritura de breves biografías basadas en las entrevistas realizadas, bien como la realización de un documental que pueda hacer justicia a la importancia que cada payasa tiene en la tesis, ya que no ha sido posible incorporar sus testimonios como he soñado y deseado a principio. La dedicación y generosidad de cada payasa en la realización de las entrevistas fue maravilloso, y considero un gran privilegio haber tenido la oportunidad de hacer este trabajo con ellas. Las entrevistas con las payasas constituyen un archivo documental muy rico y de gran importancia para la historia de la payasaría. El creciente interés que he sentido por mi propia creación artística, por el planteamiento genealógico y teórico, quizás no me ha dejado trabajar las entrevistas como a mí me gustaría. Así que un documental, en lo cual se pueda aprovechar bien

los diversos testimonios de estas mujeres payasas es otro proyecto artístico futuro que la tesis esperará para ver como otro fruto suyo, cuya semilla ojalá encuentre suelos fértiles dónde crecer y desarrollarse.

Seguiré, pues, hablando de algunas estrategias que he utilizado para materializar este bricdownlaje, tornar este conocimiento accesible, materializarlo y prepararlo para que pueda ser apreciado, dialogado, problematizado y transformado, ya que el devenir es una propiedad intrínseca a ello.

--- **El método genealógico** – Me ayuda a elaborar genealogías menores de payasas, y establecer puentes con otras genealogías excéntricas, de artistas y performers que se aproximan a la estética y poética de la payasaría que defino como tema. Con esta genealogía también voy creando un archivo documental formado por una bibliografía colorida, entrevistas, una cartografía de artistas, un álbum de fotos e imágenes de payasaría y comicidad. Como mencionado anteriormente, aquí la principal referencia es el “sentido histórico” y la “genealogía” de Foucault (2008). En palabras de Braidotti, una genealogía desde una posición feminista significa que los análisis ‘encarnados’ iluminan y transforman el conocimiento que cada una tiene de sí y del mundo (Rosi, Braidotti, 2005: 27) Ello aporta una visión modesta y parcial de las historias que construimos, es decir, que asume las propias limitaciones. Bien como la tesis doctoral de mi tutora, Judit Vidiella (2008).

--- **El método performativo y autoetnográfico** – Tiene en cuenta la investigación como proceso encarnado, en la que el cuerpo está implicado en todas las fases, momentos e instancias. Esta metodología es más explícita en la III parte, que trata de los productos artísticos derivados de la tesis. Tales productos artísticos están íntimamente relacionados con mi proceso de aprendizaje durante la investigación. Son trabajos que incorporan y materializan conceptos, ideas y problemáticas vinculadas a la tesis. Esta metodología también está relacionada al modo como doy cuenta y narro mi transformación personal y profesional a lo largo del proceso de investigación, en mi relación con la cultura, disciplinas e instituciones de aprendizaje. De ahí el contenido autoetnográfico. Aunque no me haya servido de herramientas etnográficas como el diario de campo, creo que la autoetnografía está implícita en los proyectos, narraciones e indagaciones que hago no sobre mí, sino desde mí, desde mis prácticas, mi historia, mis deseos,

y que se conjugan también en un proceso de reflexión sobre la construcción de mi identidad y mis procesos de subjetivación en relación al marco cultural, social y político que me han construido y me construyen como payasa. Aquí las referencias son diversas artistas feministas que se sirven de la performance como método autoetnográfico, tales como: Cindy Sherman, Faith Wilding, Carolee Schneemann, Annie Sprinkle, Murray Hill, Lily Curcio, Ana Luísa Cardoso, Paloma Fraga, Stacey Sachs, entre otras que hago referencia en esta tesis. Para saber más sobre performance y etnografía: Denzin (1997, 2003); Denzin e Yvonna (2005); Stacy (2005).

--- **El método nómada y cartográfico** – Construyo un mapa de referencias, que es al mismo tiempo histórico, geográfico, disciplinar y personal. Este método está fundamentado en el sujeto nómada de Rosi Braidotti (1994). El sujeto que se construye en las zonas *in between*, en tránsito por diversos lugares, lenguajes, comunidades, disciplinas. El sujeto nómada de Rosi tiene mucho que ver con el nomadismo del artista en general, especialmente la payasa, que no solo viaja bastante por trabajo, sino que transita por diversas dinámicas de marginalidad.

--- **El método figurativo** – Crea conceptos y figuraciones móviles que ayudan en el proceso analítico y reflexivo, dándole una carga afectiva y emotiva que ayudan a hacer el link entre teoría y práctica artística. Esta metodología está presente al final de la introducción, cuando sugiero diversas figuraciones para “la tesis”, y también en el capítulo 9, con la creación de las categorías de *payasa monstruo*, *transclowns*, *clowqueers* y *cripclowns*. El desarrollo de estas figuraciones está relacionado también con los proyectos artísticos de la parte III: *Xoxo Clown Show*, *TransClowning* y *Belly.Breast_Mamá.Monster.Clown*, que a la vez se configuran como metodología performativa. Este método es utilizado por Rosi Braidotti (1992) que crea la figuración del sujeto nómada, haciendo práctica la apuesta de Deleuze por la imaginación en tanto estrategia política creadora de una teoría diferencial. Judit Vidiella (2005) apunta que las “figuraciones móviles” han sido utilizadas como estrategia por diversas feministas, comunidades *queer* y teóricos poscoloniales, para hacer referencia a subjetividades e identidades móviles. Judit cita varios ejemplos, entre los cuales destaco, por la referencia que hago en la tesis: el ensamblaje maquínico de Donna Haraway, la identidad excéntrica de Teresa de Lauretis; la subjetividad mestiza de Gloria Anzaldúa; la posición esencialista estratégica de

Gayatri Spivak; la ubicación disidente de Esteban Muñoz y la identidad y corporalidad liminal de Victor Turner.

--- **El método visual** – Se da en la medida en que las imágenes me interpelan a buscar lo invisible, lo que está implícito o ausente a un primer contacto. Pero este método no solo se preocupa en desvelar significados ocultos en las imágenes, sino también invita a establecer relaciones entre diversas imágenes, entre imagen y texto, imagen y teoría, generando reflexiones que puedan ampliar el sentido de la imagen y del texto, bien como deconstruir sentidos y posibilitar la construcción de representaciones alternativas. Este método también me desafía a interrogar sobre las miradas y el acto de mirar; me incentivan a cambiar de gafas constantemente. La metáfora de esta metodología son las gafas, que el profesor Fernando Hernández y la profesora Juana María Sancho tanto utilizan en sus clases para hablar de metodologías y epistemologías. Varias gafas de diferentes estilos, materiales y colores fueron usadas para abordar el tema de la tesis desde distintas prácticas artísticas y disciplinas. Creo que esta metodología se hace más evidente cuando yo intento ver otros significados en las siguientes imágenes: la evolución del *homo payasus* (figura 12) y del cartel de publicidad del *Festival de Pallassos de Cornellà* (figura 13). También en la III parte, cuando ofrezco diversas imágenes y performances, escenarios para ser visualizados con diversas gafas. Aquí es importante señalar que, aunque el método privilegie el aspecto visual, la metáfora de las gafas también se aplica a los textos. Las gafas se usan para ver las imágenes y leer los textos. La metáfora del cambio constante de gafas invita a un abordaje plural que permita una deconstrucción, crítica y reflexión de imágenes y textos.

0.5 _Estructura de la tesis y marco teórico

Aunque durante el máster y el doctorado he visto diversas formas alternativas de representar la tesis, he elegido una estructura textual más formal y académica. Esto se debe a dos motivos. Primero, porque considero que la payasaría, por ser una disciplina indisciplinada, caótica y rebelde, merece tener sus intentos de organización, para que sus saberes sean sistematizados de una forma didáctica y fácilmente comprensible por diversas comunidades, sean de artistas, educadores o científicos sociales. Segundo, porque ni el tiempo ni las condiciones financieras

me han permitido aventurarme en jugar demasiado con diversas formas de representar la tesis. Aunque sí me atrevo a dibujar un intento de performance narrativa en la parte III, para hablar también de los proyectos artísticos resultantes de la investigación. De esta forma narrativa me ocuparé más adelante.

De momento, presento un panorama general del marco teórico de la tesis, para en seguida apuntar los contenidos de cada parte y capítulo, indicando los principales referentes y categorías conceptuales que permean cada uno de ellos. El marco teórico con que he trabajado se divide más o menos en los siguientes campos de conocimiento:

Los Estudios de Teatro y Estudios de Performance
Los Estudios Culturales, los Estudios Poscoloniales y la Cultura Visual
La Risa y la Comicidad
La Educación Artística y las Pedagogías Culturales
El Feminismo, la Teorías *Queer* y la Teoría *Crip*

Los seis años de estudio en los programas de máster y doctorado en Artes y Educación me hicieron payasear por estos diversos territorios del saber, haciendo que bebiera de diversas fuentes para construir los planteamientos de la tesis y de mi propia identidad profesional que se sitúa viajando por estos diversos mapas teóricos, jugando con diversos conceptos e ideas, elaborando y proponiendo figuraciones lúdicas y alternativas que sirvan a un proyecto pedagógico y político en busca de lo desconocido, de lo que aún está para ser vivido, contado y leído.

La **Parte I** de la tesis trata de la payasaría desde una perspectiva de género. Aquí el género es central para comprender la formación del movimiento de payasas, “payasaría femenina” o “comicidad femenina” que se viene desarrollando en las últimas décadas. Esta primera parte se escribe desde el “mundo payasa”, o sea, desde lo que yo considero una especie de excentricidad artística y cultural que se viene formando como contrapunto del “mundo payaso”. Esta primera parte se configura como un estado de la cuestión sobre la figura de la payasa. Traza una genealogía de este tipo cómico, y también construye un mapa de referencias sobre mujeres que han sido pioneras en la payasaría, mujeres que investigan sobre payasaría y “comicidad

femenina”. Aquí también intento formular la payasa no tanto como tipo cómico, sino como categoría conceptual e instrumento político que posibilite una teorización en torno al lugar de la mujer en las teorías de la risa, la comicidad, la payasaría y el feminismo. La payasa como figuración que reivindica la mujer en tanto sujeta riende, que se apodera de la carcajada total, incorporada, destructora de la comicidad patriarcal que históricamente le dejó aprisionada en la melancolía de la sonrisa flojita e irónica. De esta sonrisa tenemos varios ejemplos en las artes visuales, en cuadros y obras de artistas visuales, como la Mona Lisa, por ejemplo. Las propias feministas parecen no haberse apropiado del todo de esta carcajada. Y de esto también hablaré más adelante.

El **capítulo 1** empieza con la indagación sobre la “risa de la mujer” y la “comicidad femenina”. Una indagación pertinente para comprender la historia de la payasa como historia de la mujer como “sujeta riende” y no como objeto de la risa o animal que no se ríe. Aquí son explicadas algunas teorías filosóficas de la risa y de la comicidad que han contribuido para borrar la risa de la mujer, y debilitar su potencialidad para hacer de payasa en el arte y la vida misma. Aquí las principales referencias son Natalie Zemon Davis (1978), Mary Russo (1995), Kathleen Rowe (1995), Dianna C. Niebylski (2004) y Jo Anna Isaak (2002). Mientras que en el ámbito del feminismo se vienen trabajando las categorías de *unruly woman* y *woman on top*, la categoría “comicidad femenina” emerge dentro del movimiento de payasas mujeres. De ahí el necesario análisis sobre esta “comicidad femenina” en su relación con la “risa de la mujer” y otros planteamientos relacionados no sólo al género, sino también con el feminismo y su crítica más amplia sobre el patriarcado. Para abordar la categoría “comicidad femenina”, las principales referencias son las tesis de máster de las payasas brasileñas Mariana Rabelo Junqueira (2012), Elaine Cristina Maia Nascimento (2014) y Renata Franco Saavedra (2011).

El **capítulo 2** empieza con un estado de la cuestión sobre la figura de la payasa, su surgimiento en las artes circenses y el teatro, y lo que en las últimas décadas se vino a construir como movimiento artístico y político. También son apuntados los diversos festivales, encuentros, cursos e investigaciones relacionados con la payasaría de las mujeres, y que se viene configurando como movimiento socio cultural y político de visibilización y reconocimiento de la mujer payasa. Sin embargo, este estado de la cuestión evidencia la construcción de un “mundo payasa” aún muy anclado en la filosofía clown del “mundo payaso”. De forma que se

hace necesario comprender esta realidad al revés del “mundo clown” como heredera de los ideales humanistas de la ilustración y la modernidad.

El **capítulo 3** hago, por tanto, un breve recorrido conceptual e histórico sobre el payaso como sujeto, artista, disciplina, estética y poética construidas según los dictados del patriarcado, la modernidad y la ilustración. Aquí el “mundo clown” también es comprendido como construcción performática y performativa que sacraliza el payaso en tanto principal arquetipo de la comicidad, como encarnación de lo liminal. De forma que se hace necesario indagar sobre otros cuerpos y formas de comicidad más allá del “mundo de la payasaría” y su actual política genérica. En este proceso utilizo los conceptos de performance y performatividad para comprender los mecanismos de construcción del “mundo clown” y la identidad del payaso moderno.

En el **capítulo 4** abordo otro tópico que se hace crucial para comprender el movimiento de payasas: la cuestión del travestismo en la payasaría. La primera parte finaliza con un estudio sobre dos categorías propuestas por la investigadora Alice Viveiros de Castro (2005): las “payasas mujeres” y las “mujeres payaso”. Aquí hago un recorrido sobre la cuestión del travestismo en el teatro, de las manos de Sue Ellen Case (1988), y trato de las particularidades del travestismo en la payasaría.

La **Parte II** de la tesis busca trabajar con la siguiente pregunta-reflexión: ¿El “mundo payasa” sólo se puede abordar desde una cuestión de género? Mientras que la primera parte de la tesis se dedica a dibujar una payasaría marcada por la diferencia sexual y el género, la segunda parte se dedica a deshacer el sexo y el género en la payasaría. Aquí voy a tomar partido por una comicidad poshumana que comprende la risa no como propia de lo humano, sino como propiedad de lo grotesco, de lo abyecto y de lo monstruoso.

En la **segunda parte**, titulada “Hacia una comicidad poshumana: la payasa monstruo y otrxs sujetxs rientes y risibles”, salgo del “mundo payasa” para establecer clown_tacto con otros planetas, otros mundos, otros lugares marcados por la excentricidad. Aquí la payasa conecta y clowntacta con diversos sujetxs que, como ella, están marcados por el estatuto de otredad. Aquí la preocupación va más allá de las cuestiones de sexo y género, alcanzando las diversas marcas de otredad y diferencia en la payasaría. Son abordados temas como el travestismo, lo grotesco, la discapacidad y lo deforme en la comicidad.

En este viaje interplanetario, me encuentro con la performance de los *Drag Kings*, y planteo algunas aproximaciones genealógicas y artísticas entre sus performances y las de las “mujeres payaso”. La principal referencia del **capítulo 5** es la obra de Judith Halberstam sobre la masculinidad femenina, en que trata de los Drag Kings (Judith Halberstam, 1998; Judith y DeL Lagrace Volcano, 1999). Judith me va ayudar a plantear el travestismo de las mujeres payaso desde la categoría de masculinidad femenina, por la cual argumenta que, de la misma forma que los hombres también han construido la feminidad, también las mujeres hemos construido la masculinidad. De forma que tanto masculinidad como feminidad no son atributos cristalizados, fijos y propiedades de uno u otro sexo, sino constructos performativos presentes en cuerpos variados.

Otro nudo se teje con la mujer barbuda de los *freak shows* y *side shows*. Tales shows son muy importantes a tener en cuenta pues forman parte de la historia del circo y del espectáculo, sobre cómo representan el cuerpo grotesco, deforme, monstruoso y exótico del Otro. El **capítulo 6** comprende un breve estudio sobre la mujer barbuda y los *freak shows*, de manos de Pilar Pedraza (2009, 2012), Robert Bogdan (1990, 1996), y Elisabeth Stephens (2012). También hago una breve presentación de la payasa con barba Jennifer Miller, a través de Shayda Kafai (2010) y Mark Sussman (1998).

De ahí que, el **capítulo 7** sigue el planteamiento sobre lo humano que inicié en la primera parte. Surgen figuraciones que me posibilitan imaginar una comicidad y payasaría poshumana: la payasa monstruo, los *transclowns*, *clownqueers* y *cripclowns*. Figuras que indagan sobre la condición humana en el ámbito de la comicidad y la payasaría, proponen la construcción de redes de colaboración entre sujetos y prácticas, y posibilitan reflexiones sobre la ética de la risa, de la comicidad y de la payasaría. Es un capítulo que acaba indagando sobre justicia social y democracia, lo que de cierta forma me hace volver a mis estudios de Derecho que realicé muchos años antes de pensar en ser payasa y seguir una carrera académica como artista investigadora. Estas figuraciones móviles sirven de hilo, que conecta historias, genealogías, problemáticas, deseos y preocupaciones. Este capítulo está inspirado por la crítica feminista de la ciencia y las teorías *queer* y *crip*. Aquí los principales referentes son: Rosi Braidotti (1994, 1996, 2002, 2013), Donna Haraway (1993, 1995, 1999) y Judith Butler (2001, 2002, 2004, 2006, 1997), bien como el estudio de la filósofa Isabel Balza sobre los monstruos. La categoría Payasa Monstruo surge como una figuración más que se atreve a formar parte de lo que Isabel llama

bestiario feminista (Isabel Balza, 2009b, 2012). El feminismo poscolonial y los estudios de tullidos también van a nutrir el mapa de referencias de este capítulo.

En la **Parte III**, “Impulsos performativos inspirados por prácticas disidentes”, trato de tres proyectos artísticos que nacieron como parte del proceso de investigación: *Xoxo Clown Show*, *TransClowning* y *Belly.Breast_Mamá.Monster.Clown*. Estos proyectos traducen de forma encarnada los conocimientos que he aprendido. Al mismo tiempo en que representan temas y problemas de la investigación, estos proyectos revelan también mi subjetividad y mi identidad como dinámicas en proceso, en transformación, en reflexión sobre sí misma. Son proyectos que aún se encuentran en desarrollo, cada uno en una etapa diferente de gestación, y que por cierto forman parte de mi actual repertorio de espectáculos, performances, cursos y talleres.

El **capítulo 8** trata del *Xoxo Clown Show*, proyecto que ya fue parido. Ya cuenta con pequeños números que tuve la oportunidad de presentar en diversos espacios. Pero que pretendo transformar en un espectáculo de cincuenta minutos. Ya tiene su guion, su argumento y director. Falta el tiempo y cierta financiación para dedicarme a ello. También ya he dado a luz al proyecto *TransClowning*, de que trato en el **capítulo 9**. *TransClowning* es uno de los diversos ensayos fotográficos que pretendo realizar con performers amigxs, colaboradorxs que sientan afinidad con la payasaría y los planteamientos feministas, *queer* y *crip* que busco desarrollar en el proyecto. Ya en el **capítulo 10**, trato de *Belly.Breast_Mamá.Monster.Clown*. Un proyecto muy reciente, un proyecto embrión, aun siendo gestado en la tesis útero. Este proyecto ha surgido a pocos meses antes de finalizar la escritura de la tesis. Pero no podría dejarlo de lado, una vez que emerge desde mi experiencia como mujer payasa en formación como investigadora feminista embarazada durante la investigación y que escribe la tesis mientras amamanta y cuida a su bebita monstruita. De forma que este capítulo está muy verde. En ello apenas dibujo las primeras ideas de un proyecto embrión en proceso de gestación en la tesis útero.

Los tres proyectos se han generado de los planteamientos de la tesis, están inspirados por prácticas artísticas y teorías disidentes y risistentes, y son la respuesta evidentemente encarnada de mi investigación. En ellos se manifiestan de forma más contundente la investigación performativa, la investigación artística y basada en las artes. A través de ellos intento crear encuentros pedagógicos y educativos conmigo, con mi payasa y diversos públicos. Con ellos construyo una identidad profesional que me permita transitar por diversos espacios

físicos y simbólicos, por diversas disciplinas teóricas, campos de saberes y prácticas artísticas. Los interrogantes que me guían aquí son de lo más variado. Constituyen interrogantes acerca del proceso de creación artística, preguntas en torno a lo educativo y lo pedagógico, preguntas en torno a la construcción de la identidad del artista investigador y preguntas en torno al marco epistemológico-metodológico de la investigación: ¿Cómo surgen estos proyectos artísticos? ¿En qué se diferencian de los proyectos que desarrollaba antes de la tesis? ¿Cómo y qué aprendo de ellos? ¿Cómo y qué pueden aprender de ellos los demás? ¿Qué potencialidades y riesgos pedagógicos se encuentran en ellos? ¿Qué significados y experiencias se pueden construir y vivir con ellos? ¿Cómo dialogan con las perspectivas contemporáneas en investigación artística, Artes y Educación?

La **Parte IV**, “Payasas & educación”, propongo un abordaje interdisciplinar que ayude la payasaría a abrirse para los debates contemporáneos que se están desarrollando en el campo de las Artes y la Educación. Para esto, es necesario comprender cómo la payasaría dialoga actualmente con el campo educativo y pedagógico. De forma que el **capítulo 11** trata de las prácticas, principios y espacios de aprendizaje y enseñanza de la pedagogía clown, una pedagogía clown fuertemente influenciada por la escuela teatral francesa de Jacques Lecoq (2009) y por principios oriundos de una Educación Artística arcaica, aún limitada por cuestiones en torno a la autoexpresión creativa, originalidad del trabajo artístico, y emancipación ingenua del sujeto a través del arte. En este sentido, intento contribuir para una pedagogía clown que pueda comprender nuevas preocupaciones y nuevas formas de enseñar y aprender a ser y estar como payasxs en el mundo. Así que, en el **capítulo 13**, desarrollo algunos conceptos y planteamientos de la Cultura Visual, las Pedagogías Culturales, la Pedagogía Crítica, la Mediación Artística, y las Pedagogías Feministas-*Queer-Crip*, de forma a clown-fusionar propuestas y enriquecer la payasaría con un abordaje pedagógico multidisciplinar. Lo recíproco también se da, y sugiero algunos principios y prácticas clown como inspiración para artistas, educadores y activistas preocupados en construir nuevos mundos posibles. En medio del capítulo 11 y 13, el **capítulo 12** presenta las categorías de payaso social y circo social. También dibuja un estado de la cuestión sobre los diversos espacios de actuación del payaso social, de forma a comprender la expansión de los modos de representación y actuación del payaso en la contemporaneidad.

La **Parte V** “WikiDones_Pallasses: breves biografías para grandes inspira_acciones” es un proyecto futuro que busca desarrollar un archivo enciclopédico sobre la vida y obra de diversas payasas. Nació inspirado por las metodologías biográficas y narrativas. Esta era, de hecho, la idea inicial de mi tesis. Hacer un trabajo de historias de vida con biografías de payasas. Luego también fue influenciada por el proyecto *Wiki Dones* que se desarrolla en el *Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison - La Bonne*, del cual soy socia y dónde pude hacer residencia para desarrollar el número *Xereca*. Aún está pendiente mi propuesta de colaboración con el proyecto en torno al tema de las payasas. Como proyecto futuro que es, está bastante incompleto. Se configura como una propuesta, un borrador, en el que reúno informaciones sobre las payasas y comentarios que puedan servir a futuros investigadores e investigadoras. Hace parte del mapeado cartográfico que estoy construyendo sobre payasas, una brecha en la historia del circo y las artes en torno a las payasas mujeres y mujeres payaso. El criterio para elegir las payasas presentes en el archivo ha sido geográfico, afectivo, histórico y conceptual o de estilo. Las payasas de Brasil tienen prioridad debida, no sola, a que mi iniciación y mi vínculo con la payasaría brasileña sean más fuerte y consolidado. Luego hay payasas catalanas cuya trayectoria, personalidad y obra me llamaron la atención durante la tesis. El entorno Brasil – Cataluña constituye el eje principal ya que son la cuna de mi formación como payasa y el hogar que elegí para vivir en los últimos años. Desafortunadamente, no llegué a entrevistar ninguna de las payasas catalanas. Así que las entrevistas e informaciones obtenidas son frutos de una investigación documental en internet. Considero un gran fallo haberlas dejado fuera de las entrevistas. No es que yo no las tuviera en mi lista de colaboradoras. Pepa Plana ha estado desde el principio, pero los intentos de encuentro han fallado por su agenda apretada. Esta brecha de entrevistas con las payasas catalanas buscará ser rellenado posteriormente, cuando intentaré llevar adelante el proyecto en la plataforma *Wiki Dones* de *La Bonne*.

Además del criterio geográfico y afectivo, el otro criterio que elegí es el de mérito y pionerismo. Todas las payasas entrevistadas han sido pioneras de cierta manera en el arte de la payasaría, en la idealización y realización de los primeros cursos de payasaría para mujeres y festivales de “comicidad femenina”. Otro criterio ha sido el conceptual o de estilo. Hay payasas más próximas a un estilo de payasaría circense. Otras más próximas a una payasaría teatral. Otras dialogan con la performance. Pero todas se definen como *clown*, payasas o bufonas. Aquí

el interrogante que guía el proyecto es: ¿Qué puedo aprender de una enciclopedia de payasas? ¿Cómo gestionar las informaciones? ¿El archivo puede contribuir de forma benéfica para el aprendizaje y conocimiento de la payasaría de las mujeres? ¿Cuáles son las potencialidades y limitaciones del archivo? ¿Qué usos se le puede dar a un archivo para que sea orgánico y vivo, se active y no sea un mero repositorio? Aquí es interesante pensar el proyecto como una plataforma abierta en red y circulación en varios contextos, de forma que las aportaciones puedan ser cada vez más ricas y plurales, tal como lo hacen plataformas como Transductores⁶ y Poliédrica⁷.

Además de las entrevistas que configuran el proyecto WikiDones_Pallasses, esta tesis está compuesta de archivos y documentos adjuntos:

- Videos – Algunas performances de payasas que hago referencia en la tesis están grabados en CD adjunto. Hay también el video de la *Xereca* en su primera presentación en el espacio cultural Almacen, en el año de 2012.
- Documentos médicos relacionados a mi embarazo, que sirven de apoyo para la comprensión del capítulo 10, que trata de la mama monstruosa a través del proyecto *Belly.Breast_Mamá.Monster.Clown*.

Otro punto que me gustaría explicar antes de la lectura de esta tesis es sobre la organización de la bibliografía y la forma de citación que he decidido adoptar en la tesis. Como compromiso feminista, estaré citando las obras escritas por mujeres de manera distinta. En lugar de poner de relieve el apellido, normalmente proveniente del padre, estaré poniendo de relieve el primer nombre de las autoras. Esta aportación del feminismo la he aprendido cuando participé en el Congreso Internacional Arte, Educación y Género, de la Universitat Jaume I de Castelló. En ocasión de la publicación de la revista *Dossiers Feministes*, que publica las aportaciones provenientes del congreso, las editoras ejercitan este compromiso, lo cual reproduzco también aquí.

Así que las normas de citación de referencias de autores hombres se darán de la forma convencional. Pero la citación de las autoras mujeres dentro del texto y en la bibliografía final

⁶ <http://transductores.net/>

⁷ <http://www.poliedrica.cat/>

se dará por extenso, evidenciando no el último nombre de las autoras, sino sus primeros nombres completos. En la bibliografía final, además, el primer nombre de las autoras mujeres estará en mayúsculas, para facilitar una visualización del género de la teoría, o de la teoría como discurso “genérico”.

Carmen Luke y Jennifer Goore (1992a) explican cómo esta estrategia ha sido usada en el comienzo del movimiento feminista como forma de visibilizar las mujeres en la academia. Referenciar a las mujeres evidenciando sus primeros nombres se configuró como estrategia de lucha y supervivencia en una academia marcada por un conocimiento sexista, falocéntrico y patriarcal. *“In the early years of academic feminism, the political agenda of claiming voice urged us to spell out our full names on manuscript title pages. It was imperative that we name ourselves”* (Carmen y Jennifer, 1992a: 203).

Creo que la estrategia sigue siendo necesaria en nuestros días, y es por esto que he decidido adoptarla. Además de la visibilización de las mujeres en mis referencias académicas, también creo que esta estrategia forja una relación de intimidad, proximidad y contacto con estas mujeres. La intimidad, la proximidad y el contacto, como veremos en el capítulo 13, son elementos fundamentales a la hora de pensar las pedagogías y políticas feministas y *queer*. De ahí que esta forma de citar, al mismo tiempo que visibiliza y reconoce las ricas aportaciones de las mujeres, genera un vínculo de solidaridad e intimidad que considero fundamental establecerse no sólo entre mujeres, sino en cualquier proyecto pedagógico y político democrático.

Aún en relación a la representación de las referencias bibliográficas, me hubiera gustado evidenciar no sólo el género, sino también otras diferencias corporales. Pues sabemos que la teoría y la academia no tienen sólo sexo y género, sino también raza, etnia, clase, religión y un largo etcétera que definen los trazos identitarios y las formas corporales. Me interesa pensar en una bibliografía visual que fuera capaz de desvelar los rostros y cuerpos que hay por tras de los nombres de lxs diversxs autores que me ayudaron a dibujar mi itinerario de aprendizaje. Creo que una bibliografía con retratos podría funcionar bien.

Aunque reconozco el riesgo de que ambas estrategias (citación de mujeres en mayúsculas y bibliografía visual) pueda caer en una taxonomía clasificadora bastante restrictiva en términos de representación, creo que es interesante para reflexionar sobre el color, la etnia,

la clase, la orientación sexual y otros atributos que marcan la teoría y la academia como espacios aún dominados por pocos privilegiados.

Esta estrategia resulta de mi curiosidad por conocer los rostros de los autores y autoras con quien he dialogado en esta tesis. Como no ha sido posible elaborar esta bibliografía visual y encarnada, me conformo en invitar al lector y la lectora a buscar fotografías de sus referencias.

0.6_Formas narrativas

Como he dicho anteriormente, la tesis adopta una estructura y forma narrativa bastante formal, pero con el uso de la primera persona para evidenciar el papel de mi subjetividad en la construcción modesta y limitada de mis saberes, mi trayectoria y mi perspectiva. Sin embargo, me he aventurado a jugar con algunas formas narrativas aprendidas desde la lectura de la tesis de Judit Vidiella (2008), que también trabaja con las siguientes perspectivas: el rumoreo, de Irit Rogoff (2003); la teoría anecdótica de Jane Gallop (2002); y la escritura performativa de Della Pollock (1998).

Judit, siguiendo a Irit (2003) explica que el rumoreo presenta diversas características, entre las cuales destaco: la inmediatez de los sucesos, la constitución de la historia en el presente y la liberación de la autoridad del experto empírico.

Desplazado en una posición excéntrica, periférica o marginal frente a las constataciones fácticas y empíricas, el rumoreo es menospreciado, relegado al uso popular, semiprivado/semi-público de la vida cotidiana y a lo femenino. La anécdota y el rumoreo nos acercan a las acciones desde una distancia a pequeña escala, horizontal, de acciones que suceden en los márgenes de las narrativas oficiales: el placer de las conversaciones; las tensiones entre individuos; los conflictos de poder generados en el día a día de la convivencia; el sufrimiento en las relaciones sentimentales, la especulación, la proyección 'creativa' de ideas que pueden incidir en la esfera pública y el comportamiento de los individuos, etc. Al mismo tiempo permite una forma de producir conocimiento relacional: quién habla a quién sobre qué, o quién genera unas relaciones de confidencialidad y proximidad que rompen con la separación entre lo público y lo privado; lo riguroso y lo anecdótico; el experto y el novato, etc. (Judit, 2008: 116)

Luego también siguiendo a Jane Gallop (2002), Judit explica que la teoría anecdótica, por su tenor ocasional, considera los micro-relatos como importantes herramientas capaces de problematizar los mecanismos de autoría y autoridad de la teoría. Según Judit, "si lo personal

es político, lo personal puede ser también teórico” (Judith, 2008: 17) Pero la teoría anecdótica no quiere decir que los relatos sean usados de forma irresponsable e irreflexiva.

Para Jane Gallop, la narración de lo personal debe estar acompañada de un proceso crítico deconstructivo político feminista, de forma que las relaciones de poder en la construcción del conocimiento puedan ser evidenciadas. De forma que la teoría anecdótica incluye la misma preocupación que llevaron a diversas científicas sociales a diferenciar entre investigación biográfica e investigación autoetnográfica, entre investigación artística e investigación basada en las artes, entre auto-expresión creativa y posicionalidad reflexiva.

Los rumores y anécdotas que cuento en la tesis están más presentes en la parte III, cuando relaciono los proyectos artísticos con mi experiencia personal y biográfica, sea a través de relatos que saco de mi memoria de payasa o de mi experiencia en campo, en mi payasear por diversos territorios de comicidad y payasaría. La relación que hago entre estas experiencias y el marco teórico y cultural más amplio en que estoy inserida, intenta construir lo bio-mío como lo bio-nuestro. Creo que el compartir experiencias desde una perspectiva informal como el rumoreo o la anécdota también sirve como invitación a lxs lectorxs para un contacto más íntimo y familiar, un contacto que aboga por la aproximación, al mismo tiempo en que, con su tono coloquial, evidencia la subjetividad y la parcialidad de la mirada y de los análisis de la investigadora.

A estas formas de narrar yo añadiría la escritura clown y bufa, como un estilo propio derivado de la perspectiva de la escritura performativa (Della Pollock, 1998), que comprende las siguientes características: evocativa, metonímica, subjetiva, citacional; consecuente e inventiva; generadora y en perpetuo movimiento.

Pollock se interesa por hacer ‘performar’ la escritura. Esto significa que en el acto mismo de escritura no se describe únicamente una ‘realidad’ sino que se ha de ser capaz de ‘hacer cosas con las palabras’, es decir, abrir una brecha para que se materialicen en posibilidades. Se trata de abrir las citas y recitaciones que nos preceden para que se actualicen en el acto de escritura presente (Judith, 2008: 219).

Con base a esta idea de escritura performativa, comprendo la evocación de una narrativa que asume la forma del lenguaje clown hablada, que se da en la medida en que usa expresiones coloquiales de forma ligera y divertida, para liberar la tensión de una escritura académica rígidamente seria, ordenada y concentrada. A su vez, la escritura bufa se demuestra a través

de expresiones y vocablos agresivos y ofensivos, más concentrado en algunas anécdotas, pero también presente en algunos otros momentos de la tesis. El término bufa hace referencia al femenino de bufón, y despliega también la rabia y la agresividad que a las mujeres nos fue negada expresar por mucho tiempo. Esta agresividad está muy presente en el arte y teorías feministas, pero no tan presente en la payasaría, que aún se encuentra, como veremos, muy presa a una idea de feminidad moralmente prohibida de expresar emociones rabiosas y sentimientos agresivos. Doy como ejemplo de escritura bufa el manifiesto SCUM de Valerie Solanas (1967).

0.7_Figuraciones para “la tesis”

1) La tesis como luz y sombra: “La tesis” es algo que nace en el proyecto de investigación y que te acompaña como una luz y una sombra, siempre, en cada momento de la vida de un estudiante de doctorado. Cuando uno se enamora y ama su proyecto, la tesis pasa a ser luz y sombra. Luz porque ilumina diversos caminos a transitar, es una linterna que ilumina espacios que antes eran desconocidos, oscuros o inexistentes. También es sombra, porque te sigue vayas donde vayas, no se despegas de ti, una sombra fantasmática, un espíritu que te persigue y no te dejará en paz hasta que tú lo exorcices en el día de la defensa.

“La tesis” es un tema recurrente no sólo en tus pensamientos, sino que todos tus amigos y familiares pasan a hablar de ella. Y de cómo tú te vas a liberar cuando la termines. La tesis es algo así como una entidad sobrenatural y omnipresente. La ves, la escuchas, la sientes en todo momento. Los problemas, los objetivos, los marcos teóricos y metodológicos, los conceptos están en todas partes. Tú los ves y hueles en cada rincón de tu casa, de tu edificio, de tu calle, de la plaza en la esquina, del metro, de la fiesta de aniversario, del mercado, la playa. “La tesis” te vuelve loco, loca. Pero si tú la quieres, consigues seguir adelante con ella.

2) La tesis como escenario: Desde que la tesis se forja bajo el giro narrativo desde el que lo personal se vuelve social y lo privado, público, el elemento biográfico corre el riesgo de ser tachado de narcisista, confesional, autocomplaciente o demasiado evocativo, siendo el artista y/o investigador demasiado solipsista.

De ahí mi aventura por la payasaría, la performance autoetnográfica y las formas de narrar marginales y excéntricas me hayan atraído. Como buena payasa, me gusta estar en el escenario y “me amostrar”, como decimos en Brasil para aquellos que gustan de ser el centro de atención. Y es que si no fuera así, hubiera sido imposible cualquier politización y publicitación de la violencia sexual y genérica sufrida por las mujeres a lo largo de la historia. Menos mal que hubieron inúmeras bufas y bufonas feministas “narcisistas, evocativas y solipsistas”, ruidosas bufonas y bufas que fueron capaces de exponer sus emociones, sus cuerpos y sus vidas, sus problemas y sus “individualidades”. Gracias a ellas vivimos hoy un mundo menos sexista y misógino.

3) La tesis como tierra fértil y jardín de flores: Tal y como he comentado, la tesis es como una tierra fértil y un jardín en la primavera, llena de semillas a fructificar y florear, tales como los siguientes proyectos futuros:

Xoxo Clown Show – finalización;

TransClowning – continuación;

BellyBreast, MamáMonster Clown – desarrollo;

WikiDones_Pallasses – desarrollo;

Payasas, el documental – desarrollo.

Todos estos proyectos pretenden configurar un futuro profesional tanto en el ramo del espectáculo como en el campo académico y pedagógico. De ahí que este proceso de investigación también se ha constituido como un proceso de construcción de una identidad – por supuesto más flexible y más porosa -, y un repertorio profesional al cual pueda agarrarme después de finalizar el curso.

4) La tesis como útero, en el que se genera una nueva Melissa, una nueva Lavadinha. En este caso, también habría que pensar la tesis como vagina, que da a la luz a nuevas subjetividades e identidades, a nuevos cuerpos y estéticas, bien como figuraciones, conceptos y categorías interminables. La tesis gestante, la tesis lactante, la tesis latiente, pulsante y parturienta.

5) La tesis tullida y monstruosa: La tesis es monstruosa, en la medida en que se distancia de la tesis "normal" por el exceso: Exceso de figuraciones, propuestas, categorías, conceptos, cuerpos, formas, exceso de proyectos inacabados...De forma que la tesis también se hace monstruosa por la falta: la falta de finalización, falta de organización, falta de tiempo para dedicarle la atención debida...

La tesis también es monstruosa porque su proceso y escritura deforman el cuerpo y el pensamiento de la payasa investigadora. Judit (2008) también explica este proceso dónde la tesis desconfigura el cuerpo. Las infinitas horas que el cuerpo pasa sentado, con las manos en el ordenador, los ojos pegados a la pantalla, los dedos saltando de una tecla a otra, los pies hinchados por falta de circulación del cuerpo en movimiento integral. La tesis deforma el cuerpo para hacernos monstruos de la teoría y *monstrus academicus*.

La tesis también es tullida porque ha sido amputada del derecho de su autora de ser escrita de forma digna, con el mínimo de atención y consideración por su estado de payasa investigadora que se hace madre y tiene una bebita que cuidar durante el año académico. De esta tesis tullida, sale la próxima figuración:

6) La tesis como denuncia: La tesis denuncia no sólo la discriminación de la risa de la mujer y de la payasa en la historia, sino que denuncia también un hecho muy reciente relacionado con su escritura, y que relato en el capítulo 10 como forma de comprender la categoría de vulnerabilidad de los cuerpos monstruosos, especialmente, de la mama monstruo. Pero de ello dejaré para hablar - experimentando mi escritura bufa o bufona - , en el momento oportuno, porque ahora mismo lo que me interesa es dar la bienvenida al lector...

Termino esta introducción agradeciendo la oportunidad de estar en un programa de doctorado que permite la experimentación e indagación sobre prácticas y discursos sobre la investigación académica y científica. Para mí, el doctorado ha sido un marco en mi vida, en la medida en que ha dado un giro en mi producción artística, ha transformado mi visión de mundo y ha ampliado aún más mis posibilidades de ser, estar y amar en la vida.

Queridxs lectorxs, público profano,

¡Bienvenidos a las “Aventuras de Lavandinha en Busca de lo Desconocido”!

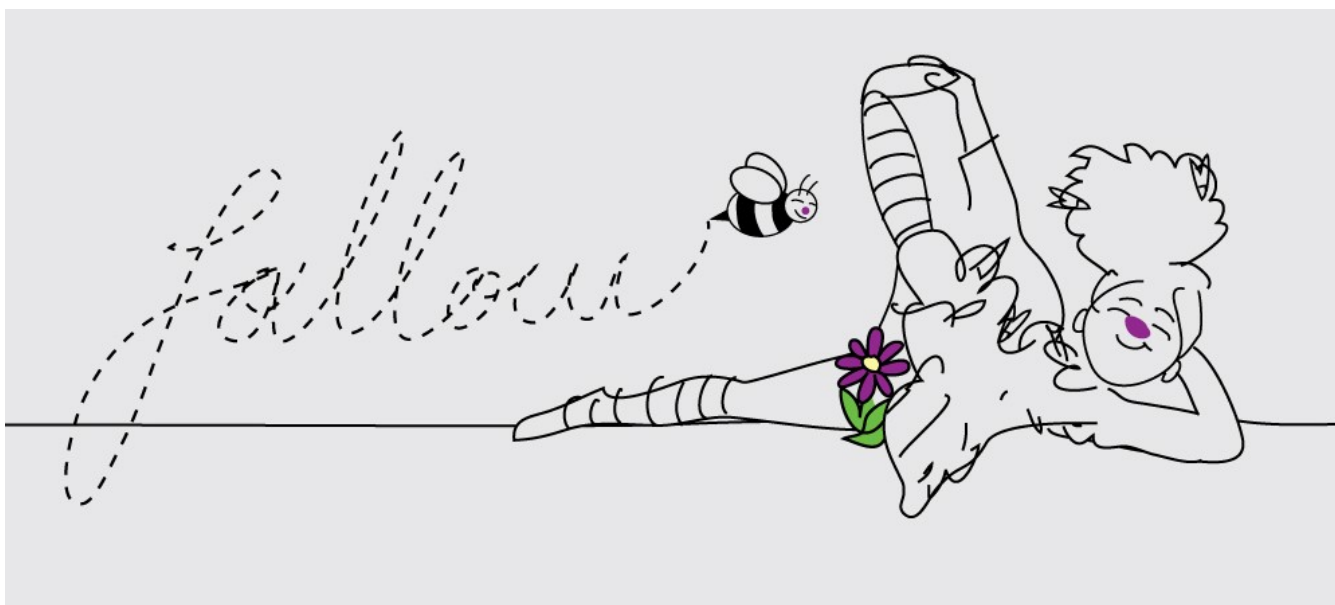


Ilustración 0 - Payasa Lavandinha. Espectáculo Xoxo Clown Show. Arte gráfica: Jaime Moreno.

PARTE I_ El género en la payasaría

CAPÍTULO 1

La risa de la mujer:

The unruly woman, woman on top y la “comicidad femenina”

1.1_En busca de una genealogía de la mujer como “sujeta cómica”

Uno de los objetivos de este trabajo es contribuir para la escritura y registro de un arte un tanto reciente, consolidado en los últimos treinta años, que es la “payasaría femenina” o “comicidad femenina”, que viene siendo practicada por inúmeras mujeres payasas en varios países. Este tipo cómico se consolidó como contrapunto del payaso en tanto arquetipo masculino. Es decir, la payasa surge dentro de un marco de género, en un proceso histórico que sitúa la comicidad como ámbito artístico y social basado en la construcción de la diferencia sexual y de género, es decir, como espacio engendrado.

Escribir parte de la historia de las payasas mujeres, sus vidas y sus obras, se hace necesario no como forma de añadir material a una historia ya existente, dentro de los enfoques metodológicos, ontológicos y epistemológicos de la historia moderna. Sino que, principalmente, como forma de entender la historia de la payasaría como una historia engendada, marcada por los procesos sociales de diferencia sexual y de construcción del género. Como nos recuerda Griselda Pollock (1988, 2003), al tratar de las intervenciones feministas en la Historia del Arte, no se trata únicamente de recuperar referencias y datos sobre la vida y obra de artistas mujeres, sino que realizar paralelamente una deconstrucción de los discursos y prácticas de la Historia del Arte - en el caso de las artistas visuales -, y de la historia de la payasaría, en el caso de las payasas mujeres.

Así que escribir genealogías de la performance cómica de las payasas mujeres es una tarea compleja. Por más enfoque que la palabra payasa pueda traer, y por más reciente que sea su aparición en la historia de la payasaría⁸, un abordaje profundo de este tema debería

⁸ Aunque no se pueda hablar de una “historia de la payasaría”, yo aquí la voy intentando formular como una narrativa, dispersa en forma de prácticas y textos que registran el surgimiento del circo, del payaso y algunas teorías de la risa y la comicidad. Un cuerpo práctico y teórico que contribuyó para formar un arte muy específico, que creo se pueda distinguir como una nueva poética en los estudios de artes escénicas, de teatro, de performance y de arte popular. Una poética que se viene construyendo recientemente como disciplina en algunos cursos

pasar por una serie de planteamientos sociales e históricos que indagasen el porqué del tardío surgimiento de la payasa como tipo cómico artístico y político, bien como señalar tipos cómicos que no se encajan en la estética y poética de la payasa, pero que guardan estrategias similares de prácticas risibles y paródicas.

Analizar la figura de la payasa pasa, por lo tanto, obligatoriamente, por la comprensión de la categoría mujer como “sujeta” cómica, es decir, como persona capaz de reír y provocar la risa, lo que demanda, entre otras cosas, concesión e inversión de poder para hacer el ridículo y/o reconocer en sí el ridículo; para presentarse públicamente como grotesca, deforme, ridícula, errada; para sentir libertad y placer en el desvío, la disidencia, el desorden y en el juego; para hacer de la otredad un lugar de placer subversivo y productivo; para salir de la posición de objeto de la risa para ser “sujeta”, activa, creadora y productiva en el ámbito del humor y de la comicidad; para avanzar de la sonrisa tímida e irónica hasta la carcajada total, alegremente incorporada y vehiculada a través del cuerpo.

Una genealogía de la mujer como sujeta cómica, además de situar la comicidad dentro de un enfoque de género y de sexualidad, también interroga sobre las dinámicas de marginalidad que se operan en las prácticas y estudios de artes visuales, de cine, de teatro, danza y performance en relación a la mujer riende y risible, como objeto y sujeta cómica. La payasa como un tipo excéntrico no sólo en el circo y en el “mundo clown”, sino también en las artes en general, y en el arte y teoría feministas en particular.

La mujer cómica se encuentra ubicada en una compleja dinámica de marginalidades, tanto en el ámbito artístico y estético como en el social. A la mujer no se le ha dado el derecho de reír ni hacer reír. Así como la racionalidad y la seriedad han sido un privilegio del hombre en el arte, la religión y la ciencia, también la risa y la comicidad han sido un territorio patriarcal, no sólo en el ámbito artístico, sino también en el ámbito intelectual, cotidiano y social.

La risa, así como ha sido teorizada⁹ por diversos filósofos desde la antigüedad griega, es un elemento constitutivo de lo humano. Ya Aristóteles (1999) decía que el hombre es el único animal que tiene la capacidad de reírse. A lo largo de la historia, varios filósofos nos iban

superiores, técnicos e informales de teatro, y qué se construyó como filosofía de vida y modelo para muchos artistas del modernismo y de la contemporaneidad. Para saber más sobre la historia del circo moderno y del payaso, consultar: (Bolognesi, 2003, 2006); (Towsen, 1976); (Alice, 2005); (Reis, 2013); (Rêmy, 2002); (Louise, 2009); (Jamieson, 2000); (Fabbri y Sallée, 1982); (Lipovsky, 1967).

⁹ Para saber más sobre la historia y teorías de la risa, consultar: (Verena, 2002); (Bergson, 2004); (Minois, 2000); (Puccetti, 2005); (Caroline S., 2001).

decir que el animal no puede reírse, sólo el hombre tiene esta capacidad, proporcionada por su cuerpo físico, biológico y social. Como nos explica George Minois (2000), en su *Histoire du Rire et de la Dérision*, la risa griega inicia una indagación que marcaría toda la historia posterior de la filosofía de la risa, que traza el pasaje y los límites de la animalidad a la humanidad.

Le rire grec nos ha fait parcourir un itinéraire presque complet, dont les époques suivant ne feront qu'illustrer telle o telle étape. Les mythes enracinent le rire dans les conduits obscures qui marquent le passage de l'animalité à l'humanité. Ils racontent comment le rire, venue des dieux, est apparu comme un moyen de contrôler les instincts de base de l'animalité (agressivité, peur) y comme une réaction instinctive de protection face à la prise de conscience de notre condition mortelle, de la perspective vertigineuse du néant, y de la trivialité de notre dépendance à l'égard du corps (sexe, nourriture, excrétion) (Minois, 2000: 63).

La risa y la comicidad han constituido espacios de teorizaciones y prácticas sobre la libertad del hombre, pero del hombre macho, en su humanidad patriarcal, moderna e ilustrada. Al hombre se le ha dado el poder de construir e imponer la norma, bien como de libertarse de ella a través de la risa. A la mujer se le quedó solamente el derecho de contemplar las contradicciones del patriarca: su lado serio y digno en el hogar, en el espacio privado de la casa, y su lado profano, libertino y ridículo en la calle. La dicotomía privado/público - que muchas feministas revelaron como categoría fundamental para entender la construcción de la sexualidad heteronormativa - , también operaba con la risa y el humor, ya que estuvieron relacionados con los ideales de libertad del hombre burgués y del artista moderno.

Esto no significa afirmar que la mujer siempre ha sido seria y no ha reído, sino que estos actos de alegría y subversión irónica por mucho tiempo han quedado, probablemente, restringidos a las relaciones entre mujeres en el espacio doméstico, bien como en las relaciones madre-hijo o más bien en periodos festivos como el carnaval. En este sentido, me gusta imaginar el espacio doméstico como un lugar de risa prohibida, un espacio donde las mujeres tenían libertad de jugar entre sí, contar chistes y secretos regados de alegrías e ironías sin la presencia del hombre marido, patrón y jefe del hogar.

Así que escribir genealogías implica también cuestionar orígenes, ausencias, relevos, indiferencias, visibilidades e invisibilidades. Por tanto, uno de los tópicos fundamentales para escribir estas genealogías de payasas y de la performance cómica de las mujeres trata de la pregunta que antes se la han hecho feministas como Linda Nochlin (1971) sobre la ausencia de "grandes artistas mujeres" en la Historia del Arte.

Siguiendo a Griselda Pollock (1988, 2003), intentaré pensar sobre la ausencia de la payasa y/o sujeta cómica en el arte y en la vida, a través de la figura del *flâneur* o artista moderno. Como nos explica Griselda, el paradigma modernista dominante en la Historia del Arte se construyó con base en los conceptos de artista, genio y creatividad. Todos estos conceptos, fabricados según el proceso de la diferencia sexual, por lo cual a las mujeres se les reservaba las labores domésticas y maternas, dentro del espacio privado del hogar, mientras a los hombres se les otorgaba la vida pública. En este sentido, también es posible pensar la vida privada como el ámbito de la seriedad y la monotonía de las actividades del día a día, mientras la calle presentaba diversos escenarios por los cuales moverse, incluso los escenarios de la bohemia, de la fiesta, del entretenimiento, de la fantasía y del carnaval. Todos estos escenarios relacionados a la construcción de la identidad del hombre burgués y del artista moderno.

El payaso tampoco escapa de este proceso social de construcción del sexo y del género. El concepto de payaso como lo comprendemos hoy se formó en consonancia con la figura del artista moderno, sus mitos y sus ideales, lo que nos permite una deconstrucción del payaso por los mismos métodos que algunas feministas deconstruyeron el mito del artista.

En relación a las teorías de la risa, es importante señalar, como venía comentando, que las teorías de la risa y la comicidad reflejan una perspectiva sexista, patriarcal y humanista.

Par ailleurs, il établit une importante distinction sexiste: la féminité exclut le comique. Pas de femmes-clown, pas de femmes-bouffons. Un bref examen du monde des comiques professionnels du show business actuel lui donne raison. Même déguisée en homme, la femme n'est pas drôle alors que l'homme déguisé en femme fait rire. Seule la vieille femme, celle qui justement a perdu sa féminité, peut faire rire. Dans le jeu de la séduction, le rire supplée à l'absence de charme. Son emprise est comparable au charme physique: celui qui rit ne résiste plus (Minois, 2000 : 564).

Las palabras de Minois reflejan un prejuicio que hasta hoy es muy popular: que las mujeres no son cómicas ni graciosas, y que la feminidad excluye el cómico. Pero la feminidad en cuerpo de mujer, vale decir, ya que para Minois, el hombre travestido sí que hace gracia. Más adelante, en el capítulo 4, veremos que incluso algunas mujeres, como Franca Rame (2004), comparten esta idea. Pero de ello hablaré mejor en el momento oportuno, al tratar de la cuestión del travestismo en la payasaría.

Además de la clara misoginia, tal y como expresada por Minois y el dicho popular de que las mujeres no son cómicas, las teorías de la risa son en su mayoría teorías utópicas, que

apuntan para una especie de risa salvadora y libertadora, capaz de rescatar lo que ha de humano en el hombre. Como recuerda Bakhtin, haciendo referencia a teorías filosóficas que se han forjado desde Aristóteles: “la risa estaba considerada como un privilegio espiritual supremo del hombre, inaccesible a las demás criaturas” (Bakhtin, 2005: 67). Criaturas entre las cuales podríamos señalar a las mujeres, ya que a estas les fue negado por mucho tiempo el derecho de reír o hacer reír. Si no fue negado del todo, fue concedido un espacio muy reducido de vivencia y experimentación cómica.

Cabe señalar, por tanto, que el discurso político del carnaval, en tanto ritual festivo que instauro un “mundo al revés” pautado por la risa y la comicidad, apunta para un mundo utópico, de libertad e igualdad, pero que no da cuenta de las cuestiones de género y sexualidad. Muchas feministas, como Mary Russo (1995) y Kathleen Rowe (1995), problematizan el discurso utópico del carnaval en lo que ello, por estar inserido dentro de una cultura dominante, trae de peligro y violencia especialmente vivenciados por las mujeres y otros grupos excluidos y minorías vulnerables. Señalando las limitaciones de teorías como las de Bakhtin (2005), que se utiliza de la metáfora de la vieja embarazada para dibujar la ambivalencia de los símbolos del realismo grotesco, Mary Russo explica:

Mas, para o leitor feminista, esta imagem da bruxa grávida é mais do que ambivalente. Tem todas as conotações de medo e aversão em torno dos processos biológicos de reprodução e de envelhecimento. Bakhtin, como muitos outros teóricos sociais dos séculos XIX e XX, deixa de reconhecer ou incorporar as relações sociais de gênero no seu modelo semiótico da política do corpo, portanto a sua noção de Grotesco Femenino permanece reprimida e subdesenvolvida em todos os sentidos (Mary, 1995: 80).

Este capítulo intenta, por tanto, hacer un breve recorrido histórico sobre la figura de la mujer en tanto sujeta riante, es decir, sujeta de comicidad, bien como un análisis de los motivos que las llevaron a apropiarse de forma tan tímida y un tanto retrasada de la carcajada como herramienta artística de lucha contra el sistema patriarcal.

Al investigar sobre la mujer como sujeta que se ríe, me he encontrado con algunas autoras feministas que hacen referencia a la risa en tanto estrategia de resistencia normativa. Categorías tales como la abyección de Julia Kristeva (1980), la parodia de Judith Butler (1997, 2001, 2006), la sonrisa de la medusa de Hélène Cixous (1975), el grotesco femenino de Mary Russo (1995), el manifiesto Cyborg de Donna Haraway (1995), son algunas de las creaciones conceptuales y teóricas que remeten a la idea de un tipo de humor, risa y comicidad propios a

un espacio de reflexión y acción feministas. Estas teóricas, sin embargo, aunque hagan referencia a una risa potencialmente feminista, no llegan a desarrollar la risa como categoría de resistencia.

De forma que, en este capítulo, voy recuperar tres conceptos que han sido particularmente desarrollados en relación a la mujer en tanto sujeta de comicidad, de una risa vinculada al cuerpo de la mujer. Estas categorías, que rescato como fundamentales a la hora de comprender la sujeta de comicidad son: *unruly woman*, *woman on top* y la “comicidad femenina”. Mientras las dos primeras han sido trabajadas dentro de un contexto teórico feminista, la última es fruto del actual movimiento de payasas mujeres.

Como veremos en el segundo capítulo, la payasa surge en el ámbito del teatro y del circo, pero se mantiene un tanto aislada del arte y teoría feminista. Por otro lado, dentro de la teoría feminista también parece haber un desconocimiento, indiferencia y/o prejuicio existente sobre la figura de la payasa. Considero el aislamiento de la payasa como una limitación tanto para las mujeres ubicadas en el “mundo payasa”¹⁰ como para las artistas y teóricas que se valen de la risa, de la parodia, de lo grotesco y de la comicidad como categorías de análisis y reflexión feminista, bien como herramienta de intervención y resistencia al sistema patriarcal. De forma que este capítulo busca apuntar algunas consideraciones sobre la historia de la mujer cómica y su risa, bien como de categorías que algunas mujeres han desarrollado el ámbito del feminismo y de la payasaría como forma de comprender esta comicidad y apropiarse de ella en tanto herramienta conceptual deconstructiva y práctica de “resistencia” al patriarcado.

1.2_ La risa silenciada

Dianna Niebylski (2004), en su estudio sobre la risa de las mujeres en la literatura Latino Americana, dedica un capítulo para dibujar un panorama del proceso histórico que contribuyó para silenciar e invisibilizar la mujer en tanto sujeta de comicidad. En su trabajo, Dianna apunta

10 Por “mundo payasa” indico todas las artistas que se vienen profesionalizando en este oficio de payasa, tan dominado históricamente por los hombres. Como la expresión “mundo payaso” se hizo muy popular y de uso común entre artistas de circo y teatro para hablar de la especificidad de esta práctica artística, creo que es importante reivindicar también la expresión “mundo payasa” para comprender las artistas mujeres que trabajan en la payasaría, y todas las actividades artísticas, pedagógicas, sociales y políticas que vienen desarrollando en las últimas décadas.

las dinámicas por las cuales las mujeres tuvieron no sólo sus voces, sino también sus risas silenciadas. El título del capítulo busca desafiar la teoría del humor a través del “cuerpo humorado”: *Challenging Humor Theory with the “Humored Body”*. La autora entonces despliega las relaciones que se han establecido entre la comicidad y el cuerpo de la mujer a lo largo de la historia, analizando los diversos “*disappearing acts*” que silenciaron e invisibilizaron la mujer en tanto sujeta de comicidad, como mujer riendo a lo largo de la historia occidental.

Según Dianna, las mujeres siempre han tenido un papel importante en los rituales festivos greco-romanos. Pero ya también de manos de Plato, la comedia era considerada como género de bajo nivel, por lo cual el hombre era presentado de forma ridícula, estúpida y denigrante. Plato condenó la comedia. Consideraba la anarquía, presente en la comedia, una amenaza a la República. Las mujeres, que participaban activamente de los rituales de fertilidad a través de un cuerpo riendo excesivo, que desborda en expresiones verbales y sexuales, han sido relacionadas a la comedia. Por tanto, han sufrido un proceso de silenciamiento e invisibilización de su risa. La anarquía y desobediencia de la mujer era vista como una amenaza para la República.

Siguiendo a Susan Bordo, Dianna (2004) explica la estrecha relación que hay entre la comicidad, el cuerpo y la mujer:

One of the earliest attempts to theorize the devaluation of the comic on the grounds of its “feminization”, Bordo’s essay arrives at the startling conclusion that the preference for the tragic over the comic in the history of philosophy may be yet another way in which the early thinkers sought to privilege the masculine ideal of abstraction over female embodiment, of mind over concrete matter, of generals above particulars. Clearly implicated in Bordo’s argument is the contention that Western culture’s denigration of comedy is a gendered act, one with obvious repercussions not only for comic genres but for women’s bodies (Dianna, 2004: 13-14).

Dianna cuenta que diversos historiadores han relacionado el prejuicio a la comedia con los antiguos rituales festivos, principalmente los de fertilidad, en los cuales las mujeres participaban activamente de forma ostensiva. Los festivales de Demeter y otros rituales de fertilidad son, según la autora, de particular interés para analizar las clásicas condenaciones de los géneros cómicos.

Most classical philosophical treatises assume all expressions of humor to be a form of ridicule and hence to stem from a sense of malice. Yet in the largely female rituals described by Simon,

the humorous jests and the ludic aspect of obscene bodily gestures and sexual play appear to perform a healing social as well as a religious function: ritual laughter as early female bonding. Given this scenario it is tempting to speculate that, by affirming a space for women's laughter and for female unruliness, these early women comic "performers" posed a subversive threat to men intent on waging wars and building orderly republics. Moreover, given their largely physical and possibly orgiastic nature, it is entirely plausible to assume that these examples of joking and obscene women in early cultic rituals may have contributed to the growing condemnation not just of comic practices by women, but of the practice of humor tout court (Dianna, 2004: 15).

Luego, Hipócrates y Galen vendrían a construir una línea de pensamiento por la cual se establece la relación de los fluidos corporales con los temperamentos de las personas, lo que sería la base para la construcción de la medicina medieval y moderna. La iglesia vendría a condenar algunos aspectos de la teoría de los humores de Juan Huarte, que buscaba separar, en los programas educativos, niños y jóvenes según sus humores, en lo que iba en contra de la doctrina religiosa del libre arbitrio. Sin embargo, tal condena no se aplicaba a las mujeres, pues que éstas sí podían ser perfectamente clasificadas según sus humores. Toda una especulación sobre los humores de la mujer ha contribuido para animalizarla y distanciarla de la capacidad humana ingeniosa de elaborar y comprender los chistes y otros elementos de la comedia.

Natalie Zemon Davis (1978) explica que la preocupación con la mujer rebelde e incontrolada, lasciva, ruidosa y riente de la edad media – *the unruly woman*, puede ser explicada por la gran presencia, en la era medieval, de la representación de esta tipología en las artes visuales, literatura, folclore, fiestas populares y protestas de varios tipos.

En la literatura española medieval, Dianna (2004) destaca la figura de Trotaconventos, del Libro del Buen Amor, y La Celestina, de Fernando de Roja, como el arquetipo más memorable de la mujer rebelde, riente y lasciva:

The obscene, loud Celestina is all for the body, all for gossip, and all for (dark and nasty) laughter. Once a prostitute, she now makes a living out of pimping and prostituting other women, threatening to stain bloodlines and disrupt class barriers all over Castille. As the best known female archetype in Hispanic literature, Rojas's Celestina is the model for the whole army of comic and lawless female bodies that populate the Spanish picaresque novel (Dianna, 2004: 16).

Dianna explica que las mujeres Pícaras de la literatura moderna española aparecen cuasi siempre como prostitutas nómades, que viven de sus cuerpos y de sus habilidades verbales para engañar y mentir. Sus habilidades de alardear y reír, sin embargo, las hacen pagar muy

caro, ya que la mayoría acababa en silencio, pasando hambre y muertas. Finales trágicos que funcionaban como alerta moral para controlar la risa y el comportamiento de las mujeres.

Behind the misogyny of these early modern works lurks the fear that, if allowed to break into uncensored speech and fleshy laughter, carnivalesque women's "corrosive laughter" (to return to Rosario Castellanos's image) could eat at and through the foundations of family, morals, and culture at large (Dianna, 2004: 16).

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, las transformaciones sociales y morales se preocuparon en alertar a las mujeres contra los males no sólo de la risa ligera, sino que también del ingenio cómico. En lo siglo XVII, en Francia, por ejemplo, el trabajo del obispo Bossuet sobre los dogmas bíblicos en torno de las prácticas de comedia ilustran la necesidad de alejar a las mujeres del teatro y del escenario. Había una condenación moral del humor de la mujer y el miedo de que si se le concede libertad al ingenio cómico de la mujer, la pureza de sus cuerpos corren peligro (Dianna, 2004). En la renascença se da continuidad al proyecto de establecer relaciones entre comicidad, cuerpo de la mujer y misoginia:

Thus, women's entry into the world of Renaissance humor at a time when the carnivalesque is on the way out, or with the ostracized Rabelais (whose portrayal of voracious and grotesque women's bodies is doused in misogyny), only works to confirm the hypothesis outlined at the beginning of this chapter: the acceptance or repudiation of certain kinds of humor implies an acceptance or rejection of certain kinds of female bodies. As countless comedies from the period make clear, when women do make their presence felt on the Renaissance comic stage, or on the comic page, as subjects or agents of humor rather than as objects of ridicule, they do so as disembodied wits rather than as grounded bodies. In many Renaissance comedies, comedias, or comédies, regardless of culture or nationality, the female wits are either mignone enough to disappear behind their mental wit. Or they are disguised as men (Dianna, 2004: 17).

Durante el romanticismo del siglo XIX, algunos poetas y filósofos desplazan la risa del mundo cómico, tanto por descartar diversas áreas del humor, como por insertar todo y cualquier ingenio dentro de un trabajo intelectual más serio, a través del uso de la ironía. *"They succeeded in elevating humor to the realm of the transcendent and transcendental, but did so by severing it altogether from any "body" that might act as a reminder of humor's connection to a physical world"* (Dianna, 2004: 19).

Baudelaire es uno de los pocos románticos que intenta traer el elemento carnal de vuelta al territorio de la comicidad, y llega a rescatar a las mujeres del marco santificado y transcendental que los románticos habían dibujado. Pero sus "mujeres grotescas" no llegan a

ser agentes de humor. *“As vampires and prostitutes, Baudelaire’s female “grotesques” are a long way from being active agents of humor: they are not even allowed to adopt self-knowing ironic poses in the course of their lyric degradation”* (Dianna, 2004: 20).

Ya en el siglo XX, Bergson (2004) y Freud (2005) han lanzado importantes teorías sobre el humor y la risa. Desde diferentes perspectivas, ambos tratan de la risa como un mecanismo de defensa. Pero ninguno hace referencia a la mujer como sujetas de humor.

Según Dianna (2004), la obra de Freud, *El Chiste y su Relación con el Inconsciente* - un tratado sobre el humor y la risa -, refleja más una vez la misoginia de Freud. El autor argumenta sobre la utilidad social y psicológica de la risa agresiva, por funcionar como catarse de los malos humores. Pero él insiste en la falta de un superego bien desarrollado en las mujeres para que ellas puedan apreciar formas de humor y chistes agresivos. En un ensayo de 1927 sobre el humor, Freud refuerza el valor de la agresión en la práctica de un humor “real”. Freud explica que el humor no es resignado, es rebelde. Y aún en otro ensayo, lo describe como el “triumfo del narcisismo” (Dianna, 2004). La relación final que Freud establece entre mujer, narcisismo y humor, revela también como el autor, así como sus antecesores, han contribuido para silenciar la risa de la mujer: *“Freud’s conclusion, however, is that socially adept women learn to sublimate their instinctive narcissism through the serious business of motherhood. Becoming fit mothers, it appears, makes women unfit for good humor”* (Dianna, 2004: 21).¹¹

Ya en una historia más reciente, Mary Russo y otras críticas feministas de Bakhtin notan que, a pesar de que el autor intente incluir a las mujeres en su concepción de la tradición popular, acaba por reducirla a su bajo corporal, y por lo tanto, a una naturaleza esencialmente visceral. *“By doing so, he “buries” women in the “muck” of the carnival as ready objects of the laughter he celebrates but without allowing them to laugh their way in or through it”* (Dianna, 2004: 22).

Dianna finaliza su capítulo sobre la “risa silenciada” destacando los proyectos patriarcales y misóginos que han callado la risa de la mujer en la historia. Según ella, la risa de la mujer ha sido objetivo tanto de un proyecto didáctico moralista que odia la risa de la mujer, como de diversos chistes misóginos que la pusieron en los márgenes de la comicidad, tanto en el ámbito de la teoría como de las prácticas risibles:

¹¹ Algunas feministas como Jo Anna Isaak (2002), sin embargo, encuentran en la teoría de Freud, no tanto señales de misoginia, sino indicaciones que apuntan para una risa liminal y subversiva.

What should be evident from this brief sketch of humor theories and even briefer selection of works from the Latin American canon is that, whether as targets of didactic moralists who rage about women's laughter, or as the frequent object of male comic barbs, women have been "trapped" by, or caught within the margins of, the frames of the comic, in theory as well as in literary practice from the start. The constant shifts between the denials of the existence of women's humor and the many censoring mechanisms targeted at women who might dare show a sense of it (humor or wit) loudly announce the potential transgressiveness of women's humor. They also foreground the aggressive and transgressive role of women's bodies as metabolizing agents in the production of this humor (Dianna, 2004: 25).

1.3_The unruly woman & woman on top: la inversión sexual simbólica y el "mundo al revés"

En su artículo *Women on Top: Symbolic Social Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe*, Natalie Zemon Davis (1978) analiza varios tipos de inversión sexual simbólica, a principio de la era moderna en Europa. Natalie apunta ejemplos de inversión sexual en imágenes, en la literatura y en diversas festividades populares de toda Europa. Natalie esclarece que su estudio constituye apenas un esbozo sobre las categorías de *disorderly woman* y *woman on top*. La autora explica que su trabajo se limita a explorar la imagen de la mujer en relación a cuestiones de jerarquía, rebeldía y desorden. Su estudio se limita a describir y apuntar imágenes y referencias de aquellas categorías, bien como indagar sobre el potencial político y de transformación social que este imaginario ha posibilitado para las mujeres. Cuestiones de sexualidad y del deseo sexual, por ejemplo, no son objeto de su estudio. *"Cultural play with sex roles that was intended to explore the character of sexuality itself has been ignored for the sake of concentrating on hierarchy and disorder"* (Natalie, 1978: 183). Esta nota se hace importante, porque luego vamos a ver como la sexualidad, la orientación sexual, el deseo y el placer son temas importantes que están relacionados a distintas prácticas de travestismos.

El curioso que se demuestra a través de la investigación de Natalie (1978), es que la imagen de la mujer travestiéndose de hombre fuera más común tanto en la creación de imágenes en las artes visuales como en la creación literaria. Pero en el ámbito de las festividades populares, en las cuales esta inversión se daba de forma corporal y performativa, la gran mayoría de ejemplos conocidos o registrados son de hombres travestiéndose de mujeres.

Whereas the purely ritual and/or magical element in sexual inversion was present in literature to only a small degree, it assumed more importance in the popular festivities, along with the carnivalesque functions of mocking and unmasking the truth. Whereas sexual inversion in literary and pictorial play more often involved the female taking on the male role or dressing as a man, the festive inversion more often involved the male taking on the role or garb of the woman – that is – of the unruly woman – though this asymmetry may not have existed several centuries earlier (Natalie, 1978: 163-164).

Posteriormente, Natalie añade: *“Though many festive occasions involved both male and female players, most of the organization was in hand of male festive societies”* (Natalie, 1978: 166). Es lo que también podemos leer en la obra de John Towsen (1976) sobre los clowns. Towsen realiza una extensa investigación sobre diversas tipologías liminales relacionados a la genealogía de los payasos, dando diversos ejemplos de cómo los clowns se han construido como arquetipos de comicidad que instauran el “mundo al revés”, muchas veces, a través del juego con la inversión sexual simbólica. En su obra, no hay prácticamente ninguna referencia sobre la mujer en todas las épocas y formas culturales de comicidad y risa presentadas.

Ya en el primer capítulo, dedicado a lo que el autor llama *Fools, natural and artificial*, Towsen trata de ejemplificar formas y rituales de diversas tribus y sociedades que contienen la figura del clown como una de sus principales expresiones culturales de libertad, libertinaje y risa. Y todos los ejemplos señalados en la obra tratan de performers hombres. Incluso cuando las festividades traen en su nombre referencia a la mujer, son a los hombres que toca representarlas, a través del travestismo simbólico.

La inversión sexual simbólica como una performance presente en las diversas expresiones culturales es uno de los principales juegos de inversión simbólico en las artes visuales, literatura, rituales y festividades. Expresiones y manifestaciones culturales que se proponen poner el mundo al revés, romper con estructuras jerárquicas oficiales e instaurar una especie de estado cómico temporario de experimentación de una nueva sociedad. Esta experimentación con la inversión sexual, sin embargo, parece haber sido y continuar siendo un permiso concedido por hombres y para hombres.

Encontramos un ejemplo de estas festividades en la Francia medieval de los siglos XV y XVI, a través de las *sociétés joyeuses*. Eran sociedades amadoras cuyos miembros se dedicaban a organizar fiestas populares basadas en la folía, la diversión, la parodia y la inversión de papeles

sociales. Entre las diversas festividades promovidas por estas asociaciones, estaba la famosa *Feast of Fools* – abolida por la Iglesia en el año 1500; y la *Mère-Folle*, que a pesar de llevar consigo el nombre “madre”, “*the role was rarely if ever filled by a woman*” (Towsen, 1976: 20).

Es interesante notar que la gran mayoría de festividades y expresiones populares que tenían como una de sus características principales la inversión de papeles y del orden social jerárquico establecido, parecen cuasi siempre haber dejado las mujeres de lado, cuando el tema de la inversión era la inversión sexual simbólica. Lo que podemos inferir de estas manifestaciones populares, es que los hombres siempre tuvieron permiso para travestirse de mujeres, pero el permiso contrario no se daba con frecuencia, o al menos el travestismo de la mujer no ha sido registrado como actos de comicidad, irreverencia, parodia, crítica social, expresión ritual o festiva. Pero del tema del travestismo me ocuparé más adelante, en los capítulos 4 y 5, cuando trataré de analizar temas como la “mascarada” y la “masculinidad femenina”.

Volviendo al estudio de Natalie (1978), apunto que el mismo hace referencia al imaginario de la mujer desobediente, rebelde, desenfrenada, insumisa e indisciplinada. La categoría de la “*disorderly woman*” o “*unruly woman*”, también ha sido relacionada a un imaginario de lo grotesco, de la locura, de la histeria y de la agresividad de la mujer. Natalie observa que la simbología de la mujer rebelde muchas veces estaba relacionada con la imagen de la mujer por encima del hombre. El desorden de la mujer significaba la instauración de una inversión jerárquica de poder, en relación al hombre, pero tal inversión, en la gran mayoría de las veces, no llegaba a operar un real cambio social, respecto al rol y lugar de la mujer en el hogar y la sociedad. Esta es, según la autora, la conclusión de la mayoría de los antropólogos que estudiaron estos tipos de rituales. Natalie cree, sin embargo, que aunque el juego simbólico no operase un cambio social inmediato y evidente, seguramente tuvo y continúa teniendo efectos políticos a largo plazo.

Es lo que podemos observar si nos volvemos hacia el movimiento feminista, en su ámbito social, teórico y artístico. La figura de la “mujer rebelde” se ha constituido una imagen poderosa a nivel simbólico y político también en el movimiento y arte feminista, tal y como demuestra las activistas mujeres de principios del movimiento, cuando quemaron los sujetadores en plaza pública, solamente para citar un ícono del *Women’s Liberation Movement*.

Este activismo de la “mujer rebelde” ya ha sido observado por Natalie (1978) también en la Europa medieval, cuando apunta los casos en que mujeres de varias procedencias tomaban la iniciativa y/o tuvieron gran importancia en disturbios y motines, haciéndose travestidas de hombres. El contrario también se daba. Hombres travestidos de mujeres era una práctica común en diversos disturbios y revueltas en toda Europa.

The female persona was only one of several folk disguises assumed by males for riots in the seventeenth and eighteenth centuries, but it was a quite popular one and widespread (...) In part, the black face and female dress were a practical concealment, readily at hand in households rarely field with fancy wardrobes and yet frighthening to spectators. Equally important, however, were the mixed ways in which the female persona authorized resistance. On the one hand, the disguised freed men from full responsibility for their deeds and perhaps too from fear of outrageous revenge upon their manhood. After all, it was mere women who were acting in this disorderly way. On the other hand, the males drew upon the sexual power and energy of the unruly woman and on her license (which they had long assumed at carnival and games) to promote fertility, to defend the community's interests and standards, and to tell the truth about unjust rule (Natalie, 1978: 182).

Entre las referencias que Natalie apunta sobre la categoría *woman on top*, en leyendas y mitos en la literatura, llamó mi atención las “*transvestite saint ladies in Voragine's Golden Legend*”, “*the legend of Medieval Pope Joan*”, the “*Wife of Bath*”, “*Rabelai's Gargamelle*” y muchas personajes relacionadas a la figura de la mujer que domina el marido. “*In fact, the husband-dominators are everywhere in the popular literature, and are nicknamed among the Germans Saint Cudgelman (Sant Kolbmann) or Doktor Siemann (she-man)*” (Natalie, 1978: 160). Natalie explica que muchas de estas figuras eran graciosas y amoral. Pero la imagen más conocida de la mujer dominadora es, según Natalie, la figura de “*Phyllis riding Aristotle*”. Otros ejemplos interesantes citados por la autora, que representan este imaginario en las artes visuales, son la xilografía de Erhard Schoen, de una mujer distribuyendo gorros de bobos para varios hombres; y una mujer sacudiendo un árbol dónde hay inúmeros bobos que caen a la tierra. Pero el ejemplo supremo de *woman on top* sería la figura de Stultitia - *Erasmu's Dame Folly* -, en su poema *The Praise of Folly*. Todos los ejemplos apuntados por Natalie poseen un principio cómico, ya que juega con la inversión simbólica del sexo, del género y de las relaciones de poder que se establecían entre mujer y hombre en la época pre-industrial.



Ilustración 1 - Erasmu's Dame Folly



Ilustración 2 - Phyllis riding Aristotle



Ilustración 3 - Mujer tirando bobos al suelo



Ilustración 4- Mujer distribuyendo gorros de bobos - Xilografía de Erhard Schoen

Desde un enfoque más contemporáneo, Kathleen Rowe (1995) también trabaja con las categorías de *unruly woman* y *woman on top* para analizar la cuestión de la risa y la comedia en la teoría feminista. La autora alerta para la falta de interés que el feminismo tiene por la relación entre mujer y risa, mujer y comedia. Según Kathleen, la teoría feminista, especialmente la crítica cinematográfica, se preocupó demasiado con el melodrama, abordando este género desde el psicoanálisis y la identificación que esta institución establece entre mujer y pérdida. Kathleen explica como las feministas desvelaron, desde el psicoanálisis, como el aparato cinematográfico objectifica el cuerpo de la mujer, pero sin considerar la mirada, el deseo y la subjetividad de la mujer como espectadora¹². El resultado de esta negligencia, según Kathleen, es que una perspectiva alternativa de la subjetividad femenina aún no llegó a ser desarrollada del todo. Una perspectiva que lleve en cuenta, por ejemplo, la risa de la mujer: *“I am referring in particular to those which position women as subjects of laughter that expresses anger, resistance, solidarity, and joy – or those which show women using in disruptive, challenging ways the spectacle already invested in them as objects of a masculine gaze* (Kathleen, 1995: 5).

En su trabajo, Kathleen analiza diversos ejemplos contemporáneos, en la tele y el cine, de las tipologías *unruly woman* y *woman on top*. Un capítulo está dedicado a establecer la relación entre el feminismo y lo carnavalesco, a través de su análisis de famosas *pig ladies*, *big ladies* y *ladies with big mouths*. Más una vez la influencia de Rabelais y Bakhtin es crucial a la hora de establecer puntos de contacto entre comicidad, bajo corporal y cuerpo de la mujer. Kathleen nos va hablar del personaje de *Miss Pig* en el *Muppets Show* y *Muppets Movie*, bien como de *Ursula, the Pig Woman*. La autora hace hincapié en el rol que el cerdo, o mejor, la cerda, tiene de relación semiótica con el cuerpo de la mujer y la comicidad:

It is no accident, I suggested earlier, that the most prominent female Muppet is Miss Piggy and not Miss Horsie or Miss Doggy. Western literature and folklore contain numerous examples of what Parker calls the “sisterhood of swine”, women whose association with the pig revives and ancient Greek and Latin slang term, often used degradingly, for the female genitals” (Kathleen, 1995: 39).

¹² Para saber más, ver la clásica obra de Laura Mulvey sobre el tema (Laura, 1975).

Kathleen explica como la suciedad, la falta de higiene, el asco se han configurado como características relacionados al elemento grotesco y abyecto de la figura de la *unruly woman*. Un elemento grotesco que, por su vez, se utiliza de la metáfora de la cerda para aproximar comicidad, mujer y animalidad. Otros ejemplos son apuntados por la autora, muchos de los cuales coinciden con los anteriormente citados por Natalie Zemon Davis. Pero el personaje *Miss Pig* y la actriz Roseanne Arnold son objetos de análisis desde una perspectiva de la categoría de *unruly woman* y *woman on top* en tanto espectáculos contemporáneos de la cultura americana.

Las categorías *woman on top* y *disorderly woman* constituyen un importante antecedente histórico, artístico y social - dentro de la genealogía de la mujer cómica - , de la humorista y de la payasa, y que pocos teóricos e historiadores de la comicidad y la payasaría han podido referenciar y problematizar. La aportación de tales categorías para esta tesis, y para una genealogía de mujeres payasas, es que Natalie y Kathleen apuntan una serie de imágenes, leyendas literarias populares sobre la figura de la mujer a lo largo de la historia europea pre-industrial, bien como iconos de la cultura popular contemporánea. Leyendas, mitos e íconos que ciertamente encuentran parentescos en otros lugares culturales, geográficos, teóricos y filosóficos, y que hacen parte de la genealogía excéntrica de la mujer cómica, en el arte y la vida.

1.3.1_ Gargamelle: el no-lugar de la mujer en la obra de Rabelais

Entre los ejemplos apuntados por las dos autoras, me gustaría abrir un breve paréntesis sobre la figura de *Rabelais's Gargamelle*, ya que Bakhtin constituye una fuente común tanto para el movimiento feminista como la payasaría contemporánea. Como hemos visto, Rabelais ha sido acusado de misógino por diversas cuestiones. Y aunque Bakhtin defienda el escritor renacentista, creo que se hace importante tener en cuenta algunas cuestiones sobre una de las figuras que más inspiran la utópica categoría del realismo grotesco.

En la historia de la dinastía de gigantes, Gargamelle es la mujer de Grandgousier, y la madre de Gargantua. Su nombre significa "garganta larga". Pollie Bromilow (2007) explica que aunque el cuerpo de la mujer esté al centro de los análisis de Bakhtin, la subjetividad de la

mujer está completamente ausente de su trabajo. La autora también apunta que muchas investigadoras alertan para la dificultad que las mujeres enfrentan tanto como lectoras como protagonistas en la obra de Rabelais.

This absence of women is all the more striking as the story of a dynasty of giants needs women to perpetuate both its protagonists and, by extension, its narratives. In Rabelais, however, knowledge, experience, laughter and narrative pass directly from father to son, seemingly excluding the possibility of female participation (Pollie, 2007: 29-30).

Los únicos momentos en que las mujeres aparecen como protagonistas son las escenas de embarazo y parto, lo que indica, según la autora, la fascinación de Rabelais con el cuerpo materno. Tanto Gargamelle como Badebec - madres de Gargantua y Pantagruel, respectivamente - , solo aparecen en los episodios relacionados a la maternidad. *They appear as if from nowhere, their lives thus far summarised in a few lines, and they disappear just as quickly as soon as they have fulfilled their reproductive function. This makes women appear to be necessary only in that they ensure the continuation of the patrilineal line (Pollie, 2007: 31).*

Pollie también analiza el elemento abyecto del cuerpo materno en Rabelais. La autora cree que la concepción abyecta del cuerpo de la mujer, así como es definido por Julia Kristeva (1980), está presente en toda la obra de Rabelais. Según Julia (1980), lo abyecto es todo lo que la sociedad y el cuerpo buscan expulsar para fuera de sus fronteras, desorganizado y amenazando la existencia de tales fronteras, y por tanto, destacando su fragilidad, vulnerabilidad e inadecuación. Pollie explica que en Rabelais, lo abyecto está presente en escenas de separación y rechazo, lo que puede provocar diversas respuestas como horror, disgusto, risa, fascinación, curiosidad, etc. Y en Rabelais, lo abyecto por excelencia es el cuerpo materno.

La escena en que Gargamelle da la luz a Gargantua refleja la confusión entre los sistemas reproductivos y digestivos, indicando desconocimiento o indiferencia a la anatomía de la mujer. Al comer enormes cantidades de tripa, los espacios internos de su cuerpo se ven reducidos, y Gargantua es expulsado para fuera. El ano/vagina está, sin embargo, bloqueado, y Gargantua empieza un viaje por el cuerpo materno buscando la salida, al mismo tiempo en que va

intentando descubrir los significados y funciones de cada pasaje secreto u desconocido. Por fin, acaba por nacer por la oreja izquierda de Gargamelle.

Central here is the denial of the existence of the vagina as a distinct bodily orifice. These images which purport to represent the reproductive organs in terms of the digestive system seek to cover over in language what would otherwise be exposed by such a seemingly frank description of childbirth: the maternal body, its sexual difference. The constant reference to the digestive system constructs the female reproductive organs in terms of their safer parallel in the universal male anatomical model. Rabelai's description of the birth conceals the vagina and in so doing prevents the reader from being reminded of his/her own origins (Pollie, 2007: 33).

Pollie cree que el viaje de Gargantua por el cuerpo materno es un “triumfo para el patriarcado”. El feto ya no depende más de los espasmos del cuerpo materno. Él pudo dejar de lado todos los tubos y pasajes, y encontrar él mismo la salida a través de su lectura y experiencia. *“At the point where the unborn child first enters the narrative, the primary identification with the Mother has already ended: the child is already a subject. (...) This shows us that dependence on the maternal body is prohibited by the male-authored text”* (Pollie, 2007: 34). Otro punto considerado misoginista en la obra es cuando Grandgousier, al saber de la muerte de su mujer Gargamelle, expresa su falta de interés en ella y todas las mujeres (Ídem).

Según este análisis de la figura de Gargamelle, me parece muy poco convincente el argumento de Bakhtin sobre la no misoginia de Rabelais en su obra, ya que es muy evidente que la mujer le sirve solamente para ilustrar las cuestiones reproductivas. Bakhtin (2002) busca crear su teoría del carnaval con base en la semiótica del cuerpo grotesco, representado principalmente por el cuerpo materno. Su teoría es, sin duda, importante para que las mujeres puedan repensar como el uso del bajo corporal puede servir a un proyecto político de apropiación del propio cuerpo y de la sexualidad. Pero, por otro lado, también sirve a un proyecto patriarcal que solamente reconoce a la mujer en su función reproductiva, un cuerpo, por tanto, extremadamente cargado de signos y símbolos biológicos que contribuyen para naturalizar a la mujer, aproximándola, por su vez, de una condición de animalidad, y no de humanidad.

1.4_La “comicidad femenina”

Mientras que las categorías de *unruly woman* y *woman on top* se han desarrollado desde una crítica feminista, la categoría de “comicidad femenina” es propia del movimiento de payasas que se ha iniciado en las últimas décadas. Como veremos en el próximo capítulo, el *Festival de Pallasses de Andorra* marca el inicio de una conciencia colectiva de la mujer en el ámbito de la payasaría. Iniciando un proceso de diferenciación de lo que sería una comicidad masculina, las mujeres payasas empiezan a construirse como sujetas rientes y risibles, reivindicando un espacio cómico históricamente dominado por los hombres.

Elaine Cristina (2014), en su tesina “*Comicidade feminina: as possibilidades de construção do cômico no trabalho de mulheres palhaças*”, considera la categoría “comicidad femenina” como aquella comicidad producida por payasas mujeres, como parte de un movimiento social y político que busca visibilizar la payasaría de las mujeres y su diferenciación de un canon cómico masculino. Además del foco en la producción de payasaría hecha por mujeres, esta “comicidad femenina” tematiza y problematiza el “universo femenino”, o sea, todo aquello que, históricamente, ha sido construido socialmente como femenino o relacionado al género femenino. Elaine no considera que haya una distinción de principios y técnicas cómicas diferenciadas de una teoría de la comicidad, sino que hay una especificidad en los sujetos cómicos, bien como en el material y construcción de las performances.

A pesar de indagar brevemente sobre el travestismo, y de la posibilidad de que esta “comicidad femenina” pueda ser ejecutada también por hombres, Elaine la concibe como una categoría estrechamente relacionada al movimiento de mujeres payasas que se ha desarrollado en los últimos años. O sea, la autora no se preocupa tanto en problematizar la categoría en sí, sino que identificar cuándo, cómo y porque ha surgido la “comicidad femenina”. O sea, es una categoría reciente, que se desarrolló por payasas mujeres para identificar políticamente a un colectivo artístico, que, en su momento histórico, sintió la necesidad de diferenciarse de una comicidad masculina en el ámbito de la payasaría.

Mariana Rabelo (2012), en su trabajo “*Da graça ao riso: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria feminina*”, prefiere hablar de “payasaría femenina”, pues considera la categoría de “comicidad femenina” muy amplia. Sin embargo, Mariana sigue la misma línea de Elaine, y busca explicar y describir lo que es la categoría como comicidad femenina de payasas

mujeres. Mariana llega a elaborar una taxonomía de payasas, identificando algunos tipos que comprenderían el concepto. La payasa-investigadora concibe lo que serían los siguientes tipos: la *moleca*, la mujer más fuerte del mundo, la blanca, la augusta y la travestida. Mariana explica muy brevemente cómo sería cada una de estas tipologías, con base en ejemplos de payasas que ella ha conocido. La taxonomía propuesta está muy basada en su relación con el “universo femenino” y su opuesto “comicidad masculina”. La payasa blanca y la augusta, por ejemplo, tratan de repetir las nomenclaturas “payaso cara blanca” y “payaso agosto”, establecidas por el circo moderno. La “payasa más fuerte del mundo” es aquella que busca contestar el imaginario de la mujer como sexo frágil. Ya los tipos “*la moleca*” y “la travestida” no problematizan, pero invitan a una mirada crítica que vaya más allá de las categorías de género.

Moleca, en portugués, remete a la idea de una adolescente o mujer con maneras de niña, de niña traviesa, una mezcla de malicia y dulzura. Cuando he visto la tipología sugerida por Mariana, pensé que se trataría de un tipo más bien infantil, de una infancia rebelde, de una mujer “*moleca*”, juguetona, maliciosa, pero al mismo tiempo carismática y dulce. Sin embargo, el ejemplo que Mariana sugiere de payasa moleca es la Payasa Jasmin, Lily Curcio, en su actuación en el número *Inocência*. En este número, al cual también haré referencia en el capítulo 8, Lily trabaja un personaje que, como ella misma explica, es hermafrodita, o sea, un personaje que juega con la mezcla femenino y masculino. El número consiste, básicamente, de la entrada de Lily como un hombre campesino. Él quiere hacer pipi y abre los pantalones para sacar el pene y mear en una cuenca. Sin embargo, al abrir el pantalón, no es un pene que le sale, sino que la tromba de un elefante. A través de ella, Lily mea leche en una cuenca, que pone en la tromba a través de un embudo. Y luego, alimenta su mascota zarigüeya con esta leche y sale de escena.¹³

Mariana apunta el número de Lily como ejemplo de payasa “*moleca*”, resaltando la performance de Lily como un número en que la payasa va más allá de la dicotomía de género, libertándose así de referencias binarias como lo masculino y lo femenino: “*Jasmim é um moleque, um menino de rua, e ao mesmo tempo, a mais doce das meninas que já vi. Ao carregar os dois gêneros em seu estado infantil, ela se liberta das diferenciações e se permite construir sua comicidade para além dessas referências*” (Mariana, 2012 :59).¹⁴

¹³ El vídeo del número *Inocência* puede ser visto en CD adjunto.

¹⁴ En el capítulo 8 vuelvo a tratar del número *Inocência*, en su relación con el tema del travestismo y de lo masculino en la payasaría.

La tipología “la travestida”, por su vez, se refiere a aquellas payasas que se travisten de hombre o tienen un tipo masculino. Aquí las referencias son las brasileñas Angela de Castro e Yeda Dantas, y sus tipos masculinos: payasos O Souza y Dr. Giramundo, respectivamente. Una vez más, el travestismo en la payasaría no llega a ser problematizado, sino que descrito como una tipología más a componer una especie de taxonomía de payasos y payasas. Mariana llega a comparar el travestismo de payasas con el travestismo de payasos, pero sugiere que el primer es un contrapunto similar a la performance de payasos que se travisten de mujer. La autora cita a payasos como Ricardo Puccetti y Simioni – Teotonio y Carolino, del grupo brasileño LUME - que, en su espectáculo *Cravo Lírio y Rosa*, se travisten de mujer. Tanto los payasos brasileños, como payasos famosos como Charles Rivel, no solo juegan con el cambio de roles de género, sino que presentan características, elementos y sensibilidad femeninas.

Tanto Elaine, como Mariana y otras payasas e investigaciones que tratan de analizar la categoría de “comicidad femenina” no llegan a problematizar el travestismo en la payasaría como una cuestión fundamental para comprender las cuestiones de sexo, género y humanidad en la payasaría. Como poderemos ver también más adelante, en general, el travestismo de payasas es explicado:

- Como estrategia de sustitución de payasos en el ámbito del circo, ya que el payaso hombre está enfermo o ausente;
- Como herencia de una payasaría que históricamente solo ha aportado referencias masculinas;
- No es una cuestión de travestismo, sino de una supuesta neutralidad y/o asexualidad atribuida a la figura del payaso;
- Como contrapunto natural y/o similar de un fenómeno análogo: el travestismo de payasos hombres.

Estas explicaciones no llevan en cuenta la complejidad social y cultural inherente a las prácticas del travestismo, bien como la importancia de estas prácticas en la formación de la subjetividad de la artista y de la identidad clown. Los próximos capítulos se dedican a trabajar el tema de manos de teóricas feministas y *queer*.

1.5 _La risa de la mujer: herramienta de resistencia al patriarcado

Sarah Fryett (2011) en su disertación doctoral *“Liminal laughter: a feminist vision of the body in resistance”*, nos va hablar de la importancia de considerar la risa como estrategia feminista de resistencia al sistema patriarcal. La autora concibe una teoría de “risa liminal” como una risa que tiene el potencial no sólo de destruir, sino también de construir realidades alternativas aquellas concebidas por el patriarcado. La autora explica como diversas feministas han tocado el tema de la risa de forma tangencial, de forma que su propuesta es desarrollar una teoría de la risa que recorra aportaciones de autoras tales como Hélène Cixous (1975), Kathleen Rowe (1995) y Judith Butler (2001), para de ahí, concebir una risa encarnada como estrategia de resistencia al patriarcado. De acuerdo con Sarah, la risa integra cuerpo y mente, funcionando como una crítica encarnada que desafía las divisiones cartesianas entre mente y cuerpo.

Sarah Fryett también explica como la risa “habla” otro lenguaje, un lenguaje alternativo aquello impuesto por la seriedad racional del hombre. Siguiendo a Kathleen Rowe (1995), Sarah cita como ejemplo de “risa liminal” la escena final de la película alemana *A question of silence* (1982)¹⁵. La película cuenta la historia de cuatro mujeres que están siendo juzgadas por la muerte de un hombre, cuando éste flagra a una de ellas robando su comercio. Janine, clínica que debe diagnosticar si las mujeres son mentalmente sanas para ser juzgadas, acaba por comprender los diversos momentos en que estas mujeres fueron abusadas, física, mental y emocionalmente, por diversos hombres – sus maridos y patrones. Janine acaba por identificarse con las mujeres acusadas, y los procesos por lo cual estas mujeres fueron silenciadas y borradas por el patriarcado. Al final de la película, Janine renuncia a su trabajo. Las mujeres empiezan a reír tímidamente, para luego seguir riéndose con más fuerza y ruido. Y Janine se ríe con ellas, después de también haber sido silenciada por los jueces del caso.

Siguiendo a Kathleen Rowe (1995), Sarah cree que esta risa opera diversas funciones a la vez, entre las cuales: desestabiliza el patriarcado, en la medida en que la risa contraproduce un lenguaje que se habla fuera de la estructura lingüística falocéntrica que silencia las mujeres. Forja una solidaridad entre mujeres, una comunidad temporal que pone en jaque el poder y la autoridad del patriarcado. *“The moment of laughter, thus, builds solidarity among the women while at the same time productively and provocatively criticizing the institution of patriarchy”*

¹⁵ Esta película también es referencia para Jo Anna Isaak (2002), en su obra sobre la risa de la mujer.

(Sarah Fryett, 2011:8). Esta risa anárquica y visceral es, según Sarah, una risa de crítica y de protesta.

Las mujeres se utilizaron de sus cuerpos como espacios de resistencia lúdica frente a la histórica opresión moralizadora y el puritanismo de los hombres, en sus diversos intentos de calar su risa, silenciar sus cuerpos en lo que ello tiene no solo de voz, sino también de risa. De ahí que Sarah propone la risa como herramienta feminista para desestabilizar las normas y construir realidades alternativas al sistema patriarcal.

CAPÍTULO 2

El “mundo payasa”: ensayo para una genealogía excéntrica

Diziam os tradicionais que mulher não podia ser palhaço. E falavam assim mesmo, no masculino, tão forte era a associação do personagem com o gênero. Dirce Militello conta, no seu delicioso livro Terceiro Sinal, que uma filha de João Alves do Circo Guarani substituiu o irmão que estava adoentado e acabou virando o palhaço do circo. Era um segredo guardado a sete chaves, pois as moças do público apaixonavam-se pelo palhaço e não podiam saber que por baixo da maquiagem e da peruca estava uma mulher. Dirce mantém o segredo e não conta o nome da palhaça, mas fala do seu espanto ao ver o palhaço, com uma criança nos braços, abrir a blusa e começar a amamentar (Alice, 2005: 220).

La payasa es una aparición reciente en la historia del circo, del teatro y de las artes en general. Si bien en la genealogía de la payasaría encontramos referencia a mujeres como Amelia Butler, Peggy Williams y Amelia Adler¹⁶ en Estados Unidos, y Lulu Crastor (Inglaterra), Lonny Olchansky (Alemania), Miss Loulou y Yvette Spessardi, en Francia¹⁷, solamente a partir de los años 80 las mujeres vendrían a consolidarse como payasas profesionales dedicadas al espectáculo, a actividades pedagógicas y otros trabajos de intervención social.

En efecto, en la historia del circo la figura del payaso ha sido esencialmente patriarcal. Pocas mujeres accedieron a esa función en el pasado. Al menos, pocas lo hicieron sin adaptarse a los estereotipos masculinos ya existentes. Se dice que, en la historia del circo americano, Amelia Butler fue la primera mujer que, en 1858, creó un personaje de payaso reconocible por su feminidad en una gira del *Nixon's Great American Circus*. Con posterioridad, ya en 1939, el mítico *Ringling Brothers and Barnum and Bailey Circus* presenta un espectáculo anunciando la presencia de “*The only woman clown in the world*”. En Europa, debemos remontarnos al París de la belle époque y a la creación del personaje de Miss Loulou. O, claro está al más cercano referente que supone Annie Fratellini, una payasa que, integrada en una ilustre saga circense, construyó un personaje de grandes y ricos matices. Tradicionalmente, pues, la mujer ha sido un recurrente objeto cómico, pero en pocas ocasiones se había convertido en sujeto de comicidad. Sin embargo, insisto, en las últimas décadas ese panorama se ha transformado radicalmente. Coincidiendo con el auge del circo contemporáneo, o “*nouveau cirque*”, aquella transgresión poética y social que el payaso ha llevado implícita en su definición desde tiempos remotos se ha visto doblemente ampliada y renovada por las nuevas apuestas cómicas y transgresoras de las mujeres. En un espléndido libro editado recientemente en Francia, país en el que hay un inusitado interés por el circo como lenguaje de mezcolanzas posmodernas,

¹⁶ Referencias encontradas en internet.

¹⁷ Para saber más, ver: (Rêmy, 2002).

se llega a afirmar que el futuro de la mujer está, precisamente, en la expresividad clownesca. (Joan Maria Minguet, en reportaje para el festival Orgullo de Payasa, en artículo para La Vanguardia, de 21 de mayo de 2003).¹⁸

Mariana Rabelo (2012), en la investigación documental que hizo para su doctorado sobre mujeres payasas, encuentra en el *Centro de Memória do Circo*, en São Paulo, Brasil, un cartel de publicidad que anuncia la payasa Evetta como “la única mujer payasa del mundo”:

O único indício de uma palhaça de lona encontrada no Centro era de uma norteamericana. Em uma publicação que reunia uma coletânea de cartazes circenses americanos antigos, aparecia em um deles, como integrante do Barnum & Bailey Circus em 1890, a imagem de uma mulher vestida ao estilo de um clown branco de circo, acompanhada dos dizeres: “Evetta, The Only Lady Clown” (Mariana, 2012: 49).

Es importante señalar que a pesar del tardío surgimiento de la payasa tal y como existe hoy, no significa que no hayan habido payasas, bufonas y comediantes anteriormente. En su libro *Elogio da Bobagem: Palhaços do Brasil e do Mundo*, Alice Viveiros de Castro (2005) nos recuerda que por fuera de la historia oficial hubieron fabulosas cómicas y poetas en Grecia, India y en el circo romano. Alice hace referencia a la emperatriz Teodora de Bizancio, a la figura femenina del menestral errante de la Edad media - conocida como Spliwin, pero que poco se sabe de ella - , y presenta el nombre de algunas mujeres que también hacían de bobos de corte en la Europa Medieval. La autora apunta el nombre de las siguientes “bobas”: Madame Rambouillet, Cathelot, Jardinière, Jacquete y Mathurine, que sirvieron para diferentes reyes y reinas.

A mais famosa de todas as bobas foi Mathurine, que serviu a Henrique III, Henrique IV e ainda estava na folha de pagamento de Luiz XIII, que detestava os graciosos e bufões, mas mantinha-os porque respeitava a tradição. Antiga cantineira do exército, Mathurine vestia-se como um soldado e dizem que sabia brigar como o mais valente deles. Sua linguagem era a de um carroceiro, mas parece que essa era justamente sua graça – uma mulher de modos repugnantes, que falava tudo o que os outros pensavam mas não tinham coragem de expressar (Alice, 2005: 34).

¹⁸ Consultado el 15 de mayo de 2011. Disponible en: <http://www.festivalpallasses.com/catala/recull3.htm>

Alice también hace referencia a las actrices de la *Commedia Dell'Arte*. “*As atrizes da Commedia dell’arte eram fabulosas cômicas. E sabiam saltar, dançar e cantar muito bem. Mas pouco se fala delas. A história da mulher cômica é cheia de silêncios e falhas*” (Alice, 2005: 220).

Isabella Andreini, actriz italiana, ha sido inmortalizada por pintores y poetas del siglo XVI, habiendo contribuido para la construcción del arquetipo cómico “la enamorada” de la *commedia dell’arte*. De ahí que este tipo cómico también se reconoce por el nombre de la performer. Pero además de actriz, también ha sido escritora, y trabajó en la organización de varios espectáculos de la *commedia italiana*. “*Very little is known of women playwrights in the sixteenth century. Isabella Andreini had considerable influence on the devising process of the commedia dell’arte plays, and so she could be claimed as an early female ‘playwright’, although her work was not written down*” (Jane de Gay, 2002: 28).

Ya en una historia¹⁹ más reciente del circo moderno, antes del surgimiento de la payasa, las mujeres han actuado como Amazonas, trapeceistas, acróbatas, bailarinas y equilibristas, o sea, con números relacionados a la belleza y la elegancia de una feminidad muy marcada por ideales estéticos y comportamentales construidos socialmente sobre la mujer (Sarah M., 2014; Mariana Rabelo, 2012; Renata Franco, 2011; Colette Cosnier-Héland, 1999; Delphine, Cezard, 2014; Alice Viveiros, 2005).

No universo circense o espaço cênico reservado às mulheres eram os números que tinham como temática ou estética a graça e a leveza. O lugar do erro e da inadequação, inerente à palhaçaria, era exclusivamente dos homens. As mulheres circenses eram como as musas dos poetas românticos, deusas intocáveis, lânguidas e etéreas, equilibrando-se em seus trapézios, ou sobre cavalos, com seus armados tchutchus de balé. As poucas mulheres que adentravam os picadeiros como palhaços, faziam isso em sigilo absoluto, travestidas de homens, entrando em cena por necessidade, na falta de uma figura masculina para substituir um palhaço doente. Mas o segredo nunca era revelado ao público (Mariana, 2012: 12).

Siguiendo a Mary Russo (1995), Mariana Rabelo (2012) recuerda que, incluso las mujeres acróbatas, con sus cuerpos fuertes y movimientos osados, aunque desafiaban temporariamente algunas categorías de la feminidad como la fragilidad, acababan reafirmando lo femenino cuando, en su viaje aéreo sobre el espacio, son interrumpidas por un acróbata

¹⁹ Para saber más sobre la historia del circo moderno y del payaso, consultar: (Bolognesi, 2003, 2006); (Towsen, 1976); (Alice, 2005); (Reis, 2013); (Rêmy, 2002); (Louise, 2009); (Jamieson, 2000); (Fabbri y Sallée, 1982).

hombre, que la recoge y sostiene, de forma a reafirmar la imagen de la mujer frágil amparada por la fuerza masculina.

2.1_ La *clownesse* y la mujer “camuflada” de payaso: ¿destino o vocación?

Es interesante observar que en la historia del circo se ha usado el término *clownesse*, en francés, para hacer referencia a la mujer cuando ella adoptaba un visual similar a lo del *pierrot* o clown blanco, para actuar tanto en performances solo, de técnicas y habilidades circenses, como también sirviendo de ayudantes de los números principales de magos o payasos.

Sarah Monteath dos Santos (2014), en su tesis *“Mulheres palhaças: Percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil”*, explica que entre las varias acepciones que ha encontrado para la *clownette* - término que en Brasil se utiliza para hacer referencia a la *clownesse* francesa -, está la de asistente de palco, sea del mago sea del payaso. Con este último hacía de *partner* o tipo cómico “*escada*”, es decir, como tipo que sirve de apoyo para la construcción de los gags y sketches cómicas de los payasos. Sin embargo, Sarah prefiere hacer referencia a la *clownette* como tipo que, aunque no llegue a configurar la tipología de payasa, no puede reducirse a un simple papel secundario. *“Hudi Rocha acrescenta que estas artistas ‘preparavam tudo para o palhaço’ e que tinham ‘umas clownettes muito boas, que sabiam contar história, mas que o nome acabava ficando para o palhaço’”* (Sarah Monteath, 2014: 49).

Pero es importante notar que, aunque haya habido una u otra *clownesse* que se destacaba por alguna autonomía creativa en escena, la figura de la *clownesse* o *clownette* es una tipología aún muy marcada por lo femenino y la feminidad en tanto constructos incompatibles con la comicidad en el cuerpo de mujer. De forma que la *clownesse* era, en general, más bien una mujer que actuaba como dama, como “linda asistente” de los hombres artistas y del payaso, que siempre se enamoraba de ella. Creo que algo parecido sucedía con las actrices cómicas que hacían el papel secundario de clowns famosos como Charles Chaplin. Aunque fabulosas actrices, sus papeles como damas no le permitían explorar la comicidad codo a codo con los protagonistas.

Colette Cosnier-Héland (1999) explica que, en francés, no hay lo femenino de la palabra clown, que sería *clowne*. La autora no cree que la figura de la *clownesse*, tal y como

representada e inmortalizada en la obra de Toulouse Lautrec, refleje lo que se entiende por clown:

Nous remarquerons tout d'abord que le nom de clown, entré dans la langue française en 1823, n'a pas de féminin. On dit un, et pas une clowne: le mot clownesse n'existe pas. Éliminons donc la célèbre clownesse du Moulin-Rouge: je ne suis pas très sûre que cette pseudo-japonaise nommée Cha-U-Kao peinte par Toulouse-Lautrec avec sa grande collerette jaune, son chignon juché au sommet du crâne, et sa culotte bouffante d'un vert sombre, corresponde exactement à la définition du clown. Il semblerait, mais ceci devrait être vérifié, qu'elle s'illustrait surtout dans des numéros d'écuyère, et qu'elle appartenait plus au monde du music-hall qu'à celui du cirque (Colette, 1999, s/p).



*Ilustración 5 - Mademoiselle Cha-u-Kao.
Henri de Toulouse-Lautrec, 1896.*

Como nos explica Colette, la obra del artista francés retrata más bien el París nocturno, y sus mujeres artistas del espectáculo de variedades y el *music hall* francés. Sin embargo, la *clownesse* representada por Toulouse-Lautrec es muy fuerte en el imaginario hegemónico que se ha construido sobre las artistas excéntricas como prostitutas o mujeres teatrales que ganan la vida exponiendo y vendiendo sus cuerpos. Un imaginario lleno de prejuicios que, como veremos más adelante, también se relaciona con la artista circense y la payasa.

Otro aspecto relacionado a la figura de la *clownesse*, es que esta tipología está más próxima a la estética y estilo del clown blanco, pero nunca del augusto, ya que éste es una figura eminentemente masculina, por el exagero, el ridículo, la anarquía, el desorden, la

confusión y lo grotesco de su aspecto físico y comportamiento. El augusto es el niño, el loco, el borracho, el anciano, el alumno. Lo que contrasta con el estilo del clown blanco, ya que éste encarna el orden, la autoridad, la elegancia, la civilidad, la moralidad, la razón y el intelecto, normalmente presentes en figuras como el patrón, el jefe, el padre, el profesor, entre otros²⁰. De forma que la energía del clown blanco es más fácil de ser asumida por la mujer, ya que ésta ha sido educada siempre, como nos dice Colette (1999), siguiendo a Simone de Beauvoir, para ser una dama, una muñeca.

Pero la aproximación de la *clownesse* con el clown blanco se da más en relación a la estética que al principio cómico de parodiar la autoridad, la seriedad y la elegancia. O sea, mientras que el clown blanco se constituye como parodia encarnada de cierta estética y moralidad, la *clownesse*, al contrario, parece asumir esta estética sin intención cómica o paródica.

Colette (1999) prefiere hablar de *femme clown*, de mujer payasa, en lugar de *clownesse*, para indicar la tipología que se aproxima mejor a la comicidad del payaso o clown realizada por mujeres.

En la obra *Les Clowns*, Tristan Rémy (2002) hace un recogido histórico de los payasos, y dedica un capítulo a *Les Femmes Clown et Les Femmes Augustes*. En este capítulo, el autor reconoce el efecto de comicidad de la payasa, desde que ella esté “camuflada” bajo el disfraz del augusto. Esto le permite esconderse del público bajo su disfraz y maquillaje exagerados. El autor parece creer que esta es la única forma de la mujer tener éxito frente a un público receloso de ver a una mujer dar o recibir bofetadas, golpes, tortazos o caer en escena:

Les femmes se sont, au cirque et dans les entrées, révélées de bien meilleurs comiques quand elles cachaient sous la défroque de l'auguste et sous de savants maquillages les agréments de leur féminité. Habillées en excentrique et non plus en clown, les clownesses ne se sont alors jamais révélées inférieures aux hommes. Elles échappèrent aux critiques que n'eût pas manqué de soulever le fait qu'elles acceptaient de remplir le rôle du pitre. Elles purent, sans refroidir le public qui eût vu d'un mauvais oeil une femme recevoir des coups, échanger des gifles sonores

²⁰ En la historia del circo moderno, se han construido algunas taxonomías para distinguir entre clown y payaso, o entre clown cara blanca y payaso augusto. La dupla clásica del circo tradicional a veces se ampliaba para construir un trio, haciendo con que surgiera la figura del contra-augusto. Hay también la figura del clown vagabundo, inmortalizado en el cine por Charles Chaplin, pero también interpretado por Otto Griebling y Emmett Kelly. Varias otras tipologías pueden ser apuntadas por artistas y autores. Para saber más: consultar las obras indicadas a pie de página 41. O para una rápida explicación, consultar el portal clownplanet: <http://clownplanet.com/payasos-tradicionales/>

et des horions. Masculinisées par leurs travestis, elles furent considérées par les spectateurs à la mesure de tous les clowns (Rémy, 2002: 439-440).

Rémy explica que no se podía reconocer a Yvette Spessardi como mujer porque ella trabajaba como Augusto, junto a sus hermanos, en el famoso trio de clowns Léonard:

Nul, à part les initiés, n'aurait été capable de deviner Yvette Spessardi, du trio de clowns du cirque Pinder sous ses dehors vestimentaires d'excentrique comique. Car si l'on admire volontiers les femmes-clown qui sont tout grâce et légèreté, les spectateurs ignorant les femmes-augustes qui, plus rare encore, n'ont pour s'imposer, dans le rôle du pitre, rien de ce qui fait le charme de la clownesse (Rémy, 2002 : 443).

El imperativo moral que dificultaba la percepción del elemento cómico en el cuerpo de la mujer contribuía para que la mujer no pudiera ser considerada como sujeta de comicidad. La única forma de hacerlo ha sido travistiéndose de hombre, bajo el disfraz del payaso augusto. Lo que, al que todo indica, lo hacía no tanto por vocación, sino por obligación o supervivencia. Es lo que nos cuenta Delphine Cézard (s/f), Colette Cosnier-Héland (1999) y Katia Kasper (2004):

On observe d'ailleurs que les rares femmes ayant pu devenir Augustes se défendaient de le voir comme une vocation, donnant plutôt l'impression d'y être contraintes. Ce fait révèle qu'il n'était pas acquis qu'une femme puisse endosser ce rôle et leur permettait en contrepartie de se préserver des critiques que cela pourrait susciter (Delphine, s/f : 81)

No entanto, no circo, o papel da atuação feminina enquanto palhaça foi pouquíssimo desenvolvido, e quando o foi, costumava-se tratar de mulheres casadas com clowns, ou filhas de clowns. O parentesco com o diretor ou o clown foi muitas vezes responsável por sua entrada no picadeiro. Além disso, as mulheres costumavam trabalhar vestidas de homem, como Yvette Spessardi, do Trio Léonard (Katia, 2004: 278).

C'est en 1928, qu'est mentionnée celle qui est sans doute la première femme clown, Yvette Damoiseau-Spiessert, qui apparaît dans le trio Léonard au cirque Pinder, et dont on nous dit : « son grimage outrancier, ses grosses lunettes, sa défroque d'Auguste la camouflaient si bien que le fait demeura à peu près inconnu du public ». Retenons le mot « camoufler », comme s'il avait été indispensable de taire qu'une femme avait revêtu cette défroque grotesque, comme s'il importait surtout qu'elle se fit oublier. On précise aussi qu'elle était la fille du directeur de l'établissement et l'épouse du clown blanc, et on ajoute : il est touchant de noter que c'est cette situation qui la fit entrer en piste. Si on lui posait la question : « Pourquoi ce goût de la clownerie ? », elle répondait : « pour suivre mon mari » (Colette, 1999, s/p).

Según estas autoras, el permiso concedido a las primeras mujeres para actuar como payasos - con la "o", vale decir -, estaba más vinculado a una necesidad de supervivencia del circo, que de una libertad ganada por estas mujeres. Estas mujeres empezaron a "hacer de payaso" para sustituir un payaso enfermo, o para suplir la necesidad de la escena de un personaje cómico masculino, ya que no se veían cómodas en actuar en un papel cuya representación las podría hacer víctimas de prejuicios por ir en contra de la moral y las buenas costumbres de la época. Costumbres que otorgaban a la mujer una serie de normativas estéticas y comportamentales, las cuales no podían transgredir.

Esto ha hecho con que las primeras payasas fuesen, en verdad, no la payasa tal y como se conoce hoy, sino que "mujeres payasos"²¹, o sea, mujeres que hacían de payaso, que se travestían como tal, no tanto por vocación cómica, sino por obligación, supervivencia y destino de lo que se comprende como familia circense o "circo-familia", categoría elaborada por la investigadora brasileña Ermínia Silva (1996, 2009), de que hablaré en un momento. Esta comicidad de las primeras "mujeres payaso" se generó, por tanto, dentro de una dinámica completamente patriarcal, ya que ellas, en su mayoría, solo lo hicieron por pertenecer a las tradicionales familias circenses.

Colette (1999) apunta algunos ejemplos de mujeres que hicieron de payaso por el parentesco con el dueño del circo o matrimonio con el payaso. Además de la francesa Yvette Spessardi, Colette cita a la italiana Giulietta Masina, esposa de Federico Fellini, quien la dirigió como el personaje Gelsomina, en la película *La Strada* (1954), quizás una de las primeras apariciones de la mujer como payasa en el cine. Colette destaca también la misoginia en la práctica de relacionar la artista circense siempre vinculada al hombre. La autora explica el caso de Annie Fratellini, que aunque haya sido una de las primeras payasas de circo, bien como fundadora de una de las primeras escuelas de circo del mundo, tuvo su nombre por mucho tiempo relacionado a su abuelo, uno de los famosos clowns del trio *Les Fratellini*, payasos famosos de la saga italiana, bien como su marido, el clown Pierre Etaix.

Cabe notar aún que la obra biográfica de Annie Fratellini (1999) está titulada como *Destin de Clown*. En esta obra, Annie cuenta la historia de sus abuelos y sus padres como artistas circenses, bien como su trayectoria como payasa. Pero Annie no se define como mujer payasa.

²¹ Esta expresión, cuñada por Alice Viveiros de Castro (2005), será mejor comprendida y analizada en el capítulo 4.

Para ella, el clown es asexuado, es neutro, de forma que el clown es tomado como tipo cómico que se sitúa más allá de las dicotomías de sexo y género. Esta concepción de que el clown es asexuado o neutro es bastante problemática, porque, como nos recuerda Susan Horowitz, “Among many anthologies and studies of comedians, women are significantly missing or minimized. The norm is not neutral. It is male” (Susan, 2005: ix). Pero de esta idea del clown como asexuado o neutro hablaremos mejor en el capítulo 4, cuando trataré del travestismo en la payasaría.

2.2_Breves referencias del teatro, danza, cine, televisión, y artes visuales

Pero si en el circo la comicidad de las mujeres parece haberse enfrentado con más restricciones para su desarrollo, en el ámbito del teatro, cinema y televisión hubo diversas mujeres cómicas que han precedido a la payasa de hoy. Actrices como Lucille Ball, protagonista de la serie americana *I Love Lucy*, ha sido una gran referencia para varias payasas de Europa y América, como Ana Luísa Cardoso, Nola Rae, Sue Morrison, Tanja Simma y Hillary Chaplain²², por ejemplo.

El show *I Love Lucy* era una comedia de situación, que se pasaba en el ámbito doméstico, protagonizado por Lucille Ball y Dezi Arnaz, su marido. La serie gira en torno del matrimonio Lucy y Ricky, y de la “guerra de los sexos” que se traba entre ellos constantemente, con Lucy intentando, siempre de forma frustrada, a ocupar el espacio público y realizar tareas y ocupaciones masculinas. Lucy es el ama de casa ideal, no fuera por su sueño de trabajar como artista, siempre negado y prohibido por su marido, que le decía que su papel era cuidar de la casa y de sus futuros hijos. Aunque siempre se peleaban, al final del episodio el *status quo* del matrimonio volvía a instaurarse. Lucy Ricardo es un personaje extremadamente femenino de los años 50 que antecedió el movimiento feminista. Pero según Susan Horowitz (2005), no llegaba a amenazar las niñas, jóvenes y mujeres que les asistía.

Habiendo iniciado su carrera en el teatro vaudeville, Lucille Ball era excelente en la ejecución de la comedia física²³, género extremadamente masculino. Pero según Susan, su

²² Todas estas payasas hacen referencia a la actriz estadounidense Lucille Ball como fuente de inspiración e ícono de la cultura popular que les han marcado. Ver entrevistas en CD adjunto.

²³ El famoso payaso Buster Keaton ha sido compañero de Lucille Ball en los estudios de MGM, habiéndole enseñado técnicas y algunos trucos, como lo de tener todo de su show en una maleta y llevála para todas partes,

ejecución se daba de forma completamente compatible con la ingenuidad, sensualidad y feminidad de su personaje. La maestría de Lucille para la comedia física era tanta que diversos sketches de *slapstick* y *physical comedy* fueron insertados en los guiones del show.

De forma que, aunque el argumento del show acabara siempre con Lucy frustrada en sus intentos de libertarse de una feminidad extremadamente normativa y pasiva, haciendo con que ella volviera a estar feliz y cómoda en su matrimonio, el hecho es que no deja de ser una mujer en lucha, en la vida real y el arte, probando que las mujeres sí son eximias comediantes físicas, y que la comicidad no es incompatible con la feminidad en cuerpo de mujer.

Y es que Lucille Ball, aunque tipo cómico femenino e ingenuamente sensual, no dejaba de jugar en su show con técnicas teatrales potencialmente subversivas, como el *cross-dressing*, la imitación, el exagero y la hipérbole. Su personaje se volvía rebelde, intentando ponerse siempre por cima de su marido, haciendo con que ella jugara con las categorías de *unruly woman* y *woman on top*, en tanto categorías liminales de la risa y de la comicidad de la mujer.

La hiper feminidad de Lucy también puede ser analizada en términos de mascarada, estrategia hiperbólica que, al exagerar las tecnologías de feminidad, la revelan como artificio, y no como esencia. El concepto de mascarada ha sido desarrollado por la psicoanalista inglesa Joan Rivière, que en su obra *La feminidad como máscara* (1929), la concibió como artificio creado por la mujer para gestionar el grado de feminidad y masculinidad en la sociedad. Joan Rivière concebía la feminidad como máscara de defensa, que permite a la mujer negociar el poder y evitar la represalia de los hombres en la ocupación de los espacios públicos (Judith Vidiella, 2008)²⁴. Posteriormente, este concepto de mascarada sería retomado por las feministas y sujetxs *queer* como estrategia teatral hiperbólica que permite un desplazamiento del significado, en este caso, de la feminidad como esencia. O sea, la mascarada funciona como

no separarse de ella en ningún solo momento. Abrirla y poner a ensayar siempre que pueda (Susan Horowitz, 2005).

²⁴ Judith Vidiella (2008) explica que la mascarada de Joan Rivière se aproxima de la categoría de “masculinidad femenina” de Judith Halberstam (1998). Sin embargo, la mascarada de Joan Rivière concibe como máscara solamente la teatralización de la feminidad, considerando la masculinidad como no performativa, o sea, neutral. Su aportación, quizás la primera a concebir el género como performance, aún permaneció limitada por la dicotomía masculinidad y feminidad en tanto representaciones monolíticas. En cambio, Judith Halberstam evidencia que también la masculinidad es teatralizada y, por tanto, objeto pasible de ser parodiado, deconstruido y desprovisto de su efecto de realidad y naturalidad. Judith Halberstam no concibe la performance de género como dos monolíticos fijos, sino que de diversas feminidades y masculinidades. Volveré al tema en los capítulos 4 y 5.

una estrategia performática²⁵ caricatural que, al exagerar la estética, la voz, gestos y manierismos típicamente femeninos, acaba por revelar su artificialidad. De forma que la mascarada evidencia la feminidad no como una esencia vinculada al sexo de la mujer, sino que un constructo social normativizado por la sociedad heterosexual y su sistema genérico. Un sistema que concibe la feminidad y la masculinidad como propios de cada sexo, según una lógica binaria rígida que fija las posibilidades de ser y estar en el mundo según un determinismo biológico.

De forma que, aunque el argumento de la serie *I Love Lucy* acabara trayendo Lucy de vuelta para su lugar en casa y la cocina, el hecho es que la serie ha entrado en la casa de millones de espectadores, influenciando diversas artistas mujeres, y puesto a una mujer a frente de uno de los que serían los grandes éxitos de la historia de la televisión norteamericana. El show *I Love Lucy* estuvo en el aire en la década de 50, recibió cinco premios Emmy y numerosas nominaciones. Y solo la actriz Lucille Ball ha recibido 17 nominaciones Emmy, habiendo llevado 4 premios.



Ilustración 6 - Lucille Ball, protagonista de la serie norteamericana "I Love Lucy" (1951-1960)

Otros grandes nombres de la comedia americana son Carol Burnett, Phyllis Diller y Joan Rivers, que al lado de Lucille Ball, son consideradas las reinas de la comedia: *Queens of Comedy*, por la

²⁵ En esta tesis estaré usando el término "performático" para hacer referencia al arte teatral y arte de la performance, bien como la acción de performance cotidiana que se puede volver performativos. Lo explicaré mejor en el capítulo 3.

autora Susan Horowitz (2005). Todas ellas, grandes estrellas de la TV Estadounidense que inspiraron muchas payasas contemporáneas. Es importante decir que Susan Horowitz apunta una diferencia entre esas artistas. Mientras Lucille Ball era un tipo bello y femenino, Phyllis Diller y Carol Burnett se destacaban por su fealdad. Lo que evidencia que, mientras unas mujeres trabajan la comicidad desde el uso de la mascarada y lo femenino, otras parecen usarse más de la fealdad, de lo grotesco y de una cierta masculinidad femenina como elementos risibles.

Otra gran referencia para las payasas de hoy es la actriz italiana Giulietta Masina, que tal como he comentado anteriormente, actuó como la payasa Gelsonima, en la película *La Strada* (1954), bajo la dirección de su marido Federico Fellini. Su papel, quizás el primero en lo cual una mujer se muestra como payasa, hizo con que Giulietta llevara el Gran Premio de mejor interpretación en el Festival de Cannes de aquel año.



Ilustración 7 - Cartel publicitario de la película *La Strada*, de Federico Fellini, con Giulietta Masina en el papel de Gelsomina.

En Brasil, Alice Viveiros de Castro (2005) destaca el nombre de varias actrices cómicas del teatro, tv y cinema, entre las cuales: Dercy Gonçalves, Alda Garrido y Zezé Macedo, aunque las dos primeras estaban más próximas a una poética de la bufonaría que de la payasaría, pues exploraban mucho los elementos grotesco y abyecto, bien como la fealdad de sus cuerpos.

También me gustaría destacar el nombre de Valéria Vitoriano y su persona cómica: Rosicléa²⁶, “a dama do humor”. Natural de mi ciudad de Fortaleza, Brasil. Esta ciudad es

²⁶ <http://www.rossiclea.com.br/>

conocida como la “*Terra do Humor*”, habiendo servido de cuna para grandes humoristas y payasos reconocidos a nivel nacional. Sin embargo, entre los diversos artistas que trabajan como humoristas, muchos de ellos travestidos de mujer, encontramos solamente a una mujer como representante de este tipo de humor, típicamente regional. Aunque haya muchas diferencias entre el humor de Rosicléa y el humor del clown, ella se considera una payasa²⁷. Aunque yo la veo más próxima a una poética de la bufonaría, ya que juega mucho con lo grotesco, lo exagero, lo feo, lo vulgar, lo cutre²⁸ y lo *kiscth*.

En el ámbito de la danza y de la comedia física, destaco la artista Lorraine, que junto a su marido Rognan comparten un baile excéntrico increíble²⁹. La categoría de *eccentric dance* es practicada e investigada por la bailarina Betsy Baytos³⁰, productora del documental *Funny Feet, the Choreography of Comedy*, en lo cual documenta la categoría de “danza excéntrica” de actores, bailarinos y comediantes de más de siete países. En su proyecto, Betsy entrevista a 45 artistas, entre los cuales Marcel Marceau y Buster Keaton. Pero de los entrevistados, solo figuran cinco mujeres relacionadas a la *eccentric dance*. Son ellas: Betty Garret; Carol Stone, hija de Fred Stone; Eleanor Keaton, esposa de Buster Keaton; Shirley MacLaine y Ann Miller. En conversa personal, John Townsen, profesor de comedia física de la *New York University* asegura que hay mucha performance de mujeres en la historia de la comedia física que puede ser encontrada en su blog³¹.

En el ámbito de las artes visuales y de la performance, me gustaría citar el nombre de algunas mujeres que, aunque no sean payasas ni clown, han jugado sea con el imaginario clownesco en algunas obras, sea con técnicas corporales risibles, como la mascarada, la parodia y la risa. Como ejemplo, cito la mascarada en los trabajos de Cindy Scherman³², el visual estilo

²⁷ Para saber más, ver entrevista de Valeria Vitoriano en CD adjunto.

²⁸ El humor regional del Estado de Ceará, Brasil, está muy próximo a una estética “*brega*”, que tuvo y tiene muy éxito en Brasil. La traducción para “*brega*” sería “cutre”, de mal gusto.

²⁹ La performance de Lorraine & Rognan puede ser vista en CD adjunto.

³⁰ <http://www.betsybaytos.com/>

³¹ physicalcomedy.blogspot.com

³² Jo Anna Isaak (2002), en su obra sobre la risa de la mujer en el arte contemporáneo, cita a diversas artistas visuales y performances que trabajan con la ironía, la risa y la comicidad. Entre ellas, la obra de Cindy Sherman es analizada en términos de mascarada. Pero el análisis de Jo Anna se basa en el psicoanálisis. En mi tesis, prefiero el abordaje de Joan Rivière sobre la mascarada, bien como la “masculinidad femenina” de Judith Halbestam (1998).

pierrot y clown de algunos autoretratos de Claude Cahun³³, la risa de Antonia Baehr³⁴ y las performances divertidas de Judy Chicago, como *The cock and cunt play*, elaborada dentro del proyecto *Womanhouse*.



Ilustración 8 - Claude Cahun, autoretrato, 1927.

El desarrollo de la comicidad de la mujer en el teatro, la danza, las artes visuales, el cine y la televisión, antes de su aparición en el circo, nos hace reflexionar que el oficio de payasa surge con un particular retraso en el ámbito de las artes en general, y de las Artes Escénicas en particular. Si nos fijamos en las historias oficiales de las artes, observamos que las mujeres han sido antes bailarinas, cantantes, pintoras, escultoras, escritoras, poetas, cineastas, músicas, acróbatas y actrices dramáticas, que comediantes. Y han sido comediantes de televisión, cine y teatro antes que payasas. Esto apunta para la especificidad y singularidad de la problemática de género en las artes escénicas circenses, y más específicamente, en el arte de la payasaría - un arte que se viene cada vez más construyéndose como disciplina autónoma en el Teatro y el Circo, con su propia teoría, técnica y genealogía artística.

De forma que, para comprender el surgimiento de la payasa hay que considerar las diversas dinámicas que han permitido y dificultado su surgimiento. Para esto, hago ahora un breve análisis sobre el modo de vida del artista circense, de manos de Erminia Silva (1996, 2009), Iracema Pires Cavalcante (2011) y Annie Fratellini (1989).

³³ Para saber más sobre la artista, una explicación rápida en: <https://guiaexposicionesbarcelona.wordpress.com/tag/claude-cahun/>

³⁴ Adjunto en anexo se puede ver un vídeo con la performance risible de Antonia Baehr. Para saber más: <http://www.goethe.de/kue/tut/cho/cho/ag/bar/enindex.htm>

2.3_La mujer en el “circo familia”

En su disertación de master, la investigadora Erminia Silva (2009) hace un maravilloso trabajo sobre la historia del circo en Brasil, de finales del siglo XIX a meados del siglo XX. Erminia analiza la figura del artista circense según la organización y funcionamiento interno del circo, o sea, del circo no sólo como espectáculo, sino como organización social singular. La autora apunta los elementos que constituyen el “circo-familia”: un lugar de socialización/formación/aprendizaje, basado en la tradición oral, el nomadismo y relaciones de carácter laboral-familiar. El “circo-familia” es tomado por la autora también como circo-escuela, dónde generaciones de artistas son formados a través de la transmisión oral de los saberes, y dónde se generan las “familias circenses” y “las dinastías circenses”.

Erminia explica como el circo y muchos de sus artistas adoptaron un discurso de pureza en tanto arte, al compararse con otras artes exploradas por el capital y la industria cultural en Brasil. Dentro de este discurso, las categorías de circo, cultura popular, arte como forma de subsistencia y medio rural se aproximan entre sí, y se contraponen muchas veces a las categorías de cultura de masa, industria cultural, negocio capitalista y medio urbano.

Esta concepción purista del circo ha contribuido de cierta forma para romantizar el circo, tanto su espectáculo como la forma y el modo de vida del circense. El “mundo del circo” o “mundo bajo la carpa”, por mucho tiempo ha ofrecido y aún ofrece una visión bastante romántica del modo de vida del artista de circo como artista excéntrico y marginal, tomado como modo de vida alternativa a ser ejemplo no sólo por artistas sino por varias personas. Pero tales discursos, al no problematizar temas importantes y urgentes, como las políticas laborales y de género, contribuyen para mantener situaciones de precariedad e injusticia contra la mujer, para citar una problemática específica de esta tesis.

A pesar de reconocer el patriarcado como fuerza imperante en las relaciones del “circo-familia”, Erminia (2009) no llega a profundizar un análisis de género que problematice la situación de la mujer en el ámbito circense, tanto a nivel del espectáculo como a nivel de la división sexual del trabajo. La autora explica que el jefe de familia siempre era un hombre, y que éste, sea el padre, abuelo, tío o hermano, siempre sería el heredero natural del circo. En relación a la división sexual del trabajo, a la mujer se le asignaba el trabajo de generar hijos y

cuidar de los labores domésticos. La autora añade que, a pesar de ello, diferentemente de lo que ocurre con la mujer en la sociedad occidental y sedentaria:

O papel da mulher na relação familiar circense difere do papel feminino exercido numa sociedade não nômade. Ela, desde que nascia, era preparada para realizar uma atividade, que requeria mais que o cumprimento de uma jornada de trabalho como “mãe e doméstica”: ela seria uma artista de circo à noite. (...) A mulher não desempenhava somente o papel de artista. Ela, apesar do regime patriarcal, fazia parte de um coletivo, em que todos – homens, mulheres e crianças – executavam as atividades. Diferente do que se observa hoje, à mulher circense do período objeto de estudo, não cabia exercer o papel de partner, ela não podia ser simplesmente coadjuvante. Assim como os homens não eram “apenas” artistas, as mulheres circenses eram componente vitais de todo processo de constituição do que nesse estudo se entende por tradição no circo-família (Erminia, 2009: 84-85).

Erminia parece enaltecer la supuesta ventaja de la mujer circense: además de tener hijos y cuidar del trabajo doméstico, también hacer de artista y participar de los demás trabajos y actividades, así como el hombre. La autora se olvida de indagar con propiedad la cuestión de género no sólo en el ámbito del espectáculo, sino también en el ámbito de las políticas sociales, de las condiciones de trabajo y vida dentro del “circo-familia”.

Erminia afirma, por ejemplo, que la familia circense generalmente se bastaba a sí misma para componer el espectáculo, de tan grande que era. Pocas veces tenían que contratar artistas de fuera, ya que cada mujer circense generaba de media ocho hijos e hijas. O sea, la mujer circense funcionaba como una verdadera máquina reproductora a servicio de la dinastía circense patriarcal. Sólo el cuidado de los niños y niñas, bien como los trabajos domésticos, seguramente ya tomaban bastante tiempo de su vida, así que no es fácil creer en la supuesta igualdad de participación entre hombres y mujeres en todas las actividades del circo, tal y como sugiere Erminia. La cuestión laboral me lleva a preguntar sobre las políticas de remuneración del circo familia. En relación a este tema, destaco el testimonio de la artista circense Alice:

Não, eu não ganhava meu ordenado na minha casa, mas eu estava na minha família, eu tinha tudo o que eu queria. E eles não iam me pagar ordenado como se eu fosse uma artista contratada. Eu fazia parte da família, é diferente, né, do que você ser contratado e ganhar o seu ordenado (Alice, en Erminia, 2009: 90).

Alice cuenta que, por ser trabajadora miembro de una empresa familiar, no ganaba ningún tipo de sueldo, sino que los ganos del circo eran administrados por ¿el patriarca?, para mantener la

subsistencia de la familia. Así que las mujeres no tenían autonomía financiera dentro del circo familia. Muy probablemente tampoco tenían poder de decisión sobre la gestión económica y producción del circo. Esta cuestión laboral y económica del circo familia parece ser un tema delicado para Erminia, que no se profundiza en ello. Un tema que hasta hoy se hace tabú y reverbera a la hora de remunerar a la payasa, no solo por una cuestión de desigualdad de género, sino que también por un proceso de romantización del circo, de lo excéntrico, de lo marginal.

Solo recientemente, con el creciente interés por la comicidad de las mujeres en el ámbito de la payasaría, surgen cuestionamientos sobre la posición y la condición de la mujer en el circo. La investigadora Sarah Monteath dos Santos (2014) vendría a indagar sobre la supuesta igualdad en la participación en las actividades circenses entre hombres y mujeres. La investigadora brasileña explica que, a pesar de las consideraciones de Erminia Silva y otros autores en torno al proceso colectivo de socialización, formación y aprendizaje, igualmente para hombres, mujeres y niños, no se ha identificado la actuación de mujeres como payasas. Tampoco se ha problematizado el tema. La gran mayoría de registros iconográficos y verbales, tales como he comentado anteriormente, enseñan la mujer como bailarina, acróbata, actriz, contorsionista, equilibrista, etc. Los registros sobre la actuación de la payasa antes de los años 80 revelan que las mismas, cuando actuaban, lo hacían travestidas de hombre, para sustituir un payaso ausente o enfermo. El oficio del circense y por consiguiente, del payaso y la payasa, era más bien un destino y obligación, y no tanto una vocación.

Sarah (2014) explica que, entre las actividades circenses en que no se encuentra registro o permiso de la mujer para hacerlo, está no solamente el hacerse de payasa, sino también la función de secretario, la cual era siempre destinada a los hombres. El secretario del circo era el responsable por “*fazer a praça*”, es decir, estudiar el lugar dónde el circo vendría a fijarse temporariamente, contactar con autoridades locales y posibles apoyadores, bien como hacer la publicidad del espectáculo.

Entretanto, apesar dos vários exemplos e relatos sobre as mulheres desempenharem a quase totalidade dos números nos espetáculos circenses, no que se refere ao circo-família, duas atuações, em particular, tinham caráter eminentemente masculino: fazer a praça, que significava estabelecer relações empresariais com instituições das cidades (como prefeitura, delegacia, etc.) para cumprir obrigações burocráticas de permanência; e ser palhaço. O processo de constituição do feminino do palhaço, no Brasil, irá se manifestar a partir da segunda metade da década de 1980 (Sarah, 2014: 27).

A las funciones de payasa y secretario, proihibidas a las mujeres, yo añado la función de productora y gestora. Como explicado anteriormente, teniendo en cuenta el depoimento de Alice, no es fácil creer en una supuesta igualdad de funciones cuando el tema es gestión de finanzas y producción del circo. Creo que este tema se quedó en abierto en las obras de Erminia e Iracema Cavalcante (2011), quizás porque sería un conflicto, que, como veremos, no se hacían público, sino que eran objeto de discusión dentro del circo-família.

A pesar de apuntar para la existencia de posibles conflictos en el circo, la tendencia de autores y artistas como Erminia Silva es romantizar el arte y modo de vida del circense, priorizando y enalteciendo las cualidades tanto del espectáculo como del modo de organización familiar, que, según esta autora, lo aproxima a los modos de vida comunitarios. En el breve análisis que hace de los conflictos en el circo de este periodo, Erminia dice que:

Para se compreender os elos básicos da sociabilidade do circo-família, é preciso considerar que esses conflitos e tensões eram parte constitutivas desse “mundo”. Deve-se estar atento ao modo como o circo-família tratava estes problemas. Os conflitos e tensões internos, quando relatados pela fonte, muitas vezes eram considerados como “assuntos de família”, resolvidos dentro do próprio circo. É possível que isto se deva à importância dos elementos família e tradição, graças aos quais os conflitos de qualquer ordem — trabalhista, familiar, acidentes — eram resolvidos no âmbito familiar, no circo como um todo, não sendo necessário explicitá-los ou revelá-los (Erminia, 2009: 92).

Es muy común referir-se al circo como un otro “mundo”, supuestamente diferente y “mejor” que este otro mundo en que vive la gran mayoría de la gente. Este mundo del circo - familiar, privado - , congregaba no solamente relaciones de trabajo, relacionadas al espectáculo, sino también relacionadas a la familia y al modo de vida. Un lugar “especial”, dónde cualquier tema era tratado internamente, de forma privada, regidos por las normas de este “mundo”, al cual solo tenían acceso, en la mayoría de las veces, las personas pertenecientes a las familias y dinastías circenses, o personas próximas a ello, que se incorporaban a la familia.

Inclinados a respetar y enaltecer la tradición circense, muchos autores y artistas parecen aceptar de forma aproblemática la privacidad de la familia circense. Pero los límites de lo privado y de lo público han sido, justamente, uno de los grandes temas del movimiento feminista de la década de los 60, y cuyo debate sigue vigente y necesario entre las mujeres. Las mujeres pasaron a reconocer que todo tema familiar y doméstico, o sea, privado, reflejaban

temas y políticas públicas de dominación y sumisión de la mujer, en todos los aspectos de su vida, tales como: cuerpo, salud, trabajo y educación.

Las mujeres pasaron a luchar cada vez más por participar de los espacios públicos de actuación, en los cuales son pensadas y creadas las leyes, normas y costumbres que operan en sus vidas. Las mujeres pasaron no sólo a invadir el espacio público, sino también a cuestionar el papel del hombre en la vida privada. Uno de los grandes lemas del movimiento, *the personal is political* - título de un artículo de Carol Hanisch (1969) - sintetiza el movimiento de liberación de las mujeres, *The Women's Liberation Movement*, sus luchas y actividades entre las décadas de los 60 y 70, o lo que se denomina, la primera ola del feminismo.

De forma que, teniendo en cuenta el compromiso del feminismo en politizar lo personal, y hacer público lo privado, es que me pregunto si el “mundo del circo” hay que continuar siendo idealizado de forma ingenua y romántica sin problematizar sus tradiciones patriarcales que han relegado sus conflictos a un mera problema de familia.

Es importante recordar que el estudio de Ermínia Silva hace referencia a los circos dichos tradicionales, de principios del siglo XIX a meados del siglo XX, en Brasil. En este periodo, el movimiento feminista aún se estaba generando y tomando forma en Estados Unidos y Europa. Sin embargo, mucho del romanticismo e idealismo que se construyó sobre el “mundo del circo” aún está presente hoy en muchas prácticas y discursos circenses y clownescos.

Este “mundo del circo” se configuraba como un mundo aparte. Un aislamiento que, según algunos autores y artistas, se conformaba también debido a una serie de prejuicios que los circenses sufrían en las ciudades y pueblos por dónde pasaban (Mariana Junqueira, 2012; Sarah Monteath, 2014; Erminia Silva, 1996, 2009; Iracema Cavalcante, 2011).

Sempre nos comportávamos bem quando íamos aos eventos de uma cidade, porque tínhamos o compromisso de zelar pelo nome do Guaraciaba. Mas, por sermos de circo, ocorriam discriminações. Certa vez, quando a lona estava armada na cidade de Salto, fomos barrados no baile de um clube central. (...) Mas o preconceito não existia só na diversão; muitas vezes, quando íamos comprar algum objeto a prazo, ficávamos falando sozinhos. Na verdade, os artistas circenses sempre foram discriminados pela população: era comum dizer que o artista de circo não prestava e as mulheres, então, menos ainda. O circo chegava em uma cidade logo alguns corriam esconder as galinhas e até as crianças. Posso afirmar que a maioria das pessoas gostavam do show, do artista, mas não do ser humano, por isso mesmo era rigoroso o zelo com o nome do Guaraciaba. Mas se gostavam dos artistas era o que interessava, e nos restava compreender o povo e continuar a vida (Iracema, 2011: 85-86).

El relato de Iracema Pires Cavalcante explica mucho del cuidado del circense por la reputación del circo y de sus integrantes. Sin duda, tales prejuicios contribuyeron para que el “mundo del circo” adoptara cierta actitud defensiva, asumiendo un fuerte apego a las tradiciones. Sin embargo, estas tradiciones poco tenían de ventaja para las mujeres, tanto en el ámbito artístico como social.

Así como Ermínia Silva, Iracema Cavalcante tiende a romantizar el universo paralelo del circo, considerándolo como un mundo de relaciones horizontales, a través de las cuales todos eran tratados como iguales:

Nós, circenses, vivíamos em um mundo diferente. Vivíamos um para o outro, sempre procurando nos ajudar, como em uma família. Vivíamos em espírito de coletividade, o circo era o nosso mundo. Tudo o que se passava do lado de fora não nos atingia e até as crianças sentiam essa harmonia. (...) A discriminação não existia no mundo do Guaraciaba; todos eram tratados como iguais, desde os proprietários aos artistas e peludos (Iracema, 2011: 81).

Sin embargo, la propia Iracema, más adelante en el mismo capítulo, contradice la afirmación de igualdad, cuando explica que las mujeres trabajaban muchas horas más que los hombres del circo:

Amanhecia e começava a rotina; nada fugia às regras. A gente levantava, lavava o rosto, escovava os dentes e tomava café. No circo tudo era feito com calma. Afinal, correr, para que? Alguns só acordavam ao meio-dia e ainda ficavam conversando mais um bom tanto. Para esses, o fundo do circo era o lugar onde eles perdiam duas ou três horas só no papo. Mas isso se repetia entre os homens, porque para as mulheres tudo era diferente. Coitadas, para as mulheres a rotina começava quando o galo cantava e terminava só depois que todos iam dormir (Iracema, 2011: 87-88).

Como he dicho anteriormente, las políticas de género y laborales no son problematizadas en el ámbito del circo, aunque hayan evidencias de que la supuesta igualdad y horizontalidad es un mito. La cuestión de la doble y triple jornada, del trabajo doméstico y de cuidados como algo “natural” de la mujer, continua a hacer parte de la agenda política feminista, que busca deconstruir el trabajo doméstico y de cuidados como “natural”, de ahí su no remuneración o desvalorización. De forma que me pregunto si los circos de hoy en Brasil aún encuentran ollas de esta tradición patriarcal y misógina, que se ha camuflado bajo un ideario comunitario,

especial, ideal, marginal y romántico, pero que, así como todo y cualquier comunidad humana, tiene conflictos que deben ser debidamente problematizados y reflexionados.

La expresión “mundo del circo” vendría después a ser adoptada por los payasos para hacer referencia a un mundo aún más especial, y que se había generado dentro del propio circo: el “mundo payaso”. El testimonio de la payasa francesa Annie Fratellini, nieta del gran payaso Albert Fratellini, nos da una idea de cómo esta artista comprendía el circo como un mundo apartado, diferente, especial, pero un mundo en lo cual no todo son rosas, y donde las mujeres han sido sistemáticamente excluidas u olvidadas a lo que respecta al espectáculo y entrenamiento circense. Albert Fratellini, su abuelo, era uno de los hermanos que compusieron el trío más famoso de payasos de circo del mundo: Los Hermanos Fratellini. Annie Fratellini es considerada una de las primeras payasas de la historia. También es pionera como payasa investigadora. En su obra *Destin de Clown*, Annie (1989), cuenta la historia de su familia como familia circense, y de su iniciación en el circo como payasa. A seguir, un relato del duro entrenamiento a lo cual eran sometidos su padre y sus tíos, y la posición de su abuela como observadora y cuidadora, exterior a este “mundo del circo”: el jardín secreto de los hombres artistas de la familia, y al cual ella no pertenecía:

Volià, ils sont réunis autour de Gustave et Giovanna Fratellini, ces petits frères: Louis, Paul, François, Albert, ignorants de leur future gloire. En attendant, l'enseignement acrobatique qu'ils commencent avec leur père est si dur qu'il ne permet de penser à rien d'autre. C'est déjà le respect du travail que ce père exigeant, coléreux, leur inculque. Leus jeunes années, ils les vivrons comme des adults: em travaillant.

Mais le cirque est un lieu si rare, unique, qu'ils sont fiers d'appartenir à ce monde différent. Ils n'en connaîtront jamais d'autre, mais ne regrettont jamais ce métier. Pour eux, comme pour leur père, c'est une évidence, leur vérité, meme s'ils no sont pas conscients.

Leur mère craint pour ses petits ce monde de cirque refermé sur eux; elle l'accepte par raison, mais elle sait qu'elle n'en fait pas partie, elle y est étrangère. De loin, elle les regard s'entraîner, prête a les defender, à les secourir. Ils savent bien, Paul, François et Albert, qu'elle a peur pour eux. Ils acceptant les coups du père. C'est normal.

Mais le cirque, c'est le jardin secret et, par pudeur, ils préfèrent qu'elle ne vienne pas. Alors, un jour, elle se contentera de prier devant une icône, suppliant la Vierge de proteger ses enfants (Annie, 1989 : 23-24).

El título de la obra de Annie Fratellini también nos recuerda cómo los integrantes de una familia circense tenían poca o ninguna opción si no era trabajar en uno de los oficios del circo, como un destino fijado por la familia circense, o mejor, por el patriarca, el padre, el propietario del circo y de la familia.

2.4_La payasa entre el “nuevo circo” y el teatro

Con el tiempo, los procesos de socialización entre las dinastías circenses, el “mundo del circo” y el mundo de fuera se fueron ampliando, lo que ha generado, entre otros procesos, la fundación del *nouveau cirque*, un movimiento que tuvo lugar en varios países como Inglaterra, Francia, Canadá, Bélgica, Brasil, entre otros países.

Entre los cambios introducidos por el movimiento del nuevo circo, está la apertura de los procesos de formación para un público más allá de las familias y dinastías circenses. Este proceso de apertura también se dio en la medida en que el circo sintió la necesidad de pasar por una renovación, ya que cada vez más venía perdiendo público para la televisión y el cinema. El espectáculo circense no bastaba más para que los artistas circenses pudieran vivir. La era dorada del circo moderno había acabado, y el viejo circo entraba en crisis. De ahí la necesidad de pensar en ampliar la producción circense para más allá del espectáculo. Surgen así las escuelas de circo en todo el mundo.

La creación de las escuelas de circo ha contribuido para la formación de diversos artistas, que provenientes de varias disciplinas, han dibujado las nuevas concepciones de un “circo posmoderno”, interesado en mezclar diversos lenguajes artísticos, como el teatro, la danza, etc. Los diversos saberes y técnicas circenses pasaron a ser enseñados para diversos artistas. Y entre estos saberes, el arte de la payasaría.

También en esta época diversos actores, directores teatrales y dramaturgos se han interesado por la estética y poética del circo. El elemento épico que da más importancia al mostrar que interpretar, la fisicalidad y la presencia del performer circense, bien como los elementos grotescos y de extrañamiento del espectáculo han inspirado a teatrologos como Brecht, Stanislavsky, Meyerhold y Grotowsky, entre otros artistas preocupados en renovar el teatro a partir de formas populares. El teatro había pasado por un proceso de aburguesamiento

por lo cual la representación, restringida al palco italiano y a los procesos ilusionistas de identificación y catarse, había perdido su potencial político y transformador.

De ahí que artistas y dramaturgos como Brecht se vuelven para las formas populares, encontrando en el circo y en el payaso principios y técnicas de actuación que puedan servir a un proyecto pedagógico y político en el teatro. La performance del clown alemán Karl Valentin, por ejemplo, ha sido la principal fuente de inspiración para que Brecht construyera su teoría sobre el teatro épico y didáctico, bien como sus propuestas para el trabajo del actor (Melissa, 2006).



Ilustración 9 - Karl Valentin

Es en este contexto de revalorización y apropiación del circo por las vanguardias teatrales, bien como la necesaria abertura del circo para prácticas que permitiera nuevos ingresos, que diversas mujeres, provenientes del teatro, empiezan a interesarse por el circo, y especialmente, la payasaría.

En Francia, Annie Fratellini vendría a fundar la Escuela de Circo Annie Fratellini³⁵. En Portugal, Teresa Ricou funda el Chapitô³⁶. Pero ha sido un hombre, Jacques Lecoq, con su Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq³⁷, que vendría influenciar directamente los artistas de teatro a buscar en la payasaría las nuevas herramientas creativas y expresivas del nuevo actor, el “actor creador”.

³⁵ <http://www.academie-fratellini.com/>

³⁶ <http://www.chapito.org/>

³⁷ <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>

En esta época, el teatro pasaba por un proceso de politización por lo cual las formas de creación y producción buscaban construir relaciones más horizontales entre los diversos agentes del proceso productivo teatral. Es entonces que el actor deja de ser tan sometido a la dramaturgia y dirección, y es tomado como pieza creadora de igual importancia en la construcción del espectáculo. De ahí toda una retomada del entrenamiento en teatro físico y toda poética que ponía el cuerpo del actor y su expresividad al centro mismo del proceso creativo. Actores y actrices empezaron a buscar todo tipo de formación que pudiera mejorar sus performances a nivel de fisicalidad. De ahí que la Escuela de Lecoq y su trabajo con las máscaras se hayan popularizado por toda Europa y América.

La pedagogía de Lecoq envuelve el estudio de diversas máscaras, desde la máscara neutra, pasando por las máscaras de la *commedia dell'arte* y del bufón, llegando a la “menor máscara del mundo”: la nariz roja. La máscara del payaso es una de las máscaras que Lecoq trabaja que está más vinculada a la personalidad de cada actor y actriz (Lecoq, 2009).

Muchas payasas pioneras, provenientes del teatro, han sido iniciadas sea en esta escuela de Lecoq sea por sus varios discípulos que han ido formando clowns en los más diversos lugares y países. Philippe Gaulier³⁸, uno de ellos, funda su propia escuela, que hasta hoy recibe a miles de actores y actrices para formarse como clowns. En Brasil, los responsables por divulgar esta pedagogía y formar la nueva generación de payasos y payasas brasileñas ha sido el grupo LUME³⁹, de manos de Luís Otávio Burnier, Ricardo Puccetti y Simioni, también influenciados por la pedagogía de Lecoq. De forma que muchas actrices provenientes del teatro han sido iniciadas en la payasaría a través de una pedagogía clown teatral. Pero de esta pedagogía volveré a tratar en el capítulo 11.

Otras mujeres se formaron como payasas a partir del aprendizaje con tradicionales payasos de circo, cuando estos se vieron obligados, debido al declino del circo, a trabajar como maestros en las escuelas de circo que se iban formando. Val de Carvalho, una de las mujeres brasileñas pioneras en la payasaría, se ha iniciado con grandes maestros del circo tradicional. La payasa relata en su entrevista la dificultad que era para su maestro, el payaso Picolino, enseñar payasaría para una mujer:

³⁸ <http://www.ecolephilippegaulier.com/>

³⁹ <http://www.lumeteatro.com.br/>

Era estranho, porque só ia eu de mulher, fazer aula de palhaço, né? Era estranho pra ele também. Ele não me dava muita pelota não...Então, por exemplo, se tinha três alunos comigo, fazia uma esquete de três, eu fazia uma pontinha assim, sabe? Porque acho que ele não estava acostumado com mulheres. As mulheres faziam só o que eles chamavam de clownesa, as bonitas, as arrumadas e tudo mais...E de lá eu nunca mais perdi o contato com o Picolino (Val de Carvalho, entrevistas: 206).

A pesar de la discriminación y dificultad de Picolino a principio, Val de Carvalho explica que, con el tiempo, Picolino se fue acostumbrando con su presencia y con la figura de la payasa. Val expresa el inmenso cariño que tiene por su maestro. Val es, quizás, una de las pocas payasas de Brasil formada en la tradición circense que se especializó en la payasaría clásica, en los gags tradicionales del circo moderno. La payasa tiene una investigación práctica y teórica sobre las diversas performances ejecutadas por los tradicionales payasos de circo.

En general, las payasas expresan un cariño y admiración muy grande por sus maestros payasos. Lily Curcio, por ejemplo, nos habla de la relación que tuvo con el gran payaso italiano Nani Colombaioni, y de su emoción cuando este le llamó de Giulietta Masina. Nani también le regaló su personaje y un número clásico en lo cual hacía de borracho. Lily Curcio cuenta en su entrevista cómo se siente honrada y feliz por haber tenido el reconocimiento del payaso. Por su vez, Michelle Silveira, payasa Barrica, en la 2ª edición de su revista *Palhaçaria Femenina*, por la cual recoge testimonios de payasas sobre diversos temas, dedica la 3ª edición de su revista para que las payasas narren la relación de aprendizaje con sus maestros, la gran mayoría, hombres.

Muchas mujeres tuvieron la oportunidad de recibir una formación mixta que conjuga la pedagogía clown teatral y la pedagogía del payaso de circo. Pero la gran mayoría de mujeres que forman la nueva generación de payasas bajo la rubrica de “comicidad femenina” son payasas provenientes de una formación teatral.

Hay también un grupo de payasas como Nola Rae⁴⁰ que se vinculan más a una formación teatral del mimo. Nola Rae ha sido alumna de Marcel Marceau, y cuenta con una formación anterior en ballet clásico. Gardi Hutter⁴¹, por su vez, también ha estudiado teatro, pero su

⁴⁰ <http://www.nolarae.com/>

⁴¹ <http://www.gardihutter.com/>

formación como payasa se dio desde su contacto con la *commedia dell'arte* en Italia. Éstas y otras payasas pioneras, muchas de las cuales autodidactas, empezaron a profesionalizarse como payasas en los años 70 y 80. Pero como nos explica Gardi Hutter, actuaban de forma aislada, y no se conocían una a la otra. Eran pocas payasas entre muchos payasos, lo que dificultaba la visibilidad y la toma de conciencia de la importancia de este nuevo tipo artístico que emergía en la historia de las artes.

Parece que una conciencia organizada del valor cultural, pedagógico y político de la payasa solo vendría a surgir en 2001, cuando la payasa catalana Pepa Plana organizó, junto al payaso Tortell Poltrona – Jaume Mateu - el primer *Festival de Pallasses de Andorra*. Era el inicio de un movimiento de payasas que se viene difundiendo por varios países de Europa y América, a través de encuentros, festivales, cursos, intervenciones e investigaciones dedicados a valorar, legitimar, conocer y fomentar la comicidad de la mujer a través de la figura de la payasa.

2.5_Payasas y políticas socio-culturales

Mientras la intervención feminista en la Historia del Arte empieza a tomar cuerpo sólido en las décadas de los 60 y 70, el surgimiento y la profesionalización de la payasa mujer solo vendrían a efectuarse a partir de los 80. Payasas como Annie Fratellini (Francia), Gardi Hutter (Suiza), Nola Rae (Australia e Inglaterra), Pepa Plana y Virgínia Imaz (Catalunya y País Vasco/España), Angela de Castro y Ana Luísa Cardoso (Brasil), Laura Herts y Hillary Chaplain (EUA), Francine Côté (Canadá), son algunas de las mujeres que empezaron a profesionalizar la payasa en el ámbito del teatro y del circo.

Este apartado está dedicado a presentar las diversas actividades que muchas payasas están realizando a nivel pedagógico, social y político. Para empezar, me gustaría dibujar un mapa de los festivales de payasas y fórum de “comicidad femenina” que están ocurriendo desde 2001, cuando la payasa catalana Pepa Plana⁴² organizó, junto al payaso Tortel Poltrona (Jaume Mateu), el primer *Festival de Pallasses de Andorra*. Este festival fue el primero dedicado a la figura de la payasa, y tuvo un total de cinco ediciones, celebradas de 2001 hasta 2009. Pero

⁴² <http://pepaplana.com/es/>

en 2014 el *Festival de Pallasses*⁴³ vuelve a ser realizado por el Circ Cric⁴⁴, en Montseny⁴⁵, como parte del festival de circo que realizan de forma anual.

Creo que el *Festival de Pallasses de Andorra* marca el inicio de una conciencia política de la mujer en el ámbito de la payasaría. Iniciando un proceso de diferenciación consciente de una comicidad masculina, supuestamente neutral, las mujeres empiezan a construirse como sujetas rientes y risibles, reivindicando un espacio cómico históricamente dominado por los hombres: la payasaría. Después de este festival en Andorra, payasas de varios países han dado continuidad al circuito de festivales de payasas. Aquí algunos ejemplos de **encuentros y festivales** en Europa y América:

FESTIVALES Y ENCUENTROS	LOCALIDADES
<i>Festival de Comicidade Feminina "Esse Monte de Mulher Palhaça"</i>	Rio de Janeiro, Brasil.
<i>Clownin – International Women's Clown Festival</i>	Viena, Austria
<i>Red Pearl – Women's Clown Festival</i>	Finlandia
<i>Encontro de Palhaças de Brasília</i>	Brasília, Brasil
<i>PalhaçAria - Festival Internacional de Palhaças de Recife</i>	Recife, Brasil
<i>Trobada de Dones Pallasses – Casa de la Dona</i> ⁴⁶	Valencia, España
<i>Ciclo de Mulheres Palhaço - Chapitô</i>	Lisboa, Portugal
<i>Ciclo Very Important Women – Espacio Almacen</i> ⁴⁷	Barcelona, España
<i>Bolina - Festival Internacional de Palhaças</i> ⁴⁸	Azores
<i>Encuentro Internacional de Pallasses</i> ⁴⁹ - Espacio Almacen	Barcelona, España
<i>Payapaz - Festival de payasas por la paz en Colombia</i>	Bogotá, Colombia

Diversos proyectos e ideas corren paralelos a los espectáculos de los festivales. Observando la programación de varios festivales y encuentros, destaco la importância de proyectos tales como los fórum sobre mujeres payasas y comicidad femenina, con charlas y publicaciones

⁴³ http://www.almazen.net/almazen.net/ARTISTAS_FIP_2014.html

⁴⁴ <http://www.circcric.com/>

⁴⁵ <http://www.circcric.com/es/content/ii-festival-internacional-de-payasas>

⁴⁶ Casa de la Dona - <http://www.casadeladona.net/>

⁴⁷ www.almazen.net

⁴⁸ <https://www.facebook.com/bolina2015>

⁴⁹ http://www.almazen.net/almazen.net/Encuentro_Internacional_de_Payasas_Barcelona_2015.html

sobre el tema; exposiciones sobre la mujer payasa; bien como los diversos cursos dedicados a fomentar la comicidad de la mujer.

Una idea interesante que me gustaría destacar es el *CineMulher*, que el *Encontro de Palhaças de Brasília* ha idealizado para fomentar la presencia de las payasas en las grandes pantallas. Como explica Manuella Matusquela:

O Cine Mulher tem uma função dupla. Primeiro tentar começar a visualizar o espaço da mulher dentro do panorama cinematográfico desde o ponto de vista da atriz até a da diretora, documentarista. O segundo é estabelecer um vínculo que possa nos projetar para este meio. Ou seja, que as palhaças surjam na tela. Acalento um projeto há cerca de dois anos que tem a ver com isso. Quando vi o filme do Selton Mello (O Palhaço), confesso que me surpreendi com a presença de uma palhaça dentro dele. O cineasta jogou pra frente, nos projetando num espaço em que comumente não estamos. Se fosse a mulher barbada ou a bailarina, ou a ajudante do mágico, seria mais normal, mais esperado. É nestas horas que vejo que, realmente, estamos num momento diferente, novo, e incontrolável de conquista de espaço (Manuela Castelo Branco, en entrevista para Renato Acha, de Acha Brasília, en 3 de octubre de 2012).

Los principales objetivos de tales festivales y encuentros son la formación de público, la visibilización de las mujeres payasas, la formación a través de cursos y talleres, y la divulgación de investigaciones de payasas y sobre payasas. Pero un punto importante que muchas payasas destacan en sus testimonios es el clown_tacto y la clown_vivencia que se establece entre payasas, la creación de network, el conocerse unas a las otras y la formación de lazos de amistad que se refuerzan en estos eventos. Muchas payasas reconocen los festivales como marcos importantes en sus carreras. El insight para hacer el festival *Esse Monte de Mulher Palhaça* surgió en Andorra, cuando *As Marias da Graça* participaron del primer *Festival de Pallasses* de la historia, organizado por la catalana Pepa Plana (*As Marias da Graça*, entrevistas). Lila Monti y las payasas del grupo *As Levianas* explican cómo sus carreras han mejorado después de haber participado del festival de payasas en Brasil, a través del network que han construido (Lila Monti y *As Levianas*, entrevistas).

Para mí fue fundamental! En 2008 fue a Rio. Creo que fue en 2008...si, cuasi segura. Y las cosas importantes como payasa me empezaron a pasar después de Rio. Creo que por una cuestión de edad, del tiempo que venía trabajando como payasa, pero también fue un clic en la cabeza, no? Esto que decíamos en estos días, de haber visto tantas payasas diferentes, ejerciendo su oficio de manera diferente, haciendo me reír, o conmoviéndome de maneras diferentes, me hizo sentir, no solo emocionalmente, sino más bajado al cuerpo esta cosa de que era posible vivir como payasa. Qué esa fuera mi profesión y mi oficio y apuntar todavía más, definir más la

puntería a esta parte del teatro. Yo salí de Rio habiendo terminado de decidir que lo que yo que quería hacer era esto que había estado viendo todos estos días. Entonces, estos encuentros, cuando te encuentras por la tercera vez con la misma payasa y ya tienes un vínculo afectivo y verla te produce alegría y además esta payasa trae uno espectáculo nuevo e igual ves la evolución de esta payasa de su espectáculo anterior a su espectáculo nuevo, entonces, todo se magnifica para mí. Suma. Mucho (Lila Monti, entrevistas).

Y esto, que nos permite tener un espacio que nos permite escribir una historia que se está escribiendo ahora. Que no está escrita. No es que estamos revisando una historia. La historia de las payasas o de las cómicas mujeres es muy reciente. El principio se vivió y ahora se está escribiendo. Y para escribir las historias la gente necesita hacer lo que haces vos, investigar, pone en un papel, poner una camera, buscar referentes, unir, atar cabos, lo que contaba Gardi ayer de la línea, de cómo fue la comedia, el teatro, lo que pasó socialmente y todo esto. Todo esto con las cómicas está pasando ahora, nosotras estamos haciendo. Hace cuarenta, cincuenta años, es muy nuevo. Entonces, si no hay estos espacios de reflexión y de compartir y de contenerse, y nos llevaría mucho más tiempo desarrollarnos como payasa (Lila Monti, entrevistas).

Además de los festivales y encuentros, hay que puntuar los **espacios culturales** que las payasas vienen organizando y produciendo en tanto payasas gestoras:

ESPACIO CULTURAL	LOCALIDADE
Circa Brasilina Lona Multicultura – Manuela Castelo Branco	Brasília, Brasil
Circo da Dona Bilica ⁵⁰ - Wanderléia Will	Santa Catarina, Brasil
Rinclowncito - Merce 8A	Barcelona, España
Almazen – Mar y Macarena	Barcelona, España
Chapitô – Teresa Ricou	Lisboa, Portugal
The Why Not Institute – Angela de Castro	Londres, Inglaterra
Academia de Circo Annie Fratellini	Francia

Sim. Ao longo deste percurso ia percebendo essas fronteiras sendo rompidas. Palhaças que, aos poucos, iam entrando em festivais de circo, ditos mixtos, sobretudo trabalhando em hospitais. Isso é uma recorrência, por exemplo, no mapeamento. O trabalho em hospitais. Mas o picadeiro continua sendo a fronteira mais impenetrável. Mais desafiadora ainda. Como as palhaças, de um modo geral, vêm de um trabalho anterior com teatro, essa ocupação no picadeiro circense é mais rara. Mais difícil. E dentro deste espaço há uma série de saberes que ainda não podíamos

⁵⁰ <http://www.circodonabilica.com.br/>

*experimental. Daí a ideia da CiRcA.Um picadeiro feminino. (Manuela Castelo Branco, en entrevista para Renato Acha, de Acha Brasília, en 3 de octubre de 2012)*⁵¹

Este año de 2015, Diana Garcia, payasa Lily Colombia, realiza el primer Payapaz – Festival de Payasas por la Paz en Colombia. Es uno de los trabajos de la “payasa política”, que además de performances de fuerte transfondo socio-político, también realiza proyectos de formación, capacitación y proyectos humanitarios. En entrevista, Lily Colombia destaca dos proyectos de este tipo en que ha participado: el Triángulo por la Vida y el Disparate Magdalena. El primer proyecto fue una realización de Payasos sin Fronteras⁵², por lo cual los payasos pasaron por tres ciudades conflictivas de Colombia, muy afectadas por la violencia. Y el segundo ha sido un proyecto realizado por payasos desde Barcelona, que ha creado una escuela de formación y capacitación en circo para varios niños en Colombia.

Aquí hicimos un proyecto, que se llamó El Disparate Magdalena. Magdalena es un río que atraviesa Colombia de Norte al Sur. Es por dónde hay, pues, muchos lugares conflictivos. Y ahí trabajamos con niños durante nueve años, llevando maestros de circo, payasos, durante nueve años. Nueve años que yo, desde aquí, y con payasos generábamos como una economía que permitía que el proyecto si hiciera. (Diana Garcia, payasa Lily Colombia, entrevistas: 67).

Otro proyecto interesante de política cultural desarrollado por payasas es lo que ha idealizado la brasileña Yeda Dantas, payaso Dr. Giramundo. Siguiendo al pionero *Bloco do Folião Mirim*, el *Gigantes da Lira* es un “movimiento artístico y cultural lírico y circense”. Creado en 1999, el bloco ya lleva 15 años consolidando diversas actividades artísticas y culturales en el barrio de Larangeiras, Rio de Janeiro. Yeda ha desarrollado el primer bloco de carnaval para niños y niñas de Rio de Janeiro. El bloco tiene una programación anual que tiene su culminación con el carnaval, llegando a reunir más de diez mil personas, entre niños y adultos, en el barrio de Larangeiras, dónde vive Yeda Dantas. El proyecto *Gigantes da Lira*⁵³ nace del deseo de Yeda de recuperar la convivencia de vecindad que ella añora de su pequeño pueblo, Catolé do Rocha, en Paraíba, Brasil. O sea, además del aspecto artístico y pedagógico imbuido en todo el proceso

⁵¹ Recuperado el 28 de julio de 2014. Disponible en: <http://www.achabrasilia.com/iii-encontro-de-palhacas-de-brasil/>

⁵² En la parte IV de la tesis vuelvo a hablar de la intervención humanitaria operada por los payasos y payasas que trabajan “sin fronteras”, con un estado de la cuestión sobre el tema, bien como un análisis desde un planteamiento crítico sobre las prácticas de mediación artística.

⁵³ <http://gigantesdalira.org/>

creativo de los eventos, el bloco *Gigantes da Lira* también comporta el factor cultural y político que es el de creación y mantenimiento de las relaciones vecinales y la ocupación de la calle, tan difícil de construirse en las grandes metrópolis. Esta política de desarrollo social comunitario a través del arte se da en muchos proyectos de “circo social”, como veremos en la cuarta parte de la tesis.

É um bloco feito pra crianças, tocando marchinhas, levado por palhaços, levado pelos circenses, levado pelos artistas...esses artistas que perambulam, esses que saem, que quebram essa parede e podem ir pra qualquer lugar. (...) Então, é isso, acho que essa germinação lá nas crianças, germinar esse gosto pelo carnaval, pelo estar na rua, por estar convivendo na rua numa cidade grande, numa metrópole, por ter o espaço da rua, que o carioca adora a rua. É como se a rua fosse o quintal do carioca, e a gente pegar esse espaço urbano e passear juntos, andar juntos nele, cantando, dançando...Companhia de artistas e dos Gigantes, que são as crianças, porque na época eu me lembro que a Xuxa, grande apresentadora e tem a vida dedicada às crianças também, com todo o respeito, mas a Xuxa chamava eles de baixinhos. Aí eu, pra ser do contra, chamei de Gigantes! (Yeda Dantas, payaso Dr. Giramundo, 2012, entrevistas: 242).

Yeda apuesta en los niños y niñas como público objetivo del bloco, invitando a repensar su potencial creativo no sólo en el proceso artístico de creación de disfraces, decorados, manualidades y performances, sino también en su potencial de recuperar la calle para transformar las relaciones y el modo de vida de los habitantes de las grandes ciudades. Otro punto importante es que Yeda considera la infancia no como algo pequeño y manipulable, sino como algo grandioso y lleno de responsabilidad en este proceso de recuperar la calle, apropiarse de ella, repensando las relaciones vecinales, las relaciones de confianza y afecto entre habitantes de una misma localidad. Para contraproducir la idea de dependencia y subordinación de la infancia, representados en programas infantiles como Xuxa, que llama a los niños y niñas de “*baixinhos*”, Yeda busca engrandecerlos, prefiriendo llamarles de “gigantes”(Yeda, entrevistas: 242).

2.5.1_ El movimiento de payasas y el feminismo: diálogos, clown_tactos y clown_laboraciones

Un punto interesante del Encuentro de Payasas de Brasília es el dialogo que traba con organizaciones e instituciones de mujeres y feministas, a nivel social y político. El *I Fórum de*

Mulheres Palhaças, por ejemplo, ya se configuraba como un espacio multidisciplinar para discutir el espacio de la mujer en la sociedad, especialmente en el espacio artístico.

*Durante este Fórum de Mulheres, palhaças e representantes do Terceiro Setor, governo federal e estadual, vão expor e discutir projetos e ações que buscam o protagonismo feminino, bem como o sexismo nas relações de trabalho. Como mediador, teremos o jornalista Sérgio Maggio (Correio Brasiliense), que vêm acompanhando com especial interesse as atividades das palhaças locais. Na Mesa Debatedora estarão presentes a pesquisadora Ermínia Silva (Unicamp), a deputada federal Erika Kokay, a ministra Nilcéia Freire (Secretaria Especial de Políticas para Mulheres), Anasha Gelli (psicoterapeuta e fundadora do Instituto Arcanas), Regina Fittipaldi (arquiteta e escritora) e muitas palhaças na platéia. Venha também discutir temas caros às mulheres contemporâneas com muita graça! (Programação do Fórum de Mulheres e Palhaças do II Encontro de Palhaças de Brasília)*⁵⁴

El IV Fórum de Mulheres Palhaças del IV Encontro de Palhaças de Brasília, por ejemplo, há sido organizado por la CFEMEA⁵⁵ (Centro Feminista de Estudos e Acessoria) y la Universidade Livre Feminista⁵⁶. Los encuentros de payasas promovidos por la Casa de la Dona, en Valencia, es otro ejemplo de intercambio interesante entre activistas feministas y mujeres payasas.

El dialogo con otros sectores a margen de lo artístico, amplia la posibilidad de realización de políticas culturales y educativas de las payasas. La conexión con instituciones y órganos dedicados al feminismo y a las mujeres son particularmente interesantes desde un punto de vista del intercambio teórico y de la construcción de acciones sociales que posibiliten la agencia y emancipación de la mujer. Creo que este dialogo es especial desde el punto de vista del reconocimiento y valorización de la “payasaría” por parte del feminismo, así como lo contrario, la valorización del feminismo dentro de la payasaría.

Apropiarse de la historia, lucha y desafíos del movimiento feminista es un proceso que creo importante para las mujeres payasas. En mi trayectoria como payasa investigadora, pude darme cuenta que muchas payasas tienen una visión reduccionista del feminismo, y un cierto recelo de conectar con el movimiento, levantar banderas y ser tildadas de sexistas o separatistas, por ejemplo. Esta observación también ha sido hecha por la investigadora Elaine Cristina (2014). Renata Franco (2011), por su vez, localiza el movimiento de “comicidad

⁵⁴ Recuperado el 28 de julio de 2014. Disponible en: <http://encompalhacas.wordpress.com/ii-encontro-de-palhacas-de-brasilia-2/forum-de-mulheres/>

⁵⁵ <http://www.cfemea.org.br/>

⁵⁶ <http://feminismo.org.br/>

femenina” de las payasas *As Marias da Graça* como movimiento político. Según Renata, la payasaría de las mujeres empieza a dialogar, aunque de forma muy tímida, con el feminismo.

De forma general, observo que las mujeres adoptan un posicionamiento político con base en el género, pero sin necesariamente comprometerse con el feminismo. Pero hay algunas payasas que no sólo reconocen la importancia del movimiento feminista, sino que lo agradecen directamente.

El grupo *As Marias da Graça*, uno de los primeros grupos de payasas del mundo, formado por las actrices Karla Concá (Indiana), Samantha Anciães (Iracema), Geni Viegas (Maffalda) y Vera Riberio (Shoyu), dan un bonito testimonio sobre el tema. Vera Riberio explica que por mucho tiempo, el grupo era consciente de que tenían un diferencial por ser un grupo solo de payasas mujeres, pero que no se daban cuenta de la importancia socio-política que esto representaba. *“A gente não tinha essa consciência! A gente tinha um nome, As Marias da Graça, era uma consciência de que éramos todas mulheres, mas não como uma ação social”* (Vera Riberio, payasa Shoyu, entrevistas: 61).

Karla Concá explica cómo el feminismo ha sido importante no solo en el proceso de reconocimiento de la importancia del grupo, sino también como proveedor financiero que les permitió retomar sus actividades después de un periodo de crisis, y direccionarlas para más allá del espacio artístico, llegando también al ámbito de la acción social y de las políticas culturales.

Foi nessa reunião com a Cléia que ela pontuou. Ela foi clara: “Eu só faço trabalhos para grupos que têm uma função social!” Porque é gratuito o trabalho dela. “Só faço com vocês porque vocês têm uma função social!” A gente falou “É???”. Aí ela começou... Falou com a gente, e nós três assim...passadas! A gente falou “Nossa!”. Aí que alertou, porque a gente tava tomando só paulada, paulada, paulada...Então, vamos procurar quem vai nos apoiar, e aí que nós entramos na questão das mulheres. Aí fomos procurar as ONGs, fomos procurar pessoas que trabalhassem com gênero e são essas mulheres que nos apóiam. Se a gente é o que a gente é hoje, não foi no teatro! Não foi no teatro! Foi através do movimento feminista! Foi o ----, foi o nosso primeiro recurso financeiro pra gente montar a associação... (...) Mas foi as mulheres que nos apoiaram! Não foi a classe artística teatral. A classe artística teatral via a gente como palhaça. A nossa função ali é ser artista e só! Só uma função artística! Mas quando veio a Cléia e falou da nossa importância social, da nossa missão, foi que a gente foi realmente pra essa parte política, vamos dizer assim, aí foi que As Marias da Graça tomaram esse corpo e daí que veio toda nossa história... (Karla Concá, payasa Indiana, entrevistas: 62)

Del otro lado del Atlántico, la payasa Virgínia Imaz, payasa Pauxa, de País Basco, España, también apunta para la importancia del movimiento feminista en la construcción de su identidad de payasa y de la valoración de su trabajo:

Estoy muy agradecida a las mujeres que no sólo me han contratado, sino que a veces se han peleado por mí, para que yo cobrara lo que era digno y justo. Porque a menudo, no con todos, porque hay hombres hay payasos maravillosos, pero hay muchos hombre que, como es para mujeres, o si es para niños y niñas, hummm, se puede pagar menos (risa)...hay como un desprecio así. Entonces, es lindo cuando una mujer te llama y te dice: "Mira, nos han dicho que contamos con este presupuesto, pero yo sé que tu cache es esto, voy intentar conseguirte tu cache!" Ya está bien de mendigar y de...y esto es genial! Que valoran lo que haces y es también una red de solidaridad femenina muy importante. Si soy lo que soy es gracias al feminismo y a las asociaciones de mujeres, más que a los técnicos y las técnicas de cultura. (Virgínia Imaz, payasa Pauxa, entrevistas: 232).

Tanto las payasas brasileñas del grupo *As Marias da Graça*, como la basca Virgínia Imaz, apuntan para un cierto desprecio o no valoración de sus trabajos por parte del sector artístico cultural. Y esto se hace evidente cuando pensamos en el hecho de que, en un festival dicho mixto, aún se observa un número mucho mayor de payasos que payasas. Como nos dice Laura Herts:

Hay un montón de machismo en la programación de espectáculos, sobre todo con las payasas. Consideran que es exótico colocar a una payasa en una programación mixta, pero nada más. Entre varios payasos de la misma calidad, elegirán solo a una, para ser políticamente correctos. En realidad, no les importa mucho lo que haces, siempre somos el recurso oculto. Es muy injusto (...) Claro, seguro que la nuestra es la profesión de futuro para las mujeres. Tenemos un potencial enorme y si somos muchas entonces no nos podrán dejar atrás (Laura Herts, 2007).

De forma a revertir la discriminación denunciada por Laura Herts, varios festivales de payasaría mixtos de Brasil, ya empiezan a dedicar un espacio diferencial para visibilizar y homenajear la payasaría de las mujeres. El festival de payasos *Anjos do Picadeiro* ha dedicado, en dos ediciones, una noche completa de su programación a las mujeres, con la *Noite da Virilha Cavada*. Lo mismo ocurre con el festival *Ri Catarina*, en Santa Catarina, que también dedica un espacio a las payasas.

2.6_Payasas investigadoras e investigación sobre payasas

En el ámbito de la investigación, ya hay algunas mujeres y payasas realizando proyectos de registro y análisis sobre el circo y la comicidad de la payasa. Según mi bibliografía, es posible notar que las investigaciones de y sobre payasas abordan más o menos cuatro áreas: la historia, la biografía, la pedagogía, la terapia, el género y la investigación autoetnográfica en la payasaría. A seguir, un breve listado del tipo de investigación que las mujeres vienen realizando sobre payasaría:

Perspectiva histórica
Ermínia Silva (2009) investiga la historia del circo en Brasil y hace un análisis del “circo familia”.
Verônica Tamaoki (2004) narra la trayectoria de uno de los mayores circos de Brasil: Circo Nerino, de 1913 a 1964.
Alice Viveiros de Castro (2005) hace un estudio histórico de la figura del clown y payaso, desde la antigüedad hasta los días actuales, dedicando un capítulo a la figura de la payasa.

Perspectiva de género
Renata Franco Saavedra (2011): <i>Mulheres palhaças: a poética e a política da comicidade feminina</i> .
Mariana Rabelo Junqueira (2012): <i>Da Graça ao Riso: Contribuições de uma Palhaça sobre a Palhaçaria Feminina</i> .
Sarah Monteah dos Santos (2014): <i>Mulheres Palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil</i> .
Elaine Cristina Nascimento (2014). <i>Comicidade feminina: as possibilidades de construção do cômico no trabalho de mulheres palhaças</i> .

Investigación documental y registro
<i>Circus Girl</i> , del fotógrafo Saibal Das, con textos de la payasa Nola Rae (Nola y Das, 2010).
El blog y revista sobre mujeres payasas organizado y editado por Michelle Silveira, payasa Barrica. Michelle ha creado un blog dedicado a registrar y difundir el trabajo de varias payasas de Brasil y del mundo. El blog “mulheres palhaças” ⁵⁷ acabó transformándose en la revista <i>Palhaçaria Femenina</i> , que ya cuenta con tres ediciones (Michelle, 2012, 2014, 2015).

⁵⁷ <http://mulherespalhacas.blogspot.com.es/>

Perspectiva biográfica
Annie Fratellini (1989) : <i>Destin de Clown</i> .
Susann & Hansueli W. Moser-Ehinger (1985) : <i>Gardi Hutter: Die Clownnerin</i> .
Virginia Maria de Souza Maisano Namur (2009): <i>Dercy Gonçalves: o corpo torto do teatro brasileiro</i> ⁵⁸ .

Perspectiva autoetnográfica
Neslihan Arol (2014): <i>Clown as a Possibility for Women's Theatre</i> .
Margaret Irving (2012): <i>Toward a Female Clown Practice: Transgression, Archetype and Myth</i> .

Perspectiva terapéutica
Morgana Masetti (1998): <i>Soluções de palhaços: transformações na realidade hospitalar</i> .
Morgana Masetti (2003): <i>Boas misturas: ética da alegria no contexto hospitalar</i> .
Ana Achcar (2007): <i>Palhaço de hospital: proposta metodológica de formação</i> .

Perspectiva pedagógica
Katia Maria Kasper (2004): <i>Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida</i> .
Ana Elvira Wuo (2005): <i>Clown: processo criativo – rito de iniciação e passagem</i> .
Melissa Lima Caminha (2006): <i>O riso no palhaço: sentido político na poética de Bertolt Brecht</i> .
Caroline Dream (2012): <i>El Payaso que hay en ti – sé payaso, sé tú mismo</i> .
Sue Morrison y Veronica Colburn (2013): <i>Clown through mask</i> .

Además de las diversas políticas socio-culturales e investigaciones, las payasas también estamos desarrollando diversos cursos y metodologías de formación clown. Pero de ello me ocuparé en el capítulo 11, cuando trataré de la pedagogía clown, con un apartado dedicado exclusivamente a la pedagogía payasa y las maestras payasas.

⁵⁸ Esta tesis doctoral ha ganado el premio CAPES de Tesis en Brasil. Trata de la artista popular de teatro y televisión en Brasil, gran bufona brasileña que se constituye en importante referencia para actrices, performers, comediantes y payasas. En su tesis, Virginia cuenta la vida de la artista Dercy y trabaja conceptos como parodia y realismo grotesco en la obra de la “*dama marginal del teatro brasileño*”.

CAPÍTULO 3

El “mundo payaso”:

Performance y performatividad en la comicidad patriarcal

Para seguir con una propuesta de construcción de una genealogía excéntrica como la de la payasa, se hace necesario un abordaje sobre el arte del payaso y la comicidad por él representada. Así que el objetivo de este capítulo es realizar un ejercicio crítico de este arte desde un posicionamiento feminista, que sea capaz de comprender el payaso como figura artística construida por hombres, según los dictados del patriarcado. Para esto, haré un breve recorrido histórico y conceptual sobre esta figura, intentando comprender su construcción en términos de performance y performatividad.

3.1_ El “mundo clown” y el “mundo al revés”: el payaso como arquetipo liminal y encarnación de la comicidad

El “mundo clown” parece ser hoy una expresión usada por payasos y payasas de toda América y Europa para designar una comunidad de artistas unidos por técnicas, representaciones, discursos y principios socio-políticos comunes o afines. Tomada como una realidad al revés, este mundo de los payasos se organiza bajo un discurso subversivo, alternativo a la estructura social jerarquizada. Un mundo articulado en torno a ideales de paz, amor, justicia social y democracia. En el mundo clown todos los payasos son hermanos y hacen parte de una misma familia.

El payaso, tal y cómo se nos presenta hoy en el circo, teatro, fiestas, eventos y performances callejeras asume diversas formas físicas y de actuación, que se valen de las múltiples referencias históricas y culturales que tenemos acceso hoy en día. Referencias provenientes de diversos ámbitos disciplinares, como la antropología, los estudios de teatro y los estudios de performance. Así pues, el payaso está relacionado con una gama de figuras excéntricas, marginales y liminales, tanto en el ámbito artístico como social, en diferentes épocas históricas y localidades geográficas.

El payaso encuentra en su genealogía referencias como el xamã de diversas tribus indígenas de todos los continentes, bien como *tricksters*, bufones, bobos de cortes reales, artistas de la *comedia dell'arte* italiana, del circo, del teatro de variedades, de cabarets, del Teatro Shakesperiano, y figuras cómicas de manifestaciones de la cultura popular de pueblos diversos.

Varios autores ya se ocuparon de hacer comparaciones, describir similitudes antropológicas y trazar supuestos universales entre estas figuras, con diversos planteamientos de carácter técnico-artístico, filosófico-religioso, psicológico-medicinal y socio-político. Varios autores ya se han ocupado de apuntar inúmeras categorías y tipologías de clowns, tanto en relación a su construcción histórica como en relación a su construcción étnico-geográfico-cultural.

John Towsen (1976), para citar un ejemplo, así presenta su libro: *Clown: Panoramic History of Fools and Jesters . Medieval Mimes, Jongleurs and Minstrels . Pueblo Indian Delight Makers and Cheyenne Contraries . Harlequins and Pierrots . Theatrical Buffons and Zannies . Circus Tramps, Whitefaces and Augustes*. Un título que evidencia la herencia moderna y antropológica que categoriza ciertas tipologías y figuras liminales como clowns. En este trabajo, Towsen hace una larga presentación de las inúmeras nomenclaturas, taxonomías y características de tipos sociales y artísticos que guardan similitudes estéticas y conceptuales con lo que hoy es comprendido por la palabra clown o payaso. Y las relaciones que se establecen entre muchos tipos tienen que ver con los diversos rituales antropológicos y sus propiedades liminales, mediadas por la risa y la comicidad instaurada por el payaso en tanto líder y facilitador de estos ritos. Por tanto, uno de los elementos constituyentes de estos tipos, es lo que os unen como entidades estéticas, poéticas y sociales que actúan como instauradores del “mundo al revés” y arquetipos representantes de comicidad.

Un ejemplo que ilustra bien este arquetipo es el “payaso sagrado”, que funciona como una especie de líder espiritual que instauro el “mundo al revés” a través de la risa, posibilitando una cierta trascendencia en los participantes. El problema que veo en la relación que se establece entre clown y xamã - o payaso sagrado -, es que parece un poco un intento de colocar el clown o payaso moderno como líder mesiánico, capaz de liderar, curar y trascender la realidad, alcanzando así un conocimiento privilegiado. También hay que tener en cuenta que

las relaciones que la payasaría establece con el xamanismo no problematizan la cuestión de género. Todo indica que muchas de las culturas a que payasos y autores de la comicidad hacen referencia son culturas patriarcales, en las cuales el xamán es cuasi siempre una figura masculina, un hombre que tiene el poder de instaurar la liminalidad, el ritual, la celebración, la transcendencia, la transformación.

Hace algunos años, dos colegas payasos de Brasil (Demian Reis y Mário Filho) estuvieron haciendo una vivencia y una investigación sobre la risa y la payasaría junto a la tribu indígena de los Krahô, en Palmas, Estado de Tocantins, Brasil. En esta época la cultura de los Krahô estaba muy de moda porque la actriz brasileña Letícia Sabatella produjo una película documental sobre la *Festa da Batata*, el evento más importante de la tribu, que marca el cambio de la estación lluviosa para la seca. El documental, titulado *Hotxuá*, habla de este payaso sagrado y de la cultura de la sonrisa y de la risa que impera en esta comunidad indígena. Uno de los momentos más destacados es el encuentro que hay entre el *Hotxuá* y el payaso Teotônio, Ricardo Puccetti⁵⁹, del grupo LUME, invitado para participar de la película como forma de retratar el contraste entre estos dos tipos de payasos: el payaso sagrado y el payaso tradicional.

Um dos pontos altos do documentário é o encontro entre o palhaço tradicional, vivido pelo ator, pesquisador e coordenador artístico do Lume Teatro, Ricardo Puccetti, e do hotxuá Ismael. Enquanto o primeiro estava caracterizado com seu nariz vermelho, maleta na mão e os trajes típicos, o índio surgia com folhas, galhos, miçangas e maquiagem com tinturas extraídas do urucum (vermelho), jenipapo (preto) e de pó de giz (branco). Mesmo de maneira improvisada, a interação entre os dois agentes do riso é impressionante. Ricardo conta que já estava há uma semana na aldeia para conhecer os rituais e as crenças dos krahôs e que prontamente se sentiu acolhido pelos nativos. “Lembro-me que, nos primeiros dias, estava me vestindo e as crianças ficavam me espiando com aquele ar de curiosidade. Quando saí e vi aquele mundo de índio olhando para mim, foi como descer em outro planeta. Fui conquistando aos poucos, mas quando deslançou, foi surpreendente. Eles passaram a me chamar de hotxuá”, recorda.

O ator diz ter ficado impressionado com a alegria dos krahô e que não é à toa que eles são conhecidos como o povo do riso. A experiência intensa o marcou profundamente como pessoa e como palhaço. “Os krahôs brincam e riem o tempo todo. Tudo é motivo para dar gargalhada. E isso é muito espontâneo. Definitivamente, eles trazem o riso para a vida e o transformam em

⁵⁹ Para un análisis de la risa del payaso sagrado a los ojos del actor Ricardo Puccetti, consultar *O Riso do Hotxuá*, (Puccetti, 2005).

uma ferramenta de encontro e comunhão”, resume.

Para a diretora Letícia Sabatella, a cena entre o índio e o ser que nós somos, vindos de fora, simboliza o contraste, mas sobretudo revela a necessidade de uma solução lúcida e amigável, para não destruímos a riqueza cultural do cerrado e dos povos indígenas. “E mostra também que, mesmo com contextos e culturas diferentes, o humor é universal. Mas mesmo assim, na minha opinião, o humor dos hotxuás traz uma liberdade sem censuras, uma singeleza e uma safadeza. Sempre partindo de uma atenção amorosa que busca o bem-estar da aldeia. É nisso que eles focam”, afirma. (Artículo: Documentário revela a função sagrada do palhaço na tribo indígena Krahô).⁶⁰

Además de la vinculación con el xamã o “payasos sagrados” - como el Hotxuá de las tribos Krahô -, el clown también se ha identificado con otros tipos folclóricos populares, como, por ejemplo, la figura del *Mateus* del *Bumba-meu-Boi*, en Brasil. Muchos payasos de Brasil reconocen la influencia de este tipo cómico y su importancia en el imaginario cómico de las fiestas populares. Felícia de Castro, payasa Bafuda, de Salvador de Bahia, ha convivido con grandes Maestros de la cultura popular en Ceará, realizando una investigación empírica sobre la relación del clown con el *Mateus* y otros tipos cómicos. En su entrevista, Felícia habla de la importancia que estas fuentes tienen para la payasaría en general, y para su formación como payasa, en particular:

Mas, justamente, me arrebatou, me encantou, porque eu constatei essa outra forma de conhecimento e constatei essas leis universais da palhaçaria também atuando ali. E tive contato também...aumentou a consciência do grotesco. Porque era uma coisa que eu estava entrando em contato e buscando muito. Grotesco porque é esse exagero mesmo. Uma coisa que é muscular afetiva, afetiva muscular. Você vai com aquela sensação, aquela emoção e você entra e rasga a musculatura e aquilo de puxa o corpo inteiro. (Felícia de Castro, payasa Bafuda, entrevistas: 91)

Pero a pesar de admirar y también reconocer la proximidad e influencia de tales fuentes de comicidad, creo que se hace importante una mirada crítica desde una perspectiva de género, ya que la gran mayoría de prácticas xamánicas y festividades populares que buscan instaurar el “mundo al revés”, tienen en su mayoría hombres actuando en lo que sería, por ejemplo, los

⁶⁰ Artículo publicado en el “Diário de Pernambuco”. Disponible en: <http://www.old.pernambuco.com/ultimas/nota.asp?materia=20120214092115> Consultado el 10 de septiembre de 2015

principales roles. En el *Bumba-meu-Boi*⁶¹, por ejemplo, el personaje femenino de la *Catirina* es representado por un hombre travestido, en una tradición milenar que prohíbe a la mujer la representación teatral. O sea, en estas manifestaciones tradicionales, que son en mayoría de culturas patriarcales, el travestismo xamánico o liminal permite un juego *drag MTF*, pero lo contrario no se permite, tal y como he explicado en los capítulos anteriores.

Y para finalizar el paréntesis sobre el payaso sagrado Hotxuá de las tribus Krahô, me gustaría apuntar una breve observación, de mi amigo payaso Mario Filho, quien estuvo durante tres meses conviviendo en la tribu para realizar una investigación sobre la risa Krahô. Al preguntarle sobre la existencia o no de Hotxuá mujer en la tribu, me envió una foto de una indígena Kraô “aceptada” como Hotxuá en la tribu, con quien tuvo oportunidad de convivir por tres meses. Dijo que la figura del payaso sagrado, en esta tribu, es por “tradición”, performada por hombres. Sin embargo, esta mujer ha sido “aceptada como Hotxuá” por “practicar”. Mario desconfía, sin embargo, que la aceptación de esta mujer como payasa sagrada en la tribu tiene que ver con las experiencias de grabación de la película, titulada Hotxuá, dirigida por Letícia Sabatella, haciendo con que el Hotxuá acabara, de cierta forma, más visible en la sociedad.

Al volver de su viaje de la tribu en Tocantins, mi amigo Mario organizó un seminario performance titulado *O Mateus, O Palhaço e o Hotxuá – Uma Jornada do Riso e da Brincadeira*. Una linda jornada, pero que peca por el exceso de patriarcado contenido en cada una de las siguientes tradiciones: folclore, xamanismo y payasaría. Una ceguera y/o indiferencia de género que incluso nosotros, payasos y payasas preocupados con cuestiones humanistas, pasamos por alto.

A seguir una fotografía de Mario con la “payasa sagrada”, la “Hotxuá mujer” que fue acepta como tal por la tribu. Y luego el cartel de publicidad del evento producido por mi amigo Mario y la Companhia Pã, de la cual era integrante en la época.

⁶¹ Esta manifestación folclórica es una de las más conocidas en Brasil, está presente em várias regiones, adquiriendo también otros nombres, tales como: *Boi Surubim* o *Boi de Reis* (Ceará); *Boi Bumbá* (Pará y Amazonas); *Boi de Mamão* (Paraná, Santa Catarina y Rio Grande do Sul); etc. La manifestación gira en torno de la leyenda de la muerte y resurrección de un boy. Cuenta con varios personajes humanos y animales fantásticos, y se constituye como una mezcla de danza y teatro mediado por el humor y la risa.



Ilustración 10 - Mário Filho y la "payasa sagrada" de la tribu Kraô



Ilustración 11 - Cartel publicitario del Seminario "O Palhaço, o Mateus y o Hotxuá"

El “mundo al revés” es la expresión que algunos teóricos estructuralistas usan para describir el estado de comunión instaurado en diversas tribus y sociedades primitivas, modernas y contemporáneas, a través de rituales, festividades y eventos. Se describe como un “mundo al revés” porque opera la inversión temporaria de valores, jerarquías, posiciones y relaciones de poder, haciendo con que una realidad o mundo alternativo pueda existir de forma temporaria. Este “mundo al revés” tiende a ser considerado, por un lado, como potencialmente transformador del *status quo*, ya que se permite experimentar posibilidades de estar en el mundo de forma diferente, y por tanto, de construir mundos diferentes.

Por otro lado, se nota que su vigencia temporal refuerza la estructura social normativa, y que, en lugar de instaurar una supuesta comunión, lo que hace más bien es aumentar los riesgos de colectivos vulnerables. La libertad excesiva que se propone, desde un apelo a la transgresión de las normas, acaba muchas veces en actos de violencia, ya que esta libertad no sólo libera cualidades positivas, sino que también negativas, tales como la expresión de la misoginia, del racismo, de la xenofobia, entre otros prejuicios⁶².

Desde los Estudios de Performance⁶³ y la Antropología, se destacan los trabajos de Victor Turner (1982, 1988) sobre el ritual, sus conceptos de “liminalidad” y “comunitas”. Desde los estudios literarios y la semiótica, la obra de Bakhtin (2002) sobre los símbolos rabelesianos, el carnaval y el realismo grotesco. Y desde una historiografía interdisciplinar, el trabajo de Natalie Zemon Davis (1978) sobre la inversión sexual simbólica, del cual ya me he ocupado en el primer capítulo. De forma general, la tendencia de estos teóricos tienden a sobrevalorar los potenciales subversivos de la performance, sea esta artística o cultural.

Como en las fiestas y carnavales de Bakhtin (2002) – autor de referencia para muchos payasos - , en el “mundo clown” las jerarquías son supuestamente rotas y una especie de “clownmuniión” se pretende instaurada, lo que Turner (1982, 1988) llama de “communitas”. El

⁶² Como ejemplo de esta “libertad negativa” explico la costumbre que diversos chicos y hombres tenían (y quizás aún lo tengan) en los carnavales de Brasil de, entre ellos, montar un círculo y coger a una chica en medio de la multitud callejera. Los chicos las ponen ahí y dentro del círculo aprovechan para explorar sexualmente el cuerpo de la mujer, tocándole las partes íntimas, besándole, sacándole piezas de ropa, entre otros actos de violencia y asedio. Muchas veces estas prácticas no son denunciadas o tenidas en cuenta porque la chica o la mujer va borracha, lo que muchas veces no la permite siquiera protestar, intentar evadirse o denunciar. Muchas feministas ya han alertado de estos riesgos, tal y como comenté en el primer capítulo.

⁶³Para una introducción a los Estudios de Performance, consultar: Carlson (1996), Jackson (2004), Schechner (2006), Albarrán y Estella (2015) y Judit Vidiella (2008).

mundo al revés de los payasos promete a sus “clownciudadanos” una existencia libre de los dictados de una moral represora. En muchos de los rituales de iniciación en la identidad clown, los aprendices son guiados a romper con las máscaras sociales y presentarse como son “de verdad”, en su esencia y pureza, digamos así. Como explica el actor Ricardo Puccetti, payaso Teotônio, “la nariz roja es considerada la menor máscara del mundo, pero la que más revela” (Puccetti en Melissa, 2006).

Apoiada en algunas teorías de la risa y de la comicidad, la máscara clown busca un efecto inverso, el del desmascaramiento, más o menos como sugieren los filósofos Henri Bergson (2004) y Vladimir Propp (1992) en sus tratados sobre la risa y la comicidad. Un desmascaramiento aparentemente vinculado a una propiedad expresiva de una sustancia y a una concepción esencialista del sujeto (Melissa, 2011a).

Al elaborar tipologías de risa según varios aspectos de análisis, Propp (1992) sugiere que la risa de zumbaría es aquella que más se encuentra en la vida y en el arte, y que está relacionada al desmascaramiento, súbito e inesperado, de defectos ocultos, sean estos de carácter físico o moral, es decir, en el cuerpo humano y en el comportamiento social. Y también Bergson (2004) hace referencia, aún que implícitamente, a este proceso de desmascaramiento, a partir de la ridiculización y del constreñimiento que generan la risa, y que sirven como una especie de burla social, que corrige y pune la sociedad de sus defectos. El filósofo francés dice que el mecanismo del cómico y de la risa necesita una especie de “anestesia momentánea del corazón”, en referencia a la insensibilidad y el sentimiento de superioridad del sujeto riendo en relación aquel o aquella que fue objeto de la risa. El sujeto riendo, al reír, castiga y revela los defectos de la sociedad. Bergson cree que el mecanismo del cómico está relacionado a un efecto de rigidez mecánica, por la cual los sujetos, al incorporar ciertos hábitos adquiridos, acaban por destruir la flexibilidad y maleabilidad atenta del cuerpo vivo. Así que *“o riso castiga os costumes. Ele nos faz tentar parecer ser imediatamente o que deveríamos ser, o que sem dúvida acabaremos um dia por ser de verdade”* (Bergson, 2004: 13).

La risa, vinculada así a este mecanismo de desmascaramiento, parece estar relacionada a una propiedad expresiva, de revelación o descubierta de una sustancia, esencia o verdad que se intenta encubrir o mascarar en la vida social. En el ámbito de la formación y entrenamiento artístico, el desmascaramiento cómico pasa a ser comprendido como la búsqueda de la sustancia de uno, del verdadero *self* del artista. Un desmascaramiento articulado desde

ejercicios escénicos que entrenan la “espontaneidad” de la acción del aprendiz. La “honestidad” y “sinceridad” de la actuación y del personaje funcionan como categorías para valorar la autenticidad y originalidad del payaso (Melissa, 2011a).

En mi itinerancia por diversos espacios del mundo clown, vengo observando como hay un registro discursivo emblemático de la identidad payasil. Uno en torno a la espontaneidad de la acción clownesca. Entrenar el estado clown de uno mismo está relacionado a la espontaneidad del cuerpo, en una acción genuina, auténtica y representativa de la pureza, de la originalidad y de la esencia de cada uno. Aunque haya una confusión entre el “estado clown” y el “ser clown”, parece prevalecer este último. Ser clown como un estado de desvelamiento del verdadero yo del artista, sin máscaras, sin fingimientos, de una persona desnudada, “natural”. Ser payaso como una actitud afirmativa de la identidad y la subjetividad original y primaria de uno mismo, como representación del verdadero *self*, de una persona pré-discursiva, existente fuera del lenguaje y de la cultura. De ahí que muchos maestros clown utilizan las metáforas del niño, del primitivo, del viejo y del loco que hay dentro de cada uno. En fin, el clown pasó a ser una forma de corporizar la metafísica y transcendencia de uno mismo.

Esa psicologización del payaso, como un proceso a través del cual el artista no representa ni interpreta un personaje, pero pasa a serlo y vivirlo en la vida y en el arte, expresión genuina del yo, también es elaborada y/o apuntada por muchos artistas y autores (Burnier, 2001; Jara, 2007; Bolognesi, 2003; Ferracini, 2003; Lecoq, 2009; Peacock, 2009); entre otros⁶⁴.

Ya en referencia a los primeros clowns del teatro isabelino del siglo XVI, por ejemplo, Wiles (1988) así habla sobre el actor inglés Richard Tarlton, considerado por muchos historiadores, el primer payaso: “Está claro, entonces, que ninguna distinción absoluta se puede hacer entre Tarlton el hombre y los papeles que desempeñó en diferentes entornos (...) Esta fusión del hombre y su papel es una cualidad que los sucesores de Tarlton iban a retener” (Wiles, 1987: 16)⁶⁵.

Luego Arlequin y Pierrot vendrían a expresar y representar el alter ego de muchos artistas e intelectuales de las vanguardias modernistas europeas. De hecho, los representantes emblemáticos de la *commedia dell'arte*, pasaron a ser tema y motivo pictórico recurrente en

⁶⁴ Volveré a hablar de este tema en la última parte de la tesis, dedicada a la “pedagogía clown”.

⁶⁵ Traducción mía, del original en inglés para el español.

las artes visuales (Watteau y Picasso), artes escénicas (Deburau, Diaghilev), música (Schoenberg, Stravinsky), poesía (Baudelaire y Laforgue) y cine (Chaplin), solamente para citar un pequeño número de ejemplos apuntados por Green y Swan (1986). Posteriormente, las figuras del clown blanco y del payaso augusto vendrían a componerse basándose en la personalidad y en la lógica individual de cada artista, bien como sus características físicas y corporales⁶⁶ (Bolognesi, 2003; Burnier, 2001; Ferracini, 2003).

El poeta Laforgue, probablemente como inúmeros otros artistas de su época y de la actualidad, decía identificarse con todos los Pierrots y Clowns. En 1882, escribió a un amigo: "¿A ti no te encanta el circo? Acabo de pasar cinco noches consecutivas allí. Los payasos me parece que han llegado a la verdadera sabiduría. Yo debería ser un payaso, pero he perdido mi verdadera vocación " (Green y Swan, 1986: 27)⁶⁷.

La fascinación por la figura del payaso parece estar relacionada a un reconocimiento generalizado de que el payaso tiene la capacidad de representar la humanidad perdida de una sociedad corrompida por valores inhumanos. "En 1932 Pierrot encarnó al artista, todos los artistas, en toda la humanidad, fue el héroe emblemático de la sensibilidad" (Ibid: 9).

Como hemos visto en el capítulo anterior, con el desarrollo de las vanguardias teatrales del siglo XX, muchas escuelas, grupos y maestros – Jacques Lecoq, Philippe Gaulier, LUME Teatro, entre otras escuelas, programas y cursos -, eligieron el payaso como una especie de disciplina artística, justamente porque su entrenamiento proporciona a la persona una descubierta de las potencialidades individuales, únicas y singularidades de uno mismo.

La búsqueda del "clown psicológico" o "clown personal", como así denominan los artistas del grupo LUME (Ferracini, 2003; Burnier, 2001) - como herencia de la pedagogía de Lecoq -, pasó a ser una referencia no solamente para actores que desean ser payasos profesionales, sino también para artistas que en general buscan enriquecer su performance escénica desde la descubierta del propio ridículo, grotesco, locura, de una especie de humanidad latente que vibra bajo la armadura de la insensibilidad impuesta por una sociedad injusta y desigual. Como nos explica Luís Otávio Burnier, fundador del grupo LUME e iniciante de la pedagogía clown de Lecoq en Brasil:

⁶⁶ Aunque hayan diferencias entre las tipologías de los cómicos *dell'arte*, del pierrot, del bufón, del augusto y cara blanca, todos descienden de la misma genealogía, europea, cuyos registros históricos revelan parentescos, principios y características físicas y performáticas muy similares.

⁶⁷ Traducción mía, del original en inglés para castellano.

O clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. Uma pessoa pode ter tendências para o clown branco ou o clown augusto, dependendo de sua personalidade. O clown não representa, ele é – o que faz lembrar os bobos e bufões da Idade Média. Não se trata de um personagem, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (como nos clods), portanto, “estúpidos”, do nosso próprio ser.” François Fratellini, membro da tradicional família de clowns europeus, dizia: “No teatro os comediantes fazem de conta. Nós, os clowns, fazemos as coisas de verdade” (Etaix, 1982: 162) (Burnier, 2001: 209).

La lógica expresionista y los efectos terapéuticos del arte clownesco, derivados de un abordaje psicológico del sujeto, también constituyen ejes de principios y prácticas de clown terapia e intervención pedagógica y educación social. Inúmeros son hoy en día los payasos, profesionales de la salud y educadores sociales que se sirven de la risa clownesca para realizar intervenciones sociales en los más diversos contextos, tales como hospitales, zonas de conflictos, comunidades en vías de desarrollo cultural, centros de detenciones, escuelas, iglesias, entre otros espacios (Melissa, 2011; Cheryl, 1998; Núria, 2004; Louise, 2009). En los muchos cursos y talleres de formación en payasaría, sea en contextos de formación artística como de intervención terapéutica y comunitaria, aún es posible encontrar una cierta promesa de rescate de la humanidad perdida u olvidada, a través del encuentro con el payaso que cada persona lleva dentro de sí, para utilizar expresiones provenientes del “mundo clown”. Pero de ello hablaremos mejor en los capítulos 10 y 11.

En su itinerancia junto al circo, al teatro, al cine, Tv y otros espacios mediáticos de intervención y representación, el payaso logró también forjar un imaginario romántico e infantil. De hecho, la relación del payaso con el juego y la niñez se ha transformado en uno de los marcos identitarios más fuertes del clown moderno, que también carga consigo una poética de la ingenuidad y la inocencia del mundo infantil. Así que el payaso moderno se ha convertido también en un ícono de la infancia, ícono este difundido por todo el mundo desde la itinerancia del circo en los siglos XVIII y XIX, pasando por diversos espacios geográficos y mediáticos, y hoy también fuertemente representado por los payasos de hospital, cuyo trabajo ya se encuentra muy solidificado, reconocido y difundido en medio globo como terapia y medicina alternativa, principalmente en el área de la pediatría.

Cabe señalar que la figura del payaso también estuvo relacionada, principalmente en los años 80, al cine de terror, debido a su máscara exagerada, grotesca y deforme. Como

herencia del cine de terror, los clowns también han sido representados como monstruos asesinos, perversos y macabros. Como ejemplos de algunos clowns del cine y la tele que inspiran horror, apunto: *It*, *The Killer Klowns*, *Joker*, *Balada de Trompeta*, entre otros. Este tipo de representación e imaginario, vinculado al género terror, al contrario de una infantilización, lo distanció de los niños e incluso muchos adultos hasta hoy dicen sufrir de clown fobia, o sea, de miedo, rechazo y terror frente a la figura del payaso.

Pero aunque se hable de miedo y asombro delante de la figura del clown, creo que el imaginario dominante en la actualidad encuentra en esta tipología cómica una fuerte relación con el juego, la libertad y la espontaneidad del niño tal y cómo ha sido concebido por la sociedad burguesa. Al igual también dichas relaciones llevaron al artista payaso contemporáneo a adaptarse corporal y performativamente a una relación primaria con la infancia moderna.

Esta infantilización del clown de alguna manera contribuyó para distanciar el arquetipo de sus relaciones con el grotesco, lo deforme y lo monstruoso. Esta distancia es uno de los conflictos existentes entre el circo y el teatro, apuntados por el investigador Mario Fernando Bolognesi (2006). En una comparación al proceso de aburguesamiento que Arlequin y demás máscaras de la *commedia dell'arte* sufrieron en Francia, Bolognesi explica que el payaso pasó por algo similar al ser apropiado por el teatro.

De acuerdo con Bolognesi, con la apropiación del arte del clown por el teatro, el payaso pasó por un “proceso civilizatorio” de naturalización y verosimilitud, por medio del cual el clown se encuadra en los moldes de la escena y dramaturgia contemporáneas, bien como al “juego del espíritu y del intelecto”. Según el autor, el payaso abandonó el principio épico-comunicativo, propio del circo, para adoptar “una postura dramática, expositora de una individualidade exclusiva” (Bolognesi, 2006: 15).

En una clara referência al concepto de *clown* como performer que trabaja el “ridículo personal”, el autor comenta: “*o conflito (que remete à ordem do social e do psicológico), foi suprimido em nome de uma expressividade cênica que exalta o ridículo aceitável. Em outras palavras esse processo internaliza, no dominado, a voz do dominador*” (Bolognesi, 2006: 15).

O clown, tal como apropriado e desenvolvido na maioria dos grupos e artistas de teatro, se transformou em figura emblemática e poética, portador de uma poesia própria, essencialmente etérea. Isto é, esta tendência enfatiza o gracioso, em detrimento do grotesco; investe na ironia, enfraquecendo a sátira e a paródia. Em poucas palavras, este protótipo de clown passou por um

profundo processo de subjetivação e individualização, a ponto de abandonar as características cômicas grotescas que o consagraram. As marcas do corpo (o corpo é a “alma do palhaço”), subjugado à autoridade e à ordem, privado do alimento, do amor e do sexo, estão ainda mais escamoteadas. Do ponto de vista da história das artes cênicas, algo similar se deu com os românticos e os simbolistas, quando se voltaram para o universo circense e para os palhaços. Ou para dizer o mesmo de outra maneira, a tendência atual parece se configurar como um reviver da atitude simbolista, fortemente marcada por uma tonalidade poética (Bolognesi, 2006: 15).

Bolognesi hace una crítica a este proceso de apropiación del payaso por el teatro, en lo que ello aproxima el payaso de una estética del realismo y naturalismo. Un proceso que también se dio en el cine y en el circo soviético. Chaplin y otros payasos del cine, como El Gordo y el Flaco, Pat und Patachon inspirarían una especie de culto al realismo y al naturalismo del clown moderno, que iría influenciar toda una estética y poética política en la escuela de circo soviética, donde nombres como Karandash, los hermanos Durov y Oleg Popov vendrían a construir toda una crítica al payaso del circo y el bufón más tradicional europeo. Este nuevo payaso político se distanciaba de una estética del grotesco y del exagero, aproximándose de una poética que mezclaba naturalidad y absurdidad. El elemento político dejaba de vincularse al espectáculo corporal de la diferencia, bien como de la parodia encarnada, para aproximarse de una sátira política actualizada y directa, de payasos más realistas y comprometidos con los acontecimientos de su época.⁶⁸ Para los payasos rusos, la “sátira incorporada” en lo grotesco debería sustituirse por una sátira naturalista que operase mediante la absurdidad de los gestos y acciones, bien como de un discurso y compromiso político directo con los temas de aquella época.

The old style of clowning, with techniques and principles of building an act, and the ever present ‘buffoon’ is dying away, mostly because the audience wants to see a lively, natural man. The appearance of degenerates, paralytics, idiots, maniacs and other forms of the insane (and this is the psycho-physical basis of all “buffoon” types) can no longer hold the interest of the Soviet audience. Indeed, how many such ‘clowns’ unchanging in their traditions and traditional in their unchanging nature resemble a living person? It is impossible to compare them with any human being even though we make the necessary allowances for exaggeration, parody and jest. But all clowns must be people: they are connivers, muddleheads, scoundrels, merry-makers, bullies,

⁶⁸ Para saber más sobre la escuela soviética de circo, los clowns rusos y la relación del circo soviético con directores de teatro y cineastas como Stanislavsky, Eisenstein y Meyerhold, consultar la compilación de artículos sobre el Circo Soviético, de Alexander Lipovsky (1967).

sleepy-heads and braggarts, but they are living, breathing people, bits of actual reality (L. Tanti en Popov, 1961: 54- 55).

El payaso ruso Oleg Popov hace referencia a esta cita de L. Tanti – que resuena más a discurso eugenésico que crítica artística -, para explicar porque ha decidido adoptar el enfoque realista. El realismo y el naturalismo pasaron a ir de manos con la propuesta de la sátira política de varios clowns rusos. Un realismo y naturalismo que, como veremos en la pedagogía clown, al abogar por un ideal de humano y humanidad, deja de lado, aunque inconscientemente, diversas formas marcadas por la diferencia corporal.

Ilya Fink (1958), al hablar de Karandash y su performance política, también hace hincapié en el realismo absurdo y satírico del gran clown ruso, realismo este “copiado” de famosos clowns del cine, como una crítica a la pura “sátira incorporada” de los viejos clowns y bufones:

If, in the circus of pre-revolutionary times, some details of the clown's costume were a parody on existing styles (such as his tremendous shoes) or at one time his manner (brash and sly) could be regarded as an exaggerated satire on the vulgarity of the philistines, the very first years of the Soviet circus brought this type of clowning to a crisis, to a dead end in which the reliable buffoon now found himself stranded.

The social values of the new Soviet society had changed beyond recognition. Life was taking a new course (...) However, the clown continue as before, he became mummified and lost his touch as a satirical impersonation.

In search of new means of expression clowns began to copying such popular foreign film comedians as Pat and Pataschon and Charlie Chaplin (Fink, 1958:63-64).

Algunos enfoques de la escuela soviética de clowns deja trasparecer el ideal activista de varios payasos modernos y contemporáneos, que comprenden lo social y lo político como extremadamente vinculados al realismo y al naturalismo, que acaba traducéndose como el realismo y naturalismo de uno mismo, la expresión genuína del *self* del artista. Un naturalismo heredero de los ideales modernos humanistas ilustrados que concebían el sujeto como entidad autónoma, original, sustancial y natural. Un naturalismo que vendría a asumir, en la poética de la payasaría, un papel central a la hora de dibujar su filosofía, teoría, terapia, pedagogía y política contemporánea.

Ya habiendo reconocido el gran potencial terapéutico y pedagógico que el arte del payaso puede proporcionar a un nivel personal para artista, público y paciente (Melissa, 2006), en este trabajo el foco está dirigido a las construcciones que hacen del payaso el principal representante, arquetipo central de la comicidad. Entre estos constructos, me parece que el ideario de un humanismo romántico, infantilizado y esencializado, bien como un ideal político que excluye la marca corporal de la diferencia, acaban generando espacios marginales que deben ser rescatados por el mundo clown, de forma a ampliar sus referenciales cómicos y paródicos y no someter la performance e intervención clownesca a los dictados del “gran y respetable público”⁶⁹: heteronormativo y patriarcal, sediento de un humanismo ilustrado incorporado por el anti-héroe de la modernidad: el payaso.

Como forma de traer al debate la modernidad asumida por el payaso, traigo la siguiente imagen, encontrada en el sitio electrónico de la *Escola de Palhaços*, de los *Doutores da Alegria*⁷⁰ - grupo de payasos de hospital de Brasil, que además de ofrecer intervenciones terapéuticas en hospitales, también ofrece programas formativos en el arte del payaso para grupos y comunidades. Una ilustración similar a esta también puede ser visualizada en uno de los principales sitios electrónicos destinados al arte clownesco, el *Clown Planet*⁷¹, portal de referencia para muchos payasos de España y Latino América.



Ilustración 12 – *Clown evolution*. Título elaborado por mí, a partir de esta imagen de los *Doutores da Alegria*.

Por un lado, la imagen imprime una gracia debido a un intento paródico relacionado a la evolución del *homo sapiens*. Pero en una otra lectura arriesgaría decir que ella también refleja

⁶⁹ La expresión “gran y respetable público” es muy utilizada en Brasil para recibir y dar la bienvenida a los espectadores del circo.

⁷⁰ www.doutoresdaalegria.com.br

⁷¹ www.clownplanet.com

el payaso como símbolo representante de una cierta humanidad, de un proceso de humanización necesario para la evolución del hombre blanco europeo y sus ideales en torno a un sujeto cómico universal, más sabio y más humanizado que otros sujetos. El tipo masculino representado en la línea de la evolución revela no sólo la ya conocida genealogía patriarcal del mundo clown, sino también apunta para un discurso revolucionario progresista, forjado bajo el ideario de la Ilustración y sus concepciones en torno al sujeto, a la identidad y a la humanidad.

De hecho, una de las mayores referencias del mundo clown, el bufón Leo Bassi, reconocido por su espíritu crítico y su activismo político, apoya su discurso y sus performances justamente en la razón y el humanismo Ilustrados. Quizás también por eso el teatrólogo José Antonio Sánchez afirme que “Leo Bassi incorpora una contradicción: es un bufón ilustrado y se reconoce discípulo de Voltaire” (Sánchez, 2007: 26).

El discurso ilustrado de muchos payasos del mundo clown contribuye para mantener el payaso enganchado al ideario modernista del arte y de la ciencia, y sus pretensiones de representar un sujeto universal, pero ahora en el ámbito de la comicidad, del mundo cómico, sus principios, construcciones y arquetipos. De hecho es posible decir que el payaso es considerado por muchos como el “principal arquetipo del mundo cómico” (Márcio Libar, en Caminha, 2006) y como “uno de los fundamentos del arte” (Adorno, en Pavis, 2005). Cualidades que hoy considero demasiado pretensiosas, y que están bastante exaltadas en las palabras de Alice Viveiros de Castro: *“O Palhaço é a figura cômica por excelência. Ele é a mais enlouquecida expressão da comicidade: é tragicamente cômico. Tudo que é alucinante, violento, excêntrico e absurdo é próprio do palhaço. Ele não tem nenhum compromisso com qualquer aparência de realidade. O palhaço é comicidade pura”* (Alice, 2005: 11)⁷².

Pero como principal arquetipo y símbolo del mundo cómico, el payaso crea en torno de sí, desde sus espacios mediáticos y discursivos, un centro de visibilización privilegiado, bien como zonas de marginalidades. Marginalidades cuya apreciación considero esencial para una nueva comprensión de la comicidad y de la payasaría, es decir, para una reformulación radical de antiguos presupuestos relacionados a las prácticas artísticas, pedagógicas y políticas de payasos, payasas y demás profesionales de la risa. Para pensar en el payaso como arquetipo

⁷² Aunque esta cita de Alice contradice mi argumento de que el payaso moderno ha pasado por un proceso de naturalización, por lo cual el artista en lugar de contestar, asume la identidad como una entidad autónoma y real, el foco de la cita busca acentuar el carácter del payaso en tanto arquetipo de la comicidad, exponente máximo de su ejecución.

central de esta comicidad patriarcal, traigo la siguiente imagen, publicidad del *14º Festival de Pallassos de Cornellà*, realizado en 2010:



Ilustración 13 - Cartel publicitario del 14º Festival Internacional de Pallassos

Esta imagen me hace reflexionar sobre el arquetipo del payaso como representante de una comicidad patriarcal. Una comicidad que, aunque intente producirse como arte democrática en la cual la mujer y la payasa están inseridas, no consigue desvincularse de la gramática opresora de lo masculino, de la “O” del payaso en tanto norma neutral y expresión de cierta naturalidad. La utopía de la igualdad aún no se ha dado de forma efectiva en la payasaría, que aún se encuentra produciendo formas ingenuas de articulación basadas en las políticas de género y diferenciación sexual que concibe el mundo y la comicidad como constructos binarios, marcados por la dicotomía entre femenino y masculino, entre mujer y hombre. De forma que me pregunto:

¿Qué hay más allá de un mundo clown engendrado?

A partir de este cartel publicitario, me pregunto no solo sobre las marcas de género y diferencia sexual en la payasaría, sino que también por las marcas de color, de etnia y otras diferencias corporales que no se hacen muy presentes en el “mundo payaso” y “mundo payasa”. No es casualidad que, por ejemplo, no haya muchos payasos negros y payasas negras. Creo que esto se puede explicar, en parte, porque la nariz roja marca la vulnerabilidad de la piel blanca. La división entre clown blanco y payaso augusto está hecha para jugar con las dinámicas de poder

entre sujetos blancos. No es casual que la máscara del clown sea extremadamente blanca. Y es que el blanco simboliza el orden, la autoridad, la elegancia y la norma. Mientras que el payaso augusto, de cara a simbolizar el error, el fracaso, la inocencia, la ingenuidad, la transgresión y la vulnerabilidad, se pone rojo en las mejillas y la nariz. Porque el rojo es el color que identifica la vulnerabilidad de la piel blanca en el llanto, enfermedad, rabia y vergüenza, entre otras emociones desestabilizadoras.

De hecho, si hacemos una breve investigación visual sobre el color del “mundo payaso” y del “mundo payasa”, vemos que estamos tratando de una comicidad no sólo blanca, sino que también occidental y eurocéntrica. Y esto también explica la falta de interés de muchos sujetxs negros y negras por este tipo de performance y representación cómica. La comicidad de color asume otras formas de ejecución y representación. Habría que pensar en formas de deconstruir esta comicidad blanca hegemónica y abogar también por una risa y comicidad poscolonial.

Si nos fijamos en la historia de la payasaría, las pocas referencias que tenemos sobre los cómicos de color son Fottit y Chocolat - en el ámbito del circo - , bien como los *black faces* de los *minstrel shows* americanos. Footit y Chocolat hacían un dúo de payasos. Footit era el clown blanco y Chocolat, el payaso augusto. Los tradicionales *gags*, *slapsticks* y comedia física elaborada por el dúo siempre acaban con Chocolat llevando bofetadas. La relación de dominación, poder y autoridad que siempre se ha establecido entre las tipologías blanco y augusto se evidencia en esta dupla como representación de la dominación colonial. Los *minstrel shows*⁷³, por su vez, también han contribuido para construir un estereotipo del negro como encarnación del Otro, exótico, incivilizado, inferior. También los *coons* se han constituido como arquetipos de una comicidad negra que estereotipaba el negro de forma muy denigrante, como el animal, inculto, perezoso. Como nos explica Donald Bogle (1992)⁷⁴:

Before its death, the coon developed into the most blatantly degrading of all black stereotypes. The pure coons emerged as no-account niggers, those unreliable, crazy, lazy, subhuman, creatures good for nothing more than eating watermelons, stealing chickens, shooting crap, or butchering the English language. A character named Rastus was just a figure (Boogle, 1992: 8).

⁷³ Para saber más sobre los *minstrel shows* y los clowns *black faces* en los circos norteamericanos, consultar: Townsen (1976).

⁷⁴ Donald Bogle hace un análisis de la historia de los negros y negras en el cine norte americano. En su trabajo, habla de diversos estereotipos, entre ellos los *coons*, *toms*, *mammies and bucks* (1992).

Ilustración 14
Arte gráfico de la canción popular "All Coons Look Alike to Me",
de Ernest Hogan.

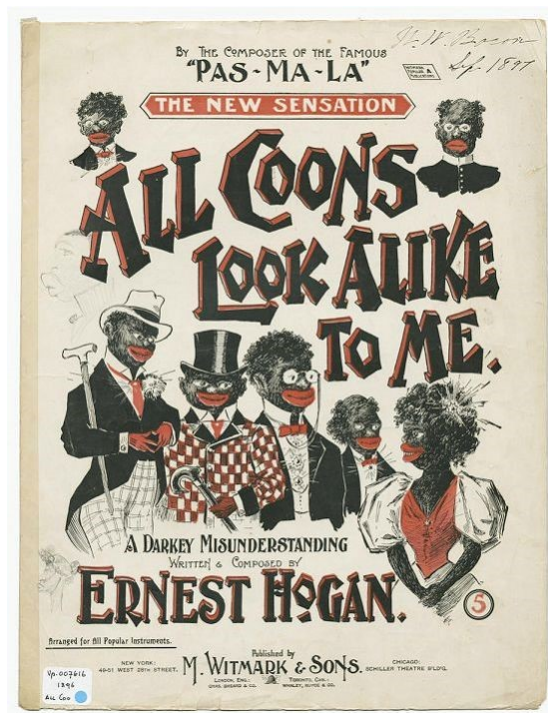


Ilustración 15 - Footit y Chocolate

Una cosa es que las tipologías de clown blanco y augusto jueguen con la cuestión de la autoridad, del poder y de la dominación entre performers blancos, que usen la máscara blanca para reforzar la blanquitud en tanto símbolo de poder entre blancos. Un juego que se configura como uno de los pilares de la poética del payaso moderno. El cara blanca, encarnación del orden, de la moral, de la higiene y de la autoridad, somete al payaso augusto. Este, al llevar el maquillaje rojo en la cara, hace referencia a la vulnerabilidad del sufrimiento, de las lágrimas, de la risa incontrolable, de las travesuras que calientan y deja la piel roja. Pero cuando estas tipologías son encarnadas entre performers blancos y negros, y entre audiencia blanca y performers de color, toda una problemática relacionada a la dominación colonial emerge en la payasaría. Pero aunque los estudios poscoloniales se hayan ocupado bastante en analizar la representación y la construcción del Otro negro como Otro exótico, animalizado y aculturado, la payasaría aún no se ha ocupado de tal empresa. De ahí que esta tesis busca indagar sobre la construcción de la payasa más allá del género, ya que, como veremos más adelante, las diversas marcas de identidad deben ser analizadas de forma transversal dentro de un proyecto pedagógico y político democrático.

De forma que los próximos capítulos empiezan a deconstruir esta comicidad patriarcal en lo que ella tiene no sólo de sexista y misógina, sino que también en lo que ella tiene de humano y de humanidad, lo que pasa sin duda por cuestiones complejas como raza y racismo. Esta comicidad patriarcal tiene como principal arquetipo un payaso moderno en tanto cuerpo y forma humanizada, de un humano construido según los ideales de progreso e ilustración de la modernidad.

Cuando me refiero a modernidad, me estoy refiriendo a los ideales modernistas del arte en torno, por ejemplo, a las representaciones del hombre, del androcentrismo, del sujeto en tanto hombre blanco europeo occidental como ideal estético y moral de lo humano. Una representación que ilustra este ideal humanista de la modernidad en el arte es el hombre vitruviano, de Leonardo da Vinci.

De forma que la deconstrucción que se sigue se refiere a este hombre vitruviano, a este ideal de cuerpo humano, al mito del artista y del payaso como genio, al mito del progreso y de la evolución humana, a los ideales románticos de la expresión artística, de la expresión de la individualidad, de la ilusión de una identidad centrada, autónoma y racional, de un cuerpo total, entero y capacitado.

Para esta deconstrucción de la comicidad patriarcal, me hago uso de la crítica posmoderna, posestructuralista y poscolonial que va a cuestionar las grandes narrativas de la ciencia, de la filosofía y de las artes que fueron construidas en la ilustración y la modernidad, fijando categorías ideales y abstractas sobre el sujeto y el mundo ideal.

La crítica posmoderna considera la posmodernidad como una condición en que los grandes relatos, historias y narrativas de la humanidad son comprendidos como regímenes de verdad (Foucault) y performatividad (Lyotard). O sea, son grandes enunciados modernos que adquieren el valor de verdad y construyen la realidad, estructurando el conocimiento sobre el sujeto y el mundo en que vivimos. Para comprender mejor la comicidad patriarcal como discurso moderno, haré uso de dos categorías que vienen siendo usadas como herramientas de análisis y reflexión en los Estudios de Performance.

3.2_Performance y performatividad: herramientas para deconstruir la comicidad.

Los conceptos de performance y performatividad han sido fundamentales en los grandes giros que las Ciencias Sociales han observado en las últimas décadas, tales como: el giro narrativo, visual, teatral y cómico. De las manos de Jean François Lyotard (1979), John Austin (1971) y Judith Butler (1997, 2001, 2006), la performance y la performatividad pasaron a ser muy utilizadas como herramientas analíticas y reflexivas para comprender los procesos de construcción de significados y representaciones culturales, estén más bien inscriptos en el cuerpo (Judith) como en el lenguaje (Lyotard, Austin).

El concepto de performance y performatividad son utilizados como herramientas para comprender la construcción del discurso y del lenguaje como actos de habla que, al ser enunciados, constituyen realidades. El ejemplo clásico de la performatividad como acto de habla es el matrimonio, por lo cual después de la expresión “os declaro marido y mujer”, se consolida el matrimonio, cambiando así el estatuto civil de los contrayentes y enunciantes (Austin, 1971). En este caso, la performance sería la acción ritual de la boda y el acto enunciativo de habla final del celebrante. La performatividad sería el efecto vinculante que traduce el lenguaje en realidad. O sea, decir es hacer.

La performatividad sería la propiedad que la performance, sea ella artística o social, tiene de cristalizar significados y representaciones culturales, dado su carácter repetitivo, que en su dinámica procesual de repetición, construye y enuncia los sujetos (performance y performatividad corporal), discursos (performance y performatividad lingüística). Judith Butler lo explica a partir de los actos de habla de Austin y el ritual de Victor Turner. Según la autora, la performance, en tanto acción que se repite de forma ritualizada en el tiempo, acaba por generar un efecto de realidad y de verdad sobre los cuerpos, los sujetos, las historias y el mundo.

La performatividad hace con que la performance sea comprendida en su función ambivalente. Por su propiedad liminal, conlleva propiedades tanto de normatización como de ruptura, resistencia y subversión. La tendencia de los Estudios de Performance parece ser acentuar la propiedad subversiva de la performance, pero lo cierto es que los debates posestructuralistas y posmodernos han enfatizado la performance no tanto como resistencia, sino que han acentuado su carácter normativo y represivo. En este punto, la conceptualización de la performance se aproxima bastante a la conceptualización de la risa y de la comicidad. Como he explicado en el primer capítulo, la risa y la comicidad operan tanto como elementos normatizadores como subversivos del *status quo*. Y tanto la performance como la performatividad han sido desde el principio bastante ligadas a categorías de la comicidad, como la ironía, la caricatura, la imitación, la parodia, el pastiche. O sea, los estudios de performance, aunque parecen no evidenciar una relación concreta con los estudios de la risa y de la comicidad, adoptan diversas categorías y estrategias performáticas y performativas relacionadas a la risa, en lo que Homi Bhaba (1994) ha detectado como “giro cómico” en los estudios culturales.

Homi Bhaba (1994) también contribuye para el debate performance-performatividad, subversión-normatización, asimilación-ruptura, al traer el concepto de “mimetismo colonial” para problematizar la cuestión del estereotipo y de la mimesis del sujeto colonizador por el sujeto colonizado. Según el autor, tanto el estereotipo como la mimesis, son de cierta forma ambivalente, ya que proyectan en el colonizador no solo las marcas de su autoridad y poder, sino que también proyectan una especie de amenaza de que el Otro colonizado asuma su lugar. *“The menace of mimicry is its double vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority. And it is a double vision that is a result of what I’ve described as the partial representation/recognition of the colonial object”* (Bhaba, 1994: 126).

O sea, el estereotipo y el mimetismo colonial operan a modo de espejo futurista y premonición, de aquello que puede venir a ser un día. Una inversión y desplazamiento de la autoridad colonial. Tal y como podemos ver en la ilustración 15, en la página 119, por la cual se representa a Chocolat por cima de Footit, con el poder y la autoridad de pegarle una bofetada a su opresor. Esta inversión de poder está muy presente en el juego que se establece entre clown blanco y payaso agosto. Este, aunque siempre vuelva a su estatuto de excentricidad y marginalidad, siempre intenta darle la vuelta a la situación, desplazando, ni que sea temporalmente, el poder y la autoridad del clown blanco. Lo mismo ocurre, según Homi Bhabha, con el estereotipo y el mimetismo colonial. La amenaza de la inversión jerárquica se proyecta, tanto en la imagen del estereotipo como de los sujetos miméticos coloniales. Judit Vidiella (2008) explica de forma muy didáctica el mecanismo propuesto por Bhabha:

Para Bhabha el mimetismo funciona como un instrumento del saber y del poder colonial a la vez que como una estrategia de exclusión e inclusión social y simbólica. En este sentido es una práctica de subjetivación ambivalente porque exige al mismo tiempo la similitud y la diferencia. En primer lugar porque al igual que el estereotipo, el mimetismo produce fantasías amenazantes aunque se trate de amenazas producidas (o proyectadas) por el colonizado. En segundo lugar porque desestabiliza el discurso de autoridad cuando el colonizador ve huellas de sí mismo en el colonizado, esto es, cuando percibe en él una semejanza o una aspiración a ésta (Judit Vidiella, 2008: 102).

El concepto de performatividad desarrollado por Judith Butler, siguiendo a John Austin (1971), Jacques Derrida (1978) y Victor Turner (1982, 1988), también va servir como contrapunto para repensar la performance en su dinámica normativa. Según Judith, la identidad de género, por ejemplo, es una performance – de gestos, poses, manierismos, comportamientos y discursos – que, al ser repetida continua y ritualísticamente, acaba por cristalizar y fijarse como materia aparentemente natural. Este efecto de naturalidad y esencia emerge de la propiedad performativa que hay en toda y cualquier performance, sea ella voluntaria (artística) o involuntaria (comportamiento social cotidiano)⁷⁵. Performance sería más bien la acción, ya la performatividad sería la propiedad y el efecto normativo intrínseco a la acción, que al volverse repetitiva acaba por no ser más performance, sino que performativos. Performance y performatividad son, por lo tanto, categorías al mismo tiempo encarnadas y discursivas, que se

⁷⁵ Para comprender el comportamiento social desde conceptos como teatralidad, ver la obra del psicólogo social Erving Goffman (1959), bien como el concepto de mascarada de Joan Rivière.

solapan una con la otra, en una dinámica cuya ruptura y desestabilización acaba desvelando los procesos de construcción del mundo, de la cultura, de las identidades y de los sujetos.

El concepto de performatividad ha ayudado los Estudios de Performance a hacer hincapié en los procesos normativos de la performance, sea ella artística, social o cultural, contribuyendo para repensar cuestiones de emancipación, autonomía, empoderamiento y agencia del sujeto. Cuestiones muy presentes en la teoría crítica como categorías libertarias que sirven a un proyecto político de transformación social. Un proyecto bastante discutido también en las artes de la performance en general.

Pero aunque Judith Butler revele, a través de la performatividad, las limitaciones subversivas y agenciales de la performance, no descarta las rupturas que se pueden hacer en las cadenas de citación de las normas. Judith Butler encuentra en la parodia una estrategia capaz de desestabilizar los efectos performativos de las performances. Pero de ello hablaremos mejor en el próximo capítulo.

Para finalizar el abordaje sobre performance y performatividad, me gustaría citar otro concepto relacionado al proceso de normatización y ruptura de los significados. Me refiero al concepto de *perfumance*, elaborado por Jon Mckenzie (2001). Mckenzie comprende la performance performativizada como una dinámica horizontal de citación y repetición, difícil de distinguir una de la otra. De forma que la *perfumance* funcionaría como una especie de olor que imana verticalmente dentro de la dinámica horizontal de performance-performatividad. Un olor que posibilita la ruptura con un sistema de significación y citación normativo, reestructurando la cadena misma de citación, reorganizando mapas identitarios y puntos de subjetivación en una dinámica alternativa de sistema de representaciones y significaciones. Siguiendo a Nietzsche, Judith Butler y Derrida, Jon Mckenzie así explica lo que sería la *perfumance*:

What, then, to call this queer element of the general theory? Let us name it—Perfumance: the citational mist of any and all performances. Perfumance: the incessant (dis)embodying-(mis)naming of performance. Perfumance: passing through the liminautics of Performance Studies, Performance Management, and Techno-Performance. Perfumance: the (dis)integration of the performance stratum. Perfumance: the becoming-mutational of normative forces, the becoming-normative of mutant forces. Perfumance: the odor of things and words, the sweat of

bodies, the perfume of discourse. Perfumance: the ruse of a general theory (McKenzie, 2001: 203).

De estas definiciones sobre la *perfumance*, he destacado dos por el vínculo más obvio que establezco con dos categorías analíticas de la tesis: la relación performance-performativo, como he explicitado más arriba y la categoría de abyección, cuando el autor relaciona la resistencia a una corporalidad vinculada al sentido del olor y del sudor. Esta última también me haciendo relacionar la *perfumance* con la nariz roja del clown y sus potencialidades de desestabilizar la norma y la disciplina. Y claro, porque *perfumance* me recuerda mi persona cómica, mi payasa y mi bufona Lavandinha, que en Portugués, significa lavanda, en diminutivo.

Deseo que Lavandinha pueda emanar un *perfumance* con olor a mierda, a discapacidad, a monstruosidad de la perversión de las normas. Aquí intento linkar el olor de la *perfumance* a dos expresiones teatrales usadas para desear éxito en las performances: *Mierda!* y *Break the leg!*, las cuales resignifico no tanto para desear un éxito espectacular, sino que un deseo de que la performance pueda emanar *perfumance*, fuertes y diversos olores que sean capaz de romper no solo las piernas del performer, discapacitándolo y desautorizándolo, pero de romper las cadenas y corrientes de citación que oprimen a los sujetos y limitan sus formas de amar. *“With its arrangements of power-forces and affective strategies, the atmosphere of flows and nonstratified substances is not so much seen or heard as smelled, sniffed out, traced by nasal passages”* (Ibid).

El término *perfumance* ha sido desarrollado por McKenzie a partir de una reflexión sobre la nariz, el olfato y el olor. Según el autor, el conocimiento disciplinar, humanizado, se basa principalmente en dos sentidos: la visión y la audición. Siguiendo a Freud, McKenzie explica como el hombre, al evolucionar en dirección de la postura del homo sapiens, distancia el nariz del suelo, de su función de rastreo, de la sensibilidad olfativa que permite otro nivel de construcción de conocimiento, uno que sea más encarnado, sensible y afectivo.

Our focus here is slightly different, in that we’re not only concerned with how different historical formations structure the realm of odor but also with how the nose points toward an element that disorders such strata, a chemical or even alchemical element. More specifically, we are interested in the atmosphere or diagram of forces that doubles the performance stratum. Unlike this formation, where forms of discourse and practice are constructed and maintained, in the atmosphere of forces performatives and performances dissolve, disintegrate, become elemental.

We're thus interested not only in the order, but also the odor of things and words (McKenzie, 2001: 203).

Es importante resaltar que, aunque me suene bien la idea de emanar *perfumance* con Lavandinha, tengo en cuenta como la nariz, en la payasaría, ha sido tradicionalmente asociada con dos sentidos opuestos, pero ambos falocéntricos y patriarcales: lo de una vulnerabilidad blanca, como he explicado anteriormente - por cuenta del rojo que marca la sangre en la piel blanca - , y de un saber-poder-conocimiento que se adquiere a través de la “menor máscara del mundo”. De un conocimiento relacionado a la práctica de la payasaría, que pasa por experimentar tanto posiciones de vulnerabilidad como posiciones de poder. Como nos muestra esta imagen abajo, de mi maestro, clown Jango Edwards, titulada *The nose knows*. Esta imagen conecta la nariz del payaso con su ojo y mirada. Como nos explica el payaso Ricardo Pucetti (en Melissa, 2006), la nariz funciona como el ojo del payaso. Aunque Pucetti utiliza la relación nariz-ojo para explicar la técnica de mimo que facilita mover y articular la cabeza como si el ojo estuviera en la punta de la nariz - facilitando la triangulación de la acción, la ruptura de la cuarta pared y la relación de proximidad con el público⁷⁶ - , creo que podemos establecer una buena conexión entre ojo-nariz-conocimiento-falo.

La nariz y el falo son términos extremadamente próximos en la payasaría ya que, mucho de lo material simbólico de la payasaría está vinculada con el falo masculino, su exhibición y juego con ello. Es lo que podemos observar en diversas manifestaciones culturales en las cuales las figuras liminales son hombres que, entre otras estrategias risibles, se utilizan de la exhibición

⁷⁶ Aunque la ruptura de la cuarta pared haya sido asociada a un efecto de distanciamiento y extrañamiento, tal y como lo propone Bertolt Brecht, esto no quiere decir que haya una distancia completa entre actor-espectador, performer-público. Brecht mismo decía que para el efecto-V operar, es preciso que primeramente haya una identificación, aproximación, familiaridad. En el trabajo del payaso, el efecto de extrañamiento se da sin que ello implique una distancia completa en relación al público. Por el contrario, la ruptura de la cuarta pared, en la payasaría, opera un efecto de extrañamiento a partir de la proximidad que se traba a través de la mirada clown y menor distancia física entre performer y público. La distancia no es tanto física, sino que hace referencia a la estructura simbólica que es rota, de códigos familiares y naturalizados que se vuelven extraños y performativizados. Esta explicación sirve como contrapunto de la crítica feminista al efecto de distanciamiento brechtiano, ya que la crítica feminista, en lugar de la distancia crítica, clasificada de intelectual y burguesa, aboga al contrario por una crítica encarnada que se opera más bien a nivel de las emociones y sensaciones, encarnadas y aproximadas, y no tanto del intelecto (Ver Amelia Jones, 1998). Creo que en este sentido, la dinámica de la payasaría sirve como ejemplo de como un efecto-V brechtiano se puede dar dentro de un nivel encarnado, sensible y emotivo, trabajando no con una crítica artística intelectual sino desde una crítica encarnada en un tipo cómico popular. Bertolt Brecht, para crear su teoría sobre el teatro épico y el actor, no se valió tanto de teorías intelectuales y formas convencionales del teatro burgués, sino que fue buscar sus bases en las formas populares como el vaudeville y el cabaret. El payaso alemán Karl Valentin, de hecho, ha sido la gran inspiración para que Brecht pudiera crear su teoría del teatro épico y teatro didáctico, tal y como he explicado en el capítulo 2.

del propio pene o región genital. En la obra de Townsen (1976) podemos ver algunos ejemplos de lo que hoy Jango Edwards también hace en muchas de sus performances.



N.C.I February 2011

Ilustración 16 - The nose knows - N.C.I 2011



Ilustración 17 - Jango Edwards

De todas formas, me parece interesante resgatar la *performance* propuesta por McKenzie, no sólo por su relación olfativa, nasal, corporal y bufonesca con la payasaría, sino porque aporta una nueva metáfora sobre las dinámicas de liminalidad, subversión, resistencia y transformación social. Para McKenzie, mientras la performance-performatividad se diluyen una en la otra en un proceso de estratificación horizontal de acciones y significados, la *performance* emana en la atmosfera de este estrato, de forma vertical. O sea, que no importa tanto el orden en que las performances performativas se estructuran y se desestabilizan, sino que sus dinámicas emanan *performance*, un olor quizás inebriante, capaz de impregnar en cosas, personas y palabras, deconstruyéndolas y resignificándolas de forma sutil, muchas veces invisibles y silenciosas, pero olorosas.

CAPÍTULO 4

Payasas mujeres y mujeres payaso: el travestismo en la payasaría.

4.1_Ensayo para la disolución de la feminidad y masculinidad heteronormativas

Muchas mujeres, cuando empiezan a buscar su payaso, se encuentran con un tipo masculino. Un hecho muy normal y fácilmente explicado en un mundo todavía tan dominado por los hombres y dónde las referencias masculinas son tan abundantes y fuertes. (...) Al buscar su persona cómica es muy probable que una mujer vea emerger un fuerte ser masculino y el hecho de aceptarlo y desarrollarlo es una decisión personal, íntima y que no cabe crítica ni intento de interpretación ni juzgamiento (Alice, 2005: 222)⁷⁷.

Alice Viveiros de Castro (2005), al tratar brevemente de la comicidad de las mujeres, apunta para lo que sería la emergencia de dos tipologías en la payasaría: las *payasas mujeres* y las *mujeres payaso*. Alice no llega a desarrollar un análisis de estas tipologías, pero tales tipos pueden sugerir algunas interpretaciones interesantes relacionadas al género y la sexualidad en la comicidad.

La expresión *mujeres payaso*, por ejemplo, puede hacer referencia a mujeres que, a pesar de nombrarse como heterosexuales, desarrollan un tipo cómico masculino. Lo hacen, probablemente, debido a la ausencia de modelos femeninos en el ámbito de la payasaría, al peso y fuerza del patriarcado en la payasaría. La expresión también podría indicar mujeres lesbianas que no encuentran ningún problema ni dificultad al construir sus personas cómicas como un tipo masculino, ya que en la vida se identifican más con una estética de la masculinidad que con una estética de la feminidad. Como veremos en el próximo capítulo, la categoría de “masculinidad femenina”, elaborado por Judith Halberstam (1998) nos puede ayudar a comprender como las mujeres se han construido como *mujeres payaso*, en una comprensión que vaya más allá de la relación biológica que se estableció como natural entre mujer y feminidad. Es decir, así como los hombres también han producido feminidades, las mujeres también hemos producido masculinidades, desde nuestras performances cotidianas y artísticas.

⁷⁷ La traducción al castellano ha sido realizada por mí de la edición en Portugués: (Alice, 2005).

Ya la expresión *payasas mujeres* parece estar más vinculada a las artistas que asumen una condición femenina y exploran la comicidad desde tal condición, como forma de contestar un imaginario machista y patriarcal relacionado al “mundo payaso”, y de visibilizar la mujer en su oficio de payasa.

Esta sugerencia de tipologías es interesante en la medida en que invita la payasaría, en tanto práctica artística, a reflexionar sobre género, sexo y sexualidad en la comicidad. También invita a una mirada amplia sobre la diversidad de cuerpos y formas cómicas que las mujeres pueden traer en la construcción de sus personajes, performances y discursos. Cuerpos y formas que traducen estéticas, estilos, deseos, afectos y performances diversas relacionadas a la identidad de género y sexualidad del artista y/o personaje.

Por otro lado, sin embargo, las tipologías *payasas mujeres* y *mujeres payaso* también pueden sugerir un modelo binario basado en el sistema heteronormativo, es decir, un sistema que disciplina y normatiza la sexualidad según la falsa continuidad existente entre sexo y género, biología y cultura, natural y artificial. Un sistema heteronormativo que instituye como norma y normalidad la heterosexualidad compulsoria (Adrienne Rich, 1980; Monique Wittig, 1992, 2006) y las categorías hegemónicas de masculino y femenino disciplinadas e instituidas por este modelo.

De hecho, la categoría femenina ha sido y continúa siendo de uso común entre muchas mujeres para especificar y diferenciar su oficio de payasa. Muchos de los encuentros y festivales de payasas llegan, tal y como he explicado en los capítulos 1 y 2, a traer el término femenina en su título. En Brasil, por ejemplo, dos grandes festivales de payasas son el *Festival de Comicidade Feminina - Esse Monte de Mulher Palhaça*, en Rio de Janeiro y el *Festival de Palhaçaria Feminina*, en Recife. La expresión “fórum de la comicidad femenina” también fue utilizada por el primer *Festival de Pallasses de Andorra*, que en 2014 y 2015 volvió a ser realizado por el espacio cultural Almazen y el Circ Cric.

Muchas payasas encontraron y aún encuentran en el adjetivo “femenina” una forma de diferenciarse y llamar atención de las personas para este nuevo tipo cómico que emergió en las últimas décadas. Y también como forma de contra producir una comicidad de payasa lejos del modelo hegemónico de masculinidad que encontramos en muchas performances de payasos y en la historia del circo y del teatro.

Sin embargo, esta “comicidad femenina” - a pesar de la fuerza política que tuvo en un primer momento, de reivindicar el oficio de payasa con “a” y apostar por incluir diversas feminidades en performances y discursos - , limita seriamente cuerpos, formas y discursos cómicos de mujeres que no se identifican con la idea de feminidad. Este tema es bastante importante si traemos para la payasaría aportaciones feministas y *queer* sobre la construcción de la identidad de género, del deseo y la sexualidad. Lo femenino y la feminidad han sido y continúan siendo categorías de sexo y género bastante criticadas por inúmeras mujeres y feministas que encuentran en ello una de las principales categorías culturales que las mujeres deben combatir no sólo en su lucha por la libertad e igualdad, sino que en la lucha por la desestabilización de la norma en tanto disciplina que restringe la sexualidad, el deseo y la vida misma.

Conociendo personalmente y habiendo participado de algunos festivales de payasas, mencionados en el segundo capítulo, puedo asegurar que ninguno tiene la intención de discriminar, excluir o limitar la participación de ninguna mujer, sea cual sea su opción sexual o su tipo de payasx. Todo lo contrario. Lo que pude ver en todos estos festivales y encuentros fue un ambiente abierto a la diversidad y que sirve como punto de encuentro para difundir y debatir este tipo de comicidad mujeril que ha surgido en los últimos años. Pero sigo creyendo que la categoría “comicidad femenina” no es la adecuada para un arte que se propone subversiva y contestadora como es el arte de la payasa. El festival de payasas de Viena, quizás, haya acertado más en este sentido. En lugar de inscribir la feminidad en su título, sus organizadoras han preferido adoptar la denominación *Clownin – International Festival of Women’s Clowns*. Y aunque la categoría de mujer también es problemática, el plural usado en el sustantivo sugiere una posibilidad de abertura a la indagación sobre la construcción del género.

Aún en relación a estos festivales de “comicidad femenina”, habría que pensar sobre la abertura o no de estos festivales a la participación de hombres que trabajan con una “comicidad femenina”. Si tomamos el género como construido y lo masculino y lo femenino como cualidades performativas no vinculantes al sexo de lxs sujetxs, habría que pensar en las posibilidades de que en estos festivales se pudiera presentar performances, por ejemplo, de *drag queens*, ya que éstas trabajan la comicidad desde lo femenino. También habría que indagar como la participación de “mujeres payasos” como Angela de Castro y Yeda Dantas, que

trabajan con una estética de la masculinidad, se relacionan con esta comicidad femenina de los festivales. E incluso pensar en la abertura, también de performance de *drag kings*, ya que éstas, aunque no trabajen la comicidad desde una estética de la feminidad, son mujeres que hacen uso de la risa en performances de masculinidad.

Claro está, como apunta Elaine Cristina (2014), que el movimiento de “comicidad femenina” hace referencia a un movimiento de mujeres, y que, tal y como nos explica Karla Concá, del grupo As Marias da Graça, la idea del festival es “cerrar para luego abrir”, cerrar un espacio dónde las mujeres se sientan cómodas, seguras y confiantes, para de ahí abrirse a los circuitos culturales dichos “mixtos”. Este enfoque en la reunión de mujeres como política que refuerza la solidaridad, intimidad y confianza en las artistas, es resaltado por diversas payasas entrevistadas, como Lila Monti, Hilary Chaplain, Nola Rae, Laura Herts, entre otras. De forma que estos festivales parecen no tanto querer acentuar lo femenino de la payasaría de las mujeres, sino que más bien construir encuentros, contactos, espacios de convivencia en los cuáles las mujeres puedan desarrollarse no solo artísticamente, sino que también afectiva y políticamente, apoyándose una a la otra y generando una red de contactos y colaboraciones entre mujeres. O sea, el “femenino” de la “comicidad femenina” del movimiento de payasas se refiere más bien a la categoría “mujer” que a un supuesto elemento femenino que excluye lo masculino en la performance de mujeres payasas.

En el ámbito de la teorización sobre el tema de la feminidad en la payasaría, me gustaría citar el texto de la payasa italiana Franca Rame. En el libro de su marido Dario Fo (2004) - actor y escritor de teatro italiano, ganador del premio Nobel de literatura -, Franca Rame encontró un espacio para escribir sobre la payasa. Franca Rame sea quizá una de las primeras mujeres a escribir sobre la payasa, pero su posición es bastante radical cuando el tema es el travestismo de mujeres clown. Según esta autora, la mujer tiene casi una obligación de explorar un papel femenino. Franca Rame levanta severas críticas a las mujeres que componen su persona cómica como un tipo masculino. El resultado de ese personaje “mujer-payaso”, según la autora, es un *“híbrido terrível, um caminho sem saída!”* Y citando el caso de una actriz que hacía perfectamente el rol de un clown, añade: *“Se tivesse nascido homem seria um clown inigualável. Entretanto, infelizmente, não quis ou não pôde encontrar um papel cômico totalmente feminino. Assim que teve que abandonar não somente o papel do palhaço, mas o próprio ofício tout court ”* (Franca Rame en Fo, 2004: 345).

Franca Rame radicaliza la necesidad de expresión femenina en la creación de la persona cómica de las mujeres. Y criticando duramente la tendencia “asexuada” de maestros del mimo como Marcel Marceau, la autora concluye:

Algo pior que isso, só quando uma mulher representa um desses pierrots. Um homem sem sexo ainda é aceitável, mas uma mulher sem sexo, jamais! (...) Uma atriz deve interpretar papéis femininos. Um ator é capaz de fazer admiravelmente o papel do travestido, logrando encontrar, através do sentido caricaturesco, modulações bastante agradáveis. Uma mulher “travestida” não tem o menor significado, ao menos que no contexto da ficção cênica não seja um travestismo explícito, expresso de maneira evidente e cristalina. Decididamente, não há que haver qualquer dúvida de que o personagem esteja executando um jogo. Esse travestismo patente era um dos recursos espetaculares da Commedia dell’Arte. E só funcionava porque a atriz, por meio de seu encanto, se suas formas (particularmente pela protuberância dos seus seios) e principalmente por sua elegância e graça, já havia provado ao público sua condição feminina. Só então a atriz podia se permitir o travestismo (Franca Rame en Fo, 2004: 345-346).

En este texto, Franca Rame apuesta por una “comicidad femenina” como única posibilidad de éxito para las performances de las payasas. Este posicionamiento de Franca Rame refleja un fuerte esencialismo patriarcal, porque no considera que haya espacio para una risa de la “masculinidad femenina”. Para ella, la estrategia *drag*, cuando utilizada por la mujer, solo despierta risa cuando al mismo tiempo se trabaja desde la exposición de los rasgos de hiperfeminidad, tales como la marca de los senos. De forma que la mujer travestida de hombre no despierta risa porque lo masculino es tomado como cualidad neutral, que, por su cualidad “natural” no puede ser ridiculizada y no hace gracia.

La obstinada afirmación de Franca Rame en relación al travestismo de mujeres merece una reflexión más cuidadosa, si no queremos mantener un discurso y una práctica exclusiva de una comicidad hegemónica, payasil, ahistórica y universal. En su afirmación, la autora reconoce y legitima el travestismo del hombre, pero limita y desalienta el travestismo de la mujer. Franca Rame no reconoce la “masculinidad femenina”. Su visión de la mujer es extremadamente limitada a una concepción de una feminidad monolítica.

Si la payasaría de las mujeres tuviera la obligación de probar su condición femenina, eso presupondría una condición biológica, de una feminidad determinada por el sexo anatómico, de una identidad de Mujer transhistórica y universal, de una Mujer sin las debidas diferenciaciones étnicas, geográficas, socio-culturales, económicas y sexuales, de una Mujer que se presenta como esencia, origen, y materia pre-discursiva. Sin la debida atención a una

comicidad histórica, cultural y localizada, el discurso de las payasas se encuentra imprimido en una reglamentación heterosexual tan severa como la impuesta por la comicidad patriarcal, que legítima, valoriza y visibiliza solamente una pequeña parte del mundo cómico, la una de los payasos, y más recientemente de las payasas y su “comicidad femenina”.

Tal y como ha pasado con la intervención feminista en la Historia del Arte, cuando mujeres como Griselda Pollock (1988) y Linda Nochlin (1971) se preguntaban si el arte feminista proponía una especie de esencialismo o estilo particular de las mujeres, también habría que preguntar si la payasaría de las mujeres, al deconstruir el canón machista del circo y la payasaría, también no cae en la trampa del determinismo biológico.

Los breves apuntes de Alice Viveiros de Castro (2005) y Franca Rame (2004) sobre el tema del travestismo en la payasaría me hizo plantear la necesidad de analizar esta práctica en la payasaría a partir de los enfoques contemporáneos de género y sexualidad provenientes de la teoría feminista y teoría *queer*. Pero antes de adentrar un terreno más analítico sobre la construcción del género y la posibilidad de su deconstrucción, cabe un breve histórico sobre las prácticas del travestismo en la sociedad de un modo general, y en el teatro y circo en particular.

4.2_ El travestismo de la mujer en las Artes Escénicas y la Performance

Como observamos en los trabajos de diversas historiadoras del Teatro y la Performance (Sue Ellen, 1988; Margot, 2001; Jane, 2002; Linda y Peggy, 1983), la historia oficial del teatro es una historia de invisibilidad y prohibición de la performance escénica de las mujeres. La historia visibiliza un teatro oficial que se da en los teatros burgueses, en detrimento de un teatro popular y callejero. Y es que, históricamente, desde Grecia hasta el Teatro Isabelino, no se le ha dado mucho permiso a las mujeres para actuar, salvo en aquellos contextos no oficiales, populares, callejeros y de feria, en los cuales muchas mujeres llegaron a actuar, pero han sido olvidadas o silenciadas, ya que la historia del teatro fue, por mucho tiempo, una historia de la

dramaturgia y del teatro oficial, con pocas referencias a una historia del teatro físico y la actuación⁷⁸.

El Teatro Griego es un marco en la historia del teatro occidental, en lo que ello describe y organiza la estructura, las normas y las convenciones del teatro tradicional. Prueba de ello es que la obra *Poética*, de Aristóteles (1999), sigue hasta hoy siendo referencia fundacional del teatro occidental en los estudios teatrales. En ella, Aristóteles deja claro la misoginia de la sociedad ateniense de la época, en que la mujer ha sido prohibida de ocupar el espacio público, siendo destinada solamente a la ejecución de las labores y funciones domésticas, reproductivas, maternales y sexuales. Las mujeres eran equiparadas con los esclavos, y como ellos, se les era atribuido falta de inteligencia y capacidad de oratoria para tratar de temas públicos de la polis (Sue Ellen-Case, 1988).

Posteriormente, tal y como hemos visto en el primer capítulo, la cultura cristiana, al revisar la ficción clásica del género femenino, ha localizado la sexualidad misma en el cuerpo de la mujer, haciendo con que su exposición pública fuera un peligro para la moralidad de la época. La mujer fue asociada con la sexualidad y la amenaza a la moralidad. El hombre era el único que tenía derecho a ocupar el espacio público, y así también, el escenario. Mientras la mujer simbolizaba lo carnal, lo sexual, lo inmoral, el hombre simbolizaba lo espiritual, lo abstracto, lo moral. De ahí la relación de la mujer actriz con la prostituta. El simple hecho de actuar en público ya configuraba la exposición del cuerpo sexualizado, y por lo tanto, una invitación o tentación al pecado. Las mujeres fueron prohibidas de actuar en el teatro, y el Teatro Isabelino sigue con la práctica del travestismo como única forma de darles vida a los personajes femeninos.

O sea, que desde Grecia hasta el Teatro Isabelino, los papeles femeninos han sido interpretados por hombres travestidos de mujer. El permiso para el travestismo de hombre

⁷⁸ El teatro ha sido un arte primeramente considerado en su ámbito poético y literario, en el cual el dramaturgo ocupaba la autoría central de la obra y dónde los procesos creativos y productivos se daban de forma jerárquica, con los actores y actrices ocupando la base más pobre, tanto intelectualmente – su rol era solamente interpretar de forma mimética las ideas del dramaturgo, no tenía su capacidad creativa considerada -, como económicamente, ya que era el dramaturgo quien llevaba la gran parte de los lucros de la obra. Solamente a partir del siglo XX el arte teatral empieza a ampliar su hacer para considerar la importancia del director y, posteriormente, del actor, como piezas igualmente importantes en el proceso creativo y productivo.

para mujer (*MTF*)⁷⁹ ha sido históricamente más frecuente que el travestismo de mujer para hombre (*FTM*)⁸⁰.

Fuera del contexto teatral, el travestismo de las mujeres parece haber encontrado más espacio para darse, por razones más diversas. Sea como disfraz para protegerse de la violencia pública, sea como disfraz para luchar en disturbios y guerras, sea para que las mujeres pudiesen ocupar cargos y funciones públicas prohibidas al sexo masculino, sea como estrategia entre parejas de lesbianas para engañar a la sociedad - tal y como explica Judith Halberstam (1998) al hablar de la “masculinidad femenina” como código de supervivencia *butch*, o sea, como mimesis o *passing* social de *FTM* (Judith Halberstam, 1998)⁸¹.

Además de los ejemplos citados en el capítulo 1, de manos de Natalie Zemon Davis (1978), sobre el travestismo de mujeres y la inversión sexual simbólica en la era pré-industrial, bien como los ejemplos ofrecidos por Judith Halberstam (1998, 1999), también podemos citar algunos personajes históricos más conocidos, tales como: la leyenda de la Papisa Juana, que engaña a la Iglesia para convertirse en el primer pontífice mujer. Juana de Arco quien se convirtió en líder del ejército francés en la guerra de los Cien Años y luego fue perseguida y condenada por la herejía de travestirse de hombre. Catalina de Euraso, española, más conocida como Monja Alférez, se disfrazó de hombre para escapar de un convento y luchar como soldado en América. La mexicana Sor Juana Inés de la Cruz se disfrazó de hombre para estudiar en la universidad cuando aún no se aceptaban mujeres, entre otras.

Sue Ellen-Case (1988) explica que la deconstrucción feminista de la historia del teatro ha fallado por limitar su atención al análisis de los textos clásicos. La crítica feminista se olvidó de interrogar sobre la ausencia de la performance de la mujer, y sobre un escenario dominado por los hombres: *the all-male stage*. De acuerdo con Sue, las prácticas de travestismo comunes para representar los roles femeninos pueden ser consideradas misóginas pues acaban celebrando el homoerotismo de chicos en *drag*, a través de la representación sexualizada de la mujer.

Shakespeare's plays on the boy-woman exchange also participate in another sexual dynamic – the representation of male homoeroticism. These comedies of love focused on transvestite boys

⁷⁹ La abreviación está en inglés, que significa travestismo o transformación de hombre para mujer (*male to female, MTF*).

⁸⁰ Lo mismo que la nota anterior, siendo ahora transformación de mujer a hombre (*female to male – FTM*).

⁸¹ Ver también Natalie Zemon Davis, autora que trato en el capítulo anterior. La autora habla de la inversión sexual simbólica y el travestismo de hombres y mujeres en la Europa pre-industrial (Natalie, 1978).

in erotic situations with others boys or men. The celibacy of the stage as maintained by omitting the presence of the female body and by representing physical sexuality in the language. However, the boy-woman⁸² exchange produced the erotic celebration of the boy in drag, whose language eroticized his appearance (Sue Ellen-Case, 1988: 22).

Sue cree que la tradición crítica patriarcal, al estetizar el travestismo masculino en el escenario, obedece a los mismos principios que la Iglesia ha usado para excluir a las mujeres. O sea, que el género masculino en celibato es el lugar apropiado para la performance pública y la producción artística. Según la autora, la estética acaba sustituyendo la espiritualidad:

Aesthetics merely replaces spirituality in this formula, insisting that the male appropriation of the female role, which stifles the physical playing of sexuality, transferring it to the symbolic system of language, is the source of the aesthetics of theater.

In other words, the argument asserts that the boy Juliet is somehow more aesthetic, more central to the practice of theatre, than a female one. Tragedy and comedy lie "beyond sensual bounds", which means beyond the bounds of the female actor, who is sensual by nature of her gender. This is what Jan Kott more appropriately termed "Shakespeare's bitter Arcadia", where the boy androgyny has the freedom to play the puns and tropes of homoerotic flirtation" (Sue Ellen, 1988: 24-25).

Sue Ellen-Case apunta que gran parte de la crítica feminista ignora esta práctica como insidiosa para las mujeres. La autora explica que la crítica, al centrar sus análisis solamente en las lecturas de los personajes femeninos de los textos de Shakespeare, ignora la exclusión de las mujeres del palco Isabelino, y, por consiguiente, de la misoginia inherente a las prácticas de travestismo y *cross-dressing* de actores y personajes. Según la autora, muchas críticas feministas, aunque incluyen algún tópico dedicado al joven actor, fallan en no analizar los diversos matices que las prácticas de *cross-dressing* implican para las mujeres.

Según Sue, la mayoría de las mujeres tienden a ver solamente los puntos positivos de tales prácticas. Algunas alegando la increíble habilidad de Shakespeare de ir más allá de las rígidas convenciones de género, otras resaltando las ventajas que el travestismo trae para los actores, posibilitándoles una maduración al experimentar con personajes femeninos. De acuerdo con ella, le falta a la crítica feminista identificar la misoginia presente en la objetificación de la mujer ficcional, que funciona como mercancía que pasa de un hombre a

⁸² Los roles de las mujeres eran comúnmente interpretados por jóvenes chicos, por su apariencia con lo femenino.

otro dentro de una economía homoerótica. Para ella, la ficción de la mujer es necesaria para negociar el tabú de la homosexualidad.

En resumen, Sue Ellen-Case denuncia la misoginia presente no solamente en la prohibición moral de exponer la sociedad a los peligros del cuerpo de la mujer, un cuerpo “naturalmente” sexualizado. Sino que también una misoginia presente en las prácticas de *cross-dressing*, en la medida en que la imagen de la mujer es utilizada como mercancía para negociar el erotismo y la sexualidad de los actores varones.

Esta última observación de Sue Ellen-Case me hace recordar de los diversos chistes y bromas misóginas que muchos gays y hombres travestidos en *drag* hacen sobre la mujer, diciendo que las mujeres no son divertidas, ni cómicas ni graciosas. Una cultura gay que, por un lado, celebra las mujeres y la feminidad que les sirven de inspiración para su estilo de vida y performances artísticas. Pero que por otro lado denigre e insulta a las mujeres, proclamando una cierta indiferencia e independencia a las mujeres. Tal y como denuncia Valerie Solanas (1967) en su Manifiesto Scum, al decir que “no hay ninguno solo hombre rebelde en el mundo”, haciendo referencia a la misoginia presente muchas veces en la cultura gay.

En el próximo apartado, trato de problematizar el travestismo como práctica relacionada a la inscripción o destabilización del sistema heteronormativo y heterosexual.

4.3_El travestismo: cuestiones de apropiación, subversión y disidencia

La crítica a la misoginia presente en prácticas de travestismo *MTF* también ha sido realizada por bell hooks (1995), en el ensayo en que debate la subversión de género operada por los travestis del documental *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston. Así como otras feministas, bell comprende las prácticas *drag MTF* más como una estrategia de opresión de las mujeres, que, al ser ridiculizadas, sufren violencia misógina en términos de representación. Pero bell hooks no se queda en la crítica sobre la apropiación misógina de lo femenino, como también añade la reflexión sobre la raza, y de cómo el entrecruce de raza y género suponen una doble humillación para las mujeres negras, por ejemplo. Según bell, los hombres gays negros de la película, al travestirse de mujeres, no lo hacen tanto desde una perspectiva paródica con intenciones de desvelar el género como constructo performativo de identidad. Lo hacen más

bien desde la fantasía y ansiedad por alcanzar un ideal estético de feminidad hegemónica, impuesto por la cultura blanca. Los estereotipos de belleza deseados e imitados en la película, según la autora, no son los de las mujeres negras, sino de iconos de belleza de la cultura sexista capitalista patriarcal blanca. Por esto, obedecen la demanda de la mirada y del deseo masculino del hombre blanco.

bell hooks extiende la crítica a los procesos colonizadores de la negritud a la realizadora del documental, Jennie Livingston, argumentando que la misma asume la mirada supuestamente neutral del etnógrafo⁸³ blanco occidental. Pero que, en realidad, lo que está haciendo es dirigir una cámara falocéntrica que refuerza el poder de la blanquitud en detrimento de la cultura negra, gay y pobre. bell denuncia la indiferencia y frialdad con que la directora trata la muerte de Venus durante la película, diciendo que ésta solamente ha servido al espectáculo mientras estaba viva. También critica la falta de abordaje de la vida de los participantes fuera de la competición del baile. Sus vidas son retratadas como si el baile fuera un mundo aparte de fantasía que representa todo aquello que los sujetos desean y aspiran en la vida: belleza, dinero y éxito según los dictados de la cultura blanca, capitalista y patriarcal. Bell hooks explica que, en ningún momento, la directora documenta la vida de los sujetos en comunidad, fuera del baile, sus costumbres, problemas, dificultades y conflictos en tanto comunidades de minorías vulnerables.

Las críticas de bell hooks hacen sentido desde un punto de vista de la performance como performativo que disciplina e impone los límites de la acción mimética. Sin embargo, es importante tener en cuenta las aportaciones de Judith Butler (2002) y Judith Halberstam (1998, 1999), que hacen una lectura diferente del documental. Una lectura que comprende el baile no desde la misoginia, sino desde el potencial crítico y subversivo de prácticas *drag* y *queer* de imitación.

Este no es un modo de apropiarse de la cultura dominante para poder permanecer subordinados a sus términos, sino que se trata de una apropiación que apunta a traspasar los términos de la dominación. Un traspaso que es en sí mismo una capacidad de actuar, un poder en el discurso y como discurso, en la actuación y como actuación, que repite para poder recrear y a veces lo logra. Pero ésta es una película que no puede conseguir ese efecto sin implicar a

⁸³ Dentro del marco de la crítica posmoderna y posestructuralista a las ciencias sociales y a la antropología, surge la crítica feminista, negra y poscolonial en torno de los procesos sexistas, racistas y colonizadores de metodologías de investigación tales como la etnografía tradicional, que busca, a través de la mirada y la escritura del etnógrafo, describir, aprehender y clasificar lo exótico desde una perspectiva supuestamente neutral.

sus espectadores en el acto; mirar este filme significa entrar en una lógica de fetichismo que instala una relación entre la ambivalencia de esa "actuación" y la de cada uno de nosotros. Si la ambición etnográfica permite que la actuación se transforme en un fetiche exótico, del que la audiencia se aparta, la transformación en mercancía de los ideales de género heterosexuales será, en este caso, completa. Pero, si el filme establece la ambivalencia de corporizar -y no lograr corporizar- aquello que uno ve, se abrirá pues una distancia entre ese llamado hegemónico a normativizar el género y su apropiación crítica (Judith Butler, 2002: 199-200).

Judith Butler explica que es necesario tener en cuenta que las performances del concurso de los bailes del documental no pueden ser comprendidas solamente en términos misóginos, ya que representan también una forma de encarnar la propia feminidad por parte de los participantes.

Judith Halberstam (1998, 1999) va a decir lo mismo al tratar de la performance *drag* de muchas mujeres de color que no están preocupadas en parodiar la masculinidad, sino que asumen esta masculinidad como performance encarnada con las que se identifican. A este tipo de performance *drag FTM* que corresponde a una encarnación de la masculinidad sin intención paródica, Judith llama *butch realness*, una de las categorías que la autora usa para explicar las particularidades del fenómeno *drag King*, del cual hablaré mejor en el próximo capítulo.

José Esteban Muñoz (1999), por su vez, trabaja con lo que él llama *disidentification*. Para Muñoz, la performance no siempre se traduce como una estrategia de ir en contra o enfrentamiento con la cultura hegemónica, sino que también se opera como estrategia de supervivencia y disidencia de la cultura hegemónica a partir de la negociación que se hace con ésta. Una negociación que no significa ni asimilación ni transgresión de la norma, sino más bien la creación de alternativas de ser y estar en el mundo, y nuevas formas culturales capaces de articular formas de supervivencia, militancia y activismo a través de la performance.

También había que tener en cuenta que el baile tiene por objetivo la imitación de la feminidad y masculinidad heteronormativas en lo que ellas funcionan dentro de una dinámica capitalista. En este baile, por tanto, la deconstrucción va más allá de las cuestiones de género, para también desvelar las dinámicas capitalistas que entrelazan cuestiones de poder, raza y clase.

Beatriz Preciado, en seminario titulado "Retóricas de Género: Políticas de identidad, performance, performatividad y prótesis", resalta que la importancia del documental de Jennie Livingston es que ello no solo articula un análisis de género, sino que problematiza las políticas

de identidad en un mundo capitalista. Un mundo en el cual los accesorios usados por las performers en *drag* revelan toda la dinámica de poder involucrada en las diferencias de raza, etnia y clase social.

Gracias a la creación de un espacio performativo donde se sienten respaldadas, estas drags marginales pueden acceder a la cultura y a los sistemas de representación consumistas a través de performances que les permiten realizar no sólo la performance de la feminidad, sino también la performance del hombre de negocios o del alumno de un colegio privado (identidades que no pueden o no han podido desempeñar por un conjunto de imposiciones políticas de género, clase y raza). En este sentido, las parodias de los habitantes del mundo paralelo del Ball Room de Paris is Burning, ponen de manifiesto la producción performativa no sólo del género, sino también de la clase y de la raza.⁸⁴

Judith Butler (2002), a pesar de considerar el riesgo que hay de que prácticas de travestismo *drag* refuercen la opresión de las minorías sexuales por el sistema heteronormativo, también apunta para su potencial subversivo, en la medida en que funciona como parodia de género y/o encarnación de la feminidad. Según Judith, al imitar el género desde un cuerpo anatómicamente diferente de aquel supuestamente vinculado a su original, la performance paródica revela la performatividad del género. O sea, el género no como una extensión natural del sexo-anatómico, sino como una performance encarnada, ritualizada históricamente a través de discursos, gestos, manierismos, accesorios escénicos, tales como vestimentas, calzados, maquillajes y peinados que dibujan estéticas monolíticas de la masculinidad y feminidad.

Tal y como he explicado en el capítulo 3, Judith Butler comprende el género como performance que, al ser históricamente repetida de forma ritualista, acaba por naturalizarse, o mejor, por adquirir la apariencia de sustancia natural, original y auténtica. Pero el género, aunque se construya dentro de una cadena de citas que, al ser repetidas históricamente, lo naturalizan, puede tener su significado desplazado dentro de esta cadena misma, a través de estrategias que, al evidenciarlo de forma no cotidiana - con la hipérbole, el exceso y la parodia - , desvelan su carácter performativo, o sea, construido ritualista e históricamente.

⁸⁴ Texto de autoría desconocida. Se refiere a las clases que Beatriz Preciado ha dado en el seminario "Retóricas de Género: Políticas de identidad, performance, performatividad y prótesis". Disponible en: <http://www.caladona.org/grups/uploads/2011/02/retoricas-de-genero-politicas-de-identidad-b-preciado.pdf> Consultado el 3 en agosto de 2015.

Al concebir el género como performance, Judith ha recibido diversas críticas por la errónea interpretación que muchos han hecho de su teoría de la performance-performatividad como algo tan voluntario como ir en un armario y cambiar de ropa, vestido o vestimenta. Pero esta es una crítica infundada. La propia Judith Butler, en el prólogo de *Cuerpos que Importan*, esclarece que esto es lo que la gente interpretó, pero que ella en ningún momento sugirió esto. Judith esclarece que, a pesar de construido, el género en tanto performativo es un atributo impuesto a los sujetos, un estatuto de identidad obligatorio que nos marca desde el nacimiento, y que por lo tanto, no es algo fácil ni de evidenciar ni de subvertir y escapar de ello. Pero sí que es posible deshacerlo y reinventarlo de forma que las diferencias sexuales, corporales y las sexualidades puedan ser más diversas, fluidas y plurales.

Catherine Connor (1994), al estudiar el travestismo de las mujeres en el escenario español, con foco en la comedia de la temprana edad moderna, defiende el potencial subversivo del travestismo femenino, pero lo entiende como negociación fluida que se hace con la cultura hegemónica:

Es más bien un proceso de negociación, un baile de subversión y contención. Y después del carnaval o después de quitarse el disfraz masculino, el resultado para los contricantes —tal como para los espectadores y oyentes en el teatro— no es una vuelta al estado previo en que los dos polos de la oposición binaria regresan a su jerarquía anterior. Después de disfrazarse los resultados del travestismo femenino quedan dentro del sistema jerárquico como un "conocimiento peligroso," como una repercusión destabilizadora basada en la experiencia de haberse travestido (Dollimore 88-91). El conocimiento peligroso no se disminuye sino que se reinscribe en la estructura hegemónica, convirtiéndose en una "reinscripción transgresiva" que mordisquea el binarismo, desplazándolo lentamente por adentro (Dollimore 297-99). La reinscripción transgresiva funciona como un recuerdo poderoso de la subversión, como lo reprimido que siempre vuelve (Catherine Connor, 1994: 141).

Catherine cree que el enfoque que muchos críticos ponen en los aspectos normativos de la comedia resulta de una actitud cartesiana, moderna y totalizante hacia la transgresión. Según la autora, estos críticos parecen relacionar la subversión con cambios inmediatos y permanentemente efectivos. "El problema es que sólo quieren ver la transgresión entendida en términos de obvios cambios de estructura y de actitud y no con respecto a lo que se reinscribe sutil y subversivamente en la pieza teatral o en la cultura" (Catherine Connor, 1994: 143-144).

Si desde el teatro, el cine y el ejemplo de teóricas como Judith Butler y bell hooks, el travestismo y mimetismo *MTF*, bien como la performance de las *Drag Queens* se consolidaron

como práctica transformista en el imaginario popular, lo mismo no se puede decir de las prácticas de travestismo y mimetismo *FTM*. Esto se da porque históricamente los hombres siempre tuvieron más libertad no sólo para jugar con los cambios de roles, sino también a que la cultura gay haya tenido más visibilidad y voz en la cultura popular. También es importante recordar el hecho de que, tal y como explicado anteriormente, la feminidad siempre estuvo vinculada con el artificio y la teatralidad, mientras la masculinidad ha sido relacionada con lo natural, la naturalidad, la no artificialidad, lo no construido. De ahí que sea más fácil y/común parodiar y reírse de lo femenino que de lo masculino.

Y es que con el tiempo, a las mujeres se les permitió que se vistieran no solo con faldas, vestidos y tacones, sino también con pantalones, corbatas, sandalias y *men's shoes*, sin que ello afecte necesariamente un planteamiento sobre su género y sexualidad. Pero este permiso - muy reciente en la historia, vale decir -, que se ha dado a las mujeres de vestirse como hombres, al mismo tiempo en que sugiere más libertad para jugar con la inversión sexual y la sexualidad; también delata el prejuicio en contra de la feminidad, que tomada como "artificio", se pone como opuesto a lo masculino como algo "natural". La masculinidad aparece como lo natural, lo neutral, mientras la feminidad es sinónimo de teatralidad, exceso, artificio que se cría desde distintas tecnologías para complacer la mirada y el deseo masculino. De ahí el montón de curiosidad popular e interés académico por el tema del travestismo *MTF*, y la carencia de abordajes sobre las diversas prácticas de "masculinidad femenina" o transformación *FTM*, ya que éstas son consideradas de cierta forma más "común" o más próximas a una "estética natural del ser humano".

Female masculinity is a particularly fruitful site of investigation because it has been vilified by heterosexual and feminist/womanist programs alike; unlike male femininity, which fulfills a kind of ritual function in male homosocial cultures, female masculinity is generally received by hetero – and homo – normative cultures as a pathological sign of misidentification and maladjustment, as a long to be and to have a power that is always just out of reach. Within a lesbian context, female masculinity has been situated as the place where patriarchy goes to work on the female psyche and reproduces misogyny within femaleness (Judith Halberstam, 1998: 9).

En su obra *Female Masculinity*, Judith Halberstam apunta distintas formas de masculinidad sin hombres – *masculinity without men*. La autora nos habla de *tomboys, androgynies, female husbands, tribadists, romantic friends, deportist women, rural women, worker women, butch women*, y *Drag Kings*.

El ejemplo de las *Drag Kings* me llamó especial atención, por el simple hecho de que yo nunca he visto una performance de una *Drag King*, y porque nunca me había planteado la posibilidad de su existencia. Sin embargo, me imagino que las *Drag Kings* guardan varios elementos que se aproximan de la performance de inúmeras *mujeres payaso*. Tales elementos están relacionados a la corporeidad de sus performances, las masculinidades alternativas de sus gestos y voces, de sus risas y comicidades excéntricas y marginales. De forma que, tanto las *mujeres payaso* como los *Drag Kings* traen en común, en sus genealogías históricas y conceptuales, la problemática relacionada al travestismo de las mujeres, su aceptación, reconocimiento, visibilidad e invisibilidad en las prácticas artísticas, culturales, sociales y políticas.

Así como hay inúmeras feminidades no vinculadas al cuerpo de la mujer, también hay múltiples masculinidades fuera del cuerpo del hombre. Judith Halberstam (1998) explica la masculinidad en su pluralidad de estéticas, deseos y cuerpos. La autora lo hace, además, analizando estas masculinidades en el cuerpo de las mujeres. Tales masculinidades pueden indicar, muchas veces, alternativas a aquella masculinidad hegemónica dominante. Es decir, así como las feminidades de gays, travestis y transexuales representan un lugar potencial de contestación, parodia, subversión y disidencia del sexo, género y sexualidad normativas, también las masculinidades de mujeres indican estilos, estéticas, amores y deseos alternativos aquellos normatizados por la cultura dominante.

Las *mujeres payaso*, así como los *Drag Kings*, vienen a apoderarse de este travestismo en el terreno de la performance, de la risa, de la comicidad y de la parodia. Vienen a ocupar y reivindicar un espacio histórico dominado por los hombres: el travestismo, tanto a nivel social como artístico, tanto a nivel personal y del deseo, como a nivel cultural y político. Un travestismo rico en feminidades y masculinidades alternativas. Una payasaría de mujeres rica de códigos fluidos y plásticos que transitan entre las representaciones dominantes de la mujer femenina y el hombre masculino, una transición que transforma esta feminidad y masculinidad hegemónica en construcciones inestables y variables.

Las *payasas mujeres* y *mujeres payaso* invitan la payasaría y la comicidad a repensar la construcción de la identidad y la subjetividad del artista en la payasaría. Partiendo de la reivindicación de género y sexualidad, la payasa invita a repensar y deconstruir la comicidad a

partir de aportaciones feministas y *queer*. También invita a mujeres y feministas de todas partes a encontrar en la payasa una figuración conceptual, discursiva y performativa extremadamente potente a nivel pedagógico y político. De ello me ocuparé en los próximos capítulos.

PARTE II_Hacia una comicidad poshumana: La payasa monstruo y otrxs sujetxs rientes y risibles

CAPÍTULO 5

Los Drag Kings:

Aportaciones a la “payasaría femenina”

I know at least three people who like to claim that they, and they alone, coined the name “drag king”. But the truth is that as long as we have known the phrase “drag queen”, the drag king has been a concept waiting to happen (Judith Halberstam, 1998: 233)

Así como la figura del *drag king*, tal y como apunta Judith Halberstam, ha sido un concepto que estuvo esperando por acontecer en la cultura LGBT, también el concepto de payasa ha sido una idea pulsando para nacer en el circo y el teatro. Como he ido mostrando en los capítulos anteriores, la payasaría de las mujeres empieza con una historia de travestismo, por la cual las mujeres empezaron a “hacer de payaso” para sustituir la falta de un clown enfermo o ausente por algún motivo. La vocación de la mujer para la payasaría vendría a existir solamente cuando a estas se les dio más libertad de jugar con el cuerpo desde una perspectiva de la comicidad, lo que vendría ocurrir desde una aproximación entre el circo y el teatro en el siglo XX.

Después de una larga tradición de silenciación y prejuicios en contra de la mujer riente como sujeta de comicidad, la mujer acabó interviniendo también en el circo y en la payasaría, creando la categoría de “comicidad femenina” y sugiriendo dos tipologías novedosas: las payasas mujeres y las mujeres payaso. De forma que la tal “comicidad masculina” que el movimiento de payasas parece considerar como propia de los hombres clowns, resulta que no es un atributo solo de estos últimos. Sino que las mujeres también han construido esta

masculinidad en la payasaría. Una producción de masculinidad que ya no puede ser analizada solamente desde la perspectiva de la falta de modelos femeninos en el pasado, pero que se puede pensar desde conceptos como la mascarada, de Joan Rivière, tal y como he comentado en los capítulos anteriores, y la “masculinidad femenina” de Judith Halberstam (1998), que ahora intento desarrollar.

A partir de las aportaciones de Judith Halberstam, me gustaría dibujar un paralelo entre la cultura *drag king* y la payasaría de las mujeres. Aunque con subculturas distintas, ambas tienen en común la práctica del travestismo y del *cross-dressing*. Lo que me gustaría plantear aquí es como la payasaría de mujeres, así como el teatro *drag king*, puede contribuir para una deconstrucción de una masculinidad hegemónica, y de cómo la payasaría de las mujeres también contribuye para crear no solamente una “comicidad femenina”, sino también una “comicidad masculina” en cuerpo de mujer.

No pretendo adentrar en un debate más profundo sobre el tema de la sexualidad y la orientación sexual de las performers, sean estas *drags* o payasas, porque, como bien explica Judith en sus dos obras sobre masculinidad de mujeres – *female masculinity*, no hay una relación necesaria entre performance de masculinidad y orientación sexual. Según la autora, mientras el teatro *drag queen* está muy vinculado a una identidad gay, lo mismo no es tan obvio en relación al teatro *drag king*, en el cual muchas de las performers son mujeres heterosexuales que performan la masculinidad por razones las más diversas. Cabe recordar también que las inúmeras masculinidades de mujeres heterosexuales que Judith menciona - como la de algunas trabajadoras rurales y del campo, deportistas, *tomboys*, entre otras tipologías apuntadas por la autora - , pueden ser masculinidades de mujeres dichas heterosexuales que, simplemente, no se identifican con una estética de la feminidad y sus estilos.

Si hasta entonces la payasaría de las mujeres ha sido fundamentalmente problematizada en torno a la categoría de feminidad, como hemos visto en los capítulos 1 y 2, ahora la payasaría de mujeres puede plantear su relación con la deconstrucción de la masculinidad hegemónica. La categoría de *mujeres payaso* sugiere la construcción de masculinidades alternativas, en la medida en que estas masculinidades contribuyen para dinamitar la comicidad masculina hegemónica patriarcal.

5.1_Los drag kings: concepto y breve recorrido histórico

Judith define que los *drag kings* son, usualmente, mujeres que se travisten de hombres y hacen una performance, normalmente paródica, del género. La autora explica que los estudiosos de estas prácticas han rastreado el uso de la palabra *drag* en su relación con las prácticas de *cross dressing FTM* a partir de 1850. Pero la tradición teatral que implica mujeres incorporando vestimenta masculina era más bien usada para resaltar la feminidad que para imitar la masculinidad.⁸⁵

La mayoría de *cross dressing FTM* en los palcos del siglo XIX envolvía una mujer con apariencia de joven chico – *a boysih woman* –, interpretando un papel de chico en tanto representación de una masculinidad inmadura. De forma que a las mujeres no se les encorajaba representar los aspectos de virilidad y varoniles atribuidos a un hombre adulto. Por tanto, aunque haya habido mujeres practicando el *cross dressing* como chicos en el palco del siglo XIX, no se puede decir que hubiera una simetría en los cambios de roles.

Because boys played women on the Shakespearean stage and women played boys on the nineteenth century stage, some kind of role reversal symmetry seems to be in effect. But this role reversal actually masks the assymetry of male and female impersonation. If boys can play girls and women, but women can play only boys, mature masculinity once again remains an authentic property of adult male bodies while all other gender roles are available for interpretation (Judith Halberstam, 1998: 233).

Ya en el siglo XX, actrices como Annie Hindley y Radclyffe Hall empezaron a vestirse como hombres también fuera de los palcos, en una apropiación de la masculinidad que se extendía más allá de una mera teatralidad. Judith cuenta que la tradición de las *female impersonators* ha continuado y ha florecido en las dos primeras décadas del siglo XX, para luego caer en popularidad y, por consiguiente, en el olvido. Algunos investigadores han rastreado la carrera de performers como Storme DeLaverie para probar la existencia de *male impersonators* en la subcultura *gay drag* de los años 30 y 60, pero la verdad es que no hubo una cultura *drag king* en la subcultura de bar lesbiana que pudiera afrontar la desaparición de *male impersonators* del teatro tradicional. Judith detecta que la cultura *drag* lesbiana de los años 40 y 50 no

⁸⁵ Más o menos como pasaba con las actrices cómicas de la *commedia dell'arte*, según el ejemplo dado por Franca Rame (2004) al tratar del travestismo de mujeres clown. Tema que he tratado en el capítulo anterior.

presentan una estética humorística *camp*⁸⁶, por dos motivos: seguridad personal⁸⁷ y la comprensión de la masculinidad como no performativa. Según Judith, además de la necesidad de hacerse pasar por hombre – *passing* - como estrategia de seguridad, protección y defensa personal, otra razón para la falta de una tradición *drag* lesbiana es el entendimiento *mainstream* de la masculinidad como no performativa.

Esta comprensión de la masculinidad como no performativa también se da en la payasaría. Tal y como he comentado en el segundo capítulo, algunas payasas suelen comprender el sexo y género del clown como neutro, porque históricamente el hombre y la masculinidad se han instituido como naturalidad, como realismo no performativo, al contrario de la mujer y la feminidad, que se han construido como artificio, teatralidad y por tanto, como objeto pasible de ser imitado y parodiado.

Después de un tiempo olvidada, en los años 90, la cultura *drag king* vendría a tornarse una especie de fenómeno subcultural, en Estados Unidos e Inglaterra. Pero si por un lado la cultura *drag king* no parezca que venga a adentrar la cultura popular *mainstream*, por otro lado, los términos *drag* y *performance* se han transformado en palabras clave en los debates contemporáneos sobre género. De manos de teóricas como Esther Newton (2006) y Judith Butler (1997, 2001, 2006), estos términos vendrían a consolidar su importancia en el ámbito de la teoría *queer*. Básicamente, se trata de tomar la performance de las *drag queens* como un ejemplo de que el género no es una derivación natural del sexo biológico y anatómico, sino más bien una discontinuidad (Esther Newton, 2006) o una construcción – performativa (Judith Butler, 1997, 2001, 2006). Esther también hace hincapié en la relación que el elemento *camp* tiene con las prácticas y humor de la cultura *gay*.

Judith Halberstam critica el énfasis que se ha dado a la cultura *gay* a partir de los ejemplos de las *drag queens*. Según Judith, este énfasis no solamente invisibiliza la cultura *drag* lesbiana, sino que, al generalizar causas y efectos de una cultura *drag* y una estética *camp* como

⁸⁶ La estética *camp* está relacionada a la teatralización de la feminidad en la cultura *gay*. Un clásico ejemplo es la *drag queen*, que desde la parodia, busca deconstruir el género y el sistema heteronormativo. Es, por tanto, una estética política, en la medida en que relaciona performance de género con la crítica y deconstrucción del sistema heterosexual normativo. Para saber más, consultar: (Fabio Cleto, 1999), Esther Newton (2006), Susan Sontag (1966) y Judit Vidiella (2008).

⁸⁷ La estrategia del *passing* social como estrategia de seguridad se puede comprender muy bien a través de la película *Boys don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999), en la cual el protagonista es violado y asesinado después que se descubre su "verdadero sexo".

procesos inminentemente *queer*, acaba por sugerir una analogía a la cultura lesbiana que, sin embargo, debe tener sus especificidades problematizadas.

Esther Newton asegura que las *butch-femmes* de los clubes que ha frecuentado no eran ni irónicos, ni *camp* y ni paródicos como sugiere Judith Butler. De forma que Esther también aboga por un abordaje más singular de las prácticas *drag* que esté más cercana a la historia de la cultura lesbiana en su relación no solo con las diferentes acepciones en torno de la feminidad y la masculinidad, sino también con el monopolio que la cultura gay ha establecido social y teóricamente (Judith Halberstam, 1998).

Aunque Judith reconoce la posibilidad de apropiación de lo *camp* por parte de la cultura lesbiana, ella prefiere no seguir usando el término para referirse a las prácticas de transformismo de este colectivo. Para ella, lo mejor es proponer un nuevo término que pueda expresar la cultura *drag* lesbiana, un término que pueda dar cuenta de las problemáticas propias de esta genealogía menor y excéntrica, así como las especificidades de su estética y humor. Pues, mientras lo *camp* está estrechamente ligado al humor *gay* y lo femenino, la práctica *drag FTM* está centrada en un humor lesbiano y lo masculino. Judith Halberstam propone el término *kinging* como contra punto lesbiano para el término *camp*.

Es necesario resaltar que ni todas prácticas *drag* y de *cross dressing* están asociadas necesariamente con las culturas gay y lesbiana, ya que pueden ser practicadas por hombres y mujeres dichos heterosexuales. Pero los términos *kinging* y *camp* sí que estarían vinculados a la idea de una estética y política *queer* de indagación y resistencia a la sociedad heteronormativa (Judith Halberstam, 1998).

5.2_Kinging lo drag: singularidades de la performance FTM

Performances of humorous masculinity demand another term, not only to distinguish them from the camp humor of femininity but also to avoid, as Newton warns, the conflation of drag and camp with butch-femme. I want to propose the term "kinging" for drag humor associated with masculinity, not because this is a word used by drag kings themselves but because I think that a new term is the only way to avoid always collapsing lesbian history and social practice associated with drag into gay male history and practices (Judith Halberstam, 1998: 238).

El término *kinging* propuesto por Judith está relacionado tanto con una performance seria como humorística de la masculinidad ejecutada por mujeres. Pero Judith insiste en resaltar que las performances *king* y *queen* son diferentes. Para comprender esta distinción, la autora resalta como la feminidad y la masculinidad son representadas en el teatro hegemónico. Según la autora, la feminidad se localizada en la vestimenta y accesorios, mientras lo masculino es sinónimo de realismo y cuerpo. O sea, la feminidad equivale al artificio, mientras lo masculino es sinónimo de cuerpo natural, no performativo, no construido.

Para ayudar a dibujar esta distinción, apunto el ejemplo de los dibujos infantiles que nos enseñan a hacer en la infancia, y que también son usados para representar chico y chica, mujer y hombre: los muñecos y muñecas palitos que también pueblan las puertas de los servicios. Para diferenciar lo femenino de lo masculino basta con añadir el vestido. Cuando mucho también una o dos colas de caballo, para indicar niña, chica o mujer. O sea, lo masculino se configura como dibujo neutral, y lo femenino es añadido como artificial, exceso, hipérbole. Para ilustrar este binarismo de género, traigo las siguientes imágenes⁸⁸:



Ilustración 18 - Dibujos de publicidad del primer Festival de Pallasses de Andorra, 2001.

Partiendo de esta idea, la performance *drag queen* se utiliza del máximo de accesorios tales como peluca, vestidos, joyas, maquillaje, además, está cierto, del juego de cambio de roles. Igualmente, la performance de las *drag kings* se utiliza de accesorios de moda masculina, tales

⁸⁸ Imágenes retiradas de la página de divulgación del primer *Festival de Pallasses de Andorra*, realizado en 2001. La disposición de estas imágenes han sido reorganizada en la tesis por la autora, de forma a ilustrar el texto como ejemplo. La página web de referencia no existe más.

como zapatos masculinos, cinturones, chaquetas, vello facial, pelo engrasado, entre otros. Pero, en general, las *drag kings* tienden a usar menos accesorios y disminuir la afectación. “*Whereas the drag queen expands and becomes flamboyant, the drag king constraints and becomes quietly macho. If the drag queen gesticulates, the drag king learns to convey volumes in a shrug or a raised eyebrow*” (Judith, 1998: 259). Y en otra obra, esclarece:

If the drag queen takes what is artificial about femininity (or what has been culturally constructed as artificial) and plays it to the hilt, the Drag King takes what is so-called natural about masculinity and reveals its mechanisms – the tricks and poses, the speech patterns and attitudes that have been seamlessly assimilated into a performance of realness (Judith Halberstam y Del LaGrace, 1999: 62).

Kinging - o la performance de la no performatividad - , envuelve diferentes técnicas de actuación, tales como: *understatement, hyperbole and layering* – la primera se daría más bien a nivel de performance corporal, con la atenuación de gestos y manierismos; la hipérbole se da más bien a través del exagero de la estética visual masculina, y la tercera técnica implica un juego continuo de mostrar y esconder la masculinidad representada, de forma a desvelar la misma como construcción performativa, artificio y teatralidad.

Además de una incursión teórica sobre la genealogía del concepto *drag king*, y las diversas técnicas utilizadas por las *drags*, Judith también ha elaborado la siguiente taxonomía: *butch realness, femme pretender, male mimicry, fag drag, denaturalized masculinity*. Estas tipologías revelan singularidades relacionadas a la orientación sexual (si la *drag* es hetero o lesbiana), a la estética *femme or butch* (si se produce tanto dentro como fuera del escenario), a la identidad (si se considera fluida o fija, y por tanto, si es una identidad que puede ser parodiada o más bien celebrada como “auténtica”, respectivamente).

Tales tipologías, aunque llenas de matices y singularidades que Judith encuentra en cada tipo de la cultura *Drag King*, acaba por dibujar dos tipos de performances *drag*: una más “paródica” y otra más “celebratoria”. La primera hace uso de diversas técnicas, tales como la hipérbole, la atenuación, el extrañamiento y la estratificación, para desvelar el carácter construido del género. La segunda no tiene intención de deconstruir los códigos de feminidad

o masculinidad, sino que construir un efecto de realidad y naturalidad. Un efecto que deja transparecer la masculinidad femenina de la performer como una auténtica marca de identidad.

Las *drags* paródicas hacen más uso del humor, de la risa y la deconstrucción. Ya las *drags* celebratorias hacen más hincapié en la seriedad, en la imitación, en la identificación, en el tributo y celebración de la identidad como performance de autenticidad.

Esta distinción se da a través de las técnicas usadas, bien como de la intención de la performer. De todas formas, el efecto acaba siendo ambivalente, pues va a depender de inúmeros factores relacionados a la semiótica de la performance. Tal y como ha explicado Judith Butler (2001), al tratar de las cuestiones de apropiación y subversión en el documental *Paris is burning*. La intención y los efectos de la performance *drag* - sea ella paródica o celebratoria; subversiva, normativa o disidente - se dan en término de colores, es decir, del color y la etnia de lxs performers en *drag*. Es lo que podemos deducir de la investigación de Judith Halberstam.

Judith Halberstam explica que la performance *drag* blanca, en general, privilegia el uso del humor y la parodia como estrategias que desafían los binarismos de género y se preocupan en mostrar la performatividad en contra de una identidad de género esencial. Las *drag kings* de color, al contrario, parecen embazar su performance más en lo que sería el tributo, homenaje – en el caso de representación de artistas famosos - , o valoran la performance en lo que ella enseña la “realidad” y “autenticidad” de la masculinidad femenina de la performer. Según Judith, tal distinción implica serios planteamientos en torno a cuestiones de identidad no solamente de género, sino también étnico y raciales.

Todo indica que para las mujeres blancas, sean ellas heterosexuales o lesbianas, es más fácil ejecutar una deconstrucción paródica de la identidad. Pues como nos explica diversas feministas de color, al criticar la corriente posestructuralista que va en contra de las políticas identitarias, es muy fácil deconstruir una identidad cuando uno ya lo ha conseguido y tiene una base estable en la cual apoyarse. En cambio, la identidad de las mujeres de color, por ejemplo, aún se encuentra en proceso colectivo de lucha por supervivencia. De ahí quizá una ansiedad vinculada a una identidad esencial, original y auténtica por parte de las mujeres de color. Una identidad de color que, en lugar de ser parodiada y deshecha con humor, es más bien enaltecida y reverenciada como política de afirmación de la identidad y de la cultura negra. Un

proceso que es dinamizado tanto por mujeres de color heterosexuales y femeninas, como mujeres de color lesbianas en sus performances de masculinidad que se valorizan con base en la “realidad” y “autenticidad”.

O sea, mientras que la performance *drag* blanca está construida para jugar con el sexo, el género y la sexualidad, la performance de las *drags* de color va más allá, haciendo con que la cuestión de raza y etnia estén en el centro mismo de la construcción de la performance en tanto performance de resistencia, que reivindica no sólo el tema del sexo, género y sexualidad, sino también, de forma transversal y quizás de forma más profunda, la cuestión del color.

Judith Halberstam utiliza el concepto de *disidentification*, de José Esteban Muñoz (1999), para explicar la performance de las *drag kings* negras como performances que, aunque no parodien la identidad, sirven para desplazar y desestabilizar los significados normativos al encarnar la norma en un cuerpo inapropiable. Según Muñoz, la disidentificación sería una estrategia de negociar la identidad a través de la performance, por la cual el performer ni asimila la ideología dominante, ni entra en confrontación directamente con ella. Lo que hace es negociar con esta ideología, de forma a crear alternativas para convivir con ella.

Esta distinción entre *drag* paródica y *drag* celebratoria - o disidente, en términos de Muñoz - , implica las mismas cuestiones abordadas en el capítulo anterior sobre el documental de Jennie Livingston, *Paris en Llamas*. Mientras que bell hooks critica el documental desde la misoginia que puede evadir de prácticas de imitación que ridiculizan la feminidad, Judith Butler, Judith Halberstam y José Esteban Muñoz alertan para el hecho de que la performance *drag* opera no sólo a nivel de imitación cómica y paródica, sino que igualmente operan una estrategia encarnada de vivir la propia feminidad - en el caso de las *drag queens* - , y de vivir la propia masculinidad, en el caso de las *drag kings* de color. La categoría de *butch realness*, que Judith Halberstam propone entre otras tantas para explicar las singularidades de las performances *drag kings*, sería la que más se aproximaría de esta encarnación “auténtica” de la propia masculinidad. Una categoría que no se interesa por la parodia de género, sino que por la “realidad” de la masculinidad emanada por la *drag king*.

Estas diferencias entre performance paródica y celebratoria de la identidad, cuando pensadas en base no solo de la construcción de género, sino que también de color, me hace pensar por qué, en la payasaría, prácticamente no hay payasas negras o de color. Tal y como

he explicado en el capítulo 3, la payasaría es una práctica artística blanca, occidental y eurocéntrica, cuyo humor quizás no atraya a lxs sujetxs de color por la identificación del clown con el ridículo, el error, el oprimido, el fracaso, el feo, el excéntrico, el grotesco. Si tenemos en cuenta que estas características están relacionados a la subjetividad e identidad del artista payasx, entonces podemos comprender la dificultad de un clown negro en ridiculizar la propia identidad y subjetividad - cargadas históricamente de la opresión colonial y de racismo - ; los mismos motivos que llevan las *drags* de color a optar más por la celebración de la identidad, en lugar de deshacerla a través de la parodia.

5.3_La “masculinidad femenina” en la payasaría

Son muchos los interrogantes que se abren para problematizar la tipología de las *mujeres payaso*, desde una perspectiva de la “masculinidad femenina” y la estética política *kinging*. Muchos factores han que ser tomados en cuenta, como la transversalidad de las marcas de sexo, género, sexualidad, raza y etnia. Pero en general, independientemente del objetivo y estrategias usadas por ambas comunidades, blancas o de color, Judith Halberstam apunta para lo que sería una cultura *drag* que, en su diversidad de manifestaciones, acaba por dinamitar la masculinidad como atributo monolítico y esencial del hombre blanco adulto. Considero que esta consideración también es válida para las *mujeres payaso*.

Teniendo en cuenta las aportaciones de Judith Halberstam sobre la distinción que sugiere entre performances *drag* paródicas y celebratorias, me planteo un par de preguntas en relación a la payasaría de mujeres:

¿En qué medida la payasa hace uso de la parodia para deconstruir la feminidad como mascarada y artificio?

¿No será la “comicidad femenina” una categoría que tiende más a reforzar la feminidad de la mujer payasa - desde una perspectiva celebratoria de una identidad auténtica femenina - , que de parodiar una supuesta esencia biológica?

¿Hay alguna aproximación, más allá de la estética visual y de la risa, entre la performance de las *mujeres payaso* y las *drag kings*?

¿Las *mujeres payaso* se usan de la parodia para desvelar la masculinidad como género performativo? ¿O más bien comprenden su masculinidad desde una perspectiva de la neutralidad y no-performatividad?

¿Las *mujeres payaso* reproducen sus masculinidades como expresión auténtica de una identidad lesbiana o de, simplemente, de una energía más “yang” presente también en la mujer?

¿En qué medida esta masculinidad de las *mujeres payaso* funciona como mascarada, es decir, como forma de defensa personal frente a un público misógino y como forma de ocupar el espacio público de forma más segura?

Tal y como explica Laura Herts, aún existe mucha misoginia en la programación de espectáculos y circuitos culturales, bien como un verdadero riesgo y peligro en actuar, por ejemplo, en la calle:

Hay un montón de machismo en la programación de espectáculos, sobre todo con las payasas. Consideran que es exótico colocar a una payasa en una programación mixta, pero nada más. Entre varios payasos de la misma calidad, elegirán solo a una, para ser políticamente correctos. En realidad, no les importa mucho lo que haces, siempre somos el recurso oculto. Es muy injusto (...) Claro, seguro que la nuestra es la profesión de futuro para las mujeres. Tenemos un potencial enorme y si somos muchas entonces no nos podrán dejar atrás. El problema de que hasta ahora no haya demasiadas payasas, es porque para las mujeres hay un espacio muy limitado de espacio cómico, sin caer en la vulgaridad. La cómica ha de hacer reír pero moviéndose como una malabarista en un alambre. Hay mucho prejuicio por parte del público, y el campo de acción es mínimo. El centro de todos los problemas es la vergüenza asociada con el sexo, ahí empiezan todos los bloqueos, tanto de las actrices, como del público. La gente es muy puritana y les puede sentar muy mal tus posturas o tus palabras, dejan de reírse y no te puedes descuidar. Es difícil. A veces he actuado en la calle, como mujer, y siempre hay los típicos chicos en la esquina que te miran de determinada manera. Hay que saber jugar con tu propio atractivo sexual para darle la vuelta a todo esto. Falta mucho para que las mujeres payasas sean aceptadas con naturalidad. Habremos adelantado mucho cuando sea aceptada una Leo Bassi o Jango Edwards, mujeres, aunque tengan otra personalidad. Mujeres que se expresen como quieran y no tengan que estar tan pendientes del público, y que sean, incluso, capaces de "insultar teatralmente" al público. Eso es exactamente lo que yo hago ahora mismo, romper las barreras, y si se supone que algo no es muy conveniente que lo haga, me arriesgo, lo pruebo y lo hago (Laura Herts, 2007).

Felícia de Castro, payasa Bafuda, sugiere que las diferencias entre hombres y mujeres deben constituir un marco creativo capaz de colorear más aún las diferencias, pero reconoce, como Laura Herts, que esto implica la ruptura con muchos tabús y otras cuestiones relacionadas a cómo tratar, explorar y exponer el cuerpo. “Pues no es solo un problema de liberación interna o referencial. Dependiendo del lugar y de la exposición, todavía corremos el riesgo de ser atacadas en el medio de la calle” (Felícia, 2010)⁸⁹, testimonia la propia Felícia. Y añade:

La mujer, después de mucho luchar, tuvo su humanidad reconsiderada; la mujer payasa está descubriendo su comicidad y manera de hacerlo, construyendo un saber específico, coloreando más aún las diferencias. Si ella es diferente, hará diferente. Sin nunca perder de vista que el objetivo es hacer reír (Ídem).

Al dibujar esta aproximación entre payasaría mujeril y teatro *drag king* mi intento es traer para debate la producción de masculinidad también performada por las *mujeres payaso*. La masculinidad hegemónica del hombre blanco es desnaturalizada a través de la risa y del humor. Y aunque la parodia de género no sea tan explícita a nivel de la payasaría como lo es en el arte *drag*, también se da en la medida en que pone en duda la identidad sexual del performer. Muchas payasas comentan, por ejemplo, que el público muchas veces piensa que ellas son payasos hombres, incluso cuando están con vestimenta femenina. La natural asignación del género masculino, por parte del público, a las payasas, es prueba de que hay diversas masculinidades siendo producidas por ellas. Masculinidades alternativas que dinamitan la comicidad patriarcal.

Según Judith Halberstam, las diversas masculinidades femeninas desestabilizan no solamente el género, sino que también rompen con el monopolio de una masculinidad dominante y hegemónica del hombre adulto blanco. Las masculinidades alternativas de las *drag kings*, bien como de las *mujeres payaso*, contribuyen así para romper con la naturalización de la masculinidad e indicar sus diversos performativos. Al fin y al cabo, a pesar de las limitaciones de cada performance *drag*, Judith acaba creyendo en su potencial para desestabilizar la cultura heteronormativa, funcionando, por tanto, de lo que yo llamo “performance de resistencia”.

⁸⁹ Traducción mía, del original en Portugués para el Español.

Ahora me gustaría citar algunos ejemplos de mujeres y sus personajes payasos – o personas cómicas, como muchxs prefieren decir, para indicar una diferencia del actor de teatro que interpreta un personaje - como tipos masculinos. Entre los varios personajes creados por la payasa Nola Rae⁹⁰, por ejemplo, tenemos sus famosas versiones de Mozart y Napoleón. La payasa y mímica australiana-inglesa también tiene un número de clown bellísimo, en el cual se presenta en traje de bufón medieval y bobo de corte, un visual más bien asociado con la bufonaría tradicional, o sea, *male buffon*. Nola también asume un visual más bien andrógino al ejecutar un lindo número⁹¹ de mimo y ballet clásico – *Nola's Nasty Mime* - , por lo cual deconstruye el género de forma increíble. La brasileña Paloma Fraga, por su vez, construye su payasx Android completamente basada en una crítica al sistema heteronormativo:

Android surge primeiramente da necessidade de discutir a questão de gênero dentro da esfera de atuação de palhaçxs no Brasil. Festivais, mostras, encontros e até grupos de palhaçxs vem criando por vezes um movimento separatista entre homens e mulheres, para empoderar a mulher frente à sociedade patriarcal na qual vivemos. Os homens, muitas vezes nas rodas de palhaçx, usam a máscara para reafirmar sua cultura machista. Na maioria dos casos, eles nem se dão conta, pois mesmos pequenos gestos, ou simples discursos, já estão normatizados, e se tornam comportamentos comuns dentro das relações. Isso legitima a frente feminista, e torna necessária a discussão. Porém, a cultura machista também atua de maneira opressora sobre os homens. Neste caso, a discussão se amplia, sendo urgente olhar para ela pela lente do humano, onde natureza (sexo) e cultura (gênero) não são realidades separadas. O que se constrói sobre o gênero feminino também está acrescentado de valores ditos culturais, quase sempre opressores de uma sociedade controlada. Portanto, afinal, o que é ser mulher ou ser homem? Há somente estas duas modalidades¹? Androide deseja estar no entre, onde as possibilidades são plurais, propondo um ambiente onde não haja hierarquias nem entre sexo, nem entre sujeitos culturais (Paloma Fraga, payasx Android, en correspondencia personal, 2015).



Ilustración 19 - Paloma Fraga, payasx Android

⁹⁰ Para saber más: <http://www.nolarae.com/>

⁹¹ El número de ballet de Nola Rae puede ser visto en CD adjunto.

El grupo australiano *The Business*⁹² está formado por cuatro actrices que dan vida a cuatro personajes masculinos: Glynis Angel es Ray, Kate Kantor es Paul, Penny Baron es Barry y Clare Bartolomew es Pierre. La brasileña Angela de Castro⁹³, asentada en Inglaterra, es *O Souza*, y Yeda Dantas, *Dr. Giramundo*⁹⁴.



Ilustración 20 - *The Business*

5.3.1_ Yeda Dantas y el *Dr. Giramundo*: la comodidad de “hacer el payaso”

La historia de la payasa brasileña Yeda Dantas y su influencia sobre la construcción de su personaje *Dr. Giramundo* es muy interesante. Yeda, natural de Catolé do Rocha, pequeño pueblo del Estado de Paraíba, Brasil, nació en una familia de clase media, religiosa y bastante tradicional. Se formó en Derecho y se hizo abogada. Pero aún joven se interesó por el circo e hizo algunas participaciones junto a la compañía del famoso actor Luís Carlos Vasconcelos, payaso Xuxu, de Brasil, y el Circo Piolim de João Pessoa. Emigró a la ciudad de Rio de Janeiro con veinte tres años para estudiar teatro, y ahí no sólo ha concebido y desarrollado su payaso *Dr. Giramundo*, sino también ha creado uno de los “*blocos de carnaval*” más tradicionales de

⁹² <http://www.thebusiness.net.au/>

⁹³ <http://www.thewhynotinstitute.com/> & <http://www.contemporaryclowningprojects.com/>

⁹⁴ <http://gigantesdalira.org/dr-giramundo-da-lira-e-psiu/>

Rio: el bloco *Gigantes da Lira*. Conducido por el *Dr. Giramundo*, el “bloco” congrega diversos artistas circenses, payasos y payasas, y está dedicado a los niños y niñas del barrio y la ciudad.

Al hablar de su personaje *Dr. Giramundo*, Yeda explica que lo mismo nació espontáneamente durante un taller de *Commedia dell’Arte*, cuando le tocó la máscara del *dottore*. Yeda cuenta que justo ponerse la máscara, empezó a hablar como dentista y filósofo y a partir de entonces pasó a desarrollar el personaje. Anteriormente, llegó a trabajar con un personaje femenino. Durante unos tres años, la payasa *Biruta* participó en fiestas, eventos y festivales. Pero después que Yeda descubrió el *Doutor*, asumió el tipo como su principal identidad artística: “*O doutor! “Eu digo que eu atravesssei o Arco-Iris, e a Biruta ali ficou como uma memória, como início, mas o conforto veio com um personagem masculino!”* (Yeda Dantas, entrevistas: 239).

En nuestra conversación sobre la creación de su persona cómica como tipo masculino, Yeda hace referencia a algunos hechos que quizás influenciaron esta comodidad con el *Doutor Giramundo*. Ella explica que años antes, después de haber trabajado cierto tiempo con su maestro - el payaso *Bicudo* - , se vio en la situación de tener que actuar sola en la calle. En esta ocasión, aunque estuviera con su personaje *Biruta*, vestida de mujer, llegaron a llamarle de “*ele*” y “*velhinho*” – “él” y “viejecito”. Yeda se quedó pensando en la relación de su personaje *Biruta* con el género masculino. Piensa que, a lo mejor, por haberse encontrado en una situación en la cual estaba sola, quizás haya adoptado, inconscientemente, una actitud más *yang*, más agresiva, más masculina. Lo que podemos vincular a un instinto de protección y defensa personal, como dicho anteriormente, contra la misoginia del público. Una mascarada que negocia la ocupación de la mujer en el espacio público.

Otro factor que Yeda apunta para explicar la comodidad con su personaje masculino es la influencia de sus dos grandes Maestros: Sérgio Bustamanti, payaso *Bicudo*; y Luís Carlos Vasconcelos, payaso *Xuxu*. Al primero lo tiene más como “hermano mayor”, al segundo más como un “padre”. Pero, además, Yeda considera las expectativas familiares, principalmente las de su papa, respecto a su futuro profesional, como una de las explicaciones que la llevaron a crear el *Doutor*:

...Talvez o sonho do meu pai...o Doutor Advogado, o "doutor" das minhas irmãs médicas...Até hoje eu adoro medicina, eu leio tudo sobre medicina! (...) Então, acho que o Doutor veio também pra suprir, pra dizer: "Ó aí, meu pai! O senhor tanto que investiu...Eu sou doutor! Tá vendo como eu sou doutor?" (Yeda Dantas, entrevistas:240).

Yeda ha desarrollado su persona cómica *Dr. Giramundo*, como tipo masculino. Tanto el nombre como la performance de su payaso apuntan para un tipo masculino en cuerpo de mujer. Una comprobación de que la payasaría de las mujeres no puede ni ser explicada ni ser contenida por una categoría de comicidad que enfoca solamente en lo femenino. Así que, en lugar de la categoría "comicidad femenina", podríamos hablar de "risa y comicidad de mujeres", ya que éstas, así como los hombres, producen comicidad femenina y masculina.

5.3.2 - Códigos de feminidad y masculinidad en "*Margarita Vai a Luta!*"

Otro ejemplo que me gustaría citar es de Ana Luísa Cardoso, payasa Margarita. Aunque personaje femenino en cuerpo de mujer, Margarita, en su espectáculo *Margarita Vai a Luta*, juega con ambos códigos de feminidad y masculinidad, en lo que yo llamaría una dramaturgia abierta a diversas significaciones. Para explicar lo que llamo de dramaturgia abierta, presento aquí mi lectura de su espectáculo⁹⁵.

En su solo de payasa, Margarita⁹⁶ surge como una limpiadora de calle, y arma un cuadrilátero de boxeo en plaza pública, donde realiza una serie de actos y discursos en defensa de los derechos de la mujer payasa. En un momento dado, enseña su cartera profesional, en la cual se puede ver su foto con la nariz roja.

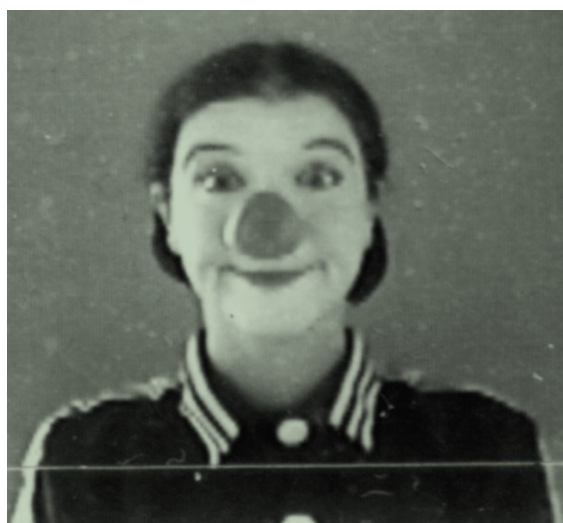


Ilustración 21 - Ana Luísa Cardoso, Payasa Margarita. Foto de su "cartera profesional" de payasa.

⁹⁵ Un tráiler del espectáculo *Margarita vai a Luta* puede ser visto en el canal de Margarita en youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=7h7IUVh7Wtw>

⁹⁶ Página web de la artista Ana Luísa Cardoso y su payasa Margarita: www.margarita88.com

El solo trata de una mujer payasa luchadora, pero que por más firme y corajosa que sea, por más independiente y autónoma que busque ser, aun sueña con el príncipe encantado para casarse. Por bajo de la ropa de la limpiadora de calle, hay un lindo vestido de novia. Pero le falta algo de atractivo en esta mujer, y ella encuentra un mecanismo por el cual será posible atraer a un hombre. Dos pajitas acopladas a dos globos le permiten soplar e inflar dos grandes pechos. El mecanismo de hipersexualización del cuerpo, tan impuesto al cuerpo de la mujer contemporánea, es ironizado a través de los globos inflados como pechos siliconados. Los pechos globo critican los estereotipos de belleza, al mismo tiempo en que revelan el deseo de la payasa por una pareja estable. Un deseo que, aunque sea sincero, también es reconocido como un gran chiste. La nariz roja parece por si solo indicar la ambivalencia de los sentimientos y emociones de la payasa: quiero una pareja pero lo sé que esto todo es un chiste. Una mujer que aún sueña casarse, a pesar de la independencia y autonomía que busca. Un sueño que es al mismo tiempo romantizado y parodiado. Una crítica mediada por la risa y el placer de verse en un sueño ilustrado y ridículo. El espectáculo termina con Margarita casada, después de una extraordinaria lucha en pro de la mujer trabajadora, de la mujer payasa como artista profesional.

Ilustración 22 - Ana Luísa Cardoso, Payasa Margarita. Espectáculo "Margarita Vai à Luta".



Margarita se utiliza de diversos objetos escénicos tales como los de cocina, de limpieza y otros típicos del trabajo doméstico. El trabajo doméstico de la mujer es llevado a la calle, a la plaza pública, donde puede ser resignificado de múltiples formas dentro del cuadrilátero de boxeo. Al empezar su espectáculo en una plaza como una mujer limpiadora de calle, Margarita lleva una ropa apropiada a este trabajo, una ropa similar a la de un trabajador obrero, masculino, duro, que requiere esfuerzo físico y ocupación de un espacio público. Ella entra cargando un gran contenedor de basura, de donde también saca sus accesorios escénicos.

Otro elemento masculino que se destaca en el espectáculo es la estructura elegida para representar la lucha de la mujer payasa: un cuadrilátero de boxeo. El cuadrilátero de boxeo dentro del cual Margarita insiere el hogar, las actividades domésticas y los sueños de casarse, rompe con los dualismos del privado-público, mujer-hombre, serio-cómico, ordenado-caótico. El hogar, el rol de la mujer como trabajadora doméstica, el matrimonio y la familia se vuelven espacios de lucha y conflicto, subvertidos por la mujer payasa, desordenada, desreglada, que invade la calle, invade el espacio público para ganar la vida profesionalmente como payasa. El espectáculo traduce el lema del movimiento feminista: lo personal es político, y encuentra muchos puntos de contacto con la obra de diversas artistas y performers feministas de los años 70, tales como la "Semiótica de la cocina", de Martha Rosler (1975).



Los códigos del espectáculo de Margarita son ambivalentes. Indican una multiplicidad de significados. Son códigos plásticos, fluidos, que hablan de deseos diversos, de ser mujer, femenina, pero independiente y autónoma; mujer payasa, profesional, luchadora, rígida, corajosa, pero vulnerable, soñadora y con miedo de la soledad. Los códigos dominantes de la masculinidad y feminidad están presentes al mismo tiempo, en aparente contradicción, ya que



se ayudan y apoyan mutuamente en la construcción de una dramaturgia abierta, en el sentido de que estos códigos, al sumarse y mezclarse, apuntan para una lectura híbrida, capaz de apuntar para otras feminidades y otras masculinidades, feminidades y masculinidades alternativas aquellas hegemónicas y dominantes.

Ilustraciones 23, 24 y 25 - Ana Luísa Cardoso, Payasa Margarita. Espectáculo "Margarita Vai à Luta".

CAPÍTULO 6

La mujer barbuda y la payasa con barba:

De objeto risible a sujeta riente

6.1_El mito de la mujer barbuda y los *freak shows*

Pilar Pedraza (2009, 2012) cuenta que las barbudas de los circos han sido mujeres con problemas hormonales leves, muchas de ellas casadas y con hijos. En las postales y fotos de la época se las muestra vestidas con elegancia, posando muy femeninas, con sus joyas y sus encajes. No se las relacionaba con una abierta animalidad ni con las teorías evolucionistas, y muchas de ellas eran buenas burguesas, madres de familia.

Pilar cita algunas mujeres barbudas relacionadas al mundo del circo y del espectáculo, tales como: Fortune Clofullia, que trabajó en América con Phineas Taylor Barnum, exhibiéndose con su hijo también barbudo, el “*infant Esaú*”; Olga Roderick, que además de una larga carrera como *show woman*, también ha actuado en la película *Freaks* (1932), de Tod Browning; madame Delait, que se convirtió en la estrella de la taberna de su marido, lo que hizo que el local pasara a llamarse *La Femme à Barbe*; Julia Pastrana y Krao, “más que barbudas, eslabones perdidos para una moda ‘Darwin’” (Pilar, 2012: 81).

Entre las varias mujeres barbudas que tuve la oportunidad de conocer en mi investigación, me gustaría hablar de Julia Pastrana, pues creo que su caso ilustra muy bien la relación que se establece entre la mujer barbuda como objeto no sólo de una risa abyecta, sino que también de la mirada clínica médica, de la mujer en tanto objeto anatómico sirviendo al espectáculo de la ciencia y la antropología.



Ilustración 26 - Julia Pastrana

Julia Pastrana fue una indígena mexicana aquejada de hipertrichosis, pero llegó a ser definida por el doctor Alexander B. Mott como un “híbrido de orangután y humano, un ‘animal misterioso’” (Pilar, 2012). Pilar explica que en esta época, mediados del siglo XIX, el imaginario popular y científico, basado en relatos de exploradores y leyendas locales, “admitía que en Sumatra y Borneo los orangutanes raptaban y poseían mujeres indígenas. Un certificado médico corroboraba la naturaleza híbrida de Julia, humana y orangután”. (Ídem). La condición de exotividad y mezcla entre animal y humano le hizo ser publicitada en Londres como “*Miss Julia Pastrana, the Nondescript*” y “Una de las maravillas del mundo” (Ídem). Además del doctor Mott, otros científicos e intelectuales han visitado a Julia Pastrana, como Frederick Treves, quien encontró y cuidó a Joseph Merrick, el Hombre Elefante. Pilar Pedraza cuenta que Treves, al asistir a una exhibición de Julia en Londres, más que interesado por su vertiente médico-científica, se sintió asqueado e impresionado por la forma como era presentada. “La exhibían en un local mal iluminado y polvoriento, con una puesta en escena paupérrima, como a un perro amaestrado, sin la menor dignidad ni respecto” (Ídem: 82).

Pilar explica aún que, así como todas las barbudas, Julia Pastrana tenía que probar su condición humana a los ojos del público, lo que hacía hablando y cantando. Esta concepción médico-antropológica que la concebía como mezcla de animal y humano resultaba en un proceso por lo cual el público sentía, al mismo tiempo, terror y fascinación, emociones más o menos como aquellas que Julia Kristeva (1980) utiliza para describir la reacción frente al cuerpo abyecto, tal y como he comentado en el primer capítulo.

Julia Pastrana se murió al dar a luz a su hijo, que también falleció dos días después del parto. El pequeño era peludo como su madre. Lent, marido de Julia, los mandó embalsamar – algo usual en la época para los fenómenos - y, probando su parentesco con ellos, consiguió quedarse con los cuerpos, que se iban a quedar en el Museo Anatómico de la Universidad de Moscú. “Corrieron mucho mundo, ella con un vestido rojo de falda corta muy airoso y un brillo desmesurado en sus ojos de cristal, y el pequeño en pie sobre una percha, como un lorito” (Pilar, 2012: 83).

Elisabeth Stephens (2012) cuenta el caso de una niña de nueve años, Caroline Crachami. Conocida como “*Sicilian Fairy*”, la niña, de estatura pequeña y frágil, fue una de las exhibiciones más populares de Londres en 1824. El Dr. Gillian ofrecía al público la posibilidad de verla en el

escenario, tocarla o mirarla a distancia. Stephens apunta para la violencia de este tipo de exposición, principalmente de una niña medicamente debilitada. Caroline Crachami también fue víctima de comentarios sexistas por parte del autor de una revista o periódico, lo cual Elisabeth reproduce en su artículo:

Despite the overheated sentimentality of this account, its tone of sexualized violence is nonetheless unmistakable: the reference to Crachami's "wedding finger", (capriciously withheld) combined with the instruction to "think of taking such a creature round the neck!" suggest that a being offered up to strangers' hands and eyes in Dr. Gillian's private exhibition rooms was perhaps not the safest of environments for a frail nine-year-old girl with a debilitating condition (...) And, indeed, within two months of first being exhibited, Crachami was dead (Elisabeth Stephens, 2012: 49).

Pero la muerte no ponía fin a la espectacularización de estos cuerpos. La pequeña Caroline fue adquirida por el *Royal College of Surgeons*, dónde su pequeño esqueleto sigue a exposición hasta hoy, cuasi dos siglos después (Ídem).

El caso de la indochina Krao también es apuntado por Pilar Pedarza (2012). Krao, nacida en Birmania, fue traída a Europa en 1880 por Gran Farini, quien decía que "la chica pertenecía a una tribu de monos que vivían en los árboles y comía carne cruda y arroz". La chica sufría de prognatismo, hirsutismo general, labios reversibles y pies prensiles. Era publicitada como el "Eslabón Perdido de Darwin". En 1883, el Dr. J. G. Garson publicó una memoria en una revista médica denunciando las falacias de la prensa sensacionalista sobre la chica.

Pilar apunta para la relación existente entre las barbudas del siglo XIX, explotadas por sus familiares y empresarios en el ámbito espectacular, a "la tradición manierista y barroca del espectáculo callejero y cortesano, que se eclipsó un tanto durante la Ilustración sin apagarse del todo" (Pilar, 2012: 83).

En los siglos XVI y XVII se destacan diversas figuras de mujeres salvajes, barbudas, seres anómalos y chocarreros - "sabandijas y musarañas del arca de Noé". Los seres deformes convivían en las cortes europeas, pero las anomalías extremas se exponían de forma puntual. Pilar cita a barbudas y pilosas (niñas encrespadas) como ejemplos de la vertiente femenina de tales deformidades, tales como: la Mujer Barbuda de Ribera, Antonieta González y Bárbara Urselin (Ídem: 85).

Yo, niña encrespada – Durante toda mi infancia y adolescencia he crecido con rabia de mi pelo. Sufría *bullying* constantemente en la escuela. Me llamaban *cabelo de bombril* y *nêga do cabelo duro*. El primer insulto hace referencia a una marca de lana de acero usada para limpiar ollas. La segunda expresión hace referencia al acoso racista. El cantante Luís Caldas tenía una canción que decía en un estribillo *nêga do cabelo duro, que não gosta de pentear (...)* Preocupadas con el acoso, y también por creer en la posibilidad de “cura y tratamiento” de mi pelo, mis abuelas intentaron, inútilmente, diversas técnicas para suavizarlo, alisarlo, o simplemente recogerlo de forma que el encrespado no fuera tan visible. Todo este proceso me ha hecho sentir bastante vergüenza, tanta que he pasado gran parte de la infancia y la adolescencia con el pelo recogido. Cuantas veces he escuchado: “Pero lo importante es el rostro! Qué carita más bonita que tiene!” El parentesco con los negritos y las negritas era inevitable. En esta época, y hasta hoy, vivimos en Brasil el imperio del pelo liso, alisado y rubio. Principalmente en las chicas y mujeres de clase media, que gastan montón de pasta para alisar y teñir el pelo de rubio. La opresión racista para exterminar los rizos y pelos encrespados ha operado con éxito en la sociedad brasileña, tan orgullosa de su falso respecto por la diversidad racial y étnico-cultural. La historia personal de acoso solo tuvo fin cuando yo decidí asumir mi pelo tal y como lo era: encrespado y bastante voluminoso. Después de mi “iniciación” en la payasaría, yo misma cogí las tijeras y puse fin a cinco años de largos pelos alisados por el tratamiento de “alisado japonés”. Les corté así juntico al coro cabelludo. Pasé una semana con las melenas muy mal cortadas, y después seguí para la peluquería para dar el remate final. Con apenas tres deditos de pelo, daba vida no solo a un encrespado orgullosamente expuesto, como también a la libertad del pelo corto que nunca había probado. Desde entonces, nunca más he vuelto a alisar mi cabello, y qué guapa y preciosa me veo con ello así, a su estilo *rizomágico* y *blackpower!*⁹⁷

⁹⁷ La payasa Felícia de Castro también hace referencia al mismo proceso de represión que sufrió en la infancia. Felícia es la única payasa negra que ha sido entrevistada en mi investigación. De hecho, la única payasa que conozco personalmente que sea afrodescendiente. Para saber más sobre Felícia, ver su entrevista en anexo. También me gustaría hacer referencia a la crítica cultural bell hooks sobre la cuestión del alisamiento de pelo negro. En ensayo titulado *Straightening your Hair*, bell escribe sobre la tradición que las mujeres negras tienen de recoger el pelo, y de cómo esta tradición ha sido mal interpretada dentro de la perspectiva de asimilación de la cultura blanca (bell hooks, 1989).

En los siglos XVI y XVII, la barba en las mujeres era explicada por la teoría clásica de los humores, según la cual predominan los humores fríos y húmedos en las mujeres, y los humores secos y calientes en los hombres. En ambos había humores malignos que debían ser expulsados. Las mujeres los expulsaban con la menstruación, y los hombres con la barba. Así que, una mujer que tenga el humor caliente y seco, puede convertirse en hombre. “Le saldrá barba y sus genitales descenderán para formar un pene funcional” (Pilar, 2012: 84). Las teorías de Huarte de San Juan también decían que las mujeres podían cambiar de sexo al bajarles los genitales, que tenían sujetos por ligamento. Y Jerónimo Cortés incluye la violencia y la lascivia entre las características de la mujer masculina.

En esta época la barba y la pilosidad excesiva en la mujer se relacionaban con la menstruación, la integridad o no del aparato reproductor y la infrecuencia de relaciones sexuales o la castidad. También se vinculaban con la melancolía, la depresión y la locura. Ambroise Paré explica el hirsutismo en las mujeres como consecuencia de los caprichos y fijaciones de las madres durante el coito o el embarazo. Habla de una joven velluda como un oso cuya madre estuvo mirando fijamente durante el coito una imagen de San Juan cubierto de pieles peludas (Pilar, 2012: 85).

Pilar cita algunas películas con figuras salvajes y la mujer barbuda, tales como: la película *Freaks* (1932), de Tod Browning; *Wolf Girl* (2001), de Thom Fitzgerald; *La Donna Scimmia* (1963), de Marco Ferreri y *Human Nature* (2001), de Gaundry. La autora destaca la simplicidad y belleza de *Wolf Girl*, y reproduce un diálogo de dos personajes del circo que también lo repito aquí como forma de generar una reflexión que luego intento desarrollar con más profundidad, y que es el tema de la ausencia, olvido o completa exclusión de los *freaks* del “mundo del circo”, “mundo del payaso” o mundo del espectáculo en general: ““El circo no nos quiere, Hartley, desde hace mucho. No nos contratarían ni para un carnaval”, dice Athena a Dune. Los dos son conscientes de estar fuera de época, de acarrear penosamente una utopía” (Pilar, 2012: 88).

Pilar concluye su artículo diciendo que, al contrario de lo que sucede en el siglo XIX, cuando se tiene la mujer como inferior al hombre y más cercana al animal, en el siglo XX esta tendencia se invierte con las feministas radicales, que contestan a los estereotipos y mitos de forma conceptual y creativa. “La feminista barbuda se ríe de la mujer barbuda del circo y de su público, pero al mismo tiempo dice: “Yo soy ella y voy a seguir siéndolo porque quiero serlo, aquí, bajo la carpa y en la calle”” (Pilar, 2012: 89).

6.2_Jennifer Miller y el *Circus Amok*: *queerizando* la payasaría⁹⁸

Ladies and gentlemen, boys and girls, and the rest of us...

Welcome to Circus Amok!

- Jennifer Miller –

The sideshow is possibly the most basic and disturbing form of solo performance, in which humans have, since colonial times, been displayed for being – ethnologically, physiologically or otherwise – different. Circus Amok is that too – a normal one-ring travelling circus with drag queen clowns, papier-mâché animals instead of live ones, concerns about the quality of everyday New York life and utopian visions of a world with less homophobia and more fashion accessories made from finest recycled materials. (Sussman, 1998: 263).

Después de una breve incursión sobre el mito de la mujer barbuda, me gustaría ahora hacer algunos apuntes sobre una artista contemporánea que está contribuyendo para subvertir tal mito. Se trata de la performer y payasa Jennifer Miller, fundadora del *Circus Amok*⁹⁹, de Nueva York.¹⁰⁰

Shayda Kafai (2010) considera que la performer y payasa¹⁰¹ nuevayorkina subvierte el mito de la mujer barbuda en la medida en que toma la propia barba como elemento identitario de mujer, y en que asume la propia producción artística. O sea, si antes las mujeres barbudas eran normalmente explotadas por familiares y empresarios en el mundo del espectáculo, bien como por científicos e intelectuales de la medicina y antropología - en tanto sujetos portadores de un conocimiento hegemónico y colonizador - , ahora la mujer con barba es autora, creadora y productora de su propia subjetividad, identidad y trabajo artístico. Shayda entiende el trabajo de Jennifer Miller como un trabajo de resistencia por lo cual la artista desafía las connotaciones históricas de los *freak shows*.

⁹⁸ Para una explicación divertida sobre el mito de la mujer barbuda, ver el programa Arte con Mayusculas, número 3, dedicado a las mujeres barbudas. En el programa, las presentadoras Svaselina Luvrika y Martina Dry hacen un recorrido histórico sobre el mito, y también cita el nombre de diversas mujeres con barba, performers contemporáneas, como las españolas Plastika y Toyota. Consultado el 23 de julio de 2015. Disponible en CD adjunto, bien como en youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=VhRNYTilz-U>

⁹⁹ www.circusamok.org

¹⁰⁰ Pilar Pedraza, en su obra *Venus Barbuda y el Eslabón Perdido* (2009), también dedica un tópico a la performer. “Jennifer Miller y el circo queer” puede ser encontrado en el segundo capítulo, titulado “La Diferencia como Espectáculo”.

¹⁰¹ En una cita inicial, Shayda Kafai se refiere a Jennifer Miller como clown (Shayda, 2010).

Los *freak shows* son espectáculos en los cuales los performers son personas anatómicamente deformes, discapacitados o simplemente diferentes de lo “normal”. Los performers tienen un amplio abanico de tipos corporales. El show normalmente se pasa en lugares culturalmente marginales. A pesar de que la exposición pública de personas discapacitadas, deformadas o anatómicamente diferentes se constituya en una práctica bastante antigua, los orígenes de los *freak shows* modernos remontan a los principios del siglo XIX. “At this time, a thriving culture of commercial exhibitions catered to an intense public interest in the display of human ‘curiosities,’ such as giants, dwarves, conjoined twins, bearded ladies, professional fat men and human skeletons” (Elisabeth Stephens, 2012: 48).

La crítica general que se hace de los *freak shows* es de que estos se operaban para servir a la mirada normativa – *the normative gaze*; la mirada *voyeur* de la hegemonía – *the voyeuristic gaze of hegemony*; y aún la mirada médica y científica – *the medical gaze, the scientific gaze*. De acuerdo con estas teorías de la mirada opresora y colonizadora, aquello que es mirado es tomado como objeto a ser explotado y servir a los ojos del *voyeur*, del curioso, del colonizador, del médico, del científico, del intelectual, como forma de afirmar su “superioridad” intelectual, anatómica, humana, civilizatoria, o sea, como forma de garantizar su hegemonía.

Tradicionalmente, los *freak shows* servían como espectáculo en lo cual el público lanzaba su mirada *voyeur*, normativa y hegemónica, sobre el Otro o la Otra. De esta forma, podía afirmar su “normalidad” contrastándola con la diferencia física de los cuerpos expuestos. *Circus Amok*, sin embargo, subvierte esta mirada, pues deconstruye la feminidad y la masculinidad como esencias en la medida en que “normaliza” el pelo transgresivo (Shayda, 2010).

En *Juggling Gender* (1992), documental de Tami Gold sobre la vida y performance de Jeniffer Miller, la artista nuevayorkina afirma que la eliminación de pelos de su cara era como una mutilación, una batalla perdida (Ídem: 60). De acuerdo con Shayda, la decisión de mantener la barba posiciona a Jeniffer como una mujer no-normativa, que rompe con el sentido de una feminidad esencial, y cuyo resultado es su forzosa negociación con los múltiples significados del pelo.

Siguiendo a Susan Schnur, Shayda explica como el pelo se relaciona con el poder. El “pelo transgresivo” sería el pelo de mujer que crece en zonas corporalmente asignadas al cuerpo del hombre, tales como bigotes, piernas y axilas. De forma que pelo es sinónimo de

poder. *“The possession of transgressive hair creates what Miller refers to as “beard anxiety, an essential aspect of what originally created interest in the bearded ladies of the 19th and 20th centuries”* (Shayda, 2010: 60-61).

La diferencia corporal de Jennifer Miller es vista como una amenaza para la artificial rigidez hegemónica, que considera la barba de la mujer como problemática y fuera de control, ya que negocia significados masculinos en el cuerpo de mujer. Un ejemplo de esta negociación era la forma en que las mujeres barbudas eran representadas en las fotografías extremadamente escenificadas de la época, los famosos *cabinet cards*. Vendidos como recuerdos a mediados del siglo XIX, estas fotos representaban las mujeres barbudas en tradicionales vestidos Victorianos y cabellos largos peinados a la altura del hombro. Además de la vestimenta, la mujer barbuda también posaba como madres al lado de sus maridos, lo que, según el historiador Robert Bogdan (1990, 1996), acababa por representar la mujer barbuda como esposa hiper-femenina.

Bogdan explica que las mujeres barbudas normalmente eran representadas con motivos que enaltecían su estatuto, y que, con excepción de la barba, *“these women represented the quintessence of refined respectable womanhood”* (Bogdan en Shayda, 2010: 62). Shayda apunta, sin embargo, que tales postales eran creadas a partir de la yuxtaposición visual entre el vestido y la barba de las mujeres, un efecto que, al poner de relevo la barba, hace de ésta una marca estigmatizada, lo que contribuía para reafirmar el estatuto marginal de la mujer barbuda. *“Rather than attesting to her femininity, the gender ambiguity portrayed in the cabinet cards evoked terror. The juxtaposition struck an even deeper apprehension because the bearded lady represented, in every other respect, normative femininity* (Shayda, 2010: 63).

En su estudio sobre los *freak shows*, Bogdan (1990, 1996) también apunta el caso de Madame Clofullia, - ya mencionada inicialmente a través de Pilar Pedraza - , una mujer barbuda que ha sido examinada por un médico, para que este pudiera confirmar si ella era una mujer de verdad. La mirada médico-normativa también incidió en Madame Clofullia cuando esta dio a luz a su hijo, en 1851, para probar que el hijo era suyo de verdad y que ella tenía una barba “abundante y genuina”.

Cabe apuntar que muchas de las atracciones de los *freak shows* eran fraudes, lo que despertaba la curiosidad del público sobre la autenticidad o no de la diferencia. Por esto que, además de la mirada médico-científica, muchas de estas exhibiciones proporcionaban al público la posibilidad de tocar el performer para comprobar la realidad del cuerpo deforme,

anómalo, monstruoso. Elisabeth Stephens (2012) llama de “volatilidad semántica” al suspense y ansiedad relacionados al significado del cuerpo. Esta volatilidad semántica en torno de la realidad o falsedad de los cuerpos son, según Elisabeth, una de las principales características del moderno *freak show*. La autora cuenta que, en la primera exhibición de P. T. Barnum, una mujer afro-americana llamada Joice Heth, fue publicitada por el empresario como la primera niñera de George Washington, con 161 años de edad. Pero incluso en esta época, ya se oían rumores sobre la auténtica edad de la mujer. Pilar Pedraza (2009) también hace referencia a esta señora negra, que después de muerta, tuvo su cadáver disecado públicamente, en un espectáculo racista en el cual la gente se reía de la mujer negra siendo cortada como a un animal. Un médico legista confirmó el fraude, asegurando que esta señora no podría tener más de 81 años (Ídem).

Elisabeth Stephens explica como el *freak show* se construyó basado en el suspense y la emoción que el público sentía en relación a la performance, principalmente en el momento en que la cuarta pared es rota por la invitación del performer. Siguiendo a Judith Halberstam (2005), Elisabeth Stephens alerta para el peligro que existe en la ruptura de la cuarta pared. En el caso de la niña Crachami, por ejemplo, tal ruptura fue fatal. Elisabeth Stephens apunta que la violencia de casos como estos y de Brandon Teena - tratado por Judith Halberstam (2005) - , limita la potencialidad de transformación de performances *queer*. Según estas autoras, es extremadamente necesario, por motivos de supervivencia, plantear los espacios y tiempos en los cuales son seguros estos procesos *queer* de desestabilización de significados en torno del cuerpo.

The fluidity and indeterminacy of meaning that results from the fourth wall's removal is not everywhere and always a good or positive thing. For this reason, we need to look always at the complex inter-relationships in which knowledge and meaning about the body is produced and resisted, to take fully into account the wider discursive fields in which this takes place. It is precisely because queering normative systems of knowledge can work both with and against queer subjects that it is imperative to identify those spaces and times in which it is safe to do so, and in which their considerable potential might be most productively realized (Elisabeth Stephens, 2012: 53-54).

Otra práctica común respecto al cuerpo anatómicamente diferente y que sigue común hoy en día, es lo de tocarlo para certificarse de que es auténtico y verdadero, por ejemplo: tocar las barbas de las barbudas, y las barrigas de las obesas. Lo mismo ocurre también con la barriga de la mujer embarazada, por ejemplo, que no deja de ser un cuerpo anatómicamente diferente

de lo “normal”. Un cuerpo de cierta forma monstruoso, como explicaré más adelante, en el capítulo 10. Esto ha sido común para los *freaks*, las mujeres barbudas de la era Victoriana, y aún lo es para la payasa barbuda contemporánea: Jennifer Miller. Esta necesidad de mirar, tocar y comprobar la realidad de la diferencia, pone a la mujer barbuda en un estado de pasividad frente al normativo *voyeur*.

Yo payasa, yo freak! - Aquí es interesante resaltar que los payasos y payasas también somos objeto de comprobación de nuestra “realidad corporal” por parte del público. Por ocasión de un trabajo que hice una vez en un circo, cuando llevaba el pelo estilo *black power*, unos niños se me tiraban del pelo para comprobar que el mío era real, y no una peluca como las usan muchos payasos infantiles. El acto de comprobación muchas veces puede transformarse en actos de agresión y violencia, incluso por parte de niños y niñas. En este caso, el tirar del pelo de hecho hería y molestaba. Otra vez en que animaba una fiesta de aniversario, los niños y niñas llegaron a atacarme para robar los chuches y chocolates que llevaba para distribuir igualmente a todos los participantes de los juegos, y al final de la fiesta llegaron incluso a deshacer mis faldas dejando a la payasa Lavandinha sin una parte de su vestimenta en la fiesta de cumpleaños. Suerte que por debajo llevaba pantalones *legging*. Felícia de Castro, payasa Bafuda, también relata momentos en que fue agredida por niños cuando solía actuar en la calle. Felícia alerta para un cuidado con la seguridad de los performers frente a estos posibles ataques de agresión, reivindicando una actitud más defensiva que pasiva frente al acoso de la diferencia, incluso cuando este acoso se da por parte de niños y niñas (Melissa, 2006).

En el caso de Jennifer Miller, la payasa subvierte la pasividad incorporado en el mito de la mujer barbuda. Cuando interrogada sobre su identidad, Jennifer pide que la persona responda por sí misma, forzándoles a contestar la propia pregunta. *“This action removes Miller from passivity, allowing her to diverge from the docile position freak shows and hegemony typically used to restrict bearded ladies”* (Shayda, 2010: 65).

Shayda nos habla de la compleja situación del performer que trabaja en los *side shows*. Jennifer, por ejemplo, antes de fundar el *Circus Amok*, ha trabajado en el *Coney Island Sideshow*, en *Brooklyn, New York*. En el *side show*, Jennifer trabajaba como Zenobia, la mujer barbuda que

traga fuego y hace malabares. Con el personaje Zenobia, Jennifer Miller mantuvo el apodo de mujer barbuda, tradición de los *freak shows*. La performer explica que negociar con el arquetipo de la mujer barbuda le permitió contextualizar la figura del mito. La situación es compleja, ya que Jennifer identifica estos espacios como los únicos donde puede trabajar sin ser forzada a quitar la barba. *“The line between maintaining personhood and being spectacle, then, becomes very blurred, a truly marginal space of give and take”* (Shayda, 2010: 67).

O sea, a pesar de la crítica que se hace a los *freak shows* como espacios de explotación espectacular de la diferencia corporal, del cuerpo deforme y del cuerpo discapacitado, es preciso tener en cuenta que muchos *freaks* encontraban en estos shows y circos el único ambiente en los cuales podían trabajar, vivir y sobrevivir, ya que “el mundo de fuera” del circo podía ser también un mundo muy peligroso para la salud e integridad de los *freaks*. De forma que también es importante considerar la comunidad que se creaba entre estos artistas y performers, que tal y como el “mundo del circo” o “mundo clown” propone, se constituye como una realidad social a parte, un “mundo al revés”, regido por principios comunitarios y horizontales, aunque con sus conflictos económicos y de género, como he explicado anteriormente.

En relación al tema de la utopía relacionada a estos “mundos” marcados por las diferencia, es interesante considerar las aportaciones de Mary Russo (1995) sobre los *freak shows*. La autora explica como en los años 60 el término *freak* vendría a ser apropiado por diversas personas para conformar una identidad disidente y radicalmente democrática:

O que hoje se chama de “política de identidade” pode ter suas origens na identificação da década de 1960 com o “freak”. Radicalmente democrático e aberto às mais individualistas apropriações de classe, raça, etnia, gênero e sexualidade, o “freak” é um estilo tipicamente americano de dissensão. Embora a tradição do freak como monstro – literalmente, o de-monstrador do maravilhoso poder do divino – tenha uma longa história na cultura europeia, as demonstrações dos anos 60 nos Estados Unidos caracterizavam-se por uma nova articulação de grupos sociais heterogêneos, e por uma mistura de demandas externas e internas de visibilidade dramática (Mary Russo, 1995: 91).

Mary explica como el término *freak* ha sido reapropiado por diversos activistas de la década de los 60 que abogaban por políticas de identidad basadas en la diversidad y la diferencia. Una

apropiación muy fuerte se dio en el rock y la cultura callejera. De forma que el término *freak* pasó a ser relacionado con el ideal de democracia y justicia social en la contracultura emergente. En este proceso, estudios como los de Leslie Fiedler (1993) tendían a idealizar de forma romántica la contracultura *freak*, como el “mundo al revés” y la utopía de Bakhtin. Leslie Fiedler, según Mary Russo, hace un tipo de tributo a la obra *Freaks*, de Tod Browning, como un ejemplo de que se puede vivir en comunión y fraternidad en la excentricidad.

Sin embargo, tal y como advierte Mary, el “mundo *freak*”, aunque históricamente marcado por la dominación colonial, la cruzada eugenésica y la explotación capitalista, también presentaba sus conflictos internos, sus propias dinámicas que han que ser consideradas por cualquier historiador, activista y científico social. La autora analiza dos películas¹⁰² relacionados al tema *freak*, y comenta que *Freaks*, de Tod Browning, revela en muchos momentos el sexismo y el patriarcado del “mundo *freak*”:

A feminilidade aqui é inerte, hipervisível e sadicamente contida como o maior horror da terra (...) O troféu feminino aleijado completa a narrativa normalizadora das relações heterossexuais que, na minha opinião, tendem a se sobrepôr a todos os detalhes radicais e piedosos deste filme extraordinário (Mary Russo, 1995: 110).

Pero volviendo al tema anteriormente apuntado sobre el circo y el *freak show* como únicos espacios en los cuales los *freaks* podían trabajar y sobrevivir, Shayda Kafai (2010) explica que la opción por trabajar en los *side shows* por falta de empleo en un entorno normal es parte de la mitología de la mujer barbuda. El trabajo en los *freak shows* ha servido como principal fuente de ingresos que las personas físicamente diferentes eran obligadas a aceptar.

Pero, al contrario del mito de la mujer barbuda que es explotada por el empresario o familiar (marido) como objeto a ser mirado por un público *voyeur*, Jennifer Miller es dueña de su propio acto y contenido de su performance. Al nombrarse “mujer con una barba”, Jennifer Miller se reapropia del mito, resignificando las connotaciones negativas asociadas al pelo transgresivo – *transgressive hair*. Siguiendo a Anthony Synnott, Shayda Kafai explica que el cabello es uno de los símbolos más poderosos, porque es extremadamente personal, y al mismo

¹⁰² Una de las películas es la de Tod Browning, la otra es: *Freak Orlando*, de Ulrike Ottinger (1981). En esta última, Mary Russo también hace un análisis y crítica de la utopía y radicalidad democrática del “mundo *freak*”.

tiempo, público. Las transgresiones a través del cabello se encuentran doblemente problemáticas porque se producen en el rostro, que simboliza la subjetividad y las varias facetas del *self*. De manera que mantener la barba como marco identitario se configura como estrategia poderosa para perpetuar la hibridez de género y contestar la imagen de la mujer definida en términos de una feminidad esencial y hegemónica. En resumen, Jennifer Miller subvierte el mito de la mujer barbuda en la medida que:

- Se auto denomina *woman with a beard*. La aceptación de su cuerpo en su totalidad empodera la diferencia corporal frente a la norma social restrictiva, violenta y limitadora en torno del sistema heteronormativo.
- Ella está a comando de sus propios números y performances. Su barba no es meramente una puesta en escena para una mirada colonizadora de un público hegemónico. Ella se apropia de su barba y juega de forma positiva para crear una consciencia crítica y reflexiva no solo en términos de género y sexo, sino también sobre otros temas de relevancia socio-cultural y política. O sea, la mujer con barba está legitimada no solo para tratar de problemas que le tocan personalmente, como lo son la temática de género y sexo, sino también de varios otros temas de importancia socio-cultural y política, que afecta a toda la comunidad.
- Ella es co-fundadora, creadora y productora no solo de sus performances, sino del propio circo en que trabaja.



Ilustración 27 - Jennifer Miller y el Circus Amok

Después de dejar su trabajo en el *Coney Island Sideshow*, Jennifer Miller funda el *Circus Amok* en 1989, adquiriendo autonomía como performer y como mujer con barba – *woman with a beard*. La agencia y el empoderamiento se concretizan en su apropiación del papel de directora

y performer en un cuerpo físicamente diferente. O sea, no solo el cuerpo de Jennifer Miller actúa como lugar de subversión. Con ello, Jennifer también se construye como militante política. Está preocupada no solo con el entretenimiento de su público, sino también con un abordaje crítico y lúdico de diversos problemas sociales y políticos. El compromiso político y pedagógico también está imbuido en el nombre del circo. *“Among the many definitions of amok, one will find aspects of confusion, frenzy, and tremendous activity”* (Shayda Kafai, 2010: 70). De forma que, de cara a provocar la curiosidad y un proceso de indagación y reflexión, uno debe volverse confuso sobre las propias ideas.

Otra preocupación política del *Circus Amok* es la de alcanzar varios públicos a través de la actuación en espacios diversos. En sus primeros cuatro años de existencia, *Circus Amok* se presentaba a un público cerrado, limitado a los espacios cubiertos de la vanguardia de Nueva York, en el contexto de la *Performance Art*. Pero en 1993, Jennifer Miller decidió cambiar de dirección, y el *Circus Amok* ha pasado, desde entonces, a actuar en espacios públicos más diversificados, como plazas y parques. Los riesgos eran muchos, tales como: presentar una diversidad de cuerpos *queer* para un público familiar; que su estética *camp* y *drag* pudiera ser leído como una amenaza; la recepción de una compañía blanca por una audiencia de color, entre otros riesgos apuntados por Sussman. *“The challenge was to learn, or to relearn – how to perform for everyone, for a broader slice of the public sphere, and for kids and families”* (Sussman, 1998: 265).

Los comentarios de Sussman apuntan para algunos riesgos tomados frente a una audiencia específica: público infantil y público negro, en posible conflicto con performers *queers* blancos. El público infantil, como he apuntado anteriormente desde mi propia experiencia como payasa, puede ser un público bastante agresivo incluso con performers adultos, al mismo tiempo en que puede generar la pregunta por la censura y la adecuación o no de proyectos *queer* para niños y niñas. Ya el público negro o de color puede sentir que el espacio está de cierta forma siendo invadido por unos performers blancos que, así como otros contextos, busca hacer de misioneros o salvadores.¹⁰³ Jennifer Miller demuestra preocupación respecto a cuestiones de diferencias raciales y de clase que se observa entre los performers del circo: blancos y de clase media, y el público de color que conforma la mayoría de los espectadores en Brooklyn. Jennifer reconoce que aunque sea chocante, la diferencia racial es

¹⁰³ De tales riesgos hablaré en el último capítulo, en la sesión dedicada a la mediación artística del payaso social.

una realidad. Al hablar de su formación en el *sideshow* y la danza, la performer confirma la segregación que hay en este campo artístico. *“When I grew up in circus, I barely saw people of color. It’s a fairly segregated world and a fairly segregated art scene”* (Jennifer Miller en Sussman, 1998: 266).

Para afrontar los riesgos, *Circus Amok* decide confiar en el formato y convenciones del circo, dónde la figura de los payasos y payasas juegan con diversos temas, entre ellos, la fluidez del género. *“Protected by the magic of the ring, this circus performs the ancient function of running amok: a burst of chaos into the everyday sphere in which a possessed person or crowd flies into a murderous, though temporary, frenzy”* (Sussman, 1998: 266).

Aunque sea imposible saber si la audiencia recibe los números y los performers como raros o *freaks* históricamente aprisionados en su *freak world*, Jennifer Miller y los demás integrantes del *Circus Amok* intentan romper con esta distancia a través de la abertura que se da a la audiencia de venir a hablar, conversar y ayudarles a recoger después del show. En su página web, el *Circus Amok* enfatiza esta breve posibilidad de encuentro, diálogo, proximidad y clown_tacto como una de sus misiones: *“After the show, as we pack up we talk some more with the crowds. The kids who earlier had questioned the who, where, and why of us are now helping us pack”*.¹⁰⁴

This act of voluntary inclusion speaks to Circus Amok’s ability to sever the trope of gazing established at most 19th and 20th century freak shows: come, gawk, and leave. While they may attend to witness the Other out of curiosity, the fact that audience members end their attendance with action serves as a powerful gesture. Voluntary audience involvement at Circus Amok’s shows speaks to the opening of dialogue and interaction, collaborative indications that were absent during the freak shows. Further, it establishes that the power inherent in the gaze, in the act of seeing, is multidirectional (Shayda Kafai, 2010: 75).

Shayda explica como Jennifer Miller y los demás performers del circo desestabilizan los significados monolíticos de una supuesta feminidad y masculinidad esencial. Según la autora, Jennifer juega no solamente con su barba, sino también con diversas prendas de vestuario y accesorios relacionados a la identidad de género y sexo. El elemento *drag* está presente en los performers masculinos que entran en el escenario jugando con sujetadores, bragas, vestidos y pelucas. Jennifer, por su parte, usa un vestido al mismo tiempo jugando y poniendo en

¹⁰⁴ www.circusamok.org

evidencia todo el rato su barba. La payasa barbuda también trae un par de calcetines enrollados bajo sus bragas, desplazándole intencionalmente de lugar.

Y, para finalizar este capítulo, recupero una larga cita de Mark Sussman que considero como un resumen de la pedagogía y política del *Circus Amok* y su fundadora: la payasa barbuda Jennifer Miller, una gran referencia a tener en cuenta en la historia de la payasaría y del circo contemporáneo, en su relación con el “mundo *freak*”, el “mundo *queer*” y el “mundo *crip*”, de lo cual hablaré mejor en el próximo capítulo.

It's a queer circus, amok in New York. But the queerness is presented and set aside. It is normalized, not made the central issue, as are the life of the city, the distribution of money and resources, the attitude of the politically powerfull toward the working poor. Everyday life is parodically assaulted from this ring, a space traditionally occupied by 'freaks'. Queer signifying is visible for some, invisible to others, and for most of the audience, I suspect, just beneath the surface. Circus Amok presents two messages at once: an overt one, concerning the fairness of tax laws, and the injustice of the removal of the urban social safety net; and a covert one, which shows (rather than tells), the range of genders and bodies that are possible despite and in the face of greater economic injustices, no matter what geographic, ethnic, religious or gender neighborhood one happens to inhabit. In realistic drag performance, the object being copied, 'man' or 'woman', is stable. Circus Amok parodies the freaks of former times – the Double-Bodied Wonder, the Armless Girl, the Egyptian Giant, Barnum & Bailey's 'peerless prodigies of physical phenomena' – by substituting the freakishly normal (Sussman, 1998: 270).

CAPÍTULO 7

La payasa monstruo:

En busca de nuevas figuraciones y clown_tactos para deshacer lo humano en la comicidad

7.1_La mujer, lo *queer*, lo *crip*: sujetxs desterrados del estatuto de humanidad

El monstruo, tal como nos recuerda la filósofa Isabel Balza (2008, 2009, 2011, 2012), es la representación histórica por excelencia de todo aquello que no se encuadra en el concepto de humano. La humanidad ha sido definida por el hombre varón a partir de la otredad. Y siendo el hombre blanco el sujeto de conocimiento de la filosofía y la ciencia occidental, es por lo tanto la norma, lo normal, tanto en términos físicos y biológicos como en términos de humor y comportamiento.

La categoría de monstruo engloba, por tanto, todo aquello desterrado del concepto de lo humano. El monstruo se define como categoría de exclusión social, como seres que se hallan en el límite de la humanidad, seres que se han considerado históricamente como inhumanos o no humanos. Todo aquello que se encuentra fuera de la norma naturalizada, es por lo tanto, monstruoso. Siguiendo a Foucault (1999), Isabel Balza cita tres formas de monstruos: el hombre bestial de la Edad Media, los siameses del Renacimiento y los hermafroditas.

El monstruo era no una noción médica como hoy (esto es, no una patología o error de la naturaleza a corregir), sino una noción jurídica. Lo definitorio de la esencia del monstruo es ser mezcla: mezcla de reinos (animal y humano: el hombre bestial), mezcla de especies o de dos individuos (los siameses), mixtura de vida y muerte, de formas, y mixtura de dos sexos: los hermafroditas. El monstruo es “transgresión de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco” (Foucault, en Isabel Balza, 2009a: 235-236).

Isabel destaca también la obra *Monstruos y Prodigios* de Ambroise Paré (1987), que también considera a las lesbianas como seres monstruosos. Y siguiendo a Kappler, en la obra *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, la filósofa explica que la monstruosidad se cifra fundamentalmente en tres rasgos: desorden, imperfección y extremidad. “Extraño e imperfecto, desliz de la naturaleza, el monstruo es, en definitiva, un exiliado del concepto de lo humano” (Isabel Balza, 2009a: 235-236).

Todo aquello que se diferencia en mayor o menor grado del hombre blanco occidental - tal y como representado por el hombre vitruviano de Leonardo da Vinci - , es, por tanto, anormal, deforme, animal, materia inorgánica, extraterrestre, sobrenatural, materia inanimada y máquina. Así que la mujer, al lado de varias entidades vivas, no vivas y ficcionales, es un otro monstruoso, o mejor, una otra monstruosa, necesaria para que el hombre varón se defina, se construya y se realice como tal.

A lo largo de la historia, las mujeres han sido constantemente excluidas del concepto de humano. Negociadas como objetos, propiedad o animales en muchas sociedades primitivas y pre-industriales, y excluidas de los contractos sociales en la era moderna, las mujeres fueron y continúan siendo desterradas del concepto de humano. En el ámbito de la filosofía, Aristóteles (1994) ya consideraba a la mujer como desviación monstruosa, por ir en contra de la norma de la naturaleza: el varón. En su obra *Reproducción de los animales*, el filósofo considera a la mujer como ser mutilado, deforme o malformado.

Rosi Braidotti (1996) analiza la ciencia de los monstruos - la Teratología - como un conjunto de discursos organizados científica y socialmente sobre las diferencias corporales. Rosi explica que la construcción del Otro por la Teratología se aproxima a los mecanismos de sexismo y racismo. En relación a la sexualización del monstruo, la autora explica que una de las cuestiones que han guiado esta ciencia, ha sido la que se pregunta por el origen del cuerpo monstruoso. Así pues, los monstruos están vinculados al cuerpo de la mujer en el discurso científico a través de la pregunta por la reproducción biológica. Inúmeras han sido las teorías de concepción de los monstruos que han permeado la creencia históricamente. Así, pues, la concepción de un bebé deforme o monstruoso ha sido atribuido a diversos factores, tales como: comportamiento inmoral del padre y la madre - como por ejemplo, hacer sexo en los domingos y demás días de fiesta religiosos - ; exceso sexual, principalmente por parte de la mujer; mucho o poco semen; mezcla de espermias de diferentes fuentes, tal como hombre y animal; sexo durante el periodo de la regla; la ingestión de alimentos prohibidos; influencia de estrellas y planetas; malas condiciones atmosféricas; intervenciones divinas o diabólicas, entre otras supersticiones que han permeado tanto la cultura popular como la "ciencia" supuestamente neutral.

Rosi esclarece que la Teratología es un discurso mixto, ya que absorbe tanto la cultura popular, sus leyendas, creencias y supersticiones, como un discurso "científico" que se

pretende neutro y objetivo. *“The following seem to recur quite regularly: supernatural causes, astrological influences, seminal and menstrual factors, hybridity, mental impressions, philosophical and scientific explanations”* (Rosi Braidotti, 1996: 140). Sin embargo, la hipótesis de la imaginación maternal es sin duda, según la autora, la más antigua y aún actual sobre la teoría de nacimientos monstruosos. Esta teoría atribuye a la madre el poder de matar o deformar el hijo o hija que carga en su vientre, por el simple hecho de imaginar o mirar a ciertas imágenes, ésta última conocida como teoría de la impresión materna. Como ejemplo, Rosi nos cuenta de las muchas mujeres blancas que, después de dar la luz a bebés negros, han escapado al juzgado de adulterio por explicar que durante el acto sexual, habían solamente mirado a alguna fotografía o pintura de un hombre negro.

La autora explica que las categorías clave para la teoría de la imaginación materna son el deseo femenino, los antojos y el poder que la óptica confiere a la imaginación y emociones humanas. Siguiendo a Glenister, Rosi explica que la teoría de impresión materna es una teoría óptica, ya que trata de los poderes que se atribuye a la visión. La teoría de la impresión materna contiene un elemento de tradición satánica, pues se apoya en la creencia del mal de ojo – *evil eye*, de forma que: *“All it takes is for a pregnant woman to think ardently about, dream of, or quite simply long for, certain foodstuffs or for unusual or different people for these impressions to be transferred and printed upon the foetus* (Rosi Braidotti, 1996: 147).

Rosi esclarece también que, aunque esta teoría haya contribuido para evidenciar y valorizar la participación de la mujer en el acto de la procreación, también ha desarrollado todo un aparato científico y teórico para disciplinar el cuerpo y el comportamiento de la mujer, dando origen a diversos tratados que sugerían, por ejemplo, lo que las mujeres deberían hacer para generar *“baby boys, male geniuses and great men”* (Rosi Braidotti, 1996: 146).

La relación de lo monstruoso con la mujer y lo femenino también ha sido establecida por el psicoanálisis, que en su economía falocéntrica y misoginista, ha contribuido para relacionar de forma peyorativa el cuerpo de la mujer con el otro monstruoso (Ídem).

The woman's body can change shape in pregnancy and childbearing; it is therefore capable of defeating the notion of fixed bodily form, of visible, recognizable, clear, and distinct shapes as that which marks the contour of the body. She is morphologically dubious. The fact that the female body can change shape so drastically is troublesome in the eyes of the logocentric economy within which to see is the primary act of knowledge and the gaze the basis of all epistemic awareness. The fact that the male sexual organ does, of course, change shape in the limited time span of the erection and that this operation-however precarious-is not exactly

unrelated to the changes of shape undergone by the female body during pregnancy constitutes, in psychoanalytic theory, one of the fundamental axes of fantasy about sexual difference (Rosi Braidotti, 1994: 80-81).

En su ensayo *Mothers, monsters and machines*, Rosi trabaja las posibles conexiones entre estos términos, conexiones que puedan servir para la construcción de una subjetividad feminista alternativa:

The monster is the bodily incarnation of difference from the basic human norm; it is a deviant, an a-normaly; it is abnormal. As Georges Canguilhem points out, the very notion of the human body rests upon an image that is intrinsically prescriptive: a normally formed human being is the zero-degree of monstrosity (Rosi Braidotti, 1994: 78).

Rosi cree que tanto el monstruo como el cuerpo de la mujer tienen una propiedad única de provocar al mismo tiempo fascinación y horror, atracción y repulsión. Siguiendo a Julia Kristeva (1980), Rosi menciona la abyección como efecto de la reacción tanto al cuerpo maternal como al monstruo. Y es que Julia comprende lo abyecto a partir de un conjunto de emociones ambivalentes que van desde la fascinación y la adoración al miedo y al terror frente al cuerpo maternal. Sus fluidos corporales, sus humores y su deformidad provocan, según la autora francesa, fascinación y atracción, al mismo tiempo que miedo, asco y rechazo.

En el ámbito literario, también Rabelais ha establecido relación entre el cuerpo de la mujer con el otro monstruoso. Tal y como he comentado en el primer capítulo, en su artículo *Inside-Out, Female Bodies in Rabelais*, Pollie Bromilow (2007) explica la fascinación de Rabelais por el cuerpo materno, principalmente en su estado de embarazo y proceso de parto. La abyección de Julia Kristeva también sirve a Pollie como base para explicar el funcionamiento de la figura de Gargamelle en la obra del autor renacentista. Pollie esclarece que los personajes femeninos son completamente ausentes en la obra, y que las únicas mujeres retratadas en la historia, Gargamelle y Badebec – madres de los protagonistas –, solamente aparecen en los episodios que describen el parto. Pollie explica el cuerpo materno rabelaisiano como un cuerpo inestable y pobremente definido que inspira asco y rechazo. Como un cuerpo fragmentado e incompleto:

Throughout the episode, the female body is seen as an unstable and poorly-defined entity that inspires disgust. It is seen as fragmented and incomplete, yet simultaneously overlapping and overflowing. Mouths, throats, intestines and anuses all compete to evoke the female body, the

processes of which retain their mysterious qualities through the text's imprecise terminology. The mother's body is seen as a complicated and unpredictable kind of container, whose previously unknown and hidden passageways and orifices reveal themselves only partially and sporadically as the episode progresses. Even the name Gargamelle (from the Old Provençal meaning "large throat") evokes the way in which the mother is predominantly a bodily opening through which the unborn child will emerge. The apparent confusion between the reproductive and digestive tracts is one of the major themes of the passage and contributes to a vision of the female body that is both indistinct and threatening (Pollie Bromilow, 2007: 32).

La mujer, tratada como un cuerpo abyecto y grotesco, es por lo tanto, el Otro, o mejor, la Otra monstruosa, "ese sexo que no es uno" (Luce Irigaray, 2009), que se diferencia sexualmente del hombre varón como norma de lo que es humano. La mujer, así, se distancia del concepto de humanidad.

Volviendo a los análisis de Rosi Braidotti (1996) sobre la ciencia de los monstruos. Además de la pregunta por el origen del cuerpo monstruoso, que ha desarrollado todo un discurso sobre el poder materno de la mujer en la procreación, Rosi también explica como la pregunta por la raza ha configurado otra parte significativa de la Teratología. La autora explica que uno de sus discursos dominantes ha sido el de las razas monstruosas de los límites de la civilización. Así que en la antigüedad ya se observa una geografía antropológica, el estudio de territorios y tierras especiales dónde viven estas razas monstruosas. Canonizadas por obras de historia natural, estas razas monstruosas vendrían a tornarse parte del folclore medieval de Europa. Siguiendo a Bernal, Rosi esclarece que este imaginario racista de carácter geográfico y antropológico también está presente en la *Política*, de Aristóteles, un ejemplo de que, según ella, nuestra cultura ha tenido la tendencia de representar lo más lejano como el más monstruoso. "...- that is, the least civilized, the least democratic or least law-abiding..." (Rosi Braidotti, 1996: 142).

Esta Teratología colonialista ha hecho de toda especie lejana objeto de entretenimiento popular, como los *freak and side shows* de los circos y ferias de los siglos XVIII y XIX, bien como de los zoos humanos de los cuales nos habla Pilar Pedraza (2009). Una versión contemporánea de estas razas monstruosas la encontramos hoy, aún de acuerdo con Rosi Braidotti, también en las obras de ciencia ficción sobre extraterrestres y alienígenas monstruosos, bien como en la concepción monstruosa de los judíos que ha sido manipulada de forma cruel por los nazistas. "*Later on, the racialization process intensified and shifted from Jews to African and Asian peoples*" (Rosi Braidotti, 1996: 144).

El terror y la repulsión a estos sujetos monstruosos han llevado también a un verdadero exterminio de las diferencias corporales a través no solamente de guerras y genocidios, sino también de una biotecnología que cura, transforma o previene deformidades y alteraciones corporales.

As a signpost, the monster helps organize more than the interaction of heaven and earth. It also governs the production of differences here and now. The traditional – historically constant – categories of otherness are sexual difference (especially homosexuality and hermaphroditism); race and ethnicity; the non-human, either on an upward trajectory (the divine, or sacred) or a downward one (the natural environment, the animal, the degenerate, the mutant). A case apart is that of the inorganic other; that is, the machine or technological body-double, the relation of which to the monstrous body is strong (Rosi Braidotti, 1996: 141).

La máquina monstruosa, el cyborg (Donna Haraway, 1995) o la mezcla hombre-máquina presente en los discapacitados, también nos lleva a pensar en estos últimos como integrantes de la lista de monstruos. Isabel Balza (2011b) también insiere el discapacitado en la lista de sujetos desterrados del estatuto de ciudadanía y humanidad. Isabel lo hace desde una crítica feminista de la discapacidad, que problematiza la cuestión ética de prácticas discursivas que construyen el discapacitado en tanto anormal, deforme y no humano. Isabel también aborda las prácticas eugenésicas, de higienización de la humanidad, como por ejemplo, aquellas de la biogenética que buscan eliminar los fetos considerados anormales, malformados, defectuosos, enfermos o simplemente, diferentes, que no se encajan en el modelo de humanidad establecido por el hombre blanco europeo.

Según esta ideología eugenésica, por la cual la ciencia debe primar por el progreso y la evolución, fabricando una raza humana lo más perfecta física e intelectualmente, siguiendo a estrictos parámetros estadísticos de normatización, los seres monstruosos deben ser eliminados antes mismo de nacer, u operados quirúrgicamente como ocurre con el hermafroditismo en la asignación de sexo, por ejemplo, de forma a garantizar el progreso y el perfeccionamiento de la raza humana. La ciencia pasa así, a ser el árbitro que decide que vidas merecen la pena ser vividas, en un proceso de higienización que pasa, antes de todo, por el control reproductivo y neonatal, lo cual, como siempre, acaba cargando la mujer en su dimensión corporal y emocional. De ahí las críticas feministas de la discapacidad en torno de prácticas eugenésicas como el aborto selectivo. Tales prácticas no solamente van en contra de una visión democrática de la vida en tanto derecho de la diversidad de formas y cuerpos, sino

también son prácticas que inciden más directamente en los cuerpos y las emociones de las mujeres.

Siguiendo el análisis feminista de la discapacidad, la mujer incapaz se distingue por configurar un doble monstruoso: es monstruo por ser mujer e incapaz. Dos acciones de resistencia feminista en contra de la violencia sufrida por los dichos “discapacitados” se hacen en clave del discurso. La primera sería la deconstrucción de la discapacidad. Replantear la discapacidad, y comprenderla no como algo dado y esencial, sino como discurso instituido por la ciencia. La otra estrategia sería plantear la discapacidad no tanto como característica de unos tantos sujetos, sino como condición inmanente de vulnerabilidad de todos los sujetos y, por consiguiente, de la humanidad. Más o menos lo que plantea Judith Butler cuando trata del tema de la vulnerabilidad en *Vidas Precarias* (Judith, 2004). Esta crítica feminista de la discapacidad y de la vulnerabilidad es la misma que se hace desde el movimiento social de tullidos y la teoría *crip – crip theory* o *cripple studies* (Robert McRuer, 2006, 2014).

El discapacitado sería así todos nosotros y nosotras que, bajo la condición de vulnerabilidad de nuestras vidas, estamos sujetos a discapacitarnos o incapacitarnos, como ocurre a través de los accidentes, las guerras y los actos de violencia. O, simplemente, cuando las mujeres nos ponemos embarazadas y en posparto, y todos que, con el paso del tiempo en la vejez, cuando tenemos diversas funciones vitales y orgánicas puestas en jaque, frente al ideal de ser humano perfecto y útil.

Isabel Balza cita a Margrit Shildrick (2002, 2005) y Judith Butler (2004) como referentes para sus planteamientos en torno a la vulnerabilidad y la precariedad de los cuerpos y de las vidas. Siguiendo a Margrit, Isabel explica como el imaginario occidental sobre lo humano se fundamenta en fantasías de un cuerpo invulnerable, independiente e íntegro. El peligro y el miedo de perder esta integridad y autonomía explicaría, así, la repugnancia y la abyección frente al cuerpo incapacitado, discapacitado, deforme y monstruoso. Margrit, según Isabel, aboga por una ética de la vulnerabilidad:

What I propose is a new form of ethics that answers more fully to the multiplicity of embodied difference, and as such, it is precisely my intention to undo the singular category of the monster...I turn away from such normative ethics to embrace instead the ambiguity and unpredictability of an openness towards the monstrous other. It is a move that acknowledges both vulnerability to the other, and the vulnerability of the self (Margrit, en Isabel, 2011b: 72).

Isabel Balza también hace referencia a Judith Butler en su obra *Precarious Life* (2004), dónde la autora cita la vulnerabilidad como categoría para repensar lo humano en tanto condición universal.

Las categorías de abyección y repugnancia frente a un cuerpo discapacitado también son puntuadas por Isabel Balza, que vincula estas reacciones con la alteridad esencial que representa el sujeto discapacitado para el cuerpo normalizado. La abyección y la repugnancia se dan en la medida en que “el discapacitado recuerda al sujeto aquello en lo que puede convertirse, la posibilidad actualizada de su fragilidad y vulnerabilidad” (Isabel Balza, 2011b: 70).

La repulsa y rechazo por los seres monstruosos también se concreta en el ámbito del circo y de la payasaría contemporánea, donde cada vez menos se observa la diversidad de cuerpos actuando. Como nos explica el investigador de circo Mário Fernando Bolognesi, la aproximación entre el circo y el teatro, que llevó al movimiento contemporáneo del *Nouveau Cirque*, tiene como uno de sus conflictos básicos el enflaquecimiento del elemento épico en pro del ilusionismo dramático, la debilitación del elemento grotesco en pro de un ideal poético metafísico e intelectual:

Não seria este um movimento que tende a tornar palatável às inteligências das platéias freqüentadoras das casas de espetáculos aquilo que o circo apresenta e oferece como sensorial? As excentricidades humanas, transformadas no circo em matéria espetacular, são simplesmente abolidas por conta de uma consciência política que não admite a existência artística do diferente. Mas, não seria esta uma forma de segregação, na medida em que procura esconder aquilo que lhe contraria? Anões, gigantes, obesos e demais excentricidades não podem ser alçados à condição de artistas unicamente a partir de suas características corporais? Teriam eles de se transformarem em escritores, dramaturgos, diretores, cineastas e demais categorias vinculadas às belas artes para serem reconhecidos artisticamente? O corpo e sua exposição oferecem riscos à supremacia do espírito. A cultura e o pensamento, pilares da afirmação da superioridade de uns sobre os outros que, desde a Antigüidade, sob roupagens diversificadas, querem impor (e em muitos momentos conseguem com espantosa eficácia) a incompatibilidade entre o campo do espírito (no qual se incluem a arte e a cultura) e o mundo objetivo da matéria, o aqui e agora, parece que conseguiu adentrar no campo artístico da exclusividade corporal, esvaziando-o e o tornando beleza espiritual. Fruição estética e prazer artístico se apresentam dissociados das mazelas do cotidiano (Bolognesi, 2006: 17).

Claro está que la espectacularización de lo monstruoso conforma cuestiones éticas bastante complejas. Tal y como he comentado anteriormente, a través de la figura de la mujer barbuda y de los *freak shows*, muchos de estos espectáculos se operaban de forma violenta, por la cual

los sujetos monstruosos parecen haber sido, en su mayoría, explotados emocional y financieramente por empresarios y familiares. La explotación capitalista de la monstruosidad espectacular no es considerada por Bolognesi. Sin embargo, es preciso tener en cuenta su crítica como una reflexión que se aproxima a la que hago también en la tesis:

¿En qué medida la ausencia de los cuerpos monstruosos del circo contemporáneo refleja una preocupación ética con la exposición de estos sujetos, o más bien se vincula a una especie de higienización del circo, de un circo que está atrapado y también sufre las consecuencias de una cultura científica de progreso y evolución eugenésicos?

¿O más bien la ausencia de cuerpos monstruosos se relaciona con una carga semiótica precedente tan fuerte que el circo se tiene miedo de posibles acusaciones de volver a un *freak show*, que explora lo diferente desde la mirada *voyeur* de la hegemonía?

La preocupación por lo políticamente correcto en el mundo del espectáculo circense y de la payasaría se vuelve central en este debate que pregunta sobre la ética de las representaciones y los diversos tabús asociados al tema de la diferencia, sea ésta de color - como en el caso de los *minstrel shows*, los *black faces* y los *coons*, de los cuales he hablado en el capítulo 3 - , sea por la diferencia corporal basada en categorías como la discapacidad o la monstruosidad.

Pero el hecho es que, si antes el circo revelaba y jugaba con estos dos tipos de cuerpos: sublime y perfecto (trapeceistas, malabaristas, bailarinas, equilibristas, etc), versus grotesco y abyecto (*freaks* y payasos), ahora el circo parece haberse rendido completamente a la estética del sublime. Pues el payaso o clown contemporáneo, por más grotesco que pretenda ser a través de su performance y visual, jamás podrá sustituir la materia real encarnada de los cuerpos abyectos y monstruosos. Las representaciones de lo grotesco y de lo abyecto en la payasaría no pueden sustituir la riqueza de cuerpos y la diversidad que un día el circo llegó a fomentar en sus espectáculos.

The question nevertheless remains – where has the wonder gone? What has happened to the fantastic dimension, to the horror and fascination of difference? What images were created of the bodily marks of difference, after they became locked up in the electronic laboratories of the modern alchemists? Was there another way other than the phallogocentric incompetence with,

and antipathy to, differences – its willful reduction of otherness – to negativity? Is there another way out, still? (Rosi Braidotti, 1994: 91).

7.2_La payasa monstruo y el bestiario feminista

La categoría de la “payasa monstruo” surge, en este debate, como herramienta deconstructiva de una risa ilustrada y una comicidad moderna, regidas por una tradición humanista y patriarcal que niega la risa de la mujer. La “payasa monstruo” viene debatir el estatuto de excentricidad otorgado a la mujer a lo largo de la historia, y proponer diálogos y “clown_tactos” con otrxs sujetxs y categorías rientes y risibles. La payasa monstruo intenta contribuir con el proyecto feminista de redefinir la subjetividad de la mujer, pero ahora desde una aportación de los estudios de la risa, la comicidad y la payasaría.

Como he explicado en el primer capítulo, artistas, performers y teóricas feministas se han utilizado históricamente de diversas categorías relacionadas a la risa, tales como la parodia, el humor, la ironía, lo abyecto y lo grotesco, en lo que Homi Bhaba (1994) define como *the comic turn*. Así que:

¿En qué medida la categoría de payasa monstruo puede ayudar a evidenciar este “giro cómico” y construir puentes interdisciplinarios fructíferos para ambas payasas y monstruos del feminismo?

Creo que la payasa monstruo viene contribuir también para la redefinición del sujeto del feminismo, indagando sobre cuestiones corporales y viscerales de la risa. El feminismo ha desarrollado una serie de estudios sobre la mujer como objeto de la mirada masculina,

¿Pero como este feminismo ha pensado y piensa la mujer en tanto objeto de la risa masculina? ¿Y como el feminismo piensa la mujer riente?

¿De qué se ríe la mujer? ¿Cómo se ríe?

Como he apuntado en el primer capítulo, me parece que dentro del feminismo se habla y se performa mucho la sonrisa irónica y la parodia sin risa. En este sentido, creo que la payasa puede contribuir para traer al feminismo el debate sobre la carcajada total, visceral, una risa

más “*escrachada*”, teórica y corporalmente. Y también una risa más alegre y ligera. Pues, como apunta Rosi Braidotti:

What feminism liberates in women is also their desire for freedom, lightness, justice, and self-accomplishment. These values are not only rational political beliefs; they are also objects of intense desire. This merry spirit was quite manifest in the earlier days of the women's movement, when it was clear that joy and laughter were profound political emotions and statements. Not much of this joyful beat survives in these days of postmodernist gloom, and yet we would do well to remember the subversive force of Dionysian laughter. I wish feminism would shed its saddening, dogmatic mode to rediscover the merrymaking of a movement that aims to change life (Rosi Braidotti, 1994: 167).

Quizás el término payasa monstruo parezca un poco redundante. La payasa, al final, ya carga consigo algo de monstruoso en su no-historia (*History – His Story*), en su invisibilidad, en su nomenclatura, en su flujo de excentricidad. Entonces,

¿Por qué añadir el monstruo a la payasa, a una figuración ya tan saturada de significados excéntricos y marginales?

¿Qué puede aportar esta nueva categoría a la payasaría y al feminismo?

El monstruo viene recordar a la payasa de sus orígenes en los márgenes, en su historia no oficial de repudio, discriminación, violencia, vulnerabilidad y precariedad. El monstruo viene recuperar el lugar de otredad que la payasa ha perdido en su itinerancia por un mundo clown higienizado, limpio, aburguesado, evolucionado y humanizado. El monstruo viene defender su espacio en la payasaría a través de la figura de la payasa, acoplándose a ella y no dejándole olvidarse de que han caminado y continúan a caminar juntos, en un circo itinerante donde el nomadismo no es tan solo aquello de los viajes físicos y geográficos por diversos pueblos, ciudades, países y continentes, sino que de una desterritorialización del pensamiento que permita repensar la subjetividad en su interconexión con la otredad. Un nomadismo que permita ver el diferente de forma positiva y no negativa, aceptando las diversas diferencias corporales como política intrínseca a su arte, oficio e historia.

A un nivel personal, la categoría de payasa monstruo me ayuda a dibujar un imaginario de la otredad que esté más cerca de mi realidad disciplinar, artística y profesional. Un ejercicio

de creación e invención de figuraciones que nace de mi propia experiencia artística y de mujer investigadora, de una feminista en formación, y que por esto mismo me deja más cercana debido a una afectividad única que surge de este itinerario artístico y creativo que es el proceso de investigar.

Creando en el potencial del tránsito y del nomadismo de Rosi Braidotti (1994), propongo la categoría de payasa monstruo para integrar y conectar referencias e ideas diversas que puedan rede-construir (deconstruir en rede) la subjetividad riente y risible de la mujer y de la payasa. Así pues, me atrevo a sugerir la payasa monstruo como integrante del mapa de referencias que la filósofa Isabel Balza (2012) propone para lo que sería un bestiario feminista, tales como: el sujeto nómada de Rosi Braidotti (1994, 2002), el cyborg de Donna Haraway (1995), el sujeto excéntrico de Teresa de Lauretis (1993), el sujeto *queer* de Butler (2001, 2006) y el cuerpo lesbiano de Monique Wittig (1977). Isabel explica cómo estas figuraciones están contribuyendo para el proyecto político del feminismo que busca replantear el sujeto del movimiento:

Las aportaciones del postfeminismo - o feminismo queer -, centradas en debatir sobre la constitución subjetiva excluida de la norma naturalizada, permiten examinar cómo se construye la figura del otro. En este sentido, creo que la categoría de monstruo en tanto que figura o figuración - y utilizo figuración en el sentido de Rosi Braidotti - nos sirve para pensar la subjetividad postfeminista del cuerpo biopolítico contemporáneo. Lo que observamos es que estas figuras comparten algunos rasgos comunes: el cuerpo queer que aparece en los textos de Butler, el cyborg de Haraway, el cuerpo lesbiano de Wittig o el sujeto nómada de Braidotti, son figuras híbridas, es decir, se presentan como mezcla de géneros o de especies (animal, máquina o humano), de norma y vida biológica, de naturaleza y cultura. Es por ello que, podemos afirmar, estas figuras se presentan como umbral que cuestiona los límites de la humanidad. Precisamente, la figura del monstruo ha funcionado en la historia del pensamiento como metáfora que engloba todo aquello desterrado del concepto de lo humano, como lugar de exclusión social. Los monstruos son seres que se hallan en el límite de lo humano, seres que a lo largo de la historia se han considerado o se siguen considerando inhumanos o no humanos. Por ello, el monstruo ha representado la alteridad, el otro por excelencia (Isabel Balza, 2012: 4).

Aunque Isabel se centra en las figuraciones más próximas de lo que sería el “posfeminismo” o feminismo posestructuralista - que pone énfasis en la construcción del sujeto por el discurso, en lugar de considerarlo más bien como esencia -, yo también añadiría a su lista el bestiario propuesto por las feministas de la diferencia sexual, a través de sus figuraciones: el cuerpo maternal abyecto, de Julia Kristeva (1980); la sonrisa de la medusa, de Hélène Cixous (1975); el

sexo que no es uno, de Luce Irigaray (2009). Todas estas autoras, aunque difieren en planteamientos importantes en el debate esencial-construido, natural-nutrido, biología-cultura, todas ellas dibujan un imaginario relacionado a la figura del monstruo.

Sin embargo, este bestiario acentúa la monstruosidad desde una perspectiva carnal y visceral. Pero habríamos que pensar también en un bestiario feminista más bien exótico por su posición periférica y marginal. En este caso abriríamos aún más el abanico monstruoso propuesto por Isabel. De forma que el bestiario feminista pueda incluir no solo monstruosas mujeres blancas, sino otras bestias monstruosas inapropiadas¹⁰⁵, paridas por las feministas de color, las chicanas y las mujeres tercermundistas, en figuraciones tales como: la mestiza, de Gloria Alzaldúa (1999); la subalterna, de Gayatri Spivak (1988); la otra inapropiable, de Trinh Minh-Ha (1989) y la mujer del Tercer Mundo, de Chela Sandoval (2000).

Estas teóricas del poscolonialismo, junto con las feministas negras, han contribuido para replantear el movimiento feminista desde dentro, problematizando la Mujer en tanto sujeto universal atravesado por una opresión común: la opresión de género. Las feministas de color denuncian la falsa universalización y solidaridad del feminismo blanco, insistiendo que el género no puede ser nunca considerado como categoría opresora por sí solo. Que las categorías de raza, clase, etnia, procedencia geográfica, diversidad cultural y religiosa también son elementos a tener en cuenta a la hora de configurar la identidad de los sujetos, bien como la opresión de las mujeres. De forma que todas estas categorías deben ser analizadas en su entrecruce, siguiendo una “política de localización”¹⁰⁶ que indague sobre la especificidad de la diferencia de cada mujer.

Las feministas poscoloniales cuestionan también el sistema capitalista en tanto sistema patriarcal opresor que incide principalmente en el “sujeto colonial”, siendo, este, un sujeto colonial genérico, o sea, la mujer subalterna. De forma que hay la necesidad del feminismo abordar el capitalismo como responsable por la feminización de la pobreza, y de hacer frente a este capitalismo como proyecto político del feminismo.

Mientras que el bestiario feminista propuesto por Isabel Balza se vincula más bien con la idea de un posfeminismo, con figuraciones más bien relacionadas al cuerpo en tanto cuerpo

¹⁰⁵ Para saber más sobre el feminismo poscolonial, consultar: bell y otras (2004).

¹⁰⁶ La “política de localización” es un término acuñado por Adrienne Rich (1984). Donna Haraway (1995) también vendría a elaborar la categoría de “conocimiento situado” para describir la posición encarnada y subjetiva del investigador y la investigadora.

abyecto, *queer*, lesbiano y hermafrodita, el bestiario feminista poscolonial que sugiero añadir a la lista de Isabel evidencian la monstruosidad presente también en las fronteras geográficas. Ambos problematizan la diferencia que se establece entre lo humano y el no humano, pero cada uno haciendo hincapié en uno y otro tropo conceptual, siendo uno más físico y encarnado, y otro más geográfico, geopolítico y geomonstruoso.

Pues bien, las feministas de color, al indagar sobre las fronteras geográficas establecidas por el capitalismo, me hacen reflexionar como estas fronteras también las marcan como monstruosas, en la medida en que son fronteras excluyentes y discriminatorias. Fronteras que hacen de la mestiza, de la subalterna y la mujer tercermundista monstruos, animales a ser explotadas. Fronteras que marcan un mapa geohumano y otro geomonstruoso. La feminización de la pobreza en estos países es un ejemplo que nos hace entrever la condición de monstruo que se les otorga a estas mujeres por no ser tratadas como ciudadanas, como personas con los mismos derechos civiles y humanos que los demás sujetos occidentales. Su condición de subalterna le animaliza. Son explotadas como animales, como mercancías y como fuerza de trabajo esclavo. Monstruosas esclavas.

Teniendo en cuenta las aportaciones de las feministas de color, Teresa de Lauretis (1993) replantea el sujeto del feminismo a través de la categoría del “sujeto excéntrico”, uno de los ejemplos de Isabel Balza de lo que sería un bestiario feminista:

Nosotras, lesbianas, mestizas, y no apropiadas otras son los términos para esta posición crítica excesiva que he tratado de delinear y rearticular de diversos textos del feminismo contemporáneo: una posición que se logra sólo por medio de las prácticas del desplazamiento político y personal a través de los límites de las identidades sociosexuales y de las comunidades, entre los cuerpos y los discursos, y que yo quiero llamar sujeto excéntrico (De Lauretis, 1993: 20).

Pero si por un lado el concepto de monstruo ha estado relacionado en tanto categoría que marca al Otro y la Otra como vida excluida, vida negada, vida esclava, vida explotada, vida asesinada y vida abortada, cabe ahora considerar el monstruo en tanto categoría agencial que permita el empoderamiento y reconfiguración lingüística del término.

Así como las feministas, sujetxs *queer* y otras minorías y grupos excluidos han hecho con el término chocho, *queer*, negro, sudaca, entre otros, de reapropriarse del término como estrategia política de reafirmación positiva de significativos anteriormente usados como insulto,

yo también lo hago en la tesis a partir de la categoría de payasa monstruo. O sea, esta categoría también sirve como forma de reivindicar posibles condiciones discursivas y materiales de agencia, de otorgar poder al monstruo.

La estrategia política de reapropiación lingüística hace con que el monstruo también se utilice de forma positiva en varios países, para indicar personas con habilidades sorprendentes en diversos campos, tales como el deporte, las artes, la ciencia, entre otros. También la influencia de diversas creaciones infantiles y de la cultura popular, como las películas *Monsters S.A.*, *Schreck*, *Avtar* y diversas otras de la industria estadounidense¹⁰⁷, reivindican la figura de lo monstruo como positiva, subversiva, mágica y constructora de nuevos mundos. Rosi Braidotti (2002) analiza el género de ciencia ficción y la relación de la mujer como monstruo que, por un lado, es representada desde la ansiedad y el fetiche falocéntrico, y por otro lado, es representada desde una perspectiva feminista que, tal y como otros movimientos minoritarios y democráticos, se utilizan de la metáfora del monstruo para premonizar nuevos mundos y futuros posibles

Recuperar referencias de mujeres y feministas, repetirlas y citarlas es uno de los proyectos colectivos del feminismo que permiten dar visibilidad y voz a las diversas teóricas olvidadas y excluidas de los cánones patriarcales y humanistas de la teoría, la filosofía y las artes. Así como Rosi Braidotti hace en su narración sobre el sujeto nómada, yo también intento con la payasa monstruo: *“Furthermore, this style is attached to the collective project of feminism, which implies the acknowledgment and recognition of the voices of other women”* (1994: 37). Pero Rosi no se queda solamente en la repetición, ella también añade su propia experiencia, integrándola en su narración y su construcción de mapas, ideas y figuraciones. Una narración por veces biográfica, que ella también entiende como *“the philosophy of the ‘as if’”*. En lugar del modo de pensamiento de la filosofía clásica, con pretensiones fundacionales, el modo nómada niega los orígenes, reconociendo y valorizando la experiencia del sujeto localizado y material, en conexión con las experiencias y voces de otros sujetos. Así que, para Rosi Braidotti, filosofar es: *“It is as if some experiences were reminiscent or evocative of others; this ability to*

¹⁰⁷ Judith Halberstam (2011) hace un brillante estudio de la industria de cine de animación estadounidense, en su relación con la teoría *queer*. La autora habla del potencial que los dibujos infantiles tienen de animar la rebelión en los niños. Aunque considere la contradicción que hay en una película capitalista para la infancia que aboga por una pedagogía y política *queer*, la autora se centra en las potencialidades de obras tales como las de la industria Pixar, que ella llama *Pixar revolt*. Hablaré un poco más del tema en el próximo capítulo.

flow from one set of experiences to another is a quality of interconnectedness that I value highly" (Rosi Braidotti, 1994: 5).

Siguiendo a Rosi, considero la payasa monstruo como una continuidad de las experiencias y voces de varias mujeres y feministas. Pero no solo una continuidad repetitiva y meramente citacional, sino que desde mi experiencia como payasa, materializo la figuración de la payasa monstruo en mis proyectos artísticos: *Xereca*, *TransClowning*, y *Belly.Breast_Mamá.Monster.Clown*, que desarrollo en los próximos capítulos.

Rosi Braidotti propone la creación de diversas figuraciones como una especie de metodología de producción de una subjetividad descentrada. *"Figurations are therefore politically informed images that portray the complex interaction of levels of subjectivity. In this respect, I think that the more alternative figurations are disclosed in this phase of feminist practice, the better"* (Rosi, 1994: 4).

La payasa viene a indagar sobre la risa de la mujer, y la payasa monstruo le ayuda a recuperar lo grotesco y lo abyecto de esta risa, de este cuerpo y del estatuto excéntrico de mujer. Como he explicado en los capítulos anteriores, a la payasa le falta la apropiación del imaginario grotesco, del bajo corporal, de lo abyecto como materia prima de su arte, su oficio y su filosofía. Para que la payasa pueda subvertir la tradición patriarcal y humanista de la risa y de la comicidad, ella tiene que apoderarse de una estética y discurso que vaya más allá de una comicidad romántica y clownilizada. Para que la payasa pueda contra producir una risa diferencial, ella debe indagar por una democracia de la risa, que cuestione los límites de la humanidad. Mirar hacia el umbral de la humanidad, a los límites de lo humano, y encontrarse también desterrada.

Para Isabel Balza¹⁰⁸, el bestiario feminista problematiza la biopolítica de los cuerpos, indagando sobre las vidas precarias de los cuerpos diferentes de lo "normal". Isabel propone el monstruo como figura del posfeminismo para repensar las ciudadanías, los derechos civiles y humanos, y una nueva ética de la vida que dé respuesta a las diferencias corporales.

Teniendo en cuenta que estos monstruos feministas-*queer-crip* cargan consigo una risa potencialmente subversiva, vengo proponer la categoría de la "payasa monstruo", que sea

¹⁰⁸ Para una mejor comprensión del estudio de la filósofa Isabel Balza sobre el monstruo en su relación con el feminismo y la teoría *queer*, consultar: Isabel Balza (2008, 2009, 2011, 2012, 2013).

capaz de problematizar las diferencias corporales en el ámbito de la risa y de la comicidad, y que pueda contribuir también para una ética de la alegría y de la vulnerabilidad.

Analizando el estatuto de la ciudadanía en la era moderna, Isabel Balza recuerda como la ciudadanía se relaciona con el concepto de humanidad, y como ambos conceptos sirvieron y han servido como mecanismos excluyentes de sujetos que no se encuadran en la acepción médico y jurídica de lo “normal” y lo “humano”.

La figura del monstruo nos sirve para pensar un nuevo lugar subjetivo que, como alguna autora propone, podría representar una nueva forma de ética que de respuesta a la multiplicidad de las diferencias corporales. Una figura la del monstruo que permite recoger en su representación la vulnerabilidad de los sujetos, sus límites cambiantes. Porque el monstruo, en tanto que ser fluido, resiste a la solidificación de la identidad de los sujetos. El monstruo representa la identidad errante ajena a la norma, que siempre, desde los márgenes en los que se sitúa, la cuestiona y la transgrede, y, de este modo, permite crear un nuevo espacio subjetivo que puede ser habitado por cualquier sujeto. La figura del monstruo sirve para pensar la nueva identidad del sujeto postfeminista, sujeto no esencializado, cuya identidad híbrida, variable y múltiple, cuestiona la norma cultural, social o médica, ya sea de género, etnia, sexuación e incluso de especie (Isabel, 2009a: 62).

7.3_Transclowns, clownqueers y cripclowns: clown_tactos para un feminismo-*queer-crip* en la payasaría

Más allá de los arquetipos payaso y payasa, muchas veces engendrados según los dictados de la sociedad heteronormativa, me gusta pensar sobre la idea del *transclown*, *clownqueer* y *cripclown*. Es decir, en unxs payasxs que guarden estrategias cómicas y paródicas similares a las figuras de la payasaría, pero que se encuentran marginalizadx de los grandes circuitos culturales y artísticos, bien como del imaginario cómico patriarcal, heteronormativo, heterosexual y *ablebodyness*.

La figuración monstruosa rellena de *transclownqueercripness* comprendería a todxs lxs sujetxs cómicxs, rientes y risibles, que no se encajan en las variaciones de género del “mundo payaso” y su “gran y respetable público”: lo uno heterosexual y “normal”. Son los cuerpos mutantes, fluidos y plásticos que ríen de sí mismos, ríen de las normas, hacen reír de si y de la sociedad heterosexual normativa. Son los cuerpos excéntricos de la *payasa mujer* y de las *mujeres payaso*, de las *Drag Queens* y los *Drag Kings*, bufonas y bufas, enanos, gigantes,

deformes, mutilados, *coons*, *black faces*, cómicos gays, lesbianas, transexuales y otros cuerpos y formas paródicas, “multitudes *queer*”¹⁰⁹, profesionales asumidos o no de una risa potencialmente transformadora de miradas y de afectos.

Lxs payasxs y *clowns* monstruosos son lxs sujetxs de una comicidad poshumana. Su risa no es lo que les difiere de los animales, no es una risa propia de lo humano, sino que es una risa en circuito integrado con los animales, con la naturaleza, las prótesis y las máquinas, es decir, con todo lo no humano. Una risa *cyborg*, como propone Donna Haraway (1995), al envisionar un ser híbrido que no busca identificarse, sino que afectarse, crear afinidades con las máquinas, los animales, la tecnología y la naturaleza. Es una risa monstruosa, de los monstruos, una risa abyecta, una risa *woman-clown-queer-crip*.

Lxs nuevxs payasxs no son originales, ni auténticos, ni expresan una identidad esencial del verdadero *self*. Lxs nuevxs payasxs se burlan de las identidades, pues son plásticos, fluidos y adoptan varias formas orgánicas y tecnológicas, capaces de establecer *clown_tactos* con varias formas de vida de lugares y mundos extraños, ampliar el amor y expandir los afectos, reinventando deseos y construyendo nuevos mundos posibles.

La categoría de monstruo también invita payasos y payasas a recuperar lo grotesco, lo abyecto y el deforme en sus composiciones visuales y performativas. En los últimos años, mucho del discurso y teoría del “mundo clown” se ha dirigido hacia una economía de aderezos y maquillaje, de limpieza, de transparencia. Cada vez más payasos y payasas creen que vivir en la payasaría es ser uno mismo, en una búsqueda ingenua del verdadero *self*, del verdadero yo. Esta búsqueda por una persona cómica que al fin y al cabo sería la propia persona en su expresión total en la vida y el arte, se vio traducida por la construcción de un payaso y una payasa limpios, sin máscaras, sin muchos accesorios escénicos, los cuales son tomados muchas veces como elementos artificiales utilizados para esconder el “verdadero yo del artista”, en su autenticidad, originalidad, alma y encanto. La poética de la payasaría moderna, basada en una economía e higiene, en la pureza del niño y su ingenuidad infantil se apoderó de los discursos y performances de inúmeros payasos y payasas. La payasaría contemporánea se olvidó de la poética del grotesco, de la bufonaría, de la materialidad corpórea de la excentricidad, del elemento monstruoso que sitúa el payaso y la payasa como excéntricos, en las fronteras entre

¹⁰⁹ Tomo prestado la expresión “multitudes *queer*” de Beatriz Preciado (2003).

el humano y el no humano. La payasaría contemporánea se rindió completamente a las concepciones modernistas y humanistas del sujeto Ilustrado. En su búsqueda pretenciosa para ser el más humano de los humanos, los payasos y payasas se olvidaron del no humano, del monstruo, de la monstrea, del inhumano.

La idea de una comicidad monstruosa visa devolver a la payasaría no solo el elemento grotesco, sino también aproximarla de estxs sujetxs que están al margen, en el umbral, en los límites de la humanidad. En este sentido, payasos y payasas dejan de pretender representar la humanidad en su afán de limpieza y progreso evolutivo. El clown deja de pretender ser “el más humano de los humanos”, y vuelve la mirada a la casta de la excentricidad, donde están los monstruos como figuras al límite de lo que es considerado humano y bestia, humano y naturaleza, humano y no humano. Este es el sentido que imagino para lo que sería una comicidad monstruosa y poshumana. Una risa poshumana que vaya más allá de la idea de humanidad, ya que la humanidad es por sí misma un concepto patriarcal, basado en la norma del hombre como representante legítimo de la humanidad (man / mankind = humano). En este sentido, las mujeres y otras bestias monstruosas contestan los límites de esta humanidad, indo más allá, indagando y creando mundos poshumanos, poblados por bestias, monstruos, payasxs, animales, naturaleza y máquinas. Así que la payasa monstruo y sus abortos muertos, potentes y paridos - *clownqueers*, *transclowns* y *cripclowns* - visan rescatar imaginarios femeninos, lesbianos, hermafroditas, andróginos, formas corporales híbridas, mutiladas y deformadas, capaces de reconstruir y rescatar la creatividad cómica y afectiva de la payasaría y su “gran y respetable público”.

La creación de tales figuraciones – *clownqueer*, *transclown* y *cripclown* – aunque parezca, no es un intento de “clownlonizar” toda performance o práctica risible como payasaría – o sea, atribuir el nombre y práctica clown a performers, sujetos y performances en un intuito antropológico y universalizante - , sino permitir una aproximación y alianza entre diversxs sujetxs rientes y risibles. Clown_laboraciones que sean capaces de provocar el debate en torno a la cultura de la risa y de la comicidad, en lo que ella tiene de patriarcal y eugenésica. Así que estos conceptos proponen *to queer and to crip the clown*, es decir, sacar el clown del egocentrismo muchas veces presente en sus prácticas performativas, discursivas y pedagógicas. Proponen también multiplicar por dos o tres el potencial provocativo y reflexivo de la payasaría, a través del puente que se puede construir entre teorías y prácticas similares. Pero también es

una llamada a ampliar la mirada de públicos diversos, y proponer alianzas políticas estratégicas entre profesionales de la risa y la comicidad. *TransClowns*, *ClownQueers* y *CripClowns* no serían solamente una posibilidad híbrida de artista *trans-wo/man-crip-queer-monster-clown*, sino también una categoría que propone alianzas y diálogos. Estas figuraciones móviles e híbridas hacen referencia no solo a lxs sujetxs que se identifican afectivamente con la estética y poética de la payasaría, sino también es verbo, en el sentido de expandir miradas, provocar nuevos afectos desde la risa, y fomentar lazos de colaboración desde la excentricidad y los márgenes de la risa y del risible. Las figuraciones están siendo trabajadas en este sentido, no solo para indicar posibles sujetos y posicionamientos, sino también verbos y acciones posibles en lo que yo llamo “políticas democráticas de la risa y del risible”, que se establecen a partir de “clown_tactos” y “clown_laboraciones”.

De estas figuraciones surge un debate sobre la ética de la risa, la indagación sobre una risa monstruosa y poscolonial, que también lleve en cuenta los entrecruces de las marcas de diferencia corporal que excluyen lxs sujetxs diferentes del concepto de humano. La payasa, así como el payaso, son tipos humanistas y eurocéntricos. Representan un arquetipo de la comicidad blanca. Esto significa que este proyecto está demasiado limitado al abordaje de una comicidad racializada, de clase media, blanca y europea. Una risa que, al contrario de lo que predicen inúmeros payasos y payasas, por nada es universal, y que no puede comprender, ni curar ni pretender representar todos los sujetos y sujetas rientes y risibles del mundo. Fuera de esta comicidad blanca, clase media y eurocéntrica, seguramente encontraremos mucho más por conocer y aprender de la risa marcada por el entrecruce de las inúmeras diferencias corporales que marcan la subjetividad contemporánea. En el mundo de la payasaría, creo ser de fundamental importancia este análisis de lo que sería una risa abyecta, risa monstruosa, risa feminista, risa poscolonial, risa *queer-crip*. Creo que la payasaria contemporánea, en tanto movimiento artístico y político democrático, debe poner en la mesa y en su agenda una reflexión crítica sobre la cultura de la comicidad y de la risa. Una agenda política para debatir sobre los derechos de reírse y hacer reír, la risa en la pauta de los Derechos Humanos. Esto implica cuestionar la ausencia y exclusión no solamente de la risa de la mujer en la historia, sino de la risa *trans*, la risa *queer*, la risa *crip*, la risa negra, la risa pobre, la risa indígena, etc. La payasa monstruo y sus hijxs desterrados emergen con un fuerte potencial para abrir las puertas para una risa crítica y una payasaría alternativa.

PARTE III_ impulsos creativos inspirados en prácticas disidentes y risistentes

CAPÍTULO 8

Xoxo Clown Show

8.1_Inspira_acciones performáticas: el arte feminista y la teoría *queer*

En mi vida académica y profesional, 2011 ha sido como un huracán. Delante de tantas teorías críticas y reflexivas, aprendidas en el máster de Artes Visuales y Educación, empecé un proceso duro de autocrítica y crítica disciplinar. Todo el idealismo, verdades y certezas que tenía acerca de mi payasa y mi arte cayeron por tierra, y pasé de cierta forma por un proceso de suicidio profesional. La nariz roja, al contrario de lo que yo había idealizado por mucho tiempo, no era un pase libre para la salvación, la cura, la diversión. No era una píldora mágica pegada en mi nariz y que yo podía seguir pegando en la gente impunemente. No podía representar una risa y una felicidad universal. Tampoco era garantía de una crítica y un humor transformador. Mucho menos la herramienta expresiva por naturaleza, la puerta de entrada para mi yo interior más profundo y verdadero. Era y es, simplemente, un símbolo artístico, que opera según construcciones culturales locales y subjetivas. El romanticismo de mi querida payasaría había sido puesto en jaque maque. Aunque yo ya había tenido una experiencia reflexiva y crítica con la payasaría en los primeros años de profesión, esta experiencia había sido muy limitada, de cierta forma, por mi inmadurez académica y el idealismo de mi arte¹¹⁰.

El choque durante cierto tiempo ha paralizado mi trabajo como payasa, ha inhibido mis ganas de seguir produciendo. Toda y cualquier idea de performance que yo tenía me parecía carente de potencial social y político. Yo tenía ganas de plenitud, de relleno completo, de sustancia incuestionable, y no lograba pensar cómo hacerlo desde una perspectiva súper crítica y híper reflexiva. Pero en un cierto momento me di cuenta de que era yo que estaba dramatizando la situación y los hechos. Porque no hay nada mejor que el choque, el bloqueo, el terremoto, la muerte, para poder renacer, florecer en otras primaveras, producir nuevos frutos y cosechar nuevas ideas. El impulso performático retomó fuerza con más gusto después de oír mi tutora Judit Vidiella sugerir que podía dar forma a la tesis a partir de un enfoque “clown productivo”. Esta expresión me pareció súper importante, *chic* y llena de significado

¹¹⁰ Tal y como he comentado en la introducción de la tesis, cuando hago referencia a mi primera investigación, titulada *O Riso do Palhaço* (Melissa, 2006).

para mí. Fue entonces cuando decidí que parte de la tesis estaría dedicada a producir no solo textos académicos, sino también una performance inspirada por los temas, problemas e intereses despertados durante el proceso de investigación. De ahí que surgen las primeras ideas para crear la *Xereca*, el *Xoxo Clown Show*, o *Cunt Clown Show*.

La *Xereca* tiene madre y madrina - A partir de entonces, decidí nominar mi tutora como madrina de la *Xereca*. La nominé así mismo, sin pedirle ni invitarla ni nada, porque creo que fue a partir de ese incentivo sutil que este capítulo tomó forma, además de las clases que impartió sobre performance feminista que, definitivamente, me inició en este movimiento histórico que es el movimiento de las mujeres. La admiración que tengo por mi tutora Judit es la misma que tengo por mi profesora Fran Teixeira, quien fue la tutora de mi primer monográfico, titulado *O Riso do Palhaço: Sentido Político na Poética de Bertolt Brecht*. Esta relación que se establece entre las mujeres ha sido y continúa siendo una de las pedagogías y políticas del movimiento feminista, que busca desarrollar un vínculo afectivo y de solidaridad entre mujeres. Una hermandad y una complicidad que de apoyo y fomento el conocimiento de nuestra historia y nuestra arte, de cara a hacer frente a una cultura patriarcal basada en la exclusión, la competición y la jerarquía. Este vínculo afectivo y de proximidad entre mujeres también es apuntado por inúmeras payasas en sus entrevistas, y constituye uno de los pilares pedagógicos y políticos del feminismo, tal y como veremos más adelante, en el capítulo 13.

Así que, a finales de 2011, nació la performance *Xereca*. *Xereca* es uno de los nombres usados en Brasil para hablar de la vulva, la vagina, el coño, el xoxo. Entre los varios nombres que se usan en Brasil para hablar del sexo de la mujer, este ha sido el elegido por mí, con la ayuda de mi amigo Mário Filho¹¹¹, payaso *Aquele Fulano de Tal*, en una tarde en la cual yo le enseñaba las primeras ideas de la performance.

¹¹¹ Mário Filho también ha sido muy importante en la concepción del guion y elección del nombre de la performance. Es asistente de creación del número “*Xereca: de poesías, flores y miel*”.

Resulta que a partir de ahí desarrollé no solo el número Xereca, sino todo un proyecto de espectáculo: Xoxo Clown Show - que sería mi primer proyecto solo. El show tiene su título en tres idiomas: *Xereca*, en portugués, *The Cunt Clown Show* en inglés, Xoxo Clown Show en español.

La expresión brasileña *Xereca* tiene un uso y una recepción variada. Es bastante usada de forma sutil y cariñosa, principalmente cuando hablamos de la *xereca* de las niñas y las abuelitas, a la hora de ducharlas, por ejemplo. En estos casos, puede tener un uso divertido y bufonesco, pero no necesariamente agresivo. Y hay también aquellos que usan el término con una entonación vulgar y agresiva, para humillar o degradar la mujer, su sexo y sexualidad. Pero creo que este último sentido está más bien representado por el sinónimo *buceta*.

Buceta – En enero de 2012, cuando envié un proyecto para participar con el número Xereca del *Festival Internacional de Comicidade Femenina - Esse Monte de Mulher Palhaça*, usé la expresión sinónima *buceta* en la sinopsis del número. Posteriormente, al leer en el programa las sinopsis de los espectáculos y números del festival, descubrí que las organizadoras habían cambiado la expresión *buceta* por *xereca*, en una censura sutil de mi modo de nombrar mi propia obra. Nunca llegué a comentar con las organizadoras, las payasas *As Marias da Graça*, este episodio, pero creo que es una anécdota interesante que demuestra la censura que aún sufrimos incluso en un territorio supuestamente subversivo como lo de las payasas mujeres.

Ya la expresión xoxo, en español, parece ser usada de forma más vulgar, así como *cunt*, en inglés, que históricamente ha sido usado de forma bastante degradante, como insulto. Las artistas feministas de los años 70 en Estados Unidos vendrían a reapropiarse del término *cunt* para contraproducir el sentido denigrante de esta injuria, transformándola en lo que sería una especie de estética y poética feminista, por la cual diversas artistas mujeres representaban la vulva en diversos medios, redimensionando el sentido y significado de la palabra y del sexo

anatómico. Algunas artistas y teóricas llaman *the cunt art* al conjunto de obras producidos por inúmeras mujeres sobre la vagina.¹¹²

Las obras de Judy Chicago tuvieron un especial impacto en mi elección por el xoxo. Sus obras *The Dinner Party* (1979), *Red Flag* (1971), *The Menstruation Bathroom* (1972), *The Cock and Cunt Play* (1970) - , las dos últimas producidas dentro del proyecto *Womanhouse*¹¹³ - , bien como la obra autobiográfica *Through the Flower* (Judy, 2006), hicieron parte esencial no solo de la *Herstory* del Arte, como también de mi proceso personal de aprendizaje feminista.

La iconografía vaginal¹¹⁴ que se elaboró en esta época, con diversas referencias a círculos, flores y vaginas, ha sido por mucho tiempo tildada de esencialista, y duramente criticada por reducir la cuestión feminista o *Woman Question* al sexo anatómico y a la biología, sugiriendo la naturaleza como destino. Y a pesar de que es cierto que muchas mujeres tomaron y aún toman la vía biológica y anatómica como categoría de lucha, otras lo adoptaron como especie de “esencialismo estratégico”¹¹⁵ . O sea, se utilizaron de la representación aparentemente esencial de la mujer como herramienta poderosa que fuera capaz de movilizar diversos sujetos que sufrían un eje de opresión común: el sistema sexo-género, por ejemplo. Creo que adoptar la estrategia esencialista ha servido y continúa sirviendo a las políticas identitarias en su enfrentamiento con el poder imperial que subyuga diversas minorías, sin que ello afecte el reconocimiento de ejes de opresión transversales y nuevas configuraciones de sujetos.

Con el paso del tiempo, me di cuenta de cómo el sexo y la sexualidad ya habían sido bastante explorados por artistas y performers mujeres, pero que aún es algo novedoso en el terreno de la payasaría, ya que este campo, como he explicado en los primeros capítulos, está muy relacionado con la infancia moderna. De ahí mis ganas de hacer del Xoxo Clown un xoxo

¹¹² Para una explicación muy didáctica del *cunt art* en Estados Unidos, ver Judit Vidiella (2008) y Beatriz Preciado (2004).

¹¹³ *Womanhouse* fue un espacio de instalación y performance feminista, idealizada por Judy Chicago y Miriam Schapiro, co-fundadoras del primer programa de Arte Feminista en *CalArts – California Institute of the Arts*. En 1972, junto a las 21 estudiantes del curso, Chicago y Schapiro crearon la *Womanhouse* en una mansión abandonada de *Los Angeles*. El grupo pasó tres meses reformando la casa sin ayuda de cualquier hombre, haciendo ellas mismas todo tipo de trabajo estructural, para en seguida, desarrollar diecisiete ambientes artísticos, cada uno con una propuesta artística visual, instalación o performance. Para saber más: Judy Chicaco (2006); Johanna Demetrakas (1999). Página web: <http://womanhouse.refugia.net/>

¹¹⁴ Maryse Holder sugiere el término *CunTree* para indicar a *mainstream female art movement* en la década de 70 (Maryse en Arlene, Cassandra y Joanna, 1991).

¹¹⁵ Esencialismo estratégico es un concepto de la teórica y activista india Gayatri Spivak (1988).

cabeludo y barbudo, lleno de trenzas y nudos que se enlazan con otros xoxos, *xerecas* y *cunts* provenientes de varias disciplinas y campos artísticos. Joanna Frueh (2001) explica como el genital de la mujer ha sido representado en la Historia del Arte como “falta”, “atrofía”, “envidia del pene” y como un “agujero misterioso y desconocido”, tal y como construido en el imaginario simbólico del psicoanálisis de Freud:

Woman’s lot is that of ‘lack’, ‘atrophy’ (of the sexual organ), and ‘penis envy’, the penis being the only sexual organ of recognized value... Her sexual organ represents ‘the horror of nothing to see.’ A defect in this systematics of representation and desire. A ‘hole’ in scopophilic lens. It is already evident in Greek statuary that this nothing-to-see has to be excluded, rejected from such a scene of representation. Women’s genitals are simply absent, masked, sewn back up inside their ‘crack’ (Joanna Frueh en Hilary Robinson, 2001: 582).

Y Barbara Rose también esclarece la relación establecida entre el movimiento *cunt art* con una crítica feminista al psicoanálisis:

*To dignify female ‘difference’, what should feminist art glorify? The answer is obvious, and even if feminist art bears no slogans proclaiming ‘power to the pisis’, that is what it is essentially about (...) What is interesting about them is the manner in which they worshipfully allude to female genitalia as icons – as strong, clean, well made, and whole as the masculine totems to which we are accustomed. Although there are many categories of women’s erotic art, the most novel are those that glorify vaginas. This category of women’s art is profoundly radical in that it attacks the basis of male supremacy from the point of view of depth psychology. At issue is the horror of women’s genitals as mysterious, hidden, unknown, and ergo threatening – as chronicled by H. R. Hayes in *The Dangerous Sex*, a fascinating compilation of age old prejudices against women as unclean Pandoras with evil boxes, or agents of the devil sent to seduce and trap men. By depicting female genitals, women artists attack one of the most fundamental ideas of male supremacy – that a penis, because it is visible, is superior. At issue in vaginal iconology is an overt assault on the Freudian doctrine of penis envy, which posits that all little girls must feel that they are missing something... (Barbara Rose, en Hilary Robson, 2001: 576).*



Ilustración 28 - Performance Xereca (2011).
Fotografía: Isabelle de Morais.

Xoxo Clown Show es un trabajo inspirado por el arte coño de los años 60 y 70, que trajo de forma tan explícita y exitosa una importante categoría política: el sexo anatómico de la mujer, las performances y los performativos que se construyen con ello, sobre ello y a partir de ello.

Xereca: una historia tejida con amor - Un detalle que hizo que yo me apegara bastante a este proyecto fue el hecho de que yo misma he construido y montado todo los detalles del show. Aunque nunca he tenido mucha inclinación para las manualidades, he dibujado, recortado y tejido la flor-xereca. Está hecha de trapos de cocina rosa y amarillo, cortados en tres tamaños diferentes. Luego, los he tejido entre si y los he tejido junto al legging negro, en la V de vulva que se da entre la xereca y las piernas. También la abejita la he dibujado yo, pintado, cortado y entrelazado en un trozo de alambre que va colgado de mi falda, escondido entre las inúmeras pinzas coloridas. El carrito de madera era de un juguete de mi amado sobrino Leo, que le robé para hacer solamente mi primera presentación y lo tengo conmigo hasta hoy. Esto sí, hay que recordar que la falda blanca ha sido idea de mi querida colega Maria Paula, colombiana, con quien durante el master, tuve la oportunidad de actuar. Mucho antes de pensar en la Xereca, Lavandinha ya se vestía con la falda blanca, que Maria Paula elaboró a partir de las cortinas de mi habitación, moldeando en torno de mi cuerpo y ajustando como en forma de nube, a través de varias pinzas coloridas que, luego, vendría a tender tres accesorios escénicos del número: la cajita llena de purpurina para alimentar la flor marchita, el librito de poesías que leo para animarla y la abejita espabilada que vendría a fecundarme. Ah!, y no puedo olvidarme la pequeña linterna eléctrica amarilla que me regaló mi director Jango Edwards. Con ella colgada al cuello, le doy luz y calor para la flor marchita. Luego podrás comprender mejor el funcionamiento de estos materiales en el argumento del número Xereca: de poesías, flores y miel.

8.2_Objetivos políticos y estrategias pedagógicas

El número Xereca marca para mí el comienzo de un hacer artístico fruto directo de una investigación marcada por una problemática social y política. Al contrario de otras obras y

performances que he creado y participado, la *Xereca* tiene como objetivo explorar temas y cuestiones de interés social y político. No es que mi antigua experiencia no tenga importancia y un sentido más profundo, pero antes me parece que la transformación se quedaba restringida a un nivel más individual, tanto del artista (yo), como del espectador. Entre mí y el espectador había apenas mi arte, sin muchas posibilidades de diálogos y medios alternativos para intercambiar los sentidos y significados de la obra.

Haber creado y producido la *Xereca* a lo largo del proceso de investigación me ha brindado herramientas teóricas, pedagógicas y analíticas para reforzar su potencial político y de transformación social.

Tomar la *Xereca* como punto de partida performativo es una forma simbólica de construir puentes entre el movimiento de payasas mujeres con el movimiento de artistas mujeres y artistas feministas de los años 60 y 70, cuando inúmeras artistas tomaron la vagina como representación de la intervención feminista en la historia oficial del arte. De forma que aún hoy, el actual movimiento feminista sigue repensando esas iconografías en la actualidad y otras prácticas y representaciones. Judy Chicago (2006) y Tee Corinne (1975) son algunas de las artistas que me han presentado el poder de la vulva – *the pussy power!* En su obra *Through the Flower*, Judy (2006) nos habla del “arte coño”, y de sus *cunt leaders*, que me han hecho reír y sonreír junto a las imágenes de inúmeras vulvas para colorear que la artista Tee Corinne (1975) ha dibujado en su exitoso *The Cunt Coloring Book*. Me pareció fantástica la idea de poner la vulva en su expresión más peyorativa – *cunt* – en un libro para colorear, resignificando de forma positiva la palabra coño a través de, entre otras estrategias, relacionar el coño con la práctica infantil de colorear dibujos. La idea de colorear varios coños también me ha remetido a la idea de masturbación, otro tema que exploro en la *Xereca*, y que fue objeto de censura en un festival de payasas en qué participé. De esto hablaré más adelante con la anédocta “El xoxo censurado”.

Xoxo Clown Show tiene diversos objetivos pedagógicos y estrategias políticas, entre los cuales: el “esencialismo estratégico”, la construcción de una iconografía vaginal en la payasaría, la reapropiación lingüística de la injuria, la declownstrucción, la parodia, el antropomorfismo creativo y la plasticidad transformista.

8.2.1_ El título y la reapropiación lingüística como acto de resistencia monstruosa

El título del show intenta resignificar de forma positiva y clown productiva una expresión bastante usada de forma peyorativa y vulgar. Es lo mismo que diversas artistas y teóricas feministas y *queer* han hecho anteriormente. Artistas visuales usando el término *cunt*, y teóricas transgénero y transexuales con el término *queer*.

En la obra *Excitable Speech: The Politics of the Performative*, Judith Butler (1997) desarrolla su comprensión de lo performativo y la performatividad a través del ejemplo de *hate speech* experimentado con la palabra *queer*. Siguiendo a Austin, la autora, a partir del término *queer* explica como los actos de habla, o sea, el lenguaje, no describen una realidad, sino que constituyen lo que enuncian. También esclarece que el mismo lenguaje injurioso se constituye en la condición misma para la posibilidad de resistencia a través de la producción de un *counter speech* originado de las posiciones subordinadas. O sea, la palabra *queer* construye realidades injuriosas a través del *hate speech*, al mismo tiempo en que posibilita la creación de realidades subversivas a través del *counter speech*.

Así como *cunt* y *queer*, el término *clown* también carga consigo su sentido peyorativo y denigrante. De manera que, al juntar los términos *cunt* y *clown*, xoxo y clown, es una forma de multiplicar por dos la apropiación y resignificación positiva en este devenir de sernos y construirnos como payasas mujeres. Esto es lo mismo que hago con el proyecto *TransClowning*, cuando yo sumo las expresiones *queer*, *clown* y *crip*, indicando una subversión triple generada por las dinámicas provocativas contenidas en la fabricación y performance de *CripClownQueerness*.

Al *Xerecar* con mi payasa Lavandinha, yo intento hacer explícito las marcas de género y sexo que traemos con nosotras en nuestras prácticas clown como performers y educadoras. También intento presentar directamente lo que creo algunas mujeres payasas aún hacen de manera muy tímida y discreta: enseñar, exponer e indagar sobre sexo y sexualidad en su relación con principios de la comicidad, en lo que tiene que ver, por ejemplo, con la categoría de cuerpo grotesco propuesta por Bakhtin (2002) y la categoría de abyección de Julia Kristeva (1980).

Bakhtin (2002) hace referencia al proceso de degradación, a los procesos escatológicos, sexuales y biológicos relacionados al bajo corporal. A un cuerpo grotesco que ha sido objeto y sujeto de risa, tanto la risa empoderadora como la denigrante. Al *xerecar* y *xoxoar* con Lavandinha, traigo a debate la relación que el cuerpo de la payasa tiene con este cuerpo grotesco propuesto por Bakhtin. Y para ilustrar la importancia del concepto de abyección, que aún está tímidamente en proceso de desarrollo con la *xereca*, reproduzco una cita de mi tutora Judit Vidiella, que en la introducción de sus tesis de doctorado, así explica la importancia de lo abyecto para su proyecto de investigación:

A la portada d'aquesta tesi he volgut il·lustrar una cartografia abjecta en homenatge al treball de l'antropòloga Mary Douglas *Pureza y Peligro*, i al de la filòsofa feminista Julia Kristeva a *Poderes de la Perversión*. M'interessa com la seva manera de conceptualitzar el cos amenaça amb visibilitzar una sèrie de fluids que es refusen al estar codificats com tabús culturals.

És a través de pràctiques reguladores d'higiene repressives que aprenem a relacionar-nos amb els elements interns del nostre cos des de la repulsa, i a tancar orificis com a font de plaer.

L'abjecció és el que pertorba la seguretat del sistema, l'ordre i la identitat corporal - tancada en sí mateixa i sense porositats -, perquè no respecta marges, posicions ni regles. L'art contemporani, i en especial la performance, està plena de moments abjectes. El cos es presenta en tota la seva materialitat i fisicitat: desborda alè, suor, sang, carn, fluids...

El treball de moltes artistes feministes i *queer* ha vist en l'abjecció una possibilitat de recuperar l'experiència del cos en relació a la malaltia, la sexualitat, el plaer, la mort, l'envelliment, etc. I corporitzar així la desmaterialització de les representacions. Carolee Schneeman amb la sang i l'imaginari de la menstruació; Marina Abramovi posant al límit la seva vida: Ana Mendieta amb el seu cos mestís; Kiki Smith i les excrecions; Annie Sprinkle i els fluids sexuals; Del LaGrace Volcano i els cossos transgènere; Ron Athey i la sang infectada de SIDA, etc. han potenciat una estètica de la lletjor i l'abjecció lluny de les construccions estereotipades i asèptiques del cos.

Una visió política del cos implica (re)presentar-lo en la seva dimensió més física i material, sense emascarar res i sense avergonyir-nos del que som i del que expulsem... (Judit Vidiella, 2008: 63).

Xoxo Clown Show toma partido de esta política del cuerpo que busca evidenciar las dimensiones materiales de la vida de la mujer. Sin miedo de ser tildada de esencialista ni de pornográfica, porque creo en la importancia de poner el cuerpo y la sexualidad como temas pedagógicos y políticos. Pero de ello volveré a tratar en el capítulo 13.

Aún en relación al significado lingüístico del título, es interesante matizar que xoxo también es una expresión que, en inglés, significa “besos y abrazos”, una forma cariñosa de despedirse al final de cartas y mensajes. Otro juego semántico y fonético divertido es lo que mi director Jango Edwards propuso entre *Xereca* y *Schrek*. El ogro verde protagonista de la película de Andrew Adamsom y Vicky Jenson (2001), tiene su nombre derivado del alemán *Schreck*, que significa *fear or fright* – miedo o susto. Siguiendo el significado de ambas expresiones, la *Xereca* busca provocar una especie de espanto afectivo, un susto gracioso, un miedo a ser superado con caricias sensuales.

El juego con palabras y expresiones en tres idiomas es un plus para la performance y el título del show. Durante mi participación en el curso *Clown Master Classes*, promovido por el *Nouveau Clown Insitute*, que realicé en 2013, aproveché la oportunidad para recoger diversas expresiones que se usan como sinónimas de xoxo y coño en diversos idiomas. Mis colegas, que venían de Italia, Estados Unidos, Argentina, Cataluña y México, me han aportado las siguientes expresiones:

- ☺ Chile – Choro, Panocha, Muma, Chocha
- ☺ Italia – Gnocca, Sgnacchera, Figa, Brogna, Fica, Chitarra, Patonza, Fessa, Farfallina, Patata, Passera
- ☺ Estados Unidos – Muff, Minge, Pussy, Pie, Bearded Clam, Slit, Vagina, Vag, Va Jay Jay, Fish.

Después de esta breve introducción a los sinónimos de vagina en tres idiomas, tuve curiosidad de investigar en la web más expresiones. Y solo en inglés, encontré una página que ofrece un listado de 112 expresiones¹¹⁶. El imaginario semántico sirve para la construcción del argumento de uno de los números que componen el show: La Payasa Vitruviana, que podréis leerlo más adelante, y que hace un nudo con el *parler-femme* de Luce Irigaray: “(...) al ocuparse del lenguaje femenino, Irigaray asocia éste estrechamente a la morfología de los labios genitales, planteada como metáfora que permite reclamar un *hablar-mujer (parler-femme)*” (Luisa Posada Kubissa, 2006: 192).

¹¹⁶ Expresiones en inglés: http://namingschemes.com/Vagina_Synonyms / Expresiones en portugués: <http://www.dicionarioinformal.com.br/sinonimos/xereca/> / Consultado en 2014.

8.2.2_Clown_tactos: dibujando una iconografía vaginal en la payasaría.

El Xoxo Clown Show trabaja, en parte, con una estrategia esencialista, o sea, en un primer momento se muestra en su biología y anatomía para en seguida deconstruir esta apariencia de esencia naturalizada por los discursos científicos y religiosos del siglo XIX. El xoxo clown busca construir “*tranças cabeludas*” con otros xoxos, como forma de empoderar la risa de las mujeres a través de la payasaría. Pero también se deshace para ser reinventado de otras formas y en nuevos lugares. Creo que esta misma estrategia esencialista también se aplica a la tesis, ya que se apropia de un imaginario biológico, anatómico y genérico. PayasAs con A indica ese uso político del género. En seguida, el subtítulo ya apunta para lo que viene después: historiaS, cuerpoS y formaS de representar la comicidad. O sea, el género indicado en el título ya empieza a derretirse como un helado bajo el sol en el subtítulo. El plural de las palabras en el subtítulo informa las “*multitudes queer*” de Beatriz Preciado (2003) que deseo traer para el imaginario genérico de la payasaría y la comicidad.

De forma que, primeramente, propongo dibujar una posible iconografía vaginal en la payasaría. Teniendo en cuenta que el falo hace parte del repertorio de la payasaría masculina desde hace milenios, creo en la importancia de la apropiación de esta iconografía y simbolismo por parte de las mujeres payasas. La iconografía vaginal permite a la mujer explorar temas relacionados a la reproducción, sexualidad y deseo. Es parte de un imaginario prohibido y poco explorado en la payasaría: el bajo corporal, lo grotesco y lo abyecto relacionado a ello. Permite la construcción de un puente entre la payasaría de las mujeres, artes visuales y performance feministas. Se configura como un fuerte elemento pedagógico, tanto desde el punto de vista histórico como del punto de vista del feminismo y del posfeminismo, posibilitando un abordaje deconstruccionista del sistema sexo-género.

Ahora me gustaría apuntar el trabajo de cuatro payasas que he conocido a lo largo de la tesis y que me han marcado durante la investigación por hacer explícito su sexo, aunque por breves momentos, minutos o segundos, en sus espectáculos y performances. No entraré en el debate sobre la intención política o no de estas payasas de jugar con su sexo, pero de lo que yo, en tanto payasa investigadora, pude conectar simbólicamente con ellas, en una especie de lesbianismo virtual, por lo cual mi xoxo se conecta de forma simbólica con el xoxo de otras

payasas, de forma a crear un punto G de encuentro entre mujeres payasas, un punto G capaz de dibujar una posible iconografía vaginal, que considero como potencia en la payasaría.

Una de ellas es la performer Ursula Martinez. Aunque no se defina como clown, Ursula Martinez trae diversos elementos que la aproximan de la poética de la payasaría. En su número *Hanky Panky*¹¹⁷, Ursula hace un número de magia ejecutado con maestría y una presencia de payasa espectacular. Durante la performance, hace desaparecer y aparecer un pañuelo rojo que lleva inicialmente en el bolsillo de su bonito traje de ejecutiva. A medida en que saca cada pieza de ropa, el pañuelo rojo vuelve a aparecer escondido en otra parte del vestuario, y ella vuelve a esconderlo en un pase de magia. Al final del *strip tease*, cuando ya no hay más ropa en la cual pueda esconder el pañuelo, el público se pregunta ¿dónde coño podría ahora estar el pañuelo rojo?...Y es ahí donde el pañuelo se ha escondido: en el coño mismo que ha generado la indagación de su desaparecimiento! Ursula lo esconde dentro de su propia vagina. A medida en que saca el pañuelo rojo de su coño, el público ríe sin parar, se sorprende, se escandaliza y mira con admiración la maestría de la performer. Los fuertes aplausos son emocionantes. Un número de magia conjugado con *strip tease* que reconstruye de forma original y divertida la imagen de la menstruación, y desafía de forma creativa y ligera la desnudez de la mujer como objeto de la mirada masculina. Ursula se pone como sujeta riendo y risible. Tal y como he apuntado en el capítulo 6, la diferencia entre ser objeto risible y sujeto risible reside en que el primero sufre en términos de zumbaría, apropiación, explotación o humillación. Ya el sujeto risible es aquel que al mismo tiempo se ríe, un cuerpo conscientemente desnudado para ser reído y reírse de sí mismo.

La otra payasa que expone su sexo de forma increíble¹¹⁸ es la colombiana Diana Gamboa, payasa Lily Colombia¹¹⁹. Su espectáculo “Cita de Amor con Lily Colombia” trata de temas sociales y políticos relacionados con la emigración y la droga en su país. Lily pretende casarse en Barcelona para conseguir los papeles. En el espectáculo, mientras busca una cita de amor

¹¹⁷ Además del número *Hanky Panky*, Ursula Martinez tiene varios otros que dialogan con la poética de la payasaría, el feminismo y la teoría *queer*. Entre ellos, destaco: *Quick Change, Sex Change* – aquí trabaja el arte del *quick change/transformation*, con un enfoque *queer*, en colaboración con el artista circense Jess Love; *Light my Fire* - “A post-feminist, pos-modern re-interpretation of ‘Burn the Bra!’”; *La Soirée* – “A heady cocktail of cabaret, new burlesque and circus sideshow”. Para saber más: <http://www.ursulamartinez.com/>

¹¹⁸ En la tesis he elegido adjetivar los espectáculos y performances de las payasas, de forma a evidenciar la parcialidad de mi mirada a través de un juzgamiento no solo de un punto de vista crítico y reflexivo, pero también afectivo y emotivo.

¹¹⁹ <http://lilylacolombiapayasa.blogspot.com.es/>

que le permita encontrar un matrimonio de conveniencia, Lily va narrando diversos problemas sociales y políticos de su país, como el problema de las drogas y la violencia. En un momento dado, saca de su coño un trozo de tela rojo que va estirando poco a poco, haciendo con que este grande río de sangre toque la mano de diversas personas del público. Estas personas aguantan la tela en diversos puntos, haciendo con que la sangre de Lily construya un lindo río que recorre todo el espacio destinado al público, a través de las manos de los espectadores. El río de sangre es la sangre de la payasa, de su menstruación, pero también es la sangre de Colombia, de las vidas perdidas de miles de colombianos que sufren con la violencia en aquel país. Lily Colombia es una payasa-país. Su traje es un vestido-bandera de Colombia. La payasa-país Lily sangra las vidas perdidas de Colombia, pero también da a luz y trae la esperanza de paz en este país tan maltratado y sufrido. La sangre de Lily es sangre de violencia, de llanto, pero también una sangre de esperanza, de fertilidad y de parto de nuevas vidas y formas de vivir en paz, amor y armonía.¹²⁰

La otra payasa que me gustaría mencionar es una que no conozco personalmente, pero que conocí a través de la lectura del artículo *Cuatro Actos de Judite – O Corpo Feminista da Palhaça*, de Fernando Chuí de Menezes (2006). Me interesa por cuenta del título elegido por el autor, por la relación que establece entre Judite y la vulva mítica de Baubo en el tercer acto. Menezes establece cuatro actos por los cuales Judite (actriz Elena Cerântola) construye su cuerpo de payasa como un cuerpo feminista. Tales actos son: I – Zumbaría de manierismos femeninos; II – Consciencia del sexo de Judite; III – El chiste feminista como declaración del lugar de Judite; IV – Contorcionismo y exorcismo: el cuerpo grotesco en Judite. El autor explica que Judite desafía en todo momento la distinción sexista establecida en el campo de la risa y la comicidad cuando, por ejemplo, *“a palhaça engatinha em direção aos fundos do circo e cobre seu sexo com a mão, dizendo por algumas vezes: “Opa, não olha aqui, não!”*” (Menezes, 2006: 165).

¹²⁰ En su entrevista, Diana Gamboa también relata los proyectos pedagógicos y políticos que ha realizado en su vida profesional, tales como participación en las caravanas de Payasos sin Fronteras en Colombia, el proyecto Disparate Madalena. Y, más recientemente, destaco el festival Payasas por la Paz, PAYAPAZ, que ha idealizado y organizado en Colombia en 2015, por lo cual llevó diversas payasas de renombre internacional para actuar ahí, visibilizando no solamente la payasaria de las mujeres, sino la problemática de la violencia en Colombia. El festival también tiene el mérito de relacionar la payasaria de las mujeres con un proyecto de paz. Para saber más, ver entrevista de la payasa Lily Colombia en los anexos de esta tesis.

Nesse momento, é interessante remeter Judite à figura mitológica de Baubo, imagem da mitologia grega representada por uma mulher velha que, ao levantar a saia e mostrar seu sexo, provoca o riso naqueles que a vêem (Devereux, 1984). Assim como em Baubo, o enunciado de Judite é pleno de autoconsciência sobre o que seu corpo representa para o olhar masculino. Esse enunciado nega para afirmar essa consciência ao mesmo tempo que sinaliza negativamente o que deve ser olhado, não o corpo, mas o saber sobre ele.

Judite, que é jovem, inverte a lógica da velha Baubo, sob o corpo atlético de Elena. Dessa forma, ela cria uma consciência no homem sobre o fato de sua feminilidade desejada não ser entregue à objetificação, mas da qual ela mesma é a dona pela capacidade de rir dele e de fazer rir por meio dele (Menezes, 2006: 165).

De la payasa Judite y del artículo de Menezes he descubierto el mito de Baubo, y me vi en ello a través de Lavandinha, cuando en el número *Xereca*, Lavandinha enseña su xoxo-flor lleno de chuches. Lavandinha se ríe en el placer de enseñarlo, de apropiarse de ello, de sentir placer en ello y de decir al público: ¡Tú lo estás mirando porque yo lo quiero y yo sé qué significa tu mirada! La forma del xoxo-flor remete también a un objetivo, cuya mirada-flecha es intencionalmente direccionada. La risa es cuasi siempre garantizada en este momento, así como la sorpresa, el espanto, el placer, y como veremos más adelante, también la abyección, el asco, el rechazo y el miedo de pervertir a niños y niñas...



Ilustración 29 - Performance *Xereca* en el festival "Esse Monte de Mulher Palhaça". Fotografía de Mariana Rocha

Y para finalizar esta serie de abrazos entre xoxos clowns, destaco el momento en que la catalana Diana Gadish¹²¹, payasa Lucy Pussy, estira un pelo imaginario de su coño y lo transforma en el brazo de una guitarra eléctrica, tocando y bailando en su espectáculo Genesis Joplin.



Ilustración 30 - Baubo, la diosa de la carcajada

8.2.3_ La declownstrucción, la parodia y el antropomorfismo creativo

Al indagar sobre una posible iconografía o imaginario vaginal en la performance de mujeres payasas, Xoxo Clown Show intenta resignificar lo que hay de aparentemente esencial, o sea, materializar los performativos de la iconografía vaginal. La performance poetiza el valor del coño, enaltecendo su fuerza política y pedagógica, pero al mismo tiempo, parodia su apariencia de esencia, aquella que podría remeter a una Mujer biológica y universal, y a una feminidad natural derivada de instintos biológicos y psicológicos.

Las técnicas utilizadas en el show para adentrarme en el territorio de lo pedagógico y de lo político son la deconstrucción y la parodia, en el sentido que Jacques Derrida (1978) propone para entender la construcción de la cultura y que Judith Butler (2001, 2006) explica

¹²¹ Para saber más: <http://www.dianagadish.com/>

como herramientas para deshacer o desnaturalizar el género, a lo que yo añado deshacer o desnaturalizar el clown y lo humano.

En su obra “El Género en Disputa: El Feminismo y la Subversión de la Identidad”, Judith Butler (2001) explica el género como una práctica de repetición que se naturaliza y se concreta en lo que sería la identidad de género. La parodia, al imitar el género desde un cuerpo anatómicamente diferente de la norma, desnaturaliza el género, enseñando su propiedad performativa, o sea, construida. Judith B. defiende la identidad como categoría performativa, en la medida en que es construida mediante un mecanismo de repetición performática – gestos, manierismos y comportamiento - y discursiva – textual, gramatical, enunciativa, vocal. Judith B. niega la identidad como categoría natural, esencial y original. De forma que:

La noción de parodia del género que aquí se expone no presupone que haya un original imitado por dichas identidades paródicas. En realidad, la parodia es *de* la noción misma de un original; así como la noción psicoanalítica de identificación de género se elabora por la fantasía de una fantasía - la transfiguración de un Otro que siempre es ya una «figura» en ese doble sentido -, la parodia de género volvía a considerar que la identidad original sobre la que se articula el género es una imitación sin un origen. En concreto, es una producción que, en efecto - o sea, en su efecto - se presenta como una imitación. Este desplazamiento permanente conforma una fluidez de identidades que propone abrirse a la resignificación y la recontextualización; la multiplicación paródica impide a la cultura hegemónica y a su crítica confirmar la existencia de identidades de género esencialistas o naturalizadas (Judith Butler, 2001: 269).

Para facilitar el efecto paródico de género, estoy deconstruyendo códigos e íconos relacionados al universo femenino. Esta deconstrucción se da a través de un proceso de devenir, por lo cual la flor se transforma en nuevas plásticas y formas, y la abeja ayuda a indagar sobre deseos, prácticas sexuales y la condición poshumana. La abeja busca la miel, la abeja es lesbiana, la abeja es feminista en la medida en que aboga por un trabajo colectivo de deconstrucción del imaginario esencial relacionado a categorías como mujer y femenino.

En su obra *The queer art of failure*, Judith Halberstam (2011) trata del potencial de agencia y deconstrucción de algunas películas de la industria de animación Pixar. La autora llama de *Pixar Revolt* al potencial que estas películas, sus personajes y espectadores tienen de animar la rebelión. Al tratar de la película *Bee Movie*, la autora resalta aspectos potencialmente transgresores de la película, tales como la lucha de las abejas como proyecto colectivo de resistencia a la explotación capitalista. Pero cree que la obra pierde en por lo menos dos puntos:

presentar la mayoría de abejas trabajadoras como machos, cuando en la naturaleza la mayoría de abejas trabajadoras son hembras; no aprovechar el romance entre el protagonista y el personaje humano (Barry Benson y Vanessa Bloome) para fomentar una imaginación alternativa al sistema humano-heteronormativo: *“Now while the romance between Barry and the human could have produced a fascinating transbiological scenario of interspecies sex, instead it just becomes a vehicle for the heterosexualization of the homoerotic hive”* (Judith Halberstam, 2011: 50).

Judith Halberstam termina el análisis de *Bee Movie* apuntando para la *queeridad* de las abejas y el potencial *queer* en todas las narrativas alegóricas de sociabilidad animal, y aboga por una especie de “antropomorfismo creativo”: *creative anthropomorphism*. *“In practicing creative anthropomorphism we invent the models of resistance we need and lack in reference to other lifeworlds, animal and monstrous”* (Judith, 2011: 51).

A pesar de que las abejas hayan sido históricamente relacionadas con diversos significados, muchas veces no tan simpáticos, Judith H. apunta para su cualidad eminentemente *female and queer*: *“Above all, the bee is female and queer and given to the production not of babies but of an addictive néctar, honey. The transbiological element here has to do with the alternative meanings of gender when biology is not in the service of reproduction and patriarchy”* (Judith Halberstam, 2011: 52).

La abejita del Xoxo Clown Show es una abejita hembra y lesbiana. Demasiado trabajadora. Su trabajo es doble: producir miel y dar placer a la payasa. Al final, este trabajo se refleja en una polinización-fecundación triple: produce miel, placer y *The Bee Baby Clown*. Pero el proceso de reproducción no se clasifica como patriarcal, ya que *The Bee Baby* nasce del encuentro entre la abejita hembra y la payasa. No hay siquiera macho fecundador a asesinar después de la copulación. La payasa es tan maja que no hace falta ni matarla ni arrancar su *xereca*. El vuelo nupcial aquí es doble: la abejita y la payasa vuelan celebrando el orgasmo y los fluidos nutritivos de la vagina: sangre, miel, olores de pescado rico en omega-3, etc. Las dos se hacen reinas y protagonistas de este primer acto.

8.2.4_La plasticidad transformista: de payasas, drags, bufonas y monstruos del feminismo

La deconstrucción de símbolos como la abeja, la miel, la flor va acompañada también de una experimentación *king*¹²² y *queer* con el arte *drag* del travestismo y *cross-dressing*. Para esto hago uso de gestos y manierismos masculinos, para fomentar la curiosidad e indagación sobre feminidades y masculinidades alternativas aquellas hegemónicas. Pero diferentemente del territorio *drag queen* de los travestis que Esther Newton (2006) y Judith Butler (2001, 2002) exploran como ejemplos en sus obras, busco el territorio *queer* de las *drag kings*, aún desconocidas, olvidadas e invisibilizadas de los circuitos culturales de la risa y de la comicidad, bien como del imaginario popular.

De hecho, si nos detenemos para pensar en el imaginario popular, nos damos cuenta de cómo está poblado por diversas figuras de travestis o *drag queens*. Algunos ejemplos en el cine: *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*¹²³; *The Birdcage*¹²⁴; etc.

Para explorar el territorio *drag*, las obras de Judith Halberstam (1998, 1999) sobre la masculinidad de las mujeres y las performances de las *drag kings* están siendo de gran ayuda para profundizar en esta experimentación artística y teórica.

Master Jango como modelo – Una de las formas que el maestro Jango utiliza para dirigir sus números es performarlos él mismo después de haber visto la primera matriz creativa del alumno. Cuando le invité para ser mi director, Jango ha aceptado, y dijo: Escribe la idea en un papel, escenifícala y tráemela para que yo eche un vistazo. Lo hice. Le envié el argumento y le enseñé un primer ensayo de la *Xereca*. Momentos después, Jango recoge mi material escénico y se pone a hacer todo lo que yo hice en una versión increíblemente mejor. Salí de nuestra primera sesión de dirección con este gran desafío: ¿Será que algún día podré hacerlo tan bien como mi maestro Jango? Al principio me costaba pensar en este proceso como una dirección, pues algunas veces me resistía a esta forma que me pareció por cierto tiempo una dirección demasiado mimética, en la cual el modelo Jango, que lo hacía todo perfecto, sería difícil de

¹²² Aquí el efecto *kinging* es tomado como contrapunto de la estética *camp*, como propone Judith Halberstam (1998, 1999) y de lo que he hablado en el capítulo 5.

¹²³ Australia, 1994. Dirección de Stephan Elliott.

¹²⁴ Estados Unidos, 1996. Dirección de Mike Nichols.

imitar. Pero con el paso del tiempo me hice con la idea de que lo que estábamos haciendo era una especie de diálogo corporal creativo. Yo traía la idea principal, escrita en papel y cuerpo. Jango la leía, la veía y luego la rehacía, la encarnaba a su manera. Yo grababa el encuentro y llevaba el material a casa para trabajar en ello. Lo que sucede es que, al fin y al cabo, a pesar de haber escrito y pensado todo el argumento y partituras de acciones físicas, respiraciones, ritmos, etc. lo que hice fue incorporar en mi performance mucho de su gestualidad, mirada, respiración, principalmente en el momento en que coqueteo con una persona del público y le ofrezco la flor. Imagino que quien conozca a Jango le puede reconocer inmediatamente como director de mi número. Pensar que le pueda estar imitando me ha costado varias reflexiones, al fin y al cabo, no quería reproducir nada, ni imitarlo, no quería ser más reconocida como su alumna que por mi propia creación. Pero después de haber presentado la performance en tantos espacios, con un público tan variado, y habiendo vivido momentos tan maravillosos con la *Xereca*, me da igual lo que la gente piense o hable. Ha sido y es un grandísimo privilegio poder estar trabajando con este gran clown y maestro. No hay malestar en ver su firma tan bien marcada en mi trabajo. Al contrario, es un honor muy grande. Además, me ha servido y me está sirviendo mucho en la experimentación *drag* por la cual juego con gestos y manierismos masculinos. O sea, Jango no es solo uno de los grandes maestros clowns, mi director y colega, sino también un modelo que, inconscientemente, acabé por imitar. El resultado de este proceso nunca será una copia total, ya que los originales son ilusiones y lo que hacemos al final no deja de ser una cadena de citas discursivas, textuales y corporales. El resultado es un proceso creativo doble, en el que performer y director se alimentan y se nutren uno del trabajo del otro. Una vía de doble mano, en la cual, quizás, el nombre Jango adquiera más peso que el nombre Melissa a la hora, por ejemplo, de ser seleccionada para inúmeros festivales. Pero una vía, que, sin duda, me está haciendo desarrollar muchísimo la técnica y la artesanía de la payasaría. Si Jango ha sido un modelo de clown para mí en la construcción de la *Xereca*, también la *Xereca* ha sido un modelo para él, una base sobre la cual trabajar y divulgar su trabajo de director. ¡Qué contenta me quedé cuando he visto que Jango me ha insertado en su álbum de Facebook nombrado *Ladies in my life!*

El guion de *Cunt Clown Show* empieza de cierta forma como una celebración de la vagina como un lugar de agencia de la mujer: agencia sexual, afectiva y política. El título del show también es un tributo a las mujeres que ubicaron la sexualidad femenina y la vagina anatómica como espacio de visibilización, indagación política y apropiación por parte de las mujeres. Esto no significa que Xoxo Clown ignore el problema de relacionar la vagina con la idea de una Mujer biológica, universal y esencial, reduciendo la representación de la mujer a su sexo y genital y borrando diferencias culturales de raza y clase entre mujeres. Apenas significa que, *xerecando* y *xoxoando*, materializo estas problemáticas a través del arte *clown* y mi payasa, Lavandinha.

Crisis de Identidad: Desde que me inicié en el arte de la payasaría que adopté el nombre de Lavandinha para mi payasa. En 2005 elegí este nombre, que fue muy bien recibido por mis colegas, ya que tenía la costumbre de pasar lavanda de bebés en ellos cuando se iban a dormir en mi casa. Una costumbre heredada de mi abuela paterna, Vovó Zedê¹²⁵, que siempre me perfumaba y entalcaba cuando yo solía dormir en su casa. Resulta que en ocasión del estreno del número *Xereca*, en marzo de 2012, en el Festival de Comicidad Femenina *Esse Monte de Mulher Palhaça*, en Rio de Janeiro, las organizadoras se confundieron y pusieron *Xereca* como título del número y nombre de la payasa. Lo correcto sería decir: número *Xereca*, con la payasa

¹²⁵ La figura de la abuela ha sido súper importante no solo en la construcción de mi payasa Lavandinha, sino también en la construcción de la identidad artística de algunas payasas que he entrevistado. Nola Rae, por ejemplo, cita a su abuela como inspiración para crear lo que sería su primer personaje femenino: La Reina Elisabeth. Antes de la Reina Elisabeth, todos sus personajes han sido tipos masculinos. Felícia de Castro, payasa Bafuda, también se refiere a su abuela a la hora de rastrear sus referencias en la infancia. Samantha Anciães, del grupo *As Marias da Graça*, da el nombre de su abuela a su payasa: Iracema. La referencia a las abuelas a la hora de insertarlas en sus memorias de risa y diversión constituye un dato importante que puede ser reconocido como una forma de aprendizaje intergeneracional no solo de diversas actividades domésticas y artísticas - lo que ya ha sido destacado por varias feministas a la hora de reconocer el espacio doméstico como espacio de aprendizaje entre mujeres - , sino también de aprendizaje de comicidad y de risa. Las abuelitas, quizás por ya haber perdido el sentido del ridículo y de obligación de encajar en ideales femeninos de belleza y comportamiento, quizás pueden ser reconocidas como potenciales maestras payasas capacitadas para iniciar sus hijas y nietas en la experimentación lúdica de la payasaría. (OBS.: Escribo esta nota a pie de página en fuente tamaño 12 para evidenciar la importancia de su contenido. Quizás estaría mejor reservar otro espacio, más visible y especial, quizás un tópico a parte, para hablar de la importancia de las mujeres mayores como payasas maestras. ¿Otro posible proyecto futuro como semilla de la tesis?

Lavandinha. Pero la forma como han dibujado el arte gráfico del programa de cabaret, se intuía que tanto número como payasa llevaban el mismo nombre: *Xereca*. A partir de entonces muchas colegas me pasaron a llamar payasa *Xereca*, y no payasa Lavandinha. Esto me hizo pasar por una crisis de identidad artística que aún no he podido solucionar bien. No quiero dejar Lavandinha de lado, porque hace parte de una historia muy bonita de mi formación clown, además del valor emocional y afectivo que hay por haberse originado a partir de recuerdos y costumbres de mi abuela. Pero al mismo tiempo, asumir la *Xereca* como nombre artístico es de una potencia increíble, además de la forma como ha surgido, que considero bastante graciosa y divertida. Así que aún estoy en el proceso de redefinir mi nombre artístico: ¿Lavandinha, *Xereca*, Lavandinha de *Xereca*, *Xereca Xêrosa*? *Cheirosa*, en portugués, significa oler bien. Escribir *cheirosa* con la X sería otra forma divertida de escribir mi nombre artístico: *Xereca Xêrosa*¹²⁶, lo que por cierto cargaría toda una historia de jugar con el imaginario de asco derivado de los malos olores provenientes del coño. Otra posibilidad es también la de crear un nuevo personaje. Así tendré dos: *Lavandinha* y *Xereca*. Personajes hermanas, pero distintas. Trabajar más de un personaje en la payasaria es al final, como hablaré en el capítulo 11, una forma de desnaturalizar la idea de que el clown es único, original y auténtico, como el uno mismo de cada persona, en verdadero *self* del artista. En este sentido, la payasa *Xereca* viene a decir a la payasa Lavandinha que ella no es la verdadera Melissa, sino que es una posibilidad más de ser y estar en el mundo. Junto con ella, varias otras personas cómicas pueden surgir *a partir de y con* la Melissa.

Al tomar el coño como punto de partida del show, reconozco el efecto de realidad de las construcciones sobre los discursos biológicos tan bien naturalizados por la ciencia moderna, y por lo tanto, la necesidad de deconstruir este efecto de realidad.

So, beginning by cunting and pussying, I move toward performing diverse identities and corporeal hybrid forms. Moving from the cunt sweet flower to the high-tech pussy, which is plastic, fluid and monstrous. A high-tech pussy with connecting properties to link to other

¹²⁶ Creo que oí la expresión *Xereca Xêrosa* de Samantha Anciães, payasa Iracema, seguida de una buena carcajada cuando estábamos en la playa de Copacabana haciendo la performance Payasas al Mar, durante el Festival de Comicidade Feminina - Esse Monte de Mulher Palhaça.

*affective technologies and other corporeal, animal and material surfaces, in a show that tries, but does not fully succeed, to transcend the monarchy of sex*¹²⁷ (Lavandinha, en Melissa, 2013).

El espectáculo cuenta con un guión inicial compuesto de diez números, que pueden ser presentados separadamente en cabarets y espectáculos de variedades. Cada uno de ellos está relacionado a una problemática, tema o imaginario de las políticas feministas y (pos)feministas vinculadas al sexo, género y sexualidad de la mujer. Todas las escenas buscan jugar y explorar visualmente metáforas e imaginarios típicos del cuerpo y de la vida de las mujeres. La idea es construir una dramaturgia abierta a varios significados y experimentaciones, a través de una performance que sea al mismo tiempo homenaje a las mujeres y crítica paródica al sujeto hegemónico del feminismo: la Mujer.

La segunda ola del feminismo, marcada por diversas pedagogías y políticas identitarias, ha sido bastante criticada por haber hecho del género una categoría de opresión universal, cuyos mecanismos de sujeción se operaban de forma independiente de otras fuerzas opresivas. Con la aportación de diversas mujeres y feministas negras y del tercer mundo¹²⁸, este feminismo pasó a revisar su discurso para reformularse desde dentro, entre otras categorías que, junto al género, conforman la identidad, tales como raza, clase social, etnia, localización geográfica, religión, entre otros. La Mujer de la segunda ola del feminismo, que buscaba hacerse como sujeto hegemónico del movimiento, se basaba en una supuesta biología y psicología natural, innata al sexo femenino. Esta alusión a una Mujer biológica y universal fue criticada también por lesbianas y sujetxs *trans* y *queer* en los años 80 y 90. Esta crítica se llevó a cabo a partir de las aportaciones del posestructuralismo, paradigma teórico que enfrenta la concepción humanista del sujeto de la Ilustración, concibiendo el sujeto no como una entidad autónoma, original y auténtica, sino como constructo social e histórico.

Teniendo en cuenta la aportación de las críticas posidentitarias provenientes del feminismo y de los movimientos *trans* y *queer*, es que busco expandir la *Xereca* para más allá de la región anatómica que imprime en el sujeto una supuesta identidad original, pré-edípica y pré-discursiva. Para esto, he pensado en un show que permite el tránsito de Lavandinha por diversos territorios de identidad y de comicidad. Un payasear que se traduce también en un

¹²⁷ Inspirado en: (Beatriz Preciado, 2011); (Donna Haraway, 1995); (Foucault 2005); (Judith Halberstam, 2008, 2011); (Izabel Balza, 2012).

¹²⁸ Ver: (bell y otras, 2004).

proceso de subjetivación, por lo cual un cuerpo sufre y está sujeto a las diversas fuerzas que lo constituyen. Pero un cuerpo que también se empodera y se divierte en este devenir lúdico de un cuerpo en vida en lo va y viene de las citas que lo constituyen en cadena.

Así que la payasa va desde el territorio clown más ingenuo e infantil, hasta la payasa bufa que explora lo grotesco, lo abyecto y la obscenidad. Como un tránsito entre el xoxo-flor y el coño-monstruoso. En estos tránsitos, la payasa experimenta varias identidades y posiciones de sujeto, emociones y afectos. La payasa transita por la periferia, por los márgenes. Su coño se expande para ir más allá de la región vaginal biológica. Aquí el sexo y la sexualidad se deconstruyen al desplazar el deseo de los genitales. Inspirado por Beatriz Preciado (2002) y su manifiesto contra-sexual, la payasa empieza a buscar las diversas zonas eróticas de su cuerpo. En una caricia integral, la payasa sexualiza totalmente el cuerpo. La masturbación y el orgasmo no se dan y se encuentran solamente en la región anatómico-pornográfica de la vagina, sino que se da y se encuentra en todas las partes del cuerpo.

Siguiendo a Monique Wittig (2006), Beatriz Preciado (2002) critica la heterosexuación normativa, comprendiéndola como contrato social que subyuga a la mujer. Pero Beatriz no se detiene solamente en lo que tiene que ver con la construcción del sexo y del género, de lo femenino y de lo masculino, sino también en lo que dice respecto al deseo y a las prácticas sexuales. La autora propone el uso del *dildo* como prótesis y tecnología que desplaza el deseo y el placer de los órganos sexuales orgánicos. Así que la sexualidad pasa a ser un mecanismo de interacción entre máquina y cuerpo, entre prótesis y cuerpo.

En respuesta a las críticas que consideran el *dildo* como un reproductor del deseo y placer heteronormativo - como sustituto freudiano del pene - , Beatriz afirma que tal actitud solamente refleja la creencia de las lesbianas del pene como sexo. En documento adjunto, en el cual desarrolla un estudio sobre la etimología del *dildo*, Preciado explica:

Curiosamente no encontramos en el diccionario etimológico de la lengua española ninguna palabra que cubra el significado de *dildo* o *godemiche*. Hemos renunciado a las fórmulas “consolador” y “cinturón polla” o “polla de plástico”. La primera palabra no se usa en la cultura sexual lesbiana para hablar del *dildo*. En lugar de “consoladores” hablaremos aquí de “vibradores”. Puesto que el presente estudio me ha permitido concluir que la mayoría de los juguetes sexuales que se agrupan bajo la denominación *dildo* no son ni pretenden ser una mera imitación en plástico o silicona de una “polla” (algunos de ellos están más cerca de una mano o

una lengua prostética, por ejemplo), he preferido castellanizar la palabra *dildo* que se usa ya en la cultura gay y lesbiana en España y en América del Sur, y dejar de lado los términos anticuados y reductores “polla de plástico” y “cinturón polla”.

La formación de la palabra *dildo* en castellano estaría etimológicamente justificada por la relación con la palabra latina *dilectio*, amor, goce, de la que derivan entre otras la palabra *dilección*, voluntad honesta y amor reflexivo. De hecho, esta última acepción me ha parecido una buena significación para *dildo*: amor reflexivo (Beatriz, 2002).

Reflexionando sobre el amor, Lavadinha sexualiza totalmente su cuerpo. La flor vagina ya se encuentra en todo el cuerpo de la payasa: cabeza, ojos, nariz, boca, cuello, brazos, manos, dedos, espalda, culo, ano, piernas, pies, pechos. Y no solo surgen flores en todo el cuerpo de la payasa, sino que la flor vagina se transforma en flor pene, en un devenir plástico de juguetes sexuales y de placeres híbridos. Mientras en la vida real de las operaciones quirúrgicas los penes devienen vaginas, pero vaginas no pueden devenir penes (Beatriz Preciado, 2002), en el Xoxo Clown Show sí que hay un coño que se vuelve pene y muchas cosas más. Y aquí me gustaría contar otra anécdota:

Pussy becoming Penis: Contexto: Ejercicio de improvisación realizado en una clase con la payasa Pepa Plana, en el marco de las *Clown Master Classes*, del *Nouvaeu Clown Institute*. Ya habiendo incorporado la plasticidad de la *xereca* en mi payasa Lavadinha, hubo un momento de la impro en que hago pipi como un chico. O sea, la *xereca* de la payasa amplía su uretra para mear. Una imagen que, a través de la mímica, se dibuja y traduce como un pene. La impro, sin embargo, ha sido criticada por Pepa, que condenó el hecho de que yo hiciera pipi como un chico. Según Pepa, en este taller, si quiero hacer pipi como payasa, tengo que ponerme de cuchillas, como hacen las chicas. Esto refleja no solo una limitación en relación a su construcción de sexo y género, sino una limitación de las posibilidades de experimentar el arte clown y la mímica por parte de las mujeres. Mientras los hombres tienen libertad para jugar como quieren, nosotras las mujeres aún nos encontramos con actitudes restrictivas a la experimentación con el bajo corporal, la abyección (como el acto de mear), la inversión sexual simbólica (por lo tanto, ¿también real?), y la deconstrucción del género. Actitudes restrictivas incluso de las propias mujeres. Como si nosotras tuviéramos alguna obligación de enseñar nuestro sexo, género y feminidad como algo que es uno, fijo e inmutable, encajado en el *sex-role system* que dice que

las mujeres no pueden o deben mear de pie. En respuesta a esta actitud restrictiva, conecto mi ejercicio de improvisación no solo con todo el argumento de esta tesis, sino también con la payasa Margarita, Ana Luísa Cardoso, que en un dado momento del espectáculo *Margarita Vai a Luta*, mea de pie con la ayuda de una botella de plástico (Ilustración 24, pg. 162). También con la payasa Lily Curcio, que en su número *Inocência*, retira un enorme ¿pene? debajo de su pantalón. Con este ¿pene? gigante, ella mea leche en una cuenca. Luego chupa el resto de la leche que se quedó en la puntica del ¿pene?, para luego alimentar a su mascota: un pequeño mofeta. El “pene” está dibujado de una forma y carga unas funciones que no se sabe si es pene, teta o la tromba de un elefante.¹²⁹ Ya en el ámbito de la performance, varias artistas también realizaron performances que consistían en mear de pie, como Itziar Ocariz, por ejemplo.

En su testimonio sobre la cuestión de la comicidad femenina, Lily Curcio concibe el clown como ser hermafrodita. A la payasa argentina-brasileña no le gusta establecer distinciones de género en la payasaría. Ella se define como andrógina y hermafrodita, y conecta su experiencia y su discurso con la pedagogía de las máscaras clown de Sue Morrison¹³⁰:

No ano passado me convidaram para falar numa mesa sobre comicidade feminina, sobre palhaças...e eu não sabia o que falar... “Eu vou perguntar pra Jasmim!” ... O que Jasmim responderia sobre essa comicidade, sobre palhaça mulher, homem? A primeira coisa que me surgiu foi “Jasmim não está nem aí! “. Se me perguntam se Jasmim é mulher ou homem, realmente, não me importa. Ela é andrógina, hermafrodita.... Eu sinto isso! E eu concordo com a Sue (Morrison). Não tem gênero. Acho que a figura do palhaço tem que estar além disso. Porque a humanidade está precisando nesse momento de evolução espiritual, algo que transcenda. Então, neste momento eu sinto que não me importa se é homem, se é mulher...a humanidade está precisando de outras coisas. (Lily Curcio, payasa Jasmin, entrevistas: 155).



Ilustración 31 - Lily Curcio, payasa Jasmin. Número: *Inocência*.

¹²⁹ En CD anexo, en la carpeta vídeos, se puede mirar la performance de Lily, bien como en este video de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=4vIRkkdv6hA>

¹³⁰ Para saber más sobre la metodología de las máscaras y el curso *Clown Through Mask*, de la canadiense Sue Morrison, consultar: Sue y Veronica (2013); bien como su página web: <http://canadianclowning.com/>

Lily Curcio ha sido dirigida por Sue Morrison, que se utiliza de una metodología con máscaras, basada en la cultura nativa de los indígenas de Norte America, sus prácticas de xamanismo y sus payasos sagrados. De ahí toda la concepción de *Inocêncio* desde una perspectiva ritual, holística y cósmica, que concibe al sujeto y al payaso en su dimensión metafísica y trascendente.

De cierta forma, el Xoxo Clown Show también rescata esa risa ritual cósmica, esa payasaría sagrada que trasciende fronteras y disciplinas. El xoxo es xamánico en la medida en que se hunde con la naturaleza, con los animales y con los robots. La payasa deja de ser humana. Ella se vuelve poshumana, ayudándonos a reflexionar sobre las categorías de humano, animal y humanidad en la sociedad. En este sentido, la payasa es también possecular, porque rescata tradiciones espirituales liminales que invocan los tránsitos, los clown_tactos virtuales, la transformación, la nueva era. Xoxo Clown es, al fin y al cabo, un xoxo creyente, pero su oración y plegaria ahora va más bien dirigida a las diosas, a las ángeles, a la luna, a las estrellas, a las flores, a las vaginas...Esta mirada eco cósmica sexual del Xoxo Clown me conecta también con el xoxo de Annie Sprinkle¹³¹, performer que trabaja el sexo y la sexualidad en su relación con la naturaleza y el cosmos. A seguir, una cita graciosa de Annie sobre su performance “*Public Cervix Announcement*”:

There are those who say my purpose is to “demystify the female body”, but that is an impossibility. The female body will always be a very great mystery, no matter how many you see or how much knowledge you achieve. You can never demystify a cervix. It’s a magnificent miracle — the doorway to life itself. One reason why I show my cervix is to assure the misinformed, who



seem to be primarily of the male population, that neither the vagina nor the cervix contains any teeth. Maybe you’ll calm down and get a grip. Lots of folks, both women and men, know very little about female anatomy and so are ashamed and/or afraid of the cervix. That’s sad, so I do my best to lift that veil of ignorance. I adore my cervix. I am proud of her in every way, and am happy to put her on display. I must say it’s a wonderful feeling to know every little thing about my pussy. I recommend that each woman examine her own cervix. See [How to Perform a Cervix Self-Exam](#). While you’re at it, why not show all your friends and loved ones. It’s such a fun thing to do, and it’s a great party trick.

Ilustración 32 - Annie Sprinkle

¹³¹ Para saber más sobre Annie, consultar: <http://anniesprinkle.org/>

Los números que componen el espectáculo Xoxo Clown constituyen un punto de partida para el trabajo inicial de improvisación sobre el imaginario xoxo - tanto en el ámbito popular-social como en el ámbito científico-intelectual -, y sus posibles extensiones y continuos prostéticos. El espectáculo está funcionando como un laboratorio, en lo cual puedo performar diversas identidades y experimentar varias posiciones de sujeto en el campo de la comicidad.

En mi forma de tratar con la hibridez y la monstruosidad, del dulce.xoxo.flor hasta el coño.tecno.monstruoso, busco explorar paisajes de la payasa.mímica.dulce.inocente.femenina.infantil, pasando por la bufona.masculina.agresiva.vulgar.grotesca.líneadura, hasta la transclown.andrógina.hermafrodita.queer.drag.king.monstruosa. La idea es trascender estereotipos mezclando identidades fijas en una manera fluida y graciosa de estar en el mundo.

8.3_Dilemas del Xoxo Clown: restricciones performativas y censuras a la risa monstruosa

Me parece que hasta ahora estuve hablando, de cierta forma, de la utopía pedagógica y política del show. Ahora conviene reflexionar sobre sus contradicciones, sus limitaciones y los riesgos de tal empresa, que son un constante desafío para mí en tanto payasa-educadora-investigadora-feminista en formación. Estos riesgos tienen que ver con las limitaciones normativas y performativas que restringen la performance. Son riesgos tales como:

- la ineficacia de los efectos paródicos;
- la contradicción entre lo que deseo hacer – lo que está escrito en la tesis, en el argumento y guión del show -, y lo que de hecho hago – la performance en sí;
- la apropiación del otro (exótico, diferente);
- la censura.

A pesar de todo el intento, ganas y deseo en crear un show que pueda conjugar placer, risa, crítica y transformación, soy consciente de los riesgos de falacia y frustración de lo pedagógico a través de lo paródico. El argumento y la performance no garantizan el efecto paródico. Como

nos alerta Judith Butler (2001), la parodia ni siempre tiene los efectos esperados, sirviendo muchas veces incluso para reforzar estereotipos y normativas en torno de las marcas de sexo, clase, raza y etnia. Aquí la idea es sustituir la idea de performance y performatividad por la idea de *perfumance*, elaborada por Jon McKenzie (2001), tal y como he elaborado en el capítulo 3. Pensar en Lavandinha como una *Xereca Xêrosa*, que emana *perfumance*, olores fuertes que impregnan en todos que participan de su ritual de clownmuni3n y clownfraternizaci3n.

Otro riesgo inherente es lo de apropiaci3n de lo ex3tico y de lo diferente. Al manejar representaciones e imaginarios lesbianos, *queer*, monstruosos y de color, sin estar personalmente integrada en la materialidad contingente de tales procesos de deseo y subjetivaci3n, surge la pregunta por la apropiaci3n del Otro, de la Otra y del diferente en el arte, apropiaci3n simb3lica de sus experiencias carnales y vitales. Tambi3n surge la cuesti3n 3tica sobre la autorizaci3n y permiso para experimentar y jugar con la experiencia de los subalternos, sin que yo misma lo sea y haya vivido como tal. Aqu3 la soluci3n para enfrentarse a este riesgo es asumir el xoxo clown no en su subjetividad temporal actual y presente, sino desde su propiedad futur3stica como “potencia” y “posibilidad” del *self*.

Otro factor de conflicto es lo de la censura. Despu3s de haber sido duramente criticada por presentar la performance delante de un p3blico lleno de ni3os y ni3as - y sus papas y mamas -, empec3 a integrar la pregunta por la censura a mis planteamientos sobre la 3tica y los riesgos del espect3culo. Y sobre este tema reservo ahora otra an3cdota:

El xoxo censurado - La censura se dio en el marco del *Festival Internacional de Pallasses*, organizado por Almacen y Circ Cric, en Montseny, Catalu3a. El Festival se dio en el circo. Fue mi primera actuaci3n en un circo. Mi experiencia como payasa siempre ha sido en teatro, cabarets y espacios peque3os o m3s cercanos al p3blico. En cambio, la carpa del Circ Cric me pareci3 enorme. Muchos factores han contribuido para que la performance haya sido un fracaso: la falta de experiencia y los nervios por actuar por la primera vez en un circo, con un mont3n de luz que no me permit3a mirar al p3blico en los ojos; la ayudante de escena se olvid3 de poner un 3tem importante en el centro del escenario; el t3cnico de sonido se equivoc3 en la entrada de las m3sicas. As3 que pens3 que el fracaso de la performance se dio por la suma de todos estos factores. Pero resulta que despu3s del cabaret, por la noche, al adentrar la carpa

dónde era servida la cena, he notado un cierto incómodo por parte de algunas colegas sobre mi performance. Nadie ha comentado nada, y cuando le comenté triste a dos colegas sobre el fracaso de mi número, se limitaron a: “Quizás porque habían muchos niños...” y “Es que para mí...los niños son sagrados...” A la primera observación sobre el público de niños, me di cuenta de que este había sido un punto importante sobre mi fracaso en el Circ Cric. En la ceremonia de cierre del festival, una gran payasa y bufona, que hizo las Clownclusiones¹³² del festival, ha apuntado los puntos positivos y negativos del festival. Entre los puntos negativos, ha censurado de forma general algunas cosas, pero específicamente, ha mencionado no solo mi trabajo, sino también de otras colegas, que por casualidad, eran todas latinoamericanas: La colombiana Diana Gamboa y la brasileña Alice Viveiros de Castro han sido criticadas por haber sobrepasado su tiempo de presentación en el cabaret y la charla, respectivamente. La brasileña Aline Moreno y yo fuimos criticadas por ofrecer contenido inapropiado al público infantil. Aline Moreno, entre otras cosas, porque daba a luz al mundo en escena. A mi trabajo dijo que “los niños salieron aterrorizados”, me llamó “pornográfica” y alertó para tener más cuidado. A mí me pareció no solamente una censura sin mucho fundamento, ya que me parece que no fueron los niños y niñas que se pusieron escandalizados, sino que sus papas, mamas y demás colegas que no comprenden la bufonaría como elemento esencial de la payasaría. Pero lo que más me sorprendió, fue que la censura viniera de una payasa bufona, ya que como tal, creo yo, debería fomentar no solo la exploración del bajo corporal por parte de las mujeres, sino que debería indagar con más propiedad sobre la sexualidad de niños y niñas, una indagación y dialogo que pudiera ir más allá del NO, más allá de la negación que se hace constantemente a la sexualidad de la infancia y de la mujer payasa. En este sentido, cabría preguntar - dentro del contexto de un festival de payasas que se proclama fórum de debate: ¿Por que hubo una censura general del cuerpo de la mujer que juega con el bajo corporal, pero que no indaga sobre el travestismo del payaso Tortel Poltrona, cuando este se presenta disfrazado de mujer en el cierre del cabaret del festival? O sea, hay una visible censura que oprime a las mujeres en su expresión de la sexualidad, pero que no indaga sobre la misoginia contenida en las prácticas de travestismo *MTF*. Pasado la crítica feroz de la bufona, que no invitó a una respuesta y dialogo por parte mía

¹³² Las Clownclusiones son performances de payasos y payasas al final de diversos eventos y seminarios, en los cuales se hace una parodia divertida de los ponentes y temas tratados. Para saber más: consultar el blog de la payasa Virginia Imaz, quien ha traído la patente del grupo francés Bataclown a España: <https://oihulariklown.wordpress.com/2013/05/15/informacion-sobre-la-practica-de-las-clownclusiones/>

y del público, hubo la lectura de un manifiesto colectivo, que cito a seguir, escrito por una colega. Un manifiesto que me parece un poco ambiguo, quizás porque yo haya relacionado con mi experiencia de censura. Un manifiesto que, al mismo tiempo en que parece enaltecer el aspecto bufonesco de la payasa, al usar palabras como *goce, placer y parir*, también parece esconder un aire de preocupación intergeneracional por lo cual las payasas más maduras deben enseñar a las payasas más jóvenes e iniciantes a cómo manifestar una especie de euforia por la visibilidad. Hasta hoy no sé si esta sospecha tiene fundamento, pero ha sido lo que he experimentado en un festival que, sin duda, se quedó escandalizado con la puesta en escena de un parto y una masturbación metafórica en la presencia de un público infantil. Pero como no hay éxito ni fracaso absolutos, termino esta anécdota recordando la sonrisa divertida y feliz que me ha dado una señora mayor después de ver la *Xereca* en el festival, acompañado de un tímido ¡Gracias!

MANIFIESTO

Yo soy mujer y manifiesto que hay una payasa que me habita. Lo manifiesto para hacerlo evidente, para que se vea y se perciba con claridad. Yo deseo que la payasa que me habita se exprese. Mi deseo conlleva responsabilidad. Así pues asumo la responsabilidad de ser visible. De crear espacios que permitan esa visibilidad. Espacios mentales, emocionales y físicos que me permitan desarrollarme y crecer. Este Festival Internacional de Payasas es una opción hecha realidad. Pone luz y nos permite brillar. En este camino estoy acompañada. Somos multitud. Así pues asumimos la responsabilidad de crear redes para el encuentro, la inspiración, la renovación, la confianza, el debate...Nos expresamos desde lo que somos y visualizamos lo que queremos conseguir con lo que estamos haciendo. Si el humor es referencial, nosotras queremos ser referente.

Caminamos para seguir dignificando este bello oficio que transforma todo lo que toca. Amamos reír en femenino, gozamos del placer que nos mueve. Tenemos muchas herramientas para asumir estos retos: la paciencia, la capacidad de supervivencia, el cuidado, el coraje, la belleza, la capacidad de reírnos de nosotras mismas... Y sobre todo hay algo para lo que la naturaleza nos ha dotado y es la capacidad de dar a luz. Vamos pues a parir a las payasas que queremos ver en el mundo. Vamos pues a parir a las payasas que queremos sean visibles en el mundo.

Mujeres del Festival: la voz. Esther Carrizo: la escucha y la pluma

8.4_Argumento: pequeños skecthes para un Xoxo Clown Show espectacular

I – Xereca: de poesías, flores y miel¹³³. La payasa entra triste en el escenario. Está cargando una flor marchida, cuasi muerta. Ella intenta reavivar la flor dándole de comer purpurina y glitter. No funciona. La payasa lamenta. Pero se acuerda que trae consigo una linterna eléctrica. Intenta ahora darle luz y calor. Tampoco funciona. La payasa se pone más triste y ya un poco agobiada. Pero se acuerda que trae consigo un librito de poesías. Se pone de rodillas elegantemente, calienta la voz y se pone a leer un par de líneas. La flor no reacciona lo más mínimo. La payasa ahora ya no sabe qué hacer. Empieza a llorar desconsolada. Y junto a su llanto, viene una fuerte lluvia. Sus lágrimas riegan la flor que, inesperadamente, resucita. La payasa no puede creerlo, está extremadamente contenta. Besa y huele sin parar la flor. La acaricia, le habla, le abraza. Juega con ella. Su olor es tan mágico que la payasa se va poniendo tonta, borracha, y luego cachonda. Todo un juego de seducción entre la payasa y la flor les hacen bailar y pelear juntas. Hasta que en un dado momento, la payasa se enamora de alguien del público. Se dirige hacia la persona con un andar seductor. Le ofrece la flor, le pide que huelga. Cuando la persona huele la flor, la payasa se vuelve loca, y empieza a bailar de forma sexy. Su danza se abre para todo el público, volviéndose más y más provocativa. Ella se tira al suelo, levanta la faldita y enseña a todos su xoxo-flor. Se ríe y enseña a todos el goce de reírse de su sexo. De ello le arranca xuxes y se los come, deleitándose en su propia miel. En un momento dado, atraída por el olor dulce del xoxo-xuxe-flor, surge una abejita, que, como ya he contado anteriormente, empieza un doble dulce trabajo: producir miel y dar placer a la payasa. La payasa desplaza la flor de la región vaginal hacia diversas otras partes de su cuerpo, haciendo con que la abejita le acaricie en todo el cuerpo, y así siguen jugando y dicen adiós al público. Salen volando en su vuelo nupcial, que les hacen reinas de este primer acto del show.

II – La Pica Gigante. La payasa encuentra una maleta llena de juguetes sexuales. Ella hace malabares con tres objetos dildos diferentes. Uno de ellos cae en su cabeza y ella se desmaya. Su cabeza empieza a doler y pasa a tener una fuerte pesadilla, en la cual una polla gigante está fertilizando-colonizando todo el planeta tierra. Ella se disfraza de amazona y lucha contra la polla gigante, intenta hacer con que la polla cambie de idea. Pero no hay manera. La polla continúa su proceso fertilizador-colonizador-militar. La payasa decide usar la violencia. Se pone

¹³³ El estreno de este número, en la sala Almacen, en 2012, puede ser visto en CD adjunto.

agresiva. Recoge un extintor de fuego y le tira nieve carbónica encima. La pica gigante se pone marchita, llora como un perrito abandonado y se va. La payasa se queda aliviada.

III – Boda Payasa La payasa, aliviada, empieza a recoger las cosas del escenario, que se quedó bastante desordenado tras la invasión bélica de la Pica Gigante. Al recoger los juguetes sexuales, se da cuenta que muchos tienen forma de polla y se enfada con todos los juguetes que en su forma se aproximan a la polla. Empieza a hacer una selección de los juguetes que no se parezcan tanto con una polla, y los que son polla, los tira a la basura. La payasa pone dentro de la maleta no solo los juguetes sexuales que han quedado, sino también otros accesorios que necesita para la luna de miel que hará consigo misma. Ella decide casarse consigo misma. Organiza el escenario para la celebración. Pone su vestido de novia. Recoge los anillos. Al sonido de la clásica marcha nupcial, la payasa se casa consigo misma, haciendo de conductora de orquesta y monja que celebra su propia autoboda. La celebración consolida su renuncia al contrato heterosexual y a los hombres. La payasa se vuelve independiente, y viaja consigo mismo para su luna de miel.

IV – La Payasa Vitruviana¹³⁴ - La payasa retorna de la luna de miel feliz y decidida a enseñar a las mujeres como vivir independientemente de la opresión de la Pica Gigante. Ella reúne todo su material pedagógico y monta el escenario para la clase ponencia sobre la etimología de la palabra xoxo, su significado y representación. Ella abre un cuadro gigante con una imagen de la Payasa Vitruviana. Inicia un *grammelot* por lo cual juega con la palabra xoxo en español, inglés y portugués. Ella también conjuga el verbo xoxoar, *xerecar* y *to cunt*. El *grammelot* pasa a consistirse en un discurso político, una diarrea verbal por la cual la mujer vitruviana se transforma en gata vitruviana, perra vitruviana, cerda vitruviana, vaca vitruviana, bacalao vitruviano, abeja vitruviana, kiwi vitruviano, fresa vitruviana, papaya, melocotón y miel vitruvianos. A medida en que presenta las frutas vitruvianas, la payasa va comiendo cada una de ellas, hasta llenarse tanto que vomita, caga y menstrua toda esta mezcla de animales, sangre y frutas. La payasa se hunde en su materia monstruosa, cantando y bailando mientras

¹³⁴ Agradezco al maestro clown Jef Johnson por haberme dado el insight para este número. Entre conversaciones sobre mi proyecto, Jef imagina no una payasa, pero la Shakira en plan mujer vitruviana de fondo, para que yo pueda jugar con el nombre Xereca, Shakira, Schreck, etc. También es suya la aportación de distribuir libros estampados por mi Xereca. Me parecieron buenísimas sus ideas, así que las he incorporado al proyecto. Jef también ha dado una asistencia de dirección para el número Xereca, durante el curso *Clown Master Classes*, que hice en 2013 en el *Nouveau Clown Institute*. Ya le invitaré a Jef Johnson para que vea los resultados de su asesoría. Gracias, Jef!

distribuye al público panfletos de publicidad de su ponencia *Payasa Vitruviana*, autografiada y estampada por su xereca y su pelo *black power*. La *Payasa Vitruviana* se conecta con la vagina habladora de Luce Irigaray (2009), se apodera del discurso a través de su sexo que no es uno. Invita a todos a recitar el himno de alabanza al xoxo, al poder del coño que da la luz y la vida, el coño cyborg que establece *clown_tacto* con los animales, la tierra y varias formas orgánicas e inorgánicas.

V – La Corona Coño Dorada del País Xereca / Gold Pussy Crow of Xereca’s CunTree – Después de la plegaria, la diversión. Cuando termina de distribuir los panfletos de la ponencia *Payasa Vitruviana* al sonido del himno al xoxo, la payasa invita algunas personas del público para un juego en el escenario. Ella distribuye globos en formas de corazón para que los jugadores los enlacen en sus piernas. Cada uno tiene que explotar el corazón del Otrx. Aquel que consiga defender su corazón hasta el final, deberá ofrecerlo a la payasa, y será el ganador también de su corazón, el corazón payasa. Al final del juego, la payasa organiza una celebración para entregar los premios a los tres finalistas. El tercer lugar gana un preservativo de la marca *Save the Earth*¹³⁵. El segundo lugar se lleva un vibrador que se puede usar en todo el cuerpo, de la marca *Total Sustainable SexMachine*. Y el primer lugar gana no solo el corazón de la payasa, como también su parte de la corona del País Xereca, *Xoxo Land, Cunt CunTree!* Una ceremonia es realizada para coronar el *Drag King* del *Cunt CunTree*. Después de la ceremonia, la payasa besa la mano del *Drag King* de *Xoxo Land*, y agita adiós a los participantes que vuelven al público.

VI – A Monstruous Beautiful BirthDay o Becoming Human Babies – Después que los participantes vuelven al público, la payasa comienza a sentir algo raro moviendo en su estómago. Su barriga comienza a crecer, y se hace cada vez más grande. La payasa se da cuenta de que está embarazada del *Drag King* de *Xoxo Land*, que ha besado durante la ceremonia. La payasa empieza el trabajo de parto, y se muere de alegría cuando nace el bebe. Después de las primeras caricias y mimos a su pequeñx bebitx, la payasa pone cara de curiosa para saber su sexo. Hace un poco de juego de sorpresa con el público para saber si es niño o niña. Pero cuando, por fin, decide levantar el trapito que cubre el bebe, pone cara de duda cuando mira a la región genital. Mira, mira, pero al final no llega a conclusión si es niño o niña. El bebe comienza a llorar. La payasa le da el pecho para amamantarlo. El pecho es un guante de plástico

¹³⁵ Leo Bassi también distribuye condones de la marca *Save the earth*, en su espectáculo *The Best Off*, presentado en 2010 en la gala solidaria para el Festiclown Palestina.

que simula la teta de una vaca, en una referencia a la tecnología y la animalidad. (Donna Haraway, 1995; Rosi Braidotti, 2002, 2013) Ella le alimenta y le canta la canción de cuna (*Lullaby*) *Twinkle Twinkle Little Star, How I Wonder What You Are!* Mientras canta, otros dos bebés se aproximan a la payasa, llegando desde el cielo, como si viniesen de otros mundos, de otros planetas: *The Bee Baby* y *The Little Robot*. La payasa se ríe un tanto tímida y avergonzada, pero reconoce con amor su prole. *Bee Baby* y *Little Robot* se acurrucan cerca de la payasa y su hermanitx más joven. Lxs tres bebitxs y la mamá, payasa monstruosa, duermen juntos. (*Lullaby* y luz salen en fade out)

Twinkle, twinkle, little star

*Twinkle, twinkle, little star,
How I wonder what you are!
Up above the world so high,
Like a diamond in the sky.
Twinkle, twinkle, little star,
How I wonder what you are!*

*When the blazing sun is gone,
When he nothing shines upon,
Then you show your little light,
Twinkle, twinkle, all the night.
Twinkle, twinkle, little star,
How I wonder what you are!*

*Then the traveller in the dark,
Thanks you for your tiny spark,
He could not see which way to go,
If you did not twinkle so.
Twinkle, twinkle, little star,
How I wonder what you are!*

*In the dark blue sky you keep,
And often through my curtains peep,
For you never shut your eye, Till the sun is in the sky.
Twinkle, twinkle, little star, How I wonder what you are!*

*As your bright and tiny spark,
Lights the traveller in the dark,
Though I know not what you are,
Twinkle, twinkle, little star.
Twinkle, twinkle, little star,
How I wonder what you are!*

CAPÍTULO 9

TransClowning: payaseando por otros territorios de la risa

Let's queer the clown

- *Melissa L. Caminha / Clown Lavandinha / Palhaça Xereca Xêrosa* -

9.1_Un proyecto de “clown_tactos”, “clown_labor_aciones” y “clowns_trucciones” de mundos posibles

Siguiendo el rizoma de performance-pensamiento del Xoxo Clown Show, surge el proyecto TransClowning. TransClowning es un trabajo paralelo que continúa mi proceso xoxo de investigación y enlace de cartografías y genealogías menores. Ambos proyectos confrontan el sistema de producción de conocimiento patriarcal, y tratan de las relaciones de poder imbuidas en la construcción de la historia oficial del arte y representaciones hegemónicas.

El proyecto TransClowning está compuesto de varias fotografías que buscan traer poesía para el encuentro entre clowns y performers del transformismo, en lo que ellos tienen de igual y diferente, en lo que ellos tienen de subversivo y provocativo, y en lo que ellos tienen de crítica, condición y sensibilidad poshumana.

Creo que TransClowning también refleja el deseo de afectarse, de afectar uno al otro, de promover reacciones y expandir miradas tan bien naturalizadas por los contadores de historia oficial. Para mí, este trabajo marca la expansión de mis modos de representación, la expansión de las historias que puedo contar, de mi comprensión de la comicidad más allá de los circuitos culturales hegemónicos, las disciplinas e historia oficial, y también nuevas formas de colaboración artística y política, en un experimento visual creativo y divertido, con un compañero de lo subversivo, de lo mágico y de lo poético en las artes.

TransClowning emerge como deseo de compartir el mismo espacio poético con un amigo brasileño, el actor y performer Silvero Pereira y su persona transgénero Gisele Almodóvar. Pero la próxima sesión fotográfica del proyecto TransClowning buscará compartir el espacio poético con una *Drag King* o *male impersonator*.

Relacionar o Transformista e o Clown nesse trabalho fotográfico foi como apresentá-los irmãos, re-aproximá-los. Fazer perceber e anular uma linha divisória diante de suas semelhanças enquanto ações de provocação artístico-social, enquanto estética e ética. Poder, nesse trabalho fotográfico, transitar da arte transformista para a clownesca é permitir-se sair do total para o total, onde não existe meio termo entre o criador e a criatura, o que existe é o presente, a instantaneidade, o momento de duas práticas de atuações concretas de transforclowns e clowntransformistas (Silvero Pereira, correspondencia personal, 2012).

Este trabajo con Silvero Pereira y Gisele Almodóvar me está ofreciendo a mí y a Lavandinha muchas reflexiones relacionadas a las políticas y pedagogías de identidad intrínsecas a estas prácticas. Con estas fotos espero que colegas y públicos puedan construir un dialogo sobre género, sexo, sexualidad, prótesis, cuerpo, inversión sexual, parodia, risa, feminidades, máscaras, Mujer, mujeres, masculinidades, naturaleza, tecnologías, cultura, ciencia, religión, humanismo, anti humanismo, pos humanidad, representaciones hegemónicas, entre otros temas sugeridos e invocados por las imágenes.

El proyecto TransClowning dibuja una propuesta pedagógica y política que busca, a través de alianzas y contactos inesperados, la queerización del clown, de la infancia moderna vehiculada a través del humor payasil, bien como la deshigienización de la payasaría, entre otras acciones que considero importante ser tomadas de cara a pensar lo que imagino ser unas “políticas democráticas de la risa y pedagogías de la alegría”.

9.2_Inspira_acciones personales y teóricas

El proyecto TransClowning está inspirado por una histórica personal rica de clown_tactos y clown_vivencias que establecí en mi vida, con diversxs sujetxs *queer*. De forma que el proyeco busca dar seguimiento a esta dinámica de clown_tactos, que indaguen sobre otras genealogías menores de artistas que también trabajan con la risa, y de construir un mapa de conceptos y categorías hermanos, una aproximación disciplinar entre la payasaría y los estudios *feminista-queer-crip*, en lo que estos movimientos y teorías tienen en común.

9.2.1_Clown_viviencias y clown_tactos afectivos y electrizantes

El proyecto de cierta forma se originó de mis buenos recuerdos y mi inmensa *saudade* del curso de grado en Artes Escénicas, que realicé en Fortaleza, Brasil, de 2003 a 2006. Los estudios en Teatro me brindaron un rompimiento con diversos prejuicios y con mi “*straight mind*” (Monique Wittig, 1992). En esta época empecé a cuestionar ideologías y discursos que me han constituido como mujer heterosexual. El convivio intenso con diversxs amigxs gays y lesbianas, la experiencia en verlos saliendo del armario, el cariño, amor y amistad existente entre todxs, independientemente de la religión y opción sexual de cada uno, hizo de mi paso por el curso de Teatro una época de descubrimientos y adquisiciones muy rica y placentera. Uno de los placeres inolvidables, ha sido la sonrisa y risa constantemente presente en nuestros encuentros, fiestas, clases y viajes para festivales. Muchas de estas risas, provocadas por el estilo, sensibilidad y política *camp*, de mis colegas homosexuales y de la cultura gay en la cual muchos estaban inseridos. Mi paseo por el teatro, las artes escénicas, las artes y la performance se han constituido en un verdadero proceso de aprendizaje de nuevos afectos, nuevas amistades, nuevas realidades y nuevas perspectivas. Hoy creo que este paseo aún se da, como una forma de payasear por diversos territorios de identidad, de cultura, de afecto. Esta experiencia vital me ha brindado un giro afectivo. Aunque haya sido una práctica extendida en el tiempo: tres años de intenso convivio en el curso, más otros tantos con mi grupo teatral en São Paulo, cuando fuimos a vivir juntos para realizar el curso de Mímica y Teatro Físico en el Estudio Luís Louis.

9.2.2_El nudo feminista-queer-crip

Creo que tanto la payasaría como el campo disciplinar de los estudios *feministas-queer-crip* comparten ciertas genealogías, principios, conceptos, categorías y estrategias teóricas y artísticas de agencia, resistencia, o simplemente, de creación de una cultura alternativa que no significa necesariamente una contra-cultura, un ‘no’ rotundo a la cultura hegemónica, sino una cultura más, una otra cultura de mucha potencia y posibilidades. Este nudo entre los movimientos feministas, *queer* y *crip* ya están siendo establecidos por diversxs teóricxs de estos

campos disciplinares¹³⁶. De ello volveré a hablar en el último capítulo, al tratar de los diálogos entre Payasaría y Educación.

La payasaría que intento relacionar con los estudios feminista, *queer* y *crip* sería pues un campo del saber en proceso de institucionalización en el campo teatral y circense, tal y como veremos en el capítulo 10. Porque aunque ya cuente con diversos artistas que lo trabajan de forma práctica y teórica, aun no llegó a configurarse como disciplina en sí.

Entre las genealogías compartidas con los estudios feminista y *queer* destaco las genealogías de las prácticas del travestismo y los conceptos derivados de ello: *cross-dressing*, *drag*; las prácticas de la risa y sus categorías: humor, parodia, ironía, comicidad; las prácticas artísticas y sus estilos: el clown, el bufón, la bufona, el payaso, la payasa, el estilo y sensibilidad *camp*, el *kinging*, el exagero, la caricatura, la hipérbole, la performance, la teatralidad; las prácticas de diferenciación corporal o prácticas de identidad y de subjetividad en tanto cuerpo diferente: el otro, el anormal, el diferente, el excéntrico, el marginal, el fracasado, el ridículo, el errado, el error de la naturaleza, el grotesco, el raro, el freak, el monstruo; las pedagogías del cuerpo, derivadas de las pedagogías clown, feminista y *queer*, de las cuales trataré en el último capítulo.

Los movimientos y la teoría *queer* nacen en los años 80 y 90, en el auge de la crisis social-sanitaria del SIDA, por sujetxs que no sentían afinidad con los movimientos identitarios del feminismo y de los grupos LGBT, como lesbianas y gays. Surge, por lo tanto, como un movimiento político posidentitario, que lucha contra los prejuicios de una sociedad cada vez más aterrorizada con la pandemia del SIDA y la falsa relación de esta enfermedad con los sujetos “desviados” y sus prácticas sexuales, gravados como “anormales, enfermos, abyectos”, entre otras distinciones exclusivas históricamente usadas también como injuria e insulto.

Dentro de la subcultura y teoría *queer*, además de funcionar como adjetivo, la palabra *queer* también se utiliza como verbo y acción. El adjetivo *queer*, que históricamente ha sido usado de forma peyorativa como sinónimo de raro, extraño, anormal, torcido, perverso, pervertido, ha tenido el éxito de reapropiarse de tales significados para, en lugar de recibirlos como injuria e insulto – *hate speech* (Judith Butler, 1997), redefinirlos de forma agencial y productiva.

¹³⁶ Para saber más, consultar: Alison Kafer (2009, 2013); Carolina Alegre (2013); Robert McRuer (2005, 2006, 2013, 2014), Nina Nabors (2013).

La re-apropiación de un término originalmente insultante como *queer* se convierte en una inversión performativa política que subvierte el orden discursivo de la ley heterosexual cuando es pronunciado en primera persona por esos mismos sujetos a los que iba destinado con el fin de herirlos y situarlos en una posición abyecta. De un insulto se produce un viraje hacia una categoría de auto-denominación que neutraliza toda carga hiriente (Judith Vidiella, 2008: 207).

Además de funcionar como adjetivo, sea dentro de un discurso de odio o como reapropiación lingüística o contradiscurso - , la palabra *queer* también funciona como verbo, indicando acciones posibles capaces de subvertir, deshacer y torcer representaciones y discursos hegemónicos y monolíticos. *To queer* o queerizar algo o alguien significa deconstruir este algo o alguien, deshacerlos y reimaginarlos, recreando conceptos, sujetos, culturas y realidades alternativas que permitan no solo la supervivencia del diferente, sino la democratización del mundo en tanto espacio habitable para todos, todas y todxs.

Las palabras “inclusión” y “tolerancia” dejarán de ser temas pedagógicos y políticos, porque las personas ya estarán preparadas para convivir en paz, armonía y sensualidad con las diferentes diferencias que hay en tanto potencia del propio yo en relación en un mundo de posibilidades afectivas, eróticas y creativas. Al reconocer el propio *self* como *self* potente y posible, la creatividad y la imaginación se expandirán de forma a crear no una persona coherente, estable y encuadrada en una norma rígida de *self style*, sino que diversos estilos, estéticas y poéticas del cuerpo se abrirán en función del deseo, del amor y del cuidado de sí mismo y de lxs otrxs.

La pedagogía y la política pasarán a trabajar el *self* como sentido de ser en la potencia y la posibilidad, en el devenir, en la metamorfosis. El *self* como proceso de subjetivación que se da a través de clown_tactos con las diferencias y vulnerabilidades potentes y potenciales de uno mismo.

Creo en la potencia de construir puentes entre culturas marginalizadas y excéntricas, de promover una investigación colectiva sobre hegemonía y la historia oficial. También es una forma de reírnos juntos en un proceso artístico y profesional de identificación y “disidentificación”.

En lugar de las típicas estrategias agenciales que son realizadas en forma de contracultura, contradiscurso o prácticas de desidentificación que van en contra la cultura *mainstream*, José Esteban Muñoz (1999) propone lo que sería la “desidentificación” - *disidentification*.

9.2.3_El giro poshumano

Rosi Braidotti (2013), en su obra *The Posthuman*, explica lo que para ella significa el poshumanismo. Rosi dedica un capítulo para explicarlo como condición y posibilidad de vida más allá del *Self* y de las especies. O sea, de la vida más allá de la concepción humanista ilustrada y cartesiana del sujeto y de la concepción antropológica androcéntrica, que tiene al hombre blanco europeo como norma que instituye lo humano en una dinámica que excluye y deprecia lxs diversxs otrxs que no se encajan en la norma. La autora utiliza como ejemplo del humanismo clásico y romántico el hombre vitruviano de Leonardo da Vinci, un ideal que representa no solo lo humano en su forma física ideal sino también instituye un modelo de humano para fundamentar categorías de civilidad y ciudadanía basadas en el antropocentrismo y el Eurocentrismo.

Rosi se posiciona como heredera de una tradición posestructuralista antihumanista¹³⁷ que critica el Humanismo clásico y su perspectiva reduccionista sobre la humanidad, bien como la pretensión arrogante del hombre en posicionarse como centro de la vida y del mundo. Rosi aprecia la corriente antihumanista en lo que ella trae de perspectiva crítica y reflexiva sobre la subjetividad, la humanidad, la vida y la biopolítica. Pero Rosi va más allá de la perspectiva crítica - en lo que ella puede traer de melancolía y negatividad, duda y sospecha, que muchas veces atrapan la acción política - , para ofrecer una perspectiva positiva y creativa que nos posibilite pensar una ética de vivir en armonía con todos los agentes humanos y no humanos, en una escala planetaria. Lo que ella llama ética del “devenir”. Siguiendo a Deleuze, Rosi piensa en una ética por la cual lo humano sea pensado dentro de una perspectiva ética de devenir otrxs sujetxs, devenir minorías. Sean estas minorías sujetxs históricamente desterrados del estatuto

¹³⁷ Para saber más, ver la crítica de Michel Foucault al Humanismo y su anuncio sobre la muerte del Hombre (Foucault, 1968).

de humanidad, sean también otras minorías animales, minerales y orgánicas, tales como los animales, las plantas, la tierra, el mar, el cielo, enfin, el mundo, el ecosistema y el universo.

I define the critical posthuman subject within an eco-philosophy of multiple belongings, as a relational subject constituted in and by multiplicity, that is to say a subject that Works across differences and is also internally differentiated, but still grounded and accountable. Posthuman subjectivity expresses an embodied and embedded and hence partial form of accountability, based on a strong sense of collectivity, relationality and hence community building (Rosi Braidotti, 2013: 49).

El sujeto poshumano de Rosi Braidotti es un sujeto crítico y reflexivo, pero no por esto un sujeto melancólico, triste, deprimido y negativo. El sujeto poshumano es crítico y reflexivo pero también alegre y feliz, porque descubre un *self* que no es Uno, que no es lo Mismo, que no es ni ansiedad ni reflejo del Hombre Humanista de Vitruvio. El sujeto poshumano sugerido por Rosi es más bien una potencia de vida, que se realiza en una ética del devenir que juega de forma divertida con las posibilidades y potencialidades del sujetx, de sus formas y estilos corporales de ser y estar en el mundo. Unx sujetx que busca construir mundos posibles en los cuales no haya más miedo, rechazo y negación de la diferencia, sino más bien un placer lúdico, erótico, amoroso y sensual de establecer *clown_tactos* y *clown_laboraciones* con lxs más diversxs monstruos que habitan el “mundo de las potencias y posibilidades”, un mundo que es al mismo tiempo interno y exterior al sujeto. De ahí que, dentro de un proyecto utópico, se hace necesaria una sustitución estratégica de categorías: el *reversible world* es sustituido por el “*potential world*” o “*possibility world*”. Y la categoría de “liminalidad” es sustituida por la categoría de “potencialidad” y “posibilidad”.

9.3_Argumento fotográfico

En la sesión fotográfica con Silvero Pereira fueron tomadas varias fotografías¹³⁸, de las cuales selecciono diez que considero traducen mejor el proyecto. A seguir, breves comentarios sobre las fotografías, que se encuentran justo después, pudiendo identificarlas por el nombre de las piezas.

¹³⁸ Todas las fotografías del proyecto son de mi amiga Isabelle de Morais.

Love: El *selinho*¹³⁹ ha sido el tema que emergió en esta fotografía, como símbolo del amor, del afecto y de la amistad entre los performers. La idea central es enfocar en la unión y el cariño a través del beso. Una foto que busca inspirar *clown_tactos*, *clown_laboraciones* y *clown_vivencias* entre cuerpos y formas cómicas, bien como alianzas estratégicas para un proyecto pedagógico y político en la payasaría.

Make Up: El maquillaje, la máscara y la mascarada han sido el tema de estas fotografías. Aquí evidenciamos la teatralidad del género, el artificio de la feminidad y la masculinidad, bien como de la identidad clown. También el uso de la performance como estrategia política para deshacer el género, lo femenino, lo masculino, y la identidad esencial. La máscara, al ser construida a través del maquillaje, nos remite a la noción de mascarada de Joan Rivière, según la cual la feminidad es un artificio construido a través de gestos, vestimentas, poses y actos performativos, y no una estética y performance “natural” relacionada al sexo anatómico. El enfoque que hacemos en lo femenino en tanto estética y performance del “ser mujer” no invalida una lectura crítica sobre la masculinidad. A pesar de que en este primer ensayo haya trabajado con mi personaje Lavandinha y su amiga Gisele Almodovar en clave femenina, esto no quiere decir que entienda la masculinidad como lo natural y lo femenino como artificial. Como hemos visto en el capítulo 5, Judith Halberstam (1998, 1999) ya explica en su obra que también la masculinidad¹⁴⁰ puede ser comprendida como máscara, mascarada, artificio, construcción o performativo.

Flores y Globos: Estas quizás hayan sido las fotografías de más éxito del proyecto. Siguen trabajando la deconstrucción del género, pero esta vez va más lejos, porque también toca el tema de la prótesis, de los trasplantes y de las cirugías de cambio de sexo. Pero lo hace en clave infantil, con símbolos del imaginario de la niñez, como flores y globos. Creo que tratar el tema de género, del sexo y la sexualidad en la infancia quizás sea uno de los mayores desafíos de un proyecto pedagógico *trans* y *queer*. Y espero que este ensayo pueda constituirse como posible material pedagógico para explorar en clases y programas educativos que aposten en la importancia de romper los muros entre el mundo de los niños y la cultura *trans* y *queer*.

¹³⁹ *Selinho* es una forma de besito rápido en Brasil que se da entre novixs y entre amigxs.

¹⁴⁰ Los estudios de masculinidad ya constituyen campo consolidado en diversas instituciones. Indagan sobre los procesos de construcción de la masculinidad. O sea, lo masculino pasa a ser comprendido también como un efecto del discurso y de la performance reiterada de poses, gestos, atributos, roles y comportamientos que, de tanto repetirse históricamente, adquiere la apariencia de naturalidad y esencia vinculada al cuerpo y sexo anatómico de los hombres. Para saber más: (Carlos Lomas, 2003, 2004) y (Fernando Herraiz, 2008, 2010).

También es importante tener en cuenta del riesgo de que tales propuestas sirvan para alimentar una industria de la cirugía estética, marcada por el capitalismo desenfrenado que se aprovecha de cuestiones íntimas de los ciudadanos para explotarlos económicamente.

Pecado Original: Aquí Lavandinha y Gisele interpretan a Eva. Morden juntas a la manzana prohibida, y se revelan como damas pecadoras y corruptoras de la santidad del hombre varón blanco europeo.

Madonna: Este ícono de la Historia del Arte que representa la maternidad es aquí rehecho poniendo en foco la nutrición y lactancia. Una forma de indagar sobre las limitaciones discursivas y corporales de la maternidad y la paternidad. Y también resaltar una dinámica nutritiva, de cuidado, de afecto íntimo, de proximidad y contacto entre cuerpos, entre sujetos diferentes, entre estéticas y entre poéticas. Detalle para la teta artificial de globo de goma, sugiriendo futuras tecnologías que posibiliten otros cuerpos que no el de la mujer hembra a amamantar. El biberón ya existe, ¿pero y si se inventa una teta prostética que aproxime aún más el bebé de su cuidador a la hora de amamantar? La proximidad carnal en la lactancia se constituye en uno de los vínculos más íntimos y sagrados entre dos seres humanos. ¿Por qué no pensar en tecnologías avanzadas que simulen la teta, para que cuidadores *trans* y *queer* y sus bebés puedan tener un poco de la experiencia de la lactancia? Probablemente en un futuro no muy lejano tengamos no solamente tetas plásticas lactantes, sino también úteros a ser implantados en otras anatomías y espacios fuera del cuerpo de la mujer. Pensar en esto me da mucho miedo, al fin y al cabo las funciones reproductivas y la maternidad son de las que más poder conceden a las mujeres en la sociedad. Así que, si se desplaza este poder a otros sujetos y espacios, disminuye el poder de la mujer en este sentido, el poder de generar y nutrir la vida. Esto podría significar un verdadero aumento de la violencia contra las mujeres, un genocidio de las mujeres desde una perspectiva de aquellos que las ven solamente como tecnología reproductiva. Por otro lado, tal perspectiva también produce una especie de alivio, en la medida en que posibilita el compartir la carga física y emocional del embarazo y la lactancia con otros individuos de la comunidad, deseos de cuidar, nutrir, amar, educar...

¡Satan Clowns! Aquí Lavandinha y Giselle Almodovar le roban el trineo y los renos a Santa Claus, para llevar al mundo la alegría, la risa y la provocación de sus clowns satánicos, los Satan Clowns! Porque ni Navidad ni Santa Claus tendrían sentido si no fuera por su contrapunto: el diablo, el satán, el desviado, el error, el pecado, el monstruo. ¡Feliz Navidad!



Ilustración 23 - Proyecto TransClowning, "Selinho"



Ilustración 34 - Proyecto TransClowning, "Make Up"



Ilustración 35 - Proyecto TransClowning, "Flores y Globos"



Ilustración 36 - Proyecto TransClowning, "Flores y Globos"



Ilustración 37 - Proyecto TransClowning, "Pecado Original"



Ilustración 38 - Proyecto TransClowning, "Pecado Original"



Ilustración 39 – Proyecto TransClowning, “Madonna”



Ilustración 40 – Proyecto TransClowning, “Satan Clowns”

CAPÍTULO 10

Belly.Breast_Mamá.Monster.Clown

10.1 - La teta y la barriga: premoniciones de un devenir mama clown monstruosa

Belly.Breast es un proyecto que nace de mi experiencia como mujer que siente su cuerpo deformarse, deshacerse, mujer que siente su cuerpo como plástico, fluido, monstruoso. El cuerpo de la mujer embarazada es un cuerpo clown, *queer* y *crip*, en la medida en que se deforma, se altera, se estira, se comprime, se rompe. Un cuerpo que se vuelve grotesco y lleno de fluidos y movimientos extraños a lo “normal”.

La mujer embarazada, en solamente nueve meses, se ve alterada hormonalmente, físicamente, psicológicamente, socialmente. El cuerpo excede y transborda de amor, de afecto, de cuidado, al mismo tiempo es la traducción de la fatiga, del cansancio, del agotamiento. Su estatuto de ciudadana también se transforma, se deforma, se olvida. La mujer deja de ser mujer y pasa a ser mama, ese bicho, ese animal, esa diosa, esa máquina, esa entidad sobrenatural que tiene el poder sobre la vida y la muerte (Rosi Braidotti, 1994, 1996, 2002).

La mama es sujeta activa y poderosa, pero al mismo tiempo es sujeta por inúmeras tecnologías y discursos de control médico y social sobre su cuerpo embarazado, cuerpo lactante y cuerpo maternal. El cuerpo de la mama es un signo ambivalente: al mismo tiempo en que tiene poder de generar la vida y dar a luz, de garantizar la salud, bienestar y protección de su bebe, también sufre múltiples opresiones que pueden llegar a transformar a la mama en una auténtico cuerpo docilizado, disciplinado por las diversas tecnologías biomédicas relacionadas a la reproducción y evolución humana (Foucault, 1976; Rosi Braidotti, Ídem).

Belly.Breast es un proyecto que dialoga con la categoría de lo monstruoso vinculado al cuerpo de la mujer mama, del cuerpo embarazado, del cuerpo en parto, del cuerpo de posparto, del cuerpo lactante y del cuerpo en baja maternidad. Es un proyecto crítico y reflexivo sobre el estatuto de ciudadanía y humanidad de la mama. Un proyecto autoetnográfico performativo que desarrolla las figuraciones elaboradas en la tercera parte de la tesis. También es un homenaje a todas las mamas del mundo, y las payasas mamas que he conocido a lo largo de la tesis: As Marias da Graça, Laura Herts, Felícia de Castro, Naomi Silman, Marta Carbayo,

Diana Gamboa, entre otras mamas, payasas monstruosas, guerreras amazonas y diosas de la fertilidad que tienen el poder de generar y dar la luz a diferentes formas y cuerpos, coloridos mundos marcados por su potencia y posibilidad de vida.

10.1.1 – De problemas, complicaciones y felicitaciones

En resumen, Belly.Breast es un proyecto que habla de diversas problemáticas relacionadas al embarazo en tanto estatuto de otredad, estatuto de incapacidad temporal, o sea, del estatuto *queer-crip* de la mujer. Por lo tanto, se trata de problemáticas y complicaciones, pues va a tratar también de las complicaciones del embarazo y diversos temas relacionados a la ética de la vulnerabilidad de la mujer mama. Temas tales como:

- El cuerpo de mama como cuerpo monstruoso y excéntrico;
- El cuerpo de mama como cuerpo dócil sujeto a diversas tecnologías disciplinarias;
- El cuerpo de mama como cuerpo subversivo que resiste a la docilidad: la metáfora de la mama leona sirve aquí como contrapunto de la mama docilizada y sedada por la “anestesia de la medicina eugenésica”. La mama leona defiende no solamente a sus crías con uñas y dientes, sino también se defiende del aparato médico-tecnológico que vigila, controla y disciplina su cuerpo y la vida misma;
- El “aborto” como figuración *queer-crip-clown-woman* que sirva para indagar en torno de las tecnologías prenatales y abortivas de higienización de la humanidad;
- El aborto como práctica socio-cultural que sujeta a la mujer de diversas formas atrapándola en la difícil decisión de abortar después que se le “revela” la anatomía excéntrica y monstruosa de su bebé;
- Las tecnologías de control y vigilancia sobre la nutrición, el comportamiento y la vida de la mujer embarazada, la mujer lactante y la mujer mama;
- Las tecnologías de control y vigilancia del embrión y del feto para acompañar el desarrollo “normal” del bebé;
- Las leyes y normativas de apoyo y defensa de la mujer embarazada y de la maternidad.

Y por supuesto, el proyecto trata también no solo de los problemas y complicaciones del embarazo, parto, posparto y bajas médicas y maternas, sino que es un proyecto que CELEBRA y FELICITA a las mujeres, a las mamas monstruosas, a lxs sujetxs excéntrixs, monstruos paridos y no paridos, a los abortos del mundo, a la esperanza, la vida y el derecho a la vida!

10.2 - Figuras poshumanas del devenir posantropocéntrico

Rosi Braidotti (2013), al desarrollar su perspectiva crítica y creativa sobre el poshumano, plantea de forma paralela la idea del posantropocentrismo. Rosi cree que lo que está en juego en nuestra era no es sólo la reinención del sujeto, sino que de la propia concepción en torno de lo humano. Su preocupación es evidenciar que lo que está en juego es la creación de una nueva ética que comprenda el sujeto no como humano, sino como entidad en relación con todos los organismos vivos y no vivos del planeta.

Para su eco-filosofía del devenir, Rosi propone diversos tropos conceptuales que nos ayude a mirarnos y construirnos como sujetos a partir de lo que ella llama *zoe*: “*the non-human vital force of Life*” (Rosi, 2013: 60). Para esto, Rosi propone tres devenires filosóficos fundamentales para repensar la subjetividad humana más allá de la pretensión de supremacía jerárquica del modelo antropocéntrico. Los devenires son estos: *becoming animal*, *becoming earth and becoming machine* (Ídem: 66).

De forma que puedo vislumbrar a la mujer mama monstruosa como la propia encarnación de la eco-filosofía de Rosi Braidotti. En su proceso de embarazo, parto, pos parto, lactancia y baja maternal, la mujer mama experimenta, a nivel carnal y corporal, procesos bioquímicos y físicos de su eco-filosofía del devenir. No me iré muy lejos en desarrollar un análisis más profundo del tema. Como he dicho en la introducción de la tesis, este capítulo surge en el último año académico. Por tanto, es un proyecto futuro que aún se está gestando en la tesis útero, y que pretendo desenvolver en otro momento, tanto artística como teóricamente. De momento, me limito a apuntar unas tantas figuras de uso popular que ilustran la relación:

10.2.1 - La mama monstruosa como devenir animal

- La mama canguro: vaya donde vaya lleva sus crías en los brazos o atada al cuerpo.
- La mama leona: protege, defiende y lucha por sus crías ferozmente con uñas y dientes.
- La mama búho: no duerme bien por la noche, pues está en un constante estado de vigilancia de su bebe. El miedo de la terrible muerte súbita amedronta miles de mamas durante el primer año de vida de sus bebitxs.
- La mama elefante: la mama embarazada, además del peso del bebe, aumenta considerablemente su peso, muchas veces poniéndose demasiado gorda. Experimentando especialmente: hinchazón en la cara, pies, piernas, manos, labios bucales y vaginales.
- La mama pata: a medida en que su panzita se va transformando en panzón, la mama se va volviendo pata, lo que es fácilmente comprobado al ver su forma de caminar y sentar.
- La mama perra: el olfato de la mama adquiere una sensibilidad olfativa animal, de hacer envidia a muchos perros y perras.
- La mama yegua: a medida en que su panzita deviene panzón, los órganos internos se desplazan de lugar: corazón, pulmones, estómago y diafragma se van apretando y moviéndose por dentro para dar lugar al elástico útero que se mueve hacia arriba. Con los órganos así comprimidos, la respiración de la mama embarazada se compromete. Le cuesta respirar fondo y por la noche, la pobre mama muchas veces se despierta con su propio ronco, que de tan fuerte se parece con el relincho de un caballo, o mejor, de una yegua. Un relincho tan fuerte que trona musicalmente con los labios hinchados, y las babas que se le escogen de la boca por exceso de salivación. De forma que a muchas mamas les cuesta dormir tumbada al final del embarazo. Yo, por ejemplo, solo podía dormir bien sentada o con el cuerpo bastante inclinado.
- La mama vaca: las tetas crecen y se ponen llenas de leche. La mama es una auténtica vaca lista para lactar y ser ordeñada a cualquier momento. Esta metáfora sea quizás la más popular entre todas las otras.
- La mama cerda: Los procesos químicos y biológicos del cuerpo se alteran considerablemente, haciendo con que muchas mamas sufran con producción excesiva de gases y salivas, que no se contienen en un cuerpo cada vez más comprimido en espacio interno, ya que el bebe, a medida en que crece, empuja los órganos de la mama hacia otros rincones del cuerpo. De ahí que las pedoretas y eructos no se aguantan en el culo y la boca. La salivación por su vez, es tanta que

puede llegar a mojar todo el colchón por la noche, así como la leche después del parto, que jorra como las fuentes del Lago Leche. Sin decir de las encías hinchadas que muchas veces, así como la nariz, desprende sangre por exceso de irrigación sanguínea de las zonas mucosas. Irrigación excesiva que también provoca el brote de hemoroidas en el ano monstruoso.

10.2.2 - La mama monstruosa como devenir tierra

Aquí la mama monstruosa encarna la figuración de la tierra desde los diversos flujos orgánicos que desprende en el embarazo, el parto y la lactancia, tales como el sudor, el olor, la sangre, la leche, la saliva, las lágrimas y la placenta. Sin decir también de la clásica tradición de relacionar la mama y el útero con la tierra fértil que genera la vida.

10.2.3 - La mama monstruosa como devenir máquina

Aquí la mama no solo puede ser figurada como máquina reproductiva, sino que también como pieza mecánica de los trabajos domésticos y de cuidados, en tanto labores de doble y triple jornada, no remunerados y no reconocidos por la gran maquinaria estatal del patriarcado. Una maquinaria patriarcal que naturaliza el cuerpo maternal de forma a esconder su importancia en el engranaje mecánico de fabricación de la sociedad y de los ciudadanos y ciudadanas de la comunidad.

La mama también deviene máquina cuando se entrena en diversas técnicas para aumentar la fertilidad y para facilitar el parto, tales como:

- Cursos de pré-parto y cursos de lactancia,
- Ejercicios del perineo y masaje perineal¹⁴¹,
- Ejercicios de respiración y cursos de yoga para embarazadas,
- Lecturas diversas sobre nutrición y desarrollo sano del embarazo y del bebe¹⁴².

¹⁴¹ Para saber más, ver: (Blandine Calais-Germain, 1998)

¹⁴² Ver: (Heidi Murkoff, 2014)

También cuando se acopla y se utiliza de diversas tecnologías que le ayudan a ejercer el rol de madre, tales como:

- Formador de pezón: disco de silicona con un agujerito en medio que se acopla a la teta para modelar el pezón, facilitando el enganche del bebé a la teta, de forma que el pezón sea fácilmente succionado por el bebé.
- Saca leches y bolsas para congelar la leche materna;
- Discos absorbentes para los pechos, para no mojar la camisa con el exceso de leche que sale de las tetas;
- Lanolina pura para hidratar los pezones doloridos y heridos de grietas a principio de la lactancia;
- Pezoneras de silicona para proteger el pecho dolorido durante la lactancia;
- Complemento de hierro para la intensa pérdida de sangre durante el parto y posparto;
- Sujetadores adaptados para la lactancia, con la ventanilla de abrir y cerrar fácil;
- Cinta para aguantar la panza y sostener un poco los órganos que se van balanceando en el vientre después del parto, hasta que se encuentren su debido lugar y paren de molestar.
- Mochila canguro, fajas *baby sling* y carritos de paseo.
- Etc, etc, etc...

10.3 - La vulnerabilidad de la mama monstruosa y del “aborto”

La experiencia de la maternidad es la experiencia de la vida del bebé, y de la muerte de la mujer. La mujer muere y nace la mama. Todo, absolutamente todo cambia en su vida. Muere la mujer, nace la máquina, nace la diosa, la superheroína, la *superwoman*, la madre monstruosa, la esclava reproductora. Los sinónimos animalescos como mama leona ejemplifican un poco este tránsito de estatuto. Un estatuto aún más marginal que el anterior de mujer.

La mama es payasa porque es ridícula. Todo se le cae de las manos, está tan cansada y fatigada que se olvidan las cosas, hace todo errado, se equivoca, fracasa, se olvida, duerme. Su conexión con el bebé es tan fuerte que vive intensamente cada sonrisa, risa y llanto de su bebecín, así que siempre lleva la nariz roja de alguna forma puesta en la cara. La mama es

payasa porque se deja manipular por toda la presión social y médica que disciplina su cuerpo y su comportamiento.

Tal y como he comentado anteriormente, Rosi Braidotti (1994, 1996, 2002) elabora la relación entre maternidad y monstruosidad. Ella explica, por ejemplo, que aunque se le ha otorgado a la mujer el poder de definir la forma, la salud y la vida de las criaturas, es cierto también que tal reconocimiento le infringió a la mujer una serie de controles, vigilancias y prohibiciones relacionadas a su nutrición, su comportamiento e incluso, su mirada e imaginación. Una disciplina estricta sobre su cuerpo e imaginación.

¿Quizás un ejemplo más en la lista de tecnologías disciplinares para la fabricación de cuerpos dóciles de Foucault (1976)?

¿Será el cuerpo de mama un cuerpo dócil? ¿Docilizado?

En el embarazo, el miedo de perder el bebé o de tener una concepción monstruosa disciplina la nutrición y comportamiento de la madre. Una serie de alimentos y bebidas proihibidas son constantemente fiscalizados por toda la sociedad, bien como las actividades físicas y laborales, la sexualidad de la mama, etc.. Además de la nutrición durante el embarazo y lactancia, todo un cuidado con la teta hay que ser tomado para que la leche no endurezca, para que los pezones no se rompan, no sangren y formen grietas. La mastitis o inflamación de la teta es un verdadero terror que asombra a las mamas, de ahí todo un aparato tecnológico para cuidar la lactancia: masajes, compresas de agua fría y tibia, la correcta posición de enganche del bebé a la teta, la limpieza de los pezones, la nutrición de la mama, las restricciones en la alimentación, etc.

En mi payasear por diversos cursos y literatura sobre embarazo, parto, lactancia y posparto, pude experimentar la inmensa carga informativa, emotiva, psicológica y disciplinar que nosotras mujeres tenemos que vivenciar en este devenir de mama monstruosa. Como ejemplos de dos fuentes de saberes y conocimiento científico de uso muy popular a nivel mundial, cito a la obra de Heide Murkoff (2014) titulada en español *Qué se puede esperar cuando se está esperando*, bien como el site norteamericano Baby Center¹⁴³, que funcionan como verdaderas

¹⁴³ <http://espanol.babycenter.com/>

Bíblías de la mamas¹⁴⁴. También mucha información y experiencia puede ser compartida entre mamas, comadronas y doulas en los diversos cursos de preparación para el parto ofrecidos por la asistencia social sanitaria y centros de salud de la mujer.

En todos estos espacios, se nota la ansiedad del aparato biomédico y social sobre la cuestión del desarrollo sano y normal del bebe. La problemática que veo aquí es la confusión que muchas veces se da entre lo que es salud y bienestar y lo que es “normal” y “normalidad”. Y es que, a pesar de estar a favor del aborto, me gustaría señalar una reflexión que, lejos de la pretensión de desarrollar de forma más extensa, me parece importante desde un punto de vista de payasa que aboga por la monstruosidad, por la excentricidad, por la diferencia, por la otredad, por una utopía *queer-crip*, por el futuro de las “*multitudes queer*” (Beatriz, 2003).

Me refiero a las tecnologías biomédicas que examinan las probabilidades de que el bebé tenga síndrome de *down* u otros rasgos monstruosos, y al número de mujeres embarazadas que recorren al aborto después del conocimiento de que su bebé es portador de dicha “enfermedad” o “retraso”, lo que se llama de aborto selectivo. Me preocupa el nivel de normalización que hemos llegado en tanto cultura de “humanidad”, “progreso y evolución”, y que presiona a las mujeres a abortar estos seres simplemente por no encuadrar en su concepción en torno a lo humano. Estos bebés monstruosos, anormales y excéntricos, los abortos de una sociedad higienizada, configuran quizás unx Otrx más cuya vida no se le da el derecho de vivirla solamente porque no se encaja en el concepto biomédico eugenésico de humano.

Desde mi experiencia como mama, llena de amor y leche para dar, con una *Xereca* payasa deseante de parir estas vidas excéntricas que muchos repudian y temen, es que me empiezo a replantear mis ideas en torno de las prácticas del aborto. Más que una cuestión sobre los derechos de las mujeres sobre el uso que hacen de sus cuerpos, estas cuestiones se ubican en un serio planteamiento *queer-crip* sobre el derecho a vivir desde una perspectiva de la diferencia, de lo anormal, del raro, del monstruo, del aborto.

Belly.Breast_Mamá.Monster.Clown es, por tanto, un proyecto que reivindica también un abordaje *queer-crip* del aborto no solo como práctica y derecho de las mujeres, sino también como una cuestión social y cultural de lo que se comprende como humano y merece vivir, y de

¹⁴⁴ Otra literatura con que tuve contacto sobre embarazo y maternidad: Laura Gutman (2010), Pamela Druckerman (2013), Blandine Calais-Germain (1998).

lo que no se considera humano y por esto debe ser abortado. No es casual que el “aborto” se use también como forma de insulto e injuria aquellos sujetos deformes, con aspecto monstruoso, los retrasados mentales, los portadores de síndromes diversos, los discapacitados, entre otros sujetos portadores de diferencias corporales o “anomalías”. *Belly.Breast_Mamá.Monster.Clown* reivindica el “aborto” como figuración *queer-crip-woman-clown*, capaz de deconstruir la anatomía humana ilustrada y la higienización de la sociedad. También como tema relacionado a la vulnerabilidad de la mujer. De una mujer atrapada por el discurso científico eugenésico, cada vez más restrictivo sobre la vida.

Como proyecto utópico futuro que es, *Belly.Breast_Mamá.Monster.Clown* intentará incorporar mejor las aportaciones feministas-*queer-crip*¹⁴⁵ en este proyecto. De momento me gustaría apenas presentar esta reflexión que ha sido fundamental para mí durante el período de mi embarazo y que coincide con mi escritura de tesis, y que por cuenta de mi edad ha tenido un cierto impacto a la hora de pensar sobre el polémico teste de “amniocentesis”, que se hace en las mujeres para asegurar con más exactitud si el bebé es o no portador de la síndrome de *down*. Además de poner las mujeres en la difícil situación de decidir o no sobre el aborto después de una confirmación positiva de los resultados, el examen mismo es de alto riesgo para el bebé, ya que, por su técnica bastante intrusiva, es capaz de provocar el aborto durante su ejecución. Es importante tener en cuenta que muchas veces no son las mujeres las que deciden hacer este examen, sino que se ven obligadas a hacerlo, siendo presionadas por la pareja, familiares, amigos e incluso médicos que creen que “hay que pensar muy bien antes de tener un bebé con síndrome de *down*!”.

¡Yo también soy un aborto! – Mi embarazo ha sido una gran sorpresa, ya que mi pareja se suponía que presentaba un alto grado de infertilidad debido, probablemente, a un varicocele, u otros factores que aún están siendo investigados. Pero como queríamos mucho ser papa y mama, no hemos tomado mucha precaución durante los años en que estuvimos viviendo juntos. Después de cierta incredulidad, decidimos hacer los testes de embarazo, y justo saber del resultado positivo, nos pusimos a divulgar alegremente la noticia para la familia y los amigos. Cuál fue mi sorpresa evidenciar, a medida en que la noticia se propagaba, la curiosidad/ansiedad de algunas personas sobre si yo iba o no hacer el examen detector de síndrome de *down*, al final, ya estaba cerca de que se me ‘pasara el arroz’. En estos

¹⁴⁵ De momento os dejo con algunas referencias que tuve contacto el último año académico: Alison Kafer (2009, 2013), Carolina Alegre (2013), McRuer (2005, 2006, 2013, 2014).

momentos, ni sabía muy bien que habían dichos exámenes, mucho menos que eran tan invasivos y peligrosos. Mi respuesta fue un NO rotundo, sin pensar. ¿Instinto maternal de amor y protección? ¿Repulsa inconsciente a las tecnologías de higienización de lo humano? Por más que intente comprender la justificativa de algunos en torno a las dificultades sobre la crianza de un ser portador de esta síndrome, tanto a niveles emocionales y sociales como económicos, ningún argumento acaba de convencerme de que esto es un método sanitario de higienización de la humanidad, de la vida y del mundo. Una higienización cruel, que también se refleja en otrxs sujetxs marcados por el estatuto de la otredad que ya han sido paridos y hacen parte del mundo y de la vida. Como payasa, digo y repito aquellos que sugieren, “sutilmente”, el aborto selectivo de bebés monstruosos: “¡Yo también soy un aborto! Soy una desviada, un error de la naturaleza, una payasa monstruosa, paridora de abortos y llena de amor y leche para dar!” Con esto no deseo culpabilizar a nadie en particular, sino que contribuir para una reflexión crítica de una realidad deshumana que vivimos en términos de “normalización” e “higienización” en pro de un supuesto progreso científico y evolutivo. Un supuesto progreso que, como siempre, carga en las mujeres, tanto las que deciden no abortar – por la falta de una cultura de diversidad y apoyo a la crianza excepcional - , como las que deciden abortar – debido a todo lo que conlleva la decisión, que en última instancia, siempre se supone ser de la hembra.

Me gustaría aclarar una vez más que estoy a favor del aborto en varias circunstancias, y que al fin y al cabo, lo defenderé siempre como una decisión última de la mujer. Aunque sabemos que, en la práctica, esta decisión nunca es solo de la mujer, sino de inúmeras circunstancias, factores, personas y discursos que las llevan o le influyen a decidir o no, por el aborto. O sea, que luchar para que el aborto sea un derecho y una decisión de la mujer no deja de ser, al fin y al cabo, una ilusión, ya que la mujer no deja de estar influenciada por la presión socio-cultural del contexto en que vive, o sea, un contexto cada vez más higiénico, más restrictivo en torno a los conceptos de humano, humanidad y de lo que, por lo tanto, tiene derecho a la vida o valga la pena ser vivido.

10.3.1 – Breve relato de un embarazo complicado

Episodio I _La sorpresa y felicidad de la noticia: Después de cuasi un mes de regla retrasada, mi marido y yo decidimos hacer el teste de embarazo, de estos que se venden en las farmacias.

Las rallitas color roseo del sensor de orina tardaron poquísimos segundos para confirmar el resultado: positivo! Sorpresa y felicidad. Pero un poco de incredulidad, porque tanto mi marido tenía un alto grado de infertilidad, como también yo, aunque tenía la regla retrasada, venía perdiendo un poco de sangre en las últimas semanas. De forma que pensaba que estas pérdidas podían tratarse de algún problema ginecológico, y no que estuvieran relacionadas a un embarazo. Por tanto, solo pude celebrar de verdad cuando fue a mi primera visita de control prenatal, que confirmó mi nuevo estatuto: “devenir mama monstruosa”.

Episodio II_Las primeras complicaciones y mi primera ida de urgencias ginecológicas: Desde el principio del embarazo, presentaba flujos rosados, pero como eran de poca cantidad, la comadrona dijo que no me preocupara. Pero que si observaba una pérdida considerable de sangre rojo, que me fuera inmediatamente de urgencias. Y así fue. Antes de cumplir los tres meses de embarazo, me fue al hospital con un miedo y una ansiedad increíble. El pánico de la posibilidad de haber perdido mi bebe fue algo terrible. Pero no más escuchar, por primera vez, los latidos del corazón de mi bebita, el desespero se transformó en ríos de lágrimas de alivio cuando la médica dijo que estaba todo bien. Diagnóstico: Pequeño hematoma (desgarre de la placenta del útero). Recomendación: reposo relativo. De forma que seguí trabajando, pero con un sexto sentido de que tendría que estar en casa tumbada en la cama. Como profesora de inglés para niños - en una escuela cuya metodología es basada en actividades lúdicas como cantar, bailar, jugar -, no me convenció para nada el diagnóstico médico de que mi complicación no era grave, y de que solamente tendría que evitar hacer “grandes esfuerzos físicos como correr y cargar pesos, por ejemplo”.

Episodio III_La complicación se complica, y me voy de nuevo de urgencias. Menos de un mes después de mi primera ida al hospital, vuelvo a presentar pérdidas. Pero esta vez, muy abundante. Llegué en el hospital bastante fragilizada e impresionada con la cantidad de sangre que he perdido. Estaba cuasi segura que había perdido mi bebita, cuando, de nuevo, le escuché su corazón latiendo. Más una vez la emoción tomó cuenta de mí, y no podía contener las lágrimas, el alivio y la emoción por saber que mi bebecín estaba bien. Diagnóstico: Pequeño hematoma. Recomendación: reposo relativo. Salí del hospital bastante aliviada, aunque

extremamente fragilizada a nivel físico y emocional. También no acababa de convencer ni a mí ni mi familia del diagnóstico “no tan grave” y de una recomendación un tanto irresponsable que me consideraba apta para trabajar. De ahí que, como el sangrado no daba indicios de que se iba parar, mi hermana me llevó al día siguiente de urgencias a un hospital privado. Nuevo diagnóstico: el hematoma que tenía al principio de embarazo no solo había aumentado, sino que también yo tenía “placenta previa marginal” con riesgo grave de aborto. Recomendación: Por lo menos dos semanas de reposo absoluto, o hasta que el sangrado pare por completo. Empieza así lo que sería un largo periodo de baja médica por incapacidad temporal. Un total de cuasi mes y medio de reposo, sumado al pánico y ansiedad sobre el bienestar y la vida de mi bebecín.

Episodio IV_Vulnerabilidades familiares: Mi madre, que estuvo en Barcelona para cuidarme durante este periodo de complicación, tuvo un pequeño accidente: se cayó y se ha roto el brazo y el codo. Resultado: También la pobre ha estado experimentando varias idas de urgencias por dolor hasta que le diagnosticaron las fisuras y la necesidad quirúrgica. Justo cuando empezaba a recuperar mi capacidad laboral, mi madre se ve medio incapacitada. Tuvo que estar ingresada no solo para la operación del codo, sino que posteriormente, por más una semana, cuando sufrió un grave problema de infección estomacal por causas desconocidas. Y luego también tres meses con el brazo engiesado. Después de poco más de dos meses de tregua de hospitales y cierta tranquilidad con que pude disfrutar del embarazo, me coge una “infección aguda de las vías respiratorias”. La tal infección ha sido lo peor que he experimentado en toda la vida en términos de enfermedad. Yo era una verdadera fábrica de mocos y tos ininterrumpida. Agrabada por el embarazo ya bastante avanzado – yo estaba entrando el oitavo mes de gestación - , las mucosas bucal y nasal sangraban bastante. Y para completar el caos, mi marido también estuvo incapacitado en la misma época. Mi infección de hecho surgió dos días después de que regresábamos del hospital porque Iván se había operado de varicocele, una cirugía sencilla, pero cuyo posoperatorio es extremadamente delicado. Iván estuvo, aproximadamente, mes y medio de baja laboral, habiendo sido los primeros meses también de reposo absoluto. Imaginaros la payasada que era una embarazada enferma de ocho meses, cuidando a un hombre acamado y lleno de dolor, y vice-versa. En esta época mi mamá ya no estaba en

Barcelona. Había regresado a Brasil después de que me había recuperado de las primeras complicaciones (episodios I, II y III).

Episodio V_Llega el gran día! Ya con mi madre de vuelta a Barcelona, y después de haber preparado todo de mi bebita con mucha prisa (habitación, cuna, ropitas, etc.), mi marido había justo regresado al trabajo, es que Lila decide venir al mundo. El día 4 de abril empiezo a sentir las primeras contracciones. Pero ha sido a las 3 de la madrugada del día siguiente que se me ha roto la fuente de aguas. A las 4 ingresaba en el Hospital Maternidad de Barcelona. Justo llegar, ya fue pidiendo la anestesia. El dolor y el pánico han destruido todo mi sueño de tener un parto natural, tal y como he pensado y ensayado en el curso de yoga para embarazadas, que realicé en el poco periodo del embarazo en que estuve “capacitada” para determinadas actividades físicas. Lila llegó al mundo después de ocho horas de parto - un tiempo extremadamente corto en relación a otras mamás primerizas, que llegan a estar hasta 24 horas en trabajo de parto. Pero el momento de mayor vulnerabilidad de este momento, ha sido sin duda los minutos que han sucedido al nacimiento de mi Lila. Un dolor terrible que nunca más me olvidaré. Tuve el placer de experimentar más una complicación: placenta retenida. Es decir, una parte de placenta se quedó pegada en mi útero, lo que hizo que las médicas y las comadronas realizaran una dolorosa exploración manual - interna y externa al útero -, para buscar y retirar los restos de placenta. Un dolor mucho más intenso que el momento del nacimiento en sí.

Episodio VI_Después de dos días de internación hospitalar, nos vamos a casa. La cuarentena, otro periodo de bastante vulnerabilidad, pues que configura el periodo un tanto doloroso y tenso de adaptación a las necesidades del bebé, bien como los dolores y complicaciones de la lactancia, como infecciones, griteas, mastitis, etc. Una puede sentir como sus huesos y órganos se mueven internamente, buscando sus debidos lugares en la anatomía materna. Aún tengo pendiente ir al médico para examinar mi coxis, que parece haberse dislocado en el momento del parto, y que una y otra vez siento como que bailando dentro de mí. Mi sangrado de posparto tardó más de cuarenta días para curar, desapareciendo solamente a los sesenta y pocos días del nacimiento de mi Lila. Estuve más de dos meses tomando dos capsulas de hierro diarias para compensar la intensa pérdida de sangre. Una amiga me cuenta de cómo su parto ha

incapacitado su musculatura abdominal de la región uterina para realizar determinados movimientos y actividades físicas.

En fin, la lista de complicaciones, procesos y estados vulnerables son muy extensos y diversos. Definitivamente, creo que la vulnerabilidad de la mama monstruosa, en sus detalles y complejidades biomédicas, psicológicas, emocionales y sociales, hay que ser tema de un debate público más presente: Hay que ser tomado como tema público que evidencia las complicaciones del embarazo y la vulnerabilidad de la mujer, más allá de los círculos de mamas, comadronas y doulas. De forma que toda la sociedad pueda ayudar a reformular las políticas de apoyo y protección a la mujer embarazada y la maternidad. Es lo que propongo también a partir de la siguiente denuncia:

10.3.2_ La mama monstruosa & estudiante precaria como bufona: denuncia de la burocracia capitalista y misógina en la universidad_ el parto complicado de “la tesis” ...

De los hechos...

Después de vacaciones de agosto, escribí a la Oficina de Doctorado de mi departamento, bien como a la Escuela de Doctorado, para solicitar una prórroga del depósito de mi tesis, debido a que mi año académico ha sido muy complicado por una serie de bajas médicas durante mi embarazo, bien como el periodo de posparto, baja maternidad y lactancia, que juntos, habían retrasado el proceso de escritura de mi trabajo. Les dije que tenía toda la documentación para probar los hechos, y que me comprometía a terminar la tesis en como máximo tres meses más. Desde la oficina me dijeron, muy amables, que mi plazo era improrrogable, que la única opción sería pedir la entrada para un nuevo programa de doctorado, o sea, pagar una nueva matrícula.

Como último intento, escribo un correo desesperado al Departamento de Igualdad de la UB, explicando toda mi situación, además de explicitar la precariedad de las condiciones económicas que no me permitían pagar una nueva matrícula. Yo pedí un año de excedencia en mi trabajo para dedicarme a los cuidados de mi hija Lila, y también aprovechar para terminar la tesis, que aunque ya se encontrara muy avanzada en términos de fundamentación teórica y

trabajo de campo, aún estaba muy verde en términos de escritura. Les expliqué que actualmente sólo contábamos con el sueldo de mi marido Iván, que, como carpintero, se encontraba en el momento a cargo de todas las necesidades económicas del hogar. Una realidad económica que inviabilizaba el pago de una nueva matrícula sin que ello afecte nuestros modestos ahorros.

Desde el Departamento de Igualdad me contesta la becaria, muy amable, diciendo que va a encaminar mi correo para la delegada del rector, para ver qué puede hacer para ayudarme. Unos días después me llama esta señora. Me pregunta todo lo ocurrido. Le explico todo: que mi embarazo ha sido complicado, que en total estuve cuasi tres meses de baja médica laboral, primero, por riesgo de aborto, luego más tres semanas por infección respiratoria aguda. Que mi hija nació el día 5 de abril, de forma que estuve de cuarentena y baja laboral por cuatro meses – de abril a agosto -, y que los primeros seis meses estuve ofreciendo lactancia exclusiva para mi bebita, lo que, para aquellxs que saben, es una experiencia de dedicación exclusiva, intensa, que agota a nivel físico y mental – hay quienes comparan lactar con correr a una maratona. Ni le mencioné a la delegada del rector las vulnerabilidades de mis familiares, sufridas en la misma época de mi embarazo - mi madre y mi marido -, porque pensaba que mi vulnerabilidad como mama monstruosa sería lo suficiente para sensibilizar la burocracia universitaria.

Le pedí a la delegada del rector que mediara mi pedido de prórroga de depósito de tesis con las instancias responsables, con base a que, aunque yo haya trabajado en la tesis durante el año académico, los avances no habían sido suficientes para finalizarla en la fecha impuesta de forma igual para todo el alumnado: 16 de noviembre de 2015. Le dije del absurdo que era que una mama embarazada que da a luz en medio del año académico sea tratada de forma igual que el resto de alumnos. Que como mínimo creía que deberían darme una prórroga proporcional a las bajas médicas y baja maternidad experimentadas en el año académico, que sumadas, serían de aproximadamente cinco meses. Pero que yo no pedía tanto, sólo unos tres meses más me serían suficientes para terminar mi tesis sin sacrificar la cualidad de mi trabajo, la salud mía y de mi hija, que solo cuenta, prácticamente, con mis cuidados, ya que su papa trabaja más de 50 horas semanales, y todos los demás familiares cercanos también trabajan y

estudian. Que había sido un error haberme matriculado el último año académico, ya que desde el principio llevaba un embarazo complicado. Que había sido un error no haberme planteado la prórroga a la Universidad anteriormente. Pero le expliqué que cuando una mamá pasa por lo que he pasado, todo lo que piensa es si su bebé está bien, que al fin y al cabo también pensé que sería capaz de cumplir el maldito plazo. Y si no fuera capaz, que, seguramente, dadas mis condiciones, la Universidad se sensibilizaría con mi situación y me concedería la tan soñada y deseada prórroga. Que la Universidad se haría cargo de un principio básico de igualdad de género, por lo cual una mujer embarazada y una mamá en baja maternidad deben ser tratadas diferencialmente, teniendo en cuenta su vulnerabilidad, decorrente de su estatuto de incapacidad temporal y dedicación exclusiva a la maternidad.

Yo planteé a la delegada del rector la prórroga de mi depósito de tesis. Le prometí que, como máximo, les entregaría la tesis hasta febrero de 2016. Ella me dijo que esto sería muy difícil de conseguir, ya que para defender la tesis yo tendría que estar matriculada. Entonces, le planteé cancelar mi última matrícula, para que, con la devolución del dinero, yo pudiera hacer la mierda de la nueva matrícula y así tener el tiempo necesario para entregar mi tesis sin sacrificar la calidad de mi trabajo ni la salud mía y de mi bebé. Ella me dijo que iba a ver qué podía hacer por mí, y que me volvería a llamar.

Después de más de un mes sin ninguna noticia, la delegada del rector me vuelve a llamar, muy sensibilizada, para decir, muy amable, que, desafortunadamente, no había logrado poder ayudarme. Que llegó a hablar con algunas instancias superiores, incluso con el vicerrector, pero que la solución que han ofrecido para mi caso solo se podía dar de dos formas:

- 1) Que yo me matriculara en el nuevo programa de doctorado (perspectiva capitalista),

O...

- 2) Que yo accionara unas instancias superiores para formar un consejo social que evaluaría mi caso y decidiría sobre la viabilidad de mi pedido de prórroga de depósito de la tesis (perspectiva misógina que retrasa mi proceso de formación en el doctorado, y no lleva

en cuenta la vulnerabilidad de una mama como yo que, en este momento, no puedo contar con la ayuda de nadie para accionar la maquinaria burocrática de la universidad).

Pasé los últimos tres meses y medio como una zombie, intentando aprovechar cada segundo libre del día y de la noche para escribir lo que podía de la tesis. Era sí o sí, no había alternativa para una mama, ama de casa, que se encuentra sola entre los cuidados de su bebita y la escritura de la tesis, esta tesis que tanto amo y adoro. Los nervios, el agotamiento y la ansiedad han sido tantos, que mi madre me obligó a contratar una señora para ayudarme con Lila y la casa el último mes. Desde sus ahorros, ha pagado una niñera para que yo pudiera poner un fin con un mínimo de dignidad y tranquilidad esta etapa de mi vida académica. Ella no quería tener el placer de verme abandonar o posponer la conclusión del doctorado por cuenta de mi situación de mama monstruosa desesperada. Lo mismo ya había pasado con mi hermana, que abandonó sus estudios de doctorado en la recta final, porque se vio imposibilitada de conciliar trabajo, universidad y maternidad.

De las pruebas y fundamentación...

Estoy completamente de acuerdo con la presión de la sociedad para “Acábalo ya este doctorado, que lo más importante ahora es cuidar a tu bebita!”. Es por esto que al final, después de tanto vacilar, he aceptado la ayuda financiera de mi madre para contratar a una canguro. Al fin y al cabo, mejor pagar a una mujer como yo, trabajadora precaria, que engordar los cofres de una universidad injusta. La única forma que hemos encontrado para que yo pudiera meter caña el último mes del año académico y acelerar el parto de una tesis prematura. Pero no creo que, por puro capricho de una universidad sexista y capitalista, yo y demás estudiantes embarazadas seamos obligadas a someternos a una burocracia de plazos y evaluaciones que tratan a todos por igual, sin respetar sus diferencias.

Y es que aquí solo denuncié mi caso, pero la verdad es que hay muchos estudiantes sufriendo las injusticias de un tal decreto, que impuso de forma injusta y antidemocrática una política surreal de restricción de plazos y evaluaciones. O sea, estudiantes desbecados y trabajadores que investigan a tiempo parcial, han sido metidos en el mismo calderón que investigadores

becados y dedicados a tiempo completo. Ni decir que yo, además de mama monstruosa, también me encuentro en el primer grupo de estudiantes precarios que tenían que trabajar e investigar al mismo tiempo.

Es por lo mal que he sufrido estos últimos meses que hago esta denuncia, porque creo que en días de hoy una madre no puede verse imposibilitada de conciliar embarazo-maternidad con sus estudios de forma digna, sin que para ello haya que desembolsar nuevas matrículas o accionar una burocracia innecesaria: las únicas alternativas ofrecidas por una universidad cada vez más capitalista.

Esta denuncia va acompañada de toda documentación médica, ya que ninguna instancia de la universidad tuvo la consideración ni siquiera de mirar para apreciar los hechos. Me pregunto si un estudiante que esté enfermo o que haya sufrido un accidente, o que por cualquier otra causa se vea incapacitado temporalmente de realizar las actividades académicas también tenga que pagar una nueva matrícula o accionar la maquinaria burocrática para seguir con sus estudios.

De la demanda jurídica, legítima, ética y moral...

Esta denuncia, que aquí hago como estudiante precaria, feminista indignada, mama monstruosa y payasa bufona, busca no humanizar la universidad, sino que menstrualizar y menstruar en la academia, para que ésta sea un espacio más sensible, de proximidad y clown_tacto con lxs cuerpos de sus estudiantes, principalmente las mujeres, enfermos o cualquiera que se vea en situación de vulnerabilidad, menos privilegiada y/o precaria.

Esta “tesis denuncia” busca sensibilizar el tribunal, el profesorado, los funcionarios y estudiantes de todo el mundo, de forma a exigir que las universidades legislen una normativa de apoyo y protección a la mujer embarazada y la maternidad, bien como repensen las políticas democráticas en relación al estudiante vulnerable, diferente y/o precario. O mejor, que el Estado legisle sobre el apoyo y protección a la mujer embarazada y la maternidad no solo en el ámbito laboral, sino que también educativo. Porque solo así las mujeres no tendrán que seguir

sometidas a la voluntad y decisión política de unos tantos burócratas, pero respaldada por una legislación feminista que garantice los derechos de las mujeres.

En una super ultra mega rápida investigación que hice en internet, he visto que países como Chile e Israel, otros sin duda, ya cuentan con políticas educativas en este sentido, de ser más sensibles con las mamás embarazadas, sea a través de la flexibilización de plazos de entrega de trabajos y realización de exámenes, sea a través de la posibilidad de cancelación de la matrícula del año académico en lo cual la mujer se ha puesto embarazada.

Incluso Chile propone plantear lo mismo que he sugerido a la delegada del rector: en la imposibilidad de prórroga, que sea considerada la posibilidad de devolución de la matrícula en caso de embarazo durante el año académico. Una política aplicada tanto a nivel escolar - para mamás adolescentes, para que éstas no abandonen sus estudios - , como a nivel universitario. A ver si la UB y demás universidades catalanas y españolas pueden seguir esta línea de razonamiento que no tengo la más mínima duda de su justicia, ética, moral y legitimidad.

Claro está que el tema demanda más atención no sólo a nivel de regimiento interno institucional, sino que de legislación a nivel autonómico, regional, nacional y constitucional. También demanda un debate público que implique la sociedad, para que la gente sepa que, aunque mi bebé seguro es lo más importante de mi vida, esto no significa que por ello tenga que abdicar de unas condiciones dignas de estudio e investigación. Tampoco abdicar de entregar un buen trabajo académico. Qué el amor a la maternidad no sea incompatible con la dedicación de la mujer a sus estudios.

Agradezco al tribunal y demás lectores por este desabafo, que considero fundamental hacerlo desde mi posicionamiento híbrido como payasa-bufona-investigadora-artivista-feminista-mamá-monstruosa-estudiante-precaria.

10.4 _Después de la tempestad, la magia y la felicidad de ser Mama.Monster.Clown

Para finalizar, me gustaría escribir unas breves líneas e ilustrar con algunas fotografías la experiencia mágica y cósmica de la maternidad y de la relación materno-infantil, con todas sus dificultades y conflictos, pero que al fin y al cabo resulta de una de las vivencias más felices y divertidas para muchas mujeres.

Haberme quedado embarazada en la recta final del doctorado, ha coincidido con mi lectura de las obras *The Posthuman* (Rosi, 2013) y *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs*, (Nina y Rosi, 1996). Esto ha sido muy interesante porque me ha ayudado a retomar la dimensión espiritual y mística que había de cierta forma perdido a lo largo de mi experiencia como investigadora crítica secular. Una dimensión espiritual que, en lugar de apegarse a disputas conceptuales, prácticas, teóricas e institucionales, intenta comprender las personas, las cosas y el mundo de una forma corporal y temporal, de manera que determinados argumentos, conceptos y categorías puedan trabajar de forma estratégica, según las necesidades de los contextos y de las personas. Más o menos como Gayatri Spivak pretendía con su idea de esencialismo estratégico, o como Nina Likke, que propone una especie de fusión entre la diosa y el cyborg, a partir de lo que ambos tienen de dimensión monstruosa:

These differences between cyborgs and goddesses may collapse into a split along the lines of the modern divide between “the artefactual” and “the natural”. But to me this collapse looks like a misplaced act of purification that represses their kinship as feminist monsters, who/which in important ways contribute to the deconstruction of the great divide between human and non-human. In my opinion, feminist science studies should reject neither the goddess metaphor nor the cyborg metaphor. Why not instead talk much more about their monstrous sisterhood? Why not explore the potentials of cybergoddesses? (Nina Likke, 1996: 28)

A seguir, os dejo con un par de fotografías que hice durante mi *book* de mama embarazada. Después de la tradicional sesión de fotos de la “barriga”, que tomé también con mi amado Iván, me puse rápidamente de “mama clown diosa monstruosa”, de forma un poco improvisada, para intentar captar un poco la magia sagrada de la monstruosidad profana que es el embarazo y la maternidad.



Ilustración 41 - Belly.Breast # 1



Ilustración 42 – Belly.Breast # 2



Ilustración 43 – Belly.Breast # 3



Ilustración 44 – Belly.Breast # 4

PARTE IV_payasaría & educación

CAPÍTULO 11

La pedagogía clown

A pesar de que la expresión pedagogía clown se haya creado e introducido en el ámbito de la payasaría a partir del teatro, aquí estaré usando para hacer referencia a una pedagogía de formación que incluye también la tradición oral y la tradición circense, bien como discursos, prácticas y tecnologías utilizados por payasos y payasas para desarrollar su pedagogía artística específica. Así que, por pedagogía clown me estaré refiriendo al conjunto de saberes, prácticas y discursos utilizados en la payasaría para referirse a:

- La historia de los payasos;
- Las técnicas corporales utilizadas en la payasaría;
- Las técnicas de formación del personaje clown o persona cómica;
- Las prácticas y estructuras de formación en cursos y talleres;
- La filosofía clown;
- El modo de vida clown.

Si bien es cierto que esta pedagogía clown o pedagogía del payaso existe hace mucho tiempo en el ámbito del circo y del teatro, se viene aplicando de forma difusa y no sistemática. Así que esta tesis y este capítulo también intentan contribuir para una llamada a la organización de la disciplina. Una organización no en el sentido limitante del tradicional currículo modernista, pero una sistematización que apunte unos contenidos programáticos básicos que puedan ser útiles para artistas y pedagogos de la payasaría. Una organización que por nada sea cerrada, pero abierta a conversaciones con diversas disciplinas, como lo que propongo aquí.

11.1 _La pedagogía clown en el circo

En su tesis de master, Erminia Silva (1996, 2009) analiza el arte y saberes circenses en Brasil, en el periodo que va de finales del siglo XIX a principios del siglo XX. Como hemos visto en el primer capítulo, el “circo-familia”, según la investigadora brasileña, se caracterizaba por ser una unidad familiar, basada en los siguientes elementos fundamentales: tradición, familia y transmisión del

saber, los cuales definen los procesos de socialización, formación, aprendizaje y organización del trabajo (Erminia, 1996, 2009).

En el periodo analizado por la autora, los saberes circenses, entre ellos, el arte del payaso, eran transmitidos bajo la carpa. La mayoría de artistas circenses eran de la misma familia. Pocos eran los artistas circenses “de fuera”, que por diversos motivos, se iban incorporando al circo y hacer parte de la familia y sus modos de vida.

Como hemos visto en la primera parte de la tesis, el arte del payaso era ejercido por los hombres. Pocas han sido las mujeres a hacer de payaso en la historia del circo. Cuando lo hacían iban “camufladas”, travestidas de payaso augusto, normalmente para sustituir un payaso que estuviera enfermo o ausente. En esta época, la formación del payaso incluía todo tipo de técnica circense: equilibrio, malabares, danza, música, y por supuesto, los tradicionales gags cómicos, sketches y entradas de payaso, que aunque tuviesen su guion y tradición, estaban abiertas para alguna improvisación con el público.

El payaso, como elemento grotesco que parodiaba los cuerpos y números sublimes, debería, para esto, aprender perfectamente todas las técnicas circenses. O sea, desde el principio, el elemento grotesco – marcado por el exagero del maquillaje y de las ropas -, actuaban junto a la parodia. El payaso ofrecía un contrapunto cómico en el espectáculo circense de cuerpos sublimes y habilidades excepcionales (Bolognesi, 2003).

Luego también hubo payasos que no actuaban tanto para parodiar el espectáculo ni repetir gags tradicionales, sino que vendrían a construir números más personalizados, y se volvieron famosos por sus performances solo, como el alemán Grock, el catalán Charlie Rivel, Charles Chaplin, Buster Keaton, entre otros payasos y clowns del circo, teatro y cine. De todas formas, sea de uno u otro estilo, el payaso, en general, intentaba explorar las características y trazos personales del artista, tal y como he explicado en los capítulos 2 y 3. De forma que la pedagogía circense implicaba una formación interdisciplinar, en diversas técnicas artísticas, bien como una búsqueda de la comicidad propia de cada artista payaso. Como apunta Bolognesi (2003), para hablar de la máscara del payaso:

A síntese entre o tipo e a subjetividade é notada com maior clareza na máscara/maquiagem, a qual é resultado de um processo complexo. Ela obedece a um movimento duplo, tanto físico quanto psíquico. Nela pode-se detectar uma herança nítida da commedia dell'arte, mas também é visível um processo de subjetivação (...). Na commedia, a força simbólica das máscaras reporta-

se a sentidos sociais e psicológicos próximos de arquétipos: são expressões psicossociais. (...) Diferentemente da commedia, a máscara do palhaço é dado a posteriori. (...) da concepção à finalização, a máscara do palhaço é resultado de um longo caminho, que tem a experimentação como fator preponderante (Bolognesi, 2003: 168-169).

Bolognesi relaciona la máscara del payaso con un proceso de subjetivación del artista, que, aunque pase por diversos momentos de experimentación, tiende a fijarse y cristalizarse como una máscara que identifica al artista. Aunque la construcción de esta identidad haya sido necesaria como estrategia de supervivencia de los payasos, de forma que su máscara clown atraía al público según el tipo de artista, lo cierto es que este proceso forjó también una metodología circense y teatral de apego trascendental y metafísico al yo.

Esta comicidad propia que exalta y celebra la personalidad del payaso empieza a evidenciarse a lo largo del siglo XX también por las inúmeras biografías dedicadas a la vida y obra de grandes artistas payasos, como Grock, Charlie Rivel, El Trio Fratellini, Charles Chaplin, entre otros “genios” de la payasaría. Una comicidad propia que vendría a inspirar toda una metodología de formación del artista payaso, bien como de una pedagogía clown teatral, muy marcada por la idea del “clown psicológico” o “ridículo personal”, categorías más bien elaboradas en el ámbito teatral, tal y como hemos visto en los primeros capítulos.

11.2 - La pedagogía clown en el teatro

Entre las pedagogías adoptadas en los cursos y talleres de clown contemporáneo, destaca-se la pedagogía del francés Jacques Lecoq (2009), basada en el “clown personal”. Con una carrera inicial en educación física y deporte, Lecoq luego se volvió un gran actor, mimo y maestro francés, especializado en teatro de gesto, las máscaras, el mimo, el movimiento y las performances físicas. En 1956, Lecoq abre la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq¹⁴⁶, dónde el clown y su máscara vendría a asumir gran destaque en la formación del actor. La aproximación metodológica de Lecoq al clown ha influenciado generaciones de actores, payasos y maestros en todo el mundo, principalmente de aquellos profesionales provenientes del arte teatral.

¹⁴⁶ <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>

Lecoq organizaba la formación en su escuela por un periodo de dos años. El clown venía al final del recorrido, porque según Lecoq, el clown “exige una gran experiencia personal por parte del actor” (Lecoq, 2009: 219). Tomando el ejemplo de la tradición del circo, Lecoq explica que, al contrario del actor joven, que se dedica a lo heroico, haciendo números de trapecio, malabarismo y equilibrismo, los viejos se vuelven clowns, trabajando su madurez y sabiduría – y yo añado también, su vulnerabilidad.

La pedagogía de Lecoq entiende el clown como una expresión personal del actor. El clown no actúa, él es uno mismo en escena, sin las máscaras sociales que reprimen su comportamiento. Lecoq explica que el clown debe “interpretar verdaderamente a partir de la propia persona” y no en “hacer el clown” (Lecoq, 2009: 215).

Sin duda los clowns abordan una dimensión psicológica y teatral muy profunda. (...) Con el clown les pido que sean ellos mismos lo más profundamente posible, y que observen el efecto que producen sobre el mundo, es decir, en el público. Ahora viven la experiencia, cara a cara con el público, de la libertad y la autenticidad (Lecoq, 2009: 218).

Lecoq añade sobre el peligro de una aproximación pseudoanalítica de la interpretación clownesca. Según él, “hay que evitar que los alumnos se dejen atrapar en el juego de su propio clown, ya que es el territorio dramático que más cerca sitúa al actor de su propia persona” (Lecoq, 2009: 218-219).

El supuesto escénico de que el clown tiene éxito y llega a ser un clown “de verdad” cuando uno llega a ser uno mismo, tiene dominado los discursos y pedagogías de formación en varios ámbitos y contextos. La “autenticidad” de cada payaso se mide por lo que el actor muestra como suyo, como su esencia, como su más completa honestidad al desnudarse en escena. El discurso de la “autenticidad” como “ser uno mismo” está presente en prácticamente todo el universo de la performance y pedagogía clown.

En España, el payaso Jesús Jara (2007) y la payasa Caroline Dream (2012), dos grandes maestros que han documentado y publicado sus pedagogías, también siguen esta línea expresiva, de desvelamiento y descubierta de la subjetividad de uno mismo. Dos trabajos increíbles desde el punto de vista metodológico, pero que creo fallar al conceptualizar el clown

desde categorías como la autenticidad, la originalidad, la honestidad, enfin, desde un enfoque esencialista, realista y naturalista del sujeto:

Actuar como un payaso o ser un payaso, ¿cuál es la diferencia? Pues la que hay entre alguien que construye su payaso a partir de un cliché y alguien que lo hace desde su propia personalidad; es decir, entre alguien que se esconde detrás de un disfraz (literal y psicológico) y alguien que se muestra tal y como es. Actuar como un payaso es limitarse a imitar un estereotipo; ser un payaso es abrirse a las múltiples facetas ridículas de uno mismo (Caroline, 2012: 39).

Caroline utiliza expresiones tales como “ser auténtico”, “ser honesto” y “honestidad sin complejos”. Ya en el título de su libro, es muy visible los postulados de este clown más personal: “El Payaso que Hay en Ti – Sé Payaso, Sé Tú Mismo”. Al contar el ejemplo de un alumno que no hacía nada en escena, pero que tenía éxito que la gente se reía, Caroline lo explica como un “delicioso espectáculo de autenticidad”. La maestra explica que mientras otros alumnos luchaban para sentir lo que querían hacer, él simplemente seguía su instinto. “Sus acciones surgían directamente de su corazón, y esa honestidad sin complejos resultaba divertidísima” (Caroline, 2012: 52). Y para finalizar el tópico titulado “Ser auténtico”, Caroline cita el bufón italiano Leo Bassi: “Creo que el auténtico talento cómico descansa en la esencia de uno mismo” (Leo Bassi en Caroline, 2012: 53).

Jara (2007) también apuesta por el mismo camino del clown personal y auténtico, o sea, por un payaso que se muestra al público lo más próximo de lo que es “en realidad”, tanto en su aspecto psicológico y comportamental, como su aspecto físico. Este pensamiento contribuyó para eliminar al máximo el exagero de maquillaje y complementos de vestuario del payaso moderno. Al explicar sugerencias sobre el uso de complementos de la máscara, Jara sugiere una economía de maquillaje y vestuario, pues cree que su exceso contribuye para distanciar el público, en lugar de aproximarlos a través de la identificación y empatía.

Reforzando la idea de que el clown esté cercano a nosotros mismos, el maquillaje debe ser mínimo. Rayas y rímel en los ojos, con el fin de resaltar el principal punto de conexión entre clowns y público, la mirada, un poco de colorete en los pómulos para dar contraste y vida, y algo de color en los labios para acentuar la expresividad. Sin renunciar a cualquier otro pequeño detalle personal. Un exceso de maquillaje oculta y distorsiona las intenciones y las emociones del payaso, trabajando así en el sentido contrario a lo deseable, su transparencia y sinceridad, verdadera esencia del clown, como hemos venido argumentando hasta ahora. Incluso, hay maquillajes que pueden producir miedo y desagrado, con lo cual el efecto tan necesario de empatía y complicidad se convierte en una misión imposible. Incluso algunos payasos pueden llegar a causar determinados niños llantos y rechazo (Jara, 2007: 63).

Jara cree que uno de los motivos que han alejado el público adulto e infantil de los espectáculos de clown ha sido una “imagen excesivamente distorsionada de la realidad” que la gran mayoría de payasos de circo presentaban, a través de su vestimenta, maquillaje y comportamiento. En cambio, explica el autor, los payasos de cine han generado identificación, principalmente con los niños. Según al autor, “los payasos dejaron de actuar para hacer reír y se convirtieron en personajes creíbles, metidos en situaciones que el público podía aceptar como reales, como propias” (Jara, 2007: 40). Esta concepción de Jara privilegia y legitima el naturalismo y realismo de payasos del cine, en detrimento del payaso de circo o payaso más grotesco, que juega con la diferencia corporal, sea esta real o parodia encarnada.

El principio realista y naturalista del clown de Jesus Jara es lo mismo que los clowns rusos han adoptado como estrategia política para construir la nueva escuela soviética de circo y payasaría. Pero una escuela soviética que, como hemos visto en el tercer capítulo, acaba menospreciando y deslegitimando el “espectáculo de la diferencia corporal” por no representar personas, lo humano, y lo “creíble” a los ojos.

Llegado a tal punto, es importante analizar otra gran característica que suele ser asociada al payaso y la pedagogía clown: la inocencia y la ingenuidad del niño y la infancia. Creo que al lado de categorías como autenticidad, naturalidad y personalidad, la inocencia y la ingenuidad forman parte del código clown moderno dominante tanto en el ámbito espectacular como en el ámbito pedagógico. Y aquí entramos en un territorio delicado sobre la representación moderna de la infancia, que sobre protege a los niños de toda y cualquier representación del anormal, del diferente, del grotesco, del miedo, del sexual, entre otras cosas consideradas “fuera de la realidad”, diferentes o pasibles de censura y de extrañamiento.

Con la pedagogización teatral del arte clown, mucho del repertorio y simbología relacionados al grotesco y al monstruoso se han perdido, no sólo a nivel de espectáculo, sino también en el ámbito de la intervención social y terapéutica. Con la pedagogización del arte clown, el elemento grotesco parece haberse restringido solamente al ámbito espectacular de unos pocos payasos y payasas que aún tienen coraje de enfrentar un público receloso de la vulgaridad y agresividad del bufón o bufona.

Pero no sólo el elemento grotesco ha desaparecido o visiblemente atenuado. La sátira, la ironía y la parodia también se tornaron técnicas cada vez menos frecuentes en espectáculos

y pedagogías. Y si no abolidas del todo, han sido radicalmente atenuadas en beneficio de una poética clown de amor, de paz, de no agresión. Creo que el potencial político subversivo del payaso moderno se vio bastante amenazado con la pedagogización del clown, bien como de una política de representación naturalista basada en una tradición humanista ilustrada.

Muchos artistas y pedagogos contemporáneos tienden a considerar el clown como subversivo por sí mismo, como representante nato del “mundo al revés” en lo cual, de forma bastante naturalizada, se instaura el estado liminal de inversión jerárquica de posiciones y relaciones de poder, siendo el clown el gran representante de este estado de liminalidad. Un estado considerado inherente a sí mismo, a su figura límpida y transparente, honesta y sensible.

De forma que el payaso más bufón, más grotesco, más irónico y más satírico es una rareza hoy en día. Lo mismo digo para la payasa. Tanto público como artistas clown tienden a marginalizar el aspecto agresivo y repulsivo de estos clowns más bufonizados. Una tendencia aún más evidente en la payasaría de las mujeres, lo que podemos comprobar por la cuase inexistencia de bufonas y bufas en el “mundo cómico”. En cambio, la poética del clown más delicado, más adecuado a las representaciones de lo “humano”, civilizado, más educado y culturalizado, crece a cada día, en los múltiples cursos y talleres de clown ofrecidos por artistas e instituciones alrededor del mundo. Creo que este clown más limpio, más transparente, genera más identificación y menos extrañamiento, más realismo y menos absurdidad, más conformación y menos contestación. Un realismo que se manifiesta en su performance, cada vez más próxima a los gestos y situaciones cotidianas, y a su aspecto visual, con una economía cada vez más estricta de maquillaje y vestuario.

Si miramos a los payasos de hospital, por ejemplo, que hoy ya son considerados una parte especial del personal sanitario en varios países, como Estados Unidos, España y Brasil, entre otros, y hoy responsables por diversos espacios de formación clown, vemos no solamente una economía rígida de vestuario y maquillaje, sino también una fuerte ausencia o atenuación del elemento grotesco. Parece que los doctores payasos, para ingresar en el ambiente hospitalario, se vieron obligados a abdicar de uno de los elementos más ricos y marcados de la teoría y arte clown: el elemento grotesco y sus características relacionadas al bajo corporal, tales como el escatológico, el deforme, el sexual, entre otros que son apuntados, por ejemplo, por Bakhtin (2002).



Ilustración 45 - Asociación Pupaclown – Payasos de Hospital en Barcelona

Parece que esta abdicación y renuncia al elemento grotesco se dio, principalmente, por dos motivos. Primero, por exigencias del ambiente médico-sanitario: blanco, higienizado, desinfectado, aséptico y formal. Segundo, por ser una iniciativa dedicada, especialmente, a niños y niñas ingresados. La gran mayoría de programas de payasos hospitalarios empezaron y se mantuvieron en las sesiones de pediatría (Melissa, 2011a).

A pesar del increíble trabajo, ya comprobado por diversas investigaciones¹⁴⁷ médicas y artísticas, del éxito de este tipo de intervención, en lo que se denomina “humanización del ambiente hospitalario”, es interesante repensar como la representación del payaso de hospital influye en el imaginario de las personas en torno a este tipo cómico, tanto dentro como fuera del hospital. También es importante indagar como este proceso de “humanización” del espacio hospitalario define lo humano a través de la figura del payaso y su función en la sociedad.

La “humanización del ambiente hospitalario” se refiere a que este ambiente no sea tan frío, tenebroso y alejado de la vida real. La risa, como propia de lo humano, entra en el ambiente

¹⁴⁷ Ver Morgana (1998, 2003).

hospitalario a través de la figura del payaso, para romper con la seriedad y el miedo que dominan los pacientes, bien como la tensión y ansiedad de los médicos, que constantemente tienen que enfrentarse con las enfermedades, el dolor y la muerte. De ahí que la idea de traer sonrisa, risa y alegría para este entorno sanitario, tan cargado de miedos y tensiones, se transforma en categoría denominada “humanización”. Esto está muy bien desde este punto de vista. Pero por otro lado, desde un análisis crítico de los estudios de representación, habría que preguntar:

¿Qué cuerpos y formas de payasos están legitimados y son aceptados para mediar – y remediar - esa alegría temporal?

¿Qué artistas de la comicidad, además de payasos y payasas, tienen pase libre para “humanizar” el ambiente sanitario?

¿Esta definición del proceso “humanizador” se centra en la acción de los payasos doctores, o en los sujetos legitimados como payasos y payasas por el “gran y respetable público”?

¿En qué medida la “humanización del ambiente hospitalario” define las formas y cuerpos humanos de los artistas que ahí pueden actuar?

Creo que esta reflexión es importante no sólo para repensar la práctica y discurso del clown doctor, sino también para repensar las prácticas pedagógicas que van más allá del elemento terapéutico y de intervención “humanitaria”, pero que se entrecruza con este elemento a partir de lo que se entiende hoy por “pedagogías culturales” y “cultura visual”. O sea, de cómo aprendemos y criamos nuestros imaginarios a partir de nuestras referencias culturales y visuales. Y de cómo estas pedagogías culturales nos exigen como artistas y educadores a tomar un posicionamiento reflexivo, crítico y activo en torno a representaciones hegemónicas de la risa, del risible, de la alegría, de la cura, de la subversión. Volveré a este tema en el capítulo 13.

En el caso de la payasaría, creo que las representaciones hegemónicas del payaso moderno están fuertemente influenciadas, entre otras tendencias, por los payasos doctores de hospital. Esto es comprensible si tomamos como ejemplo no sólo el número de instituciones,

grupos y artistas que hoy trabajan el payaso en hospital, sino también por las crecientes líneas de formación que los doctores payasos vienen creando a través de cursos, talleres y ponencias en ámbitos de intervención otros que no el hospitalario.

El proceso de institucionalización de la carrera de *Medical Clowning* por la Universidad de Haifa y diversas otras instituciones en Europa y América, es un marco en la interdisciplinariedad que la payasaría traba de forma oficial con el area de la salud. También marca la creación de una de las representaciones más hegemónicas del payaso moderno: el payaso doctor y sus características estéticas y artísticas provenientes de la pedagogía clown teatral: autenticidad, personalidad, ingenuidad, inocencia, pureza, originalidad, natural, humano. Esto se da en la medida en que la gran mayoría de payasos doctores provienen de una formación teatral. El desarrollo de tales características como algunas de las principales trabajadas a través de la pedagogía teatral clown, se aproxima de algunos principios y estrategias pedagógicas adoptados a lo largo de la historia de la Educación Artística. Así que, con el objetivo de aportar una crítica constructiva a la pedagogía clown, hago un breve repaso de los principales paradigmas y teorías que han marcado la evolución de la Educación Artística en el capítulo 13.



RETIRO DE PALHAÇO
Teatro de Rocokóz
Módulo 1
Dias 16,17,18,19 de Janeiro de 2012
Parelheiros - Zona Sul da Capital (SP)
Coordenação geral:
Ciléia e Carlos Biaggioli
e-mail: retirodepalhaco@yahoo.com.br
Investimento: R\$396,00 para inscrições até 22/12/11

INFORMAÇÕES
www.retirodepalhaco.blogspot.com

**"Uma U.T.I." (unidade de transformação intensiva)
PRA QUEM TEM UMA IMAGEM A ZERAR"**



Ilustración 46 - Publicidad de curso de payaso.

11.3_Modalidades de cursos y contenidos programáticos

Al hablar de pedagogía clown o pedagogía de la payasaría, estoy también hablando de los diversos cursos en que esta pedagogía se da, sus modos de organización y contenidos. Por lo

que pude observar en los más de 13 cursos y talleres en lo que he participado como alumna, y en lo que he investigado a través de anuncios, webs, libros y entrevistas de payasos y payasas, es que los cursos se organizan y estructuran más o menos así:

1) Cursos y talleres de iniciación de payasos: Cursos para artistas y o cualquier persona que desee iniciarse en la payasaría. Generalmente se estructuran en torno de ejercicios que faciliten la creación del payaso personal de cada alumno, su persona cómica. Aquí no se trabaja tanto la técnica clown, pero la personalidad de cada payaso, la descubierta de la comicidad del alumno, de su sentido del humor y posibilidades risibles a partir de su cuerpo, comportamiento y psicología delante del público. Dentro de esta propuesta destaco tres metodologías, que he dibujado desde las aportaciones de Ricardo Puccetti (en Melissa, 2006): El picadero del Monsieur Loyal, el retiro de clown y el payaso de circo.

El ejercicio del picadero de Monsieur Loyal es una metodología desarrollada por Jacques Lecoq (2009) y Philippe Gaulier¹⁴⁸. Los alumnos tienen que improvisar delante del público, generalmente formado por los demás participantes del curso. Uno a uno, los alumnos entran en el escenario, y van haciendo todo lo que pueden para hacer la gente reír. En esta metodología el maestro actúa como Monsieur Loyal, el dueño del circo, que tiene que contratar al mejor payaso, aquello que más haga reír al público. En este ejercicio de iniciación, el aprendiz de clown es constreñido, llevado a explorar todas las posibilidades de su cuerpo, su voz, su comportamiento. Monsieur Loyal tiene el papel de provocar a cada uno, de forma que el payaso que haya dentro de cada uno, pueda salir y contagiar a la gente, sea por la risa, por una mirada, por una sonrisa. Esta metodología, desarrollada por Lecoq y Gaulier, vendría después a ser ejecutada por otros payasos maestros en sus cursos y talleres, cada uno a su manera: el grupo LUME, de Brasil; el payaso argentino Chaccovachi; el francés Thierry Tremouroux, entre otros.

La misoginia en la payasaría - Algunos maestros, como Philippe Gaulier y Thierry Tremouroux, su discípulo, son bastante estrictos en el sentido de que el payaso hay que hacer reír al público. Si el público no se ríe, no es payaso. Tuve la oportunidad de hacer curso de clown con estos dos

¹⁴⁸ <http://www.ecolephilippegaulier.com/>

payasos. En sus metodologías, estos maestros no se dan al trabajo de explorar el potencial de cada alumno, sino que hacen como un “casting”. Aquellos alumnos que les gustan como payasos se quedan en el escenario enseñando a los otros como se debe hacer, mientras estos pasan la mayor parte del tiempo mirando a la increíble performance risible de los pocos agraciados por el gran payaso maestro. Con Thierry hice mi primer curso de payaso, el año 2004, antes mismo de ser iniciada en el grupo Gira por mi amigo Mário Filho. Puedo decir que, si dependiese de alguna chispa de incentivo proveniente de este maestro y su metodología, yo jamás hubiera sido payasa. En este curso, el payaso Thierry ha actuado de forma extremadamente autoritaria, todo el tiempo, menospreciando la capacidad de la gran mayoría de participantes del curso. De forma que salí de este primer curso verdaderamente sorpresa con este maestro, y estoy segura que muchos, si no dijeron, pensaron lo mismo. El todopoderoso Philippe Gaulier es de la misma línea. O mejor, creo que es el contrario, Thierry es discípulo de Gaulier. Pues bien, con Gaulier también tuve el desplacer de ser humillada y literalmente, puesta para fuera del escenario, sin mucha oportunidad de volver ahí. En un curso de clown que realicé en Barcelona en 2010, de los veinte cinco participantes, arriesgo decir que entre 15 y 20 éramos mujeres. Sin embargo, los participantes que más estuvieron en el escenario siendo trabajados por el “gran maestro” fueron los pocos hombres que había en el escenario. Payasos ya experientes, sin duda excelentes cómicos, que nos enseñaban sus maravillosas performances como clowns. Una actriz catalana famosa estuvo en el curso, y durante un *happy hour* después de una sesión masoquista con el payaso francés, nos preguntó: ¿Es apenas una sensación mía, o este payaso es un poco misógino? La metodología de Gaulier es objeto de grandes controversias entre payasos y payasas. Hay aquellos que lo adoran y los que le detestan. Para este bufón, el payaso hay que hacer reír de todas formas. La risa y la comicidad de Gaulier, sin embargo, parece ser mucho más difícil de ser alcanzada por las mujeres payasas.

Otra metodología de formación muy utilizada en Brasil es el famoso “retiro de payasos”, dónde grupos de aprendices pasan un tiempo viviendo o conviviendo juntos, de preferencia en un lugar apartado. En este retiro, los estudiantes experimentan vivir en “estado de clown” con los maestros y colegas, a fin de explorar y descubrir la “lógica personal de cada payaso”, en su

relación consigo, con las personas y el entorno, normalmente apartado de la gran ciudad, en una chácara, casa rural o espacio en las afueras de las grandes metrópolis, como el campo.

Una gran referencia de esta metodología es la que ha desarrollado el grupo LUME, en Brasil. Sus primeros cursos de payasos han tomado la forma de “retiro”. Los maestros Ricardo Puccetti y Carlos Simioni, junto a un grupo de participantes, se iban de viaje para una especie de “chácara” fuera de la ciudad. Ahí pasaban varios días haciendo diversos ejercicios de payasaría, entre ellos lo del Monsieur Loyal del circo, siendo este adaptado a los principios del grupo. Pero la dinámica que me gustaría destacar de esta metodología es el clown_vivio, el clown_tacto, la experiencia de convivir juntos que, según Puccetti, haz con que los participantes aprendan como es cada uno en el día a día: desde el despertarse hasta ir a dormir. En este convivio, los participantes son invitados a observar los detalles de los gestos y comportamientos de cada uno.

Una experiencia similar fue la que Puccetti ha tenido en los días en que estuvo viviendo con el payaso Nani Colombaioni, cuando el maestro italiano le mandaba hacer algunas tareas y le observaba como las ejecutaba (Puccetti, en Melissa, 2006). Esta metodología de Nani Colombaioni involucra el trabajo con acciones reales, como cambiar una bombilla, arreglar un tornillo del coche o, simplemente, comer. Ricardo cuenta que, mientras realizaba esas tareas, Nani Colombaioni le observaba, atentamente. Después, Nani describía exactamente como Ricardo se comportaba y actuaba en la ejecución de cada tarea. El objetivo era “descubrir el alma del payaso”, como el payaso es realmente, como se comporta en determinadas situaciones y como interactúa con los objetos. El trabajo con acciones reales, por implicar un proceso de observación precisa de las acciones y comportamientos humanos, acabó siendo incorporado a la metodología de iniciación, de clowns en retiro, del grupo LUME, descrita anteriormente. Pues, como cuenta Puccetti, *“as pessoas se revelam muito fazendo coisas, se relacionando...como você senta, como você abre uma porta, como você entra e sai...você anda em uma bicicleta, sobe em uma escada...coisas realmente!”* (Puccetti en Melissa, 2006: 28).

Es importante recordar que la práctica de la observación es fundamental en el trabajo de cualquier actor, principalmente en aquellos que trabajan con la mímica, la imitación y la parodia. También Bertolt Brecht proponía el ejercicio con acciones reales para actores. En su obra *Escritos sobre Teatro*, Brecht (2004) elenca una série de ejercicios basados en actividades

cotidianas. En una de ellas, el dramaturgo y pedagogo propone acciones absurdas e insólitas, como comer con cubiertos demasiado grandes o pequeños.

La tercera metodología de iniciación que Ricardo Puccetti hace referencia es la iniciación del payaso de circo. Ricardo ejemplifica esta metodología a partir de la biografía del payaso brasileño Arrelia. Una iniciación que Ricardo entiende haya sido la misma para muchos payasos de circo. Es la metodología que surge de la necesidad de hacer el payaso en la carpa, cuando un artista circense es tirado delante del público para improvisar y hacer el público reír.

Conta ele (Ricardo Puccetti), baseado na biografia do palhaço, que Arrelia era acrobata, trapezista. Era metido, vaidoso e nervoso. Facilmente se metia em confusão, brigava com qualquer um. Até que um dia, o pai, já velhinho, não podia mais fazer o palhaço. Então foram testando todos da família, e ninguém dava certo. Só faltava experimentar Arrelia, que negava de toda maneira fazer o papel do palhaço. Até que um dia o pegaram à força, vestiram-no com uma roupa ridícula, lambuzaram a cara dele de pintura e o jogaram no picadeiro. O próprio Arrelia conta que já entrou em cena aos trambolhões, caindo, tropeçando...E o público rindo...E quanto mais o público ria, mais ele ficava enfurecido, e quanto mais enfurecido, mais o público ria (Melissa, 2006: 30).

Es fácil establecer un vínculo entre las três metodologías de iniciación explicadas por Puccetti. Todas ellas apuntan para lo que sería la pedagogía de un payaso que trabaja en pro de una personalidad desarmada, desnuda, expuesta y vulnerable, condiciones que remiten a la inocencia e ingenuidad del niño; al aspecto incivilizado del hombre primitivo, o hombre rural o campesino¹⁴⁹; al loco; o bien a la madurez de los viejos. Esta lógica cómica, por la cual el ridículo personal es protagonista de la escena, y funciona como práctica subversiva encarnada, es la que domina la formación de artistas y de prácticas de intervención social y educativa.

2) Cursos técnicos de payasos – Estos cursos están dedicados para payasos y payasas que ya tienen alguna experiencia o han sido iniciados y quieren conocer y profundizar técnicas de payasos (mirada, foco, triangulación con el público, tiempo cómico, gags, estructuras del juego cómico, relación con el colega de escena, relación con el espacio, relación con objetos, relación con la música, relación con el propio cuerpo, relación con el entorno, etc.) Hay cursos

¹⁴⁹ Una de las orígenes etimológicas de la palabra clown viene del inglés *clod*, que significa hombre del campo o campesino, de forma a indicar la aproximación del payaso con la condición del hombre rural como hombre ridículo por no dominar las representaciones y performances del hombre urbanizada, de la cultura de la ciudad, del progreso industrial y capitalista.

destinados a iniciar o profundizar técnicas más específicas, tales como: la mímica (Laura Herts y Nola Rae), la actuación en la calle (Chacovacchi), la comedia física (Hillary Chaplain y John Towsen), las emociones y la estructura de juegos clown (Virgínia Imaz), las gags clásicas de payasos de circo (Val de Carvalho), la *Commedia dell'Arte* (Tiche Viana), entre otros.

3) Cursos de creación de números – Cursos para payasos que desean vivir un laboratorio creativo con maestro y colegas, con fines de desarrollar un número solo o en dúo, trio o grupo. Aquí una buena referencia es Jango Edwards y su curso Fórmulas Cómicas, que imparte periódicamente en Barcelona.

4) Master clases o escuelas de clown – Son cursos más duraderos, más largos, que incluyen algunos o varios de los tópicos anteriores, añadidos de una formación más teórica sobre historia de la payasaría, comedia, risa, “grandes clowns”, teatro de máscaras, circo, teatro y cinema. Algunos ejemplos: *Clown Master Classes*, del *Nouveau Clown Institute* (Jango Edwards – Barcelona), La Escuela Philippe Gaulier, La Escuela de Lecoq, la *Escola de Palhaços do Circo da Dona Bilica* (Vanderléia Will y Pepe Nuñez – Brasil), entre otras.

5) Cursos de payaso de hospital – son aquellos destinados a payasos que desean especializarse en la actuación de ámbito terapéutico y hospitalario. Generalmente incorporan conocimientos terapéuticos y sanitarios a la formación técnica y artística. Los *Doutores da Alegria*, en Brasil, ofrecen inúmeros cursos de formación no sólo para artistas que trabajan en el hospital, sino que también varios proyectos de medicación artística en ONGs, comunidades y hasta empresas. En el apartado sobre payasos de hospital, hablaré de varias referencias de grupos en todo el mundo.

6) Cursos de clown terapia – son cursos basados en el poder de cura de la risa y del humor. Estos cursos parecen seguir más o menos las dinámicas del arte terapia y riso terapia, y tienen como objetivo la sanación de las personas mediante la risa y la comicidad propias de la payasaría, o sea, de una risa proveniente de la pedagogía clown teatral que explora lo personal.

7) Cursos académicos y universitarios – Como he dicho a lo largo de la tesis, la payasaría empieza a institucionalizarse como disciplina en varios cursos de teatro a nivel universitario. Al que parece, además de los inúmeros cursos libres y talleres de clown en Europa y América, parece que la gran mayoría de estudios avanzados en payasaría se da a través de los cursos universitarios en teatro, en los programas dedicados a estudiar e investigar el Teatro Físico y la

Comedia Física – *Physical Theater and Physical Comedy*. Como ejemplo destaco la *Scuola Teatro Dimitri*¹⁵⁰, de la *Academy for Physical Theater*, en la *University of Applied Sciences and Arts of Southern Switzerland*, en Suiza, que en 2014 realizó conferencia titulada *Cultural Genealogy and Theory of the Clown*¹⁵¹. En California, EUA, hay la *Dell'Arte International School of Physical Theater*¹⁵², con programas de entrenamiento y máster en Teatro Físico, con una disciplina dedicada al clown¹⁵³. O Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais de la Universidad de Campinas (UNICAMP) – LUME, también cuenta con cursos e investigaciones sobre clown y teatro físico¹⁵⁴.

11.3.1_Pedagogía payasa y maestras payasas

Algunas mujeres payasas ofrecen cursos para desarrollar la comicidad de la mujer, bien como talleres de empoderamiento para colectivos de mujeres. Felícia de Castro, con su curso *Palhaças, bem vindas sóis vós!*, ya cuenta con cinco ediciones. Advane Néia, con su curso *Qual é a sua graça, palhaça?*, también ha concluído cinco ediciones. As Marias da Graça se destacan por ofrecer cursos de empoderamiento para mujeres, trabajando en colaboración con una ONG dedicada a mujeres víctimas de violencia doméstica. En España, destaco el trabajo de Virgínia Imaz sobre humor y género, en su taller para mujeres en colaboración con diversos espacios como el *laboratori del Projecte Vaca*¹⁵⁵ y la *Casa de la Dona de Valencia*. También Darina Robes Pérez, con su Taller de Clown para Mujeres.

De estos, me gustaría destacar un proyecto de formación para mujeres ministrado por Advane Néia en Brasil, en forma de retiro. Advane fue invitada por las payasas de la Cia. Animé para realizar un intensivo de formación de mujeres payasas en Pernambuco. El curso, titulado *Formação de Mulheres Palhaças em Pernambuco*, fue dividido en tres sesiones de 10 días. Las sesiones eran de 1) iniciación, 2) asesoría técnica y 3) producción de espectáculo para

¹⁵⁰ <http://www.teatrodimitri.ch/scuola/>

¹⁵¹ Aquí podeis consultar la web de la escuela y del programa de la conferencia:
<http://www.teatrodimitri.ch/scuola/congresso>

¹⁵² <http://2015.dellarte.com/school/>

¹⁵³ <https://dellarte.com/school/curriculum/clown-the-resilient-character/>

¹⁵⁴ <http://www.lumeteatro.com.br/repertorio-de-cursos/repertorio-de-cursos/palhaco-e-o-sentido-comico>

¹⁵⁵ <http://projectevaca.com/>

presentación en tres ciudades del interior de Pernambuco. La formación se daba a través de un proceso intenso de convivio entre esas mujeres, y también se daba desde la interdisciplinariedad, ya que elementos de la cultura popular local, como el *Cavalo Marinho* y el *Maracatu*, también fueron trabajados, de forma que la formación se dio desde el intercambio cultural en que no sólo Advane transmitía sus conocimientos de clown, sino que las participantes también aportaban con sus conocimientos de la música y de la cultura popular local.¹⁵⁶ El curso de Felícia de Castro también sigue una línea parecida, ya que también apunta para una metodología de convivio entre mujeres, en una aproximación que conjuga payasaría con terapia a través de la risa.

*A prática libertadora da palhaçaria pessoal na perspectiva de um círculo de mulheres. Dançar a natureza selvagem e acessar a comicidade a partir de um estado de intensa consciência sensorial. O mergulho em um humor que não pertence ao intelecto, mas ao próprio corpo. O riso como lado oculto e ancestral da sexualidade feminina. Tocar partes misteriosas do inconsciente caminhando para uma cura que leva à criação e para uma criação que leva à cura. A busca e desenvolvimento da palhaça e sua cena através do contato com aspectos do feminino que pertencem à terra fértil. Te esperamos em uma fogueira na lua cheia de julho (Publicidad de la 5ª edición del curso *Palhaças, bem vindas sóis vós!*)¹⁵⁷*

Desde su publicidad, fotografía y testimonio, es posible comprender la metodología de Felícia desde una aproximación de la pedagogía clown con la terapia, los estudios de performance y el feminismo. Para Felícia, la payasaría funciona como un “ritual de cura”. Los aspectos místicos y holísticos también hacen parte de su material para trabajar el elemento femenino, ya que hace referencia a la tierra fértil y el contacto con la naturaleza. El cuerpo sensorial y perceptivo, en contacto con la madre naturaleza, es un vehículo para acceder al conocimiento y transformación personal.

La forma de retiro de cursos de clown - como los propuestos por Advane y Felícia, bien como los desarrollados por el grupo LUME y el espacio Cal Clown en Girona¹⁵⁸ -, es una metodología de formación que se aproxima de algunas propuestas pedagógicas feministas y *queer*, de convivio y contacto, de qué hablaré mejor en el último capítulo.

¹⁵⁶ Para saber más, consultar entrevista de Advane Néia en CD adjunto. Consultar también su webpage: <http://www.humatriz.com.br/eu-mesma/humatriz/>

¹⁵⁷ Disponible en: http://palhacasbemvindassoisvos.blogspot.com.es/2015/06/inscricoes-abertas_84.html
Consultado el 18 de septiembre de 2015.

¹⁵⁸ <http://escoladeclown.wix.com/escoladeclown>



Ilustraciones 47 y 48 - Curso "Palhaças, bem vindas sois vós!", de Felícia de Castro

La pedagogía de Sue Morrison (2013), por su vez, es un trabajo heredero de la cultura indígena de las tribus nativas de Norte America y sus mitologías. Sue Morrison cuenta que la pedagogía del curso *Clown Through Mask* desciende de la metodología que su profesor de clown, Richard Pochinko, aprendió de su maestro nativo, John Smith, sobre la figura del payaso sagrado – *sacred clown*. De acuerdo con Sue, Richard elaboró una metodología que conjuga la tradición nativa de las tribus indígenas de su país y la tradición del clown europeo. Después de la muerte de Richard, Sue Morrison asume la dirección artística de la escuela de clown, pasando a dar diversos cursos y talleres en varios países, bien como dirigir números y espectáculos de mujeres¹⁵⁹.

One of the things that make this work extra amazing is that it's based in Native American mythologies and their concepts of clown, which is if you ever face all directions of yourself in one you can just laugh the beauty of your own ridiculousness. Well, ok, so now instead of trying to be perfect in everyday life, we accept we are broken, we are imperfect, we are flawed people. And it's actually those things that I think that connects us to each other. (...) So, this work is very much inspired, because Canada is new country, and we are made up of immigrants, we have an indigenous people and we have all the immigrants coming as well. So we have all these traditions. So, you can't say one tradition is the one! So, what's great and what I think Canada is pretty good at, is...a --- instead of losing your identity, you can keep qualities of the self, but you can also receive new to that. So, that is the incorporation of many things, but its base is Native American mythology, and their concept of facing yourself (Sue Morrison, entrevistas: 194).

La pedagogía de Sue Morrison consiste en un proceso de enfrentarse consigo mismo. A partir de la experimentación con seis máscaras, el aprendiz es llevado a explorar diversas direcciones que el yo puede tomar. Su pedagogía se basa en que las personas son seres rotos e incompletos, sufridas, vulnerables y hechas de diferentes porciones. Sue comprende la identidad como una mezcla de tradiciones culturales, por la cual la cultura nativa se mezcla con las diversas culturas inmigrantes, lo que hace de la multiculturalidad una referencia para trabajar en su metodología¹⁶⁰.

Otra metodología que me gustaría comentar brevemente, es la que propone la brasileña radicada en Londres, Angela de Castro, payaso *O Souza*. Angela ha fundado el Instituto

¹⁵⁹ En Brasil, Sue Morrison ha dirigido a la actriz Naomi Silman, del grupo LUME, en su espectáculo “O Não-Lugar de Agada Tchainik”. También ha dirigido el número Inocência, de Lily Curcio, del que hablé en el capítulo 7.

¹⁶⁰ Para saber más, ver entrevista de Sue Morrison adjunta a la tesis, bien como el libro recién lanzado en co-autoría con Veronica Coburn sobre el método *Clown Through Mask* (Sue y Veronica, 2013)

del ¿Por Que No? – *The Why Not Institute*¹⁶¹. Según Felícia de Castro, que hico su curso de clown, la pregunta que guía la metodología y epistemología de Angela es ¿Por qué no?: ¿Por que no podemos hacer esto? ¿Por que no podemos nos portar así? ¿Por que no podemos desear esto o aquello? ¿Por que no podemos sentir esto? ¿Por que no podemos ser así? (Felícia, en Melissa, 2006). Esta metodología parece hacer referencia al tradicional comportamiento del payaso, principalmente del payaso augusto, que está siempre en la duda entre hacer lo que quiere o hacer lo que le manda su *partner*, el clown blanco. El payaso augusto está siempre enfrentando los conflictos existentes entre lo que quiere hacer y lo que debe hacer, entre el deseo y la norma, el sueño y la frustración.

De ahí que la metodología de Angela de Castro es una metodología de posibilidades, de construir nuevos mundos posibles, en los cuales no haya tantas prohibiciones ni represiones que limitan las formas de ser y estar en el mundo. La idea es pensar ¿Por qué no, si yo puedo todo? De ahí que los aprendices juegan de forma abierta, a improvisar, a experimentar tanto con la composición corporal como con las acciones, emociones, deseos, afectos, comportamientos, sonidos, voces, relaciones con las personas, con los objetos, con el mundo, los animales.

Esta metodología del ¿Por que No?, de Angela de Castro, parece ser la que la mayoría de payasos y payasas maestros adoptan en sus prácticas. Porque se funda en el principio de la libertad del payaso. Y aunque muchos confundan esta libertad como la libertad de ser uno mismo, yo comprendo más bien como una libertad de experimentar, de probar nuevas formas de ser y estar en el mundo, bien como de imaginar nuevos mundos posibles. De ahí que es posible relacionar esta metodología clown con la propuesta pedagógica *queer* y *crip*, que busca romper con el sentido de lo normal, de las normas instituídas, como veremos más adelante.

Y, para finalizar este breve tópico dedicado a las payasas maestras, me gustaría citar la importancia de tener mujeres como maestras de payasaría, a través del testimonio de Naomia Silman, sobre su experiencia con Sue Morrison:

Então, eu acho que a coisa mais impactante do meu primeiro contato com a Sue (...) era o fato dela ser uma mulher. Porque é uma outra natureza. Eu vinha assim dessa longa lista de mestres...homens!...que era muito duro, muito “Não! Você não sabe! Você não consegue! É assim!...” Umas coisas meio...Objetivos! Objetivos que você tinha que

¹⁶¹ <http://www.thewhynotinstitute.com>

alcançar! Se não alcançava aquilo...você não chegava né? Me pareceu uma abordagem um pouco mais masculino e talvez hierárquico...E aí o primeiro exercício com a Sue, tinha que andar de olho fechado no espaço...ela desenhava uma linha imaginária. Você tinha que fechar o olho, parar e andar nessa linha...onde você achava que ela tinha desenhado essa linha. É impossível, mas é completamente possível. Então, já abre você pra um outro sentido, pra um outro canal...O que ela disse que é uma benevolência cínica...Você acredita em algo maior que você talvez não saiba dar o nome, mas que talvez aquilo também é bobagem, e aquilo não existe...mas...talvez! Então...você abrir pra esse "talvez"...Aí acabou o exercício, ela diz "Vem aqui!" Ela dava um abraço e falava "Parabéns!" Aí eu: "Ai, qué que eu fiz? Nossa, eu já acertei, assim, de primeira?" (risos) Ela falou Parabéns!...U-Uuu! (alegria) Que a gente tem isso, né? Isso faz parte do nosso ser humano de querer...acertar!...E aquilo era muito...muito bom, assim...de ter de repente, algo íntimo, assim...carinhoso, apoiador, e você se sentia naquele momento muito protegida...e segura. E eu acho que isso é fundamental pra você depois partir...Realmente, nesse trabalho do palhaço, pra você saber onde você pode chegar, você tem que estar num ambiente em que você pode se revelar...completamente, sem pudor nenhum. E ela cria essa confiança, essa segurança. Essa foi a primeira vez que eu senti essa segurança com alguém que me conduzia (Naomi Silman, entrevistas: 163).

11.3.2_ Espacios de formación del artista

Este apartado está dedicado a mapear los espacios que de cierta forma ya se han institucionalizado – o están en proceso de institucionalización -, como espacios de aprendizaje de la payasaría dedicados a formar artistas profesionales. Son escuelas autónomas, cursos de artistas ya consagrados, que mantienen una constancia y periodicidad, festivales consagrados en los cuales se dan talleres con maestros y maestras clown, cursos universitarios, sean como asignaturas o cursos de extensión. Entre ellos, destaco algunos ejemplos que de alguna forma tuve contacto y conocimiento durante el periodo de investigación:

ESCUELA y/o GRUPO	LUGAR
Alex Navarro y Caroline Dream ¹⁶²	España
Barracão Teatro ¹⁶³	Brasil
Cía. Oihulari Klown ¹⁶⁴	España

¹⁶² <http://www.pallassos.com/> & <http://www.cursosdeclown.com/>

¹⁶³ <http://www.barracaoteatro.com.br/>

¹⁶⁴ <https://oihulariklown.wordpress.com/>

École de Clown et Comedie Francine Côté ¹⁶⁵	Canada
Escola de Palhaços do Circo da Dona Bilica ¹⁶⁶	Brasil
Escuela de Clown Cal Clown ¹⁶⁷	España
Escuela Philippe Gaulier ¹⁶⁸	Francia
Escuela de Payasos Los Hijos de Augusto ¹⁶⁹	España
Espacio Almacen ¹⁷⁰	España
Nouveau Clown Institute (N.C.I.) ¹⁷¹	España
Rinclowncito ¹⁷²	España
The Why Not Institute ¹⁷³	Inglaterra
Clown Through Mask ¹⁷⁴	Canadá

CAPÍTULO 12

El payaso social y el circo social

El proceso de interdisciplinariedad que ha entrelazado el circo con otras artes, con el advenimiento del *Nouveau Cirque*, también ha contribuido para repensar el papel del payaso en tanto artista comprometido social y políticamente con la comunidad y con el mundo. Varias fueron las escuelas de circo que han surgido en las últimas décadas como espacios de formación no sólo de artistas circenses, sino también como espacios de intervención social y política. En este contexto, han surgido conceptos como payaso social y circo social. Estos conceptos están muy relacionados a prácticas de mediación artística, desarrollo social comunitario y educación artística, que veremos más adelante.

¹⁶⁵ <http://www.formationclown.com/>

¹⁶⁶ <http://www.escoladepalhacos.com.br/>

¹⁶⁷ <http://www.escoladecolown.eu/>

¹⁶⁸ <http://www.ecolephilippegaulier.com/>

¹⁶⁹ <http://escueladepayasosloshijosdeaugusto.es/>

¹⁷⁰ www.almazen.net

¹⁷¹ <http://nouveauclowninstitute.com/>

¹⁷² <https://merche8a.wordpress.com/category/rinclowncito/>

¹⁷³ <http://www.thewhynotinstitute.com/>

¹⁷⁴ <http://canadianclowning.com/>

La creación de estas categorías no significa que antes el payaso no tuviera lo social y lo político como elementos inherentes a su práctica artística. Los payasos y sus espectáculos han sido considerados políticos por la poética de su arte y los contenidos repasados respecto la vida, la sociedad, lo humano, ente otros temas.

Inicialmente considerados la encarnación de la sátira social, el payaso y el bufón tradicional del circo han ido dando lugar a formas más realistas, aproximándose a poéticas de clowns del cine, tales como Charles Chaplin, por ejemplo, considerado por muchos como clown social y político. Películas como *Tiempos Modernos* y *El Gran Dictador* son dos grandes ejemplos del involucramiento del actor con cuestiones fundamentales de la época en que vivió, como el avance de la sociedad capitalista y la Segunda Guerra Mundial.

Pero con el advenimiento del *Nouveau Cirque* y la propagación de diversas escuelas de circo en todo el mundo, lo social y lo político del clown dejó de ser tan sólo un elemento implícito a la obra u cuerpo del payaso. O sea, dejó de vincularse tan solo con las intenciones del artista y de estar restringido a un ámbito de entretenimiento y espectáculo. El payaso social, en cambio, trae este compromiso político para otros espacios que no la carpa, el teatro y el cine. El payaso social sería aquel artista que trabaja más allá del entretenimiento y del espectáculo. Su trabajo está más vinculado con la intervención directa en espacios terapéuticos, sociales y políticos. Su espacio de actuación son los hospitales, los centros de gente mayor, las cárceles, los centros culturales, las ONGs, las escuelas, las comunidades locales, la calle, entre otros. El payaso social tiene como función no sólo entretener personas que no pueden acceder a los circuitos artísticos y culturales hegemónicos, sino que se preocupa también con la formación y la educación de los sujetos desde un enfoque en la filosofía y pedagogía clown, bien como principios de la educación social y del trabajo social.

El circo social, siguiendo la misma línea de raciocinio, tiene añadida al enfoque espectacular el aspecto de intervención social a través de proyectos de formación y educación a través de las artes circenses. Además de llevar el espectáculo circense para ambientes no convencionales, también se preocupa con la formación profesional de personas carentes y comunidades de riesgo. A seguir, el concepto de circo social del *Cirque du Soleil*:

A cause: at-risk youth

Since young people have such a vital role to play in the evolution of society, it has always been important to Cirque du Soleil to encourage and promote the potential of youth. This is why we chose to get involved with young people, especially young street people living in the street. Their cause is close to our hearts, and Cirque is actively seeking ways to give to them the opportunity to forge new links with the community, while respecting their marginality.

The cause of youth at risk reflects the origins of Cirque du Soleil. The ways in which we get involved are also in the image of who we are and what we do – and reflect our dedication to innovation and originality. We use what we do best – circus arts – as our medium of intervention.

An intervention approach: social circus

Social circus is an innovative social intervention approach based on the circus arts. It targets various at-risk groups living in precarious personal and social situations, including street or detained youth and women survivors of violence. In this approach, the primary goal is not to learn the circus arts, but rather to assist with participants' personal and social development by nurturing their self-esteem and trust in others, as well as by helping them to acquire social skills, become active citizens, express their creativity and realize their potential. Social circus is a powerful catalyst for creating social change because it helps marginalized individuals assume their place within a community and enrich that community with their talents¹⁷⁵.

Un ejemplo local muy interesante es la asociación *Ateneu Popular Nou Barris*, en Barcelona. *L'ateneu* tiene una propuesta pedagógica integral, por la cual el circo funciona como herramienta educativa y de dinamización comunitaria. Tiene una escuela infantil y juvenil de circo, y ofrece, además de espectáculos, inúmeras propuestas pedagógicas con niños, niñas y discapacitados, entre otros públicos. El *Ateneu* trabaja el circo desde cuatro ejes: eje artístico, eje educativo, eje comunitario y eje crítico. Destaco este último eje por considerar que es una contribución en el ámbito del circo social, dónde el ámbito técnico y creativo parece asumir protagonismo en la mayoría de proyectos comunitarios. El eje crítico del *Ateneu* busca trabajar diversas relaciones:

Relacionando la realidad social con conceptos de identidad, cultura, género...
Relacionando la realidad económica con conceptos como la precariedad laboral, el sistema económico...Relacionando la realidad política con conceptos como la inmigración, la vivienda o la participación o la democracia directa.¹⁷⁶

¹⁷⁵ <https://www.cirquedusoleil.com/en/about/global-citizenship/social-circus.aspx>

¹⁷⁶ Aquí se puede consultar un documento por lo cual se describe la asociación y el proyecto de circo social del *Ateneu*: http://www.apcc.cat/media/upload/pdf/elcirkosocialateneu9b.doc_editora_14_32_1.pdf

El *Ateneu* ha sido responsable por la creación de diversas compañías de circo, además de la Asociación de Profesionales de Circo de Cataluña¹⁷⁷ y de la escuela de circo Rogelio Rivel¹⁷⁸. También me gustaría citar la asociación *Caravan*, que promueve la red de circo social en Europa, con los siguientes objetivos:

Main objective

To use Circus Arts to create positive personal, community and social change.

General objectives

- To advocate for the positive impact of youth and social circus
- To develop innovative pedagogical approaches for youth and social circus
- To promote, through international co-operation, the sustainable development of organisations working in the field of social circus
- To maximise opportunities and pathways for people engaged in youth and social circus to connect across Europe and beyond
- Professionalize pedagogic, social, artistic and administrative skills of the sector¹⁷⁹

Son varios los circos existentes en todo el mundo que se denominan como circo social o con proyectos sociales en tanto ejes principales o transversales de actuación. Lo mismo digo para los “payasos sociales”. Son inúmeros los grupos, colectivos, organizaciones, artistas payasos y payasas que se denominan como payasos sociales. En su web dedicada a la difusión de información sobre payasaría, Alex Navarro así explica el concepto de payaso social:

Con el paso del tiempo el payaso, sin dejarlo, salió del circo a buscar nuevos horizontes. Hoy en día, además de en circos, teatros, cabarets, calle, cine, Tv, hospitales, geriátricos... también existen ONG'S como Payasos sin Fronteras o Pallasos en Rebeldía que llevan espectáculos y/o formación circense a lugares en conflicto, campos de refugiados, o payasos que actúan en cárceles o psiquiátricos, o como Biciclown que dan la vuelta al mundo ofreciendo espectáculos gratuitos en lugares marginales a los que difícilmente llegará un espectáculo, u organizaciones de payasos como BolaRoja (en Lima, Perú) que además de visitar hospitales, organizan un evento anual en Belén (poblado muy marginal de Perú) al cual asisten más de cien payasos que además de actuar, dan cursos, pintan casas, educan a los niños para que cuiden su salud, etc... Todas estas organizaciones (y muchas otras) y todos esos payasos, realizan un labor encomiable. (Alex Navarro, en www.clownplanet.com)¹⁸⁰

¹⁷⁷ <http://www.apcc.cat/>

¹⁷⁸ <http://www.escolacircrr.com/>

¹⁷⁹ <http://www.caravancircusnetwork.eu/>

¹⁸⁰ <http://clownplanet.com/payasos-y-clowns-de-accion-social/>

12.1_Espacios terapéuticos de los Payasos de Hospital

La práctica terapéutica del payaso en hospital se inició en los años 70 en Estados Unidos por el médico Patch Adams. Junto a un grupo de veinte amigos, de los cuales tres eran médicos, Patch Adams empezó a desarrollar un proyecto que además de llevar asistencia médica gratuita a las personas de una comunidad rural, también revolucionaba el ambiente hospitalar y los efectos terapéuticos y de curación de los pacientes. Patch Adams pasó a vestirse de payaso y actuar dentro del hospital, pues creía que la alegría, la risa y el buen humor son fundamentales para la recuperación y mantenimiento de la salud. En los años 90, su trabajo fue difundido en todo el mundo, a través de la película "*Patch Adams*", protagonizada por el actor Robin Williams.

Patch Adams es hoy conocido como el "padre" del *clown* terapéutico. Pero además de médico y payaso, él también viene, por más de cuarenta años, trabajando como activista social dedicado al cambio del sistema de salud en América. El instituto *Gesundheit* es hoy orientado por la medicina holística, con programas terapéuticos, educativos y de ayuda humanitaria no solamente en los Estados Unidos, sino en todo el mundo.¹⁸¹

Otra gran y fundamental referencia en *Hospital Clowning* es Michael Christensen, payaso norte-americano y director del *Big Apple Circus*. En 1986, al participar de una celebración en un hospital, Michael pidió para visitar niños y niñas internadas que no habían podido participar del evento. Así fueron lanzadas las primeras semillas de lo que vendría ser uno de los "*community programs*" de la institución: el *Clown Care Unit*¹⁸², que reúne un grupo de artistas especialmente entrenados para actuar con niños y niñas internados en hospitales de Nueva York. De Nueva York, el programa pasó a expandirse para otros estados estadounidenses, así como otros países. Dentro de los Estados Unidos, los artistas del *Clown Care Unit* tienen asociaciones con hospitales de varias ciudades, entre las cuales: Atlanta (GA), Baltimore (MD), Boston (MA), Chicago (IL), Miami (FL), New Haven (CT), New York (NY), New Jersey, Providence (RI), Washington D.C.

Inspirados y entrenados por el Instituto *Gesundheit* y por artistas del *Clown Care Unit*, payasos de algunos países, como Brasil, Francia y Alemania, posteriormente han creado programas inspirados y filiados a los dos grandes modelos norte-americanos, son los: *Doutores*

¹⁸¹ Para mayores informaciones sobre el trabajo desarrollado por Patch Adams y su equipo, consultar la web del Instituto *Gesundheit*: <http://www.patchadams.org/>

¹⁸² Web: <http://www.bigapplecircus.org/community/clown-care.aspx>

*da Alegria*¹⁸³, *Le Rire Médecin*¹⁸⁴ y *Die Clown Doktoren*¹⁸⁵. Luego en otros países también vendría a surgir otros colectivos de artistas y organizaciones que se han especializado en esta nueva forma de intervención artístico-terapéutica.

Hoy en día son varios los proyectos de payasos de hospital en Europa y América. Solo en Brasil, por ejemplo, los *Doutores da Alegria* mapearon, en su informe del año de 2009, la existencia de 292 grupos, que estaban suscritos al programa *Palhaços em Rede*, programa preocupado en dar cuenta del número de artistas y grupos que trabajan el clown hospitalario a nivel nacional. Anteriormente, en el año de 2004, los mismos *Doutores* han mapeado, alrededor del mundo, cerca de 144 organizaciones que trabajan la máscara del *clown* como artificio principal de actuaciones en hospitales, instituciones estas distribuidas en los continentes americano, europeo, asiático y africano¹⁸⁶.

En mi investigación de máster, realizada en 2010, he visitado la página web de cada una de las 44 organizaciones de payasos de hospital que he rastreado durante la investigación, así como analizado algunas respuestas de los cuestionarios que he enviado a algunas organizaciones. Fue posible comprobar la expansión de las actividades y de los contextos de actuación del payaso de hospital. Así que los grupos e instituciones que empezaron haciendo payaso dentro de los hospitales, ahora vienen marcando presencia también en los más diversos contextos, atingiendo diferentes comunidades y colectivos, trabando cada vez más una relación con los ámbitos del Trabajo Social y de la Educación Social.

El grupo *Titiriclaun*¹⁸⁷, de Colombia, por ejemplo, ya ha trabajado en centros de menores infractores o contraventores de la ley, de reclusión de mujeres, de prevención o protección al menor y también ya han performando en tours de payasos en barrios con condiciones de alta agresividad o consumo de sustancias. Los payasos doctores de la *Operação Nariz Vermelho*¹⁸⁸, de Portugal, también trabajan puntualmente en eventos especiales y por invitación de instituciones, tales como lares de la tercera edad y organismos que apoyan pacientes con enfermedades mentales. La organización *Hospisonrisas*¹⁸⁹, de Argentina, solamente se dedican al trabajo hospitalario, pero los payasos que hacen parte de la institución

¹⁸³ <http://www.doutoresdaalegria.com.br/>

¹⁸⁴ <http://www.lerimedecin.asso.fr/>

¹⁸⁵ <http://www.clown-doktoren.de/>

¹⁸⁶ <http://www.clownplanet.com/home.htm>

¹⁸⁷ <http://www.fundacioncon-tacto.org.co/>

¹⁸⁸ <http://www.narizvermelho.pt/>

¹⁸⁹ <http://hospisonrisas.blogspot.com/>

realizan otros tipos de intervención en las comunidades. Los *Cliniclowns*¹⁹⁰, de los Países Bajos, además de payasear en los hospitales, también trabajan con niños discapacitados. Y los *Doutores da Alegria*, de Brasil, además del gran número de hospitales que cubren en tres grandes ciudades brasileñas – São Paulo, Recife y Belo Horizonte - , también ofrecen innumerables cursos y talleres de formación:

Los Doutores siempre tienen la preocupación de mantener un diálogo próximo a la sociedad, y hoy a través del menor centro cultural de payasos del mundo, cada unidad, de São Paulo, Recife y Belo Horizonte, recibe en su sede al público en general para palestras, cursos, sesiones de cine, además de espectáculos y el Riso 9000, ofrecido en las empresas y teatros de las ciudades. El curso de formación de payasos para jóvenes de 17 hasta 23 años alcanza a jóvenes de baja renta de barrios periféricos de São Paulo, ofreciendo densa formación para que puedan profesionalizarse como artistas (Soraya Saide, en Melissa, 2011: 39)¹⁹¹

La consolidación del oficio de payaso dentro del hospital y en el ámbito de la salud es más un marco de transposición de fronteras de la payasaría, que desde la calle, el teatro, el circo y el cine pasó a entrar en otros espacios, como los espacios sanitarios y terapéuticos de la medicina y la psicología.

Y si bien es cierto que la relación del payaso y la risa con la salud y las terapias de cura tienen una larga tradición desde tiempos ancestrales, habiendo sido bastante estudiada y documentada por diversos investigadores de la antropología, de la historia, medicina y psicología, parece que nunca la relación “risa – terapia – salud” ha tenido tanto éxito y apropiación como la que se observa actualmente con el fenómeno *Hospital Clowning* y *Clown Therapy*¹⁹². Tanto que la tipología “payaso doctor” está cada vez más próxima de volverse una profesión diferenciada, con requisitos especiales para su actuación.

Si antes la mayoría de payasos actuaban de forma voluntaria en diversos contextos hospitalarios, ahora muchos hospitales ya exigen la formación profesional para el trabajo del payaso de hospital. La mayoría de los grupos ya buscan articular una formación multidisciplinar, que implica el estudio de muchas técnicas y principios de las artes escénicas (máscara clown, malabares, improvisación, mimo, cuenta cuentos, música, danza, juego, etc.), fundamentos de

¹⁹⁰ <http://www.cliniclowns.nl/>

¹⁹¹ <http://www.doutoresdaalegria.com.br/>

¹⁹² La terapia clown se distingue de la payasaría de hospital. En el siguiente apartado hablo brevemente de esta distinción.

psicología, conocimientos de enfermería y otros necesarios al ambiente medico-hospitalario y a las relaciones terapéuticas entre médico, paciente, familiares y equipo sanitario.

Algunas de las instituciones ya tienen como requisitos de selección la profesionalización como payaso. Es decir, si el payaso es aprobado técnica y artísticamente para componer el equipo, tendrá todavía que pasar por una formación complementaria que involucra el abordaje multidisciplinar anteriormente apuntado. Cada grupo tiene sus propios mecanismos de selección y formación. Pero en general, la tendencia de estos colectivos u organizaciones está apuntando para una formación cada vez más rígida y estricta del payaso de hospital y del clown terapéutico.

La categoría del payaso de hospital se está consolidando de tal manera que los organismos e instituciones más experimentadas ya se preocupan con la formación adecuada de muchos voluntarios que vienen haciendo payaso en hospitales. Los *Doutores da Alegria*, por ejemplo, preocupados con el gran número de voluntarios y artistas *amateur* que se dedican al payaso hospitalario en Brasil, han creado cursos y programas de formación específicas para el desarrollo de este trabajo, lo que también ya pasa con otros grupos y organizaciones que ya tienen más experiencia con el trabajo hospitalario y la formación.

Además de cursos promovidos por artistas y grupos, también ya hay en Israel un programa de grado universitario propio para la profesión. La Universidad de Haifa ha creado, en el año de 2006, el bachillerato en *Medical Clowning*, asociado al Departamento de Teatro de la Universidad, habiendo sido reformulado para incluir, además de los tradicionales conocimientos técnicos y artísticos, conocimientos de enfermaje, comunicación terapeuta-paciente, psicología del dolor del paciente, psicología, terapia, historia de la medicina, etc.¹⁹³ De acuerdo con el Dr. Ati Citron, director del Departamento de Teatro de la Universidad de Haifa, el objetivo de la institucionalización del *Medical Clowning* es hacer de ello una profesión reconocida, así como las profesiones paramédicas, como la fisioterapia, la enfermería, etc. (Melissa, 2011).

¹⁹³ Para más informaciones sobre el programa *Hospital Clowning Studies*, ver web: <http://newmedia-eng.haifa.ac.il/?p=887>_Consultado el 03 de noviembre de 2015

Recientemente se ha aprobado una ley en Buenos Aires que obliga a los hospitales a tener al menos un payaso de hospital en la ala de pediatría. La ley se apoya en el concepto de “humanización hospitalaria”. Reproduzco aquí:

Artículo 1°: La presente ley tiene por objeto incorporar al sistema de salud de la Provincia de Buenos Aires la labor del payaso de hospital.

Artículo 2°: Se entenderá por payaso de hospital aquella persona especialista en el arte de clown que de acuerdo a la Autoridad de Aplicación reúna las condiciones y requisitos para el desarrollo de su tarea en los hospitales públicos provinciales y/o municipales de nuestra provincia.

Artículo 3°: Cada servicio de terapia pediátrica deberá contar con un servicio de especialistas en el arte de clown o payasos hospitalario.

Artículo 4: El Poder Ejecutivo a través de la Autoridad de Aplicación determinará los requisitos y condiciones de los especialistas en arte clown para el desarrollo de su tarea en los hospitales públicos provinciales y/o municipales en los que se los requiera.

Artículo 5: Autorízase al Poder Ejecutivo a realizar las adecuaciones necesarias en el presupuesto de recursos y cálculos correspondientes al ejercicio de entrada en vigencia de esta ley.

Artículo 6: Comuníquese al Poder Ejecutivo. (Fuente: www.lanacion.com.ar)¹⁹⁴

Este extenso estado de la cuestión sobre los payasos de hospital se hace necesario en la medida en que buscamos comprender la payasaría y sus diversos modos de representación, y de cómo estos modos de representación se relacionan con las pedagogías culturales y la comprensión de la cultura visual como práctica educativa y política, de que hablaré en el siguiente capítulo. Modos de representación que se expanden en la medida en que se amplían los programas de *hospital clowning* y *payasos de hospital*, y su visibilidad en otros contextos que no solamente el hospitalario. Es lo que está pasando con la expansión de programas pedagógicos y educativos facilitados por los payasos doctores en diversos ámbitos de actuación, como ONGs,

¹⁹⁴ http://www.lanacion.com.ar/1820454-por-ley-los-hospitales-bonaerenses-deberan-tener-un-payaso-en-pediatria?utm_source=Facebook&utm_medium=Echobox&utm_campaign=Echobox Consultado el 2 de septiembre de 2015.

comunidades carentes, empresas, escuelas de teatro y artes, lares de gente mayor, centros de mujeres, entre otros.

12.2_ Espacios terapéuticos de la Terapia Clown

Aunque muchos usan la expresión “terapia clown” en referencia al payaso doctor o payaso de hospital - ya que este opera una especie de terapia del humor en el ambiente hospitalario - , es importante resaltar que hay quienes usan el término para hablar de los efectos terapéuticos derivados de la práctica de la payasaría en sí, y de la creación del personaje payaso.

Cheryl E. Carp (1998) trata del tema, explicando como la creación del personaje payaso puede funcionar como una práctica de intervención terapéutica desde un enfoque de la psicoterapia y el arte terapia. La autora describe en su artículo las fundamentaciones, técnicas y objetivos de una sesión de *clown therapy*, que coincide con técnicas y objetivos transversales en la iniciación y desarrollo del personaje, conforme he explicado en los capítulos 3 y 11.

Otra terapia interesante que va de manos con la terapia clown es la terapia de la risa o Riso Terapia. Colectivos de payasos como Payasos en Rebeldía llevan a cabo talleres de Riso Terapia. Diversos centros de Yoga también trabajan con lo que hoy se llama Yoga de la Risa, práctica cuñada por el Dr. Madan Kataria, médico de la India.¹⁹⁵ De hecho ya existe hasta una Universidad de Yoga de la Risa en India – *International Laughter Yoga University*.¹⁹⁶

12.3_ Espacios de intervención humanitaria

Además del *Hospital Clowning* y de la *Clown Therapy*, otro espacio de actuación que también está consolidado es la intervención humanitaria, de payasos sociales trabajando directamente en áreas de conflictos armados, guerra, violencia y demás contextos de vulnerabilidad a nivel internacional.

El instituto *Gesundheit* de Patch Admas, por ejemplo, tiene como uno de sus proyectos el programa *Humanitarian Clowning*, que tiene como objetivo específico el desarrollo

¹⁹⁵ Para saber más: <http://www.risoterapia.es/>

<https://es.wikipedia.org/wiki/Risoterapia>

<http://www.yogadelarisa.com/>

¹⁹⁶ <http://www.laughteryoga.org/english/laughteryoga/details/227>

comunitario de localidades alrededor del mundo que viven en situaciones de extrema pobreza, violencia e injusticia social. *“The goal of Gesundheit Global Outreach is the improvement of health of individuals and communities in crisis from sickness, war, poverty and injustice”*.¹⁹⁷

Payasos sin Fronteras¹⁹⁸ constituye como una asociación sin ánimo de lucro, de ámbito internacional y de carácter humanitario creada por un colectivo de artistas procedentes del mundo de las artes escénicas. La asociación, formada por payasos, artistas y socios solidarios tiene por objetivos: “mejorar la situación psicológica de las poblaciones de campos de refugiados y zonas de conflicto y exclusión; sensibilizar la sociedad y promover actitudes solidarias” (Idem).

Payasos sin Fronteras se fundó en el año de 1993. Nació a consecuencia de una necesidad manifestada por un colectivo de educadores que desarrollaban un programa de educación para la paz en escuelas de Cataluña. En este marco se invitó a Jaume Mateo, payaso Tortell Poltrona, a actuar en el campo de refugiados de Veli Joze (Savudrija) en Croacia, el 26 de febrero de 1993. Tras esta experiencia en la que se demostró la utilidad de las actividades artísticas y socio-educativas para mejorar la situación psicológica de poblaciones posconflicto, especialmente la infancia, se establecieron las bases para la constitución de la entidad.

Desde 1998, Payasos sin Fronteras es una entidad declarada de Utilidad Pública (Orden del Ministerio del Interior 27 de febrero de 1998), que tiene como principios éticos: humanismo, imparcialidad, voluntariedad, no lucro, no adoctrinamiento, respecto cultural, denuncia, acción, identidad, financiación ética. La sede de los Payasos sin Fronteras está ubicada en Barcelona, Cataluña, pero tiene programas hermanos como los *Clowns Without Borders*, en África de Sul¹⁹⁹, Estados Unidos²⁰⁰ e Irlanda²⁰¹; los *Clowns sans Frontières*, en Francia²⁰²; los *Clowns ohne Grenzen*, en Alemania²⁰³; los *Clowner utan Gränser*, en Suecia²⁰⁴. Otro colectivo que ha surgido hace pocos años y que viene marcando fuerte presencia en el mundo clown hace parte del teatro gallego. Son los Payasos en Rebeldía²⁰⁵, grupo vinculado al

¹⁹⁷ http://www.patchadams.org/Gesundheit_Global_Outreach

¹⁹⁸ Para saber más, consultar el diario de viaje de Joan Baixas, en su expedición con los Payasos sin Fronteras (Baixas, 2007) Página web: <http://www.clowns.org/>

¹⁹⁹ <http://cwbsa.org/>

²⁰⁰ <http://clownswithoutborders.org/>

²⁰¹ <http://www.cwbireland.com/>

²⁰² <http://www.clowns-sans-frontieres-france.org/>

²⁰³ <http://www.clownsohnegrenzen.org/>

²⁰⁴ <http://www.skratt.nu/>

²⁰⁵ http://www.republicaclown.org/web_pallasos/

Festiclown de Galicia²⁰⁶, que trabaja en la “cooperación internacional a través de la risa”. Creado en 2004, el grupo Payasos en Rebeldía es una esta entidad que tiene como intuición “permitir a las artes y al teatro gallegos expresar su rebeldía en unión directa con proyectos de fraternidad humanitaria”. Actualmente, los Payasos en Rebeldía desarrollan el proyecto “Escuela de Payasos Indígenas en Chiapas”, además del “Festiclown Palestina”, realizado en los años de 2002, 2009 y 2010.

Los Payasos en Rebeldía creen que el payaso o clown siguen desempeñando un papel protector de los valores sociales más humanos dentro de las estructuras artísticas: la crítica social, el derecho a la risa de los menos favorecidos, la superación de los complejos mediante la cura de carcajada son algunas de las aportaciones imprescindibles que esta expresión teatral vierte a diario en cualquier rincón del planeta.²⁰⁷

Sin querer entrar en una descripción exhaustiva de las organizaciones y grupos que trabajan el clown a nivel de intervención internacional, mi intención es plantear y levantar algunas cuestiones sobre ciertas prácticas involucradas en tales intervenciones, lo que ya hacen algunos de los payasos que trabajan en el área social.

En octubre de 2010, estuve presente en las *Tertulias de Circ*, organizada por *La Central de Circ*, en Barcelona²⁰⁸. La tertulia de abertura tenía como tema los “Payasos Comprometidos”. Los invitados fueron, casualidad o no, todos hombres, representantes de grupos e instituciones como: Carlos Requena (Payasos sin Fronteras), Ivan Padro (Payasos en Rebeldía), Antonio Masegosa y Sergi Estebanell (Pallapupas - Payasos de Hospital en Barcelona).

Algunos de los planteamientos colocados en debate y que me han llamado atención fueron: los tipos de actividades que son desarrolladas en las zonas de vulnerabilidad; la necesidad y eficacia de tales actividades y la formación artística del payaso. Los Payasos sin Fronteras, por ejemplo, si antes llevaban en sus expediciones espectáculos y actividades formativas, como cursos y talleres, ahora limitan su participación en tales zonas apenas a presentación de espectáculos. Según Carlos Requena, las ofertas de formación artística, que antes hacían parte de los proyectos de los Payasos sin Fronteras, fueron abandonadas, puesto que tales ofertas formativas acababan que no cumplían su objetivo, dado la limitación del tiempo en que los payasos y artistas quedaban en estas zonas de conflicto, imposibilitando una

²⁰⁶ Festival Internacional de Clown en Galicia: <http://www.festiclown.org/>

²⁰⁷ http://www.republicaclown.org/web_pallasos/

²⁰⁸ <http://www.lacentraldelcirc.cat/es/home>

formación profesional y educativa a largo plazo. Así que el objetivo de los Payasos sin Fronteras se vio reducido a llevar espectáculos para estas zonas en conflicto, intentando alcanzar el mayor número de espectadores, atendiendo a una función paliativa, con el fin de llevar un poco de alegría a estos pueblos, excluidos del placer de reír. Un proyecto basado en una especie de risa emergencial.

Ya los Payasos en Rebeldía, representado por Ivan Padro, afirmaron que en su repertorio de intervenciones, un total de cuasi 50% de las actividades son direccionadas a la formación. Además de esto, Payasos en Rebeldía también performan “actos de rebelión” contra el abuso de poder en Palestina, además de impartir terapias basadas en la risa con la población atingida por el conflicto.

Con fuerte carácter político, los Payasos en Rebeldía critican la falta de posicionamiento político de entidades como Payasos sin Fronteras, que se dicen mantener una posición de neutralidad en relación a los conflictos políticos trabados en las zonas de actuación. Pero no una neutralidad de pensamiento, sino que de acción política, ya que Payasos sin Fronteras, de forma general, busca más la intervención de carácter espectacular y de entretenimiento paliativo que pueda amenizar, de forma emergencial, el sufrimiento de los pueblos sometidos a conflictos. En cambio, Payasos en Rebeldía trabajan con espectáculos, proyectos formativos, terapéuticos, y también la manifestación política en tales zonas.²⁰⁹

Otros temas que han surgido en aquellas tertulias fue: la falta de articulación y unión de los payasos como categoría profesional y la falta de una formación sistematizada en la payasaría. Así que algunos payasos ya indagan acerca de las redes de articulación que deberían contribuir para generar planteamientos artísticos, políticos y sociales relacionados a la actuación de los payasos sociales. Indagación extremadamente necesaria, teniendo en cuenta la necesidad de reflexión sobre tales prácticas de intervención.

Un tema importante que no ha sido tocado directamente, pero que está implícito en el debate sobre tales intervenciones, es el tema de la ética. Además del debate en torno al vínculo educativo y político que se puede trabar con tales comunidades y culturas, también es extremadamente necesario problematizar la cuestión ética vinculada a varios factores como la

²⁰⁹ En el próximo capítulo dedico un apartado para analizar el trabajo de mediación artística que este colectivo desarrolla en Palestina.

intervención y la representación desde una crítica feminista, posmoderna y poscolonial, y que estaremos trabajando en el próximo capítulo.

12.4 - Espacios de intervención social y política

La distinción entre intervención socio-política e intervención humanitaria no es tan visible en trabajos de colectivos como Payasos en Rebeldía. Como hemos visto al final del último apartado, el grupo galego tiene un abordaje tanto “humanitaria” como “socio-política”.

La intervención humanitaria de los payasos sociales se caracteriza más bien por un enfoque paliativo que pueda aliviar el dolor, el sufrimiento de poblaciones víctimas de guerras, conflictos y desastres naturales. Ya la intervención social y política se da más bien a través de proyectos terapéuticos, educativos y manifestaciones políticas, por las cuales los payasos protestan a través de performances y discursos.

Además de Payasos en Rebeldía, me gustaría destacar también el trabajo de un colectivo artístico que viene articulando virtualmente en internet los payasos alrededor del mundo, para una misión de traer paz y amor a la tierra desde la ridiculización de la autoridad, a partir de entrenamiento y engajamiento artístico político en todos puntos del globo. Es el *The Clown Army*²¹⁰ o CIRCA, the *Clandestine Insurgent Rebel Clown Army*:

CIRCA está reclamando el arte de “Rebel Clowning”. Sus combatientes no fingen ser payasos, ellos son payasos, payasos realmente entrenados. Payasos que han huido de la seguridad anémica del circo y escapado de la banalidad de fiestas infantiles. Clowns que han tirado fuera sus cetros y roto las cadenas que los amaran al trono. CIRCA tiene como objetivo hacer payaso peligroso de nuevo, traerlo de vuelta a la calle, restaurar su desobediencia y dar de nuevo la función social que alguna vez tuvo: su capacidad de interrumpir, criticar y curar a la sociedad. Desde el comienzo de los tiempos los *tricksters* (el origen mitológico de todo payaso) han abrazado las paradojas de la vida, creando coherencia desde la confusión – añadiendo desorden en el mundo para exponer las mentiras y decir la verdad. Los payasos rebeldes que componen CIRCA encarnan las contradicciones de la vida. Ellos son temibles e inocentes, sabios y tontos, artistas y disidentes, curanderos y riendo acciones, chivos expiatorios y subversivos. *Rebel Clowns* son entrenados por oficiales de reclutamiento del CIRCA, utilizando una variedad de ejercicios. El entrenamiento incluye la búsqueda de su payaso interior, tácticas de desobediencia civil, espontaneidad y juego, y por último pero no menos importante marcha y perforación²¹¹.

²¹⁰ <http://www.clownarmy.org/index.html>

²¹¹ Traducción mía, del original en: <http://www.clownarmy.org/index.html>

Clown Army viene articulando su “ejército” de payasos no solamente a través de su página web, sino también desde redes sociales virtuales, como el facebook, por ejemplo. Para integrar el grupo, el payaso hay que pasar por algunas etapas de formación y actuación mediante performances artísticas en contextos de manifestación política, en los cuales debe registrar actos de ridiculización de la fuerza y de la autoridad. “La ideas es, mientras *Clown Army* crece como una completa idea orgánica, nosotros plantamos semillas en células locales de *Clown Army*, todas alimentando un ejército global de payasos.”²¹² Se me ocurre el uso de la nariz roja en diversas manifestaciones políticas en todo el mundo, indicando tanto la rebeldía y el poder del manifestante político como también su posición subjugada y oprimida por el poder.

Además de los payasos de hospital, los payasos humanitarios y los payasos políticos, Louise Peacock (2009) también nos habla de los payasos religiosos y los payasos sagrados. En capítulo titulado *The Truth Tellers: Clowns in Religion and Politics*, Louise nos habla de la tradición de los payasos sagrados – *holy fools*, y la relación de ellos con la teología. La autora dedica un apartado al movimiento *Clown Ministry*, que se ha iniciado en Estados Unidos en los años 60, y en Inglaterra en los 80, por lo cual diversos misionarios cristianos se utilizan del lenguaje del payaso para entretener la liturgia de la misa o predicar en diversos espacios como cárceles y centros comerciales. Louise explica que los estudios académicos sobre la relación entre *fooling* y teología empiezan en los años 60, a pesar de que la figura del *fool* en la religión ya se observa en la Biblia, a través del comportamiento transgresor de santos y profetas como Isaías, Ezequiel y San Francisco²¹³. Isaías, por caminar desnudo en público. Ezequiel, por comer excrementos y San Francisco, por conversar con los animales y las plantas.

Louise estudia alguna literatura dedicada a la práctica de *Clown Ministry*, y apunta algunos conceptos presentes en las prácticas de ambos payasos misioneros de Estados Unidos e Inglaterra. Algunos de estos conceptos son: autenticidad, infantilidad y ludicidad – “*authenticity, childlikeness and playfulness*”. Tales categorías asumen un grado importante en la creación de performances que tienen como objetivo predicar mensajes y sermones, bien como crear o reforzar el sentido de comunidad. Siguiendo a Sutton-Smith y Victor Turner (1982, 1988), Louise Peacock explica que los payasos religiosos o mesiánicos se utilizan del juego y código clown para fomentar la identidad y la comunidad cristiana (Louise, 2009).

²¹² <http://www.facebook.com/melissa.caminha#!/jointhecloarmy?v=info>

²¹³ El ejemplo de San Francisco lo encontré en Alice Viveiros de Castro (2005), al hablar de los santos payasos. Los otros ejemplos cristianos son de Louise Peacock (2009).

Según lo que explica Louise Peacock, me pregunto hasta qué punto el payaso moderno, aunque no se filie a la categoría de *clown ministry*, payaso religioso o sagrado, también asume un “liderazgo mesiánico que busca salvar a la humanidad”.

12.5_Espacios de intervención del imaginario clown

Un espacio de intervención social fundamental para comprender el fenómeno clown en la contemporaneidad, es el espacio virtual que ocupa en el imaginario de la gente, a través de las representaciones hegemónicas que corren el mundo a través no solo del teatro, circo, cine y artes visuales, sino también desde los espacios de la intervención pedagógica, terapéutica, socio-política y humanitaria.

A este espacio virtual llamaré “imaginario clown”, y está relacionado a las formas de representación del payaso moderno y su impacto en artistas y público a través de lo que se suele llamar “pedagogías culturales”. De este imaginario clown hablaré más adelante al comentar la relación de la payasaría con la cultura visual y la propuesta pedagógica que aboga por la comprensión y reflexión crítica de las producciones culturales. En resumen, los espacios de actuación del payaso contemporáneo, más allá del espectáculo, son los siguientes:

- Espacios pedagógicos de formación del artista: en cursos y talleres de formación para las comunidades de artistas. Son los espacios más formales de enseñanza clown, de que he hablado en el capítulo anterior.
- Espacios terapéuticos a través de los Payasos de Hospital;
- Espacios terapéuticos a través de la Terapia Clown;
- Espacios de intervención social y política;
- Espacios de intervención humanitaria;
- Imaginario Clown.

Está claro que estos espacios no son delimitados por una línea rígida. Son espacios confluentes, fluidos y mezclados. Un artista, por ejemplo, además de actuar en teatro, circo, cine y TV, puede dedicarse a intervenir en diversos de estos espacios. Aunque hay payasos y payasas que prefieren especializarse en la actuación en uno u otro espacio, hay muchos que se mueven con facilidad por los varios escenarios presentados. El último espacio de actuación, “imaginario clown”, por su vez, comprende todos los demás.

CAPÍTULO 13

Diálogos con la Educación

13.1_La Educación Artística

Imanol Agirre (2005) explica que hay tres modelos pedagógicos convencionales en la historia de la Educación Artística: el modelo logocéntrico, el modelo expresionista y el modelo filolinguista.

El **modelo logocéntrico** es comumente conocido como instrucción artística, y ha dominado en Europa desde el período medieval hasta el siglo XX. Está basado en el arte como saber, cuyo modelo, materiales e instrumentos son organizados según una metodología precisa y ejercicio frecuente, bajo la dirección de un sabio o experto. Dando predominio a los procesos productivos, el objeto artístico representa un ideal estético. El modelo logocéntrico, basado en la tradición racionalista, cree que el hecho artístico proviene de principios universales. En este modelo, el aprendiz adquiere los conceptos y técnicas de su arte, cuya estética depende de sus deseos y virtudes individuales. El modelo logocéntrico encuentra su justificativa en la corriente humanista que ha dominado el contexto sociocultural de esta época, basada en: “la dialéctica razón-sentimiento, la confrontación arte-naturaleza y la distinción sobre los límites del arte” (Agirre, 2005: 215).

Teniendo el arte como representación de la verdad, los artistas y maestros de esta época seguían normas y reglas estrictas, ya que éstas daban soporte a la verdad artística, a la superioridad del arte sobre la naturaleza. Agirre, explicando como una máxima de Bossuet reflejaba en la religión y la cultura racionalista de la época, explica que “quien se expresa a sí mismo mediante el arte es hereje respecto a la norma porque el arte no sirve para la expresión personal, sino para la expresión del ideal, es decir, de la verdad” (Ídem). Así que las ideas de representación, de belleza y verdad de lo representado constituían la base para comprender el arte y la instrucción artística de este periodo.

En su relación con las Artes Escénicas circenses y la payasaría en particular, el modelo logocéntrico parece ser la base también en los ámbitos de la tradición oral y circense de formación. Aunque hayan inúmeras diferencias entre la enseñanza de Bellas Artes y la enseñanza de las artes del circo, lo que me interesa aquí es apuntar algunas características de

las Bellas Artes que también se aproximan a una pedagogía circense, para comprender a ésta en su relación con la Educación Artística.

La pedagogía clown del circo, por tanto, parece seguir este modelo logocéntrico, o sea, de la instrucción técnica, normativa y bastante formal. Aquí los aprendices son generalmente formados por sabios expertos en el arte del circo y del payaso, normalmente sus padres, familiares u otros profesionales que vivían dentro de lo que es denominado “familia circense, dinastía circense y tradición circense” (Ermínia, 1996, 2009). El saber es repasado como conjuntos de técnicas y principios que deben ser aprendidos y asimilados por el aprendiz, más o menos como he explicado de manos de las payasas Annie Fratellini y Val de Carvalho, en los capítulos 2 y 11.

El **modelo expresionista**, a su vez, ya toma la educación artística como autoexpresión creativa. En un claro acto de rebelión contra el absolutismo estético del modelo logocéntrico, los artistas y maestros de esta época no podían contentarse con la transmisión y aceptación pasiva de una supuesta verdad o ideal racionalista artístico. Agirre explica que esta nueva concepción estética culmina en la poética romántica y en una educación artística basada en el desarrollo integral del sujeto. Los conceptos clave de este modelo son, según el autor: la libertad, la sensibilidad, la originalidad, la creatividad, la espontaneidad, la imaginación y la genialidad.

La propuesta pedagógica de la autoexpresión creativa constituyó una revolución en la educación artística, siendo hasta hoy de fuerte influencia en las prácticas educativas contemporáneas. Tal propuesta “buscaba trascender el conocimiento del arte en beneficio del crecimiento personal, moral o social. Un canto a la libertad humana que vio en la educación artística la manera de reificarse, de reconstruir el ser humano desintegrado y de hacer posible la utopía antropológica de origen ilustrado” (Agirre, 2005: 232).

En el modelo expresionista, el pensamiento ilustrado sobre el ser humano es interpretado según idearios de libertad radical y autonomía total. Aquí se empieza a dibujar la idea del arte por el arte, cuya verdad esencial, imposible de ser aprehendida, solo podría ser desinteresadamente vivenciada. Agirre apunta que ideas como el desinterés y la espontaneidad fueron claves en esta fase, haciendo con que tanto el artista cuanto la educación artística tuviesen en cuenta el “impulso vital” de la creación y la creatividad. El modelo expresionista valoriza la singularidad personal, cuando no sólo el arte, sino todo el pensamiento occidental

parecía tratar de “dar salida al malestar identitario, es decir, el de la reintegración de un “yo” que se consideraba escindido” (Agirre, 2005: 234). Según Agirre, tanto la Ilustración como el Romanticismo asignaron un papel protagonista al arte en esta misión de “reintegración antropológica del ser humano”. Así que:

Esta es la razón de que el arte vuelva los ojos hacia la exaltación del carácter individual, tanto en sus temas como en la construcción identitaria del artista y el público. El arte, para alcanzar sus fines, debía ser un arte sincero, apegado a la realidad más íntima del poeta o del artista liberado del sometimiento a la razón o al dictado de la naturaleza; un arte que no tuviera reparos en cultivar cualquier aspecto de la sensibilidad y la imaginación, reprimido en otros órdenes de la vida social (Ídem).

La valoración de lo subjetivo ha promovido un verdadero rechazo a la idea de imitación como objetivo principal del arte. Así que los temas preferidos son aquellos que hablan del alma humana. “Incluso cuando los románticos pintan paisajes, se puede decir que no pintan lo visto, sino alegorías de su propio “yo” (...) Son obras de un tipo de artista, por tanto, que actúa simultáneamente como “voyeur” y exhibicionista...” (Ídem: 234-235).

La poética de la originalidad y el ideario del “genio creativo”, que maduraría en el Romanticismo, perdura hasta hoy, y estaba profundamente basado en la relación imbricada entre naturaleza humana y naturaleza virgen, lo que llevó a artistas y educadores a valorar cada vez más el niño y sus formas de expresión en el modelo pedagógico expresivo.

El elogio de la naturaleza supuso, en lo que respecta a la valoración del papel del ser humano en el mundo, volver los ojos a la infancia de la humanidad tanto como hacia la infancia biológica. Esta manera de entender lo natural explicaría perfectamente por qué la moderna educación artística ha valorado tanto la naturalidad de la expresión y ha contemplado al niño, al igual que al primitivo, como el último rescoldo incontaminado de la creatividad humana (Agirre, 2005: 238).

La pedagogía clown de origen teatral, tal y como he abordado en la primera parte de la tesis y el capítulo 11, está muy vinculada a este modelo expresivo. El payaso es tomado como expresión de la inocencia infantil. El payaso es como el niño. Su relación con la infancia está vinculada a un ideario de naturalidad, de originalidad y de autenticidad del sujeto.

Esta pedagogía teatral expresionista ha contribuido para ampliar la formación de la payasaría para artistas que no pertenecían a las familias circenses. Pero si por un lado, el ámbito de libertad del artista payaso es mucho más amplio, empezando por el principio de que

cualquier persona puede ser payaso – la payasaría antes era ejercida principalmente por artistas circenses que contaban con la formación e instrucción oral de sus familiares -, por otro lado, el payaso se vio bastante limitado en sus formas de representación y expresión, ya que su supuesta libertad parece haberse reducido a una representación hegemónica de la payasaría contemporánea, vinculada a un ideario romántico de la infancia moderna.

Ya el **modelo pedagógico filolinguista** toma el arte como lenguaje, compuesto de códigos visuales e imágenes. Y la educación artística es considerada como un proceso de alfabetización para la interpretación de las imágenes. El mundo icónico constituye su ámbito de estudio, que está amparado en disciplinas de la psicología y la comunicación, tales como: la percepción visual, la semiología, la sintaxis y gramática visual, y las funciones comunicativas (Agirre, 2005).

La educación estaría centrada en la competencia para la “emisión” y “lectura” de los mensajes visuales, siendo estos los cuatro objetivos básicos de un programa de alfabetización visual: habilidades del ver-observar; leer las imágenes-habilidades de lectura; habilidades de escritura; hablar de las imágenes y sobre las imágenes (Ídem: 256). Con este modelo pedagógico, el protagonismo en Educación Artística ya no es tanto la producción, sino el análisis y reflexión crítica. Pero un análisis que está debidamente sistematizado según métodos análogos a los de la semiótica, o sea, bien reglados, fijados y estructurados según las teorías del lenguaje dictados por el estructuralismo.

La relación de esta perspectiva estructuralista con la Pedagogía Clown se da en un ámbito más formal de enseñanza universitaria e investigación académica, en la medida en que el clown o payaso es estudiado en su relación con tratados filosóficos de la risa, estudios literarios sobre la comedia, la antropología teatral y los estudios de performance que analizan el carnaval, los rituales de la risa, las funciones xamánicas de los payasos sagrados, entre otros abordajes estructuralistas y antropológicos.

13.2 - La Pedagogía del Teatro y la Pedagogía de la Performance

En el apartado anterior hemos visto las principales corrientes que tratan de la Educación Artística más tradicional, o sea, de una Educación Artística para la enseñanza de las Bellas Artes. Aunque podamos trazar relaciones de aquellos modelos con la enseñanza del teatro,

del circo y de la payasaría, es importante apuntar que son modelos de enseñanza de las Bellas Artes y Artes Visuales.

De forma que se hace necesario hablar también de lo que se comprende por Pedagogía del Teatro y Pedagogía de la Performance, para que podamos articular, posteriormente, la propuesta final de un proyecto político y pedagógico en la payasaría que se haga eco de diversas corrientes de pensamiento sobre artes y educación.

Siguiendo a una anterior investigación en la que he trabajado con el Teatro Educación o Pedagogía Teatral en Brasil, reproduzco aquí las diversas perspectivas relacionadas a la enseñanza y aprendizaje de teatro en Brasil. En mi estudio, he detectado las siguientes corrientes principales, que paso a explicar:

1) Una enseñanza de teatro más próxima a la **corriente psicológica constructivista**, que se preocupa con el desarrollo integral de la persona. Aquí la metodología más usada en escuelas, cursos y talleres de teatro son los **juegos teatrales**, los **juegos dramáticos** y el **psicodrama**, que desenvuelven las habilidades y corporalidades, sociales y afectivas, de niños y niñas. Para saber más sobre la metodología de enseñanza en teatro a través de los juegos: Japiassu (2001), Viola (2005, 2007), Boal (2004b), Ingrid y Santana (2005), Ingrid (1991, 2004), Santana (2001, 2003), Courtney (2003).

2) Una enseñanza de teatro más próxima a la **teoría crítica** y las **prácticas libertarias**. Aquí las poéticas de Augusto Boal (2004, 2005) y Bertolt Brecht (1999, 2005) son las que más uso y prestigio tienen en Brasil. Este último cuenta con un amplio estudio de su “teatro didáctico” a través de la investigadora de la USP Ingrid Koudela (2001, 2004).

3) Otra perspectiva que, a pesar de ser usada en diversos contextos y bastante tiempo, solo hace poco empieza a formar un cuerpo teórico en Brasil, es la referente al **teatro comunitario** o prácticas de **intervención social a través del teatro**, lo que algunos llaman **teatro social** (Núria, 2004). Una gran referencia en Brasil para tratar las diversas formas en que el teatro está presente en las comunidades es Márcia Pompeo Nogueira, de la Universidad del Estado de Santa Catarina – UDESC (Márcia 2007, 2008, 2010, s/f), y a nivel internacional se destaca Jan

Cohen-Cruz (Jan 1998, 2005), pero con un abordaje más próximo a la pedagogía de la performance, de la que hablaré en seguida.

4) Y la cuarta perspectiva en Teatro Educación, que considero en mi trabajo como contribución a esta lista, es la que hace referencia a la pedagogía de los **grupos y colectivos de teatro** en Brasil (Melissa, 2011b). La práctica y teorización sobre los grupos de teatro son consideradas en sus particularidades espectaculares, políticas, económicas y pedagógicas. Estas últimas hacen referencia a las diversas relaciones pedagógicas que se establecen entre los integrantes de los grupos; entre grupos que comparten afinidades políticas y estéticas, entre grupos y escuelas; entre grupos y comunidades; entre grupos y academia; entre grupos y diversos agentes socio-culturales. O sea, la dinámica misma del grupo es considerada en su ámbito pedagógico y performativo, en tanto performance de identidades individuales y colectivas y como performance de resistencia artística y cultural.

En mi investigación considero la importancia de considerar e investigar los diversos contenidos y relaciones pedagógicas que se establecen a partir de la noción de “grupo teatral” y “grupalidad”. Conceptos y prácticas que se vienen desarrollando en Brasil desde la década de 80, por influencia, especialmente, del teatro de Eugenio Barba (1994, 2004, 2006) y su grupo Odin Teatret, que tuvieron gran influencia en las prácticas grupales en toda América Latina, en lo que se refiere a sus estudios sobre la Antropología Teatral y sus modelos de organización y producción grupal (Carreira, 2006, 2011; Carreira y Valeria, 2005; Melissa, 2011b).

Eugenio Barba fue bastante influenciado por las prácticas teatrales de vanguardia de los años 60 y 70, que han marcado un proceso de ruptura con los modos de hacer y pensar el teatro. Puedo citar como referencias del director italiano los siguientes maestros: Stanislavski, Meyerhold, Craig, Copeau, Etienne Decroux, Artaud, Brecht y Grotowski. Todos ellos han enfocado sus investigaciones y prácticas en el arte del actor, su cuerpo como principal elemento del hacer teatral contemporáneo, lo que por sí solo ya se constituía como un movimiento disidente y resistente a las prácticas capitalistas de mercantilización de la obra y del trabajo del actor.

El “teatro de grupo” se consolida en Brasil a partir de entonces, y a través de sus prácticas y discursos acaban generando inúmeros contenidos, prácticas espectaculares y pedagógicas, bien como modelos de organización y producción “independientes”, basados en

una economía colaborativa y sostenible. Este aspecto económico del teatro de grupo es de extrema importancia, una vez que relaciona de forma muy concreta teatro-política-pedagogía-economía. El teatro pasa a ser visto no sólo como entretenimiento, profesión o herramienta de transformación social, sino como espacio económico en el que el artista y las comunidades sean capaces de profesionalizarse en un teatro sostenible, marcado por políticas de colaboración, donde el actor asume un papel fundamental en todos los ámbitos de creación y producción, en lugar de un teatro mercantilizado y capitalista que trata al actor como mercancía. De ahí que toda una educación sobre economías alternativas a través de las artes se abra como posibilidad de contenido y práctica pedagógica a ser trabajado tanto a nivel de formación de artistas como a nivel de proyectos de desarrollo comunitario e intervención social. De este aspecto económico volveré a tratar en la sesión de mediación artística, para hablar también de los dilemas y conflictos emergentes en proyectos artísticos colaborativos.

La conquista de la sede del grupo, como espacio físico donde el grupo opera su trabajo de gestión y producción, también es el espacio en el que concebir sus creaciones y proyectos pedagógicos. La dinámica del trabajo de grupo dentro de un espacio físico, hace de la sede un espacio casi sagrado a cuidar y mantener, haciendo que el proceso de trabajo grupal también se configure como una pedagogía de proximidad, de convivio, de contacto, a través del cual el grupo también trabaja la identidad individual de cada participante, bien como la identidad colectiva del grupo.

Además de las diversas particularidades que el Teatro de Grupo²¹⁴ trae para la Pedagogía Teatral o Teatro Educación, desde una perspectiva de formación artística, militancia política e intervención social, es también la economía de los grupos y colectivos teatrales que voy a considerar en mi trabajo como fundamental a la hora de hablar y tratar la pedagogía. Una vez que temas de gestión, finanzas y economía están en el centro mismo de los debates democráticos en todo el mundo, la educación artística y la pedagogía teatral no pueden dejar de lado las complejas relaciones que emergen a partir de temas como supervivencia del artista, autogestión del artista y del grupo, y sostenibilidad de los proyectos artístico-pedagógicos. Esta economía del grupo de teatro se viene construyendo como pauta de discusiones entre grupos y colectivos de todo Brasil, y se hace clave en mi abordaje sobre pedagogía teatral y teatro educación, una vez que se une a un proyecto anticapitalista donde la educación artística o arte

²¹⁴ Para saber más sobre Teatro de Grupo, consultar: (Carreira y Valeria, 2005); (Carreira, 2006, 2010).

educación pueda trabajar también en proyectos de construcción de economías alternativas y sostenibles a través de las artes (Melissa, 2011b). Pero para esto hay que tener en cuenta los dilemas y conflictos de prácticas de mediación cultural e intervención artística.

El teatro de grupo también puede ser estudiado a partir de lo que sería la performance de la “grupalidad”, de los discursos y prácticas que definen la grupalidad y lo comunitario como progresivo y marginal. Esta performance de la grupalidad y de lo comunitario es fundamental a la hora de problematizar los límites subversivos de la identidad del actor y del grupo, bien como de resistencia capitalista de tales prácticas.²¹⁵ Los performativos del teatro de grupo pueden ser mejor entendidos a partir de las siguientes explicaciones sobre Pedagogía de la Performance.

Judit Vidiella (2008), siguiendo a Keith Alexander, apunta la relación de la performance con la pedagogía a partir de tres puntos: la performance como un modo de conocimiento, la performance como estrategia analítica y la performance como modo de comprender las dinámicas sociales. O sea, la performance como epistemología encarnada. La performance que, en tanto concepto y categoría, sirve como instrumento de análisis y reflexión sobre determinado tema o problema. Y la performance como proyecto político y pedagógico que busca intervenir en la sociedad.

Keith-Alexander considera que desde los Estudios de Performance, una pedagogía de la performance debería flirtear con los Estudios Culturales para los cuales la performance se entiende como una metodología y un comportamiento humano discursivo, pero también como una serie de herramientas críticas, un paradigma de conocimiento y una intervención estratégica en los procesos sociales (Judith, 2008: 346).

A los tres puntos, destacados por Alexander, Judith añade la performance como una herramienta reflexiva, intersubjetiva y encarnada de investigación-acción. Judith nos habla aún de una tendencia en el campo de la pedagogía y la educación de considerar la performatividad y los performativos como categorías para comprender los procesos de enseñanza, de aprendizaje,

²¹⁵ Aquí es muy importante tener en cuenta las aportaciones de Aida Sanchez de Serdio Martín (1996) al hablar de las prácticas colaborativas en lo que ellas tienen también de conflictivas. Los conflictos emergentes de las relaciones de poder son fundamentales a la hora de investigar las prácticas pedagógicas y de investigación que normalmente tienden a solamente celebrar los puntos positivos de los proyectos, así como oscurecer los conflictos, contradicciones y dificultades emergentes. El artículo de Judith Vidiella (2015) sobre las tensiones de los procesos de mediación artística también constituye un buen referente para plantear las diversas limitaciones y dificultades a tener en cuenta en proyectos de mediación e intervención artística. En la sesión dedicada a hablar de la mediación artística, trataré de desarrollar mejor este tema.

las relaciones de poder involucrados en estos procesos, sea en aula tradicional como en otros espacios educativos. De forma que habría que pensar no sólo en una Pedagogía de la Performance, sino también en una Pedagogía Performativa, donde todo el proceso de enseñanza es analizado como una puesta en escena, y las relaciones de poder y los sujetos son reflexionados según sus performances y sus performativos.²¹⁶

Pues bien, la pedagogía de la performance y la pedagogía performativa hacen hincapié en el cuerpo, en las dinámicas normativas y subversivas, tal y como he explicado en el capítulo 3. O sea, performance y performatividad son utilizadas como herramientas para comprender los procesos de subjetivación y construcción de la identidad de los artistas, tanto en sus dinámicas formativas personales, como en las dinámicas pedagógicas que se traban entre artistas y alumnado.

Mientras la Pedagogía de la Performance hace hincapié en el potencial de agencia y empoderamiento de las artes del cuerpo, en el proceso crítico y reflexivo de lo que Judit Vidiella (2008) llama “prácticas de corporización” - tales como la mimesis, el distanciamiento, lo *camp*, lo *kinging*, la mascarada, entre otras - , la Pedagogía Performativa hace hincapié en las limitaciones subversivas de las prácticas discursivas y corporales. De forma que una pedagogía basada en el cuerpo, debería atender tanto para el potencial de la performance, como para sus límites performativos. En este sentido, en relación a la pedagogía clown, nos cabría preguntar también:

¿La Pedagogía Clown tiene en cuenta los performativos de su filosofía y metodologías de formación e intervención? O sólo se acentúan los aspectos agenciales, subversivos y transgresores del arte clown?

¿Hay interés y abertura para la reflexión y crítica de la payasaría en tanto arte y modo de vida construido socialmente? Se consideran las particularidades de cada cuerpo como cuerpo localizado, o más bien hay una tendencia a universalizar ideas, conceptos y prácticas de risa y comicidad?

¿Las prácticas grupales y comunitarias son abordadas desde sus conflictos y performativos? O más bien tienden a ser visibilizadas solamente sus aspectos positivos, subversivos y agenciales?

²¹⁶ El estudio de Peter McLaren (1993) sobre la escolarización como performance ritual es útil para comprender este proceso.

13.3 - La Cultura Visual y las Pedagogías Culturales

La Cultura Visual emerge como un campo de estudio transdisciplinar, englobando aportaciones de disciplinas, tales como: Historia del Arte, Estudios de Medios y Comunicación, Estudios de Cine, Semiótica, Lingüística, Literatura, en su relación con las teorías posmodernas y postestructuralistas, bien como la emergencia de los Estudios Culturales, que empezó a sistematizarse en Birmingham, Inglaterra en los años 60.

La Cultura Visual es un campo que busca analizar la cultura desde un énfasis en todo y cualquier artefacto visual, las prácticas de mirar y las relaciones de poder que se establecen a la hora de producir, circular, interpretar y mirar nuestro entorno. Algunos preferirían decir Estudios de la Cultura Visual. Un campo que va más allá del clásico modelo filolinguista, en la medida en que traspasa el análisis formal y estructuralista de la semiótica, para abordar cuestiones provenientes de la compleja relación visual-representación-discurso-saber-poder-subjetividad.²¹⁷

O sea, si antes los artefactos visuales eran estudiados como objetos materiales que pueden ser leídos según una estructura formal establecida entre significante-significado²¹⁸, en un acto de interpretación de una supuesta verdad o autenticidad atribuida al objeto, ahora el mundo material, a pesar de tener su existencia reconocida, no puede ser leído o interpretado de forma fija y cerrada, de una verdad a ello atribuida. El significado, por lo tanto, no está atribuido ni al objeto (abordaje reflexivo) ni a la intención del creador (abordaje intencional), sino que es construido socialmente en una compleja dinámica por la cual diversos significados son creados e intercambiados constantemente, según diversos factores como la historia, el poder, los sujetos involucrados en las prácticas significantes, las instituciones, etc. (abordaje constructorista) (Hall, 1997).

En contra de los abordajes estructuralistas del lenguaje, tales como la lingüística y la semiótica, se encuentra la corriente posestructuralista de la que forma parte parte Michel Foucault, quien insiere la pregunta por el poder y el sujeto en el centro mismo de los análisis del lenguaje. Con Foucault, los estudios del lenguaje y de las representaciones se vuelven más

²¹⁷ Para saber más sobre Cultura Visual: Marita y Lisa (2005), Jessica y Hall (2007), Sarah y Walker (2002), Mirzoeff (1998) y Margaret (2005).

²¹⁸ Sistema de significación dictado por diversos teóricos estructuralistas, como Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, entre otros.

complejos, ya que debaten el lenguaje no en tanto forma bien acabada y estructurada que describe la realidad, sino como discurso que constroea la realidad y el sujeto mismo. Los sujetos, en lugar de interpretar el mundo como una realidad material, son constituidos por el lenguaje. De ahí que no sólo los objetos son construidos y significados por el lenguaje, sino que el sujeto mismo también lo es, pues está sujeto a las fuerzas y al poder del discurso y de las representaciones.²¹⁹

Para la Cultura Visual, la pregunta por el poder y la construcción de la subjetividad en su ámbito óptico son fundamentales a la hora de comprender, analizar y criticar los discursos y representaciones que construyen el mundo y las personas en tanto objetos materiales y discursivos. En este punto, la Cultura Visual se conecta de forma muy concreta con las Pedagogías Culturales²²⁰, ya que éstas hacen referencia a los procesos por los cuales comprendemos el mundo y a nosotros mismos desde otros espacios que no solo el escolar. La expresión pedagogías culturales hace referencia al elemento pedagógico de la cultura, al poder que toda y cualquier representación cultural tiene en la construcción de nuestro conocimiento, nuestra mirada, nuestros aprendizajes sobre el mundo y sobre nosotros mismos. También asume un papel fundamental en la forma con que nos construimos en tanto sujetos inmersos en la cultura. De ahí una relación necesaria se traba con las políticas culturales y la pedagogía crítica, de cara a repensar las políticas de representación y políticas educativas más allá del ámbito escolar.

Una educación artística para la comprensión de la Cultura Visual, como propone Hernández (2007) por lo tanto, no está solamente preocupada con la producción, creación y lectura formal de la obra artística – como propone perspectivas de Educación Artística más tradicionales²²¹ - , sino que también prima por una reflexión crítica y performativa capaz de promover una comprensión del como construimos al mundo, a nosotros mismos y nuestras relaciones a partir del entorno visual y las prácticas de mirar.

“Lo que vemos nos confirma y nos conforma”.

²¹⁹ Stuart Hall, al elaborar el concepto de representación, hace un repaso muy didáctico sobre el itinerario que va desde la lingüística de Saussure hasta el discurso de Foucault (Hall, 2000).

²²⁰ Para saber más sobre pedagogías culturales, consultar: Henri Giroux, 2001 y Fernando Hernández (en prensa).

²²¹ Para saber más sobre Educación Artística en Brasil, ver Ana Mae Barbosa (2002).

Esta frase, que he escuchado bastante de mi profesor y tutor Fernando Hernández a lo largo del curso del máster, hace hincapié al poder que las imágenes tienen en la construcción de nuestra subjetividad e identidad. Es partiendo de la relación que la Cultura Visual establece con los procesos de construcción de la subjetividad y de la identidad, que abogo por la propuesta de Hernández para una ECCPCV – Educación para una comprensión crítica y performativa de la Cultura Visual (Hernández, 2007), y por una aproximación entre esta propuesta y la Pedagogía Clown.

Mi interés en esta perspectiva también se da en la medida en que creo la he utilizado como herramienta analítica y reflexiva para elaborar esta investigación. A partir de la propuesta de Hernández, creo que podemos integrar las siguientes estrategias a la Pedagogía Clown:

1) Pensar la payasaría en tanto discurso y conjunto de representaciones que conforman un imaginario hegemónico de la risa, de la comicidad y de la alegría.

2) Comprender cómo las representaciones hegemónicas de la payasaría construyen al artista payaso, a la artista payasa y al mundo del circo en tanto cuerpos/espacios engendrados, blanqueados y humanizados.

3) Mirar a la payasaría con gafas que hagan visibles las marcas de las diversas diferencias corporales que dibujan los límites de lo humano: diferencia sexual, la raza, la etnia, la sexualidad, la discapacidad, la monstruosidad.

4) Comprender la nariz roja no como máscara reveladora del yo esencial y verdadero *self* del artista, sino como una herramienta teatral que facilite comprender la identidad y la subjetividad como práctica de significación de la cultural visual y performativa.

5) Tener en cuenta que la nariz roja es un símbolo visual que marca la vulnerabilidad blanca. La piel negra o mestiza, por ejemplo, no deja tan visible la dilatación sanguínea en la nariz al llorar o estar enfermo, por ejemplo. Habría que pensar en símbolos alternativos para ampliar las posibilidades de representación de la payasaría. Se me ocurre la máscara de la nariz negra que algunos pocos clowns utilizan. Me acuerdo de un número de clown ejecutado por una mujer

negra en el laboratorio de clown para mujeres facilitado por Virginia Imaz dentro del *Projecte Vaca*²²². Era un número lindo, en el que una mujer africana llevaba puesta una nariz de clown negra. El número consistía en que ella llevaba una cesta llena de ropa en la cabeza, ejecutando toda una performance de equilibrio con el peso de la ropa que la hacía tambalear constantemente. El número me hace pensar no solo en esta marca de vulnerabilidad de color que es la nariz roja, sino que me recuerda la lucha de las mujeres africanas, la feminización de la pobreza, la precariedad, etc., bien como los procesos de colonización de la payasaría. Llamo de clownización a este impulso clown de tratar la nariz roja como símbolo universal. A la pretensión de representar un arquetipo universal.

6) Analizar la “mirada clown” como una mirada opresora, en el sentido de que invade al otro forzando una comunicación ojo a ojo en tanto comunicación “humana”, en una dinámica de encuentro metafísico de almas y egos. Una mirada clown disciplinar, que en algunos contextos de formación e intervención puede oprimir al artista, paciente, alumno o participante, haciéndole exponerse y desdunarse para ser mirado en su supuesta verdad corporal y moral (identidad y subjetividad). Aquí es interesante imaginar el ojo y la mirada clown dentro de la estructura del panóptico que elabora Foucault para describir y explicar los dispositivos de control y vigilancia de los sujetos, los dispositivos y tecnologías ópticas y visuales que regulan y normatizan los cuerpos dóciles (1976), bien como los dispositivos confesionales que sutilmente obligan a los sujetos a revelar sus secretos, sus deseos, sus fantasías, sus errores, sus pecados, tales como el confesionario religioso o el diván del psicoanalista (2005a,b). Esta metáfora que aquí hago de manos de Foucault no es tan seria en el sentido de decir que la pedagogía clown funciona como un confesionario o divã, sino que es una forma de pensar, aunque de forma exagerada e hiperbólica, en los posibles “efectos adversos” de metodologías pedagógicas y de investigación que se utilizan de la autoexpresión creativa e investigación biográfica, como es la pedagogía clown.

En otro momento ya he escrito y abogado por la mirada clown en tanto observación que permite el extrañamiento y el distanciamiento, que, en términos brechtianos, permite una reflexión crítica y corporizada sobre sí mismo (Melissa, 2006). Una comprensión divertida sobre

²²² El laboratorio resultó en la muestra “Pallasses Power: la Indignación”, realizado en noviembre de 2011 como parte del *Projecte Vaca*: www.projectevaca.com

las fuerzas que oprimen nuestro cuerpo y lo modelan según normas estéticas y morales. Una comprensión que permite deconstruir representaciones corporales hegemónicas y generar un proceso de aceptación corporal de uno mismo, de un cuerpo marcado por la diferencia, y donde esta diferencia es aclamada y exaltada. Sin embargo, la posibilidad de agencia y empoderamiento contenido en esta práctica clownesca de la mirada no invalida sus limitaciones discursivas, ya que también puede actuar como una mirada clínica y opresora que promueve una búsqueda inquietante y vaga de una identidad esencial, de una voz auténtica, lo que contribuye para cristalizar determinadas estéticas corporales y comportamentales. Esta última reflexión, que busco desarrollar en esta tesis, sirve así como contrapunto de mis reflexiones sobre la construcción de la identidad clown que inicié en 2006 (Melissa: 2006).

7) Analizar las tecnologías que la payasaría usa para construir el “mundo payaso”, “el mundo payasa” y la identidad clown como procesos binarios de categorización genérica. Así como Teresa de Lauretis (1994) concibe las Tecnologías del Género, como el conjunto de técnicas, estrategias, códigos y discursos que construyen al género, también el clown y la payasaría tienen sus técnicas y estrategias de construcción del payaso en tanto sujeto, artista, disciplina e institución. Teresa de Lauretis sigue a Foucault (1990), cuando éste establece como Tecnologías del Yo aquellas técnicas que:

“...Permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conductas o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad” (Foucault, 1990: 48).

Siendo así, el clown también tiene sus Tecnologías del Clown, por lo cual el artista se transforma a sí mismo en payaso, se sujeta a ser payasado. Y es que la gran mayoría de cursos y talleres de clown hoy en día adoptan la mirada del payaso no solo como técnica que permite enfocar la acción y romper con la cuarta pared, sino que también se constituye como una de las herramientas por la cual se juzga la autenticidad y la originalidad de cada payaso. Si a través de la mirada el artista logra revelar su yo interior y todo lo que va con ello y que normalmente se esconde, es porque el artista se revela en su humanidad, en su vulnerabilidad, en su error, en su fracaso, en su ridículo. La mirada clown funciona como la ventada del alma, por la cual el

payaso se comunica con el otro a un nivel emocional muy fuerte, en una comunicación no cotidiana que hace temblar la sensibilidad hasta de las personas más “duras y frías”, o para conmoverlas (clown) o para inhibirlas y constreñirlas (bufón).

Aquí ya me imagino haciendo todo un número de clown parodiando y criticando esta mirada clínica y panóptica-neurótica del payaso moderno: El Gran Ojo-Clown - en clave foucaultiana - , tendría más o menos como argumento: una payasa ciega que hace culto al ojo clown como el oráculo que todo lo ve, todo lo sabe, todo juzga, todo lo comprende y todo lo humaniza. La payasa ciega tiene un altar donde adora al Ojo-Clown mágico que transforma en payaso a todos los que lo miran. Pero antes de tener la oportunidad de mirar al Gran Ojo todopoderoso, la payasa ciega lleva el paciente al diván donde debe revelar todos sus secretos y fantasías, sus pecados, deseos, sueños e ilusiones. Si la payasa ciega cree en sus palabras, lo bautiza, lo absuelve, le da una hostia consagrada a tapas y lo libera para el encuentro del gran Ojo Clown, que procede a la transubstanciación del paciente-alumno en payaso.

Volviendo a la propuesta educativa para la comprensión de la Cultura Visual (Hernández, 2007), también me gustaría apuntar cuatro ejemplos de como esta perspectiva educativa está inserida en la tesis. Con estos ejemplos, busco enfocar cuestiones de saber-poder en la construcción del imaginario clown. La primera es el análisis que hago en el capítulo tres de la ilustración 12, *clown evolution*, del payaso en tanto representante de una humanidad ilustrada y comicidad patriarcal. La segunda es de como la ilustración 13 explicita la falsa igualdad de género que hay en el mundo de la payasaría. El tercer ejemplo es el del imaginario blanco e higienizado del payaso moderno, que considero más bien marcado por los payasos de hospital (ilustración 45).

Si en los tres ejemplos anteriores el análisis que hago se dá más a un nivel semiótico y analítico del texto-imagen, el cuarto ejemplo evidencia las posibilidades performativas de la propuesta educativa ECCPCV. Se da a través de los tres proyectos artísticos que construyo como obras que sean potencialmente capaces de subvertir, “risistir”, afectar y proponer colaboraciones políticas para un proyecto pedagógico a través de la payasaría.

Creo que los tres proyectos artísticos que desarrollo en la parte III de la tesis se vinculan a lo que sería esta propuesta de Hernández para una ECCPCV – Educación para una comprensión crítica y performativa de la Cultura Visual, ya que a través de técnicas como la parodia y la imitación, intento desnaturalizar conceptos cristalizados discursiva y visualmente,

tales como: sexo, género, sexualidad, humano, monstruo, mujer, feminilidad, masculinidad, infancia, inocencia, autenticidad – ésta última relacionada no solamente a la identidad y subjetividad del sujeto, sino también a la identidad y subjetividad del artista de la payasaría.

La parodia y la imitación son técnicas que pueden ser muy placenteras y divertidas, lo que aleja el miedo que algunos tienen de hacer de la comprensión para la Cultura Visual una propuesta fría que no tenga en cuenta la satisfacción y el placer. Como nos explica Hernández, una de las mayores trabas a la que se enfrenta esta propuesta crítica es el miedo que algunos educadores tienen de acabar con los placeres y la satisfacción provenientes de la cultura visual. Este miedo, sin embargo, tiene que ser combatido, pues los placeres no solo están contruidos histórica y socialmente – sino que son fluidos y cambiables - , y también su crítica y deconstrucción se puede dar de forma placentera y divertida (Hernández, 2007).²²³

Considero importante traer el elemento performativo a la payasaría, ya que ésta está muy bien anclada al ideario metafísico e ilustrado en torno al sujeto y la identidad, así como de la idea de una performance clown liminal y subversiva por sí misma. Como he explicado anteriormente, el payaso o payasa se diferencian del actor en su capacidad no de representar un papel, sino de revelar su verdadero *self* al público. El elemento performativo evidencia el carácter construido de toda identidad, incluso la del artista payaso y payasa, bien como de las limitaciones discursivas involucradas en sus proyectos pedagógicos.

Además de las aportaciones que la Cultura Visual trae para la Pedagogía Clown, ésta también puede contribuir para lo que sería una ECCPCV en la educación escolar y proyectos de intervención social y desarrollo comunitario. Karla Concá, del grupo *As Marias da Graça*, habla del potencial que la payasaría tiene para trabajar de forma lúdica y divertida con el tema de la diferencia:

Eu acho que deveria ter aula de palhaço nas escolas. Sou uma pessoa que sempre fala isso, já falei na escola do meu filho. Eu acho que as crianças deveriam ter aula de palhaço. Acho que os adolescentes deveriam ter aula de palhaço. Deveriam ter essa técnica na escola. Pra que desde cedo você já aprender a lidar com o que a sociedade não aceita. Você já saber lidar com as diferenças. O outro também ter a generosidade de ver as diferenças. Eu acho que tinha que ter aula de palhaço nas escolas, sabe? (Karla Concá, grupo As Marias da Graça, entrevistas: 57).

²²³ En mi primera investigación he tratado de hablar de la relación que el payaso tiene con un proceso de aprendizaje placentero y divertido. Desde la poética de Bertolt Brecht, dibujo un esquema en el cual la risa sirve como emoción mediadora entre crítica y placer, por la cual la idea misma de lo que es placentero y divertido cambia en el acto de payasear (Melissa, 2006). Para ver un abordaje de la relación placer y crítica desde una perspectiva brechtiana, ver también: (Francimara, 2003).

13.4_La Pedagogía Crítica

Además del vínculo del payaso con el artista burgués y las concepciones filosóficas y psicológicas en torno al sujeto ilustrado, del que he hablado en la primera parte de la tesis, el vínculo del payaso con una identidad metafísica también se da en la medida en que el concepto de payaso social y circo social se forjó siguiendo también perspectivas educativas libertadoras, tales como la Pedagogía Crítica y su vertiente teatral del Teatro del Oprimido (Boal, 2005).

Muchos de los talleres de teatro que se dan en el ámbito de la intervención social y desarrollo comunitario utilizan principios y técnicas del Teatro de Oprimido y de las políticas libertarias que los fundamentan, como la de Paulo Freire²²⁴. Pues bien, muchos de los artistas payasos provenientes del teatro se valen de este ideario también para justificar sus intervenciones pedagógicas y terapéuticas. El clown o payaso como tipo artístico que libera el sujeto de la opresión de género, de raza, de clase, de religión y opresión colonial impuesta por el hombre blanco europeo. Al liberarse de discursos y representaciones hegemónicas que oprimen su *self* y su identidad, el payaso, paciente, participante o alumno aprende a aceptar su “verdadera” subjetividad o identidad, como una entidad metafísica y pre-discursiva, que está lista para ser encontrada y desvelada por el Gran Ojo Clown.

La payasaría encuentra diálogo con el Teatro del Oprimido – o teatro social, como se suele decir en España - y las políticas libertarias de los movimientos feminista, gay, negro y poscolonial en la medida en que aboga por la autonomía de los sujetos, la agencia - capacidad de acción, y del empoderamiento como categorías y estrategias políticas y pedagógicas de emancipación. A través de la Pedagogía Crítica, el sujeto se concientiza de las fuerzas que le oprimen, le atrapan y le inmovilizan, para luchar por su emancipación. La emancipación significa la liberación de la opresión, en pro de una sociedad más justa y democrática.

Aquí el número sería la payasa distribuyendo narices como armas de guerra, y espadas hechas de globos flexibles para romper con las cadenas de esclavitud que oprimen a los sujetos. Pero como globo que es, la espada explota antes mismo de lograr cualquier liberación de cadenas, dejando a la payasa frustrada en su impotencia y sueño utópico de salvar a la humanidad. Después de un intento inútil de romper inúmeras cadenas de opresión, la payasa se ve entrelazada en un gran nudo de corrientes que acaban por atraparla también. Por fin, se

²²⁴ Para saber más sobre Pedagogía Crítica, ver: (Freire, 2005); (Mc Laren y Kincheloe, 2008).

da cuenta de sus limitaciones y que ella también está atrapada en sus propios trucos emancipadores.

La Pedagogía Crítica y demás pedagogías y políticas libertarias encontraron muchas críticas en la corriente posestructuralista que define al sujeto no como entidad original, autónoma y centrada, sino como sujeto fragmentado, descentrado, con una subjetividad construída de forma performativa y histórica. Teóricos del postestructuralismo, como Judith Butler y Michel Foucault, han sido criticados por su abstracción y por las trabas que un sujeto fragmentado puede poner a las posibilidades de acción y empoderamiento tanto a nivel individual como colectivo²²⁵.

Para resolver la cuestión de la autonomía del sujeto en este capítulo y en esta tesis, esclarezco, como ya he hecho anteriormente, que me vinculo a una política del esencialismo estratégico, o sea, de una política que reconoce la importancia de las categorías de identidad para forjar alianzas estratégicas que posibiliten la capacidad de acción del sujeto a nivel individual y colectivo, y su resistencia frente a diversas fuerzas opresoras que actúan de forma entrecruzada, desde que esta identidad sea reconocida en su temporalidad e historicidad, en su fluidez y fragmentación. Una identidad que esté constantemente abierta para renegociar filiaciones, afectaciones, emociones y corazones, una identidad que por nada es pre-discursiva, sino que dada a *posteriori*, o sea, se da y se se construye en los procesos de reflexión y de narración que hacemos sobre nosotros mismos.

Creo que es importante que la Pedagogía Clown haga eco de estos debates en torno de la construcción de la identidad y de la subjetividad, ya que sus políticas pedagógicas se dan en varios niveles y espacios, como he explicado en el capítulo anterior. Estos debates contemporáneos sirven a la payasaría como forma de contestar su modernidad, su actual creencia en una identidad clown “original y auténtica”. También son importantes para evidenciar las limitaciones de prácticas clown intervencionistas basadas en una aspiración universal que busca curar y salvar sujetos oprimidos y subalternos, en un proceso que a veces más bien acaba por también oprimir y “clownlonizar” a la gente.

²²⁵ Es preciso tener en cuenta que, aunque aboguen por la fragmentación del sujeto y alerten para las limitaciones de las políticas de emancipación identitarias, tales teóricos y teóricas no invalidan la capacidad de acción y de transformación de la sociedad. Judith Butler (2001), por ejemplo, reconoce las potencialidades subversivas de la parodia, y Foucault (1984, 1990), en algunos de sus últimos trabajos, también ya habla del cuidado de sí mismo, como práctica y ética.

Elisabeth Ellsworth (1989) hace una crítica de las pedagogías emancipadoras que creo pueden ser adaptable a diversas prácticas de formación del artista payaso y de intervención del payaso social. La autora habla de las estrategias abstractas y utópicas que la pedagogía crítica elaboró con base a parámetros racionalistas, cuyos discursos acaban por reproducirse en el aula. La autora discute algunas categorías recurrentes en la pedagogía crítica, tales como “empoderamiento, voz, crítica y diálogo”. Para Elisabeth, la relación que el pedagogo crítico forja con su alumnado no difiere mucho del educador tradicional, ya que la relación entre ellos es la misma relación de autoridad y de poder-saber que busca emancipar, empoderar y dar voz al otro. Una relación que en lugar de combatir, muchas veces refuerza la dinámica opresiva que busca combatir, a través de las relaciones de dominación que emergen en el aula entre profesor-alumno. Como nos explica Judit Vidiella:

Muchas veces incitar a expresar las disidencias acaba por convertirse en un acto *voyeur* si no va acompañado también del mismo grado de exposición, riesgo y revisión por parte del docente. Lo mismo sucede en las investigaciones de tinte etnográfico. Los discursos de la pedagogía de empoderamiento corren el riesgo de posicionar a los estudiantes únicamente desde una posición individualista que se sirve de un lenguaje abstracto sobre las relaciones y los contextos concretos de lucha (Judit, 2008: 119).

Trayendo este debate para el campo de la intervención del payaso social, se trata de hacer visibles las relaciones de dominación entre aprendices y maestros clown, los cuales actúan muchas veces de manera extremadamente misógina y paternalista, y de cierta forma *voyeur* del proceso de resistencia a través de la construcción de la identidad del alumno.

La crítica de Elisabeth y la observación de Judit se refiere al ámbito del aula. A diferencia de una clase de pedagogía crítica con diálogos abstractos sobre opresión, el taller de clown se da normalmente de forma encarnada y lúdica, pero no es por esto que logra escapar de los riesgos y limitaciones performativas de propuestas de empoderamiento.

¿La pedagogía clown contemporánea se construye proxima a las pedagogías libertarias, haciendo uso ingenuo de técnicas y discursos afirmativos? O va más allá, buscando una reflexión crítica sobre las construcciones sociales sobre la identidad y subjetividad del alumno?

¿Hay lugar para una crítica disciplinaria de la Pedagogía Clown? O hay más bien una tendencia de celebrar y sacralizar las prácticas clownescas, principalmente en lo que se refiere al ámbito de formación e intervención social y educativa?

A pesar de tener estrategias y metodologías diversas, Pedagogía Crítica, Teatro del Oprimido y Pedagogía Clown comparten este afán por el empoderamiento de los sujetos, haciendo del encuentro de éste con su autenticidad, su verdad y su voz una forma de liberación de las cadenas que les oprimen. Un proceso de liberación que muchas veces puede ser peligroso para los sujetos subalternos que la experimentan en términos emancipadores críticos, pues el silencio, en lugar de significar ignorancia y falta de ganas de participar en la crítica y lucha, puede indicar una estrategia de resistencia, seguridad y supervivencia.²²⁶

Augusto Boal, por ejemplo, cuenta como en sus inicios como militante político, en una de las representaciones de Teatro del Oprimido, en São Paulo, en la cual los actores incitaban a los trabajadores oprimidos a liberarse y hacer la revolución, un hombre de la audiencia paró el espectáculo para invitarle a coger las armas en aquel mismo momento, y de allí salir en dirección a la lucha. Boal cuenta como aquello lo hizo parar y pensar sobre las limitaciones de una pedagogía liberadora que no tiene en cuenta la autoridad y la experiencia de los sujetos subalternos, bien como el riesgo que corren en la lucha. De ahí la necesidad de pensar con más cuidado en las prácticas clown de mediación artística. Porque una cosa es hacerse de transgresor en un determinado espacio y cultura dónde la exposición es más bien aceptada socialmente. Otra cosa es hacerse de subversivo y ridículo en un ambiente propicio a la violencia real.

13.5 - La mediación artística

Ascención Moreno define la mediación artística como “el arte como herramienta de transformación social, para la inclusión social y el trabajo comunitario”²²⁷. Para Ascención, la mediación se basa en principios tanto de la Educación Artística, de la Pedagogía, como de la Educación Social y Arte Terapia, tales como el desarrollo integral de la persona, el rescate de las partes sanas y las potencialidades del sujeto, la superación de conflictos a través de la elaboración simbólica, la toma de conciencia y la transformación individual y social (2010).

²²⁶ David Limaverde, un amigo que estudia las pedagogías de resistencia y prácticas liberadoras me ha contado el caso de un curso de Teatro de Oprimido para mujeres árabes que acabó con la muerte de una mujer a manos de su marido al llegar a casa - después de una sesión de Teatro de Oprimido - decidida a pedir el divorcio. Una historia trágica que nos hace pensar en el cuidado que hay que tener al realizar ciertos tipos de discurso y prácticas subversivas en contextos de vulnerabilidad, violencia y extremas diferencias culturales.

²²⁷ <http://mediacionartistica.org/>

Siguiendo esta breve explicación de Ascención, es fácil visualizar la intervención del payaso social y los proyectos de circo social desde esta perspectiva de la “mediación artística”. Los payasos, como hemos visto, están por todas partes haciendo proyectos sociales de intervención terapéutica, social, humanitaria, pedagógica y política.

Pero es interesante recuperar la definición tradicional de “mediación” como práctica de intervención, conciliación y resolución de conflictos, para comprender, tal y como nos propone Judit Vidiella (2015), cuáles serían los conflictos “a resolver” en contextos artísticos y de producción cultural, ya que el término se viene utilizando de forma masiva para indicar inúmeros proyectos y propuestas en estos terrenos.

Judit apunta diversos espacios y formas de mediación artística y cultural, analizando tales prácticas desde una perspectiva de la performance y de lo performativo. En su análisis, el abordaje de las dificultades y conflictos emergentes en estas prácticas se hace de extrema importancia a la hora de pensar las artes en sus proyectos de intervención social y mediación cultural. Los conflictos a que se refiere Judit son de diversos niveles, y dado que prácticas de mediación artística tienden a ser, en su mayoría, tomadas como celebratorias, subversivas y transformadoras por sí mismas, me gustaría contribuir con el debate desde una reflexión sobre la mediación artística del payaso.

Para ello, hago un breve repaso de algunos de los dilemas que Judit apunta a partir de la relación que surge entre mediación y varias formas de producción artística y cultural: Desigualdades y divisiones de poder, perfiles y sueldos en el trabajo cultural, es decir, la tensión entre el discurso radical de los agentes que proponen la mediación y la política real que se establece con las personas que colaboran en dichos proyectos; tensiones entre quiénes tienen autoridad para hablar de los proyectos y hacer propuestas y quienes no la tienen; fricciones entre los discursos, prácticas y saberes que están legitimados o no en tales proyectos; problemas relacionados con la representación del proyecto y de su proceso, bien como de la visibilidad de los participantes en estos procesos y dilemas relacionados a la especificidad de cada contexto (Judit, 2015: 103).

De forma general, se trata de indagar sobre las relaciones de poder que emergen en las relaciones trabadas entre diversos agentes culturales, diferentes culturas, diferentes representaciones, diferentes sujetos, diferentes economías, y diferentes disciplinas. O sea, la importancia de indagar y reflexionar sobre la “diferencia” en tales proyectos. Esta pregunta por

la diferencia es una pauta ética en todo y cualquier planteamiento pedagógico y educativo interesado en promover el acceso al conocimiento, el desarrollo de la democracia, la lucha contra el capitalismo.

13.5.1 - Los Pallasos en Rebeldía y el Festiclown Palestina: breves reflexiones

Llegados a este punto me gustaría hablar de las propuestas de intervención social y política ofrecida por el colectivo Payasos en Rebeldía, del que he hablado en los dos últimos capítulos. Como he mencionado, este colectivo se distingue de la propuesta de los Payasos sin Fronteras, por abogar claramente por un posicionamiento político y objetivos pedagógicos en las regiones donde actúan. Entre los diversos proyectos elaborados por el colectivo, me centraré en uno: el Festiclown Palestina. A seguir, los objetivos del festival:

1. **El empoderamiento de la sociedad civil palestina, fundamentalmente de mujeres, jóvenes y niños.**
2. Difundir entre la población palestina **la risa y la esperanza a través del clown y el circo como instrumentos para la transformación social.**
3. Paliar sensiblemente, mediante **técnicas de risoterapia y circo**, las consecuencias psicológicas que sufre la población debido al conflicto.
4. **Visibilizar el drama humanitario** que sufren los refugiados y **concienciar a la comunidad internacional** sobre el conflicto.
5. Fomentar los **grupos locales** de circo y clown.
6. Capacitar a agentes sociales en las técnicas de la **risoterapia** como medidas de **lucha contra la frustración, el odio indiscriminado y la depresión** convertida en plaga social.²²⁸

Actividades:

1. Realización de **animaciones y espectáculos de teatro de calle, circo y clown en distintos espacios**, exteriores e interiores, como colegios, centros sociales o plazas. Estas

²²⁸ Acentuación mía. Dossier del Festiclown 2015: 8. Disponible en: <http://www.pallasosenrebeldia.org/wp-content/uploads/2012/06/Dossier2015.pdf> Los objetivos del Festiclown Palestina, bien como la descripción, justificativa y demás informaciones sobre el proyecto pueden ser encontradas en los *dossiers* elaborados por el colectivo, en la siguiente dirección: <http://www.pallasosenrebeldia.org/prensa/>

actividades estarán destinadas a todo tipo de público y se llevarán a cabo en las ciudades de Jerusalén, Ramala y Nablus.

2. Visitas a **campamentos de refugiados** para realizar **talleres y espectáculos** durante el festival. Galas con **artistas internacionales** que promueven así mismo encuentros con los artistas locales. Estas actividades se realizarán en espacios como teatros, auditorios y centros culturales, teniendo especial presencia **artistas palestinos**. Generando así un espacio de **encuentro e intercambio cultural**.
3. **Talleres formativos de clown** y diversas **técnicas de circo** (como malabares, acrobacia, etc) enfocados principalmente a **adolescentes y niños/as**.
4. Ruedas de prensa a cargo de los artistas y personas involucradas en el proyecto para **explicar y difundir Festiclown Palestina**.
5. **Acciones artísticas y reivindicativas en defensa de los derechos humanos y en protesta** por la situación actual del conflicto.

Comento brevemente algunos elementos de los objetivos y actividades desarrolladas por el colectivo Payasos en Rebeldía en el Festiclown Palestina. Es importante resaltar que el análisis que hago aquí no está basado en ninguna investigación etnográfica y de campo con este colectivo, sino en lo leído y visualizado en documentos e imágenes vehiculados en la página web del colectivo²²⁹ y del festival²³⁰, de su perfil en facebook y de material divulgado en prensa: titulares, fotografías y materias relacionadas al festival, que pueden ser encontradas a través de herramientas de búsqueda y de los *dossiers* que el colectivo mantiene como documentación disponible para consulta en su página.

Según los objetivos y actividades del Festiclown, tal y como está descrito en el dossier 2015, es posible observar la relación de esta propuesta con los proyectos de la Pedagogía Crítica y la Mediación Artística, en sus vertientes educativas, terapéuticas y de desarrollo comunitario.

El diálogo con la Mediación Artística se da a través del proyecto continuado que busca trabar entre diversos agentes culturales locales e internacionales, buscando el intercambio cultural, el fomento de las artes locales en ciudades de Palestina, bien como el desarrollo

²²⁹ <http://www.pallasosenrebeldia.org/>

²³⁰ <http://www.festiclown.org/>

comunitario de las poblaciones, tanto desde una perspectiva cultural y educativa como terapéutica, con los talleres de risoterapia.

El diálogo con la pedagogía crítica se da en la medida en que trabaja ofreciendo cursos y talleres de clown y circo con vistas al empoderamiento de la población, principalmente mujeres y niños. También con un carácter marcadamente político, al realizar una crítica del conflicto a través de acciones artísticas en tono de reivindicación y protesta. Algunos puntos de propuestas como éstas se vuelven problemáticos por lo menos en tres puntos:

1) Normalmente celebran tales prácticas como exitosas, sin considerar los conflictos emergentes a nivel pedagógico, político, ético y de representación.

2) Es paternalista y construye la figura del payaso como héroe y del circo occidental como espacio de cura y liberación.

3) Es extremadamente patriarcal en su representación de la risa, de la comicidad, de la solidaridad y de la fraternidad. La gran mayoría de artistas y maestros vehiculados en el material de divulgación del festival son payasos hombres de renombre, como Patch Adams, Leo Bassi e Iván Prado, este último director del festival y portavoz del colectivo artístico. Las artistas mujeres participantes del Festiclown no tienen mucha voz ni visibilidad en el material de divulgación del festival, ¿quizás también en cantidad? La fotografía ilustra esta vocación heroica y mesiánica del payaso moderno: hombre varón blanco europeo occidental. En esta acción política, titulada *Artists against the wall*, podemos ver Iván Prado, Leo Bassi y Patch Adams en favor de la paz en contra del muro, durante el Festiclown Palestina 2011.²³¹



*Ilustración 49 - Iván Prado, Leo Bassi y Patch Adams,
"Artists against the wall".*

²³¹ Esta imagen, consultada en octubre de 2011, está disponible en los archivos del colectivo Payasos en Rebeldía, bien como del periódico El País:
http://internacional.elpais.com/internacional/2011/09/06/actualidad/1315260008_850215.html

Otra imagen vinculada al proyecto *Artists against the wall*, ha generado mucha polémica incluso entre el pueblo Palestino a quien la propuesta intentaba beneficiar. Durante el Festiclown Palestina 2015, Iván Padro, junto a cuatro payasos y una payasa participantes del festival, se desnudaron frente al muro que separa Palestina de Israel. La acción ha generado inúmeras críticas y descontentamiento, incluso del pueblo Palestino, habiendo repercutido en diversos medios de comunicación²³². Algunos palestinos han llamado la acción de “estúpida”, de “asco de solidaridad”, entre otras expresiones de rabia y descontentamiento. El ataque de diversos palestinos a la acción del colectivo llevó a su portavoz, Iván Prado, a pedir disculpas al pueblo palestino.²³³ Iván explica en un comunicado que la intención no ha sido ofender al Islam, a la cultura y religión palestina, sino que era su forma de protestar contra el muro de la vergüenza. A seguir, un trozo del comunicado:

Esta acción se ha hecho en otros países y muros: El muro marroquí en el Sáhara ocupado, en la Valla de Melilla en el Estado español, y en la valla que esconde la favela de A Maré en Rio de Janeiro. En breve pensamos llevarla a cabo en el muro que se está construyendo en Hungría. Pallasos en Rebeldía nunca ha cuestionado la cultura Palestina, ni las diferentes religiones que pueden convivir dentro de ella. Respetamos las costumbres y prácticas de los pueblos que apoyamos, desde las comunidades indígenas zapatistas de México, hasta los campamentos de refugiados del Sáhara, pasando por los del Líbano. El payaso se desnuda frente al muro para demostrar que toda la humanidad lo está. El payaso pierde públicamente su dignidad quitándose la ropa para demostrar que los gobiernos del mundo no tienen ninguna si permiten en el siglo XXI la existencia del muro de la vergüenza. (Iván Prado, en <http://www.pallasosenrebeldia.org/2015/09/17/pallasos-en-rebeldia-se-disculpa-ante-los-palestinos-y-palestinas-que-se-puedan-sentir-ofendidos-por-nuestras-acciones-contr-el-muro-de-la-vergüenza/>)

El payaso gallego esclarece que ni todas las protestas del grupo implican el desnudo, y que junto al activismo político, el grupo realiza una serie de intervenciones artísticas, pedagógicas

²³² Algunos periódicos han tratado del evento:

Independent: <http://www.independent.co.uk/voices/it-doesn-t-take-a-philosopher-to-tell-us-that-blather-without-knowledge-is-the-remit-of-clowns-a6668951.html>

The Local: <http://www.thelocal.es/20150918/naked-spanish-clowns-cause-uproar-in-palestine>

El Mundo: <http://www.elmundo.es/internacional/2015/09/17/55faddc6ca4741cc548b45a0.html>

El País: http://internacional.elpais.com/internacional/2015/09/17/actualidad/1442508841_207665.html

²³³ Aquí el enlace dónde acceder al pedido de disculpas que Iván Prado hace al pueblo Palestino, consultado el 10 de octubre de 2015: <http://www.pallasosenrebeldia.org/2015/09/17/pallasos-en-rebeldia-se-disculpa-ante-los-palestinos-y-palestinas-que-se-puedan-sentir-ofendidos-por-nuestras-acciones-contr-el-muro-de-la-vergüenza/>



Ilustración 50 – Payasos en Rebeldía se desnudan en el “muro de la vergüenza”. Artists against the wall

y terapéuticas como forma de fomentar la paz, la esperanza y la solidaridad con el pueblo palestino.

Este episodio de tensión y conflicto, derivado de un proyecto de mediación artística y cultural, apunta hacia los dilemas y tensiones que Judit (2015) trata en su artículo. Seguramente habrá más por problematizar de una empresa tan compleja como ésta. Sin embargo, la gran mayoría de la prensa, informaciones e imágenes tienden a representar el Festiclown Palestina como un éxito rotundo, por la cual la figura del payaso se construye como héroe, y el circo y la risa como espacios de cura y libertación. Algunos de los titulares²³⁴ así se refieren al evento:

Festiclown: Ejército de Narices Rojas para los Palestinos

La risa: el tanque que destruye barreras

Nuestras armas son las narices rojas

El Festiclown omple Palestina de Rialles i Alegria

²³⁴ Todos estos titulares y materias están copilados en el dossier del Festiclown Palestina 2011, que puede ser encontrado en las referencias dadas anteriormente a pie de página. Pero también pueden ser fácilmente recuperadas en internet al buscar en google tal y como están escritas arriba.

Un Gallego revoluciona la sonrisa Palestina

Iván Padro, Leo Bassi y Patch Adams llevan la Felicidad a Cisjordania con el Festiclown

Y más expresiones, tales como:

Risas sin fronteras / Éxito absoluto / Regalar sonrisas / Armas de diversión masiva

Teniendo en cuenta estas formas de representar el festival, la risa y el payaso, se hace necesaria la pregunta por el conflicto, los dilemas, las tensiones y la ética de toda y cualquier intervención clownesca, principalmente cuando se da en contextos de intensa vulnerabilidad y violencia, como es el caso de Palestina.

No tengo duda de los puntos positivos que proyectos como estos pueden traer a nivel político, educativo y terapéutico. Principalmente como forma paliativa para niños y niñas. Pero nada en este mundo tiene un efecto absoluto y totalizador. Nada es universal. Así que, para mí, estas formas de representar y hablar del proyecto no solo confirman la pretensión modernista del payaso social de curar, salvar y liberar a todo el mundo, sino que conforman maneras de ver y pensar la payasaría sin tener en cuenta las limitaciones discursivas y culturales en que están inseridas.

A partir de lo que he leído y visto en la prensa sobre el festival, y desde las reflexiones de Judit sobre los dilemas y tensiones de proyectos de mediación artística y cultural, levanto los siguientes interrogantes:

¿En qué medida estas intervenciones son exitosas? ¿Qué tiene éxito? ¿Quiénes tienen éxito?
¿Quién se ríe? ¿Cómo se ríen los sujetos involucrados en el proyecto? ¿Hasta cuando se ríen poblaciones vulnerables que son objeto constante de ataques genocidas?

¿Quiénes son los participantes del proyecto? ¿Cómo se articulan las políticas de colaboración?

¿Quién tiene poder y autoridad para establecer las acciones y procesos de mediación?

¿Cómo se da la representación del proyecto, del proceso de su desarrollo y de los participantes de cursos y talleres, público de festivales y agentes culturales involucrados en la ejecución del proyecto?

¿Cómo se da la financiación del proyecto y la distribución de sueldos? ¿Se trata de voluntariado? ¿Hay un principio de transparencia económica del proyecto?

¿Hay algún estudio crítico y reflexivo del colectivo sobre estas prácticas, que permita a los agentes participantes reflexionar sobre las pedagogías de identidad, políticas laborales y políticas de representación del proceso?

Judit Vidiella (2015) explica que no es fácil dar cuenta de la complejidad involucrada en proyectos de mediación artística y cultural. Diversos motivos dificultan esta empresa, tales como la intensidad y brevedad del proyecto que no dejan espacio para la reconstrucción pausada. O aún por la tendencia en no querer visibilizar las tensiones y dilemas del proceso, por miedo de que esto desmerezca el proyecto. También por la forma tradicional de entender la documentación – este aspecto es muy visible en los *dossiers* que el colectivo Payasos en Rebeldía tienen como archivo. La documentación es vasta, pero se limita a archivar publicidad y prensa del festival, bien como números de actividades y de público alcanzado, de forma a representar el festival de forma celebratoria y siempre exitosa. Como nos explica Judit, hay que repensar las comprensiones de eficacia en educación-mediación: “Ir más allá de las cualificaciones de éxito o fracaso; alta participación; rentabilidad; transformación y empoderamiento, ya que son proyectos en los que se ponen en juego muchas dimensiones: corporales, afectivas, económicas, vitales, de tiempos, saberes, ritmos diversos, etc.” (Judit, 2015: 131).

Otro aspecto preocupante apuntado por Judit en relación a los procesos de mediación artística y cultural es la falta de relatos reflexivos de todos aquellos involucrados en el proceso, elemento fundamental a ser analizado en cada caso concreto, desde las políticas de localización y saber situado. Según Judit, se hace necesaria la reconstrucción del proceso desde la perspectiva de diversos lenguajes, registros y voces, para “huir de los paradigmas ideales y las

narrativas unívocas”. También es importante alertar para los peligros de sobredimensionar o simplificar temas y problemas. Cuidar para que la experiencia artística no sea idealizada y romantizada como auténtica, genuina o subversiva por sí misma. Pensar en prácticas sostenibles, de decrecimiento y de “*slow learning*” (Judith, 2015:131-133).

Sumadas a todas estas consideraciones sobre los dilemas de los procesos de mediación, habría que añadir, en el caso de Payasos en Rebeldía, y demás artistas y colectivos que trabajan transponiendo fronteras geográficas y culturales, la problemática colonial.

Los estudios poscoloniales van a problematizar no sólo los procesos de neocolonización y el capitalismo, la explotación económica y laboral, la feminización de la pobreza, entre otros temas, sino también, desde los estudios de representación e identidad, la colonización cultural que se da, entre otros procesos, incluso desde prácticas libertarias y críticas “sin fronteras” basadas en una propuesta educativa multicultural.

George Yúdice (2003) trata de la cultura como recurso económico, y desarrolla una crítica de los artistas y performers transfronterizos y progresistas, más específicamente, aquellos que desarrollan presentaciones y proyectos de intervención en la frontera de Estados Unidos y México. En el apartado titulado “capitalizar la frontera”, el autor desarrolla una larga crítica que va a problematizar “el arte de la frontera” en tanto libre comercio en una América que adopta oficialmente el discurso de la multiculturalidad. Yúdice trata específicamente del Taller de Arte Fronterizo (TAF) – *Border Arts Workshop (BAW)*, impartido por el performer Guillermo Gómez-Peña y otros artistas. El autor denuncia la desigualdad entre el flujo de capital cultural e inmigrantes, bien como los procesos de expropiación material, apropiación intelectual y cultural.

Aunque la crítica que Yúdice desarrolla sea la del contexto específico de la frontera entre Estados Unidos y México, es importante tenerla en cuenta, ya que trata de temas de suma importancia para todo payaso social preocupado con la construcción de un mundo más justo y democrático y que trabaja “sin fronteras”. El abordaje de la cuestión económica y laboral se hace de fundamental importancia a la hora de plantear cualquier tipo de proyecto social en la payasaría, ya que muchos de estos proyectos se dan en red, en colaboración con diversos agentes de distintos contextos y realidades, y entre países en que los que van a ser “curados”, “salvados” y “re-mediados” a través de la risa, normalmente, son países donde la gente vive de forma extremadamente vulnerable y precaria.

Desconfío que la cuestión económica y financiera parece ser un tema tabú en la payasaría. Para explicar esta sospecha, explico algo que me sucedió durante el *Festival Internacional de Pallasses* que tuvo lugar el 2014 en Montseny, una organización entre el Circ Cric y el espacio Almacen. Entre una y otra presentación, las payasas se reunían para debatir temas sobre la especificidad de la payasa y de la comicidad femenina. El objetivo era que una de nosotras recogiera diversas aportaciones para al final del festival, escribir un manifiesto de payasas a ser leído en el cierre del evento. Yo sugerí hablar de la problemática económica relacionada a los cachés de las payasas. No en relación al festival, sino a una curiosidad que yo tenía, desde mi inexperiencia en atribuir valor monetario a mi trabajo artístico, de compartir conocimiento y estrategias de valorización financiera de nuestros trabajos artísticos. Me hubiera gustado compartir y debatir este tema, bien como indagar sobre las diferencias de cachés de payasos y payasas en números variados, espectáculos, proyectos pedagógicos y participación en festivales. Yo estaba proponiendo dos cosas: compartir estrategias de valorización económica de nuestro trabajo como payasas, bien como indagar sobre las posibles diferencias que hay entre remuneración de payasos y payasas. Pero fui inmediatamente interrumpida por una de las payasas del festival, que dijo muy claramente que este tema no era importante. Lo que sí era importante era esto (dijo señalando la carpa del Circ Cric). Ella quería indicar que lo importante era el sueño de construir una cosa así, grandiosa, desde el esfuerzo y el sueño y tal. En este contexto no se han interesado por el tema, pero en Brasil, las organizadoras del festival de Comicidad Femenina de Rio de Janeiro, *As Marias da Graça*, sí que hablan no sólo de las dificultades económicas que tienen periódicamente, sino que revelan el conflicto de intereses entre ellas y organizadores de otros festivales mixtos, a la hora, por ejemplo, de recibir las inversiones públicas del gobierno para realizar festivales de payasaría. Virgínia Imaz también toca el tema del dinero. La payasa basca relata como el colectivo de mujeres y el feminismo han sido fundamentales a la hora de pelearse para que ella pudiera tener un caché digno por sus trabajos. De forma que la payasaría, al ser un arte extremadamente romantizado que sirve a la cura y la salvación de la gente, parece dejar el tema económico de lado. Esto es muy serio desde una perspectiva no sólo de sostenibilidad del artista, sino también a la hora de considerar las políticas laborales, de remuneración y voluntariado de los agentes colaboradores en diversos proyectos. Todo indica que en la payasaría aún está muy presente

el paradigma romántico y expresionista, de la pureza de la vocación según la cual lo económico puede ensuciar esta idea pura.

Yúdice (2003) también trata de temas como la representación que se hace de la “cultura de la frontera” y de la identidad de quienes ahí viven. Una identidad y cultura híbrida representada de forma hegemónica y utópica, que no atiende las diversas diferencias que habitan la frontera. Yúdice, citando la investigación de Néstor García Canclini sobre talleres de formación, como el TAF de Gómez-Peña, explica cómo diversos nativos no se sienten representados por los artistas fronterizos:

Los tijuanos nativos o quienes han residido allí durante quince años o más se sienten ofendidos por la insolencia de las parodias desapegadas de estos artistas: “son personas que acaban de llegar e inmediatamente nos dicen quiénes somos y cómo deberíamos descubrirnos a nosotros mismos” (García Canclini en Yúdice, 2003: 304).

Creo que es importante que el “payaso social sin fronteras” tenga en cuenta esta crítica de las representaciones hegemónicas y los talleres que buscan fomentar un determinado tipo de identidad en los “nativos”, ya que la pedagogía clown, como hemos visto, trabaja cuestiones delicadas relacionadas a la subjetividad y la identidad de las personas. Las siguientes imágenes indican un poco las relaciones que planteo entre la crítica de Yúdice y los talleres de clown que cruzan las diversas fronteras para que las diversas poblaciones vulnerables y minorías excluidas del mundo encuentren “su voz, su yo, su libertad desde la nariz roja.”



*Ilustración 51 - Taller de Clown_Festiclown Palestina 2011.*²³⁵

²³⁵ Disponible en: <http://tuotrodiario.hola.com/noticia/201108316536/un-ejercito-de-narices-rojas-para-los-palestinos/> Consultado el 20 de septiembre de 2011.



Ilustración 52 - “Un ejército de narices rojas contra la ocupación militar”.²³⁶

13.6 - Las pedagogías feministas, *queer* & *crip*

Antes de adentrarme en un abordaje de estas pedagogías, se hace necesario explicar las relaciones que se establecen entre los movimientos feminista, *queer* y *crip*, lo que tienen en común y lo que les diferencia, y de cómo una pedagogía clown se puede nutrir de una pedagogía feminista-*queer-crip* en una confluencia que sea rica para fomentar la diversidad y la pluralidad de ideas y prácticas vinculadas a una pedagogía que pense cuestiones de sexo, género, sexualidad, (a)normalidad, humanidad y monstruosidad.

El movimiento feminista es un movimiento plural, lleno de diversos posicionamientos que muchas veces se chocan y son contradictorios. En su historia, el movimiento feminista se viene construyendo como feminismos, en el plural, debido a la diversidad de planteamientos sobre sexo, género, sexualidad, políticas de diferencia, políticas de igualdad, cuestiones de raza, clase, etnia, religión, crítica al patriarcado, al capitalismo, al Eurocentrismo, al colonialismo, entre otros temas.

²³⁶ Fotografía y descripción de fotografía del grupo Pallassos en Rebeldía, en: <http://blog.rtve.es/elojo/2011/08/un-ejercito-de-narices-rojas-contra-la-ocupaci%C3%B3n-militar.html> Consultado el 10 de diciembre de 2011.

La teoría *queer*, a su vez, se ha generado dentro y con el feminismo, pues comparten inquietudes y críticas similares al sistema patriarcal, capitalista y heteronormativo. Muchas obras consideradas pioneras de la teoría *queer* vienen de feministas que pueden ser localizadas en la corriente posestructuralista, tales como Teresa de Lauretis (1993, 1994), Judith Butler (2001, 2002, 2006), Donna Haraway (1993, 1995, 1999) y Monique Wittig (1977, 1992, 2006), entre otras.

El feminismo, en sus vertientes posestructuralista, posmoderna y poscolonial, ha contribuido para repensar y deconstruir la Mujer como sujeta hegemónica del feminismo, como una identidad monolítica, esencial, marcada principalmente por la diferencia sexual y la opresión de género. Este feminismo pos, al indagar sobre la sujeta monolítica del feminismo, considera no sólo el sexo y el género como categorías de análisis, sino otras categorías que construyen a las mujeres en su diversidad de cuerpos, formas y deseos, bien como las varias fuerzas de opresión que actúan sobre las mujeres de forma transversal (bell hooks, 1982, 1990; bell hooks y Otras, 2004; Gloria Anzaldúa, Chela Sandoval, 2000; Gayatri Spivak, 1988; Trinh Minh-Ha, 1989, entre Otras mujeres negras, orientales, subalternas y del Tercer Mundo).

Este feminismo pos se forma al mismo tiempo que el activismo y teoría *queer*, se nutre de ellos y, al mismo tiempo, les sirve como base para criticar las políticas identitarias del movimiento feminista de la primera y segunda ola. Este feminismo pos o feminismo de la tercera ola, junto a la teoría *queer*, va más allá de la deconstrucción del género, pues, además de evidenciar los performativos que se construyen en torno a categorías del sexo, el feminismo pos también vendría a desarrollar la pregunta por la sexualidad, el deseo y la orientación sexual. Pero un interrogante que no está tan vinculado a categorías de homosexualidad y heterosexualidad, a identidades de gays y lesbianas, sino que se insiere en un sistema sexual más flexible, donde los deseos también son construidos socialmente, y por tanto, son también más fluidos y cambiantes. O sea, la identidad homosexual y heterosexual pasan a no existir, ya que se configuran como ficción que restringe los deseos y las prácticas sexuales a determinadas categorías y sistemas binarios restrictivos.

La teoría *queer* pone la sexualidad y el deseo en el centro mismo de sus pedagogías y políticas, que se configuran radicalmente como no normativas y posidentitarias. Además, la teoría *queer* y el feminismo pos también plantean qué es considerado humano y qué no,

quienes son considerados ciudadanos y quienes no son, quienes tienen derechos civiles y humanos y quienes no los tienen. O sea, las pedagogías y políticas feministas y *queer* son radicalmente democráticas al poner la pregunta por lo humano en el centro mismo del debate en torno al sexo y género. Este encuentro del feminismo con la teoría *queer* resultó en un abordaje que no trata más la humanidad en términos binarios y genéricos, pues permitió un replantamiento radical de lo que es humano y la humanidad, bien como su relación con los animales y el mundo. De ahí que también vuelve con más fuerza toda una relación con el ecofeminismo de la primera ola.

En este nudo entre feminismo y teoría *queer* surge la pregunta fundamental por lo humano que es, a su vez, definido en torno de las categorías de normal y anormalidad. El sistema heteronormativo pasa a ser comprendido no sólo como conjunto de normas que definen y constriñen el sexo, el género, la sexualidad y el deseo, sino que también configuran lo que es normal y lo que no, lo que es perverso, perversión, aberración e inhumano.

Es en la pregunta por la normalidad y la humanidad que el feminismo pos y la teoría *queer* se encuentran, a su vez, con el movimiento y teoría *crip*. Los estudios de tullidos o los estudios de la discapacidad pasan a entrar también en la agenda pedagógica y política del feminismo y de lxs sujetxs *queer*. Por otro lado, los teóricos *crip* también se aproximan al feminismo y a la teoría *queer*, siguiendo las diversas contribuciones que ellos hicieron para deconstruir y deshacer el sistema heteronormativo que regula y disciplina los cuerpos, los afectos, los deseos y las sexualidades.

Uno de los principales teóricos de los estudios *crip*, Robert McRuer (2006) encuentra en las figuraciones feministas tales como el cyborg de Donna Haraway (1995) y la mestiza de Gloria Anzaldúa (1999) un punto de contacto con los planteamientos *crip* en torno a lo humano y la norma. McRuer también apunta que, así como la heterosexualidad es normativa y obligatoria, también lo es la capacidad. El autor hace una equivalencia entre *compulsory heterosexuality* y *compulsory able-bodiedness*, de forma a relacionar las teorías *queer* y *crip* (McRuer, 2013).

En este nudo entre movimientos y teorías feministas, *queer* y *crip*, lo que se nota es una necesidad de formar coaliciones y políticas de colaboración que atiendan a las “multitudes *queer*”, para usar el término de Beatriz Preciado (2003). Políticas que indaguen sobre la violencia de todo sistema normativo. Una violencia relacionada tanto a las normas del sistema

de sexo-género y de la heterosexualidad heteronormativa, como a las normas que dibujan la humanidad y excluyen de forma eugenésica todos lxs otrxs que no se encajen en dichas normas.

De forma que, recogiendo especialmente las aportaciones de una pedagogía feminista, el debate se centraría en problematizar la diferencia sexual, la construcción del género, la desigualdad económica y laboral, la interseccionalidad de las categorías de sexo, género, clase, raza y etnia. Las políticas reproductivas y corporales. La teoría *queer* vendría a aportar específicamente la cuestión de la sexualidad, de los deseos, de la diferencia corporal marcada por los órganos sexuales y reproductores. Ya la teoría *crip* amplía las marcas de diferencia para ir más allá del sexo, género y sexualidad, indagando también en las construcciones sobre cuerpo incapacitado y discapacitado.

Se ve que la relación entre las tres perspectivas cuestionan la violencia de las normas que instituyen lo normal y lo anormal, en una verdadera cruzada eugenésica que atraviesa principalmente los cuerpos de mujeres, sujetxs *queer* y *crip* en todo el mundo. Las categorías de “vulnerabilidad” y “futuro”, tal y como he explicado en la segunda y tercera parte de la tesis, también son centrales en las políticas de estos movimientos, pues tal y como argumenta Judith Butler, Judith Halberstam, José Esteban Muñoz y McRuer, se trata de pensar la humanidad a partir de la vulnerabilidad que une a todo y cualquier ser humano. De ahí que una pedagogía feminista-*queer-crip* no puede dejar de problematizar la vulnerabilidad que amenaza estos colectivos de posibilitar y construir un futuro digno de ser vivido.

13.7_Clown_fusiones posibles para un proyecto pedagógico y político en la payasaría

A partir de lo expuesto en el último apartado, me gustaría proponer una articulación entre las pedagogías feministas-*queer-crip* y la Pedagogía Clown, de forma a encontrar puntos de anclaje entre estas pedagogías y políticas, que sirvan de enriquecimiento y contribución mutua entre ellas. Pero como el abanico de teorías y prácticas pedagógicas en estos movimientos y teorías son extremadamente ricos y diversos, aunque no tan bien sistematizados, me estaré deteniendo en las teorías y prácticas relacionadas con los estudios teatrales y los estudios de performance, es decir, de prácticas artísticas teatrales que diversas feministas y sujetxs *queer-crip* van

realizando como estrategia de resistencia, disidencia, politización, colaboración y construcción de futuros y mundos posibles.

De forma que una pedagogía y política feminista-clown-*queer-crip* (FCQC) sería abordada en seis ejes:

- I. Tecnologías del yo (formación de la subjetividad e identidad - micropolítica),
- II. Espacios de aprendizaje y relación pedagógica (contacto, convivio y proximidad),
- III. Política militante y pedagogías culturales *risistentes* en pro de la democracia (macropolítica),
- IV. La pedagogía FCQC como ética (de la vulnerabilidad y del devenir),
- V. La pedagogía FCQC como propuesta escolar y curricular (más allá de la inclusión y tolerancia).

I_ La pedagogía FCQC como metodología para trabajar diversas tecnologías del yo. O como explica Judit Vidiella (200), una pedagogía que construya figuraciones alternativas para ampliar las formas de narrarse, autonombrarse y desidentificarse de forma encarnada, desde estrategias risibles como la mimesis, la mascarada, la hiperbole, lo *camp*, lo *kinging*, el *passing*, lo *kisch*, lo *cutre*, lo *clown*, la caricatura, lo grotesco, lo *queer*, lo *crip*, el monstruo. Aquí la idea es fomentar políticas de *resistencia* encarnada, como micropolítica posidentitaria, en tanto lugar de contestación de las grandes representaciones, hegemónicas y monolíticas. Palabras clave: prácticas de corporización alternativas, subjetividad, identidad, cuerpo, risa, placer, diversión, deseo, alegría, micropolítica. Referencias: Judit Vidiella (2008), Judith Butler (2001, 2006), Judith Halberstam (1998, 1999, 2001), Guacira Lopes (2000), Guattari y Suelly (2006).

II_ La pedagogía FCQC como marco para indagar sobre las formas y espacios alternativos donde convivir y trabajar el contacto con el Otro, la Otra y lxs Otrxs, enfin, con la diferencia. A esta altura, el lector ya puede haberse dado cuenta de que en toda la tesis he venido dibujando un mapa de ejemplos personales, conceptuales y teóricos que tratan de esta pedagogía y política muy presente en los movimientos feministas y *queer*. De ahí que todo el rato estuve hablando de *clown_tacto*, *clown_vivencia* y *clown_laboraciones*. Esta pedagogía del tacto, contacto, convivencia y proximidad, aunque siempre ha sido muy evidente en mi vida personal, solo

ahora pude darme cuenta de su importancia en tanto pedagogía y política de disidencia y *resistencia*. El *insight* vino al depararme con la tesis de mi tutora Judit Vidiella (2008), que como dije a principio, siempre ha sido de gran inspiración para que yo pudiera repensar la pedagogía clown desde las aportaciones feministas y *queer*. Su aportación a los Estudios de Performance, sobre las “prácticas de corporización y pedagogías de contacto”, ha sido central a la hora de dibujar las articulaciones que ahora propongo en este trabajo. “Alianzas indigestas”, como diría Judit. Aquí los ejemplos serían: el proyecto Womanhouse, del que hablé en el capítulo 8; los cursos de payasas en retiro; los retiros de clown del grupo LUME y los cursos residenciales de la escuela Cal Clown, apuntados en el capítulo 11; el “teatro de grupo”, el trabajo grupal y la grupalidad en la sede del colectivo teatral, apuntado en este capítulo anteriormente; los festivals y encuentros de payasas, tal y como mencioné en el segundo capítulo; la convivencia con lxs amigxs en el curso de teatro, de que traté de ejemplificar en el capítulo 9. En todos estos ejemplos se podría hablar de una pedagogía de la convivencia, que sirve no sólo al proceso de aprendizaje de técnicas, crítica y construcción de mundos posibles desde la creación artística individual, sino que también sirve como un proyecto de convivio, un proyecto comunitario, de colaboración y conflicto, un proyecto de formación de redes de amigos y network, un proyecto que trabaja desde los afectos, la proximidad, el contacto y el tacto entre participantes. Aquí los espacios de convivio y contacto son espacios sagrados y profanos, porque involucran procesos rituales de paso e iniciación, de transformación individual y colectiva. Palabras-clave: convivio, contacto, relación, riesgo, comunidad(es), tacto, diferencia, afinidad, proximidad, sensualidad, indecencia, perversión, decadencia, profanidad. Referencias: Judit Vidiella (2008), Eve Kosovsky (1980, 2003), Deborah Britzman (1996, 2002), Judy Chicago (2006), Johanna Demetrakas (1999), pedagogía clown de retiro y residencia (LUME, Felícia de Castro, Adelvane Néia, Cal Clown).

Una pedagogía de contacto debería permitir abrir las fronteras académicas convencionales con el fin de reconfigurar el espacio del aula hacia otro tipo de prácticas que permitieran desvelar las relaciones de poder entre individuos, así como la incorporación del deseo y las narrativas personales. Quizás en contextos formales sea más difícil por cuando se mezclan procesos evaluativos, de división horaria y espacial, pero imagino aquí otros espacios de relación de aprendizaje más relacionales y militantes, de auténtica transformación personal voluntaria (...) Una práctica (pedagogía) de contacto no marca distancias entre sujetos sino que hay una interacción táctil y táctica. Una filiación política o una puesta en juego y riesgo de las corporalidades; una confianza y proximidad. Pero también ha de permitir la emergencia de espacios de intimidad y distanciamiento reflexivo (Judit Vidiella, 2008: 325 y 328).

III_ La pedagogía FCQC como política militante y pedagogía cultural en pro de la democracia. Es decir, una pedagogía FCQC que se implique en desestabilizar cuerpos, discursos y miradas normativas no solo desde las micropolíticas posidentitarias del cuerpo, sino también desde estrategias de espectacularización y circulación que expanda representaciones e imaginarios plurales de sujetxs desviados, indecentes, afeminados, masculinizados, clownilizados, grotescos, deformados y monstruosos. Aquí el desafío es romper con las construcciones hegemónicas en torno de los binomios normal/ anormal, heterosexual/homosexual, capacitado/discapacitado, moral/indecenete, natural/pervertido, sano/patológico, de forma que las relaciones y los afectos encuentren diversos medios de representación capaces de desestabilizar las performances de la normalidad. En esta política, sin embargo, tal y como apunta Judit Vidiella (2007), hay que tener en cuenta la cuestión de la sobrerrepresentación y los riesgos de las políticas de visibilidad, principalmente cuando éstas son completamente capitalizadas por la industria cultural. También hay que tener en cuenta la cuestión de la “invisibilidad activa”. Sin embargo, a pesar de los riesgos y las críticas, creo en la importancia de las políticas de visibilidad, desde las que se dan tanto a nivel micro como macro. Palabras-clave: política militante, pedagogía cultural, macropolítica, visibilidad, representación. Referencias: Judith Halberstam (2011), Judit Vidiella (2007).

IV_ La pedagogía FCQC como ética de la vulnerabilidad y del devenir. Una ética que permite la simbiosis de propuestas excéntricas desde y con la participación de diversxs sujetxs marcados por las diversas diferencias corporales. Una pedagogía que no trate tanto de la opresión sino de prácticas y discursos políticos basados en la alianza estratégica, la producción cultural creativa y divertida, la expansión de modos de vida y de la divulgación de estos nuevos modos de vida. Una pedagogía que vaya más allá de estrategias de “inclusión” y “tolerancia” pasa por una pedagogía que problematize la normalidad, la capacidad, los deseos y los afectos. Una pedagogía que piense en el futuro de lxs sujetxs vulnerables y las minorías, hay que repensar las construcciones sobre “normal” y “humano”, trascender la idea opresiva de inclusión y tolerancia, para acceder a nuevas formas de amar, y que permitan emerger lxs diversxs Otrxs, potentes y posibles, que habitan el *self*. Palabras-clave: colaboración, alianzas, afinidad, ética, vulnerabilidad, devenir, potencia, posibilidad. Referencias: Deborah Britzman, (1996, 2002); Alison Kafer (2013); Rosi Braidotti (2002, 2013).

V_La pedagogía FCQC como propuesta escolar, por la cual temas considerados tabú puedan ser trabajados de forma lúdica, divertida y placentera. Aquí la idea es deconstruir la educación sexual en tanto educación que normaliza la heterosexualidad, la reproductividad y el deseo. En lugar de esta educación sexual arcaica, podríamos pensar una educación de la sexualidad en tanto educación que pervierte las normas, los deseos y los afectos. Los temas tratados serían: la sexualidad, la orientación sexual, las diferencias corporales, el amor romántico, la feminidad, la masculinidad, la construcción del sexo y del género y la construcción de la normalidad, los derechos a la vida, los derechos laborales, el estatuto de ciudadanía, el estatuto de humanidad, entre otros temas que son pauta en la agenda política del feminismo y las teorías *queer* y *crip*, en sus intentos de traer para el currículo escolar sus temas, contenidos, formas y relaciones pedagógicas, rompiendo las fronteras que separan la pedagogía *queer* de la infancia y de la escuela. Palabras-clave: educación escolar, currículo, infancia, juventud, sexualidad, normalidad, humanidad. Referencias: Guacira Lopes (2000), Deborah Britzman (1996, 2002), Judith Halberstam (1998), Tomaz Tadeu da Silva (2001).

Un currículo inspirado en la teoría *queer* es un currículum que fuerza los límites de los epistemas dominantes: un currículum que no se limita a cuestionar el conocimiento como socialmente construido, sino que se aventura a explorar aquello que todavía no ha sido construido. La teoría *queer* – esa cosa “rara” – es la diferencia que puede marcar la diferencia en el currículum (Da Silva, 2001: 134).

VI_La pedagogía FCQC también indaga sobre la economía y sostenibilidad de sus prácticas de mediación artística y cultural, pues tal y como hemos visto anteriormente, no se puede adoptar un discurso crítico y radical sin tener en cuenta las dinámicas de producción artística y cultural inherente a toda y cualquier práctica de intervención artística y educativa. También es importante tener en cuenta que los movimientos feminista, clown, *queer* y *crip* se ven hoy interpelados a problematizar la acción política en una era global marcada por la violencia del capital, la violencia estatal, los autoritarismos, terrorismos y fanatismos. Frente al pesimismo que ronda la teoría y la política, la pedagogía FCQC busca reflexionar sobre las potencialidades y dificultades de combinar acción política con principios democráticos, de mantener la esperanza y la utopía no como sueño, sino como potencialidad, como futuro posible. Una pedagogía de la esperanza y de la utopía. Palabras-clave: economías alternativas, sostenibilidad, capitalismo, violencia, esperanza, utopía. Referencia: Muñoz y Judith (2005); Donna (1995), Larrosa (2010), McReur (2006, 2014).

CON_CLOWN_ILUSIÓN

∞ Utopías, futuros y mundos posibles

Ha sido una larga y dura trayectoria de aprendizaje. Deconstruir ideas cristalizadas sobre un arte que sueles celebrar y sacralizar es una empresa difícil y dolorosa. Tal y como he explicado en el capítulo 8, he pasado por una especie de suicidio profesional, al darme cuenta de todos los performativos de las prácticas y discursos del “mundo clown” en que estuve mucho tiempo cuasi que completamente absorbida y enamorada, digamos así. Pero hoy, doy las gracias a todxs artistas, teóricos y pedagogs que me ayudaron a de.clownstruir la payasaría, sus discursos y prácticas de representación.

Si a principio este proceso reflexivo y crítico me custó recuperar la capacidad de acción y producción artística, ahora me ayuda a ampliar mis referentes y mis posibilidades de crear, no solo performances y espectáculos, sino a mí misma como persona, payasa y artista. Una persona payasa que no niega los principios de la payasaría que he aprendido en mi trayectoria, sino que amplía su dimensión, yendo más allá de categorías totalizadoras y esencialistas.

Termino mi trabajo mirando a la portada dibujada por mi amigo Jaime Moreno. Faltando menos de dos semanas para el depósito de la tesis, le escribí un breve resumen que pudiera inspirarle para hacer el dibujo.

Le pedí que intentara representar mi payasa, Lavandinha, haciendo un viaje estelar, interplanetario, buscando establecer clown_tactos con otros mundos, y los diversos cuerpos y formas que habitan estos mundos. Clown_tactos entre vidas excéntricas, extraterrestres, poshumanas. Una payasa que busca firmar clown_labor_acciones entre diversxs sujetxs desterradxs del concepto de humanidad. Clowntactos y clownlaboraciones que permitan deshacer ideas monolíticas y cristalizadas, tales como: el hombre, la mujer, lo femenino, lo masculino, lo normal, lo humano, la humanidad.

Le pedí que intentara hacer hincapié de que yo partía del “mundo clown” y “del mundo payasa”. Una especie de ciencia ficción en la cual Lavandinha busca nuevas aventuras y aprendizajes. De forma que al centro de la portada se puede ver a mí y mi payasa como sujeta central en este viaje profano en busca del desconocido. La idea de la portada es justamente desvelar que la tesis hay que ser comprendida desde mi mirada, y de un cuerpo deseante que

dibuja y es dibujado por el proceso de investigación. Una payasa investigadora que busca posicionarse y localizarse para ofrecer un conocimiento parcial y situado, un posicionamiento relacionado a la ética de la investigación.

Soy consciente de que esta esta imagen corre el riesgo de romantizar la payasaría, bien como lo excéntrico, lo marginal, lo diferente. También podría indicar un vínculo muy fuerte con una etnografía clásica, de estas en que el investigador viaja para echar una mirada *voyeur* en el Otrix exóticx. Como una especie de clownlonización, como he explicado a lo largo de la tesis, lo que nosotrxs payasxs hacemos muchas veces sin darnos cuenta. Pero este vínculo con la etnografía y la clownlonización es al mismo tiempo parodiado, ironizado, ya que dejo entrever muy nítidamente mis marcas en estos mundos: las flores y la nariz de payasa color lila están por todas partes, indicando no solo la parcialidad de mi mirada en los conocimientos aquí construidos, sino que también contemplan el proceso por lo cual yo y mi payasa Lavandinha también hemos sido construidas en esta aventura.

Este viaje es al mismo tiempo un viaje estelar virtual y un viaje carnal por lo cual dibujo mis propios devenires. También es un viaje en el tiempo, por lo cual dibujé un ensayo sobre una genealogía excéntrica de la payasaría: la payasaría de las mujeres. Un viaje que me enseñó como las mujeres hemos tenido no solo nuestras voces, sino también nuestros cuerpos y risas silenciadas. He aprendido que la comicidad ha sido considerada un género literario y teatral menor justamente por la relación que se estableció entre la risa y el cuerpo grotesco y abyecto de la mujer. Pude comprender porque la payasa surgió con retraso en relación a otras performances cómicas de mujeres. He buscado analizar las diversas categorías relacionadas a la comicidad de la mujer, encontrando un cierto aislamiento de la payasaría frente a los movimientos y teorías feministas, bien como las teorías críticas en artes. De ahí mi planteamiento por las clown_labor_acciones y los clown_tactos entre mujeres, y entre mujeres y otras minorías monstruosas.

Es como payasa mujer que se identifica con el monstruo en tanto exceso o falta basados en lo "normal", que me encuentro con la teoría *queer* y la teoría *crip*. Diversos clown_tactos se establecen entre esas genealogías menores, en lo que dice respecto no solo al estatuto de excentricidad y monstruosidad, sino que entre pedagogías y políticas que buscan deshacer y desestabilizar la norma. Pero estas pedagogías y políticas feministas-*queer-crip-clown* van más allá de un proyecto meramente crítico y deconstructivo. Se configuran más bien como

pedagogías y políticas risistentes, que buscan imaginar, soñar y construir nuevos mundos posibles. Un proyecto que pasa por comprender lxs diferentes otrxs que habitan potencialmente cada uno de nosotros, que toma el yo no como expresión genuina y autentica de un *self* unitario y coherente, sino que un yo en devenir – “yoes posibles” y *posible joys* - , pues existe en relación y en mutación. Es un yo rico de potencia y posibilidades. Estas pedagogías y políticas risistentes conllevan la risa, la diversión, el placer, la alegría, la esperanza y la utopía. Una utopía que, aunque no haya llegado, existe de forma latente, pulsando para acontecer a cualquier momento.

Queerness is not yet here. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. We have never been queer, yet queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future. The future is queerness's domain (...) We must strive, in the face of the here and now's totalizing rendering of reality, to think and feel a then and there. Some will say that all we have are the pleasures of this moment, but we must never settle for that minimal transport; we must dream and enact new and better pleasures, other ways of being in the world, and ultimately new worlds. Queerness is that thing that lets us feel that this world is not enough, that indeed something is missing. Often we can glimpse the worlds proposed and promised by queerness in the realm of the aesthetic. The aesthetic, especially the queer aesthetic, frequently contains blueprints and schemata of a forward-dawning futurity. Both the ornamental and the quotidian can contain a map of the utopia that is queerness. Turning to the aesthetic in the case of queerness is nothing like an escape from the social realm, insofar as queer aesthetics map future social relations. (...) Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world (José Esteban Muñoz, 2009: 1).

El énfasis en la utopía, en la fe y la esperanza de un futuro mejor para la humanidad-monstruosa, también es resaltado por lxs sujetxs *crip* y las feministas...

*And, like McRuer himself, let's find hope in the incompleteness of his answer: "The disability to come...will and should always belong to the time of the promise...It's a *crip* promise that we will always comprehend disability otherwise and that we will, collectively, somehow access other worlds and futures" (Mc Ruer en Alison, 2009: 293).*

The key notion in posthuman nomadic ethics is the transcendence of negativity. What this means concretely is that the conditions for renewed political and ethical agency cannot be drawn from the immediate context or the current state of the terrain. They have to be generated affirmatively and creatively by efforts geared to creating possible futures, by mobilizing resources and visions that have been left untapped and by actualizing them in daily

practices of interconnection with others. This project requires more visionary power or prophetic energy, qualities which are neither especially in fashion in academic circles, nor highly valued scientifically in these times of coercive pursuit of globalized "excellence" (...) Faith in the creative powers of the imagination is an integral part of feminists' appraisal of lived embodied experience and the bodily roots of subjectivity, which would express the complex singularities that feminist embodied females have become. Conceptual creativity is simply unimaginable without some visionary fuel. Prophetic or visionary minds are thinkers of the future (...) The future is the virtual unfolding of the affirmative aspect of the present, which honors our obligations to the generations to come (Rosi Braidotti, 2013: 191-192).

Termino la tesis intentando alimentar la esperanza y la creencia en un mundo más amoroso, más cariñoso, más sensual, más afectivo. Un mundo en el cual las personas puedan contactar, convivir y conversar con confianza, trazar colaboraciones con vistas a construcción de mundos más coloridos, más pacíficos y más armoniosos. Termino la tesis mirando confiante hacía un futuro digno de ser vivido por todxs lxs cuerpos y formas que habitan la Tierra, el cosmos, las estrellas, el universo. Una mirada llena de esperanza, espanto gracioso y alegría amorosa. Una mirada como la de las bufonas brasileñas Aline Marques y Simone de Dordi, en su lindo espectáculo *As Bufa*...Una mirada hacía el infinito de potencias y posibilidades...



Ilustración 53 - Aline Marques y Simone de Dordi. Espectáculo "As Bufa".

“No es un «final feliz» lo que necesitamos, sino un no-final. He ahí el porqué ninguna de las narrativas del apocalipsis patriarcales y masculinistas lo hará. El Sistema no está cerrado; no hay advenimiento de la imagen sagrada de lo idéntico. El mundo no está completo” (Donna Haraway, en *La promesa de los monstruos* (1999: 153)).

BIBLIOGRAFÍA

- ADRIENNE Rich (1980) "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", en *Journal of Woman's History* (2003), 15, 3, 11-48.
- ADRIENNE Rich (1984) "Notes towards a politics of location", en: ADRIENNE Rich (1986) *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, págs. 210–232 New York: W. W. Norton.
- Agirre, Imanol. (2005) *Teorías y prácticas en Educación Artística: ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética*. Barcelona: OCTAEDRO-EUB / Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
- AIDA Sanchez de Serdio Martín (1996) *La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas: Cooperación y conflicto en el desarrollo de un proyecto de vídeo comunitario*. Tesis presentada en el programa de doctorado en Educación de las Artes Visuales: Conocimiento y representación en la Educación de las Artes Visuales. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.
- Albarrán, Juan y ESTELLA, Iñaki (Eds.) (2015) *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria.
- Alexander, Bryant Keith; Anderson, Gary L. y Gallegos, Bernardo P. (Ed.) (2004) *Performance Theories in Education: power, pedagogy and the politics of identity*. London and New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- ALICE Viveiros de Castro (2005) *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos.
- ALISON Kafer (2009) "What's Crip About Queer Theory Now?", en *Sex Roles* (2009), 60, 291–294. Springer Science + Business Media
- ALISON Kafer (2013) *Feminist Queer Crip Theory: A Critical View of the Future*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- AMELIA Jones (1998) *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis and London: Minnesota University Press.
- AMELIA Jones (2003) "Feminism incorporated: Reading "postfeminism" in an antifeminist age", en: AMELIA Jones (Ed.) (2003) *Feminism and Visual Culture Reader*. New York and London: Routledge University Press.
- ANA Achcar (2007) *Palhaço de hospital: proposta metodológica de formação*. Tesis de doctorado en Teatro de la Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro (UNIRIO).
- ANA ELVIRA Wuo (2005) *Clown: processo criativo – rito de iniciação e passagem*. Tese de Doutorado em Educação Física – Área de Pedagogia do Movimento – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
- ANA MAE Barbosa (2002) *Arte-Educação no Brasil* (5ª ed) São Paulo: Perspectiva.
- ANDREA Doucet y NATASHA Mauthner (2006) "Feminist Methodologies and Epistemologies", em: C. D. Bryant and D. L. Peck (Eds.) *Handbook of 21st Century Sociology*, págs. 26-32. Thousand Oaks, CA: Sage
- ANN Arbor (1983) *Acting Out: Feminist Performances*. University of Michigan Press.

- ANNIE Fratellini (1989) *Destin de clown*. Lyon: La Manufacture.
- Aristóteles (1994) *Reproducción de los animales*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1999) *Poética*. Gredos: Madrid.
- ARLENE Raven; CASSANDRA Langer; JOANNA Frueh (1991) *Feminism art criticism: an anthology*. New York: Icon.
- ASCENCIÓN Moreno González (2010) “La mediación artística: un modelo de educación artística para la intervención social a través del arte”, en *Revista Ibero-americana de Educação*, 52 (2).
- ATKINSON, Dennis (2014) *The Adventure of Pedagogy, Learning and the Not-Known*. Seminario del programa de Doctorado en Artes y Educación, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.
- Austin, John (1971) *Cómo hacer cosas con las palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Paidós
- Baixas, Joan (2007) *Tortell Poltrona amb Pallassos sense Fronteras: diaris de viatge*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Bakhtin, Mikhail (2002) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec – Annablume.
- Baldacchino, John (2009) “Opening the Picture: On the political responsibility of Arts Based Research – A review essay”, en: LIORA Bresler y MARGARET Macintyre Latta (2009) *International Journal of Education & the Arts*, 10, (Review 3). Disponible en: <http://www.ijea.org/v10r3/>. Consultado en marzo de 2012.
- Barba, Eugenio (1994) *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec.
- Barba, Eugenio (2000) *La tierra de cenizas y diamantes*. Barcelona: Octaedro.
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola (2006) *Dictionary of theatre anthropology: the secret art of the performer* (2ª Ed.) New York: Routledge.
- BARBARA Babcock y Turner, Victor (Ed.) (1978) *Reversible World: symbolic inversion in art and society*. Ithaca (NY), London: Cornell University Press.
- Barone, Tom, y Eisner, Elliot W. (2012) *Arts based research*. Thousand Oaks, CA:
- BEATRIZ Preciado (2002) *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Opera Prima.
- BEATRIZ Preciado (2003) “Multitudes queer: notas para una política de los anormales”, en *Revista Multitudes*, 12, Paris, 157-166.
- BEATRIZ Preciado (2004) “Género y performance: 3 episodios de um cybermanga feminista queer trans”, en *Zehar: Revista de Arteleku-ko aldizkaria*. 54, págs. 20-27. También disponible en: <http://www.hartza.com/performance.pdf> Recuperado en 14 de agosto de 2015.
- BELL hooks (1982) *Ain't I a woman?* London: Pluto Press.
- BELL Hooks (1989) “Straightening Our Hair”, en: *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. New York: South End Press
- BELL HOOKS (1995) “Is Paris burning?”, en: BELL hooks (1993) *Black looks: race and representation*. Boston, Massachussets: South End Press.
- BELL Hooks; AVTAR Brah; CHELA Sandoval; GLORIA Anzaldúa; AURORA Levins Morales; KUM-KUM Bhavnani; MARGARET Coulson; JACQUI M. Alexander; CHANDRA Talpade Mohanty

- (2004) *Otras inapropiables: feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Bergson, Henri (2004) *O riso – Ensaio sobre a significação da comicidade*. (2ª Ed.) São Paulo: Martins Fontes.
- Bhabha, Homi (1994) *The Location of Culture*. London and New York: Routledge
- BLANDINE Calais-Germain (1998) *El periné femenino y el parto: elementos de anatomía y bases de ejercicio*. Barcelona: La Liebre de Marzo.
- Boal, Augusto (2004a) *Arco iris do desejo: del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba Editorial.
- Boal, Augusto (2004b) *Jogos para atores e não atores*. (6ª Ed.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, Augusto (2005) *Teatro do oprimido*. (7ª Ed.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bogdan, Robert (1990) *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bogdan, Robert (1996) “The Social Construction of Freaks”, en ROSEMARIE Garland Thomson (Ed.) (1996) *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, 23-37. New York: New York University Press.
- Bogle, Donald (1992) *Toms, coons, mulattoes, mammies and bucks: an interpretive history of blacks in American Films*. New York: The Continuum Publishing Company.
- Bolognesi, Mário Fernando (2003) *Palhaços*. São Paulo: UNESP.
- Bolognesi, Mário Fernando (2006) “Circo e teatro: aproximações e conflito”, en *Revista Sala Preta*, 6. USP: São Paulo.
- Bornheim, Gerd A. (1992) *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal.
- Brecht, Bertolt (2004) *Escritos sobre teatro* (2ª Ed.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Burnier, Luís Otávio (2001) *A arte de ator: da técnica a representação*. Campinas, São Paulo: Editora UNICAMP.
- Carlson, Marvin (1996) *Performance: a critical introduction*. New York: Routledge
- CARMEN Luke (1992) “Feminist politics in radical pedagogy”, en CARMEN Luke y JENNIFER Gore (Ed.) (1992) *Feminisms and critical pedagogy*. New York and London: Routledge.
- CARMEN Luke y JENNIFER Gore (1992a) “Women in the academy: strategy, struggle and survival”, en: CARMEN Luke y JENNIFER Gore (Ed.) (1992) *Feminisms and critical pedagogy*. New York and London: Routledge.
- CARMEN Luke y JENNIFER Gore (Ed.) (1992b) *Feminisms and critical pedagogy*. New York and London: Routledge.
- CAROL Hanisch (1969) *The personal is political*. Disponible en: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> Recuperado en 06 de agosto de 2014.
- CAROLINA Alegre Benítez (2013) “La perspectiva postfeminista en educación: resistir en la escuela”, en *Revista Internacional de Investigación en Ciencias Sociales*, 9 (1), 145-161.
- CAROLINE Françoise Dream (2012) *El payaso que hay en ti – Sé payaso, sé tú mismo*. Barcelona: Bengar Gràfiques S.L.

- Carreira, André (2006) *El teatro de grupo en Brasil: identidad y representación*. Comunicación presentada em el evento Primeiro Ato – Itaú Cultural. Disponible en: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/01.pdf> Recuperado en 10 de febrero de 2011.
- Carreira, André (2010) “Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo”, en: Memória ABRACE - VI Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas (2010) Disponible en: <http://www.portalabrace.org/vicongresso> Acceso en 19 de febrero de 2011.
- Carreira, André y VALÉRIA MARIA de Oliveira (2005) “Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas”, em: *Revista Teatro Transcende*. Disponible en: <http://www.portocenico.com.br/artigos/> Acceso en 20 de febrero de 2011.
- CATHERINE Connor (1994) “Teatralidad y resistencia: el debate sobre la mujer vestida de hombre”, en: Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, págs.. 139-145. Consultado en 15 de julio de 2015. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_3_016.pdf
- CHELA Sandoval (2000) *Methodology of the oppressed*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CHERYL E. Carp (1998) “Clown therapy: The creation of a clown character as a treatment intervention”, en: *The Arts in Psychotherapy*. 25 (4), 245-255.
- Cleto, Fabio (1999) *Camp: queer aesthetics and the performing subject: a reader*. Michigan: University of Michigan Press.
- COLETTE Cosnier-Hélar (1999) Le clown et la demoiselle, en: NICOLE Vigouroux-Frey (1999) *Le clown, rire et/ou dérision?*, 67-75. Disponible en: <http://books.openedition.org/pur/1366> Recuperado en 25 de mayo de 2015.
- Connelly, M. y Cladinin, J. (2000) *Narrative inquiry*. San Francisco: Jossey-Bass
- CORNELIA Butler (Org.) (2007) *Wack! Art and the feminist revolution*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art; Cambridge: MIT Press.
- Courtney, Richard (2003) *Jogo, teatro e pensamento*. São Paulo: Perspectiva.
- Da Silva, Tomaz Tadeu (2001) *Espacios de identidad: nuevas visiones sobre el currículum*. Barcelona: Octaedro.
- DEBORAH Britzman (1996) “O que é essa coisa chamada amor?”, en *Educação e realidade*, 21 (1), 71-96.
- DEBORAH Britzman (2002) “La pedagogía transgresora y sus extrañas técnicas”, en Mérida, Rafael M. (Ed.) (2002) *Sexualidades Transgresoras, una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria.
- Deleuze, Giles (1977) *Rizoma: Introducción*. Disponible en <http://www.fen-om.com/spanishtheory/theoryx.html> Recuperado en 21 de marzo de 2014.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2004) *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- DELLA Pollock (1998) “Performing writing”, en PEGGY Phelan y JILL Lane (Ed.) (1998) *The ends of performance*. New York and London: New York University Press.

- DELPHINE Cezard (2014) Les femmes sont-elles des clowns comme les autres?, en : *HorsLesMurs*. Recuperado en 27 de mayo de 2015. Disponible en: <http://horslesmurs.fr/?p=2779>
- DELPHINE Cezard (s/f) La figure féminine du clown: enjeux et représentations sociales, en: *Les Cahiers de l'Idiotie: Le clown : une utopie pour notre temps ?*, 3, Paris. Recuperado en 20 de mayo de 2015, Disponible en <http://www.cahiers-idiotie.org/numero3.html>
- Denzin, Norman K. (2003) *Performance Ethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. London: Sage.
- Denzin, Norman K. y YVONNA S. Lincoln (Ed.) (2005) *The SAGE handbook of qualitative research*. (3ª Ed.) London: Sage Publications.
- Derrida, Jacques (1978) *Writing and Difference*. Chicago and London: The University of Chicago.
- DIANNA C. Niebylski (2004) *Humoring resistance: laughter and the excessive body in Latin American women's fiction*. Albany: State University of New York Press.
- Dmitriyev, Y. (1963) "The Durovs", en Lipovsky, Alexander (Comp.) (1967) *The soviet circus: a collection of articles*, 9-19. Moscow: Progress Publishers.
- DONNA Haraway (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, Instituto de la Mujer; Valencia: Universidad de Valencia
- DONNA Haraway (1999) "Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles", en *Política y sociedad*, 30, 121-163. Madrid.
- ELAINE CRISTINA Maia Nascimento (2014) *Comicidade feminina: as possibilidades de construção do cômico no trabalho de mulheres palhaças*. Tesis de máster presentada al Programa de Pós-Graduação em Artes Escénicas – Escuela de Teatro, Escuela de Danza - Universidad Federal de Bahía.
- ELISABETH Stephens (2012) "The queer space of the freak show", en: Robinson, Kerry H. y CRISTYN Davies (Ed.) (2012) *Queer and subjugated knowledges: generating subversive imaginaries*, 48-54. Illinois: Benthon Books.
- ELIZABETH Ellsworth (1992) "Why Doesn't This Feel Empowering? Working Through the Repressive Myths of Critical Pedagogy", en: CARMEN Luke y JENNIFER Gore (Ed.) (1992) *Feminisms and critical pedagogy*. New York and London: Routledge.
- ERMINIA Silva (1996) *O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. Dissertação de mestrado no Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
- ERMINIA Silva y ABREU, Luís Alberto de. (2009) *Respeitável público: o circo em cena*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- ESTHER Newton (2006) "Mother camp", en SUSAN Stryker y WHITTLE, Stephen (Eds) (2006) *The transgender studies reader*. New York, London: Routledge
- EVE Kosofsky Sedgwick (1990) *Epistemology of the closet*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- EVE Kosofsky Sedgwick (2003) *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham and London: Duke University Press.

- FELÍCIA de Castro (2010, 17 de agosto) “Palhaças, bem vindas sois vós!”, en *Pã Revista de Arte e Cultura*. Consultado en 13 de agosto de 2011. Disponible en: <http://parevista.org/revista/index.php/component/content/article/31-colaboradores/121-felicia-de-castro.html>
- Ferracini, Renato (2003) *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, São Paulo: Editora UNICAMP.
- Fiedler, Leslie A. (1993) *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. New York: Anchor Books.
- Fink, Ilya (1958) “Karandash”, en Lipovsky, Alexander (Comp.) (1967) *The soviet circus: a collection of article*, 61-71. Moscow: Progress Publishers.
- Fo, Dario (2004) *Manual mínimo do ator* (3ª Ed.) São Paulo: Editora SENAC São Paulo.
- Foucault, Michel (1968) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Foucault, Michel (1976) *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1977) *Panopticism*, en JESSICA Evans y Hall, Stuart (Ed) (2007) *Visual culture: the reader*. 59-61. Los Angeles, London: Sage Publications.
- Foucault, Michel (1984) “La ética del cuidado de uno mismo como práctica de libertad”. Entrevista publicada a la revista *Concordia* 6, 96-116. Incluido también en Foucault (1990) [accesible on-line http://www.topologik.net/Michel_Foucault.htm#_ftn1]
- Foucault, Michel (1990) *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, Vol III.
- Foucault, Michel (1990) *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós / ICE – UAB.
- Foucault, Michel (1999): *Los anormales*, Akal, Madrid.
- Foucault, Michel (2005a) *Historia de la Sexualidad: El Uso de Los Placeres*. (5ª Ed.) Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2005b) *Historia de la Sexualidad: La Voluntad de Saber* (2ª Ed.) Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2008) *Nietzsche, la genealogía, la historia* (6ª Ed.) València: Pre-Textos
- FRANCIMARA Nogueira Teixeira (2003) *Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht*. São Paulo: Annablume.
- Freire, Paulo (2005) *Pedagogia do oprimido* (42ª Ed.) Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Freud, Sigmund (2005) *El chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial.
- GAYATRI Chakravorty Spivak (1988) *Can the subaltern speak?, en: Nelson y Grossberg (Eds) (1988) Marxism and the interpretation of culture*, 271-313. Macmillan Education: Basingstoke.
- Gergen, Kenneth (2007) *Construccionismo social, aportes para el debate y la práctica*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Psicología, CESO, Ediciones Uniandes.
- Giroux, Henri (Ed.) (1991) *Postmodernism, feminism and cultural politics: redrawing educational boundaries*. Albany: State University of New York Press.
- Giroux, Henri (2001) *Cultura, política y práctica educativa*. Barcelona: Graó.

- GLORIA Anzaldúa (1999) *Borderlands / la frontera: the new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Goffman, Erving (1959) "Introduction in the presentation of self in everyday life", en Auslander, Philip (Ed.) (2003) *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. I. London and New York: Routledge
- Green, Martin y Swan, John (1986) *The triumph of pierrot: the commedia dell'arte and modern imagination*. New York: Macmillan Publishing Company.
- GRISELDA Pollock (1988) *Vision and difference: femininity, feminism and the history of art*. London and New York: Routledge.
- GRISELDA Pollock (2003) *Differencing the canon: feminist desire and the writing of Art's Histories*. London and New York: Routledge.
- GRISELDA Pollock y ROZSIKA Parker (Ed.) (1987) *Framing feminism: art and the women's movement 1970-1985*. London: Pandora.
- GUACIRA Lopes Louro (Org.) (2000) *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autentica.
- Guattari Félix y SUELY Rolnik (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños
- Hall, Stuart (2000) *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications.
- HEIDI Murkoff (2014) *Qué se puede esperar cuando se está esperando* (6ª Ed.) Barcelona: Planeta.
- HÉLÈNE Cixous (1975) *La sonrisa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Dirección General de la Mujer; San Juan: Universidad de Puerto.
- Hernández, Fernando (2007) *Espigadores de la cultura visual: otra narrativa para la educación de las artes visuales*. Barcelona: Octaedro.
- Hernández, Fernando (2008) "La Investigación Basada en las Artes. Propuestas para Repensar la Investigación en Educación", en *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118. Murcia: Edit.Um
- Hernández, Fernando (en prensa) "Pedagogías culturales: El proceso de constituir(se) en un campo que vincula conocimiento, indagación y activismo", en Martins, Raimundo y IRENE Tourinho. *Pedagogias Culturais imagens e artefatos visuais que educam*. Santa Maria, Brasil: ufsm.
- HILARY Robinson (Ed) (2001) *Feminism, art, theory: an anthology 1968-2000*. Oxford: Blackwell Publishers.
- INGRID Dormien Koudela (1991) *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva.
- INGRID Dormien Koudela (2004) *Jogos teatrais*. (5ª Ed) São Paulo: Perspectiva.
- INGRID Dormien Koudela y Santana, Arão Paranaguá de. (2005) *Abordagens metodológicas do teatro na educação*. Trabajo presentado em el XV Congreso de la Federación de Arte-Educadores de Brasil (FAEB), mesa redonda: Pesquisa em Ensino da Arte no Brasil, Rio de Janeiro, FUNARTE, novembro de 2004. En: *Ciencias Humanas em Revista*, São Luís, Vol. 3, nº 2. 2005.

- IRACEMA Pires Cavalcante (2011) *A vida maravilhosa nos circos-teatros*. Sorocaba: Loja de Idéias.
- IRIT Rogoff (2003) "Gossip as testimony: a postmodern signature", en Jones Amelia (Ed.) (2003) *The Feminism and Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge.
- ISABEL Balza (2008) "Cuerpo sagrado y cuerpo monstruoso. Sobre biopolítica y teoría queer", en: *España en el discurso de la posmodernidad: contribución de los estudios culturales a las cuestiones de género y diversidad sexual*, 50-55. Fundación Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia. Junta de Andalucía.
- ISABEL Balza (2009a) "Ciudadanías y nuevas identidades de género: biopolítica y teoría queer", en: *Pasado, presente y futuro de la democracia*, 231-238. Recuperado en 05 de junio de 2015. Disponible en: <http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/respublica/Suplementos/001/S001-028.pdf>
- ISABEL Balza (2009b) "Identidades femeninas errantes: sobre hechiceras y monstruos", en: MARIA ELENA Jaime de Pablos (Ed.) (2009) *Identidades femeninas en un mundo plural*, 57-64. Arcibel, Sevilla, edición digital, pp. 57-64. Recuperado en 05 de junio de 2015. Disponible en: <http://wdb.ugr.es/~esmujer/AgataIgnaciuk/en/wp-content/uploads/pdf/identidadesfemeninas.pdf>
- ISABEL Balza (2011a) "Cuerpos biopolíticos: harpías y hechiceras. Sobre monstruos femeninos y mujeres monstruosas", en: MIRÉIA Calafell y AINA Pérez (Eds.) (2011) *El cuerpo en mente: versiones del ser desde el pensamiento contemporáneo*, 237-247. Barcelona: Editorial UOC.
- ISABEL Balza (2011b) "Crítica feminista de la discapacidad: el monstruo como figura de vulnerabilidad y exclusión", en: *Dilemata. Revista Internacional de Éticas Aplicadas*, 7, 57 – 76. Disponible en: <http://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/106> Recuperado en 04 de junio de 2015.
- ISABEL Balza (2012) "Crítica queer y sujetos (monstruosos) del postfeminismo, en: *Arte, educación y cultura: Aportaciones desde la periferia*. Jaén: COLBAA.
- Jackson, Shannon (2004) *Professing performance: theatre in the academy from philology to performativity* Cambridge: Cambridge University Press.
- JAN Cohen-Cruz (2005) *Local Acts. Community-Based Performance in the United States*. New Jersey and London: Rutgers University Press.
- JAN Cohen-Cruz (Ed.) (1998) *Radical Street Performance. An International Anthology*. London and New York: Routledge.
- JANE de Gay (2002) "Naming names: an overview of women in theatre, 1500–1900", en LIZBETH Goodman y JANE de Gay *The Routledge reader in gender and performance*, 25-28. London and New York: Routledge.
- JANE Gallop (2002) *Anecdotal theory*. Durham and London: Duke University Press.
- Japiassu, Ricardo (2001) *Metodologia do ensino de teatro* (7ª Ed.) Campinas, SP: Papirus.
- Jara, Jesús (2007) *El clown, un navegante de las emociones* (5ª Ed.) Sevilla: PROEXDRA – Asociación de Profesores por la Expresión Dramática en España.

- JESSICA Evans y Hall, Stuart (Ed) (2007) *Visual culture: the reader*. Los Angeles, London: Sage Publications.
- JO ANNA Isaak (2002) *Feminism and contemporary art: the revolutionary power of women's laughter*. London and New York: Routledge.
- JOHANNA Demetrakas (1999) *Womanhouse*. Documental. New York: Women Make Movies.
- MICHELLE Silveira (Org.) (2015) *Palhaçaria Femenina*.
- JUDIT Vidiella Pagés (2007) "Performatividad y poder. Políticas de representación e identidad: corporización y performance", en Revista DCO danzacuerepobsesión , nº 7: 6-8.
- JUDIT Vidiella Pagés (2008) *Prácticas de corporización y pedagogías de contacto: Una aportación a los Estudios de Performance*. Tesis doctoral del programa de Doctorado en Educación Artística: Enseñanza y Aprendizaje de las Artes Visuales. Departamento de Dibujo – Facultad de Bellas Artes – Universidad de Barcelona.
- JUDIT Vidiella Pagés (2015) "Performance y mediación: tensiones, fricciones y contactos entre prácticas performáticas y restricciones performativas", en: Albarrán, Juan y Estella, Iñaki (Eds.) (2015) *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 95-139. Madrid: Brumaria.
- JUDITH Butler (1997) *Excitable speech: the politics of the performative*. New York and London: Routledge.
- JUDITH Butler (2001) *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (1ª Ed.) México, Buenos Aires, Barcelona: Paidós.
- JUDITH Butler (2002) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós.
- JUDITH Butler (2004) *Precarious life: the powers of mourning and violence*. London, New York: Verso.
- JUDITH Butler (2006) *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- JUDITH Halberstam (1998) *Female masculinity*. Durham and London: Duke University Press.
- JUDITH Halberstam (2005) *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*. New York and London: New York University Press.
- JUDITH Halberstam (2011) *The queer art of failure*. Durham and London: Duke University Press.
- JUDITH Halberstam y Del LaGrace Volcano (1999) *The drag king book*. London and New York: Serpent's Tail.
- JUDY Chicago (2006) *Through the flower: my struggle as a woman artist*. New York: Authors Choice Press.
- JULIA Kristeva (1980) *Poderes de la perversión*. México, Argentina : Siglo XXI Editores.
- KARINNA Riddett-Moore y Siegesmund, Richard (2012) "Arts-based research: Data are constructed, not found", en: S. Klein (Ed.) *Action research: Plain and simple*, 105-132. New York, NY: Palgrave.
- KATHLEEN Rowe (1995) *The unruly woman: gender and the genres of laughter*. Austin: University of Texas Press.

- KATIA Maria Kasper (2004) *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. Tese de doutorado em Educação – Faculdade de Educação – Universidade Estadual de Campinas.
- Keith Alexander, Bryant: Anderson, Gary L. y Gallegos, Bernardo P. (Ed.) (2005) *Performance Theories in Education. Power, Pedagogy, and the Politics of Identity*. Mahwah, New Jersey and London: Lawrence Erlbaum Publishers
- Kincheloe, Joe. L., y KATHLEEN S. Berry (2004) *Rigour and Complexity in Educational Research: Conceptualizing the Bricolaje*. England: Open University Press.
- Knowles, J. Gary y ARDRA L. Cole (2008) *Handbook of the arts in qualitative research: perspectives, methodologies, examples and issues*. London: Sage Publications.
- Larrosa, Jorge (2010) *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica.
- LAURA Gutman (2010) *Mujeres visibles, madres invisibles*. Buenos Aires: Nuevo Extremo.
- LAURA Herts (2007) *Hay un montón de machismo en la programación teatral de payasos. AmecoPress, Información para la Igualdad*. Consultado em 13 de agosto de 2011. Disponible en: <http://www.amecopress.net/spip.php?article170>
- LAURA Mulvey (1975) “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en: JESSICA Evans y Hall, Stuart (Ed) (2007) *Visual culture: the reader*, 381-389. Los Angeles, London: Sage Publications.
- Lecoq, Jacques (2009) *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. (4ª Ed.) Barcelona: Alba Editorial.
- LINDA Hart y PEGGY Phelan (Ed.) (1983) *Acting Out: Feminist Performances*. University of Michigan Press.
- LINDA Nochlin (1971) “Why have there been no great women artists?”, en: VIVIAN Gornick y BARBARA K. Moran (1971) *Woman in sexist society: studies in power and powerlessness*. New York: Basic Books.
- Lipovsky, Alexander (Comp.) (1967) *The soviet circus: a collection of articles*. Moscow: Progress Publishers.
- LIZBETH Goodman y JANE Gay (2002) *The Routledge reader in gender and performance*. London and New York: Routledge.
- LOUISE Peacock (2009) *Serious play: Modern clown performance*. Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect Books.
- LUCE Irigaray (2009) *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- LUISA Posada Kubissa (2006) *Diferencia, identidad y feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray*. En: LOGOS, Anales del Seminario de Metafísica. Vol.: 39, pp. 181-201. Disponible em: <http://cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0534/ASEM0606110181A.pdf> Consultado en 12 de septiembre de 2015.
- Lyotard, Jean François (1987) *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Catedra.
- MÁRCIA Pompeo Nogueira (2008) *Teatro em Comunidades: questões de terminologias*. V Congresso ABRACE.

- MÁRCIA Pompeo Nogueira (2010) *Diálogos entre o Teatro em Comunidades e a Academia*. VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.
- MARGARET Dikovitskaya (2005) *Visual Culture: The Study of the Visual After the Cultural Turn*. London and Cambridge: MIT Press.
- MARGARET Irving (2012) *Toward a female clown practice: transgression, archetype and myth*. PhD thesis, University of Plymouth. Recuperado en 13 de mayo de 2014. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10026.1/1583>
- MARGOT Berthold (2001) *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- MARGRIT Shildrick (2002) *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. London: Sage Publications.
- MARGRIT Shildrick (2005) "The disabled body, genealogy and undecidability", en *Cultural Studies*, 19 (6), 755-770.
- MARIANA Rabelo Junqueira (2012) *Da graça ao riso: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria feminina*. Dissertação de mestrado do Programa de
- MARITA Sturken y LISA Cartwright (2005) *Practices of looking: an introduction to Visual Culture*. New York: Oxford University Press.
- MARY Russo (1995) *The female grotesque. Risk, excess and modernity*. New York and London: Routledge.
- Maturana, Humberto (1995) *La realidad: ¿objetiva o construída?* Vol. I y II. Anthropos: Barcelona; Universidad Iberoamericana, México; ITESO, Guadalajara (México).
- Maturana, Humberto y DÁVILA Ximena (2008) *Habitar humano en seis ensayos de Biología-Cultural*. Chile: J. C. Sáez Editor.
- McKenzie, Jon (2001) *Perform or Else. From Discipline to Performance*. London and New York: Routledge
- McLaren Peter (1993) *Schooling as a Ritual Performance: Towards a Political Economy of Educational Symbols and Gestures*. New York: Routledge
- McLaren, Peter y Kincheloe, Joe L. (Ed.) (2008) *Pedagogía crítica: de qué hablamos, dónde estamos*. Barcelona: Graó.
- McRuer, Robert (2005) "Crip Eye for the Normative Guy: Queer Theory and the Disciplining of Disability Studies", en *PMLA*, 120, (2), 586-592.
- McRuer, Robert (2006) *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press
- McRuer, Robert (2013) "Compulsory able-bodiedness and queer/disabled existence", en D. Hall, A. Jagose, A. Bebell, & S. Potter (Eds.) (2013) *Queer studies reader*, 488-497, New York: Routledge Press.
- McRuer, Robert (2014) "The then and there of Crip futurity", en *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 20, Nº 4, 532-534 (Review) Disponible en <http://muse.jhu.edu/journals/glq/summary/v020/20.4.mcruer.html> Consultado en 20 de septiembre de 2015.

- MELISSA Lima Caminha (2006) *O riso do palhaço: sentido político na poética de Bertolt Brecht*. Trabajo de conclusión del curso superior en Artes Escénicas, Centro Federal de Educación Tecnológica de Ceará.
- MELISSA Lima Caminha (2011a) *El payaso en la era de los "pos": red-construyendo la identidad clownesca*. Tesina presentada en el programa de máster en Artes Visuales y Educación: Un Enfoque Construcccionista, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.
- MELISSA Lima Caminha (2011b) *Grupos e coletivos de teatro no Brasil: Contribuições à Pedagogia Teatral e à pesquisa em Teatro Educação*. Monografía de Especialização em Arte Educação. Faculdade Sete de Setembro.
- MELISSA Lima Caminha (2013) *"The Cunt Clown Show and TransClowning: Performative Impulses Inspired by Dissident Practices" - 1st Conference on Arts-Based and Artistic Research: Critical reflections on the intersections between art and research* – Universidad de Barcelona.
- Menezes, Fernando Chui de. (2006) "Quatro atos de Judite – O corpo feminista da palhaça. Revista Trama Interdisciplinar", em: *Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Educação, Arte e História da Cultura*, 2, (1), 161-168. São Paulo: UPM.
- Mérida Jiménez, Rafael (Ed.) (2002) *Sexualidades Transgresoras: Una Antología de Estudios Queer*. Barcelona: Icaria.
- Minois, George. (2000) *Histoire du rire et de la dérision*. Mayenne: Fayard.
- Mirzoeff, Nicholas. (Ed) (1998) *The visual culture reader*. London and New York: Routledge.
- MONIQUE Wittig (1977) *El cuerpo lesbiano*. Valencia: Artes Gráficas.
- MONIQUE Wittig (1992) *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon Press.
- MONIQUE Wittig (2006) *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona, Madrid: Egales.
- MORGANA Masetti (1998) *Soluções de palhaços: transformações na realidade hospitalar*. São Paulo: Palas Athena.
- MORGANA Masetti (2003) *Boas misturas: ética da alegria no contexto hospitalar*. São Paulo: Palas Athena. Doutores da Alegria.
- Muñoz Esteban José y JUDITH Halberstam Judith (Ed.) (2005) *What's Queer about Queer Studies Now?* Durham:Duke University Press.
- Muñoz, José Estebán (1999) *Disidentifications: Queers of Colors and the Performance of Politics*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Muñoz, José Estebán (2009) *Cruising utopia: the then and there of queer futurity*. New York and London: New York University Press.
- NATALIA Calderón García (2015) *Irrumpir lo artístico, perturbar lo pedagógico: la investigación artística como espacio social de producción de conocimiento*. Tesis presentada en el programa de Doctorado en Artes y Educación: Universidad de Barcelona.
- NATALIE Zemon Davis (1978) "Women on top: symbolic sexual inversion and political disorder in early modern Europe", en: BARBARA Babcock y TURNER, Victor (Ed.) (1978)

- Reversible World: symbolic inversion in art and society (symbol, myth and ritual)*. Ithaca (NY), London: Cornell University Press.
- NINA A. Nabors (2013) Book review: ALISON Kafer (2013) *Feminist Queer Crip Theory: A Critical View of the Future*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- NINA Lykke (1996) "Between monsters, goddesses and cyborgs: feminist confrontations with science", en NINA Lykke y ROSI Braidotti (1996) *Between monsters, goddesses and cyborgs: feminist confrontations with science, medicine and cyberspace*, 13-39. London and New Jersey: Zed Books.
- NINA Lykke y ROSI Braidotti (1996) *Between monsters, goddesses and cyborgs: feminist confrontations with science, medicine and cyberspace*. London and New Jersey: Zed Books.
- NOLA Rae y DAS, Saibal (2010) *Circus girl*. Seagull Books.
- NORMA Broude y MARY Garrad (1994) *The Power of feminist art: the American movement of the 1970s, history and impact*. New York: Abrams.
- NORMA Broude y MARY Garrad (2005) *Reclaiming female agency: feminist art history after postmodernism*. Berkeley: University of California Press.
- NÚRIA Esterri (2004) "El teatro social", en *Educación social: Revista de Intervención Socioeducativa*, nº 28, 67-82.
- PAMELA Druckerman (2013) *Crianças francesas não fazem manha: os segredos parisienses para educar os filhos*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- PATRÍCIA Amigot (2007) "Joan Rivière: la mascarada y la disolución de la esencia femenina", en *Athenea Digital: Revista de pensamiento e investigación social*, 11, 209-218.
- PATRICIA Leavy (2009) *Method meets Art: Arts-Based Research Practice*. New York: The Guilford Press.
- PATTI Lather (1992) "Post-critical pedagogies: a feminist Reading", en: CARMEN Luke y JENNIFER Gore (Ed.) (1992) *Feminisms and critical pedagogy*. New York and London: Routledge.
- Pavis, Patrice (2005) *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- PEGGY Phelan (1993) *Unmarked: the politics of performance*. London: Routledge.
- PILAR Pedraza (2009) *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid: Siruela
- PILAR Pedraza (2012) "Sobre la mujer barbuda y otras anomalías", en: *De animales y monstruos*. Contratextos. Barcelona: MACBA / UAB (Universitat Autònoma de Barcelona). Recuperado en 21 de mayo de 2015. Disponible en: http://www.macba.cat/uploads/publicacions/contratextos/animales_monstruos/mujer_barbuda.pdf
- POLLIE Bromilow (2007) *Inside-out: female bodies in Rabelais*. Oxford University Press.
- Popov, Oleg (1961) "My hero", en Lipovsky, Alexander (Comp.) (1967) *The soviet circus: a collection of articles*, 39-60. Moscow: Progress Publishers.
- Propp, Vladimir. (1992) *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática.

- Puccetti, Ricarco (2005) "O riso dos Hotxuá", en: ILINX – Revista do LUME, 6, 109-115.
Disponibile en: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/index>
Consultado en 10 de septiembre de 2015.
- Reis, Demian Moreira (2013) *Caçadores de risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria*.
Salvador: EDUFBA
- Rémy, Tristan (2002) *Les clowns*. Paris: Grasset.
- RENATA Franco Saavedra (2011) *Mulheres palhaças: a poética e a política da comicidade feminina*. Monografía presentada en el curso de Comunicación y Periodismo de la Universidad Federal de Rio de Janeiro.
- ROSI Braidotti (1994) *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press.
- ROSI Braidotti (1996) "Signs of wonder and traces of doubt: on teratology and embodied differences", en: NINA Lykke y ROSI Braidotti (1996) *Between monsters, goddesses and cyborgs: feminist confrontations with science, medicine and cyberspace*. London and New Jersey: Zed Books.
- ROSI Braidotti (2002) *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.
- ROSI Braidotti (2013) *The posthuman*. Cambridge, UK; Malden, USA: Polity Press.
- Sánchez, José Antonio (2007) "El teatro en el campo expandido", en: *Cuadernos Portátiles del Museu de Arte Contemporânea de Barcelona*. Barcelona: MACBA.
- SANDRA Billington (1984) *A social history of the fool*. Sussex: The Harvester Press; New York: St. Martin's Press.
- SANDRA Harding (1987) "Is there a feminist method?", en: *Feminism and methodology*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Santana, Arão Paranaguá (2001) "A brief prospect of theatre teaching in Brazil". En: *Arte Educação a nível escolar em America Latina e Caribe* (2001) - UNESCO. Consultado en 13 de abril de 2011. Disponible em: www.portal.unesco.org/culture
- Santana, Arão Paranaguá (2003) *Trajetória, avanços e desafios do teatro-educação no Brasil*.
- SARAH E. Fryett (2011) *Liminal laughter: a feminist vision of the body in resistance*. PhD dissertation presented at the Program of Interdisciplinary Humanities. Florida State University.
- SARAH Monteath dos Santos (2014) *Mulheres palhaças: Percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil*. São Paulo: Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP.
- Schechner, Richard (2006) *Performance studies: An introduction* (2ª Ed.) New York and London: Routledge.
- Herraiz, Fernando (2010) "Educación artística y estudios de la masculinidad. Desde 'la investigación sobre chicos y hombres' hacia 'el estudio con chicos y chicas en torno a las masculinidades'", en *Revista Iberoamericana de Educación* (2010), nº 52/5. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI)
- Lomas, Carlos (comp.) (2003) *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*. Barcelona, Paidós.

- SHAYDA Kafai (2010) "Subverting the myth of the bearded lady: Jennifer Miller and the circus Amok", en: *MP An Online Feminist Journal*, 3 (2). Disponible en: http://academinist.org/wp-content/uploads/2010/06/MP03_02_03Kafai_Bearded.pdf
Recuperado en 06 de junio de 2015.
- SUE Ellen Case (1988) *Feminism and theatre*. Houndmills: Macmillan.
- SUE Morrison y VERONICA Coburn (2013) *Clown through mask*. Intellect Ltd.
- SUSAN Horowitz (2005) *Queens of comedy: Lucille Ball, Phyllis Diller, Carol Burnet, Joan Rivers, and the new generation of funny women*. London and New York: Routledge.
- SUSAN Sontag (1966) "Notes on camp", en: *Against interpretation and other essays*. New York: A Delta Book
- SUSANN & HANSUELI W. Moser-Ehinger (1985) *Gardi Hutter: Die Clownerin*. Panorama Verlag.
- Sussman, Mark (1998) "Queer Circus: Amok in New York", en: JAN Cohen-Cruz (1998) *Radical street performance: an international anthology*. New York: Routledge, 262-270.
- TEE Corinne (1975) *The Cunt Coloring Book*. San Francisco: Pearchild.
- TERESA de Lauretis (1993) "Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica", en: CANGIAMO, María C. y DuBOIS, Lindsay. (comp.) (1993) *De mujer a género, teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales*, 73-113. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- TERESA de Lauretis (1994) *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*. London: The Macmillan Press LTD.
- Towsen, John H. (1976) *Clowns*. New York: Hawthorn Books.
- Trinh T Minh-Ha (1989) *Woman, native, other: writing postcoloniality and feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Turner, Victor. W. (1982) *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.
- Turner, Victor. W. (1988) *The ritual process: Structure and anti-structure*. Madrid: Taurus.
- VALERIE Solanas (1967) *SCUM Manifesto*. Disponible en: http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v1/PDFS_1/POLIETICAS6_SCUMMANIFESTO.pdf
Consultado en 20 de mayo de 2013.
- VERENA Alberti (2002) *O riso e o risível na história do pensamento*. (2ª Ed.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- VERÔNICA Tamaoki y Avanzi, Roger (2004) *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus/Códex
- VIOLA Spolin (2005) *Improvisação para o teatro*. (4ª Ed.) São Paulo: Perspectiva.
- VIOLA Spolin (2007) *Jogos teatrais na sala de aula: o livro do professor*. São Paulo: Perspectiva.
- VIRGINIA MARIA de Souza Maisano Namur (2009) *Dercy Gonçalves - o corpo torto do teatro brasileiro*. Campinas, SP: Biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP.
- Walker, John A. y SARAH Chaplin. (2002) *Una introducción a la Cultura Visual*. Barcelona: Octaedro.
- Weber, S. y Mitchell, C. (2004) About Art-Based Research . Extractos de Visual Artistic Modes of Representation for Self-Study. En J. Loughran, M. Hamilton, V. LaBoskey y T. Russell

(Eds.) *International Handbook of Self-Study of Teaching and Teacher Education Practices*. Dordrecht (Holanda): Kluwer Press.

Wiles, David. (1987) *Shakespeare's clown: Actor and text in the Elizabethan playhouse*. Cambridge: University Press.

Yúdice, George (2003) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa